

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**POSGRADO EN MÚSICA**

**Escuela Nacional de Música**

**Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico**

**Instituto de Investigaciones Antropológicas**

*Breve antología de tonadas de Manuel de Villaflor,  
autor de comedias*

*Un acercamiento a la canción teatral de los Siglos de Oro*

**TESIS**

**Que para optar por el grado de:  
Maestra en Música**

**Presenta**

**MÓNICA ESPÍNDOLA MATA**

**Tutor de tesis**

**Dr. Antonio Corona Alcalde  
Escuela Nacional de Música**

**México, D.F.**

**Enero 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Mis más sinceros AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música, mis casas de estudio desde la infancia. Al programa de becas de la DGEP, cuyo apoyo económico me facilitó llevar a cabo los estudios de maestría.

A mi comité tutorial: Dr. Antonio Corona por ayudarme a conseguir la mayor parte de las fuentes primarias de este trabajo, por entusiasmarse con mi tema y alentarme cada vez que yo lo consideraba una causa perdida, por su inagotable paciencia y acertada guía. Dra. Marcela Palma por acompañarme en las letras y en la música desde hace muchos años y por su invitación a la incesante reflexión; Dra. M<sup>a</sup> de los Ángeles Chapa por su cordialidad y buenos consejos tanto en el plano académico como humano; Dra. Consuelo Carredano por su exigencia y gentileza, combinación poco frecuente; Dra. Diana Fernández Calvo por su generosidad y desprendimiento en la transmisión de su conocimiento.

Al Dr. Francisco Valdivia por facilitarme los facsímiles digitalizados de los Manuscritos Sutro I y Gayangos-Barbieri así como valiosísima información sobre el tema desarrollado en este trabajo, todo ello acompañado de generosidad y palabras de apoyo.

A la Dra. Cristina Bordas por enlazarme en 2008 al Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM. Al Dr. Antonio Álvarez y al Dr. José Ignacio Cano por ayudarme a conseguir la versión digital de los folios musicales de mi interés para este trabajo. A Teresa del Pozo, documentalista del Museo Nacional del Teatro, que tan gentilmente me envió dichas copias.

A la Dra. Susana Antón por facilitarme parte de su tesis doctoral, varios artículos de su autoría y compartir su entusiasmo por mi elección de este tema.

A Horacio Alma y la Dra. Leonor Fernández por proporcionarme información bibliográfica sobre la parte teatral de los Siglos de Oro e instruirme sobre el tema.

A Jesús Alfaro por su ayuda en la transcripción textual de estas tonadas, en su fase inicial. A la Maestra M<sup>a</sup> Elena Guerrero, por ayudarme a concluir la transcripción paleográfica de los textos de esta tonadas, dedicándome gentilmente varias sesiones en las que además me compartió de su impresionante bagaje de conocimientos.

A Juan Espíndola, José Luís Espíndola Velásquez y Gerardo Maldonado por ayudarme a recopilar información, entre artículos, libros y facsímiles, y ser mis intermediarios entre las Bibliotecas Nacional de Madrid, de la Universidad de Michigan y de la Universitat Pompeu Fabra. Por otro lado, a Juan le agradezco ser ejemplo de constancia y disciplina; a Pepe, de fortaleza y a Gerardín, de afectuosidad.

A Jorge Landeros por ayudarme, con paciencia y solicitud, en la edición musical de este trabajo, también por sus palabras de compañerismo. A Lizandro Mancha, por guardarme un espacio de su apretada agenda para asistirme otro poco en este mismo aspecto.

A la Coordinación del Posgrado en Música: Dr. Roberto Kolb, por su interés en el crecimiento académico de los estudiantes, a Margarita Gómez, por su afabilidad y sabias palabras y a Karla Bizuetto, por su compañerismo y entusiasmo.

A los compañeros y amigos de este posgrado (Karli F., Ferch, José A., Dani, Juan Ramón, René, Javiers y Fran entre otros), por lo que aprendí de ellos y también por las muchas experiencias que compartimos.

*A mis padres,  
Rachel Mata Essayag  
Juan Manuel Espíndola Castro*

*A mi maestro,  
Osvaldo Enrique Costa Castro*

## ÍNDICE

<b>I. Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Esquema de los principales géneros teatrales españoles de los Siglos de Oro</b>	
<b>I.1 Géneros mayores. La comedia.....</b>	<b>9</b>
<b>I.2 Géneros breves.....</b>	<b>18</b>
<b>I.2.1 La loa.....</b>	<b>19</b>
<b>I.2.2 El entremés.....</b>	<b>20</b>
<b>I.2.3 El baile.....</b>	<b>22</b>
<b>I.2.4 La jácara.....</b>	<b>24</b>
<b>I.2.5 La mojiganga, fines de fiesta, matachines, follas y relaciones.....</b>	<b>26</b>
<b>II. Los ámbitos teatrales.....</b>	<b>29</b>
<b>II.1 Teatro de los corrales.....</b>	<b>29</b>
<b>II.1.1 Las compañías teatrales.....</b>	<b>34</b>
<b>II.1.2 Los actores de compañía.....</b>	<b>39</b>
<b>II.3 Teatro al aire libre. Teatro religioso.....</b>	<b>43</b>
<b>II.4 Teatro de Corte.....</b>	<b>45</b>
<b>III. La música en los ámbitos teatrales de los Siglos de Oro.....</b>	<b>48</b>
<b>III.1 La intervención instrumental en la representación dramática.....</b>	<b>58</b>
<b>III.2 La intervención de la voz cantada en escena.....</b>	<b>68</b>
<b>III.2.1 El <i>tono o tonada</i> en el contexto teatral.....</b>	<b>69</b>
<b>III.2.2 Características generales de la <i>tonada</i> o canción teatral.....</b>	<b>80</b>
<b>III.2.3 La función del canto en escena.....</b>	<b>90</b>
<b>III.2.4 Los géneros teatrales propiamente musicales.....</b>	<b>96</b>
<b>Los grados de participación musical en escena</b>	
<b>III. 3 Comentario sobre estudios de música teatral de los Siglos de Oro.....</b>	<b>113</b>
<b>IV. Manuel de Villafior, músico y “autor de comedias”.....</b>	<b>129</b>

**IV.1 Selección y fuentes de tonadas teatrales de Manuel de Villafior.....142**

**IV.1.1 Manuscrito Sutro I.....143**

**IV.1.2 Manuscrito Gayangos-Barbieri.....145**

**IV.1.3 Partes musicales del Archivo General de la Nación.....147**

**IV.1.4 Manuscrito de la Novena.....147**

**IV.1.5 *Libro de Tonos en cifrado de arpa* de la BNM.....149**

**IV.2 Comentario sobre las tonadas teatrales de Manuel de Villafior.....151**

**IV.3 Breve antología de tonadas teatrales de Manuel de Villafior.....159**

**Transcripción musical y textual**

**IV.3.1 Grupo I. Tonadas que se encuentran en varias fuentes**

**1) “Tirano amor que es esto mal” .....161**

**2) “Sequezuelo rapaz” .....165**

**3) “Válgate amor por amor” .....170**

**4) “Huyendo de la verde margen” ..... 179**

**5) “Quieres que te diga Filis” .....184**

**6) “Escucha Fenisa” - “Estríbillo solo” .....192**

**7) “No me dirás si traidora Marica” .....197**

**8) “Cada vez que riñen Menguilla y Pascual” .....205**

**9) “Que lindo que bueno amor” .....213**

**IV.3.2 Grupo II. Tonos que se encuentran en una sola fuente.**

**I. Manuscrito Sutro I**

**10) “Pensaran los que me bienen” .....220**

**11) “Yo soy el alto destino” .....224**

**12) “Oíd moradores de Lesbos” ..... 226**

**13) “Buela pensamiento, no, no huyas” ..... 231**

**14) “Ay que sera Menguilla” .....234**

**15) “Avesilla si triste padeses” .....237**

**16) “En verdad Filis mía” .....243**

**17) “Sin querer te ofendi, divina Irene” .....246**

18)	“El enigma del amor”.....	250
<b>II. Manuscrito Gayangos-Barbieri</b>		
19)	“Si en tus dichas firmezas...” .....	253
20)	“No te fíes en tu belleza”.....	256
21)	“Amor pues te conocí” .....	258
<b>III. Manuscrito de la Novena</b>		
22)	Música en honor de <i>Sa. Isabel Reyna de Portugal</i> .....	261
	“Al divino amante...”. “Sube Isabel gozarás...”	
<b>V. Conclusión.....</b>		
		266
<b>Bibliografía.....</b>		
		272
<b>Anexos.....</b>		
		281



## Introducción

*Ya tiene la comedia verdadera  
su fin propuesto, como todo género  
de poema o poesía, y éste ha sido  
imitar las acciones de los hombres  
y pintar de aquel siglo las costumbres.  
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.*

*Arte nuevo de hacer comedias*

Tratar sobre la música del teatro áureo español supone considerar una serie de aspectos que intervienen en el fenómeno dramático enmarcado en una extensión de tiempo de un siglo aproximadamente (desde el siglo XVII a la primera década del XVIII). Se trata de un mundo intrincado y, sin embargo, coherente, conformado por una parafernalia cuya complejidad suele observarse tanto al interior como al exterior de sus formas. Describirlo implica a veces un ejercicio simultáneo de abstracción y observación atenta a todos sus pormenores y excepciones. Concebirlo de una manera panorámica nos facilitará el estudio de la canción teatral en varios sentidos.

En primer lugar, será útil comprender de manera esquemática los tipos de teatro existentes en los Siglos de Oro (auto sacramental, comedia, entremés, etc), estos en relación con el gran género paradigmático que es la comedia. En ocasiones será conveniente referirnos a la “comedia” en el sentido de prototipo de las formas teatrales que existieron como parte de ésta o de manera independiente pues, quizás por fuerza de tradición y propia génesis, sus creadores más importantes (entre dramaturgos, directores de escena y público) lo establecieron como una suerte de modelo escénico.<sup>1</sup> Por supuesto, la

---

<sup>1</sup> Hay que dejar en claro que a este respecto se encontrarán diversidad de estudios e interpretaciones. Por ejemplo, Huerta Calvo destaca la importancia del entremés como género matriz que influye tanto a la comedia

producción de obras teatrales respondía a intereses del ámbito social que exige el espectáculo (corte, vulgo o iglesia) y a su forma (géneros mayores o breves). Sin embargo, la visión panorámica nos ayudará a entender de una manera relativamente sencilla lo ejes sobre los que se desarrolló el fenómeno teatral, el cual enmarca a su vez una variedad de manifestaciones escénicas. A manera referencial, habrá que partir de los códigos inscritos de manera ejemplar en la comedia. De ello es ejemplo el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de la Vega, obra en la que éste se autoproclama reformador del género pobremente cultivado por sus antecesores.<sup>2</sup>

Un segundo aspecto en que es conviene mantener una perspectiva panorámica se refiere al paradigma teatral en que se ubica la selección de tonadas que se presentará en esta tesis, aquel asentado por Lope de Vega y Calderón de la Barca. El primero, como mencioné, supone una renovación de los códigos de elaboración escénica y poética. El segundo representa al último gran renovador del género (o géneros) cuya experimentación dio como resultado la creación de espectáculos innovadores. Haré especial hincapié en este último puesto que Manuel de Villaflor tiene una participación en la escena madrileña hacia las últimas dos décadas del siglo XVII y parte de su obra musical se relaciona con la conmemoración de obras póstumas del dramaturgo. Con esto no se pretende limitar la producción dramática de cerca de cien años a la figura de estos dos dramaturgos. No obstante, es cierto que ambos constituyeron modelos centrales de los Siglos de Oro, incluso más allá del suelo nacional. Registro de ello existe en voz de sus contemporáneos y de los primeros estudiosos decimonónicos que los perpetuaron y revaloraron como conformadores del teatro español clásico en todos sus formatos.

Un tercer punto que consideremos en términos generales se refiere al aspecto propiamente musical. No hay que perder de vista que ésta constituye un elemento más dentro de la escenificación ligada al texto, el espacio teatral, la escenografía interior y exterior, el decorado, la utilería, el vestuario, etc. Sus características se relacionan también

---

como a una serie de géneros menores. Vid. José María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro...*, pág. 136. También: Carmelo Caballero, "La música en el teatro clásico", pág. 709.

<sup>2</sup> A juzgar por los propios versos de Lope de Vega:

Lope de Rueda fue en España ejemplo/ de estos preceptos, y hoy se ven impresas/ sus comedias de prosa tan vulgares,/ que introduce mecánicos oficios/ y el amor de una hija de un herrero, de donde se ha quedado la costumbre/ de llamar entremeses las comedias/ antiguas donde está en su fuerza el arte, siendo una acción y entre plebeya gente,/ porque entremés de rey jamás se ha visto, y aquí se ve que el arte, por bajeza/ de estilo, vino a estar en tal desprecio, / y el rey en la comedia para el necio. Vid. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pág. 12.

con la compañía teatral y sus jerarquías (autores, actores y músicos entre otros) cuyas posibilidades de representación dependían de diversos factores: si se trataba de una compañía legal -es decir, autorizada por la corona- o una itinerante –fuera de la ley.

Si atendemos al ideal expuesto por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, la música, que en el texto es denominada como “armonía”, constituye parte esencial de la construcción dramática. Vinculada a la tradición popular, la música de teatro se encuentra principalmente en función de la verosimilitud o énfasis emotivo de la actuación teatral, quizás por la misma búsqueda de realismo de la que habla Lope de Vega cuando se refiere a “imitar las acciones de los hombres y pintar de aquel siglo las costumbres”. Tal como lo explica el dramaturgo, este recurso se encuentra ligado al drama desde la antigüedad clásica. Sin embargo, en el caso del teatro español, si bien su empleo responde al igual que en la tragedia griega a la necesidad de conmover, su práctica se extiende a obras de “acciones humildes y plebeyas” pues si existe una autenticidad emocional complementada por la música, el espectador es capaz de involucrarse con el contenido dramático y verse reflejado en el retrato de su época. Paradójico, pues supone un artificio que sustituye lo que es la realidad humana referida a las “costumbres” de la época.

Como mencioné anteriormente, Lope presenta la “comedia nueva” como una propuesta a la que se supeditan una serie de expresiones escénicas que antaño tuvieron tanta importancia (comedia antigua). La música se encuentra en esa misma relación de diversidad y estará supeditada al tipo de escena en la que se ejecute. Indicaciones precisas, con respecto a su uso, se observan en las comedias a lo largo de cien años en los ya mencionados Lope de Vega y Calderón de la Barca. En la obra de este último se pueden apreciar incluso distintos niveles de musicalidad en los géneros teatrales que cultivó –por ejemplo, sus incursiones por el mundo de la ópera con *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan*. Así pues, existía una serie de arquetipos instrumentales para la representación de aspectos de la vida cotidiana o de la imaginería mágico-mitológica. La presencia de entidades divinas (un santo o la Virgen) se acompañaba del toque de chirimías para subrayar el carácter extraordinario del personaje en la escena; asimismo, determinada instrumentación y composición métrica permitía la identificación de determinados grupos étnicos o sociales. Por otra parte, la canción teatral sirve al propósito de reforzar la temática de determinado argumento o escena, se trate de una obra de palacio, corral o casa de

comedias. Paulatinamente, ésta desarrolla cierta independencia de su origen lírico popular para insertarse en momentos específicos del contenido temático de la representación. Para tiempos de Calderón, los compositores de corrales o de capilla real se dan a la tarea de componer música vocal específicamente teatral, surgiendo así un tipo de canción dramática en sentido estricto. De ello dan cuenta algunos manuscritos de cancioneros teatrales de tonos o tonadas de mediados y finales del siglo XVII, tema del cual trataremos más adelante.

Nuevamente, para hacer énfasis en la idea inicial de este texto, es necesario comprender que dentro del vasto terreno de aspectos que componen el teatro áureo, deben tomarse en cuenta diversos puntos como: su legislación (reglamentaciones y censuras en torno a la representación), sus espacios escénicos (exteriores o interiores –corte, iglesia, corrales, universitarios, etc.), su formato teatral y su traducción a la escena –pues los manuscritos una vez adquiridos por los autores se constituían como propietarios por lo tanto podían hacer o deshacer la obra dramática de acuerdo a los gustos del público-; sus cofradías de “comediantes”, así como organización y administración de éstas, etc. Por lo extenso del tema me centraré en los aspectos que consideramos tienen una relación más inmediata con la música, esto es: las formas teatrales que parecen ser las más significativas en términos esquemáticos así como los géneros y subgéneros que la conforman (Capítulo I), algunos comentarios en torno a los espacios teatrales en la escena madrileña áurea, así como sus compañías y actores (Capítulo II) y la dimensión propiamente musical (Capítulo III). Una vez revisados dichos aspectos, que tienen como objetivo contextualizar esta selección musical, se presentarán las transcripciones musicales y textuales de las tonadas teatrales de Manuel de Villaflor, así como algunas indicaciones con respecto a las versiones que se encuentran en más de una fuente.

Mi interés sobre este tema inició a partir de la lectura del artículo de John Koegel “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, en el cual a grandes rasgos se describen siete manuscritos de documentos musicales provenientes de la ciudad de México, cuyo contenido abarca obras de los siglos XVI al XIX. El manuscrito que es de particular importancia para la elaboración de esta tesis es el primero (clasificado como *SMMI* por Koegel), cuyo repertorio abarca 125 canciones del ámbito teatral de los siglos de Oro. Es de particular interés el enigma que envuelve tanto al manuscrito como a

la figura de Manuel de Villaflor, compositor del que poco se sabe, pero que paradójicamente tuvo un papel preponderante en las filas de la producción teatral (al final de sus tiempos como “autor de comedia”). Debido a que existe mayor trabajo musicológico de compositores relacionados con el ámbito teatral, contemporáneos de Villaflor, como Juan de Serqueira, Juan de Hidalgo, Juan de Navas, Sebastian Durón y otros más, considero que la selección de este músico de compañía de finales del siglo XVII puede constituir un aporte dentro del tema de la canción teatral. Es de llamar la atención el hecho de que en el Ms 1. Sutro, después de Juan de Serqueira (con 34 composiciones), el compositor que mayor cantidad de tonos recopila esta antología es Manuel de Villaflor (18 composiciones), razón por la cual podría vincularse directamente este manuscrito con las compañías teatrales en las que se desempeñaron sendos músicos.

Esta tesis, más que la elaboración de una hipótesis y su consecuente comprobación, pretende describir y enmarcar en su propio contexto la clase de “tono”, “tonada” o “canción” que se utilizó como herramienta de representación, y de allí que pueda distinguirse como “tono teatral” –no hay que olvidar que “tono” o “tonada” fue un término de carácter genérico que no necesariamente implicaba el escenario. Por otra parte se persigue iniciar un modesto reconocimiento a Manuel de Villaflor como compositor especializado en el medio teatral. Para ello, me he dado a la tarea de seleccionar y ubicar en varios manuscritos (a saber, los manuscritos Sutro, Gayangos-Barbieri, de la Novena, AGN [Caja 2821, Exp. 010 Obras musicales llamadas Solo humano] y por último *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*) un grupo de canciones teatrales, en el que fue fundamental el índice de canciones establecido por Koegel en el trabajo mencionado. Posteriormente presentaré una transcripción musical y textual propia de un grupo de tonadas teatrales de Manuel de Villaflor. Hasta donde tengo conocimiento, existen pocas transcripciones de este compositor valenciano, como son las tonadas a solo “Huyendo la verde Margen” por Gerardo Arriaga y “Quieres que te diga Filis” por Felipe Pedrell.

Finalmente, como he mencionado, el objetivo de estas transcripciones es por una parte ilustrar el tipo de canción frecuente en la producción teatral en sus ámbitos principales (corral, corte e iglesia) y por otra, ofrecer un primer acercamiento musicológico de este compositor de compañía teatral poco conocido. Con el fin de establecer cierto acotamiento, dejaré al margen otro tipo de manifestaciones teatrales paralelas a la representación de

corral, corte o de autos sacramentales, como son el teatro de colegios religiosos, como el jesuita –dentro de los cuales se forman Lope y Calderón- y el de las compañías italianas teatrales que se instalaron en España hacia finales del siglo XVI.<sup>3</sup> Sin duda representan una importante contribución a la conformación de las representaciones teatrales en la dimensión textual y escenográfica, sin embargo, su merecida consideración requeriría de otro estudio.

## **I. Esquema de los principales géneros teatrales españoles de los Siglos de Oro**

Al margen de la complejidad en torno a las definiciones de los géneros breves del teatro y su relación con los géneros “mayores” como son la comedia y el auto sacramental, existe un registro de preceptos en torno a la manera en que se representan desde épocas anteriores

---

<sup>3</sup> La música teatral también jugó un papel en la formación de feligreses y religiosos. Por ende, los acervos religiosos son de considerable importancia en lo que respecta a las representaciones de carácter profano cuyos temas se trasladaban muchas veces al contexto religioso. Para estudiar un caso específico representativo vid. Diana Fernández Calvo, *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco*, págs. 53, 116-123, 277-312.

a Lope de Vega.<sup>4</sup> Los mismos textos dramáticos son ejemplo de ello (la versificación utilizada o las acotaciones que aparecen en los textos dramáticos refiriéndose a toda clase de pormenores relacionados con una ejecución teatral idónea) y, desde luego, una obra emblemática en este sentido, el ya citado *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, la cual precisamente destaca “los principios modernos de escribir comedia”, sugiriendo desde un orden de temas óptimos para ser representados hasta la descripción estructural de una buena obra dramática. En cuanto a las tramas a desarrollar, el dramaturgo prefiere los casos de actualidad, cercanos a la cotidianidad de los espectadores, especialmente aquellos que tratan sobre la honra debido a la emotividad que pueden producir en el espectador. Como señala Francisco Ruiz: “Lo que era la fatalidad para los trágicos griegos era el honor para los poetas dramáticos españoles”.<sup>5</sup> Tales principios mantendrían vigencia a lo largo de cien años y tendrían una aplicación constante independientemente de las designaciones existentes para cada tipo de representación.

Desde los siglos XVI y primeros años del XVII, la importancia de algunos poetas y dramaturgos se encontraba claramente establecida, como es el caso de Lope de Vega.<sup>6</sup> A éste se le consideraba un dramaturgo de gran mérito en la renovación de la poética de su tiempo, cuya búsqueda se centraba en la valoración de la inspiración innata y la naturalidad como fin último del arte. El caso de la comedia es interesante en este sentido, pues el dramaturgo se enfrentó a la problemática entre valor artístico y valor comercial, es decir, la diferenciación entre “poética” y “vanalidad” que inevitablemente generaba el teatro como espectáculo de masas.<sup>7</sup> Sin embargo, al constituir una importante fuente de ingresos, el poeta no podía excluirse de la producción de un arte de comedia “que al estilo del vulgo se reciba”.<sup>8</sup> Sabemos que la comedia era ya ejercicio frecuente para sus iniciadores a principios del siglo XVI, como lo son Juan del Encina, Lope de Rueda o Hernán López de Yanguas, sin embargo, es Lope de Vega quien replanteó todo el género de la comedia para consagrarlo en una categoría si no paralela a la de la poesía, mejor elaborada en términos de

---

<sup>4</sup> Emilio Cotarelo y Mori da cuenta de una gran variedad de géneros menores y sus posibles combinaciones, así, a manera de ejemplo, nos ofrece explicaciones y muestras de representaciones escénicas bajo las denominaciones de “sainete entremesado” o los “dramáticos o literarios”. Vid. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojiganga...*, págs. CXLII y CLXXXII.

<sup>5</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, pág. 148.

<sup>6</sup> Aunque no así para los músicos del género. Louise Stein, *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 8-11.

<sup>7</sup> José María Diez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, pág. 58.

<sup>8</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pág. 11.

elección de temática y ordenamiento de su estructura interna. Ello a pesar de que la mayor parte de las veces, la representación estuviese destinada a espectadores de diversos ámbitos sociales, sobre todo el común de las personas a quienes importaba más la acción que la poesía, es decir, el vulgo.<sup>9</sup> Esta condición bien pudo haber determinado una primera distinción de los niveles de teatralidad en función de la elaboración poética y escénica, lo cual dependerá, como mencionaba, de los ámbitos a los que se destine la representación, es decir, si se trata de una puesta en escena palaciega, de celebración religiosa (auto sacramental) o de corral.

En los siguientes apartados revisaremos, de manera esquemática, las características de los principales géneros mayores, esto es la comedia y el auto sacramental, así como de los géneros breves (loa, entremés, baile, jácara, mojiganga, etc.). Dentro de los géneros mayores, se hará mayor énfasis en la comedia, pues, como mencionamos en la introducción, se trata del paradigma de representación en el teatro áureo. Por otra parte, si bien Manuel de Villaflor debió participar en las festividades teatrales relacionadas con la Eucaristía (me refiero al auto sacramental), su papel de músico de compañía y posteriormente de autor de comedias debió situarlo con más frecuencia en la escena de la comedia. En este apartado se tomarán principalmente como base los conceptos de Valbuena Pratt y Diez Borque. El primero, si bien ya superado en varios aspectos, se trata de un estudioso fundamental del teatro de los Siglos de Oro a quien se continúa haciendo referencia hoy en día;<sup>10</sup> en cuanto al segundo investigador, estimo adecuada su visión de “órbitas teatrales”, en el que se aprecia una acertada consideración de los diversos elementos que integran la representación, por ejemplo la danza y la música. Por tanto, conviene a la visión de este trabajo. A su vez, cabe aclarar que me referiré a un esquema temático de la obra calderoniana, puesto que es en esta parte de la historia del teatro áureo en que ubicamos a Manuel de Villaflor.

---

<sup>9</sup> En este punto conviene puntualizar una definición de este “ente” que influye y participa en la puesta en escena de las distintas formas teatrales: “el vulgo”. Diez Borque revisa las diversas acepciones que van desde “el público heterogéneo”, hasta “la masa indiscriminada”. Vid. José María Diez Borque, *Op. cit.*, págs. 46-49. El *Diccionario de autoridades* lo define como sigue: “Vulgo.s. m. El comun de la gente Popular, ù la Plebe. Es del Latino *Vulgus, gi*. Bocag. Rela. Panegy. De Alcant. f. 32. Atendiendose tambien, à que el Pueblo gravado la freqüentasse, limpio del interpuesto *vulgo*. Ulloa, Poes. pl. 369. En el *vulgo* toda la edad es infancia, y solo se diferencia de los niños en jugar cosas mayores. / Vulgo. Se toma tambien por el comun modo de discurrir, ù opinar de la gente baxa, ò que sabe poco (...). Vid. *Diccionario de autoridades*, pág. 529.

<sup>10</sup> Frank. P. Casa, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, pág. 183.



El apartado en el que nos referiremos a géneros breves (I.2) establecerá fundamentalmente como guía esquemática el estudio de Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII* y el *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, obra escrita por lo especialistas más importantes de los temas que conciernen a este teatro bajo la dirección de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. El caso de Cotarelo y Mori es similar al de Valbuena Pratt, no puede obviarse su obra puesto que representa un pilar en el tema de los géneros breves, entre otras cosas. Por lo que toca al *Diccionario...*, habrá que superar la lectura superficial de “diccionario” y tomar en cuenta que se trata de una obra conjunta, que además proporciona valiosa bibliografía, y que, por otra parte, la intención de sus directores es ofrecer una lectura que debe identificarse más como “tratado sobre la comedia” que un simple diccionario.<sup>11</sup> Por último, en el entendido de que el presente escrito omite investigaciones invaluable sobre el aspecto literario, no debe perderse de vista que se trata únicamente de un marco de referencia.

### **I.1 Géneros mayores. La Comedia.**

La teoría teatral de la Comedia nueva, cuya vigencia se extiende todavía a gran parte del siglo XVIII, es descrita puntualmente por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirigido a la Academia de Madrid. La obra fungió como un paradigma de teatro de modernidad que implica a su vez “un producto que se compra y se vende”.<sup>12</sup> De esta esquematización “oficial” de la obra teatral parten a grandes rasgos las obras de contemporáneos de Lope, como lo son Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amézcuea, Juan Ruiz de Alarcón, Guillen de Castro entre otros.<sup>13</sup> Posteriormente, hacia la segunda mitad del siglo XVII, Calderón de la Barca lleva a la cumbre el drama español, innovando y proponiendo nuevos esquemas fuera de lo convencional –cuando menos en lo que toca al papel de la música en el teatro, es

---

<sup>11</sup> Frank P. Casa, *Op. Cit*, págs. IX-XV. Ver también Brioso Santos, Héctor, “Notas al Diccionario de la comedia del Siglo de Oro”, págs. 1-15.

<sup>12</sup> José María Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, pág. 37.

<sup>13</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 60.

particularmente notorio. Figuran también hacia fines de siglo: Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Antonio Solís y Álvaro Cubillo.<sup>14</sup>

En la redefinición que Lope de Vega hace de la comedia surge un aspecto importante a partir del cual la recepción cumple inevitablemente un criterio básico en el afianzamiento y justificación del género: el vulgo. Si bien éste es tomado en cuenta en obras prelopescas, en obras posteriores el gusto de los oyentes es, en gran medida, una consideración obligada.<sup>15</sup> En este punto, resulta ilustrativa lo que Cervantes expresa al respecto en voz del Quijote:

(...) [DE] haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere de ellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario ahora se representan. Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer, pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos con tanta gala [Lope de Vega], con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren.<sup>16</sup>

Lope no parece renunciar a una práctica elevada del lenguaje poético, pues ésta la dirige al público más selecto y culto. Porque es capaz de escribir en distintos registros y es además plenamente consciente de la existencia de varios públicos entre sus espectadores, siente la inquietud de explicar, en su *Arte nuevo...*, el paulatino influjo del vulgo en determinados elementos integrantes de su comedia.<sup>17</sup> Sin embargo, su cometido no se limita únicamente a satisfacer al público bajo la demanda de mayor acción y menos versos en el espectáculo teatral. La creación de un nuevo paradigma de representación cumple a su vez

---

<sup>14</sup> José Subirá, *Loc. cit.*

<sup>15</sup> José María Diez Borque, *Op. Cit.*, pág. 39.

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Parte Primera, Cap. XLVIII, pág. 496-497.

<sup>17</sup> José María Diez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, pág. 43.

la función de educar el gusto del vulgo, si bien éste no tiene acceso fácil a los distintos niveles de significación. Una de las novedades de la comedia de Lope radica precisamente en la habilidad para dirigirse a distintos públicos a través de la conjunción de la poesía y la dinámica de la acción – para el público menos cultivado. Lope nunca ignora, pues, el hecho de que el vulgo comprende mejor las acciones que los versos.<sup>18</sup>

Uno de los aspectos que el dramaturgo consideró en su reforma teatral es el propiamente escénico, razón por la cual atacó tenazmente los excesos de maquinaria, justificada únicamente por el gusto de los espectadores más incultos. Éste expresará constantemente su obligada consideración de los intereses del vulgo, sin embargo, nunca lo calificará positivamente pues es “desigual y cambiante de opinión”, “no tiene criterio de valoración” y sus gustos se reducen a lo “sensacionalista, fabuloso y sobrenatural”. Paradójicamente no puede desligarse de lo que denominó “masa indiscriminada” pues depende de ésta en términos económicos.<sup>19</sup> De acuerdo con Díez Borque es esta problemática la que lleve a Lope a una contradicción, pues “a pesar de la constante crítica que hace de los excesos formales (de culteranos y conceptistas) no logró escindirse de ellos para atender las exigencias del público culto, el cual “se interesaba más por oír que por ver”.<sup>20</sup>

Junto a los intereses del público heterogéneo (vulgo y nobleza) de los Siglos de Oro, nos encontramos con otra dificultad: la pluralidad de géneros dramáticos y sus designaciones, que como describe Díez Borque “parecen situarnos ante un bosque infranqueable”.<sup>21</sup> Desde el punto de vista formal, el investigador mencionado nos ofrece un valioso esquema de géneros “mayores y breves”, el cual es útil en el sentido de que propone una visión general de las prácticas teatrales que existieron durante el siglo XVII. Antes de describirlo, me parece de particular importancia situar dicho esquema dentro del contexto de la teoría “órbitas concéntricas de teatralidad” definida como una serie de prácticas dramáticas que “van apartándose de un núcleo central de teatralidad integrado por géneros

---

<sup>18</sup> A este respecto Díez Borque referencia a las palabras de Antonia, en la Segunda Jornada de *La noche de San Juan*:

“Di, que ya el vulgo te aclama,/si acción a los versos das. Porque en muchas ocasiones/ que prevenirle pretende,/ celebra lo que no entiende/ no más de por las acciones.” En José M. Díez Borque, *Op. Cit.*, pág. 51.

<sup>19</sup> *Ibid.*, págs. 48- 49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 53.

<sup>21</sup> *Ibid.*, págs. 68-69.

canónicos”.<sup>22</sup> Tomando en cuenta lo anterior y el hecho de que existen excepciones a la regla, el esquema se organiza a partir de géneros “estrictamente teatrales” y posteriormente incluye a aquellos que pertenecen a otro tipo de tradición (por ejemplo: lírica y oral) tal como se describe a continuación:

- I. **Específicamente teatral**, la cual a su vez se divide en denominaciones puras y mezcladas; Dentro de las **denominaciones puras** o [“géneros extensos”] encontramos: **comedia, tragedia y tragicomedia**; géneros intermedios son **farsa, representación y misterio**; **auto, entremés-paso, loa, introito-argumento y escena** forman parte de los géneros breves. En las denominaciones mezcladas se encuentran **auto o farsa, farsa a manera de tragedia, farsa o tragedia y farsa o cuasi comedia**.
- II. **Confluencia lírico-teatro con progresiva especificación teatral** ésta también se subdivide en denominaciones puras (**égloga**) y mezcladas (**égloga o farsa**).
- III. **Confluencia lírica-teatralidad. Habitualmente considerada fuera de lo teatral.** A ésta pertenecen: **copla, coloquio, diálogo, romance dialogado, villancico, canción y otros géneros poéticos**.
- IV. **Teatralidad en el marco de la liturgia y la fiesta civil:** en ella encontramos **danza y baile, dramatizaciones procesionales, dramatizaciones en el ámbito litúrgico, dramatizaciones alegóricas y géneros del apartado III en el ámbito intramuros eclesiástico**.
- V. **Títulos que aparecen aisladamente en unas pocas ocasiones: historia, montería, etc.**<sup>23</sup>

Los géneros por “excelencia teatrales” descritos en el esquema I como de “denominaciones puras” constituyen los grandes pilares de teatralidad alrededor del cual tienen sentido los géneros menores como el entremés. Con la intención de trazar un rasgo fundamental en torno a la producción teatral de los Siglos de Oro, habrá que considerar: comedia, tragedia o tragicomedia como una gran forma teatral que puede tener distintos tonos: la primera de diversa temática (pues las más de las veces el término puede incluir el aspecto cómico, pero no alude exclusivamente a ella); la segunda, ligada a la forma grecolatina de la tragedia y la tercera, una combinación de ambas, puesto que el esquema estructural es esencialmente el mismo y en más de una ocasión se les denomina indistintamente “comedia”. De hecho cuando se busca precisar, existe la designación de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág.108.

<sup>23</sup> *Ibid.*, págs.69 – 70; 108-110.

“comedia seria” y “comedia cómica”. El otro gran pilar del teatro áureo, pese a que Diez Borque lo denomina como género “intermedio”, es el “auto sacramental” género alegórico y religioso en el que existe una importante participación musical, alrededor del cual se desarrollan géneros breves (el baile, la mojiganga y la jácara), tal como sucede en la comedia.

La preceptiva teatral relacionada con la Comedia nueva de Lope considera, en resumidas cuentas, las siguientes pautas: “[la]mezcla de lo trágico y lo cómico; [cuenta con un] manejo flexible de las unidades dramáticas; división tripartita del drama, exigencia de un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación y al personaje (decoro dramático); polimetría de valor estructural y estético; decoro y verosimilitud (...); amplitud ilimitada de los temas; elenco fijo de personajes tipificados (seis personajes básicos: Dama, Galán, Poderoso, Viejo, Gracioso, Criada),etc.”.<sup>24</sup> En cuanto a la estructura se refiere, el acomodo del género, como representación “mayor”, obedece el siguiente ordenamiento, en términos generales:

a) Loa (Precedido por un tono o ésta misma en forma de tono)

**I. Primera Jornada de la comedia**

b) Entremés o “género intermedio” (baile, jácara, mojiganga etc que finaliza con una parte musical cantada y bailada en cualquiera de dichas modalidades). –un solo acto-

**II. Segunda Jornada de la comedia**

c) Baile y música (mojiganga, muy a menudo) –un acto-

**III. Tercera jornada de la comedia**

d) Fin de fiesta (Mojiganga + música, canto y danza).<sup>25</sup>

Los números romanos destacan la división básica de la comedia y las letras minúsculas el recorrido de los géneros breves en torno a ésta. Las partes “breves” del género son flexibles e intercambiables, y se encuentran en función de la superestructura de la comedia. En el caso del auto sacramental, señala John J. Allen que la loa y un entremés

---

<sup>24</sup> Frank P. Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 49. Con respecto a la clasificación de la obra de Lope de Vega, Ignacio Arellano menciona la tradicional establecida por Menéndez Pidal, a saber: 1) Comedias religiosas (hagiográficas, bíblicas, etc.); 2) Comedias mitológicas, de historia antigua y extranjera, 3) Dramas de tema nacional, 4) Obras de pura invención poética (pastoriles, caballerescas, novelestar, etc.) y 5) Comedias de costumbre (de malas costumbres, de costumbres urbanas y palatinas). Por su parte, Arellano propone el siguiente esquema: 1) Las comedias históricas. La comedia épica y el Romancero; 2) la tragicomedia y tragedia española; 3) comedias cómicas y 4) otras comedias y géneros. Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, págs. 178-222.

<sup>25</sup> Antonio Martín Moreno, “La música teatral del siglo XVII español”, pág. 129.

preceden la representación del género.<sup>26</sup> Probablemente en éste se limita el número de intervenciones breves debido a que se conforma únicamente de un solo acto.

La disposición de la comedia persigue diversos cometidos: por una parte, permite al espectador intervenir en el proceso teatral (pues las más de las veces el público exige los pequeños intermedios con piezas breves y llega a participar en ellos); por otra, las partes musicales y de danza dentro de la superestructura del género mayor crean un mayor atractivo escénico y ayudan a mantener el suspenso a la vez que aligeran su recepción. La música tiene un lugar constante, tanto en las jornadas de la comedia, como en las partes teatro breve. En los intermedios, casi siempre se espera una entrada musical en acompañamiento de guitarras o arpa.

El esquema de teatralidad propuesto por Díez Borque es oportuno en tanto que considera otros niveles de la factura teatral en géneros mayores y menores. Por otra parte hace consideraciones sobre lenguaje poético-dramático y sus formas estructurales, sus posibilidades de representación y el ámbito espacial y social en el que se insertan. Sin duda, en tal contexto la música cumple un papel importante y en mucho define las características de cada género. Por supuesto, no debemos restringir la producción dramática a cánones que estuvieron sujetos a constante cambio. En cien años de producción dramática, de Lope a Calderón, hubo toda clase de experimentación, definida también por dramaturgos de grande o mediana talla y como ya expresamos, por el público. Un factor importante en la designación de “títulos” es también el asunto temático de la obra a representar, en ese sentido, los géneros calderonianos son especialmente ilustrativos. Ello se ve determinado, en gran parte, por dos aspectos característicos de Calderón: la auto-referencia al que hacer del poeta en torno a la comedia en sus propias obras y la mayor profundidad psicológica en la construcción de sus personajes con respecto a Lope.<sup>27</sup>

Aproximadamente a mediados del siglo XVII, Calderón de la Barca supuso la consolidación de los géneros mayores como paradigmas teatrales. Dicho periodo histórico, fue, sin embargo, de gran inestabilidad para la producción teatral en corrales, debido a que los teatros públicos y los tribunales se cerraban por mandato real -las más de las veces como consecuencia de decesos de monarcas u otros personajes de la nobleza. En estas mismas

---

<sup>26</sup> John J. Allen, “Los espacios teatrales”, pág. 649.

<sup>27</sup> Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, pág. 273.

décadas, en un fallido intento por dejar la pluma, Calderón se ordenó sacerdote y su producción dramática, que antes fuera mayoritariamente cortesana y de temáticas mitológicas, se transforma en una de mayor elaboración poética que a su vez propicia la reflexión de temas morales, filosóficos y espirituales, lo cual dio paso a un mayor desarrollo del auto sacramental.

De acuerdo con Valbuena Prat es precisamente hacia la segunda mitad del siglo XVII que los temas centrales del teatro calderoniano quedan, en gran parte, circunscritos a dilemas de orden moral y carácter filosófico, independientemente de las formas y temas teatrales de que se trate (comedia o auto sacramental). Dichas reflexiones versan concretamente sobre la muerte, la experiencia humana en el mundo (es decir, la idea del *theatrum mundi*, tópico relacionado con la escuela estoica y senequista); la controversia y el enfoque histórico, como en el caso de polémicas religiosas (como se deja ver en *El cisma de Inglaterra*) y los temas de costumbre de mitos y leyendas de corte pagano.<sup>28</sup> Lope no ignora la temática de carácter moral, sin embargo es Calderón quien “compenetra poesía y drama”, quien simplifica los moldes para profundizar en el pensamiento reflexivo de sus personajes.<sup>29</sup> No obstante que veta reflexiva se encuentra en Calderón desde sus primeras comedias, otras obras como *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra* son de relativo fácil acceso por la sencillez de su trama. Esto es, se construyen a la manera de Lope cuyas disyuntivas no exploran con tanta profundidad aspectos como la noción de un “destino implacable”, en el que se cuestiona la libre voluntad del individuo supeditado a las leyes de lo inevitable cuando no existe una consciencia propia como al personaje de Segismundo en *La vida es sueño*. Calderón perfila una dimensión humana en sus personajes los cuales se constituyen en arquetipos simbólicos de la comedia.

Las obras mitológicas calderonianas, diecisiete en total, son principalmente producciones palaciegas. Lope, por su parte, escribió ocho en esta línea temática. El drama mitológico no era del todo adecuado para los corrales, debido a los niveles de interés anteriormente expresados: al vulgo; la acción; a la nobleza, la música del verso. A pesar de los estratos sociales y las respectivas predilecciones por facturas y géneros teatrales, existe en el teatro áureo en general un interés didáctico: demostrar la fragilidad del ser humano

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, págs. 257 a 261.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 265.

siempre propenso a dejarse llevar por sus necesidades y deseos como si fuese una marioneta.<sup>30</sup> Una meta, que ya Lope describía como una intención de reflejar “de aquel siglo las costumbres”.<sup>31</sup>

Si el esquema de Diez Borque, nos ayuda a situarnos dentro de la diversidad de géneros, la clasificación temática de Valbuena Prat nos resuelve una perspectiva general de las divisiones temáticas del drama calderoniano, modelo para dramaturgos “contemporáneos y posteriores”.<sup>32</sup> A la usual clasificación temática de comedias filosóficas, comedias de santos y dramas trágicos, el investigador ofrece un análisis de la temática teatral barroca española a través de los alcances que tuvo la producción calderoniana. Encontramos pues cinco órdenes básicos supeditados al tema: **1) comedia costumbrista, urbana o de “capa y espada”**, la más común y de la cual trataremos con un poco de mayor detalle en el siguiente párrafo;<sup>33</sup> **2) comedia de costumbrismo histórico**, de tono popular y relacionado con figuras históricas, un buen ejemplo lo constituye *El alcalde de Zalamea*;<sup>34</sup> **3) drama de honor**, el cual comparte con la comedia de “capa y espada” asuntos de honor, pero cuyo desenlace es trágico –ejemplos son: *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *El punto de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, entre otras;<sup>35</sup> **4) el drama religioso** o “comedia de santos” cuyo personaje principal es el héroe o santo y la descripción de sus vicisitudes –algunos ejemplos son: *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante*, *El purgatorio de San Patricio*, *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*;<sup>36</sup> **5) el mito teatral** definido como un tipo de representación inspirado en “motivos histórico-legendarios, completamente interpretados como asuntos fantásticos y de asuntos de mitología.” Tal aclaración es pertinente en el sentido de que en este rubro no se ubican únicamente temas de la antigüedad clásica, también toda historia de carácter fantástico. Pertenecientes a este rubro son: *Eco y Narciso*, *La fiera y el rayo*, *La estatua de Prometeo*.<sup>37</sup> Por último: **6) el autosacramental**, representación alegórica por excelencia, consta de un acto y se refiere a los misterios de la eucaristía. Estaba destinada a representarse en las festividades del Corpus

---

<sup>30</sup> Merveena Mckendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, págs.141-169.

<sup>31</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pág. 12.

<sup>32</sup> Carlos Barreiro et al, “Calderón de la Barca y Henao, Pedro”, pág. 922.

<sup>33</sup> Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, pág. 269-279.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 280.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 295.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 303-304.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 330.



Christi.<sup>38</sup> De este género destacan dos grupos dentro de la obra de Calderón: una producción apegada a las formas antiguas –anterior a 1651- y otra, producto de su madurez. Al primer grupo pertenecen *El gran teatro del mundo* y *El cordero de Isaías*; al segundo grupo *El lirio y la azucena o la Paz universal*, *Mística y Real Babilonia*, *Las espigas de Ruth*, *A María, el corazón* y *El viático Cordero* entre otras.<sup>39</sup>

De la comedia de “capa y espada” valdría la pena destacar algunos puntos mencionados por tratarse del género más popular y convencional de los tiempos de Calderón.<sup>40</sup> Valbuena menciona que existen características que la definen, como son la utilización de la parodia, la ironía y la reflexión sobre aspectos teatrales dentro de la propia trama de la obra. Los géneros de parodia, explica Valbuena, son la antítesis de los dramas de honor. En éstos suele ponerse en jaque la reputación de una mujer, y el protagonista, que en otro tipo de drama son el caballero o dama enamorada, está encarnado por la figura del gracioso, emblema de la ironía en la obra calderoniana (ejemplos son *La dama duende*, *No siempre lo peor es cierto* y *No hay cosa como callar*).<sup>41</sup> En cuanto se refiere a la ironía y la reflexión, son características del teatro calderoniano las observaciones sarcásticas sobre los procedimientos usuales en el manejo de la trama en la comedia.<sup>42</sup>

El aspecto reflexivo no se reviste únicamente de sorna. Como mencionamos anteriormente, existe también una dimensión filosófica y psicología seria, cuyo ejemplo más claro es la tendencia al monólogo de los personajes que quedan solos en escena. Sobre ello comenta Valbuena Prat: “*La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* son el fiel ejemplo de este teatro en que la argumentación escolástica se ha puesto al servicio de la galantería y la intriga”.<sup>43</sup> A su vez, dos tópicos recurrentes en este tipo de drama son: el sentido de “cortesía” y la transformación del “amor” en amor intelectual -*intelecto d’amore* de Dante.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 340. Sobre la definición de este género, Ignacio Arellano puntualiza dos rasgos esenciales: “la peculiar relación con el sacramento de la Eucaristía y el carácter alegórico”. Ambos aspectos constituyen el sustento ideológico de lo que es el verdadero tema del auto: la redención humana. Ignacio Arellano, *El auto sacramental*, págs. 17 y 20.

<sup>39</sup> Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, págs. 340-352.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 270.

<sup>41</sup> *Ibid.*, págs. 271-272.

<sup>42</sup> A este respecto Valbuena Prat cita los siguientes versos de Calderón de la Barca: *Es comedia de Don Pedro/ Calderón, donde ha de haber/ por fuerza amante escondido/ o rebozada mujer.* *Ibid.*, pág. 272.

<sup>43</sup> *Ibid.*, págs. 272-275.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 278- 279.

Por último, en lo que toca al auto sacramental, otro “gran género” cuyo cometido es reforzar la ideología religiosa en los espectadores y que, por otra parte, cuenta con importante participación musical, añadiremos que obedece de manera similar al esquema de representación de la comedia en el sentido de que integra una serie de expresiones escénicas breves, con la salvedad, como mencionamos anteriormente, de que consta de un solo acto. Elementos tales como la escenografía “móvil” (por medio de carros) y la procesión carnavalesca también distinguen esta forma de teatro sacro de la comedia; esta última, una libertad del “mundo profano” que la censura religiosa debía contemplar a fin de mantener la atención de los creyentes que si no eran entendidos en finezas poéticas, lo más probable es que tampoco lo fueran de las complejidades de orden teológico.<sup>45</sup> Dichos elementos cobran una importancia todavía mayor en este género debido precisamente al poder que ejercían desde el punto de vista afectivo en el público, y la manera en que podían acentuar el fervor religioso. Calderón representa el dramaturgo ejemplar en este rubro, en el que el recurso musical cobra una dimensión filosófica y espiritual característica.<sup>46</sup>

## I.2 Géneros breves

Los esquemas anteriormente expuestos son útiles en tanto que nos ayudan a concebir desde distintos ángulos el fenómeno teatral. Díez Borque hace hincapié en las variedades de representación o formato escénico; Valbuena Prat, por otra parte, nos ayuda a visualizar un esquema clásico en torno a las temáticas elaboradas, sobre todo en los llamados “géneros mayores”. Al esbozo del primero cabría añadir un tercer modelo aún más pormenorizado de los elementos que tienen valor dramáticos por sí mismos y que dependen del ámbito social en que se desarrollan. Puesto que dicha clasificación concibe danza y música como unidades independientes, se estudiará en otro apartado (III.2.I).<sup>47</sup>

En lo que se refiere a los géneros menores que orbitan dentro o fuera de la escena de representaciones mayores, mencioné con anterioridad que la obra de Cotarelo y Mori,

---

<sup>45</sup> Ignacio Arellano, *Op.cit*, pág.19.

<sup>46</sup> Frank P. Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*,, pág. 21.

<sup>47</sup> Dicho esquema plantea una división de “géneros teatrales menores” como sigue: “De la comicidad” (grupo en el que se encuentra incerto el “tono humano”), “Religiosos”, “Dramatización y Teatralización de géneros líricos”, “Representaciones dramatizadas en ámbito celebrativo” (“Litúrgico”, “Civil” y “Folclórico”), “Representación no dramatizada” -el caso de las procesiones alegóricas-, “Ceremonia civil” y “Folclore” en J.M Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español*..., pág. 108-109.

*Colección de Entremeses, Loas, Bailes Jácaras y Mojigangas*, es de especial interés. Es verdad que existen estudios más actualizados del tema, sin embargo, unos de los principales méritos de este trabajo es la recopilación de gran cantidad de textos del género breve. De éstos, se hará una somera descripción, tomando como eje central la obra del musicólogo español. Es necesario precisar que en este tipo de partes teatrales, la música suele tener un papel importante, pues, por sus características, puede llegar incluso a definir el género. Con respecto a las canciones de Villafior, es interesante observar la clara afinidad con las temáticas que se desarrollan justamente en este tipo de representaciones.

En principio es obvio suponer que los géneros menores más importantes son los que menciona Cotarelo en el título mismo de su obra: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. Sin embargo, no hay que perder de vista que las denominaciones pueden ser laxas cuando no ambiguas –existen, por ejemplo: “loas entremesadas”, “bailes dramáticos”, “jácaras entremesadas”, etc. Dentro de estas formas, puede establecerse al entremés como representación estrictamente teatral, a diferencia de las restantes en que las que la participación musical y dancística es todavía más pronunciada.<sup>48</sup>

### **1.2.1 La Loa**

De acuerdo con la definición expuesta por Cotarelo y Mori, “loa” significa alabanza en su acepción más elemental, puesto que en un origen suponía una dedicatoria para quien o quienes fuese destinada la obra; simultáneamente el sentido del término derivó al teatro “para designar los preludios o introducciones de las obras dramáticas”.<sup>49</sup> La loa podía incluir también partes cantadas o ser incluso enteramente cantada o recitada por una sola persona, lo cual era habitual en las representaciones palaciegas. En varios casos, Lope de Vega denomina “prólogo” a sus loas, y así como ésta, existieron diversas designaciones para el término: “introducción, introito, preludio, entrada, argumento”<sup>50</sup>, etc. Esta forma es también común a “comedias devotas” y autos sacramentales en que el término “loa” era más común. Por lo general, se trata de piezas cortas, versificadas en arte menor (como la

---

<sup>48</sup> Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico”, pág. 709.

<sup>49</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados de XVIII*, pág. VI. V. También José María Diez Borque, *Op. Cit.*, p. 273.

<sup>50</sup> Frank P. Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 198.

quintilla) o mayor (como el romance) cuyo contenido varía de una invocación devota a un llamado de atención con el fin de enunciar el asunto de la trama al público. En ocasiones esta clase de preludios, por ejemplo en el caso de las fiestas reales, constituyen una suerte de discurso de alabanza de la casa gobernante en turno –en cuyo caso, el término “loa” obedece a su primer sentido. Al respecto, Cotarelo ejemplifica este aspecto en la obra de Calderón. En términos generales, éste obedece a la idea de versificar un preludeo con carácter estrictamente introductorio. Sin embargo, por ejemplo en casos como *El hijo del Sol*, *Faetón*, la loa se convierte en una serie de elogios, mediante la personificación alegórica de virtudes de los personajes reales a que se hace mención.<sup>51</sup> En tal caso la loa, más que una introducción, hace énfasis al momento histórico de la representación, así como en el mecenazgo que la hace posible.

### **I.2.2 El Entremés**

Dentro de los géneros menores, se considera que el entremés es el más importante, fundamentalmente porque alrededor de éste giran los demás subgéneros teatrales conocidos. Con el propósito de demostrarlo, es importante considerar la siguiente cita de Javier Huerta:

Dentro de la fiesta teatral el entremés es la pieza básica, representada en principio entre el primero y el segundo entre actos, pero pronto y bajo el modelo entremesil, fueron surgiendo otras modalidades especializadas en algunos rasgos temáticos o formales: el baile –con predominio del texto cantado sobre el recitado-, la jácara –un entremés sobre la vida airada de los jaques o valentones- y la mojiganga- traslación de la procesión carnavalesca, con su vistosidad y colorido, a los escenarios-. Todas estas formas junto con la loa –que abría el espectáculo-, forman uno de los conjuntos de mayor riqueza en la historia del teatro no sólo español sino europeo.<sup>52</sup>

Desde sus orígenes, el término es motivo de cierta polémica. Ya Lope de Vega hace una llamada de atención en cuanto a su definición: “se ha quedado la costumbre/ de llamar entremeses las comedias/ antiguas, donde está en su fuerza el arte/ siendo una acción y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto”.<sup>53</sup> Lope estipula que el

---

<sup>51</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. XXXIII.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pág. 126.

<sup>53</sup> Lope de Vega, *Arte de hacer comedias*, pág. 12.

entremés no tiene los alcances de la comedia, cuando menos desde el punto de vista de los temas que puede abordar. En esa misma línea, Cervantes publica sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) pocos años después de que Lope diera a conocer su discurso sobre la comedia nueva a la Academia de Madrid (1609).<sup>54</sup> Además de Cervantes y Lope, es importante señalar asimismo a Calderón y Luís Quiñones Benavente como importantes entremesistas, dentro del mar de dramaturgos conocidos y anónimos que incursionaron en este tipo de género breve.

Al margen de las definiciones etimológicas que menciona Cotarelo, sabemos que el entremés es una forma antigua, no se sabe si proveniente de la comicidad latina o italiana, que también llegó a designarse como “farsa” o “paso” y que tuvo equivalentes en el teatro europeo en general.<sup>55</sup> Por encontrarse intercalado en comedias de carácter “serio”, su importancia radicaba precisamente en la ligereza que proporcionaba a la totalidad de la obra por medio de la comicidad. Otros dos aspectos que distinguen a los antiguos entremeses o “pasos” son, por una parte, su carácter de improvisación, lo cual sugiere una intervención directa de los espectadores; por otra, el hecho de que en su mayoría se escribieran en prosa hasta los primeros años del siglo XVII.

El aspecto cómico del entremés, muchas veces basado en la ridiculización de cuadros de la vida cotidiana –incluso episodios políticos–, parece ser una característica tardía que no siempre atrajo buenas críticas, tal como lo señala Cotarelo:

En la queja presentada en 1442 a los jurados de Mallorca por uno de los consejeros contra los abusos introducidos en las representaciones que se hacían en las fiestas de Pascua, se dice: ‘Acostumbrábase en tiempo pasado a hacer en tal día diferentes entremeses y por las parroquias representaciones devotas y honestas, tales que movían el pueblo a devoción; pero de algún tiempo acá se hacen por los cofrades de la Caridad de las parroquias que los más son jóvenes, <entremeses de enamoraments, alcavoterías> y otros actos deshonestos y reprobados, mayormente en tal día’<sup>56</sup>.

Tal aspecto de comicidad fue explotado al extremo por Gil Enríquez en su entremés *El Ensayo* –en sentido estricto un sainete.<sup>57</sup> La pieza, como su nombre lo indica, describe un

---

<sup>54</sup> Frank P. Casa et al., *Op. Cit.*, pág. 126.

<sup>55</sup> Esto es que el término de “entremés” proviene del latín “intromissum” y no de “intermedium”. Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. LIV.

<sup>56</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. LV.

<sup>57</sup> José María Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, pág. 277.

ensayo de cómicos en casa del autor Pedro de la Rosa, en el que aparecen los personajes prototípicos del entremés –vejete, mujer, sacristán, estudiante, escribano, etc.

La loa y el entremés suelen mencionar a quién se dedica la obra o quién la ha solicitado por encargo. Además tienen en común el que a menudo concluían con un baile y un canto, lo que llevó al entremés a un desarrollo peculiar como fue el “baile entremesado” o “entremés cantado”. Éste se caracterizaba por una presencia más relevante de la música, la danza y una escenografía más sofisticada, esto es, por lo general vinculada a pequeñas representaciones reales. Sobre el entremés cantado solo cabría añadir que hacia el siglo XVII se popularizó el uso de concluirla con una breve danza. Díez Borque señala una variante del entremés que es el “sainete”, cuya distinción temática es “la corrida de toros burlesca y la sátira de la vida teatral”.<sup>58</sup> Posteriormente hacia el siglo XVIII el término sainete desplazará el de entremés.

### **I.2.3 El baile**

Como mencionamos en el apartado anterior, el baile, considerado como acto dramático, se encuentra inevitablemente ligado a la representación, pese a que se le quiera tratar como un género independiente.<sup>59</sup> Existen varias dimensiones a considerar cuando hablamos del “baile dramático”, por una parte la danza como tal y por otra, la danza sumada a la recitación textual o a la voz cantada. Al respecto menciona Cotarelo:

El baile, como género dramático, es un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto, y sobre todo, el baile, propiamente dicho, ó saltación, que le dio nombre. Puede ser monólogo ó dialogado como el entremés, pero siempre es más corto, y la letra, acomodada para el canto, unas veces constituye todo el intermedio y otras sólo una parte. Había pues, bailes todos cantados y otros en parte hablados, que se llamaron entremesados. Aparte de lo literario, que, como es de suponer, constituye hoy para nosotros lo más importante de este drama tan complejo y agradable, se componía de una parte de música y cantos, que no era esencial, sirviendo tan solamente para graduar y hacer más bello el ejercicio mímico, ó sea el verdadero baile.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pág. 279.

<sup>59</sup> Frank P. Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 25.

<sup>60</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses...*, pág. CLXIV.

Si bien no existen registros coreográficos de la danza como aderezo de la representación, es decir sin texto o canto, existen sugerencias que demarcan la diferencia entre baile y danza. El primero solía ser de gestos libres, en el que se movía conjuntamente brazos y pies, mientras que los movimientos de la danza eran modestos y únicamente se movían los pies. Los bailes asociados a la tradición popular, de carácter alegre y rítmico -en el que es frecuente el uso de castañuelas-, parecen encontrarse en mayor relación con el género entremesil, precisamente por las características señaladas. La danza se encontraba en asociación con el ámbito aristocrático, y también tenía un espacio en las representaciones de este estrato, lo cual no quiere decir que no llegaran a exhibirse en los corrales.

Carmelo Caballero sugiere que hacia 1620-1630 se puede tratar el género con cierta independencia de su referente inmediato que era el entremés, y es en este momento que se concibe el texto y/o el canto como partes indivisible.<sup>61</sup> Es difícil tratar el baile como género independiente, si consideramos que su temática puede resultar fragmentaria sin un marco de referencia estrictamente teatral. Además de que también solía incluirse en mojigangas y fines de fiesta, partes que no necesariamente implican representación. No obstante, tanto Cotarelo como Caballero señalan que puede concebirse como un género independiente y se refieren a dramaturgos que lo cultivaron en este sentido.<sup>62</sup> El tema recurrente en ese tipo de bailes “independientes” es el amor, en escenarios pastoriles o mitológicos, siempre desde una perspectiva burlesca y cómica, lo cual nos lleva nuevamente al entremés.

Es de llamar la atención el que Cotarelo y Mori distinga a Manuel de Villaflor en un apartado de “Músicos compositores de bailes” de su *Colección de entremeses*.<sup>63</sup> En este subcapítulo se transcribe una lista de músicos famosos desde 1615, -la cual es citada por

---

<sup>61</sup> Frank P. Casa et al., *Op. Cit.*, pág. 25.

<sup>62</sup> “Solo en el momento en el que la música, la dicción poética y la danza se unan inextricablemente en un discurso global, orgánico e indisociable (...), podremos hablar con propiedad de baile dramático. La personalidad a quien se atribuye esta integración es Quiñones de Benavente, cuya *Jocosería* (1645) marca un jalón importante en la evolución del género. Su propuesta obtuvo rápidamente el favor público y fue emulada por casi todos los dramaturgos del Siglo de Oro, que probaron fortuna como autores de bailes dramáticos. Destacan entre ellos Quevedo, Moreto, Diamante, Matos Fragoso, Monteser, Villaviciosa, Juan Vélez de Guevara, Salazar y Torres, León Marchante y Lanini”. Vid. Carmelo Caballero, “Baile dramático”, pág. 26. Del mismo tema menciona Cotarelo y Mori: “La música, el canto y el baile podían por sí solos dar origen y forma a un intermedio especial que nada debería al entremés, de que hasta entonces venía formando parte, y que así comp éste se representaba entre la primera y segunda jornada de la comedia, podría el nuevo juguete darse entre la segunda y la tercera.” Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. CLXXXIII.

<sup>63</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. CCXXVIII.

Subirá<sup>64</sup> - en que sin mucho fundamento se califica a Manuel de Villaflor bajo el rubro mencionado como sinónimo de músico de compañía teatral. Quizás el tono “satírico-amoroso” de gran parte de sus canciones da razón a tal observación.

#### I.2.4 La jácara

De acuerdo con Cotarelo y Mori, la jácara suele relacionarse con la lírica popular, específicamente con el romance de germanía anterior a Quevedo en el que se narran las rivalidades entre “jaques” o malhechores con un lenguaje peculiar que simulaba el de los estratos más bajos e incultos.<sup>65</sup> Sus personajes eran marginados sociales como pícaros, ladrones, presidiarios, prostitutas, etc. En este caso, resulta pertinente la explicación que Cotarelo hace del término en relación con la voz ajedrecística de “jaque”:

La razón de adaptar la voz jaque a los guapos y valientes del hampa resulta clara, porque estos *jaques*, con su aire de reto y facilidad en sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar á todo el que se le ponía delante.

El empleo de esta acepción habría comenzada en el siglo XVI, con el desarrollo de la literatura picaresca, que alguna vez aceptó en igual sentido la correlativa de mate y más aún de la derivada matante.

(...)

La palabra *jácara* se aplicó en un principio á designar el conjunto de *jaques*, rufianes ó pícaros, su vida y costumbre, ó lo que es igual, á la *picaresca*, pero en lo que tenía de más alegre, ruidoso y menos criminal.<sup>66</sup>

Hasta aquí, Cotarelo nos ofrece una definición que intenta explicar el origen del género. El problema surge cuando se incorpora al teatro y el resultado es muy próximo al baile o la mojiganga, pues paulatinamente se incorporó canto y danza a la estructura de lo que inicialmente se encontraba en el orden de lo textual. Incluso encontramos “danza que se baila al son de la jácara”.<sup>67</sup> De ahí que sus posibilidades abarquen la clasificación teatral y se relacione íntimamente con el entremés, pues su lugar se encontraba también entre actos

---

<sup>64</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral española*, pág. 84 y 85.

<sup>65</sup> Frank P. Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 186.

<sup>66</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. CCLXXV.

<sup>67</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Loc.cit.*



o jornadas. Se trata, pues, de una composición que “solía cantarse con una melodía muy característica, se podía bailar, e incluso mezclarse con entremeses” –no olvidemos la existencia de “jácaras entremesadas” puesto que se alternaban diálogos y canto- y su producción estaba nuevamente en función de lo que el público demandaba entre actos.<sup>68</sup> Es decir, nos enfrentamos a esta parte del teatro que fue creado con los espectadores, pues la improvisación llegó a ser una parte característica. A propósito de ello existieron también distintos formatos en su representación. Diez Borque describe algunas “que consistían en un diálogo desde el tablado y el patio, para lo cual se habían mezclado previamente con el público, algunos actores.”<sup>69</sup>

Además de la dimensión lírica, teatral y bailable, la jácara puede considerarse únicamente como “tono cantado” que podía sustituir a la loa. Pese a que la mayor parte de los registros de jácaras son textuales, el contenido temático determinará cuando se trata de este tipo de género menor. Del género como “tono célebre y que gusta” Danièle Becker añade que a pesar de que “se desenvuelve sobre un timbre conocido, admite variantes (como el fandango hoy) y aún parece la jácara más flexible. Conocemos al menos dos jácaras cantadas de estilo cortesano: la de Tonos humanos que sirve de conclusión a un tono por coplas (“Floreccitas que al alva/salid tan bellas...”, no.220) y la jácara “No ay que decirle el primor”, partida en tres voces solistas y un coro que repite los dos últimos versos de cada copla”<sup>70</sup>. Así, frente a las amplias posibilidades del género, una aparente constante que distinguirá a esta forma de representación de las anteriores es el tipo de protagonistas (jaques o maleantes, cuyo distintivo es también el mote o nombre), el escenario en que se desarrolla la historia (“círculo de hampa”), el lenguaje de jerga popular, el canto y el manejo poético de éste, que, como aclara Cotarelo, hace mayor hincapié en el lado picaresco que criminal.<sup>71</sup>

### **I.2.5 La mojiganga, fines de fiesta, matachines, follas y relaciones**

---

<sup>68</sup> Diez Borque, José María. *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, pág. 281.

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> Danièle Becker, “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro”, pág. 187.

<sup>71</sup> Frank P. Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 186.

Sobre la mojiganga, género de carácter carnavalesco, me parece más esclarecedora y concreta la definición propuesta por Catalina Bueza, en oposición a la etimológica e histórica de Cotarelo cuya disquisición es pormenorizada pero un tanto dispersa.<sup>72</sup> De acuerdo con aquella la mojiganga es “un texto breve en verso, de carácter cómico-musical y burlesco, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca, representado para fin de fiesta”.<sup>73</sup>

En un inicio fue baile burlesco de orden callejero y carnavalesco que incorporó diálogos, danza y música paulatinamente. Otro aspecto característico, reminiscencia de la forma original, es la galería de disfraces así como la representación de situaciones “cómico-burlescas” que se representaba en la segunda o tercera jornada de una comedia. Hacia mediados del siglo XVII se hizo costumbre finalizar la fiesta teatral con este género tanto en comedias, como en autos sacramentales. Se trataba de una especie de repuesta de la loa o una loa al revés, pues incluso existieron “mojigangas a las loas” en el que se parodia esta forma.<sup>74</sup> Curiosamente, este género fue tomado en cuenta por Calderón de la Barca, con lo cual el espectáculo se aproximó al “entremés representado”, y por lo tanto adquirió otro nivel textual y de representatividad –pues no se distinguió cabalmente del entremés.<sup>75</sup> Quizás un factor determinante en dicha estilización fue el hecho de que estuviera relacionado con géneros de la corte (máscaras, fiestas bufas, el sarao).<sup>76</sup>

Pese a que no existen registros musicales, desde este punto de vista es interesante destacar que, además de los resabios carnavalescos existentes en el disfraz, la música también conservó una extracción popular de dotación particular entre flautas, gaitas, tambores, castañuelas, etc., lo cual sugería que se trataba de una música “estrepitosa y destemplada”.<sup>77</sup> En su forma de baile, se le denominó “sarao” (serie de danzas cantadas de carácter cortesano). En lo que toca a la forma poética, al igual que jácara y baile dramático, prevalece el romance y la seguidilla, pero, con las influencia de la corte, su forma se inclina hacia el uso de versos penta y hexasilábicos.

---

<sup>72</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses...* pág. CCXCI.

<sup>73</sup> Frank P. *Op. Cit.*, pág. 211.

<sup>74</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.* pág. CCXCIX.

<sup>75</sup> *Loc. Cit.*

<sup>76</sup> Carmelo Caballero, “La música del teatro clásico”, pág. 712

<sup>77</sup> José María Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, pág. 282.

A diferencia del baile dramático y la jácara, la mojiganga no evolucionó hacia otros géneros teatrales como la tonadilla y el sainete. Su decadencia se debió, de acuerdo con Cotarelo, a su carácter burlesco y a las prohibiciones de representarla en carros al aire libre al finalizar los autos, conservándose únicamente y de manera estilizada en los altos estratos sociales con el nombre de “fines de fiesta.”<sup>78</sup>

De acuerdo con Cotarelo y Mori, al igual que la mojiganga, los fines de fiesta, matachines y follas cumplen la función de finalizar las grandes representaciones. Del Matachín, sólo cabría señalar que se trata de una obra cómico satírico de origen italiano, adoptado por los actores españoles en el que también se bailaba de formas “chuscas”. La finalidad de éste es hacer reír al público por medio de la mímica, en la que no existe dialogo alguno; ello puede verificarse en origen etimológico: del italiano “matto” o “loco”<sup>79</sup>. Por otra parte, las follas eran una suerte de intermedio compuesta de fragmentos de entremeses, bailes, loas, jácaras, mojigangas más conocidos y disfrutados por el público. En cuanto a las “relaciones” o “historia”, mencionadas también por Díez Borque, como su nombre lo indica son fragmentos de diálogos dramáticos, por lo general monólogo proveniente de comedias o partes teatrales bien conocidas.<sup>80</sup> Éstas se encontraban en forma de pliegos sueltos y podían alternar con música o bailes.<sup>81</sup>

Un rasgo común a todas estas formas es su paulatina transformación de un “género popular callejero” a uno estilizado que incorpora danza y música, y que además cumple la función de finalizar el espectáculo teatral. Así, en palabras de Susana Anton: “a medida que nos acercamos a la mitad del siglo [XVII], estas obras sufren un cambio radical, ya que, por un lado fueron perdiendo el tono popular para adoptar características más cercanas al mundo cortesano, y por otro, la música y la danza cobraron tal importancia dentro del texto dramático que terminaron por transformarse en pequeños dramas enteramente cantados y danzados”.<sup>82</sup>

Revisados ya los tres esquemas de géneros teatrales mayores (temas y estructuras frecuentes propuestos por Borque y Valbuena) y menores (Cotarelo y Mori), cuyo propósito es ofrecer una dimensión general de las estructuras teatrales predominantes, lo cual

---

<sup>78</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op.Cit.*, pág. CCCV.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. CCCVII.

<sup>80</sup> José M. Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español...*, pág. 70.

<sup>81</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op.Cit.*, pág. CCCXV.

<sup>82</sup> Susana Anton, “Del corral a la corte”, pág. 3.

determinará además las construcciones musicales, abordaremos a continuación la dimensión de los ámbitos teatrales.

## **II. Los ámbitos teatrales**

Sin duda, el siguiente aspecto que determinará la música escénica se refiere a los ámbitos de representación, esto es, el teatro de corral, el religioso o de palacio. Por ejemplo, en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, la distribución y conformación de los carros tendrán un impacto en su producción teatral a partir de 1647, aunque no es del todo claro, si fue éste quien impactó la manera de representar los autos conllevándolo a una modificación de su escenografía o serían las disposiciones de escenificación imperantes las que delimitarían en parte la obra calderoniana.<sup>1</sup> Lo importante en este punto es describir la relación entre tipos de representación, escenarios y sus actores, así como sus características esenciales. En este apartado, haré especial hincapié en el teatro de corral, puesto que Manuel de Villaflor pertenece a este medio y se desempeñó como músico y director (o “autor”) de comedias por un periodo de tiempo considerable de años en el escenario madrileño.

Como sabemos, el teatro de carácter religioso puede remontarse a los antiguos dramas religiosos, cuyo objetivo era reforzar las enseñanzas de la iglesia. El posterior desarrollo de este tipo de representación incorporó paulatinamente formas escénicas profanas, entre las que se encuentran la danza y la música que se presentaban en los espacios externos a la iglesia, aun cuando el referente principal fuese religioso. El vulgo fue un aspecto decisivo en la conformación de un espectáculo de temática variada, tanto en el teatro religioso como de corral. Por otro lado, la corte en un proceso paralelo experimentó con la escena hasta lograr esmeradas formas de representación, en las cuales la música, mucho más elaborada que la de corral, cumplía un papel fundamental. Ello nos lleva a la consideración de los tres principales ámbitos de representación mencionados en un principio.

### **II.1 Teatro de los corrales**

Si bien los antecedentes de una producción teatral se encuentran en los espectáculos religiosos y las prácticas lírico-dramáticas impulsados por las cortes españolas a través de figuras de Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y Torres Naharro, en la tercera y

---

<sup>1</sup> N. D. Shergold; J. E. Varey, “A Problem in the Staging of Autos Sacramentales in Madrid, 1647-1648”, pág. 13 y 23-25.

cuarta década del siglo XVI, con la aparición de los representantes o actores profesionales, el teatro adquiere importancia como espectáculo de masas, bajo la figura de su máximo exponente, dramaturgo, actor y autor o director de comedias, Lope de Rueda. Importante papel juegan las compañías teatrales italianas, fuentes de textos que se adaptarían al público español, con la incorporación de pasos (o entremeses).<sup>2</sup> La producción teatral no se ve limitada a un sólo nombre, Cervantes y sus entremeses, Rojas y su *Celestina* son importantes referencias al acontecer dramático de esta época que antecede a los Siglos de Oro.

La descripción del corral en tiempos de Lope de Rueda no es la más afortunada, pues, todavía itinerante, apenas contaba con un espacio acondicionado para la actuación. Por otra parte, fue hasta tiempos de Lope de Vega en que surgió una iniciativa de “poner en escena” la música que usualmente quedaba tras bambalinas y constaba nada más que de una voz y acompañamiento de guitarra.<sup>3</sup> Hacia principios del siglo XVII las carencias del espacio y de la escena parecen resolverse con la proliferación de corrales en todo el reino español, cuyos núcleos de actividad eran Sevilla, Valencia y Madrid. Ello resulta también a favor del desarrollo del auto sacramental, cuyo escenario son los carros al exterior de la iglesia, y de la representaciones reales (de tema mitológico, principalmente).<sup>4</sup>

La creación de corrales, como iniciativa privada, contó con una constante vigilancia del estado –el protector de hospitales, la instancia más alta de control, comisarios y comisario de libro y en parte el autor de comedia o director de compañía- así como una censura religiosa, pues el oficio de representante o actor no fue siempre el mejor visto socialmente. En el caso de Madrid, el esquema administrativo se mantuvo por medio de la beneficencia.<sup>5</sup> La creación de cofradías de actores, cuya estructura obedece un orden claramente jerárquico, destinaba parte de sus ingresos a la manutención de hospitales. La

---

<sup>2</sup> “La *Égloga de Plácida* y Victoriano (Encina), el *Auto de la Pasión* (Fernández) e *Himenea* (Torres Naharro) marcan tres momentos capitales en el nacimiento del teatro de España”. Frank P. Casa, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 286.

<sup>3</sup> “[El] adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo” Citado por John J. Allen et al., *Los teatros comerciales del siglo XVII...*, pág. 22.

<sup>4</sup> *Id.*, “Los espacios teatrales”, pág. 629.

<sup>5</sup> “Si los primeros corrales de comedias se caracterizaban por una amplia gama de diseños y estilos, había también bastante variedad en la administración y control de sus operaciones. Entidades benéficas establecieron los corrales de Madrid, Valencia, Valladolid, Pamplona, Burgos y Toro; en León fue el ayuntamiento; en Alcalá, como en el caso del de las Atarazanas en Sevilla y el Corral de Córdoba, fue un negocio particular”. *Ibid.*, pág. 632.

repartición de las ganancias está justamente a cargo de las autoridades oficiales (protector y comisarios). Los alguaciles de comedia se encargarán del orden durante la representación.

Sobre la arquitectura de los corrales John J. Allen señala que [existen] “una notable variedad de diseño y estilo: los hay rectangulares, cuadrados, poligonales y ovalados, grandes y pequeños, techados y abiertos, elegantes y modestos. Sin embargo los tablados de los distintos teatros varían muy poco”.<sup>6</sup> Dirigiremos, pues, nuestra atención a los dos primeros teatros del Madrid de Felipe II, que como bien justifica Joseph Ohrlein, funge como capital del teatro desde principios del siglo XVI: los corrales de la Cruz (1579) y el Príncipe (1583) –apenas distaban 200 metros el uno del otro y se encontraban en el mismo barrio, sus respectivas cofradías eran la Soledad y la Pasión.<sup>7</sup> Su protagonismo también se encuentra en función de que constituyeron los teatros para los que fueron pensadas obras de Cervantes, Lope y Calderón, entre otros.

Hay que dejar en claro que el desarrollo del espacio teatral supone un proceso lento hacia una conformación cada vez más sólida. En su estructura interior, el corral constaba de un “patio” formado por las partes traseras de tres viviendas contiguas al cual se conforma un escenario en el fondo y hacia el frente, gradas de asientos (con capacidad de 95 bancos con tres plazas, estos es 285 espectadores sentados, destinado al público masculino en el Príncipe).<sup>8</sup> Hacia el fondo había capacidad para personas de pie (varones). En el extremo que da paso a la calle, una fachada con puertas. En años posteriores, tanto en la Cruz como en el Príncipe, se construye un segundo piso con un espacio semicircular por encima de las vías de entrada al patio, es decir de las gradas para hombres, llamado “cazuela” que estaba destinado a las mujeres –en promedio cincuenta lugares, posteriormente, conforme al desarrollo del teatro se construiría un espacio superior a éste designado “cazuela alta”, para albergar mayor número de mujeres. En el Príncipe esta parte se construyó hacia 1602, junto con espacios laterales por encima del escenario destinado a los dignatarios de la ciudad.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 631.

<sup>7</sup> “La ciudad de Madrid fue, por lo menos en ciertas épocas, la instancia competente que regulaba tanto el ejercicio teatral en los corrales como también la organización de las festividades del Corpus de mayor importancia para el país. Los autores de comedias formaban sus compañías básicamente en Madrid. En Madrid tuvo su cede la hermandad de actores, la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Madrid era finalmente la única ciudad en la que los actores podían ejercer su profesión en las tres especialidades: el teatro de corral, el teatro de Corte y el de Corpus”. Josef Ohrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, pág. 12.

<sup>8</sup> José M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, pág. 145; John J. Allen et al., *Op. cit.*, pág. 33.

Otros espacios eran las “rejas” y “cajas”, ventanas y aposentos respectivamente perteneciente a los dueños de aquellas casas vecinas quienes sacaban ventaja para alquilar o subarriendo de dichos espacios. Paulatinamente, la propia administración adquiría las propiedades aledañas para construir más rejas en el segundo piso y un tercer piso en que se ubicaría el “desván”, por lo general para uso de mujeres, más una sección llamada “tertulia” destinada a religiosos, a menudo censores.

Díez Borque hace una interesante división de los espacios interiores del corral, pues en el proceso de conformación de este espectáculo, la estratificación fue evidente. Las “entradas populares” consistían del patio, cazuela, bancos y gradas. “Dentro de las entradas populares había también una ordenación jerárquica, capaz de albergar desde las clases más bajas a las clases intermedias: desde la multitud mosqueril a los burócratas, pequeños comerciantes y artesanos. El límite en lo superior, eran los aposentos y, en lo inferior, la simple entrada de pie en el patio”.<sup>9</sup> El lugar “más económico” era de pie al fondo del patio para varones (soldados, mosqueteros, acompañantes de mujeres, etc) y la cazuela para mujeres. Únicamente las damas de la nobleza ocupaban espacios de casas vecinas, es decir, “aposentos” (habitaciones), “rejas” (ventanas) y “celosías” (apertura con enrejado), lo cual por otra parte les garantizaba una entrada distinta a la del vulgo, es decir, las puertas de las casas contiguas al patio. Los bancos constituían un lugar intermedio generalmente para comerciantes y artesanos menores. De esta zona, la mejor vista la tenían las *gradas* situadas bajo los aposentos hacia el fondo del patio en semicírculo. Alguaciles, secretarios, burócratas, dramaturgos y otra clase de autoridades municipales o teatrales contaban con entradas gratuitas.

El público docto, según Díez Borque, contaba con espacios en la parte superior del corral en “desvanes” o en la “tertulia”. Sin embargo no llegan a pertenecer a las “localidades distinguidas”, estas son “las rejas o celosías” y los “aposentos” altos y bajos, destinados a la nobleza y alta burguesía. Preferentemente el primer grupo, por supuesto. Incluso los monarcas en turno llegaban a asistir a las representaciones de corral, éstos ocupaban “un palco sobre el escenario, cerrado por celosías, para que no pudiera verse nada desde fuera”.<sup>10</sup> Por último, el vestuario de actores (detrás de los tablados y por encima de

---

<sup>9</sup> José M. Díez Borque, *Op. cit.*, pág. 141.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 158.



éste) y el lugar de vendedores de colaciones y bebidas que se encontraba en dos aposentos debajo de cada extremo de la cazuela.

Sobre la convivencia de un público tan diverso, Díez Borque ofrece descripciones pormenorizadas y un tanto hilarantes, pues tal disparidad de grupos sociales y la gran cantidad de audiencia se prestaba para toda clase de desorden y pendencias, en el que hasta el estrato más acaudalado contribuía.<sup>11</sup> Lo anterior no es difícil de suponer si consideramos que los corrales tenían la capacidad de albergar a un número considerable de personas. En el Corral del Príncipe, por ejemplo, cabían cerca de mil personas sólo en los espacios denominados por Borques como “localidades populares” (bancos, gradas, cazuela y la extensión del patio hacia la entrada). Así al paso de los años:

En el transcurso de medio siglo después de la inauguración de los corrales, se habrían doblado: en el primer piso de las casas vecinas a cada lado, rejas en la pared medianera encima de la última grada (ocho en la Cruz y diez en el Príncipe); en el segundo piso, una serie de palcos, llamados aposentos (...); en el tercero y último, una serie de pequeños palcos llamados desvanes, porque lo eran de las casas laterales –nueve en la Cruz y diecisiete en el Príncipe. Al fondo del patio, frente al escenario, la cazuela de mujeres, con un segundo piso de palcos encima y en el último piso una zona que servía en distintos años de cazuela alta y de tertulia, reservado para el clero.<sup>12</sup>

Lo anterior nos lleva a considerar otro dato importante, el gradual crecimiento de compañías teatrales “legales”, es decir, aquellas aprobadas por el estado. En el caso de Madrid, durante el reinado de Felipe III, a principios del siglo XVII, existían cuatro compañías, años más tarde (1603, específicamente) se autorizan cuatro compañías más; entre 1608 y 1615 se cuenta con doce compañías “de título”. Para representaciones del Corpus Christi, espectáculo auspiciado por el municipio en que se escenificaban autos sacramentales, la selección de compañías teatrales funcionaba de manera distinta, pues el estado intervenía directamente incluso en la selección de actores. De ello trataremos en el apartado del teatro en la calle. Bien entrado el siglo XVII, encontramos, pues, una ordenación y estratificación de compañías teatrales bien establecida.

---

<sup>11</sup> Díez Borque explica la dinámica del público al interior de la representación de comedias en la segunda parte de *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (171-183). Sobre la participación de la nobleza en los “alborotos públicos” comenta lo siguiente: “A veces por instigación de la misma reina, se soltaban ratones en la cazuela, con lo que es fácil suponer la algarabía entre las mujeres...” *Ibid.*, pág. 175.

<sup>12</sup> John J. Allen et al., *Los teatros comerciales del siglo XVII...*, pág. 634.

### II.1.1 Las compañías teatrales.

La influencia de los grupos actorales italianos (de *commedia dell'arte*) se hizo notar, además del repertorio de drama clásico, renacentista y religioso (autos), en la organización de los primeros grupos actorales desde mediados del siglo XVI. Gracias a ello, las cofradías dieron un primer paso al implementar un sistema en que el espectáculo teatral “se vende”. Por otra parte, las temáticas más frecuentemente representadas por las compañías italianas (comedias románticas, piezas pastorales y comedias de intriga) fundamentaron parte de los aspectos propuestos en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Así, la tradición italiana en conjunción con aquella bien conocida de las escuelas jesuitas cumplen un papel importante en el establecimiento de los primeros corrales hacia 1560 -que en sus inicios no eran sino tablados itinerantes- en Madrid y ciudades aledañas como Sevilla y Valencia.<sup>13</sup> Al respecto, Flórez Asensio incluye una noción relevante que influyó en la conformación de las cofradías: el de “los modelos mercantiles de la burguesía urbana”, cuyo origen se encuentra nuevamente en la “institucionalización” de las compañías italianas, las primeras en crear un esquema de agrupación profesional de este tipo en Europa.<sup>14</sup>

Hacia principios del siglo XVII, la variedad de grupos teatrales españolas se dividió en dos grupos fundamentales: “compañías de título” y “compañías de legua”. La primera se encontraba inscrita dentro de la ley del estado, como vimos anteriormente, hacia 1608, el número de compañías bajo este rubro era en total doce. Las de legua eran compañías itinerantes que no tenían derecho a representar en las ciudades (“llamadas así porque sólo podían aproximarse a una legua” de éstas), es decir, se encuentran al margen de la ley.<sup>15</sup> Las subcategorías de este tipo de agrupaciones son curiosas pues va de lo más burdo y chusco hasta lo más cercano a una compañía de título. Varias fuentes describen la siguiente clasificación: “el bululú” que consta de un solo representante y cuyo pago es prácticamente una limosna; “el ñaque” grupo de dos que saben algún entremés y partes de comedias; “el gangarilla” es un grupo de tres o cuatro representantes; “el cambaleo” es una agrupación de cuatro o cinco representantes y una cantante actriz, tienen en su haber alguna comedia, autos y entremeses; “compañía de garnacha” cinco o seis hombres, una mujer y un muchacho,

---

<sup>13</sup> Melveena Mckendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, pág. 52.

<sup>14</sup> María A. Flórez Asensio, “Salgan Racionales Ruiseñores...” págs. 44-45.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 45.

tienen un repertorio mínimo de comedias, autos y entremeses; “la bojiganga” consta de dos actrices, un muchacho y seis o siete representantes, tienen un mayor número de comedias, autos y entremeses con respecto al anterior y por último “la farándula” casi una compañía que cuenta a diferencia de la “bojiganga” con tres actrices. Conocen un buen número de comedias y autos, e incluso en algunos pueblos encuentran buena paga por su representación.<sup>16</sup>

La estructura de las compañías de título era clara y bien estratificada. Éstas se conformaban por unos quince o veinte integrantes.<sup>17</sup> La cabeza de las compañías era el “autor de comedias”, es decir, el director de la agrupación, por lo general un representante o músico con larga trayectoria dentro del medio teatral, cuya labor suponía algo más que “dirigir” un grupo. Su cargo implicaba desde la organización de la compañía, contratación de actores e implementación de mejoras en los corrales, la elección del reparto hasta la adquisición e intervención directa en la composición de los textos dramáticos con el fin de adecuarlos a la representación. De allí, la escala de niveles en la compañía dependía del talento de los actores, los cuales debían saber también de danza y música. Así los actores más destacados de la escala profesional eran ocupados por aquellos que representaban primero y segundo papeles de dama y galán. Figuras intermedias eran los que representaban terceros y cuartos papeles de dama y galán y los graciosos. Un nivel inferior correspondía a los secundarios como quintos y sextos, ‘partes de por medio’, barba, vejete y los músicos, dentro de los cuales había también diferencias.<sup>18</sup> Los “graciosos” solían ser “primero y segundo”; lo mismo sucedía con “el barba”, “vejete”. Como podemos observar, la clasificación se encuentra en función de los personajes paradigmáticos de la comedia. En cuanto a los músicos, por lo general, las compañías contaban con dos: el principal denominado asimismo “músico”, cuya labor consistía en hacer composiciones nuevas para las representaciones y enseñar los “tonos” principalmente a las actrices, y en segundo lugar,

---

<sup>16</sup> José Ma. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, pág.30; Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, pag. 66; Evangelina Rodríguez, “El actor y la técnicas de interpretación”, pág. 656-659.

<sup>17</sup> Otra división que es prudente hacer dentro de las compañías de título: es la de “compañía de autor” y “compañía de partes”. En la primera el autor dirige a toda una compañía, por lo general compuesta por familias de actores. Esta fue la forma más usual en España. En la segunda, existe una repartición del trabajo entre los miembros integrantes, no una cabeza dirigente, estructura usual en las compañías italianas. Frank. P Casa, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 80.

<sup>18</sup> María A. Flórez Asensio, *Op. cit.*, pág.47-48.

“el arpista” el cual probablemente era auxiliar del músico principal.<sup>19</sup> También formaban parte de las compañías apuntadores, guardarropas y cobradores entre ayudantes que asistían a la compañía.

Sobre reparto y número de integrantes, Rodríguez Cuadros precisa el hecho de que existió también la “duplicidad de papeles” a cargo de un solo actor, por lo que la media de integrantes de una compañía hacia 1659 era de 10 a 12 representantes.<sup>20</sup> Probablemente ello dependía de la situación histórica que viviera el gremio o si se trataba de una representación de corral o de una fiesta de Corpus Christi en que se elegía actores de distintas compañías. En éste y otros casos existe registro de los “sobresalientes”, es decir, actores de cierto prestigio que fungían como “suplente[s] encargado[s] de ‘remediar’ un papel en caso de enfermedad o ausencia del actor que debía encarnarlo”.<sup>21</sup>

Los grupos teatrales, aún legales, eran presas de toda clase de críticas por parte de la sociedad en general, especialmente del clero, no obstante, como mencionamos en párrafos anteriores, mientras existiera justificación de orden moral como el que las cofradías reportaran limosnas a hospitales y su participación en dramas ejemplares; como el auto sacramental para las festividades del corpus, los escándalos de actores y actrices pasaban inadvertidos por un público ávido del espectáculo teatral.<sup>22</sup> A este respecto es curiosa la historia del origen “milagroso” de algunas agrupaciones actorales. En el caso de la Cofradía de la Novena, en la iglesia de San Sebastián de Madrid, la historia cuenta que: “el 2 de febrero de 1615, festividad de la Purificación de María, el ‘caullero Florentin’ Carlos Velutti hizo instalar en la esquena de la Calle de Santa María con la Calle de León ‘una hermosa Imagen de la Virgen santissima con el Niño Jesús dormido y S. Joseph y S. Juan Bautista para honrrar su casa’. Esta imagen se vio expuesta posteriormente a diferentes ataques, supuestamente, por parte de los protestantes.”<sup>23</sup> En cada uno de estos actos de

---

<sup>19</sup> Otra posible diferencia entre “músico” y “arpista” es que “existía una relación estable entre autor y músico principal, mientras que el arpista solía cambiar de una a otra compañía”, María A. Flórez Asensio, “Músicos de las compañías que residen en esta corte...”, pág. 19.

<sup>20</sup> Evangelina Rodríguez, *Op. cit.*, pág. 660.

<sup>21</sup> Ma. Asunción Flórez, *Op. cit.*, pág. 50, Nota No. 21.

<sup>22</sup> Muy célebre es la crítica del religioso Ignacio Camargo en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, en que ataca una serie de aspectos relacionados con el teatro: la temática de comedias, la letra de las tonadas, la danza y la actuación de los representantes, así como el papel de la mujer en este tipo de profesiones. José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 53-54.

<sup>23</sup> Joseph Oehrlein, *Ibid.*, pág. 245-246.

vandalismo, la imagen volvía a aparecer intacta en el mismo lugar, pese al gran número de mutilaciones.

Para cuando se fundó la cofradía, el legendario suceso sirvió de base religiosa para justificar la posterior conformación de ésta. La historia anterior se liga a otra que toca directamente al gremio: una criada de afamados actores (Bartolomé de Robles y Mariana de Varela) a quien le sobreviene una parálisis, Catalina de Flores, fue curada milagrosamente a través de la imagen de aquella virgen. En el proceso de la enfermedad, la criada había confiado a una de sus hijas a la pareja, Bernarda Ramírez, la cual se convertiría después en una afamada actriz con el nombre de “la Napolitana” probablemente por su capacidad para el canto. “Así pues, a través de esta hija se daba efectivamente una relación con el gremio de actores, si bien esto (...) no bastaba para que pudiera considerar a Catalina como actriz. [...] Ante la imagen de la Virgen (...) hizo Catalina Flores una novena, rezando durante nueve días. Al noveno, podía andar sin muletas, cosa que significaba su curación. De este hecho deriva el nuevo y definitivo nombre del cuadro: Nuestra Señora de la Novena”.<sup>24</sup>

Posteriormente se consideró a la imagen como milagrosa y se llevó en procesión a la iglesia de San Sebastián, que al contar con un considerable número de feligreses del gremio de representantes, no tardó en convertirse en sede de la Cofradía de “Nuestra Señora” (en 1624). La historia pone de relieve el culto mariano, con lo cual podemos ejemplificar la necesidad de situar en terreno religioso una práctica profesional siempre cuestionada por los cánones morales. Años más tarde, dicha cofradía se convertiría en sede de los actores más celebres del primer tercio del siglo XVI, como lo fueron María Calderón, alias “la Calderona” o Cosme Pérez alias “Juan Rana” entre otros.<sup>25</sup>

La vida de los gremios de actores no supuso constancia a pesar de su organización, ya que su funcionamiento se encontraba supeditado a los designios de los gobernantes en turno y su gusto o aversión por el espectáculo teatral. Las licitudes legales en torno al teatro así como la participación de música y danza, se encontraron sujetas a constantes prohibiciones; otro aspecto importante en esa materia era el deceso de reyes y nobles.

El siglo XVII abarca el reinado de Felipe III (1578-1621), Felipe IV (1605-1665) y Carlos II (1661 – 1700), tiempos en que el teatro sufrió toda clase de altibajos. José Subirá

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 247.

<sup>25</sup> Cotarelo y Mori ofrece un interesante recuento de los actores pertenecientes a esta cofradía. Vid. Emilio Cotarelo, *Colección de Entremeses...*, pág. CLVIII-CLXIII.

en su *Historia de la música teatral en España* describe una muy clara ejemplificación. Al respecto leemos:

Muerto Felipe II su inmediato sucesor Felipe III levanta la prohibición que pesaba sobre los teatros, si bien exige que no sean indecentes las cantinelas ni lascivos los bailes del tablado escénico. Baja a la tumba este monarca en 1621 y su hijo Felipe IV se desvive tanto por dichos recreos que protege a Calderón y otros dramaturgos, e incluso, construye coliseos en varias reales residencias (...). Por el Consejo de Castilla (...) pide en 1644 que, de no cerrarse los teatros, se introduzcan amplias restricciones en el repertorio, incluyendo en la prohibición ‘especialmente’ los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres’, y prohibiendo en absoluto entonar jácaras, sátiras, seguidillas y cualesquiera cantares o bailes, tanto antiguos como modernos, que tuviese indecencia, desgarro o acción poco modesta, así como que bailase una mujer sola, pues debería hacerlo siempre en compañía de otra mujer o de varias más, y separándolas en lo posible de los hombres.<sup>26</sup>

Ello por cuanto toca al gusto de monarcas sobre el espectáculo teatral. Carlos II, el Hechizado, por su corta edad tuvo poca iniciativa en esta materia pues, al morir Felipe IV (1665), la reina gobernante, Mariana de Austria decidió “la supresión de los espectáculos públicos hasta que tuviese edad para saborear las comedias el nuevo rey, Carlos II...” Pero las dificultades en los hospitales, así como la falta de sustento para las familias de actores profesionales, favorecieron la reapertura de actividades aproximadamente un año después. La clausura de teatros en el siglo XVII tuvo lugar por periodos de un año o más a causa de los decesos reales: en el mismo año de 1644 por la muerte de la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón; en 1646 por la muerte del príncipe Baltasar Carlos en el que por periodo de años no hubo más representaciones que las de Corpus Christi –hasta aproximadamente 1660-; en 1665 al morir Felipe IV y en sendas defunciones de María Luisa de Orleans (1689) y la reina Madre (la misma Mariana de Austria) en 1696. Las celebraciones de bodas, nacimientos y otras festividades similares también conllevaban al descuido de corrales, pues muchos de los actores de compañía eran requeridos en la escenificación de “particulares” (o representaciones particulares).<sup>27</sup>

Las crónicas oficiales, es decir, aquella de los mandatarios reales junto con otros sucesos históricos, determinaron la formación de compañías así como la labor y autoimagen

---

<sup>26</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 96.

<sup>27</sup> Sobre las “Fiestas del Retiro” vid. Cotarelo y Morí, *Op.cit.*, pág. CLIX.

de actores, cuya personalidad polémica encontró sustento en las constantes vicisitudes que los colocaron en los lindes del esquema social español del siglo XVII.

### II.1.2 Los actores de compañía

Como mencionaba en el apartado anterior, la organización de actores en compañías profesionales tiene su origen en la Italia del siglo XVI. Por este motivo y el hecho de que además se presentaran dentro de la península desde finales de este siglo, España adopta el esquema más rápidamente que otras regiones europeas.<sup>28</sup> Las garantías de pertenecer a una compañía de “título” no eran despreciables para los actores, en ese entonces llamados “representantes”, “comediantes” o “farsantes”. Bajo la dirección del autor, el actor de compañía se veía obligado a cumplir contratos temporales (“asientos” o “conciertos”), cuya duración era por lo general de la Pascua (marzo-abril) al Carnestolendas o Carnaval (febrero) del próximo año.<sup>29</sup> El actor era, además, acreedor de un sueldo por representación, transporte, hato o guardarropa, cobertura médica y, por supuesto, obligaciones -como la asistencia a ensayos- que en caso de ser infringidos resultaban en multas, retribución económica al autor e incluso la cárcel. Tales castigos tenían que ver las más de las veces con una súbita interrupción del contrato o incumplimiento de alguna cláusula de éste. Por otra parte, para jóvenes actores o hijos de actores, la compañía significa una especie de centro de formación profesional.

La contratación y privilegios del actor se encontraban también en función a su jerarquía. Aquellos de mayor talento y reconocimiento gozaban de derechos como la posibilidad de establecer honorarios, la posesión de vestuario propio, además de un mayor nivel económico-social. Para ello, el representante debía destacar en la actuación en sí misma, pero además debía contar con una formación en el canto y la danza<sup>30</sup>. En estos dos

---

<sup>28</sup> Ma. Asunción Flórez menciona: “Tenemos pruebas documentales de la presencia de compañías italianas en la Península a partir del último cuarto del siglo XVI, siendo una de ellas la dirigida por Ganassa, quien representó en Madrid por primera vez en 1574.” *Id.*, “Salgan racionales ruiñeños...”, pág. 44. Nota 8.

<sup>29</sup> “También podían establecerse contratos en los meses de mayo y junio o únicamente en Navidad, para atender compromisos determinados como las fiestas del Corpus. Sólo en las agrupaciones más prestigiosas se hacían contratos por dos o más temporadas seguidas”. Frank. P Casa, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 2.

<sup>30</sup> “[En] los contratos suscritos podemos leer que los actores ‘representaban’, ‘cantaban’ o ‘bailaban’, lo que parece designar tres funciones específicas o combinables. Se puede decir que ‘representa y baila’, o

rubros, un papel importante lo llevaban a cabo las actrices quienes además debían poseer cierto carisma o atractivo físico. El papel de la mujer en el teatro fue rasgo distintivo del teatro español desde tiempos de Lope Rueda. A pesar de los decretos que intentaron la prohibición de la participación femenina en los escenarios a lo largo de la historia teatral -por el Consejo de Castilla en los años de 1586 y 1590-, tal como la formación de las compañías, las agrupaciones supieron encontrar un solución moral a la mal vista profesión de las mujeres de escena: ésta debía estar casada con un actor u otro participante del gremio para tener derecho a representar.

Tal dinámica llevó pronto a que familias de actores se consolidaran por generaciones y distinguió a la escena española de la italiana, inglesa o francesa. Al respecto, menciona Melveena Mckendrick: “En Inglaterra y Francia, por el contrario, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XVII que se le permitió a las mujeres actuar en público, e incluso en Italia, donde las mujeres subieron al escenario desde la segunda mitad del siglo XVI, muchachos representaban los papeles femeninos durante las décadas de 1620 y 1630”.<sup>31</sup> Pese a lo anterior, no hay que olvidar la contribución del teatro italiano, el cual impactó tanto en la organización gremial del actores, como en el material dramático (temática y textos) y escenográfico (al interior y el exterior). Un ejemplo claro de la organización, lo observamos en las listas de “Músicos de la compañías de Madrid” de todo el siglo XVII. Los primeros representantes-autores fueron también músicos, por lo general “cantan, bailan y representan”, aspecto que empieza a cambiar hacia 1660, donde observamos una delimitación poco más precisa de las funciones de actores y músicos, aunque ello no implica que tanto representantes como músicos no se encontraran formados en ambas disciplinas –lo más frecuente- y que inevitablemente cumplieran más de una función.<sup>32</sup> El hecho de que la mujer tuviera libertad de ejercer desde fechas tempranas en la escena española, la llevó posteriormente a tener importantes logros en esta profesión, incluso algunas de ellas llegaron a fungir como “autoras” de comedia, en algunas ocasiones por mérito propio (es decir, por trayectoria artística) o por la muerte del cónyuge “autor”, tal es el caso de Sabina Pascual,

---

‘representan primeros papeles y canta’. Evangelina Rodríguez, “El actor y la técnicas de interpretación”, pág. 660.

<sup>31</sup> “In England and France, by contrast, it was no until the second half of the seventeenth century that women were licensed to act in public, and even in Italy, where women did appear on the stage in the second half of the sixteenth century, boys continued to play female roles into the 1620s and 1630s.” Melveena Mckendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, pág. 49.

<sup>32</sup> María A. Flórez Asensio, *Op. cit.*, pág. 56-78.



actriz y esposa de Manuel de Villafior, cuyos descendientes se mantuvieron en la escena española hasta mediados del siglo XVIII.

En cuanto a la jornada laboral, el actor debía distribuir su tiempo entre ensayos y representaciones. En ocasiones, en “particulares”, es decir, eventos privados para algún personaje importante no necesariamente vinculado a la nobleza además de eventos reales de palacio. Según Oehrlein, las fuentes describen ensayos diarios a partir de la mañana (nueve horas), con duración de alrededor de tres horas. Por tal razón, el actor debía memorizar y hacer un estudio individual desde las primeras horas de la mañana (cinco horas).<sup>33</sup> Las funciones tenían lugar todos los días festivos y dos o tres veces entre semana aproximadamente hacia las catorce horas en el invierno, y hacia las dieciséis horas en el verano; éstas tenía duración de dos a tres horas y debían concluir antes del anochecer. Aquellas realizadas en los espacios de la corte se presentaban al atardecer, y debían ser autorizadas previamente por el Consejo de Castilla. Éstas podían repercutir negativamente en las compañías, pues modificaban rutinas completas de los corrales. En festividades de Corpus, las representaciones se extendían prácticamente todo el día (desde medio día hasta las veintidós horas) durante varios días. Tal número de actividades nos lleva a suponer que “no todos los días cada compañía presente en Madrid tenía que actuar en corrales, en las casas privadas o en la Corte real”.<sup>34</sup>

Del tipo de trabajo escénico desarrollado por actores es poco lo que se puede indagar. De acuerdo con Evangelina Rodríguez, este asunto se puede dilucidar a partir de acotaciones en los textos dramáticos, la gestualidad (“socialmente conocida”) sugerida a partir de los mismos textos y en la capacidad del actor de ser verosímil a partir de la naturalidad.<sup>35</sup> Muchos de estos principios se relacionan con la retórica desde el punto de vista del uso de los gestos y las inflexiones de la voz.<sup>36</sup> Por otra parte se encuentra el ejercicio de memorización del drama en verso, el cual se resuelve gracias al esquema métrico que tiene un valor nemotécnico y al apuntador (parte de los integrantes del gremio teatral, cuyo oficio como el término indica es ayudar a recordar el dialogo).

---

<sup>33</sup> Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, pág. 120-121.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 123.

<sup>35</sup> Evangelina Rodríguez, *Op. cit.*, pág. 668.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 670.

La técnica teatral junto a la vestimenta, la cual va adquiriendo importancia conforme avanza el siglo XVII, delimitarán la caracterización del personaje de comedia. Esto es especialmente notorio en las representaciones mitológicas cortesanas y en los autos sacramentales. Ya fuera como consecuencia de lograr verosimilitud en la caracterización del personaje, ya por mero exceso, a finales de siglo encontramos que en “los contratos de las actrices se especifican pagos complementarios con medias de seda, calzado y joyería. El lujo en el vestir se incrementa de tal forma, que en el reinado de Carlos II [1665-1700] se impondrían eventualmente unas etiquetas de control para limitar el número de vestidos usados por las actrices de las grandes compañías”.<sup>37</sup>

Como se mencionó párrafos arriba, las compañías teatrales funcionaban de otra manera cuando se trataba de las fiestas del Corpus Christi pues en este caso, a partir de la segunda parte del siglo XVII, el estado seleccionaba a actores de distintas compañías foráneas y locales, por lo que aquellos se veían obligados a establecer contratos en Madrid. Tal situación a menudo iba en detrimento de las compañías de título, pero debía llevarse a cabo por el hecho de que se trataban de representaciones en que tanto monarcas como altos dignatarios se encontraban presentes. A manera de ejemplo, tenemos que en 1658 el marqués de Eliche, “a cuyo cargo se encontraba la organización de los festejos reales (...) Ese año [éste] reformo ‘todas las compañías de España que se hallan hoy aquí, y hecho cuatro solas, que llama de la Fama, que han de correr para el año que viene como las ha hecho y compuesto’” (V.Cap.III.4)<sup>38</sup> Esto es, la selección de “compañías de fiestas de Corpus Christi” entre los actores más destacados de las compañías de corrales (dispuestos de acuerdo a su especialización: dama, galán, graciosos, barba, vejete, etc.). La importancia del espectáculo espiritual era de tal magnitud que incluso la vestimenta debía renovarse año con año, sin costo para las compañías. La selección de actores no era tan rígida, como para suponer la existencia formal de compañías únicamente dedicadas a la representación de autos, pues ésta podía siempre cambiar en años subsecuentes.

Tiempo después, hacia mediados del siglo XVII, la selección se reduciría a la formación de dos compañías para las fiestas religiosas. Esta forma de organizar compañías nos lleva a considerar otro tipo de escenario teatral: el exterior.

---

<sup>37</sup> Bernardo García, “Los Actores”, pág. 273.

<sup>38</sup> María A. Flórez Asensio, “Salgan racionales ruseñores...”, pág. 46.

## **II.2 Teatro al aire libre**

### **Teatro religioso**

De acuerdo con Díez Borque, para facilitar su estudio los espacios teatrales pueden dividirse en exteriores e interiores. Los interiores son todos aquellos acondicionados o destinados a la representación: corrales, coliseos, habitaciones o salones reales, colegios y universidades. Los exteriores aluden a espacios abiertos como tablados callejeros, plazas, jardines (reales) así como los célebres carros para representaciones de autos sacramentales en las fiestas religiosas –también podían presentarse en corrales, pero lo más común era presentarlos en tablados móviles, es decir, en carros. Este último es el principal ejemplo de teatro al aire libre, que como sabemos en sus orígenes se representaba al interior de los recintos religiosos y que gradualmente, con la incorporación de otras formas de teatro menor de tipo profano, su representación se desplazó al exterior de la iglesia, por lo general plazas de mayor dominio popular.

El escenario de los antiguos autos sacramentales estaba conformado por un par de carros cada uno de dos pisos (o “medios carros”) y uno central (o “carrillo”), a manera de tablado, en el que se representaba, los laterales se destinaban al vestuario, entradas y salidas de los actores y maquinaria en general. Varey y Shergold establecen aquí una interesante precisión en cuanto al número de autos sacramentales representados y la cantidad de carros utilizados en la primera y segunda mitad del siglo XVII, quizás a raíz de que Calderón de la Barca fue por preferencia del estado “el dramaturgo del género” (hacia 1649 los encargos se hacen únicamente a éste): “Durante la primera mitad del siglo XVII se produjeron cuatro autos sacramentales cada año, y para cada auto sacramental se utilizaron dos carros para llevar el escenario. Cada carro era conocido como ‘medio carro’ y cada par, en conjunto, es referido frecuentemente como ‘un carro’ en los documentos relacionados con el Corpus. Sin embargo, este sistema para la escenificación sufrió un cambio importante, de manera específica, el número de autos sacramentales se redujo de cuatro a dos y el número de carros utilizados para la escenificación de cada auto sacramental aumentó, respectivamente, de dos

a cuatro”.<sup>39</sup> Tal medida supone además un crecimiento en las posibilidades dramáticas así como escenográficas de los autos sacramentales. Así, a partir de 1647, se formarían dos compañías de Corpus, los cuales tendrían a su disposición cuatro carros por cada representación puesta en escena.

Hay que dejar en claro que las obras de corte religioso a pesar de haberse desplazado a “las calles” no dejaron de presentarse totalmente en el espacio de la iglesia, por ejemplo, en conventos y sacristías. Por otra parte, los autos sacramentales pronto se convirtieron en parte del repertorio para “dejar dinero” de las compañías pues se seguían representando hasta cuatro semanas después de las festividades del Corpus. Del mismo modo, las escenificaciones que por lo general contaban con un espacio interior (corrales, colegios o salas de palacio), llegaban a presentarse en plazas o calles principales para la celebración acontecimientos universitarios, reales o del ámbito religioso además del Corpus.<sup>40</sup>

En el caso de las representaciones de la nobleza, éstas tenían lugar en variedad de espacios tanto abiertos como cerrados de los cuales se tratará en el siguiente apartado. En este tipo de presentaciones, de carácter más bien íntimo, los nobles, acompañados de familiares y criados de palacio, son muchas veces los actores de estas obras dramáticas, incluso a veces dramaturgos.<sup>41</sup> Desde luego en estos casos el teatro es ocasión de pasatiempo y ejercicio artístico.

---

<sup>39</sup> “During the first part of the seventeenth century four autos were produced each year, and for each auto two carts were used to bear the scenery. Each of these two carts was known as a medio carro, and together each pair is often referred to in documents relating to the Corpus as one carro. This system of staging, however, underwent one important change, namely that the number of autos came to be reduced from four to two, and the number of carts used for the scenery of each auto was correspondingly increased from two to four”. N. D. Shergold; J. E. Varey, “A Problem in the Staging of Autos Sacramentales in Madrid, 1647-1648”, pág. 12.

<sup>40</sup> John J. Allen, “Los espacios teatrales” pág. 650; Un ejemplo del tipo de acontecimientos reales que se celebraban es el matrimonio de Carlos II con Maria Luisa de Orleans, el cual tuvo lugar en el Buen Retiro y para quienes Calderón de la Barca escribe una loa con música de Juan de Hidalgo, otra escenificación con motivo del mismo suceso histórico tiene lugar en el Salón de Actos del Colegio Imperial de Madrid de la Compañía de Jesús en 1681. Teresa Zapata, “El teatro y las fiestas públicas en la corte de Carlos II”, págs. 217-219.

<sup>41</sup> Bernardo García, “Los actores”, pág. 273. Podrá revisarse con más detalle el tema de los representantes de la nobleza en el artículo de Maria Luisa Lobato, “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias”. Vid. Bibliografía.

### II.3 Teatro de Corte

En esta modalidad teatral, como mencionaba anteriormente los espacios de representación bien podían llevarse a cabo tanto al exterior como al interior, respondiendo en muchas ocasiones a la necesidad de la escenografía. Dentro del primer rubro, como mencioné anteriormente, se encuentran los jardines palaciegos, ideales para temáticas de tipo mitológico. Al segundo grupo lo conforman habitaciones reales, salones y teatros privados – en ocasiones abiertos al público como fue el caso del Coliseo del Buen Retiro. Este tipo de prácticas pueden registrarse desde finales del siglo XVI y principios del XVII en la figura de Margarita de Austria, esposa del rey Felipe III, quien por su afición teatral, propició la constante representación de particulares durante la primera década del siglo XVII.

Uno de los espacios emblemáticos de las representaciones reales, fue El Coliseo del Buen Retiro (1640), “primer teatro permanente explícitamente acomodado para los grandes espectáculos en perspectiva” y legado de la ingeniería italiana (pues fue diseñado por Cosimo Lotti, el afamado escenógrafo florentino).<sup>42</sup> Éste se inauguró con la versión española de la tragedia *Romeo y Julieta: La gran comedia de los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla. Llama la atención de este espacio sus posibilidades de escenificación tanto al interior (el teatro propiamente) como al exterior, lagos y jardines, en los que el sinnúmero de “efectos especiales” eran distintivo de espectáculo regio. Lo curioso del espacio teatral interior es el hecho de que “hubo un intento de reproducir en el Coliseo el ambiente de corral, con silbos, riñas en la cazuela, bullicio de mosqueteros, etc. Para más sorpresa, el teatro estaba abierto al público y funcionaba desde el principio como otro corral de comedias”.<sup>43</sup> Tras la muerte de la reina Margarita de Austria (1644) sobrevino temporalmente la decadencia de este espacio, sin embargo se tiene cuenta de su uso todavía a principios del siglo XVIII. Su uso se dividía entre “representaciones protocolarias” o “recepción de huéspedes distinguidos”, representaciones privadas y representaciones al público a través de compañías.

En el caso de los espacios interiores, John J. Allen acentúa la influencia que hubo entre los distintos espacios teatrales, pues por una parte, los carros de autos sacramentales

---

<sup>42</sup> John J. Allen, *Op. cit.*, pág. 644.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

inspiraron un orden escenográfico en los corrales (por ejemplo: carros a los costados de una escenario central) y por otra, el teatro cortesano llegó a influir la estructuración posterior de los corrales en aspectos como la disposición de las partes internas. A manera de ejemplo, tenemos que: “inmediatamente delante del tablado de la representación había en el Corral del Príncipe una fila de ‘taburetes’, asientos preferentes que ocupaban el espacio entre el espectáculo y los mosqueteros, que se situaban detrás de una valla. Originalmente era una fila recta de asientos levantados del suelo del patio lo suficiente para dar una vista adecuada del tablado; después tomó la forma curvada que le dio la designación alternativa de *luneta*, término, según Shergold, proveniente del teatro cortesano al corral.”<sup>44</sup> Por lo demás, la estructura del Coliseo obedece a las formas de los corrales madrileños principales (del Príncipe y de la Cruz).

De marcada importancia fueron las obras dramáticas que tuvieron lugar en este espacio, gran parte pertenecientes a Calderón de la Barca, como lo son la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), la zarzuela *El laurel de Apolo* (1658) y la ópera *La púrpura de la rosa*, la cual de acuerdo con Louise K. Stein responde más a una convención política que al gusto español (Vid. Cáp. III).<sup>45</sup>

Por lo que toca a las representaciones al aire libre, el mismo Buen Retiro nos sirve de ejemplo, pues sus estanques y canales fueron motivos de fiestas acuáticas de gran espectacularidad de los que fueron testigos comunes y cortesanos desde sus barcas.<sup>46</sup> La escenografía natural ofrecía diversas posibilidades en dramas de corte bucólico, mitológico y

---

<sup>44</sup>John. J Allen “Los espacios teatrales”, pág. 646.

<sup>45</sup> “It seems clear that literary, musical and practical considerations in Madrid made opera an unusual choice of genre for the Spanish court, where other kinds of musical theatre thrived and served the same political and social function as opera. I should strike us as odd that opera (a difficult, unusual, foreign genre) was performed at all in Madrid, yet three operas were produced for Phillip IV. In the case of each of these (*La selva sin amor* of 1627, *La púrpura de la rosa* and *Celos aun del aire matan* of c. 1660) the choice of genre was made for extraordinary political reasons... [...] Philips IV’s favour was essential because of the Spanish involvement in Italy, particularly in 1626-7...” En el caso de *La púrpura de la rosa* cuya historia es la de “Venus y Adonis”, “the myth contained a ready association between Adonis and the Sun King(...)”. [“Parece claro que las consideraciones prácticas, literarias y musicales hicieron que la ópera en Madrid fuera una elección de género inusual para la Corte española, donde otros tipos de teatro musical progresaron y realizaron la misma función política y social de la ópera. Debería parecernos extraño que la ópera (un género extranjero, inusual y difícil) siquiera se haya representado en Madrid, no obstante, tres óperas fueron producidas para Felipe IV. Para cada caso (*La selva sin amor* de 1627, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* de c. 1660) la elección del género se hizo por razones políticas extraordinarias... [...] la elección de Felipe IV era crucial debido a los intereses de España en Italia, particularmente en 1626 y 1627...” En el caso de *La púrpura de la rosa*, cuya historia es la de “Venus y Adonis”, “el mito contenía una asociación cercana entre Adonis y El Rey Sol(...)”. Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of Gods*, págs. 191 y 216.

<sup>46</sup> José María Diez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, pág.48.

alegórico. Dentro de este tipo de escenografía se presentaron obras calderonianas como las comedias *Certamen de amor y celos* y *El mayor encanto, amor*.

De acuerdo con John J. Allen, espacios y producciones cortesanas, indistintamente presentados en espacios exteriores o interiores, quedaron registrados a través de relaciones<sup>47</sup>. Destacan a lo largo del siglo XVII espacios como: el palacio real de Valladolid (1605) en el que se representaron cuadros dramáticos acompañados de música y danza y participaron damas de la realeza;<sup>48</sup> el parque del duque de Lerma en las riberas del Río Aranza (1614, 1617) en el que se representó *El premio de la hermosura* de Lope de Vega (1614) y actuaron miembros de la familia real así como *El caballero del sol* de Vélez de Guevara, para el que se hizo construir un tablado o escenario giratorio y en el que la naturaleza es parte de la ostentación escenográfica;<sup>49</sup> el Jardín de los Negros en el palacio de Aranjuez (1622) en el que se presentó *La Gloria de Niquea* del Conde Villamediana en un emergente construcción teatral de elaborada escenografía que requería “una nube que bajaba de arriba y un infierno abajo del que salían llamas, un dragón que volaba, cargando una ninfa, lienzos pintados y una montaña que se dividía y abría, exponiendo a la vista un palacio”<sup>50</sup> y finalmente, el Salón de Comedias del Alcázar (1623) en el que se presentó la ópera *La selva sin amor* (1629) con texto de Lope de Vega, montada por el ingeniero florentino Cosimo Lotti.<sup>51</sup>

Parte de lo grandiosidad de estos espectáculos cortesanos, no sólo estriba en los ingenios de la escenografía o la extensión del tablado al entorno de la naturaleza creada a través de jardines, ríos y lagos, también la elaboración musical de los compositores de corte y compañía teatral formará parte de lo que distingue a las vastas producciones de corte.

---

<sup>47</sup> John J. Allen, *Op. cit.*, pág. 638.

<sup>48</sup> John J. Allen, *Loc. cit.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, págs. 638 y 639.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 643; José María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro...*, pág. 46- 47.

<sup>51</sup> John J. Allen, *Op. cit.*, págs. 642- 643.

### III. La música en los ámbitos teatrales de los Siglos de Oro.

La música destaca como parte esencial de la parafernalia teatral, a veces incluso como co-creadora de la trama dramática. En ocasiones, un antiguo romance -que presupone un episodio musical- se convierte en motivo de creación de toda una historia, como es el caso del *Caballero de Olmedo* de Lope de Vega en los célebres versos de un cantar popular: *Que de noche le mataron/ al caballero/ la gala de Medina/ la flor de Olmedo*. En otros casos la música se convierte en personaje alegórico o llega a ser el tema de la obra, como ejemplifica la obra de Calderón de la Barca, quien consideró la parte musical en diversos niveles de tratamiento, desde el meramente funcional hasta su inclusión temática en la trama, es decir intenta una reflexión sobre la música en aspectos estéticos y éticos, en el sentido de los preceptos de la antigüedad clásica. En *La desdicha de la voz*, la trama gira en torno a la belleza de voz de una doncella (Primera dama, Beatriz), en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, comedia palaciega, la música hace aparición como personaje alegórico junto con la “Poesía” y la “Pintura”. Otro tanto se puede ejemplificar con los autos sacramentales calderonianos, en los que la música conlleva un mensaje que se aproxima al plano de la divinidad.

Si en algo coinciden parcialmente los investigadores contemporáneos del teatro áureo con los primeros estudiosos de la música teatral española, encabezados principalmente por Felipe Pedrell, es en la afirmación de que la comedia nueva persigue cosa distinta de la ópera italiana, la mayor parte de las veces esboza el retrato de una realidad humana (basado en el principio griego de la *mimesis*) y por ello se inclina a la búsqueda de la novedad bajo el presupuesto de la verosimilitud de la acción y por lo tanto de una caracterización de sus personajes basada en esquemas reconocidos por el público (dama, galán, gracioso, vejete, etc.).<sup>1</sup> Por otra parte, como leemos en el *Arte nuevo de hacer comedias*, junto a “la plática” (diálogos) y “el verso dulce” (la composición poética), se encuentra en el mismo ámbito de importancia “la armonía” o la música.<sup>2</sup> Ésta era esencial para un desarrollo consistente de la trama gracias a la cual se hace hincapié en determinadas acciones dramáticas, creando un impacto en el espectador. En el caso de las

---

<sup>1</sup> Felipe Pedrell, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, IV-V, págs. XIV-XV.

<sup>2</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pág. 12.



canciones teatrales, Melveena McKendrick ejemplifica con la comedia *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en la que las canciones sirven para evocar el ambiente rural.<sup>3</sup> La función de la música instrumental es notable en géneros mayores (comedia, auto sacramental y dramas palaciegos), tanto como en los géneros breves, los cuales en muchas ocasiones eran equivalentes a todo un número musical.

Lamentablemente, en comparación con la producción literaria de los Siglos de Oro, el significativo papel de la música en el teatro áureo va acompañado de escasas fuentes musicales. En torno al desarrollo de la música teatral y el registro que de ésta existe podríamos mencionar dos momentos importantes, los cuales se ubican en términos temporales en la primera y segunda mitad del siglo XVII. De acuerdo con José López Calo: “en la primera [mitad del siglo XVII] se sigue la tradición del XVI con canciones, generalmente a tres o cuatro voces, en estilo homorrítmico, o bien, aunque con menos frecuencia, contrapuntístico; con el albor de la segunda [parte de este mismo siglo], en cambio, (...) [tiene lugar] nacimiento de un nuevo género de música vocal profana: el de los *solos*, que se presentan bajo diversas formas, pero de características muy similares, así como el nacimiento de la música escénica”.<sup>4</sup> Al respecto, Louise Stein señala que desde el punto de vista de la comedia se produce un “cisma” musical entre Cervantes y Lope por el cambio de un repertorio polifónico vocal, en el primero, a uno de carácter monofónico, en el segundo. Dichos “solos” están en relación a la incorporación de “romances” conocidos por el público, lo cual, puesto que se trata de un referente común, añade “verosimilitud” a la representación de acuerdo con los nuevos principios de la comedia.<sup>5</sup>

Gran parte del repertorio polifónico se ha conservado por medio de “cancioneros”, cuyos textos poéticos obedecen a formas métricas tradicionales como la del romance o villancico entre otras, y por lo general, su recopilación musical se debió a algún patrono, por lo general miembro de la nobleza, quien se encargó de coleccionar la música de su gusto.<sup>6</sup> El formato musical de estas canciones, como leemos en la cita es polifónico y se encuentra

---

<sup>3</sup> Melveena Mckendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, pág. 89.

<sup>4</sup> José López Calo, *Historia de la música española. Siglo XVII*, pág. 159.

<sup>5</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 17-19.

<sup>6</sup> De acuerdo con López Calo, son once los cancioneros principales, a saber: “el de Turín, el de la Biblioteca Casanatense, el de Medinaceli, el de Olot, el de Munich, el ‘Libro de Tonos Humanos’ de la Biblioteca Nacional, el Cancionero de Coimbra, el ‘Libro segundo de Tonos y Villancicos, de Juan Arañés (...) y los ‘Romances y Letras a tres voces’, de la Biblioteca Nacional de Madrid”; los otros dos son los últimos aparecidos: el de Onteniente y el de Ajuda”. José López Calo, *Loc. cit.*; Ver también Louise Stein, “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”, págs. 357-358.

asimismo en relación con cancioneros poético-musicales de la lírica popular. De ello nos da cuenta la designación del “cuatro de empezar” un tono a cuatro voces, generalmente con acompañamiento de guitarra cuya función era llamar la atención del público poco antes de iniciar la representación.<sup>7</sup> No es de extrañar que mucha de esta música se “reutilizara” dentro de la composición teatral, sin embargo, no por ello hay que asumir que toda música teatral proviene de estas fuentes.

El repertorio que se conserva en la segunda etapa dramático-musical, hacia la mitad del siglo XVII, es por fortuna mayor en comparación con el existente en cancioneros o partes sueltas de la primera mitad del siglo. Éste se distingue por una nueva factura musical y por la creación de un repertorio de carácter estrictamente teatral, si bien no se encuentra exenta de numerosas influencias, tanto la de los antiguos cancioneros, como las del “nuevo estilo” del “solo”. López-Calo destaca, al respecto, que entre los años 1640 y 1660 existió en España un cambio importante en la concepción de la melodía, la cual se comprende “como elemento esencial, para lucimiento del cantor. Construida a base de fórmulas, de las cuales una de las más empleadas es la progresión melódica; (...) comenzaron por entonces a brillar los cantores ‘de gala’, ‘de gusto’, ‘de estilo moderno’, etc.”. En concordancia con Miguel Querol, nos deja en claro que la monodia española del siglo XVII se fragua al margen de la italiana, si bien ello cambia un siglo después.<sup>8</sup> Por lo pronto, España no contó con escritos de interpretación vocal a la manera de los iniciadores de la ópera italiana -Peri, Caccini, Emilio de Cavalieri entre otros, cuyos tratados y composiciones definieron los principios del “estilo representativo”.

Pese a que el canto solista español tiene aspectos en común con la monodia acompañada italiana –por ejemplo la división entre parte cantada y recitado, los cuales cumplen funciones distintas en cada tradición-, su desarrollo estuvo vinculado a una tradición, más que a una búsqueda como lo fue para los italianos. El interés musical de España en escena era definitivamente otro del que perseguía el drama musical italiano y para comprenderlo valga la siguiente puntualización. Se pueden distinguir dos grupos importantes de monodia española, cuyo apogeo se ubica desde finales del siglo XVI y

---

<sup>7</sup> Felipe Pedrell, *Op.cit.*, III, pág. XV; José Subirá, *La participación musical en el antiguo teatro español*, pág. 35; Id. “Le style dans la musique teatrales espagnole”, pág. 70; Daniel Becker, “Música de instrumentos, bailes, y danzas en el teatro español del Siglo de Oro”, pág. 185; José Lopez Calo, *Op. cit.*, pág. 177, entre otros.

<sup>8</sup> José López-Calo, *Op. cit.*, pág. 50-51.

principios del XVII y determinará el desarrollo que llamamos “independiente” con respecto de la tradición operística italiana, una en lengua latina y otra en lengua vernácula. De acuerdo con López Calo, el primer grupo se ubica en el ámbito eclesiástico dentro de las normas de la polifonía y su iniciador y exponente principal sería Tomás de Victoria. Se trata de una tradición apegada al sistema renacentista de policoralidad construida en acordes verticales en el que la melodía casi no existe, pese a que en obras póstumas se observa el desarrollo de ésta en un sentido más barroco (es decir, de diseños rítmicos novedosos y una línea melódica apegada al concepto de tonalidad en lugar de modalidad).<sup>9</sup> El segundo grupo se encuentra en relación con el ámbito profano, específicamente con la tradición del villancico, la cual se caracteriza por ser una sencilla composición poético-musical cuya melodía “está escrita en compás ternario, que es preponderantemente silábica y que tiende a los valores sincopados”, muy en relación con las estructuras de la canción teatral.<sup>10</sup>

La falta o pérdida de registros musicales del teatro, como se indica al inicio, dificulta las certezas. El hecho de que se tratara de fuentes manuscritas, sujetas a modas pasajeras o a percances como el incendio del Real Alcázar de Madrid (1734), en el que se presume una considerable pérdida de música, en comparación con las fuentes eclesiásticas ciertamente no facilitan el seguimiento de lo que fue la música en el teatro en todas sus expresiones y ámbitos. Sin embargo, existen suficientes documentos entre manuscritos sueltos -a manera de *particellas*-, copias y compendios de manuscritos que nos permiten tener una idea de lo que fue el fenómeno músico-teatral de la segunda mitad del siglo XVII. Tales compendios de música teatral, ya fuera por iniciativa de algún patrono o de toda una congregación teatral –por ejemplo el de Nuestra Señora de la Novena- representan una muestra importante de las canciones que surgieron propiamente en el ámbito teatral. Es posible que éstos cumplieran una función práctica en las representaciones de acuerdo a las necesidades de determinada escena u argumento, sobre todo en el medio de las cofradías. Quizás se deba a dicha función utilitaria que no existiera un interés por conservar cuidadosamente los registros musicales, al grado de que no siempre se la autoría de las composiciones. Por otra parte, dada la naturaleza del espectáculo teatral, lo más seguro es

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, págs. 38-42.

<sup>10</sup> De acuerdo con López Calo, de este género se conservan tres colecciones importantes de villancicos que son: *El Cancionero de Upsala* (1556), la *Recopilación de Sonetos y Villancicos*, de Juan Vázquez (1560), y las *Canciones y Villanescas espirituales*, de Francisco Guerrero (1589). *Ibid.*, pág. 44.

que los músicos se vieran en la necesidad de “improvisar”, más que de catalogar la producción musical.<sup>11</sup>

Desde finales del siglo XVI existe mención a la manera en que se recurre a la música en el teatro. En su prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca antes representados*, Cervantes hace una breve descripción de lo que fueron aquellas primeras puestas en escena:

[Yo], como el 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 y de oficio ba[t]ihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; 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 agora 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.

En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como eglogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno (...). **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 (...).**

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; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.<sup>12</sup>

Cervantes hace hincapié en diversos aspectos, y en cuanto corresponde a la música es notable el hecho de que ésta pase a formar parte de la escena. Por otra parte, es interesante notar el hecho de que hasta entonces no existe una música propiamente teatral. En sus

---

<sup>11</sup> Luís A. González Marín, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, pág. 87

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, pág. 23-25.

inicios, se hacía uso de un “romance antiguo” de dominio popular. Lope de Vega continúa dicha tradición, pero en su obra, la música adquiere visos totalmente dramáticos, provenga directamente del dominio popular o únicamente recurra a ella como fuente de inspiración. Tal como lo expresa José Subirá en su *Historia de la música teatral española*, el teatro de Lope de Vega “dio entrada constante al elemento musical, ya en forma de canciones, populares por lo 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”.<sup>13</sup> Así, a medida que avanza el siglo XVII, los autores o directores de escena requieren actores cuya formación incluya el canto, el baile y hasta la posibilidad de tocar la guitarra, instrumento común en la escena.

Los principios establecidos por el *Arte nuevo de hacer comedias*, los cuales mantienen una vigencia durante todo el siglo XVII y XVIII, establecen la importancia de la música, pues se trata de un elemento profundamente ligado al texto poético. Lope lo establece en el siguiente orden: “plática”, “verso dulce” y “armonía” o “música”.<sup>14</sup> El drama calderoniano significa en este sentido el auge de la intervención musical en el teatro, sobre todo en la producción de autos sacramentales y representaciones cortesanas. Asimismo queda bien establecida la interacción entre músico y dramaturgo. De la primera parte del siglo XVII, es conocida la estrecha colaboración y amistad entre Juan Blas de Castro y Lope de Vega. Son numerosas las referencias que el primero hace en torno a la figura del músico aragonés tanto en comedias como en versos aislados, y de quien encontramos algunos tonos en el *Cancionero de Sablonara* o de Munich.<sup>15</sup> De la generación de Calderón de la Barca, cuyo impacto literario era predominante hacia la segunda mitad del siglo mencionado, la figura predominante entre destacados compositores de canciones teatrales o “tonos” fue

---

<sup>13</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 57. El musicólogo plantea, además, la incógnita de la práctica instrumental en la comedia, y la resuelve de la siguiente manera: “¿Cuál era la intervención orquestal en esta época primitiva? Los instrumentos abundaban (...) Pero al tratarse de representaciones populares, la guitarra hacía todo el gasto, según testimonios que podemos considerar fehacientes. Así por ejemplo, refiere el autor y actor Agustín Rojas, en su *Viaje entretenido* (1604) (...) este mismo autor hace referencia a las arpas, laudes, vihuelas y guitarras utilizados para acompañar los *cuatros de empezar* (...)”. Id., *La participación musical en el antiguo teatro español*, pág. 22-23.

<sup>14</sup> Al respecto afirma Stein: [En Lope de Vega] “music became a vital supportive adjunct to the text –more than an ornamental part of the performance”. [En Lope de Vega, “la música se convirtió en un soporte vital inseparable del texto –más que en una parte ornamental de la representación”.] Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* pág. 20.

<sup>15</sup> Luís Robledo, *Juan Blas de Castro...*, págs. 34-37.

Juan Hidalgo de Polanco, arpista de la real capilla en tiempo de Felipe IV. Junto a éste destacan compositores también pertenecientes al ámbito de la nobleza, Juan de Navas, José Marín y Sebastián Durón (Carlos II).

Un importante número de músicos y compositores, además de los arriba mencionados, pertenecían a las filas de compañías teatrales de título a lo largo de todo el siglo XVII. Ambos grupos tenían que ver con la creación de música para las puestas en escena de los dramaturgos más importantes del momento –como lo eran además de Calderón Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez), Mira de Amezcuea, Juan Pérez de Montalbán y Luis Vélez de Guevara. Su labor a grandes rasgos se repartía entre la composición de canciones, tocar el arpa o la guitarra y enseñar los tonos teatrales a los actores.<sup>16</sup> Son ilustrativos, al respecto, los listados de “músicos de bailes” y “músicos de compañías madrileñas” que citan respectivamente Emilio Cotarelo y José Subirá, se trata de la misma lista, sin embargo Subirá pone cuidado en precisar que se trata de músicos de compañías.<sup>17</sup> Una fuente actualizada y pormenorizada sobre músicos y compañías teatrales nos la ofrece en un artículo para la *Revista de Musicología* Ma. Asunción Flórez de Asensio.<sup>18</sup>

Obligados a poner la música del día a día, y normalmente con tal premura de tiempo que no permitiría obras excesivamente pulidas, no podemos descartar que recurriesen a una serie de fórmulas más o menos estereotipadas que, si bien podían perjudicar la calidad de la obra, en cambio les permitían cumplir con su obligación de poner música al amplio repertorio que debía presentar cada temporada una compañía. Una tarea de la que se encargaran de forma habitual en las últimas décadas del siglo XVII Juan Serqueira y Manuel de Villaflor, autores de la música con la que se representaron varios autos póstumos de Calderón. El caso de Serqueira es aún más revelador, ya que se cuenta con un

---

<sup>16</sup> La siguiente cita da cuenta de la relación laboral entre músicos y autores de comedia: “es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Gaspar Porres haya de dar y pagar por razon de lo arriba dicho [tañer y cantar y representar] (...) y dar tonos y letras a los demas musicos que andubieren en dicha compañía y ensayar aquello[s] al dicho Francisco Villalta a saber en cada uno de los dos primeros años, dos mil doscientos y cincuenta redes (...) pagaderos (...) en tres pagas yguales de quatro en quatro meses y asi mesmo durante el dicho tiempo le haya de dar de comer y beber y pagarle los bagajes quando fueren de un lugar a otro y las cuerdas que hubiese menester para su guitarra, todo lo qual haya de ser francamente y sin contalle por eso cosa alguna. (Contrato entre Gaspar Porres, director de teatro, y Francisco Villalta, músico, 1593). Ángel San Vicente, “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, p. 324.

<sup>17</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 85 y Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses...*, pág. CCXXVIII

<sup>18</sup> Ma. Asunción Flórez de Asensio, “‘Salgan Racionales Ruiseñores’. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII”, pp. 56-78.

mayor número de sus obras en diversos manuscritos, lo que revela un cierto aprecio y difusión de éstas. En 1697 Serqueira y Villaflor compusieron la música de representaciones de sus respectivas compañías, que ese año fueron los autos *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos*, ambos de Calderón. Las piezas que componían este repertorio lamentablemente han desaparecido en su mayor parte. Pese a la pobreza de registros musicales, el panorama no es tan precario como para no construir una idea de lo que fue la música en la práctica teatral de los Siglos de Oro. Hacia 1980, de acuerdo con una estimado parcial de Louise Stein, se conservan en distintos cancioneros y manuscritos alrededor de “ciento setenta y cinco obras teatrales de autores como el mismo Calderón, Lope de Vega, Moreto, Solís, Diamante, Matos Frago, Juan y Luís Vélez de Guevara, Suárez de Deza y Ávila, Antonio Zamora, Bances Candamo, Salazar y Torres, etc.”<sup>19</sup> Hallazgos como los manuscritos. Sutro en 1997 y Guerra en 1998 ofrecen, además de un repertorio más amplio, información cada vez más puntual sobre el tema. De ello trataremos con mayor detalle más adelante.

En cuanto a los formatos musicales, como se mencionó previamente, el siglo XVII advierte un cambio importante entre el uso de formas polifónicas y el los solos, el cual tiene lugar aproximadamente hacia la segunda mitad del siglo. Por supuesto no puede hacerse una separación tajante; polifonía y solos coexisten en canciones teatrales a lo largo del siglo, sin embargo hacia finales, la forma del solo predomina y posteriormente se relaciona con los usos italianos del drama musical.<sup>20</sup> Ambas formas podían provenir de fuentes preexistentes - cuyo uso podía hacerse extensivo a una o varias obras dramáticas de un mismo dramaturgos o de varios- o de una creación original para determinada obra teatral.<sup>21</sup> El uso del recitado, parte de los solos, si bien es similar a las formas italianas, tuvo un uso muy particular en la tradición española, de lo cual daremos cuenta en los siguientes capítulos. Por lo general se utilizaba en obras de carácter mitológico y su cometido era el de distinguir personajes, seres

---

<sup>19</sup> Louise Stein, “Música existente para comedias de Calderón de la Barca”, pág. 1161.

<sup>20</sup> Un ejemplo de ello lo señala Flórez Asensio en una cita en la que se describe el tipo de música que se utiliza en las comedias: “En 1620 Tomas Fernández Cabredo se obliga a hacer cuatro comedias en las fiestas de la Virgen del Rosario de la villa de Tornavas, dos comedias a lo ‘divino’ y otras dos a los ‘humanos’, y todas con música de cuatro voces en cada una de las dichas cuatro comedias”. Citado por Ma. Asunción Flórez Asensio, *Op. cit.*, pág. 42. Nota 2.

<sup>21</sup> Caballero ejemplifica este punto con tonos bien conocidos por los espectadores como son “Compitiendo con las selvas”, “Guarda corderos, zagala” o “Cantarico”, cuyas melodías eran recurrentes en distintas piezas dramáticas de géneros mayores y breves, precisamente por su carácter popular. Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico”, pág. 705.

humanos de los dioses del antiguo panteón grecorromano. De ello trata con detalle Louise Stein, en el capítulo IV, “Calderonian Semiopera” de su libro, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*.<sup>22</sup>

El auge calderoniano da cuenta de una profunda correlación entre música y texto. De acuerdo con Carmelo Caballero es “sintomática una mayor utilización de las formas biseccionales, con estribillo y coplas, basadas en el villancico. La ventaja de las formas cerradas respecto a las abiertas es notable: el estribillo expresa el afecto dominante o el concepto; las coplas, estróficas, narran la circunstancia concreta del personaje, y la vuelta al estribillo re-actualiza el afecto”.<sup>23</sup> En el caso del auto sacramental, Caballero señala que la utilización de la música es variable en Calderón de la Barca pues va de la total ausencia a la sucesión de números melódicos. No obstante, la fórmula de la comedia en cuanto refiere a al recurso de las partes musicales es vigente aún en obras de temática religioso-alegórica.<sup>24</sup>

En cuanto a los momentos musicales que intervienen en la representación, alguna idea tenemos a través de los textos, las crónicas, las historias, la iconografía e incluso los manuscritos musicales. En el primer capítulo se esbozó ya una idea general de las partes de la comedia y sus posibles intervenciones musicales. Las narraciones en torno a los espacios musicales dentro y fuera de la estructura principal de la comedia concuerdan con que la representación solía iniciar con música para invitar al público a poner atención. Tales convocatorias podían ser instrumentales (de guitarra, vihuela, trompeta y chirimías, entre otros) o las más de la veces con la interpretación de un tono por alguna de las “damas de canto” o actrices “músicas” acompañadas por el músico de la compañía o, en ocasiones, por sí mismas. A continuación se exclamaba o cantaba la loa, tras la ésta principiaba propiamente la comedia con la primera jornada e inmediatamente, la cual solía finalizar con una parte musical cantada y bailada. La segunda jornada solía finalizar con música y danza igualmente; y por último, a la tercera jornada seguía un “fin de fiesta” (“mojiganga”) que por lo general era cantado y suponía el fin del espectáculo.

---

<sup>22</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, págs. 126-186.

<sup>23</sup> Carmelo Caballero, *Op. cit.*, pág. 702.

<sup>24</sup> “Dentro de los autos propiamente dichos, la utilización de recursos musicales es muy variable, desde la total ausencia, como sucede en *El villano despojado*, hasta una presencia verdaderamente notable, como ocurre en *La oveja pérdida* o en el *Auto de los cantares*. Las canciones que encontramos se presentan en situaciones estereotipadas similares a las que se daban en sus comedias, aunque los temas varían; el omnipresente tema del amor, con toda su gama de matices, está prácticamente ausente o, en el mejor de los casos, se presenta divinizado.” *Ibid.*, pág. 705.



Los géneros breves podían adecuarse para convertirse en todo un número musical. En los géneros mayores, como la comedia o el auto sacramental, la intervención musical cumple fines más específicos dentro de la estructura de los diálogos (o plática). Cosa muy distinta sucede en los dramas palaciegos de tema mitológico –por lo general “zarzuelas”- los cuales Stein denomina como “semióperas”, acuñando la terminología de Roger North sobre la obra dramático-musical de Purcell.<sup>25</sup> Veremos más adelante que con respecto a la tradición operística italiana, esta música tenía un manejo muy distinto de las partes vocales solistas. Uno de los aspectos más llamativos de dicho manejo es la caracterización de los personajes mediante el recurso musical: los dioses “dialogan cantando” a diferencia de los mortales.<sup>26</sup>

A pesar de que las reglas de la comedia se mantuvieron más o menos intactas a los largo de cien años, de Lope a Calderón, la participación musical sufrió una constante modificación o expansión de sus posibilidades. Es decir, si el teatro de Lope prevé la utilización de música en partes instrumentales y cantadas para compensar la sencillez de la escenografía, con Calderón el desarrollo musical va más allá de la decoración espacial y define en parte a los géneros mayores o menores, tal como vimos sucede en el drama mitológico en que la música caracteriza personajes o el auto sacramental, en que la música ilustra la dimensión de lo espiritual y lo religioso.

---

<sup>25</sup> “Calderon’s first works in the new genre (produced with the designs and stage effects by Baccio del Bianco) were, in fact, mythological semioperas, distinguished by their inclusion of operatic scenes with systematized incorporation of sung dialogue and recitative. In formulating his new theatrical genre, Calderón drew from three principal types of theatre: the *comedia* (the type of play regularly performed in the public theatres and brought to the court as *particulares*), the earlier court masques and spectacle plays, and the relatively young genre of Italian opera, of which he did not have firsthand experience.” [“Las primeras obras de Calderón en este nuevo género (producidas con los diseños y efectos escénicos de Baccio del Bianco) fueron, en realidad, semióperas mitológicas que se distinguían por la inclusión de escenas operísticas y la incorporación sistemática de diálogos cantados y recitativos. Al formular su nuevo género teatral, Calderón partió de tres tipos principales de teatro: las comedias (el tipo de obras representadas normalmente en los teatros públicos y llevadas a la Corte como particulares), las previas mascaradas de la Corte y espectáculos, y el relativamente nuevo género de la ópera italiana, del que no tenía experiencia de primera mano.”] Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 130.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 132.

### III.1 La intervención instrumental en la representación dramática

Como hemos mencionado, la práctica teatral áurea requería de la música en todos sus ámbitos y géneros. En los corrales, su obligatoriedad se encontraba incluso amparada por contratos.<sup>27</sup> El cometido principal de las partes musicales en una representación, tal como lo plantea el *Arte nuevo...*, responde a la búsqueda de autenticidad a través de la conducción de las emociones de una manera en que el espectador se sienta conmovido e identificado con la situación y los personajes. En este sentido la música es parte de la estrategia de verosimilitud que persigue la comedia. Así, para estudiar la función de la música dentro de la estructura dramática, habrá que considerar su práctica (instrumental o vocal), proveniencia, construcción y su interrelación con el texto, pues en ocasiones un viejo romance será motivo de toda una construcción dramática o viceversa: la música se adecuará a la necesidad de un contenido teatral determinado, incluso si su contexto original poco tiene que ver con la trama dramática en la que se desarrollará subsecuentemente.

Una de las funciones más evidentes de la música teatral de las primeras décadas del siglo XVII era llamar la atención del público al inicio de la obra, con dicha finalidad los actores se valían del canto de tonos, acompañados de los instrumentos más usuales en el corral: guitarras o arpas (de una o dos órdenes).<sup>28</sup> Al respecto Subirá refiere una imagen frecuente de las intervenciones musicales por parte de las actrices, quienes destacaban por el modo en que “cantaban la letra, la dulzura de voz con que la quebraban, y la destreza con que la acompañaban con la castañuela y el lazo del baile”.<sup>29</sup> Pero, aún en el corral, la práctica de la música no se limitaba únicamente al uso de la guitarra, el arpa o el canto, si bien era lo más recurrente; en ocasiones se recurría a otra clase de instrumentos, desde luego menos numerosos que en los espectáculos de la corte, que cumplían funciones características dentro del entramado dramático. Por lo regular, diversos conjuntos conformados por chirimías, clarines, trompetas, gaitas, violines o los timbales hacían las veces “efectos

---

<sup>27</sup> “(...) [P]ara los espectadores del siglo XVII era impensable que en una representación teatral no se interpretasen varias piezas musicales, por lo que es habitual que en los contratos de las compañías se especifique claramente la obligatoriedad de incluir música en las obras representadas”. Ma. Asunción Flórez, “‘Salgan Racionales Ruseñores’. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII”, pág. 42.

<sup>28</sup> De acuerdo con Sage, el arpa del corral no “era, probablemente, el elegante instrumento aristocrático, sino más bien el de tamaño más pequeño parecido a la cítara”. Jack Sage, “La música en los corrales del siglo XVII”, pág. 297.

<sup>29</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 52-53.

especiales” o ambientación en escenas muy concretas como la representación de un suceso sobrenatural o el arribo de un personaje de abolengo.

De la práctica instrumental en el teatro dos escritos ofrecen una descripción general pero amplia del tema, éstos hacen sobre todo énfasis en un aspecto: la utilización de la música para crear determinadas atmósferas: cortesana, bucólica, villana, militar, religiosa etc. Por una parte “La música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español de los siglos de Oro” de Danièle Becker, que a manera de glosario, define una serie de términos musicales así como de los instrumentos más recurrentes en el contexto teatral, además de incluir brevemente aspectos como la danza y el baile.<sup>30</sup> La segunda obra, *La Música en el Teatro de Calderón*, ofrece una importante descripción de la función de la música en la producción teatral calderoniana (autos, comedia, espectáculos mitológicos, etc.) así como una detallada descripción de las prácticas musicales en conjunto y de manera individual de algunos instrumentos cuya función se vuelve específica en escena. Dicha descripción se basa en las acotaciones o señalamientos que el propio Calderón hiciera en sus textos dramáticos.

El pequeño glosario de Becker puede estudiarse, a grandes rasgos, alrededor de tres principios importantes: a) el de las formas y prácticas musicales, b) voz e instrumentos y por último la interrelación de c) danza y música. Sobre las prácticas instrumentales individuales y en conjunto son relevantes las entradas de “acompañamiento”, “instrumentos” y “orquesta”. Por supuesto, los apartados que tratan sobre cada instrumento de la época, nos ofrecen un mayor detalle de sus posibilidades en solo o conjunto. Del primer grupo de conceptos, que es el de mayor interés en este apartado, se esboza el uso del acompañamiento generalizado del barroco como “fondo armónico y rítmico con instrumentos de cuerdas tañidas como el clave, el laúd, el órgano portátil o la guitarra, de modo no concertado sino más sencillo con tablatura o cifra de acordes”.<sup>31</sup> Lo que a continuación destaca Becker, ofrece una pauta para comprender la dimensión del crecimiento teatral a mediados del siglo XVII, lo cual conlleva a la inclusión de prácticas musicales en conjunto, la especificidad en la utilización de un instrumento solo o de una agrupación y la necesidad de una mayor precisión en la escritura del cifrado:

---

<sup>30</sup> Danièle Becquer, “La música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español de los siglos de Oro”, págs. 173-190.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 173.

En España el acompañamiento en la primera mitad, y aún más del siglo XVII se reduce a una línea de bajo sin cifrar; a menudo esta línea se confunde con el bajo cantado, o casi lo duplica, llamándose ‘guion’ (...). Puede –realizarse- al clave o en cualquier instrumento polifónico, o conjunto reducido de cuerdas, pero también tocarse en la vihuela de gamba o el violone, como bajo de parte vocal. Se sabe que los ensayos de comedias de música palaciegas se solían hacer con la vihuela de arco baja de Juan Cornelio Coex, lo mismo que ahora ensayan los cantantes con un piano antes de hacerlo con la orquesta.

Los números de cifras aparecen paulatinamente en la segunda mitad del siglo XVII cuando la música teatral requiere mayor participación instrumental y el bajo adquiere mayor soltura, inversiones de acordes, acordes de cuatro sonidos que necesitan especificación; se llega al bajo cifrado que combina elementos de sostén armónico con otros de enlace concertante. Empiezan además a especificarse en partituras las partes de maderas: flautas, oboes y las de violines siempre concertantes con las voces, esto a finales del siglo. En ocasiones, se indica la instrumentación del continuo –o bajo instrumental- por ejemplo, vihuela da gamba, violón... Al no indicarse y llevar cifras el bajo, significa un acompañamiento por un conjunto de cuerdas reducido, o clave, remitiéndolo al buen criterio del director.<sup>32</sup>

El buen juicio dependerá de los presupuestos disponibles de la casa real en turno, así como del ámbito teatral de que se trate, es decir palaciego o público –el teatro de corrales parece exigir apenas, además de guitarra y arpa, percusiones y flauta o gaita para los “pasos rústicos”.<sup>33</sup> Por la entrada de “orquestación” sabemos que la corte española no propició la participación musical de teatro a gran escala. Ésta “debió ser escasa y no forzosamente lograda, si hemos de creer a Baccio, que encontraba las sinfonías de entrada algo desconcertadas...” Tal panorama cambiará hacia finales del siglo XVII, durante el gobierno de Carlos II, gracias a la intervención tanto de María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo (primera y segunda esposa del monarca) quienes se encargan de contar con mayor número de instrumentos (violines) y cantantes (castrati, principalmente), vaticinando la futura influencia del drama cantado italiano sobre el teatro español, evidente hacia finales del siglo XVII.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 173.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 181

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 183. Al respecto González Marín menciona la incorporación del “acompañamiento instrumental obligado” a las formas hispánicas que a todas luces tiene que ver con los usos italianos de la monodia acompañada, lo cual anuncia una influencia de la ópera italiana en compositores posteriores a Manuel de Villafior: “En el ámbito teatral español, las piezas con instrumentos obligados pertenecen ya a los últimos años del siglo XVII (composiciones de Durón, Navas, ...); en ellas predomina esta combinación de los estilos

En cuanto a la función de esta música, además de la creación de atmósferas particulares, afirma Becker que es necesario deducirla del contexto, sin embargo existen una serie de usos más o menos recurrentes: “si la ocasión es solemne, prepara la intervención de los dioses o una ceremonia, pensamos en trompetas, chirimías, cornetas, oboes o vajones, es decir maderas y metales, a que las cuerdas introducen las danzas nobles o a las damas; las cornetas o los vajones de sonido más suaves o tristes pueden introducir las escenas de misterio, tipo ‘gruta de Morfeo’. Desde luego, en el caso del teatro palaciego es preciso acudir a la Real Capilla y a la Cámara para los violines (...)”.<sup>35</sup> Otra asignación peculiar de instrumentos musicales es la de las percusiones: “cajas” y “atambores”, suelen ubicarse en el contexto militar con algunas variantes dependiendo de su combinación con otros instrumentos. En el caso de las cajas, propiamente “tambor”, junto con las trompetas se utiliza para recrear el ámbito de la milicia y en el de cortejo fúnebre cuando se opaca su sonoridad con un velo. Nuevamente en la recreación del mundo militar encontramos la intervención de la “chiamata”, trompeta militar de origen italiano, cuya utilización se limitaba a la notificación de “oposiciones y plazas distintas”.<sup>36</sup> En el caso de las chirimías (instrumentos de lengüeta sencilla o doble, antecesor del oboe), las cuales se utilizaban para subrayar un acontecimiento solemne, su uso podía extenderse a la recreación de medios rústicos y campiranos.

Del uso de percusiones, Becker puntualiza sobre el teatro calderoniano el hecho de que “suenan más las cajas (...) que los atambores, por la mayor resonancia de éstos y porque en caso de función palaciega, o pagada por la villa, participan o bien los músicos de la Real Caballeriza, o sea cajas, trompetas y *violines, clarín y chirimías*, o bien la música del municipio de instrumentos –altos-, es decir –maderas y metales- y cajas o atambores para ayudar a la función.”<sup>37</sup> En este caso nos queda claro, ya fuera en el corral o en palacio, la intervención de los instrumentos se encuentra bien codificada y es imprescindible. Ya fuera en conjunto o de manera individual, ciertos instrumentos recrean determinados ambientes (rústico u aristocrático), situaciones y acontecimientos. En este sentido, la música hace las

---

imitativo y dialogado”. Esto es de las prácticas de la monodia acompañada que definen posteriormente a la ópera italiana. Luís Antonio González, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, pág. 89.

<sup>35</sup> Danièle Becquer, *Op. cit.*, pág. 181.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 177.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 176.

veces de escenografía de manera similar a la que algunos bailes y tipos de versos pueden asociarse con estereotipos y por lo tanto caracterizan a un personaje.<sup>38</sup>

Por lo que toca a la descripción de espacios por medio de la música y otras particularidades sobre el uso de la música instrumental, el estudio antes mencionado de Miguel Querol, *La Música en el Teatro de Calderón*, brinda información pormenorizada de los temas. Si tomamos en cuenta que Calderón de la Barca fungió como paradigma sobre todo del teatro que va de la segunda mitad del siglo XVI a finales de éste, también serán determinantes sus ideas en torno a la música. En principio, Querol hace énfasis sobre éstas en dos sentidos: una dimensión filosófica, perteneciente a la reflexión y la devoción, y una concreta y práctica, aquella sujeta al plano terrenal, el que pertenece a la representación. En el primer sentido, la música tiene la función dejar en el ánimo del espectador “los conceptos más elevados”, por lo general relacionados con la conducta humana y la devoción religiosa. Así, la música es para Calderón “la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, aliento sobre humano que resuelve las dudas que atormentan al hombre y revelación o preludio de eventos sobrenaturales, de teofanías”.<sup>39</sup> Esto es, existe una profunda conexión entre música y religión, en cuyo caso, la música adquiere un plano sobrenatural. Por ende tiene la capacidad de producir numerosos efectos en el alma humana: incita al valor guerrero, espanta demonios, induce el sueño profundo –a menudo con carácter de profecía– o es sinónimo de magia –sobre todo en los autos sacramentales. Sin embargo, por poseer también una naturaleza terrenal, ésta puede inclinarse hacia un lado demoniaco, aquel que subraya la sensualidad, la seducción y la idolatría (*El Jardín de Falerina*).

En el sentido práctico, aquel que atañe a la representación, Querol reitera la idea expuesta al inicio de este apartado: la música convoca y anuncia al espectador sobre el comienzo de ésta (el famoso “cuatro de empezar”) y durante la función o en cambios de tramoya hace las veces de un “telón de fondo” al mantener el interés del espectador sobre la escena. Incluso existen indicaciones que precisan que el actor siga representando, mientras

---

<sup>38</sup> Con relación a los personajes y partes cantadas, Stein hace la siguiente observación: “the strophic form was chosen because of the convention for narrative texts, and the seguidilla because of its conventional association with this type of character”, en este caso el de “rustico” o villano. En ese sentido, la música instrumental es a la caracterización del escenario, lo que el canto a la de los personajes. [“se eligió la forma estrófica debido a la convención de los textos narrativos y la seguidilla debido a su asociación convencional con este tipo de personaje”]. Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 230.

<sup>39</sup> Miguel Querol, *La Música en el Teatro de Calderón*, pág. 13.

la música suena. En otros casos, suplirá la intervención de una forma teatral breve, como el entremés (Vid. Cáp. I).<sup>40</sup>

Gran parte de los textos dramáticos de los Siglos de Oro hacen referencia a instrumentos musicales a través de acotaciones o didascalias. Los calderonianos no son la excepción, en éstas encontramos alusiones a: “cajas, tambores, tamboril, gran tambor, atabales, atabalillos, timbal, adufe o pandero, castañetas, sonajas, campanas; chirimías, pífanos, clarines, gaita, trompetas, trompetas bastardas, trompa, trompa bastarda; arpa, guitarra, lira, salterio, órgano; violón, violoncillos y violines”. Sin embargo, tal precisión no es siempre clara, pues algunos señalamientos en el texto únicamente indican la aparición de actores y músicos. En ocasiones, se sugiere que los mismos comediantes aparezcan tocando instrumentos musicales, lo cuales no siempre se especifican, sin embargo, en este punto y de acuerdo a la convención teatral, para acompañamiento de “tonos” lo más frecuente es el uso de guitarra o arpa (o bien de vihuela, laúd, cítara o tiorba).

De aquellos mencionados en un principio, es interesante observar la convención en torno a ciertos instrumentos solos y en conjunto, concretamente de las cajas y trompetas; clarines y chirimías, además del arpa, guitarra y órgano, cuyo uso se extendía también al medio religioso. Los restantes, al parecer se utilizan en contextos mucho más aislados y particulares que la mayor parte de las veces aluden a ambientes exóticos, populares o de minorías, como es el caso del adufe y el pandero que recrean un ánimo festivo y foráneo (pues alude a la cultura egipcia) en la tercera jornada de *La serpiente de metal*; la cítara y el salterio en la recreación de un ambiente folklórico en el que la expresión musical es la más rudimentaria y, por último, las gaitas utilizadas en determinados contextos para recrear danzas de corte popular.<sup>41</sup>

Sobre cajas o tambores (denominadas también “atambor” o “atabal”) menciona Querol la diversidad de tipos existentes (caja clara, redoblante, gran tambor –bombo-, sin bordones, etc). Por lo general se asocian al ámbito militar del cual de hecho provienen. Su música se emplea, a grandes rasgos, en situaciones marciales (“toque de marca”, “enarbolar la bandera”, “toque de a rebato” o de acometimiento del enemigo o toque de asalto”),

---

<sup>40</sup> Como ejemplo de las partes musicales que sustituyen entre actos, Miguel Querol cita los siguientes versos: “Después de la salpicada/mil instrumentos oí; / si fuera comedia, aquí/acabara mi jornada/, mas puesto no lo es/ y que prosiguiendo va,/ la música suplirá/ ausencias de un entremés.” (Final de la Jornada II de *El castillo de Lindabridis*) Citado por Miguel Querol en *Ibid.*, pág. 55.

<sup>41</sup> *Ibid.*, págs. 99-100.

entradas y salidas de personajes en escena, toques de duelo o escenas fúnebres -en cuyo caso se prefiere “cajas destempladas”, es decir, sordas- y la recreación de truenos, tempestades y terremotos, a veces por medio de variedad de tambores para hacer verosímil su representación (en el caso de truenos y tempestades se utiliza el “gran tambor” debido a su sonoridad). Trompetas (con diversas modalidades como la “bastarda”, es decir con sordina) clarines y pífanos sugieren también un ambiente militar. De éstos existen ciertas particularidades o conjunciones que sugieren hechos muy específicos. Por ejemplo, cajas y trombas sordas pueden sugerir aclamaciones o victorias de guerra; el clarín: “una acción militar individual”, “para delatar la presencia de un navío”, “como toque para convocar a un grupo de personas”, “como señal de paz”, “estallido de guerra”.<sup>42</sup> De tipo cortesano encontramos una modalidad de clarín, cuyo uso se limita al “uso lírico” o de acompañamiento en una canción de lamento amoroso. Asimismo el “pífano” aunque perteneciente al ámbito militar es más de “palacio que de campaña”.<sup>43</sup>

Las chirimías tienen un lugar especial en la producción calderoniana debido a que constituyen “una familia de seis instrumentos que abarcaba todas las tesituras y las hacía especialmente aptas, tanto para tocar solas como para doblar y glosar las voces humanas.”<sup>44</sup> En una faceta un poco más utilitaria, el investigador señala los momentos en que Calderón indica el uso de este grupo de instrumentos: para entrada y salida de personajes de alto rango, apariciones de orden sobre natural, cambios de escena que buscan impresionar al espectador (“apertura de un carro”) y al finalizar la obra (o “cierre de carros o apariencias”).<sup>45</sup> Su aparición también se asociaba a otros instrumentos como los atabales (o atabalillos) que sugieren un “ambiente palaciego o desfile ceremonial”. En palabras de investigador, su utilización es de las más importantes en las partes teatrales pues representaban para los conjuntos orquestales “lo que la cuerda para nuestras orquestas”.<sup>46</sup> Así, Querol precisa en estos casos una función musical delimitada que va más allá de la

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, págs. 91-93.

<sup>43</sup> Al respecto menciona Querol: “...es el pífano, ‘pequeña flauta de muy aguda voz que se toca como la flauta travesa y acompañada de tambor. Muy usado en España ya en el siglo XVI por la Guarida Real de Felipe II, conservase su tradición en el Real Cuerpo de Alabarderos hasta entrado el siglo XX.” *Op.cit.*, pág. 93.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, págs. 94-95.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 96.



recreación de atmósferas, esto es, la utilidad de la música en estos casos tiene que ver con lo que Stein denomina “anuncio del acontecimientos dentro del drama”.<sup>47</sup>

El arpa y la guitarra, como se ha mencionado con anterioridad, representan los instrumentos básicos de acompañamiento vocal de la música profana y por ende, teatral. Al respecto, Querol destaca una interesante observación: “Calderón hace un uso triple del arpa: para acompañar a una sola voz que canta, para evocar un determinado estado anímico y para, en sentido alegórico, simbolizar la cruz”.<sup>48</sup> Lo último no es extraño si consideramos las asociaciones religiosas con el arpa en los escritos bíblicos. La asociación de voz y arpa tampoco es de extrañar si se toma en cuenta que en las compañías teatrales era indispensable contar con un músico y un “arpista”, aquél destinado a ensayar las “tonadas” con los actores, predominantemente con las actrices “músicas” a denominación de los dramaturgos del Siglo de Oro (Vid. Cap II). La guitarra, aunque de menor gusto para Calderón, también constituye un instrumento primordial en el teatro. Su uso predominaba en el acompañamiento de danzas y celebraciones –para diversión de los soldados quienes cantan y danzan al son de la guitarra<sup>49</sup>. De otro tipo de instrumento, es prácticamente escasa su mención, pues apenas existen referencias aisladas en cuanto al uso del órgano, el pandero, campana, cítara, salterio, gaita y “cestas” (un idiófono, literalmente “una cesta que se rasga” de origen americano o africano). El órgano por lo general alude a un ámbito religioso, los subsiguientes a ambientes rústicos o extranjeros.<sup>50</sup>

Una vez mencionados algunos aspectos en torno a la intervención de la música instrumental en el teatro, así como sus tipos y combinaciones más frecuentes, cabría, por último, destacar dos puntos más: la personificación a partir de ciertos instrumentos y las prácticas instrumentales en relación con la voz cantada. El uso instrumental en conjunción con ciertos modelos poéticos cumple el cometido de identificar personajes específicos, además de recrear cierto ámbito (rural, eclesiástico, cortesano, etc.). Al respecto Stein ha identificado personajes musical y poéticamente diferenciados en el contexto de la ópera *Celos aún del aire matan*: el personaje de “Clarín” por ejemplo, aparece tipificado como rufián al cantar una “jácara”, y el personaje de “Rústico”, además de lo que denota su

---

<sup>47</sup> Frank P. Casa, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, pág. 220.

<sup>48</sup> Miguel Querol, *La Música en el Teatro de Calderón*, págs. 97.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 99.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 99-102.

nombre, representa su condición de aldeano al cantar una seguidilla, en ese sentido podríamos aludir a la música como “disfraz musical”.<sup>51</sup> Ello nos lleva al segundo punto a considerar: la combinación entre voz e instrumentos.

Nuevamente en el contexto de la ópera González Marín plantea un esquema de combinaciones vocales e instrumentales a partir de la comedia musicalizada (u ópera, en este caso es incierta la clasificación) *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter* (representada por primera vez en 1678 en Nápoles para el Marqués de los Velez).<sup>52</sup> Si bien el caso puede no resultar el más ejemplar, pues se trata de una obra cuyo texto es de dramaturgo español (Manuel García Bustamante) y compositor napolitano (Filippo Coppola), de acuerdo con el investigador: “Aún tratándose de la obra de un compositor napolitano que no puede sustraerse a la manera de componer de su lugar y de su tiempo, la escritura instrumental (...) puede aclarar numerosos puntos acerca de la música para instrumentos en el teatro español contemporáneo”.<sup>53</sup> Más adelante se esboza los usos más frecuentes:

Por lo que respecto al uso de partes de instrumentos obligadas acompañando a las voces, la partitura de *El robo de Proserpina* nos ofrece una buena cantidad de muestras, que he clasificado en tres estilos: 1) honorrítmico o vertical; 2) imitativo; 3) dialogado, de respuestas o de coros. El primero consiste en una suerte de realización escrita del continuo, donde las partes instrumentales se limitan a llenar las consonancias entre la voz y el bajo, de manera llano o con alguna ornamentación. El segundo estilo suele aparecer combinado con el tercero, tomándose las figuraciones de la voz como motivo o *paso* para la imitación. El tercer estilo consiste, estrictamente, en que los instrumentos suenan cuando la voz calla, imitándola como respuesta o eco. En el ámbito teatral español, las piezas con instrumentos obligados pertenecen ya a los últimos años del siglo XVII (composiciones de Curón, Navas,...); en ellas predomina esta combinación de los estilos imitativo y dialogado.<sup>54</sup>

El párrafo anterior responde parcialmente a las formas en que debió ejercitarse la intervención de partes cantadas y partes instrumentales, a la usanza italiana, como se deja ver. Sin embargo, poco precisa sobre el tipo de orquestación que se utilizaba en tales

---

<sup>51</sup> “In this opera, the rustic mortal introduces himself with rustic sonf, the urban ruffian identifies himself through a popular song-type associated with such characters, and so on”. [“En esta ópera, el rústico mortal se presenta con una canción rústica, el rufián urbano se identifica a sí mismo por medio de un tipo de canción popular asociada con tales personajes, y así sucesivamente”]. Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 228.

<sup>52</sup> Luís Antonio González, *Op. cit.*, pág. 71. Véase también el estudio y edición de *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter* por el mismo investigador ([http://books.google.com.mx/books?id=i4Qt4EFL\\_U8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=i4Qt4EFL_U8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)).

<sup>53</sup> Luís Antonio González Marín, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, pág. 88.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 88-89.

prácticas. Por otra parte, tanto *Celos aún del aire matan* como *El robo de Proserpina*, aunque establecidos en la tradición de la comedia, representan espectáculos de tipo cortesano. Podría desprenderse de lo anterior, que las combinaciones musicales de voces e instrumentos dependían de las posibilidades económicas de la puesta en escena. Es difícil pensar que en las producciones escénicas del corral existiera una gran producción musical que incluyera una numerosa dotación instrumental, por lo que es posible que las elaboraciones musicales para voz e instrumentos a gran escala (orquesta) se practicara únicamente en el teatro de corte, si bien en éste participaran músicos y actores de compañías de título.<sup>55</sup>

De acuerdo con Jack Sage, en los corrales se requería principalmente de la guitarra “instrumento predilecto en los corrales para acompañar una voz, y coros a dos, tres o cuatro voces” asimismo se utilizaban otros instrumentos “de la vida plebeya de la época, tanto campestre como burguesa” como la chirimía, clarín, trompeta, timbal (...) o el arpa, “que no era (...) el elegante instrumento aristocrático, sino más bien el de tamaño más pequeño parecido a la cítara”.<sup>56</sup> Tampoco nos dice mucho sobre las combinaciones en el orden instrumental, aunque lo más plausible es que la guitarra o el arpa constituyeran los instrumentos básicos con los que chirimías, flautas y tambores podían ensamblarse de acuerdo a la necesidad de la trama, y de hecho así lo confirman las didascalias de manera mucho más precisa.<sup>57</sup>

Es posible que la tipificación de personajes tal como lo plantea Stein, también se encontrara presente en otro tipo de comedias además de los espectáculos de la corte, un buen ejemplo de ello es *El Caballero de Olmedo* cuya famosa seguidilla constituye motivo principal de toda una comedia: *Que de noche lo mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo*. La caracterización de un personaje se origina en parte a través de un cantar de corte popular en forma de seguidilla, que nuevamente alude a la idea de una “vestimenta musical”, que además de definir a un personaje, es recordatorio constante de una escena dentro de la totalidad de la obra dramática. Es a propósito de este aspecto que la intervención de la voz cantada cumple un papel fundamental, pues su función no se limita a

---

<sup>55</sup> Vid. Tabla 1-2 y Tabla 3 en Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, págs. 334-347.

<sup>56</sup> Jack Sage, *Op. cit.*, pág. 297. Por otra parte, por motivos prácticos, no olvidemos que el público de los corrales era más amigo de melodías sencillas, “pegadizas” y fáciles de comprender. Luís Antonio González, *Op. cit.*, pág. 82.

<sup>57</sup> Louise K. Stein, *Op. cit.*, págs. 334-347 (Tablas I, II y III).

la descripción de entornos, personajes o a la producción de “efectos secundarios”. Su papel se encuentra ligado a la trama de una manera intrincada cuando no podemos deslindar texto dramático, poesía y música de un solo objetivo: la representación dramática.

### III.2 La intervención de la voz cantada en escena

La introducción de partes cantadas en la representación de la comedia constituía ya en el siglo XVI una práctica usual en la obra de Lope de Rueda, uno de los dramaturgos más representativos de la época. Los mismos textos dramáticos dan cuenta de ello, y señalan una predilección por el canto que se acompaña con la guitarra, el arpa y otra variedad de instrumentos de cuerda pulsada:

Tañian vna guitarra  
y esta nunca salía fuera  
sino adentro, y en los blancos,  
muy mal templada y sin cuerdas...  
[...]  
Sin mas hato que vn pellico  
vn laud, vna vihuela,  
vna barba de zamorro,  
sin mas oro ni mas seda.<sup>58</sup>

Se atribuye a Bartolomé Torres Naharro el que la música deje de encontrarse tras bambalinas y por fin se presente en escena. Pero es Lope de Vega quien concede a la música un valor específico, particularmente del texto cantado, pues acentúa su funcionalidad dentro de la trama de manera significativa con el propósito de crear verosimilitud en la escena a través del vínculo afectivo que establece con el público, tal como explicábamos párrafos anteriores. Para tal efecto, el dramaturgo recurre a las canciones propias de la tradición popular o a la creación de un nuevo repertorio que se inspira en las primeras. Para tiempos de Calderón de la Barca, específicamente hacia la tercera década del siglo XVII, la función del canto opera básicamente bajo los principios de su antecesor. Más adelante, conforme avanza el siglo XVII, el dramaturgo expone principios filosóficos más profundos a través del recurso musical y sobre el mismo tema de la “música” como medio de elevación espiritual

---

<sup>58</sup> Agustín de Rojas, *Viaje entretenido*, 1604, pp. 124-125. Citado por José Subirá, *Historia de la música teatral española*, pág. 39. Otra referencia similar caracteriza a la música teatral: ... “yo, la música presente/doy querella criminal. /Y del vulgo en general/ me querello/ Porque tiende más el cuello/ Al tin tin de la guitarrilla/ Que a lo que es por maravilla/ Delicado”. Rojas 1603, págs. 124-125. Citado por Subirá José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, pág. 230.

cuando se encuentra bien encausado o de perdición cuando atiende a las pasiones humanas, temática recurrente en algunos de sus autos sacramentales y comedias mitológicas.

El término más ampliamente utilizado para describir los cantos a voz sola, con acompañamiento de guitarra o arpa, es *tono* o *tonada*. Su amplia acepción dificulta definirlo como género, pues en aquellos tiempos podía referirse a una canción que no necesariamente estaba ligada al contexto teatral y que, sin embargo, tenía una gran carga dramática. En cuanto a su estructura, cumple con un formato más o menos uniforme, es decir se conforma de coplas y estribillos octosilábicos, por lo general, aunque existen otras estructuras poéticas más o menos elaboradas como la seguidilla, la lira, el romance entre otras. En cuanto a los estilos de canto, no siempre es evidente la distinción melódica entre la *tonada* y el “recitado”, estilo que se basa en aquel utilizado en el “estilo representativo” de la ópera italiana, pero también en la tradición española del romance cantado. En los siguientes apartados se tratará la información concerniente a dichos aspectos, esto es, la definición, los rasgos generales y la función de la *tonada* en el contexto teatral, así como los grados de participación de la música vocal en ciertos espectáculos cortesanos que implicarán más que una canción, la utilización del estilos de canto en la que se mezclan la influencia italiana y la tradición española.

### **III.2.1 El *tono* o *tonada* en el contexto teatral**

Uno de los aspectos que dificulta estudiar este repertorio de canciones teatrales así como situarlo dentro de un contexto escénico determinado es la amplia significación del término. No hay que perder de vista que “tono” o “tonada” era un término genérico que no necesariamente estaba ligado a un contexto teatral, sino a la idea de un texto en lengua española con acompañamiento musical (ligado al romancero nuevo). Esto es a un cantar en lengua vernácula. Luís Robledo distingue de manera muy ilustrativa tres momentos del género:

Consolidado como género, el tono se halla vinculado a la música de cámara, de esparcimiento y, en menor medida, al teatro, es secular (de tema predominantemente amoroso) y se compone de regularmente a tres y cuatro voces. Desde el segundo tercio de este siglo [XVI], (...) se empiezan a componer, además, tonos a lo divino. Por otra parte, desde mediados del siglo, el tono secular, eso es, el tono humano propiamente dicho, estará cada vez más vinculado al teatro, hallándose en las

producciones escénicas el origen de la mayor parte de ellos. Tanto el tono humano como el tono a lo divino van a componerse de manera preferente a una sola voz con acompañamiento de bajo continuo durante la segunda mitad del siglo.<sup>59</sup>

Ahora, la clasificación de distintos tipos de “tono humano”, una vez consolidado en el contexto teatral, también debió ser amplia, si tomamos en cuenta los distintos espectáculos escénicos en los que indudablemente existió una participación de la voz cantada. Desde la perspectiva del texto, Díez Borque ofrece un análisis oportuno, pues ante la “pluralidad de marbetes genéricos, que parecen situarnos frente a un bosque infranqueable”, el investigador propone la noción de niveles u “órbitas de teatralidad” (Vid. Cáp. I).<sup>60</sup> Esto es, una especie de gradación dramática de los distintos espectáculos escénicos existentes en el Siglo de Oro o espectáculos que pueden concebirse hasta cierto punto independientes del “núcleo central de teatralidad”, ya que no podemos reducir el concepto de “teatro” a los géneros más reconocidos por la historia literaria como lo son la comedia en sus distintas modalidades o el auto sacramental.<sup>61</sup> Para ilustrar lo anterior reproduciré una clasificación desarrollada por el investigador mencionado sobre la denominación genérica de los espectáculos teatrales el siglo XVII:

#### **A GÉNEROS TEATRALES EXTENSOS**

**-Diálogo (3 actos) (se suma a comedia, tragicomedia, tragedia).**

#### **B GÉNEROS TEATRALES BREVES**

##### **B1 De la comicidad:**

**-Matachines**

**-Boda**

**-Juguetes teatrales**

**-“Tonos humanos”**

**-Coloquios**

**[Se suman a loa, entremés, baile, jácara, mojiganga y otros]**

---

<sup>59</sup> Luis Robledo, *Tonos a lo divino y a lo humano*, pág. 26.

<sup>60</sup> José M. Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español...*, pág. 108.

<sup>61</sup> “(...) [S]upone un reduccionismo grave ceñirse en la historia del teatro español a los géneros habituales de comedia, géneros menores y auto sacramental; sencillamente porque esa no era sólo la realidad teatral, mucho más variada y polifacética (...)”. José M. Díez Borque, *Loc. cit.*

**B2 Religiosos:**

- Acto y auto de martirio, Navidad, vida de Santos.
- Coloquios y diálogos
- “Pequeña representación”

[Se suma a auto sacramental]

**C DRAMATIZACIÓN Y TEATRALIZACIÓN DE GÉNEROS LÍRICOS**

- Villancico
- Canción
- Coplas
- Romances
- Letrillas
- Teatralidad juglaresca y de los ciegos.

**D REPRESENTACIONES DRAMATIZADAS EN AMBITO CELEBRATIVO**

**D1 Litúrgico:**

- Navidad, Pasión, Pascua, Pentecostés y otros.
- Dramatizaciones procesionales
- Juegos de Nochebuena
- Carros con pequeña acción dramática

**D2 Civil:**

- Dramatizaciones alegóricas
- Fiestas dramático-mitológicas
- Carros con pequeña acción dramática

**D3 Folclórico:**

- Danza y dance
- Pastoradas
- Diversas manifestaciones de la cultura y religiosidad populares.

**E REPRESENTACIÓN NO DRAMATIZADA**

**E1 Ceremonial litúrgico-religioso:**

- Miserere
- Canto con “apariencia”
- Sermón con “apariencia”
- Carros e imágenes
- Danzas
- Varias ceremonias litúrgicas
- Procesiones

## **E2 Ceremonial civil:**

- Acción alegórica
- Mascarada
- Acción fija en carros
- Procesiones civiles y cabalgatas
- Ritual cortesano de etiqueta
- Danzas
- Etcétera

## **E3 Folclore:**

- Multitud y variedad de manifestaciones (Danzas, “rituales”, entre otros).<sup>62</sup>

Aunque de manera provisional, en palabras del propio investigador, esta “extensa pero útil clasificación” de los elementos que componen “la orbita teatral” explica la riqueza del fenómeno dramático barroco a la vez que hace hincapié en otras formas de representación (básicamente: música y danza) que pueden ser parte de la crónica teatral. Sin duda, tal como lo indica el recuadro “los tonos o canciones” llegan a tener una connotación teatral importante, pero no exclusiva. No obstante, se sugiere que la intervención de “tonos humanos” se produce únicamente en un contexto de géneros teatrales breves, lo cual no es del todo cierto, cuando se toman en consideración las mismas alusiones al canto dentro de los textos dramáticos tanto de comedias como de autos y, por supuesto, a la supervivencia de música que puede ubicarse en contextos teatrales “más amplios”. Por otra parte, no es clara la asociación de los llamados géneros poéticos-líricos con la música, pese a que indudablemente encuentran sus orígenes en la expresión cantada. Ahora, si atendemos a las acotaciones que hace Cotarelo y Mori con respecto a algunos géneros menores, sobre todo en lo que toca a la “loa”, “entremés” o “baile” (Véase. I.2.2), la asociación de los tonos con los géneros menores planteada por Borque comienza a tener sentido. No hay que olvidar que la terminología que se refiere a los géneros menores es confusa, por lo tanto puede incluso designar indistintamente música o representación dialogada acompañada de música.

Por ejemplo sobre la jácara, Cotarelo y Mori explica, aunque de manera un tanto dispersa, el origen común entre ésta y villancico cantado, al cual se recurría para finalizar

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág. 108-109.



las comedias desde aquellas presentadas en tiempos de Torres Naharro.<sup>63</sup> Más adelante añade que la jácara había nacido del tono “con que los músicos entretenían la impaciencia del público mientras se acomodaba en sus lugares” y de allí continuó cantándose al inicio de los espectáculos (a la manera de los “cuatro de empezar”) o en intermedios al son del arpa y de alguna danza subsiguiente o simultánea.<sup>64</sup> La explicación se torna un tanto confusa cuando el musicólogo explica las “jácaras entremesadas”, designación que reciben “las últimas jácaras, en que se introdujo diálogo recitado y un asomo de acción de ellas”.<sup>65</sup> Hacia el final del apartado citado, continúa narrando la evolución de este género hacia la tonadilla escénica, otra clase de género teatral que no concierne al presente trabajo. Otro ejemplo que ilustra la delgada línea entre música y representación teatral es planteado nuevamente por Cotarelo en el apartado de “baile” el cual se define, de acuerdo con el musicólogo, como “intermedio literario” en el que se entrelazan música, canto y baile. De este género se distinguen dos tipos: “bailes todos cantados y otros en parte hablados, que se llamaron entremesados”.<sup>66</sup>

Si revisamos nuevamente la información correspondiente a la jácara, se aprecia varias veces que es seguida de un “baile”.<sup>67</sup> Vemos pues que las definiciones son laxas cuando se colige que dependen no tanto de las estructuras musicales o poéticas, como de lo que los mismos textos dramáticos sugieren cuando se refieren directamente a “bailes” y “jácaras”. También en la recurrencia a cierto léxico (términos como “maulas”, “tiquis miquis”) y aparición o mención de personajes o la aparición de los personajes aldeanos de (“Menga” y “Pascual”, entre otros del mismo corte). La información que Cotarelo proporciona es útil en un aspecto: los géneros mencionados comparten una naturaleza poética, musical y dramática que no pueden definirse estrictamente en un sentido, y por lo mismo pueden interpretarse en varios contextos. En palabras del investigador: “la música, el canto y el baile podían por sí solos dar origen y forma á un intermedio especial que nada debería al entremés, de que hasta entonces venía formando parte, y que así como éste se representaba entre la primera y segunda jornada de la comedia, podría el nuevo juguete

---

<sup>63</sup> Emilio Cotarelo y Morí, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...*, pág. CCLXXVI.

<sup>64</sup> *Ibid.*, págs. CCLXXXIV-CCLXXXVI.

<sup>65</sup> *Ibid.*, págs. CCLXXXVI-CCLXXXVII.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pág. CLXIV.

<sup>67</sup> *Ibid.*, págs. CCLXXXIV-CCLXXXVII.

[baile o jácara] darse entre la segunda y la tercera”.<sup>68</sup> Así, el género teatral (menor o mayor), permite tal grado de sincretismo y novedad, que no resulta extraño que no se empleara una terminología exacta a sus partes. Por lo mismo tampoco es sorprendente que Manuel de Villafior sea considerado por Cotarelo como compositor de “bailes” o “músico de géneros menores” (Véase Cáp. IV). Desde luego sabemos que su contribución musical no se limitó a los géneros menores, pero es claro que su producción de canciones o *tonos* tomó en cuenta los diversos ámbitos teatrales en los que la precisión de los términos musicales o teatrales no era de importancia primaria.

Pese a las interrogantes que el esquema anterior pueda despertar, es ilustrativo en tanto que nos ayuda a comprender cómo se construye el mundo teatral a partir de distintos niveles y tipos de representación escénica. Incluso a pesar de que no contemple algunos espacios dramáticos de la música, en los cuales también podría discutirse una gradación o nivel de participación musical, como la ópera o la zarzuela. De ello trataremos más adelante. Por el momento queda aclarar, que si bien no podemos ubicar a ciencia cierta el contexto teatral de parte del repertorio de canciones teatrales existentes en manuscritos como el *Sutro* o *Gayangos Barbieri*, sí podemos afirmar su utilización en distintos géneros teatrales de carácter profano o religioso, ya fuera en el ámbito popular o cortesano.<sup>69</sup> Por otra parte, la propuesta esquemática de Díez Borque pone de manifiesto un rasgo del género cantado: podía constituir parte de una representación, pero también cuenta con cierto grado de independencia como espectáculo escénico, y por ello, caracteriza géneros teatrales breves de manera parcial o completa.

Antes de abordar las consideraciones pertinentes a la función de la voz cantada dentro del contexto teatral, es necesario tener en cuenta, como se mencionó en un inicio, que la denominación de este tipo de canciones respondía indistintamente a una serie de títulos como: *solos* (profanos o “humanos” y religiosos o “a lo divino”), *tonada*, *tono*, *cantadas*, etc. Al respecto señala Cotarelo y Mori: “[los] nombres de *tono* y *tonada* eran ya comunes en el siglo XVI a las piezas cortas de canto que se acompañaban de música. Con tal denominación pasaron al teatro para significar lo que se cantaba al comienzo de la función o dentro de ella”<sup>70</sup>. Si bien es precisa, la explicación no pone de relieve un punto

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pág. CLXXXIII.

<sup>69</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, págs. 51 y 66.

<sup>70</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. cit.*, pág. CCLXXXVII.

importante con respecto a la naturaleza de “tonos” o “tonadas”, esto es, su origen común con formas de la lírica popular. Existe una estrecha relación entre géneros como el *romance* o el *villancico*, con el *tono* o la *cantada*, los cuales, aunque de formas estructurales casi idénticas (estribillo y coplas) con el tiempo adquirieron significados específicos. Así, el *tono* designaba cualquier composición en lengua vernácula, alternando por un tiempo con la *cantada*, que paulatinamente sustituyó a la *tonada* por la forma italiana de la *cantata* y, por último, el *villancico* quedó relegado al ámbito religioso (siglo XVII).<sup>71</sup>

De acuerdo con Miguel Querol –a quien parafrasea por cierto el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* - el *tono* “es la composición típica y representativa de la música profana española del siglo XVII, por cuya razón a veces se le llama ‘*tono humano*’. Cuando la composición utiliza un texto en lengua vernácula de tema religioso, se le da el nombre de ‘villancico’ a secas, más raramente ‘tono a lo divino’”.<sup>72</sup> Tal composición versa por lo general sobre temas amorios y en algunas ocasiones sobre temas cómicos y puede ser interpretada por varias voces o una sola. Si bien, esta definición nos acerca de manera acertada a una caracterización de la canción teatral, no aclara el hecho de que ésta por su falta de rigurosidad formal podía tener casi cualquier forma, y casi cualquier título. Querol añade, además, que los “tonos a solo” presentan la forma musical del aire o canción que equivale al ‘aria’ de la cantata primitiva. Se trata de “melodías sencillas, cortas y expresivas, a veces con estribillo, que se acompañaban generalmente con arpa, guitarra o laúd”.<sup>73</sup>

A propósito del punto anterior, sería interesante revisar la equivalencia que el investigador mencionado plantea entre el tono teatral y el “aria” italiana, pues constituye uno

---

<sup>71</sup> Con el fin de no ahondar más de lo necesario sobre las nomenclaturas de la canción teatral, únicamente citaré una definición de Becker, la cual merece alguna consideración en el presente apartado: “La cantata, a finales del siglo XVI, se compone de varias estrofas de distinta métrica, que origina varios tratamientos musicales entre aria, arioso y recitativo con bajo continuo. Desarrolla un tema literario o argumento entre una o dos voces, poniendo de relieve el buen arte de cantar los ‘affetti’ y la ornamentación encomendada al buen criterio del intérprete. (...) La diferencia [en España] con la cantata italiana de principios del XVII estriba en la obligación del maestro de utilizar el coro y reducir las partes solistas en un principio. En lo profano o lo ‘humano’ puede afirmarse que, en algunas ocasiones, se aplicó en el teatro de zarzuela el sistema de la cantata a las composiciones de la época de Carlos II, al encajar en una misma escena varias composiciones métricas y musicales, valiéndose del villancico, del romance con estribillo y coplas del estribillo que ya empieza a florecer en las primeras décadas del siglo XVII.” En la anterior explicación queda manifiesta la adaptación de un esquema extranjero a las necesidades de las formas músico-teatrales españolas basadas primordialmente en los moldes de la comedia. Vid. Danièle Becker, “La música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español de los siglos de Oro”, pág. 178.

<sup>72</sup> Miguel Querol, *La Música en el Teatro de Calderón*, pág. 67.

<sup>73</sup> *Loc.cit.*

de los puntos de polémica desde los estudios de Pedrell: la relación de la ópera italiana con los géneros de la comedia (especialmente de la comedia mitológica cortesana). En estudios subsecuentes, sería interesante profundizar sobre la exacta medida en que existió una influencia italiana en este tipo de canciones, pues está claro que sí la hubo hacia finales del siglo XVII, y que dependió del momento histórico y del tipo de repertorio teatral, así como de su ámbito de representación.

Hay que dejar en claro que estas canciones para voz recurrentemente femenina y bajo continuo provienen de una tradición propia española que en pleno siglo XVII convivió con las formas italianas de la ópera e incorporó algunos elementos con cierto recelo y a modo de experimentación, siempre de acuerdo a las convenciones de la tradición preestablecida hasta que a la llegada de los Borbones a la monarquía española el peso de la influencia italo-francesa se dejó sentir de manera determinante –sobre todo hacia principios del siglo XVIII.<sup>74</sup> En ese sentido es acertada la aproximación de Danièle Becker quien acota que en la primera parte del siglo XVII, el tono cumple una función “parecida” a la del aria en la ópera, esto es, “pausa en la acción, o máxima tensión de los afectos, con la diferencia fundamental de que el aria lo cantan los primeros papeles, mientras el tono corre a cargo de un conjunto de cantantes o de un o una solista del acompañamiento de los protagonistas.”<sup>75</sup>

A propósito de la cita anterior, es oportuno aquí hacer mención a la siguiente descripción que Cotarelo y Mori hace sobre una representación llevada a cabo en Portugal por una compañía española (perteneciente a José Mendiola). Se trata del *Baile cortado por satírico en que entra un autor de compañía y las damas*, en el que en parte de la representación el público solicita a una actriz “cantar una aria, de Escarlata [Scarlati]; lo hace y luego bailar. La dama ofrece lo harán todos *con aquella tonadilla, que es del Rio de Janeiro*, y los músicos ‘tocan el Deix-isso’ y cantan coplas en portugués con este estribillo”.<sup>76</sup> Pese a que sabemos poco de las fuentes a las que recurre el investigador,

---

<sup>74</sup> Al respecto comenta Stein: “The pointed, rhetorical, well-defined, text-oriented Spanish musical style did not suddenly die in the last five years of the seventeenth century, when a fresh wave of foreign influence swept in a new musical style, one that was finally to transform Spanish theatrical music, just as the coming of the Bourbon monarchy to the throne changed the Hispanic world”. [“El estilo musical español, mordaz, retórico, bien definido y orientado al texto, no murió súbitamente durante los últimos cinco años del siglo XVII, cuando una corriente fresca de influencia extranjera arrasó con un nuevo estilo musical, uno que terminaría por transformar la música teatral española y justo cuando la monarquía de los Borbones, al llegar al trono, cambiaría al mundo hispano.”] Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 330.

<sup>75</sup> Danièle Becker, *Op. cit.*, pág. 186.

<sup>76</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Op. cit.*, pág. CCXVII.

destacan dos aspectos: la naturaleza sincrética del género teatral español (menor o mayor) y el hecho de que por lo mismo es posible adopte los recursos de otras manifestaciones músico-teatrales como la ópera, sin perder al mismo tiempo su esencia primordialmente dramática. De tal manera si existió o no una influencia de la ópera en la producción teatral española, ésta se encontraría sujeta, en primera instancia, a los cánones de la comedia.

Ahora, en lo que toca a un registro físico o “partitura musical” *el tono* o *canción teatral* suele titularse a partir del primer verso del estribillo, posteriormente se acota en las partes del canto y el bajo los rubros: “estribillo”, “coplas”, “coplas solas”, o “solo”. Por lo regular, la canción teatral consta de una breve composición ternaria conformada por un estribillo y subsecuentes coplas, en cuya parte final se repite todo el estribillo o partes de sus versos. El formato poético resultante, como se mencionó en un principio, se asemeja al romance o al villancico. En este punto surge la necesidad de entender el principio común entre el género poético y el musical. En lo que toca al “romance”, su influencia en la producción de tonadas es más de orden formal que temático. Es decir, el romance se caracteriza por ser un poema “octosilábico, no estrófico, de rima asonante en versos pares” al que se pueden ajustar diversos contenidos: épico, lírico o dramático.<sup>77</sup> Puesto que es una forma recurrente en el teatro de los Siglos de Oro, no es de extrañar que se recurriera al mismo molde poético, que ya desde sus orígenes implican la recitación musical y el canto - recordemos los antiguos romanceros y *cancioneros*.

Con respecto al villancico, Martha Lilia Tenorio afirma que “se aplicaba a breves cancioncillas de carácter popular y tradicional, frecuentemente de tema amoroso (...)”.<sup>78</sup> La definición, en su origen, se asemeja en gran parte a la del “tono”. La diferencia parece estribar en el marco de referencia del cual proviene, la primera del poético, y la segunda, del musical. Independientemente del ámbito, es innegable que este tipo de canciones de corte amoroso posee un origen compartido: el poético-musical. Así, independientemente de las categorías, habría que partir de esa noción, al momento de enfrentarnos tanto al texto como a la música. Existen otros géneros que comparten tales características, y que con el paso del tiempo, adquieren connotaciones específicas como es el caso de la canción —en este caso, en cuanto a su estructura poética—, el cual de acuerdo con la investigadora “era

---

<sup>77</sup> Yvonne Guillon, *Versificación española*, pág. 147-148.

<sup>78</sup> Marta Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, pág. 11.

todo poema cantado”.<sup>79</sup> Para efectos del presente trabajo, es importante destacar que hacia fines del siglo XVI, canción y villancico comenzaron a diferenciarse por una cuestión de orden temática: la primera, distinguió las composiciones de tipo profano (“letra o letrilla”) y la segunda, quedó relegada al ámbito religioso, pese a que la estructura era básicamente la misma en una y otra.

Una serie de aspectos relacionan de manera cercana los “tonos teatrales” con los villancicos. Desde ese punto de vista, podríamos incluir “el villancico” dentro del gran rubro de la canción teatral, toda vez que éste se insertara en el espacio teatral como de hecho sucedió en un inicio. Breves diálogos, exhortaciones o llamados de atención son recurrentes en este tipo de composiciones de mediados del siglo XVI, muy convenientes al discurso teatral. Con respecto a la ubicación musical de éstas, Tenorio se refiere a los *Cancioneros de Palacio, de Upsala, de Medinacelli* y otros, repertorio que si bien, como ya vimos (Cap. III), se distingue propiamente de las canciones teatrales de la segunda mitad del siglo XVI, constituyen un antecedente.<sup>80</sup>

Dentro de las distintas definiciones de la canción teatral, me parece conveniente revisar las observaciones que Danièle Becker hace en torno a la “canción” y el “tono”. La primera comprende un:

Término genérico de una pieza poética bien profana o bien ‘a lo divino’, en lengua vulgar y que suele cantarse según el sistema de una melodía A para la cabeza de la Canción ABBA, una melodía B para la primera parte de la copla cddc, y vuelta a la melodía A por la segunda parte de la copla abba. Suele constar de tres coplas, cuya primera parte varía las rimas según el esquema inicial, volviendo en la segunda parte de la copla siempre a las rimas de la cabeza, abba. (...) Dicha forma desarrolla temas cortesanos y está en boga a finales del siglo XV para caer en desuso a mediados del XVI, en aras del villancico y de los intentos de madrigal y sonetos italianizantes. En el siglo XVII se diluyen estas formas en letras para cantar, letrillas y ‘tonos’ cultos con base pseudo-popular o tradicional, que suelen constar de estribillo y coplas cuando menos, aunque esto sufra variantes y excepciones.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> “Canción”, “Cantica”, “Cantiga” [es el nombre] “que se le daba desde la Edad Media a las canciones de amor, religión, belleza, etc. Existen varias clases y su forma es variable: canción, canción de amigo, canción de vela, cantigas a la Virgen, etc. (...) El tema y la forma varía según el poeta, aunque los temas favoritos son el amor. (...) El verso suele ser octosílabo y la rima consonante”. Yvonne Guillon, *Op. cit.*, pág. 129; Marta Lilia Tenorio, *Op. cit.*, pág. 14.

<sup>80</sup> Marta Lilia Tenorio, *Op. cit.*, pág. 18.

<sup>81</sup> Danièle Becker, *Op. cit.*, pág. 185.

El “tono” en cambio, es “término genérico musical, cuando anteriormente se decía ‘letra para cantar’, ‘romance’ o ‘villancico’ con referencia al modelo literario más que al musical. Su estructura general es la del “romance distribuidos en coplas de cuatro versos asonantados en los pares y, por supuesto, octosílabos (...)”.<sup>82</sup> Más adelante Becker hace una breve descripción del “villancico antiguo” y su adaptación musical en el contexto dramático, en que hacia tiempos de Lope, y más aún Calderón la poesía parece adaptarse a las necesidades musicales en las formas más recurrentes de “romance” y “seguidilla”.<sup>83</sup> Asimismo da cuenta de la “tonada ariosa” propia de la zarzuela -probablemente se refiere al “recitado” particular de las semióperas, de acuerdo a la terminología difundida por Louise Stein- y la jácara, que es baile pero también “tono célebre que gusta”.<sup>84</sup>

Hasta aquí se ha revisado cómo en la definición de “tono” queda implícita la naturaleza tanto musical como poética, sin embargo, puede haber cierta discrepancia o quizás una falta de comprensión entre las categorías musicales y literarias. Bien es cierto que es inexacto “meter en el mismo saco seguidillas o coplas revueltas con sonetos. Y que, por lo tanto, el termino canción debía tener un valor restrictivo”.<sup>85</sup> Del mismo modo, tampoco es del todo acertado “meter en el mismo saco” todo tipo de producción vocal destinada a la puesta en escena, pues existe toda una escala de formatos musicales estructurada conjuntamente con las formas poéticas y el orden temático de la representación, dicha escala es a su vez delineada por el ámbito escénico (corral, iglesia o corte). De ello da cuenta detalladamente Louise Stein al distinguir diversos espectáculos

---

<sup>82</sup> Danièle Becker, *Loc. cit.*

<sup>83</sup> Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico”, pág. 708.

Por supuesto, ello no excluye la existencia de otros moldes poéticos, menos frecuentes, pero que se pueden encontrar como estructura de algunos tonos, tales como las redondillas, décimas, quintillas, silvas, sonetos y octavas, entre otras. Sobre la seguidilla como forma se sabe que se trata de una composición medieval, que en los Siglos de Oro “fue definida como una copla de dos versos heptasílabos y dos pentasílabos alternados: 7-5-7-5. Más tarde comenzó a divulgarse la seguidilla compuesta de dos estrofas, una de cuatro versos y una de tres: 7-5-7-5-5-7-5, con rimas asonantadas en los pentasílabos y libres en los demás. Esta forma tomó el nombre de seguidilla con estrambote. También existen seguidillas de combinación alterna de octosílabos y hexasílabos”. Yvonne Guillon, *Versificación española*, pág. 154.

<sup>84</sup> Louise Stein toma el término “semiópera” de Roger North, quien lo acuña para referirse a ciertas obras cantadas de Purcell. De acuerdo con Stein, el término describe mejor esta forma de representación distinta de la ópera, la comedia o la zarzuela: “Calderón first works in the new genre (...) were, in fact, mythological semioperas, distinguished by their inclusion of operatic scenes with a systematized incorporation of sung dialogue and recitative”. [“Las primeras obras de Calderón en este nuevo género (...) fueron, en realidad, semióperas mitológicas que se distinguían por la inclusión de escenas operísticas y la incorporación sistemática de diálogos cantados y recitativos”.] Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods.*, pág. 130, Nota. 18.

<sup>85</sup> José María Alín, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, pág. IX

cortesianos que se pueden identificar por sus grados de participación musical -nos referiremos posteriormente a la semiópera, la ópera y la zarzuela.<sup>86</sup> El enfoque interdisciplinario es pues necesario para poder ajustar los criterios o parámetros que correspondan a la literatura y a la música.

En todo caso, las distinciones pueden ser útiles en los momentos en que se requiera destacar aspectos que conciernan a lo poético o a lo musical con el fin de comprender mejor las partes de un todo en su propio contexto. Al insertarnos en el ámbito dramático, preferimos recurrir al término de “tono o canción teatral” en un sentido unitario de todos los términos que pueden designarla, musical y poéticamente, pero también por las particularidades que adquirirá a través de sus distintos funcionamientos en escena. Para ello puede resultarnos útil una definición propia del siglo XVI, citada por José María Alín en su *Cancionero Teatral de Lope de Vega*: el tono es el ‘metro que se hace para cantar, que hoy se llama generalmente Tono. Entre los Poetas y Músicos es la composición, que por estar en verso puede cantarse’.<sup>87</sup>

Cabría finalmente hacer la distinción entre “tonada” y “tonadilla escénica”, la cual si bien tiene origen en las formas teatrales menores del teatro áureo, se trata de un género posterior perteneciente a la segunda mitad del XVIII y cuyo desarrollo y características no incumbe al presente trabajo.<sup>88</sup>

### III. 2.2 Características generales de la *tonada* o *canción teatral*

Como hemos mencionado previamente, muchos tonos (teatrales o no) se conservan por medio de cancioneros cuyo formato musical, hacia la mitad del siglo XVII, pasó de ser preferentemente polifónico, inspirado en la tradición popular, a uno monofónico de nueva creación, específicamente para voz cantada y acompañamiento de arpa o guitarra (Cap. III).

---

<sup>86</sup> Louise Stein, *Op. cit.*, págs. 67-296.

<sup>87</sup> José María Alín, *Op. cit.*, pág. IX.

<sup>88</sup> José Subirá estudió profundamente este género y lo definió como “una breve ópera cómica cuya duración máxima no podría rebasar los veintitantos minutos, por constituir un intermedio de la representación teatral, como lo constituían el “baile” antes y el sainete, o entremés, ahora”. José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, pág. 145. Una referencia obligada del mismo autor son sus tres volúmenes dedicados al tema de la “tonadilla escénica”. (V. Subirá, José, *La tonadilla escénica*, Madrid [Real Academia Española], 1928-1930, 3 vols. (I. Conceptos, fuentes ya juicios. Origen e historia; II. Morfología literaria. Morfología musical; III. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices).



La importancia de este género debió ser tal, que incluso los poetas de mayor rango escribieron poesía para ser musicalizada (Vid. *Tonos a lo divino y a lo humano* editado por Rita Goldberg).

Pedrell ofrece una interesante clasificación de la “evolución” del tono humano utilizado en el teatro, la cual supuso un estadio en que paralelamente se produjeron tonos polifónicos a voz sola. Dicho ordenamiento es el siguiente: “1. Formas polifónico-madrigalescas [en su mayoría los famosos “cuatro de empezar”], 2. Formas cantables y arcaicas derivadas de las partes vocales salientes y vibrantes de la polifonía, 3. Formas monódicas de transición, tendiendo á la melodía pura por el expresivismo del sentido de la palabra [y por último] 4. Melodía y estilo característico acentuada é inspiradamente indígenas”.<sup>89</sup> Tal clasificación responde a la necesidad de explicar las transcripciones musicales recogidas en los volúmenes del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, y pese a que en ésta es notable una intención de equiparar las formas españolas con esquemas extranjeros, así como una tendencia a mezclar conceptos como “estilo de canto” y “origen melódico”, podemos apreciar un ejercicio de definición de la canción teatral, cuyo origen, según el musicólogo, parte del repertorio polifónico.<sup>90</sup>

Las canciones teatrales pueden provenir de fuentes preexistentes -en su mayoría pertenecientes a la primera mitad del siglo XVI, relacionadas con el teatro de Lope y sus contemporáneos- o constituir una creación nueva, ello mucho más frecuente hacia la segunda mitad del mismo siglo. De acuerdo con Carmelo Caballero, el repertorio de canciones teatrales se divide en “canciones desasidas de la trama”, es decir las que no presentan relación con el asunto de la comedia, y “canciones asidas a la trama”, aquellas que presentan una estrecha relación con ésta.<sup>91</sup> Del primer grupo hace otra subclasificación: canciones preexistentes y aquellas de nueva creación, de las cuales ya se ha hecho mención y que a manera de preámbulo esquemático valdría la pena distinguir como división principal, pues la generalidad de tonos teatrales proviene de fuentes de dominio popular o

---

<sup>89</sup> Felipe Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, III, pág. XIII.

<sup>90</sup> En este volumen se recogen a grandes rasgos las siguientes obras musicales pertenecientes, en palabras de Pedrell, a las comedias: *San Alejos*, *Fieras de celos y amor*, *Darlo todo y no dar nada*, *El Austria en Jerusalén*, *Elegir al enemigo* y *El jardín de Falerina*; también las siguientes partes musicales: un cuatro de empezar de Navas, *Tonada a sólo* de una comedia del Retiro (Navas), así como bailes, tonadas y pasacalles presentadas en el Buen Retiro. *Ibid.* I-XVII.

<sup>91</sup> Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico”, pág. 686-688.

son de nueva creación de acuerdo a las necesidades de la trama, y en ese sentido toda adaptación “queda asida” al contenido dramático.

Básicamente la primera diferenciación que plantea Caballero entre melodías “asidas o desasidas de la trama” radica en las indicaciones de didascalias que señalan la interpretación de un canto que, en el segundo caso, no necesariamente tiene que ver con la trama. A manera de ejemplo, el investigador menciona una parte musical de *Femina afemina Amor* en que las nueve musas cantan “una letra” independiente a la fábula. Si bien existe “cierto paralelismo temático”, la canción se adapta a la escena. Louise Stein añade que se trata de un tono que se popularizó a partir de dos obras calderonianas, este tono es, a saber: “Rui señor que volando vas”. La musicóloga explica que a pesar de que las didascalias indican que las musas interpretan el estribillo, el registro musical sugiere una sola voz con acompañamiento de bajo, por lo que se puede deducir que se trata de una adaptación “desasida de la trama”, pese a que por el contenido del tono bien puede relacionarse con ésta.<sup>92</sup> Otro ejemplo similar al anterior es el de la conocida canción “Guarda corderos zagala”, el cual se relaciona con el drama cortesano *Los tres afectos de amor* de Calderón de la Barca.<sup>93</sup> Las canciones “desasidas de la trama” por lo general provienen de fuentes preexistentes del romancero nuevo y la lírica tradicional, y por ende, el público puede relacionarlas más fácilmente con la trama que se presenta. No es extraño, pues, que una misma canción de este tipo apareciera en más de una comedia de diferentes dramaturgos.

Dentro de las canciones de “creación nueva” se encuentran más frecuentemente aquellas relacionadas con las “canciones tipo”, esto es, melodías relacionados con “escenas susceptibles de incluir una intervención musical” como son: la recepción de personajes importantes, nacimientos, celebraciones colectivas, esponsales, augurios, revelaciones, etc.<sup>94</sup> En lo que toca a las canciones “asidas a la trama”, existe tal relación con el texto dramático, que en ocasiones las melodías hacen referencia directa a los personajes de la obra. Como se mencionaba en un inicio, este tipo de música es más frecuente en la segunda mitad del siglo XVI, y mucho más frecuente aún en obras de tipo cortesano, en que se

---

<sup>92</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 173-174.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pág. 58-59 y 174.

<sup>94</sup> Carmelo Caballero, *Op. cit.*, pág. 687.

espera novedad musical tanto como dramática.<sup>95</sup> El repertorio presentado en este trabajo responde a los moldes de esta parte del siglo en que existe una “musicalización más afectiva, más trabada con la trama y desarrollada a partir de recursos expresivos específicamente musicales”.<sup>96</sup>

La definición de Flórez Asensio caracteriza de manera puntual este tipo de melodías de “nueva creación”, que por su sencillez responden más a las necesidades de la trama y la representación que a las musicales: “Debido a su estructura estrófica, con o sin estribillo, melodías bien marcadas, no muy largas, con frecuentes repeticiones, y tesituras bastante cómodas dado que raramente superan la octava, estas canciones inicialmente no exigen grandes alardes vocales sino una buena articulación, sobre todo una gran expresividad por parte de los actores”.<sup>97</sup> La cita es ilustrativa en cuanto a los rasgos esenciales que conforman este tipo de canciones: su sencillez vocal y el carácter estrófico que permite una pronta memorización. Sólo cabría hacer hincapié en el hecho de que el “estribillo”, cuya repetición puede llegar a ser excesiva –como se deja ver en el número de coplas de esta selección de canciones- cumple la función de contener el “afecto” que se busca transmitir al público –herramienta del “principio de verosimilitud”-, haciendo énfasis en determinado momento dramático.<sup>98</sup> El largo número de coplas y la consecuente repetición del estribillo, también puede explicarse en relación a las partes danzadas o del despliegue escénico.<sup>99</sup>

Otro aspecto importante de la canción teatral es el que señala José López Calo con respecto al uso del compás binario y ternario. El primero solía utilizarse en partes de agilidad vocal o repetida ornamentación; el segundo cada vez de uso más frecuente, responde a un tratamiento silábico de la melodía y se acompaña esencialmente de pocos ornamentos; se trata además de una forma que gozó de mayor predilección. La tradición dictaba que las obras litúrgicas se compusieran en compás binario debido a que sus textos eran latinos; las escritas en español se adaptaban más fácilmente al esquema ternario.<sup>100</sup> Al respecto, Miguel Querol añade información sobre la combinación de compases: cuando el primer periodo se encuentra en compás binario, el segundo es ternario, de manera que se

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, pág. 688.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pág. 702.

<sup>97</sup> María A. Flórez Asensio, “Los vientos se paran oyendo su voz...”, pág.524.

<sup>98</sup> Louise Stein, *Op.cit.*, pág. 190.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 149.

<sup>100</sup> José López Calo, *Historia de la música española. Siglo XVII*, pág. 52.

establece una oposición de contrastes.<sup>101</sup> Sin embargo, como observa Luís Robledo, predominó básicamente el uso, un tanto desmedido, del esquema ternario (proporción menor o proporcioncilla) que desde luego se encontró en función de lo que el público podía percibir musicalmente con mayor falibilidad.<sup>102</sup>

En lo que toca al acompañamiento de la voz en el contexto teatral se relacionaba generalmente con el arpa (sobre todo de dos órdenes) o la guitarra.<sup>103</sup> Este tipo de bajo se caracteriza por resaltar las cualidades de la voz. Al respecto Pedrell menciona:

Las partituras de música profana manuscritas ó impresas del siglo XVII, son muy sobrias en lo tocante á indicaciones para la buena interpretación de las composiciones.

Los movimientos, los matices la expresión en general y la delimitación del personal solista y coral en los conjuntos y, sobre todo, la naturaleza del acompañamiento instrumental, dejábanse á cargo del maestro de capillo ó del músico, como se llamaba simplemente al que figuraba al frente de las compañías teatrales.

Es más oscura la cuestión de los acompañamientos. Cuando aparecen, como por ejemplo en las obras religiosas de Cómes, es habitual el cifrado del bajo, aunque limitadísimo, tan limitado que las obras parecen escritas para acompañadores *orecchiantes* ó para ministriles adiestrados á fuerza de ensayos.

(...) Todo se confiaba á los buenos acompañantes, organistas, arpistas ó clavicordistas, que para el caso ó seguían pasivamente al cantor, secundándole ó, según los pasajes, ampliando y adornando el bajo continuo<sup>104</sup>.

La cita anterior pone énfasis en lo evidente, es decir, la falta de indicaciones en los registros musicales existentes sobre la manera en que se realiza el acompañamiento y no presta mayor atención a un aspecto fundamental que sirve para esclarecer los aspectos más

---

<sup>101</sup> José López Calo, *Loc. cit.*

<sup>102</sup> “Hacia 1700, el tono presenta un grado de estereotipación muy llamativo. En primer lugar, por el metro que privilegia y los convencionalismos de su escritura. Así de manera abrumadora se emplea la modalidad de compás ternario conocida como proporción menor o proporcioncilla, de aire vivo, en la que es constante la presencia de la *hemiola*, con su alternancia de patrones rítmicos de 3+3 con otros de 2+2+2. En este compás, el ennegrecimiento ha trascendido ya su función primigenia para convertirse en una convención de señalado automatismo. Otros rasgos estereotipados los encontramos en ciertos diseños melódicos, en giros armónicos o en fórmulas carenciales...” Luís Robledo, *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, pág. 26.

<sup>103</sup> “Guitars are mentioned in almost every context as appropriate accompaniment instruments to solo and ensemble songs, and the persistent vogue of guitar accompaniment in Spain suggests an analogous use as continuo instrument. In fact, the Spanish continuo ensemble was peculiarly Spanish only because of the guitars, a curiosity noted with some criticism by foreign visitors”. [“Las guitarras se mencionan en casi todos los contextos como instrumentos apropiados de acompañamiento para solos y canciones de ensamble, y la boga persistente de los acompañamientos de guitarra en España sugiere un uso análogo como instrumento continuo. De hecho, el ensamble continuo español fue peculiarmente español sólo por las guitarras, una curiosidad señalada con cierta crítica por los visitantes extranjeros”]. Louise Stein, “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”, pág. 361.

<sup>104</sup> Felipe Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, III, pág. XIV.

importantes del tema: la misma tradición, particularmente la establecida por los vihuelistas españoles del siglo XVI.<sup>105</sup> Por otra parte, la información de Pedrell contrasta con aquella expuesta por Becker quien aclara que “los números de cifras aparecen paulatinamente en la segunda mitad del siglo XVII cuando la música teatral requiere mayor participación instrumental y el bajo adquiere mayor soltura, inversiones de acordes, acorde de cuatro sonidos que necesitan especificación; se llega al bajo cifrado que combina elementos de sostén armónico con otros de enlace concertante”.<sup>106</sup> La investigadora también señala que mediante avanza el siglo se especifican las partes instrumentales: flautas, oboes y violines, en este caso habría que pensar al ámbito al que se refiere, pues de acuerdo con Stein dicha instrumentación, en la que deben incluirse guitarras, arpas, laúdes, tiorbas, clavecines y espinetas (con menos frecuencia), así como cuerdas (“violones”) que fungen como soporte armónico, es propio de representaciones cortesanas.<sup>107</sup>

En lo referente a las características del acompañamiento de los “tonos teatrales”, el artículo “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music” parte de la idea de que existe un “estilo español” y establece además una serie de criterios que lo diferencian con respecto a los estilos extranjeros. En tal supuesto, por ejemplo, la diferenciación entre continuo y acompañamiento es prácticamente nula en la práctica española.<sup>108</sup> Con relación a la voz, el principio operante más importante es destacar la melodía mediante la simplicidad de ejecución del bajo, de tal manera que nunca se elabora más de lo necesario. De lo anterior se desprenden una serie de rasgos que sirven a dicho propósito: respecto de la línea vocal, el acotamiento de la imitación o una leve repetición simultánea de la voz en ciertas partes del canto (finales y descansos, únicamente con el fin de reiterar la idea musical); un equilibrio entre las partes del canto y las del instrumento cuya intervención y ornamentación es breve y sencilla; el énfasis en “el afecto” de la canción, el reforzamiento del texto poético en ciertas palabras mediante imitación rítmica o repetición del principio rítmico-melódico así como el mantenimiento de un pulso y un impulso sugerido por el propio texto.<sup>109</sup>

El artículo mencionado hace referencia a dos tratados teóricos del siglo XVIII que arrojan información, entre otras cosas, sobre el tema del acompañamiento y el manejo de la

---

<sup>105</sup> Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 363.

<sup>106</sup> Danièle Becker, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, pág. 173.

<sup>107</sup> Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 359.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 369

<sup>109</sup> *Ibid.*, págs. 362-369.

voz, así como sus características: *La Escuela Música según la práctica moderna* (1723-24) de Pablo Nasarre y *Reglas Generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa* (1702 y 1736) de Joseph de Torres. En el caso de la primera obra, el capítulo destinado a “la voz humana y su definición”, arroja datos del conocimiento que los músicos pudieron transmitir a las cantantes-actrices.<sup>110</sup> En cuanto a la obra de Joseph de Torres, es interesante el hecho de que dedica todo un capítulo al modo de acompañar “las obras de música, según el estilo italiano”.<sup>111</sup> Por supuesto, ya hacia principios del XVIII, la influencia italiana se deja sentir de manera contundente en la producción de “tonos” y los nuevos géneros teatrales menores, como la tonadilla escénica, darán cuenta de esta influencia cada vez más generalizada. Sin embargo, dicha obra no deja de hacer hincapié en el hecho de que se trata de una forma de canto paralela a la española.

Un aspecto que llama la atención de la canción teatral es el hecho de que la mayor parte de las veces es interpretada por voces femeninas. Se mencionaba al inicio de este capítulo que España no cuenta con tratados de la interpretación vocal en la manera detallada en que los desarrollaran los iniciadores de la monodia acompañada italiana. Además del tratado de Joseph Torres, existen apenas algunas referencias anteriores a éste sobre el conocimiento de los usos extranjeros, como ejemplo aquella descrita por Cotarelo y Mori, a la cual se hizo alusión párrafos arriba, en que el público portugués solicita a una cantante-actriz de compañía interprete una “aria” de Scartalatti (V. Nota 16). Otras referencias de principios del siglo XVI aluden al ‘cantar de sala’ o ‘canto a lo moderno’ (tal como lo denomina Lope de Vega), es decir, el estilo de canto italiano que no era desconocido en España y cuyo uso comenzaba a extenderse hacia la segunda mitad del siglo XVII. Aún así, su conocimiento y utilidad como recurso, no implicó una afiliación completa al espectáculo operístico tal como sucedió en otras regiones europeas.<sup>112</sup>

Flórez Asensio señala que a mediados del siglo XVIII las mujeres comienzan a desempeñar un papel preponderante como “actrices-músicas”, es decir, éstas “protagonizan el teatro musical interpretando la mayoría de los papeles, tanto masculinos como femeninos, hasta el punto de que los cantantes masculinos –exceptuando a aquellos que interpretaban papeles de ‘gracioso’- fueron prácticamente excluidos del teatro musical

---

<sup>110</sup> Pablo Nasarre, *Escuela Música según la práctica moderna*, págs. 40-69.

<sup>111</sup> Joseph de Torres, *Reglas generales de acompañar en órgano clavicordio y harpa*, págs. 97-124.

<sup>112</sup> María A. Flórez Asensio, “Los vientos se paran oyendo su voz...”, pág. 531.

hispano”<sup>113</sup> Tal aseveración resulta un tanto extrema si consideramos las listas de músicos de compañía en que más de un representante masculino canta, baila y “tañe instrumentos” (Vid. Cáp. II).<sup>114</sup> No obstante, es verdad que la música escrita sugiere un uso predominantemente de voz sola en ámbito agudo –tal como lo demuestra el presente corpus musical. Ello puede implicar una diferencia crucial entre ópera y comedia: el papel de la “actriz-música” por encima del mayor número de colores y texturas vocales con que experimentaba la ópera. Otro dato importante a este respecto es que la distinción entre “cantante” y actor aparece, en España, hasta bien entrado el siglo XVIII asociado a la producción de géneros teatrales menores como la tonadilla escénica, en que voces femeninas y masculinas alternan en igualdad de importancia. Así, podría establecerse en primera instancia que la comedia plantea un espectáculo condensado en el sentido de que incorpora todo aquella herramienta que resulte en beneficio de la puesta en escena, lo cual nos llevaría a interrogarnos acerca de las características de este “estilo moderno” que cultivaron sobre todo las “actrices-músicas”.

En cuanto a la técnica de canto de este tipo de teatro, es poco lo que puede desprenderse de la información existente, o incluso de los registros musicales. Mucho está sujeto a interpretación. Una referencia detallada y única del tema es la que presenta María Asunción Flórez Asensio en su artículo: “Los vientos se para oyendo su voz: de ‘Partes de música’ a ‘Damas de lo cantado’”. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII”. A grandes rasgos, la investigadora hace un recuento detallado del proceso que sufre el canto teatral español durante todo el siglo XVII y parte del XVIII, y la determinante contribución de la técnica italiana hacia la mitad del siglo XVII, ello sin descuidar el contexto teatral hispánico en que se desarrolla.

Es claro que el papel de los músicos en las compañías era, además de componer repertorio nuevo, ensayar las partes musicales con los actores (II.1.1). Existen alusiones técnicas previas a las expuestas por los portavoces de la monodia italiana desde el siglo XV, aquella de los vihuelistas españoles quienes ya sugerían a los cantantes “hacer garganta” para interpretar de manera óptima romances y villancicos.<sup>115</sup> Sobre la manera en que se practica este canto, encontramos en el artículo mencionado que “aunque se tratase de un

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pág. 522.

<sup>114</sup> María A. Flórez Asensio, “Salgan racionales ruseñores...”, págs. 56-78.

<sup>115</sup> Felipe Pedrell, *Teatro Lírico Español Anterior al Siglo XIX*, III, pág. XV.

aprendizaje poco reglamentado, lo que sí parece indudable es que se basaba más en la imitación que en un estudio razonado y sistemático de la técnica de canto y del lenguaje musical”.<sup>116</sup> Así, el canto de teatro español se sujetaba a los principios básicos de : “una buena y amplia respiración, una emisión limpia, clara y fácil, que evite la nasalidad y el engolamiento, una entonación y afinación exactas, así un buen uso de los órganos de la boca (lengua, mandíbula y labios) que permita la correcta articulación de las palabras”, lo último no debió suponer grandes dificultades, si consideramos que el repertorio vocal no excede la octava y que en voces agudas, rara vez supera el “paso de la voz” (fa o sol índice 6), de manera que la dicción no se viera afectada.<sup>117</sup> Es quizás por esta necesidad de “claridad del texto” (quizás mayor a aquella que se planteara en la monodia acompañada italiana) así como la “búsqueda de una expresividad” que se consideró que los españoles “cantaban demasiado con la garganta y que sus pasajes eran tan largos que resultaban fastidiosos”.<sup>118</sup>

Las actrices debían contar con cualidades propias de su oficio, entre las que destacan especialmente la danza y el canto además de la gracia y el buen aspecto físico.<sup>119</sup> Otro de los grandes atractivos, de acuerdo con Josef Oehrlin, es el fenómeno de “la mujer varonil” o “mujer vestida de hombre”, esto es, la actriz que utiliza atuendos masculinos “como parte integrante de la acción en numerosas obras”, como en el caso de la comedia, *La Baltasara*, escrita por tres dramaturgos Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas (primer, segundo y tercer acto respectivamente).<sup>120</sup> Se trata de una posibilidad extrema de la representación femenina que señala uno de los aspectos que hace tan controversial la imagen de la actriz en la España de los Siglos de Oro, y que en parte, reafirma el papel preponderante de ésta en escena. No resulta extraño entonces que el dominio del canto fuera uno de los aspectos que la definiera de manera fundamental. Flórez Asensio añade que el “cantar y tañer algún instrumento, además de danzar formaban parte de la educación recibida por los miembros de la nobleza y también por las clases sociales elevadas, siendo especialmente las damas las que, al igual que sucedía con las actrices,

---

<sup>116</sup> María A. Flórez Asensio, “Los vientos se paran oyendo su voz...”, pág.530.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 531-532.

<sup>118</sup> Aulnoy, Marie Catherine D’, *Relación del viaje de España* (1691), José García Mercadal (ed.), Madrid, Akal, 1986, pág.365 citado por María A. Flórez Asensio, “Los vientos se paran oyendo su voz...”, pág. 525.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pág. 527; Joseph Oehrlin, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, pág. 224-225.

<sup>120</sup> Joseph Oehrlin, *Op. cit.*, pág. 226.



desarrollaban de forma más amplia algunas habilidades musicales, sobre todo en lo que el canto se refiere”.<sup>121</sup> La misma idea sostiene Louise Stein al referirse a las actrices-cantates:

Aunque los castratos cantaron en la Capilla Real durante el transcurso de este siglo [XVI], no hay evidencia de que interpretaran música secular española o de que cantaran en la cámara de Felipe IV. De manera más importante, podemos decir con certeza que no aparecían en el escenario. Todos los papeles principales de canto en las semióperas y zarzuelas eran interpretados por mujeres (actrices cantantes de las mismas compañías teatrales que desempeñaban en los corrales), de manera tal, que los solos de los dioses mitológicos (Júpiter, Mercurio, Apolo), así como el de las diosas y ninfas, se escuchaban como la expresión de voces altas femeninas.<sup>122</sup>

Habría que precisar que las damas nobles podían fungir como actrices-cantantes en espectáculos de la corte, y además presentarse junto a ciertos actores de compañías teatrales de título seleccionados para participar en presentaciones privadas de la corte (“particulares”).<sup>123</sup> Ya fuera en la corte o en la compañía teatral, el desarrollo del canto era de suma importancia incluso en la caracterización de ciertos personajes (de origen divino, como podemos comprobar en puestas en escena de corte mitológico). Podemos concluir, entonces, junto con Díez Borque y Flórez Asensio, que el papel de las actrices “músicas” fue determinante para el desarrollo del teatro en todas sus modalidades y ámbitos.<sup>124</sup>

Una vez expuesta esta somera revisión de las características de canto teatral: fuentes, estructura, acompañamiento e intérpretes, se explorará cómo estos elementos se conjugan para determinar la función del canto dentro de la escena.

---

<sup>121</sup> Ma. Asunción Flórez Asensio, *Op. cit.*, pág. 528-529.

<sup>122</sup> “While castratos sang in the Royal Chapel throughout the century [XVI], there is no evidence that they performed Spanish secular music or sang in Philip IV’s chamber. Most important, they certainly did not appear on stage. All the principal singing roles in the semi-operas and zarzuelas were performed by women (actress-singers from the same troupes that performed in the *corrales*), such that the solo songs of mythological gods (Júpiter, Mercurio, Apolo), like those of goddesses and nymphs, were heard as the expression of high female voices”. Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 134.

<sup>123</sup> María Luisa Lobato, “Nobles como actores. El papel activo de las gente de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias”, págs. 89-114.

<sup>124</sup> Ma. Asunción Flórez Asensio, *Op. cit.*, pág. 536; José M. Díez Borque, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, pág. 207.

### III. 2.3 La función del canto en escena

A diferencia de la música instrumental, la voz cumple funciones de mayor profundidad escénica o al menos de cierta especificidad dentro de la trama escénica. Tal como se mencionó con anterioridad, a partir de Lope, el canto tuvo un papel a veces nuclear dentro de la obra dramática potenciando partes significativas de la escena más allá de la simple “traducción” de los afectos del alma como sugiere Martín Moreno.<sup>125</sup> Incluso, en el teatro calderoniano la música expresa conceptos elevados con el fin de que queden interiorizados en el espectador.<sup>126</sup>

Partiendo de la comedia de Lope de Vega, Louise Stein describe que la función del tono teatral por lo general cumple varios objetivos, los cuales se podrían reducir a los siguientes: 1) introduce un mensaje o tema importante en relación con la trama (“symbolic device”), 2) describe las emociones del protagonista, 3) anuncia mensajes ocultos de origen divino como los presagios.<sup>127</sup> Por otra parte Gustave Umpierre, en su obra: *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their dramatic function*, propone una detallada clasificación de los usos de la voz cantada en el contexto teatral, tomando en cuenta que canciones y danzas representan “unidades funcionales y (...) elementos de composición, en lugar de (...) meros paréntesis líricos u ornamentos decorativos”.<sup>128</sup> Dicho esquema destaca diversos aspectos que se encuentran en relación con los niveles de función de las partes cantadas. Por lo general, el recurso del canto resuelve varios aspectos simultáneamente.

De acuerdo con Umpierre, la canción teatral podría estudiarse a partir de la siguientes temáticas: la primera categoría tiene que ver con el dramaturgo (Lope de Vega, en este caso) y las alusiones a sí mismo y a su momento histórico que en la misma trama se advierten; la segunda, se refiere a la canción en relación a ciertos personajes, es decir, la ejecución indica parte de su caracterización además de sugerir su aparición en escena, manifiesta asimismo motivaciones, deseos, emociones, sentimientos y cambios de conducta

---

<sup>125</sup> Antonio Martín Moreno, “La música teatral del siglo XVII español”, pág. 132

<sup>126</sup> Miguel Querol, *La música en el teatro de Calderón*, pág. 13.

<sup>127</sup> En lo que toca al anuncio de “mensajes ocultos” Stein explica lo siguiente: “los coros y ensambles vocales tienen la función de reforzar los temas centrales, además de comunicar mensajes anónimos.” [“choirs and vocal ensembles serve to reinforce the central themes and to convey anonymous messages”]. Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, págs. 24-26 y 267.

<sup>128</sup> “...funcional units and (...) elements of composition, rather than (...) mere lyrical parentheses or decorative embellishments”. Gustave Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega*, pág. 2.

de éstos; el tercer bloque destaca canciones cuya temática se relaciona con la trama, es decir, aquellas que introducen el tema o lo reafirman en partes de la trama; en un cuarto apartado muy cercano al anterior se trata de las canciones que describen la situación principal del argumento; la quinta clasificación distingue canciones ligadas a la acción dramática, esto es como parte del episodio dramático en que la voz, en ocasiones junto con la danza, regula el desarrollo de la acción (acelerándola o alentándola); en ese orden, enfatiza el significado de ciertas acciones o alude a ellas directamente como medio para aliviar penas o incitar pasiones, por ejemplo; en el sexto apartado se establece una de las funciones más importantes del canto, denominadas por Caballero “canciones tipo” como se expuso en el apartado anterior. El cometido de estas partes es la creación de atmósferas (loa, celebración, miedo, suspenso, ironía, parodia, sátira, comicidad, augurios, intervención divina y contrastes de humor) y ámbitos sociales (corte, milicia, rural, el mundo sobrenatural de Dios); por último, en la séptima categoría se alude a los conceptos de tiempo, lugar y espacio.

Dentro del esquema anterior, habría que incluir un tipo de tono teatral que podría calificarse de iniciador de “temas y motivos”. Se trata de canciones que representan la génesis de toda una obra dramática. Su función va más allá de introducir el tema principal, de hecho la propicia y por su alcance popular, el público relaciona inmediatamente canción y trama. Un ejemplo de este tipo de tema vocal en la comedia de Lope es el conocido estribillo de tradición popular “Que de noche le mataron/ al caballero/ la gala de Medina/ la flor de Olmedo” tan recurrente en *El Caballero de Olmedo*, presagio de la próxima muerte de Don Alonso, pero también origen de toda una comedia.<sup>129</sup> En el caso de Lope, el tono o canción teatral es muchas veces una melodía tradicional de dominio popular, sin embargo, conforme avanza el siglo XVII, las representaciones van adquiriendo cada vez mayor espectacularidad y su música es parte de la novedad. Si bien en ocasiones puede conservar el corte tradicional, existe una paulatina preferencia por la producción de nueva música para las partes cantadas. Hacia mediados del siglo XVII, el músico Juan de Hidalgo establece patrones retórico-musicales alrededor del tono o tonada, que si bien no funcionan únicamente en el contexto teatral, lo influyen de manera importante. Así a este músico se

---

<sup>129</sup> Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, núm 883, pág. V; Leonor Fernández, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, pág. 136.

debe una suerte de sistematización de recursos cantados para la expresión de afectos como: lamentos, invocaciones y soliloquios recitados, presentes sobre todo en obras calderonianas de corte mitológico.<sup>130</sup>

Otras obras dramáticas de la autoría de Lope de Vega cuyo germen es una “letra para cantar” son las comedias *La bella malmaridada*, *La del abanillo*, *El galán de la Membrilla*, *Santiago el Verde*, *Al pasar del arroyo*, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, *Púsoseme el sol*, *salióme la luna* y los autos sacramentales: *La Maya* y *La venta de la Zarzuela*.<sup>131</sup> En estos ejemplos es recurrente que se haga alusión al motivo musical que les da origen a lo largo de todas las jornadas –su estructura métrica es generalmente el romance o la seguidilla. A veces se logra un mayor énfasis presentado el tema de manera recitada, posteriormente, mediante el canto se hace hincapié en el “mensaje” de la obra, el cual no se encuentra exento de enseñanzas o lecciones de tipo moral.

Miguel Querol precisa con mayor detalle los usos de la voz en la obra calderoniana, explorados más allá del mero utilitarismo escénico. En los párrafos anteriores se advierte el uso práctico del canto, a veces mera “música de fondo” durante los cambios de decorado o tramoyas. En palabras del investigador citado: “La música para Calderón es la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, aliento sobrehumano que resuelve las dudas que atormentan al hombre y revelación o prelude de eventos sobrenaturales, de teofanías”.<sup>132</sup> A partir de esta afirmación, podemos comprobar que la clasificación de Umpierre coincide con la observación de Querol. Quizás un punto novedoso en Calderón es la caracterización de la voz como único medio para representar la “voz de Dios” -o dioses paganos cuando se trata de representaciones de corte mitológico- pues debido a su “virtud sobrenatural” constituye el vehículo indicado para expresar palabras provenientes de la tradición bíblica.

De acuerdo a la filosofía calderoniana de la música, ésta ejerce influencia sobre los ánimos del ser humano a causa de su poder sobrenatural, motivando o dando consuelo a las

---

<sup>130</sup> “Hidalgo developed the special musical-rhetorical genres for specific types of poetic texts and dramatic contexts. On a broader level, he also set the standard and developed the conventions for the use of individual musical forms in certain dramatic situations or types of scenes in the court plays”. [“Hidalgo desarrolló géneros musicales retóricos especiales para tipos específicos de textos poéticos y contextos dramáticos. En un nivel más amplio, también estableció el estándar y desarrolló las convenciones para el uso de formas musicales individuales en ciertas situaciones dramáticas o tipos de escenas en las obras de la Corte”]. Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 322.

<sup>131</sup> María Cruz García, “Función de la ‘Letra para cantar’ en las comedias de Lope de Vega: Comedia engendrara por una canción”, págs. 10-62

<sup>132</sup> Miguel Querol, *Op. cit.*, pág. 13.

almas en pena. Por otra parte, esa cualidad superior de la voz sola (o voces corales), es la indicada para personificar a las fuerzas de la naturaleza: “las bellezas músico-naturales nos llevan de la mano a tratar del lenguaje musical trasladado al mundo de la Naturaleza.”<sup>133</sup> La estrecha relación entre música y fuerzas de la naturaleza es más evidente en comedias de corte mitológico, en las que la voz cumple una función particular: la representación de divinidades a través del canto, es decir, una gran parte de la personificación de los dioses del antiguo panteón griego se hace a través de las voces cantadas específicamente de las actrices.<sup>134</sup> Incluso aquí se perfila otra noción del canto: el estilo. Los dioses no sólo cantan, “hablan cantando” (recitado), pues así lo hacen cuando se encuentran en las esferas celestiales, con el fin de conversar e influir a los mortales, ejemplo de estas formas y funciones del canto se encuentran en el *Laurel de Apolo* del mismo Calderón.

En el ámbito de los autos sacramentales, Calderón explota, más que estilos de canto, el aspecto filosófico y religioso de la música, convirtiéndola en personaje alegórico en varias de sus obras. Querol ejemplifica este punto en la loa del auto sacramental *El Jardín de Falerina*, obra que trata del “desafío entre Ingenio Humano y Música” y en la que idealmente triunfa ésta sobre su oponente.<sup>135</sup> Tal desafío supone la idea de que ante la fe no hay razonamiento alguno, y que uno de los vehículos más puros de fervor religioso es precisamente la música. Estas ideas se desarrollan temáticamente en los autos sacramentales, género en que la música cobra una dimensión religiosa, pues en este caso las sutilezas del canto poseen un gran alcance en los creyentes como forma de mensaje de un plano espiritual.

En este punto resulta oportuno mencionar una comedia calderoniana a la que alude Ruano de la Haza, *La desdicha de la voz*, cuya temática se centra principalmente en las desgracias que se provoca a sí misma el personaje principal, Doña Beatriz, a causa de su bella voz, motivo ésta de toda clase de infortunios.<sup>136</sup> En este caso, el canto cumple diversos objetivos, además de constituir parte primordial de la trama; sin embargo, destaca su uso en la expresión de “emociones y sentimientos” según el esquema de Umpierre. Lo particular de tales manifestaciones por parte de Doña Beatriz estriba en el hecho de que su

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>134</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 134.

<sup>135</sup> Miguel Querol, *La música en el teatro de Calderón*, pág. 33

<sup>136</sup> J.M. Ruano de la Haza, “La música teatral”, pág. 350-355.

voz la identifica sin lugar a dudas, pero además, le impide engañar al prójimo sobre la verdad de sus sentimientos. El fervor que expresa la dama es el de sus pasiones más hondas y es quizás debido a su profundo apego a las cuestiones mundanales, lo que marca el camino de infortunios de doña Beatriz. Aquí contrastan, según creo, dos ideas sobre el plano musical calderoniano: la música como medio de elevación espiritual, pero también de perdición cuando se encuentra encausado a resaltar la sensualidad y el despliegue de pasiones humanas.

Díez Borque expone una serie de ideas en lo que atañe a la rama del teatro sacro calderoniano, tomando asimismo en cuenta lo que otros estudiosos contemplan al respecto.<sup>137</sup> Más allá del “valor propagandístico-religioso” que investigadores como Emilio Casares, Martín Moreno, Sage, Pollin y Umpierre destacan en la obra teatral de Calderón y Lope, Borque plantea la necesidad de realizar un análisis detenido de las funciones religiosas de los textos cantados “vinculándolas con el público, dentro de una tradición y actividad religiosa y dramática”.<sup>138</sup> En su función social el canto hace las veces de la oración, es edificante y por lo tanto es la fórmula de alabanzas, ruegos, súplicas e invocaciones. Borque señala que, en este sentido, el “espectador” participa de aquello que comunica el canto.<sup>139</sup> Rara vez existe en la música vocal una misión decorativa sin intencionalidad religiosa dentro de los autos, sobre todo. Otros momentos en que el espectador participa del mensaje doctrinal es en aquellas partes que representan un aleccionamiento moral y doctrinal a través de comentarios exclamativos con respecto a la acción de otros.

Pese a la tónica religiosa de los autos sacramentales, hay que tener en cuenta que el empleo de los cantos no es radicalmente distinto del que se encuentra en comedias y otras modalidades dramáticas. De hecho, Borque señala que el auto sacramental se aleja del ámbito “cerrado” de la iglesia, para internarse en el espacio “abierto” de las calles y los corrales.<sup>140</sup> La distinción básica entre este género y los restantes es el lenguaje alegórico de los autos, pues ni siquiera la temática religiosa le pertenece exclusivamente (considérese la existencia de comedias de santos) aunque ciertamente, el significado del canto puede

---

<sup>137</sup> José M. Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español*, pág. 140.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pág. 146.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pág. 149.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 114.

poseer, por contraste, connotaciones distintas con respecto a las obras de carácter profano, precisamente porque en los autos se transforma en una suerte de vehículo de comunión religiosa. Otros dos aspectos que distinguen el tipo de canto en los autos sacramentales, según el investigador, son, por una parte: la utilización “de dos coros que exponen separadamente lo que, al final, cantan juntos”. Ello se traduce en una técnica didáctica de “pregunta-respuesta”, que apoya el carácter doctrinal de este género.<sup>141</sup> Por otra parte, la temática de los cantos, como en otros géneros, básicamente se caracteriza de la siguiente manera: los que se encuentran sujetos a la trama (es decir que parte de la conciencia de que se trata de un “auto sacramental”) y aquellos provenientes de otras fuentes independientes del contexto teatral, cuyo contenido justifica su inclusión en determinada parte de la escena.<sup>142</sup> La consideración de Borque apunta hacia una práctica en la escena religiosa: la inclusión de canciones de una tradición preexistente, aun cuando su contexto de origen sea el profano, pues se ajusta a las necesidades inmediatas de la representación así como al gusto del público. La finalidad pedagógico religioso, justifica “el medio” de expresión, a manera de ejemplo encontramos que dos autos calderonianos: *Los encantos de la Culpa* y *El pastor Fido* recurren a tonos de evidente corte profano como ‘Compitiendo con las selvas’ y ‘Guarda corderos, zagala’, respectivamente.<sup>143</sup>

Tras estas consideraciones, cabe concluir que la función del canto cumple más de un objetivo, y en ese sentido, como se puede desprender de lo anterior: cada obra dramática recurre a un uso único de la música. Gran parte puede determinarse a través de didascalias o del propio texto de las canciones en los registros musicales.<sup>144</sup> La consideración de estos puntos es necesaria para poder apreciar de manera general el contexto teatral en se ubican las canciones del presente estudio. En relación a ello, Stein señala tres ámbitos en que se mueven los compositores de tonos teatrales que se encuentra en manuscritos como el Sutro, Gayangos Barbieri o la Novena: la corte, catedral o compañías de teatro, y en el caso de algunos compositores, como Manuel Villaflor, existe la posibilidad de tener injerencia en los tres ámbitos.<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Aquí hay que precisar la función del “coro” como personaje dramático. Miguel Querol, *Op. cit.*, pág. 45.

<sup>142</sup> José Ma. Díez Borque, *Op. cit.*, pág. 168.

<sup>143</sup> Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico”, pág. 705.

<sup>144</sup> Danièle Becker, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, pág. 171-173.

<sup>145</sup> “BNM, MS 13622, fos.179-82. This manuscript contains songs for several court plays and only a few simple *comedias*. The repertory contains music by seventeenth-century court composers such as Hidalgo,

### III. 2. 4 Los géneros teatrales propiamente musicales y sus denominaciones Los grados de participación musical en escena.

Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, partimos del principio de que existe una terminología muy laxa de los géneros teatrales que se producen en los Siglos de Oro cuyo marco de referencia principal y más generalizada es el de comedia. Al respecto Louise Stein comenta:

La comedia tenía sus propias convenciones y reglas para el uso de la música, fundamentadas principalmente en la teoría dramática y las teorías de imitación artística. Estas convenciones fueron aceptadas por los dramaturgos durante todo el siglo, por lo que las comedias de Calderón adoptaron frecuentemente las mismas situaciones musicales modelo que las de Lope de Vega. En el otro extremo del espectro teatral y musical, encontramos tres óperas aisladas que fueron escritas en la España del siglo XVII, de las cuales sólo se conserva la música de una. Obras tan diferentes en forma, tema y uso de la música como *La Gloria de Niquea*, *El jardín de Falerina*, *Eco y Narciso*, y *La estatua de Prometeo* han sido agrupadas tradicionalmente bajo la rúbrica de zarzuela, ‘espectáculos musicales’ o ‘comedia musical’. La confusión absoluta en la terminología y una generalización vaga sobre las formas musicales de las obras han atestado en escritos anteriores que abordan este tema, a pesar de las contribuciones de algunos notorios académicos [a saber: Barbieri, Cotarelo y Mori, Querol, Sage y Subirá, en particular].<sup>146</sup>

Es claro que es importante sistematizar el estudio de la música teatral áurea; sin embargo, a mi parecer, tal cometido debería inclinarse primordialmente a comprender el repertorio vocal existente dentro del contexto al que pertenece más que a la búsqueda de la terminología apropiada o a la acotación de los géneros en una sola parcela disciplinaria pues resulta impreciso intentar definirlos únicamente en términos musicales. Lo que parece

---

Durón, and Navas, as well as composers who worked for major cathedrals, and musicians of the acting-companies such as Villaflor, Serqueira and Peyró.” [“BNM, MS 13622, fos.179-82. Este manuscrito contiene canciones para varias obras de la Corte y sólo para algunas comedias simples. El repertorio contiene música de compositores de la Corte del siglo XVII como Hidalgo, Durón y Navas, así como compositores que trabajaron para las principales catedrales y músicos de las compañías teatrales como Villaflor, Serqueira y Peyró.”] Louise K.Stein, *Op.cit.*, pág. 50, nota # 123.

<sup>146</sup> “The *comedia* had its own conventions and rules for the use of music, based largely on dramatic theory and theories of artistic imitation. These conventions were accepted by dramatists throughout the century, so that Calderón’s *comedias* often adopted the same stock musical situations as those by Lope de Vega. At the other end of the musical theatrical spectrum, we find three isolated operas written in seventeenth-century Spain, with music surviving for only one of them. Plays as different in form, topic and use of music as *La Gloria de Niquea*, *El jardín de Falerina*, *Eco y Narciso*, and *La estatua de Prometeo* have been traditionally lumped together under the rubric of zarzuela. ‘musical spectacle play’, or ‘comedia musical’. Utter confusion of terminology and vague generalization with regard to musical forms in the plays have plagued previous writings on this topic, in spite of the contributions of some fine scholars”. *Ibid.*, pág. 5.



plausible aplicar en ese sentido es la utilización de categorías nominales que expliquen los niveles de participación musical en los diversos ámbitos de teatralidad. Dicha gradación es sobre todo visible dentro de la producción teatral cortesana debido en parte a una política de prestigio cultural así como al cuidado de las relaciones diplomáticas entre cortes españolas y otras naciones europeas.

En su libro, *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*, Louise Stein ofrece un amplio panorama de los textos teatrales cantados particularmente aquellos perteneciente al medio palaciego y a la forma en que éstos determinan los géneros dramáticos a partir de sus características y su funcionamiento. El primer capítulo de esta obra destaca la importancia de la comedia como género que establece una serie de normativas a los espectáculos incluso de la corte. El grado de participación musical en la comedia también es establecida por tales normativas, y puede predecirse a partir del texto, las fuentes musicales y las didascalias. El segundo capítulo destaca la producción escénica palaciega en tiempos de Felipe III (1528-1621) y Felipe IV (1621 – 1665). España se encuentra un tanto al margen de las modas europeas relacionadas con la ópera, por el contrario, el interés se centra en la danza, en el caso de Felipe III (saraos), y la proyección del teatro (comedias, máscaras y fiestas) durante el gobierno de Felipe IV, tiempo en que se distingue el teatro de Lope de Vega. En los capítulos subsecuentes (III, IV, V y VI), la investigadora describe y precisa otros géneros dramáticos que se definen por su temática y por el grado de participación musical que, a mi parecer representan la contribución más importante, a saber: **teatro cortesano** (de Calderón de la Barca) cuya exuberancia visual revela la influencia escenográfica italiana –se destaca en este apartado: *El mayor encanto de amor* (1635) y *El jardín de Falerina* (1648-49)-; la **semiópera** calderoniana cuyo asunto temático es principalmente mitológico y se distingue por el uso del recitativo -a manera de ejemplo se hace alusión a *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) entre otras- ; la **ópera** española -las únicas tres existentes: *La Selva sin amor* (1627), *La púrpura de la rosa* (1660) y *Celos aún del aire matan* (1660)- y por último la **zarzuela**, género que se define por sus escenarios pastoriles, el uso de estilos musicales vernáculos, tramas sencillas y lenguaje cotidiano -*El laurel de Apolo* (1657). En lo relacionado con la zarzuela se menciona otro tipo de obras cortesanas breves, que para el propósito de esta breve recapitulación no es necesario

mencionar. El último capítulo se centra en la figura de Juan de Hidalgo como compositor emblemático de los géneros musicales del teatro.<sup>147</sup>

Con respecto a la obra de Stein, es importante destacar la información relacionada con la semiópera, la ópera y la zarzuela, pues es en éstas donde los niveles de participación musical son más notorios que en la comedia (palaciega o de corral). Estas formas híbridas, características del teatro cortesano y que contienen una importante influencia italiana, tienen en común el uso del “recitativo” o “recitado” en partes específicas de la representación, con excepción de la ópera -que es en su totalidad cantada-, tanto semióperas como zarzuelas alternan diálogos, recitados y “tonos” o “tonadas”.

La primera categoría que resalta en este punto es la semiópera. Louise Stein acuña esta denominación atribuida a Roger North quien la utilizara originalmente para describir algunas obras escénicas de Purcell, cuyas características escénicas se asemejan a un tipo de representación cortesana del repertorio teatral español. De ahí que la investigadora la utilice para explicar este tipo de drama español de ciertas características y añade: “[a]unque el término ‘semiópera’ nose ha asociado con el teatro español, lo he introducido aquí porque describe de manera precisa aquellas obras mitológicas de la Corte que incluían escenas operísticas en el teatro hablado. Este pequeño grupo de obras, con textos de Calderón, merece una clasificación de género aparte puesto que las obras fueron concebidas y representadas, en realidad, como semióperas y no como óperas, comedias o zarzuelas”.<sup>148</sup> Por lo tanto hay que dejar en claro que se trata de una designación moderna que intenta explicar las características de un tipo de espectáculo cortesano que suele designarse como

---

<sup>147</sup> Un punto interesante en lo que toca a la representación de comedias en los seminarios y la traslación de algunos elementos del teatro profano al ámbito religioso, como lo es la música, lo expone la Dra. Fernández al señalar el caso de la tonada “Quedito, pasito” proveniente de *Ni Amor se libra de amor*, comedia calderoniana cuya música fue compuesta por Juan de Hidalgo. Sobre este punto acota la investigadora: “La comedia de Calderón, *Ni Amor se libra de amor*, fue estrenada en Lima en 1747 pero no hay duda que la presente versión del *Quedito pasito* del repositorio del Seminario [de San Antonio Abad de Cusco], asociada a la puesta teatral, es anterior”. Este ejemplo, muestra la interrelación entre los distintos ámbitos teatrales en que la comedia funge como modelo de representación. Vid. Diana Fernández, *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco*, pág. 53.

<sup>148</sup> “Although the term ‘semiopera’ has not been associated with Spanish theatre, I introduce it here because it describes accurately those mythological court plays that included operatic scenes within spoken theatre. This small group of works with texts by Calderon deserves a separate genre classification because the plays were conceived of and performed indeed as semi-operas –not as operas, *comedias*, or zarzuelas.” Louise Stein, *Sons of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 130. Nota 18.

zarzuela o “fiesta”. Otras designaciones se refieren al género como “fabula” o “comedia mitológica”.<sup>149</sup>

El desarrollo de este tipo de drama tiene que ver con una paulatina influencia italiana en tiempos de Felipe IV que en sus inicios fue principalmente escenográfica. En este campo las figuras de Cosimo Lotti y Baccio del Bianco fueron esenciales para el desarrollo de las representaciones palaciegas. Posteriormente, dicha influencia se extendió a la poesía, los textos dramáticos (Giulio Rospigliosi, poeta y libretista de ópera) y estilos musicales. Sin embargo, dicho influjo fue selectivo, pues los recursos italianizantes fueron adaptados a la escena española de tal manera que se acomodaran a los esquemas de la comedia.

Así, la “semi-ópera” surge como un espectáculo sincrético que se distingue por el uso de voces femeninas para personificar a los dioses mitológicos, pues el registro vocal simbolizaría la expresión de un plano celestial. Además, el dialogo entre dichos personajes se produce en estilo recitado, mientras que “los mortales” hablan y cantan “tonadas” a la manera de las comedias. El canto o dialogo cantado de los dioses se estructura en ocasiones a partir de formas italianas -como la silva.<sup>150</sup> En algunos casos, el canto de la tradicional “tonada” (coplas y estribillo) es interpretado por el papel de una divinidad, lo cual sugiere un medio de comunicación con los mortales cuyo fin es persuadir a la manera de las comedias. Y a la manera de la comedia se incluyen canciones del repertorio popular o semejantes a éste –por ejemplo “Guarda corderos zagala”; una de las melodías más recurrentes del repertorio teatral en todos sus ámbitos, la encontramos en el segundo acto de *Fieras afemina amor*, otra semi-ópera.<sup>151</sup> Este género teatral admite diversos estilos de canto (recitado y solo), así como diferentes texturas, en las que se incluyen, por ejemplo, ensambles corales que las más de las veces sugieren un plano superior al terrenal (por ejemplo, un coro de sirenas y tritones en el primer acto de *La fiera, el rayo y la piedra*).<sup>152</sup> Así, cada estilo de canto “define” a los personajes y establece una estratificación. De acuerdo con Stein, tal jerarquización simboliza los planos terrestre y celestial pero también contiene un trasfondo político que señala la relación entre monarcas y pueblo:

---

<sup>149</sup> Felipe Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, IV-V, pág. VI; Antonio Martín Moreno, "La música teatral del siglo XVII español", pág. 138-139.

<sup>150</sup> Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 135.

<sup>151</sup> *Ibid.*, pág. 174.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pág. 139.

El uso de recitativos sólo para los diálogos de los dioses, proporcionaba una distinción audible entre los dioses exaltados y los mortales, quienes estaban sujetos a su poder e influencia. Más aún, la asociación estricta de tipos musicales y personajes, en relación con el poder absoluto, ejercía una importante metáfora. El lenguaje del poder no debía ser comprendido por el hombre común o el cortesano obediente, sino que servía sólo para la comunicación entre los poderosos. El ciudadano que servía a su monarca no siempre comprendía su deber u obediencia al poder, no obstante, debía confiar en la sabiduría de las jerarquías correspondientes.<sup>153</sup>

Además de la música, la posibilidad de simbolizar significados e ideas elevadas con el fin de incitar a la reflexión son también característicos de este género, lo cual bien puede ser una razón de peso para estudiarlo de manera distintiva –pueden incluirse otras dos obras en este rubro: *Fieras afemina amor* (1671) y *La estatua de Prometeo* (1670-74). En el caso de la zarzuela, la experimentación musical parece encontrarse en menor proporción con respecto a la semiópera, por ejemplo el uso del recitado.

De acuerdo con Stein, existe un periodo formativo de géneros híbridos entre 1650 y 1660, en los que se encuentra la zarzuela y la semiópera cuyo punto en común es su adaptación a los principios de la comedia. La zarzuela, género que se atribuye a Calderón de la Barca y que hace alusión al palacio del mismo nombre, es otra forma teatral que se origina en la corte como una alternativa más al lado de la semiópera en tiempos de Felipe IV. Aunque no existe prueba fehaciente de que en sus orígenes uno y otro género se concibieran como distintos, pues al parecer representaban más bien una evolución de la producción calderoniana.<sup>154</sup> De acuerdo con la investigadora suele identificarse a la zarzuela como el género más musical de los géneros musicales cortesanos. Sin embargo, tal creencia podría no ser del todo exacta si consideramos, como señala Stein, que las comedias de corte mitológico (semióperas en su mayoría) son las primeras en incluir estilos de canto y mayor número de partes musicales. Quizás el mayor distintivo es la tendencia a evocar un ambiente pastoral: “las zarzuelas del siglo XVII no eran totalmente cantadas, siempre fueron pensadas como entretenimiento de la Corte y estaban divididas en dos actos, pero lo más importante,

---

<sup>153</sup> The use of recitative only for the dialogues of the gods provided an audible distinction between the exalted deities and the mortals who were subject to their power and influence. Moreover, the strict association of musical types and characters in relation to absolute power effected an important metaphor. The language of power is not to be understood by the common man or the dutiful courtier, but serves only for communication between the powerful. And the citizen who serves his monarch may not always understand his duty, or his submission to power, but he should trust in the wisdom of the concordant hierarchy. *Ibid.*, pág. 144.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pág. 258.

estaban constantemente asociadas a los entornos y personajes rústicos o pastorales, además de ser menos serias en el tono y el contenido dramático que las obras estrictamente mitológicas de la Corte [semi-óperas]”.<sup>155</sup>

Nuevamente la terminología de la época no alcanza a definir aquel de “zarzuela”. Calderón, a propósito de su “primera zarzuela” *El laurel de Apolo*, la explica en sus propias palabras como “fábula breve” que se representa y canta “a imitación de Italia”, lo cual nos lleva a la polémica de definición de géneros y categorías apropiadas que trataremos más adelante.<sup>156</sup> Otro interesante dato, es que en esa misma obra, uno de los personajes es “Zarzuela” descrita como “villana música”. Por su brevedad este género se representa en dos actos o uno, según Valbuena Briones. Puesto que es evidente la relación con un ambiente mitológico, Stein señala que este tipo de representaciones mezclan drama y comedia, -por lo tanto se incluyen “graciosos”, de apelativos característicos como “Rústico” o “Bata”- ambientes pastoriles y mitológicos, así como “tonadas” y diálogos.<sup>157</sup> Al estar destinada a escenificarse en el palacio de la Zarzuela, no implicaba la elaborada tramoya, ni la producción de efectos secundarios, a diferencia de la ópera y la semiópera

En cuanto a los personajes, encontramos nuevamente la diferenciación de estos a través de la voz y los estilos de canto: tonadas, recitados y diálogos, además de partes corales. Aunque en el caso de este género, el uso de estas partes es mucho más flexible, de manera que no siempre se recurre al recitado. Por ejemplo, *El golfo de las sirenas*, zarzuela en un solo acto, no prescribe el uso del recitado. El canto distingue al personaje de Caribdis reina del mar y al coro de sirenas y tritones. A la usanza de la comedia, el canto tiene el objetivo de establecer un orden de existencia sobrenatural, y además de persuadir y atraer al héroe mítico, Ulises, el mortal. Así, la caracterización de los personajes inmortales y mortales se establece a partir únicamente de las voces cantantes, sin la necesidad de recitados. En otras zarzuelas existen, además, partes cantables para los “graciosos” los

---

<sup>155</sup> “Seventeenth-century zarzuelas were not totally sung, they were always intended as court entertainments, divided into two acts, but most important, they consistently involved a rustic or pastoral setting and characters, and were less serious in tone and dramatic content than the strictly mythological court plays” *Ibid.*, pág. 261 y 265.

<sup>156</sup> Ángel Valbuena Briones, “La primera zarzuela”, pág. 131; Luis A. González, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, pág. 75

<sup>157</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 265.

cuales interpretan canciones satíricas que contrastan con el canto de personajes divinos o sobrenaturales.<sup>158</sup>

A grandes rasgos, podría decirse que la zarzuela es un género más sencillo y conservador en comparación con la semiópera además de que estaba menos abierto a incorporar las influencias del canto italiano. En palabras de Stein: “En cierto sentido, la zarzuela era opuesta a la ópera.”<sup>159</sup> Ello a propósito de la zarzuela *Los Celos hacen estrellas*. En conclusión: “La zarzuela al parecer era un género flexible, una obra de teatro corta con escenas musicales, usualmente dividida en dos actos y situada en entornos rústicos o pastorales, además de presentar una historia inspirada en la mitología clásica, pero en la que los dioses y los personajes sobrenaturales tenían una presencia disminuida en lo ‘simbólico’ y llevada hacia lo burlesco o por lo menos a algo más humano teatralmente”.<sup>160</sup>

A diferencia de la zarzuela, la ópera no fue un género que tuviera gran aceptación en España. Las tres óperas producidas durante el gobierno de Felipe IV, las ya mencionadas: *Selva sin amor* (1627) con texto de Lope de Vega y música del Filippo Piccinini (parte de esta obra que se perdió), *La púrpura de la rosa* (1660) y *Celos aún del aire matan* (1660), obras de Calderón de la Barca y música de Juan de Hidalgo son, de acuerdo con Stein, el resultado de estrategias diplomáticas entre cortes, más que del gusto español. Sobre *La Selva sin amor*, comenta la musicóloga:

A principios del reinado de Felipe IV, en 1627, se presentó la primera ópera en España, como resultado de las maquinaciones de un grupo de florentinos influyentes con residencia en la Corte de Madrid (...) Su actividad a favor de la *favola in musica* evidentemente no era sólo una misión benevolente para el enriquecimiento cultural, sino un medio para alcanzar favores políticos en un futuro.

(...)

El embajador en Madrid, Averardo de' Medici, describió los extensos preparativos para la representación como un ‘proyecto de embajada’, y se refirió a la obra como una ‘pequeña obra maquinada’ a la manera florentina. En la década de 1620, los Medici habían sido “disminuidos a un peldaño inferior en la escalera de dinastías europeas”. El apoyo de Felipe IV era esencial debido a la participación española en Italia, sobre todo en 1626 y 1627, con la inminente crisis provocada por la

---

<sup>158</sup> “mosk songs” o “canciones de mofa” en Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 292.

<sup>159</sup> “In a sense, the zarzuela was anti-operatic.” *Ibid.*, pág. 288.

<sup>160</sup> “The zarzuela seems to have been a flexible genre, a shorter play with musical scenes, usual in two acts with a pastoral or rustic setting and a story inspired by classical mythology, but in which the gods and supernatural characters were demoted from highly ‘symbolic’ presence to a burlesque or at least more theatrically human one”. *Ibid.*, pág. 296.

sucesión de Mantua y la posible escalada de presencia militar española y actividad bélica en el norte de Italia. Florencia pagaba subsidios onerosos para el apoyo de las tropas españolas (y fue exhortada a ayudar en el reclutamiento de nuevos soldados). Dado la potencialmente destructiva y económicamente amenazante situación política en 1626-1627, la embajada toscana en Madrid se dedicó a su misión diplomática con un vigor renovado, con la esperanza de mejorar el flujo de información desde los círculos más íntimos de la Corte española.<sup>161</sup>

Debido a la poca asiduidad del público español a la ópera, no es de extrañar pues la distancia temporal entre *La selva sin amor* y aquellas escritas por Calderón de la Barca, cuya génesis también parte de una situación política. Tanto *La púrpura de la rosa*, como *Celos aún del aire matan*, ambas “fiestas cantadas” (o “representación música” en el caso de la primera) cumplieron la función de celebrar el tratado de paz entre Francia y España tras años de guerra (Paz de los Pirineos [1659]) y la unión que sellaría tal acontecimiento: el futuro matrimonio de la Infanta María Teresa y Luis XIV (1660). En una segunda representación de *Celos aún del aire matan*, se reafirmaría la alianza entre las coronas con el matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleans. Ambas obras, inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio, describen tramas amorosas en un contexto mitológico: la primera se basa en el mito, Venus y Adonis, la segunda en la historia de Céfalo y Procris.

Existe una interesante aparición de personajes alegóricos y personajes mitológicos en las óperas mencionadas, estos últimos en relación a los monarcas a quienes se celebra y la situación política del momento. Por ejemplo, en el caso de la primera ópera existe una asociación entre Adonis y el rey Sol; por otra parte, la oposición entre Venus y Marte representa las fricciones entre la corona española y la francesa, que posteriormente

---

<sup>161</sup> “Early in Phillip IV’s reing, in 1627, the first opera was performed in Spain, as the result of the machinations of a group of influential Florentines in residence at the Madrid court (...) Their activity on behalf of the favola in musica was clearly not intended just as a benevolent mission of cultural enrichment, but as means towards future political favour.

(...)

The ambassador in Madrid, Averardo de’ Medici, described te extended preparations for the performance as ‘an embassy undertaking’ and the play as a ‘little machine-play’ in the Florentine manner’. By the 1620s, the Medici had been ‘demoted to a lower rung on the ladder of European dynasties’. Philip IV’s favour was essential because of the Spanish involvement in Italy, particularly in 1626-7 with the impending crisis of Mantuan succession and the possible escalation of Spanish military commitments and bellicose activity in northern Italy. Florence paid burdensome subsidies towards the support of the Spanish troops (and was called upon to aid in recruitment of new soldiers). Given the potentially destructive and economically threatening political situation in 1626-7, the Tuscan embassy in Madrid approached its diplomatic mission with the renewed vigour, hoping to improve the flow of information from the innermost circles of Spanish court”. *Ibid.*, pág. 191.

reconcilian sus diferencias en la “Paz de los Pirineos”.<sup>162</sup> En *Celos aún del aire matan*, se equipara la virtud de María Teresa -quién jamás hablara con hombres como no fueran su padre y su confesor- con el personaje mítico de Procris, en un principio fiel a Diana, diosa virgen ligada a la naturaleza y la caza. El matrimonio de María Teresa con Luis XIV podría equipararse a su nueva condición de reina y consorte, tal como Procris, una vez poseída por Céfalo, debiera convertirse en su esposa. En el tratamiento calderoniano queda implícita una “exhortación moral”, en este caso contra el peligro de los celos infundados y, así, la paz de ambas coronas (que representan ambos monarcas) debe permanecer fuera de intrigas y envidias para sostenerse.<sup>163</sup> Stein señala, citando a Pérez de Moya, que la utilidad de las tramas mitológicas radica en la enseñanza que transmiten a partir de “cosas fingidas y aparentes”.<sup>164</sup> Por otra parte, la naturaleza divina de sus personajes principales se equipara con el rango de los monarcas a los que simbolizan de una manera metafórica.

Otro factor importante para el desarrollo de óperas y semióperas, en el orden de lo histórico, fue Gaspar de Haro, hijo del Marqués de Eliche, segundo valido o ministro de Felipe IV. Su papel de mecenas incluyó una importante colección de pintura y escultura de los principales artistas de la época y de tiempos atrás (como Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini, Tiziano, Tintoretto, Rafael, Caravaggio, Carracci, Velázquez, Rubens, Van Dyck, Poussin, entre otros). El mismo interés es notorio en la música y la representación dramática, pues es el propio Gaspar de Haro quien produjo e impulsó la comedia de corte mitológico o semiópera con miras a imitar la producción operística italiana o francesa.<sup>165</sup> Tal ambición, sin embargo, fue lograda parcialmente, pues los preceptos de la comedia no dejan de estar presentes en los géneros cortesanos, a pesar de la inclusión de estilos de canto, como el recitado o el tratamiento de temas mitológicos a la manera extranjera. Incluso dichos aspectos se adaptan a los esquemas de la comedia española, lo que resulta en un espectáculo de carácter “híbrido” en el que tratan de integrarse el gusto español con la moda extranjera.<sup>166</sup>

El mismo Calderón de la Barca alude a “la cólera española” en caso de exponer al vulgo a una nueva forma de drama que es “toda cantada”, de allí que en su opinión debe

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 216-218.

<sup>163</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 224.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pág. 223. Nota. 87.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pág. 211.

<sup>166</sup> *Ibid.*, págs. 208-212 y 228.



crearse un equilibrio entre la tradición y la novedad<sup>167</sup>. La utilización de los metros poéticos en *La Selva sin Amor* es claro ejemplo de la manera en que se adaptan los moldes italianos a los españoles. En su mayor parte, predomina la *silva* (forma italiana por excelencia que combina metros de siete y once sílabas), no obstante en alguna sección se distingue el uso del metro octosilábico, típicamente español. El libreto, que es lo único que permanece de esta obra, sugiere un dueto entre los personajes de Filis y Flora, puesto a manera de coplas y estribillo, es decir, a la manera tradicionalmente española. La alternancia de metros distingue dinámicas escénicas: las silvas dan forma al recitado, que a su vez expresan los momentos de mayor relevancia afectiva, mientras que la forma estrófica se destina a escenas “estáticas”.<sup>168</sup>

Los personajes se asocian a aquellos de la comedia, incluso nominalmente. Al lado de personajes divinos, relacionados con “damas” y “galanes”, coexisten personajes identificados con los “graciosos”. Incluso los metros y la música, asociada a éstos, funcionan como una especie de “disfraz”. Por ejemplo, “Clarín” y “Rústico”, villanos, se encuentran asociados a la imagen del “gracioso” en *Celos aún del aire matan*. La caracterización de Rústico en escena es a través de una seguidilla (por lo general estrofa de cuatro versos en 7 y 5 sílabas, rima asonante) la de Clarín, a través de una jácara (forma octosilábica); la primera asociada con un ambiente rural, la segunda con una “danza de carácter urbano” que sugiere el estereotipo de un rufián. La música asociada con dichos personajes obedece a los principios de verosimilitud de la comedia, pues aludía a un repertorio de carácter popular, bien conocido por el público.

Ahora, en el caso del personaje de la diosa Diana, sucede algo interesante en términos del discurso musical y poético. El patrón rítmico que caracteriza la mayor parte de la obra es la *silva* (versos heptasílabos y endecasílabos). En la tercera jornada, donde la diosa interpreta la tonada “Ya que aqueste peñasco”, asociado a lo que Stein califica como una “pérdida del poder” ante su antagonista Venus, el plano divino es representado en el dialogo a través del recitado cede paso a una representación más humano del personaje por medio de la interpretación de una tonada estrófica: “puesto que el aire estrófico es el más suave y el más neutral de los tipos musicales empleados en esta ópera, el monólogo de

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, pág. 207.

<sup>168</sup> *Ibid.*, págs. 199-201.

Diana carece del poder emocional y político de sus monólogos recitativos anteriores. Hidalgo la reduce a la tonada estrófica porque a ella se le ha privado también de su templo y de su lanza mágica, los símbolos visibles e instrumentos de su poder, además de estar casi derrotada en su intento de gobernar a los mortales”<sup>169</sup>.

La integración de las formas tradicionales españolas y aquellas provenientes de la tradición operística italiana, convenientemente adaptadas a la escena española, lleva a la consideración de un aspecto más: “el recitado”. La realización de este recurso por músicos de la talla de Juan Hidalgo dista mucho de la práctica italiana en la que presuntamente se basa. En primera instancia, como se explicó anteriormente, en el contexto predominante de la comedia, el recurso del recitado funcionó en la temática de la semiópera (comedia mitológica), la ópera (también de contenido mitológico) y en menor grado en la zarzuela (predominantemente pastoral), en los que el recitado emulaba el habla de los dioses en un plano celestial, mientras que la canción estrófica, por lo general en forma octosilábica, aludía al plano de los mortales.

Sobre la incorporación del “recitativo” a la representación española, Stein comenta:

El recitativo fue, sin lugar a dudas, una creación italiana; llegó al teatro español de la Corte por medio de italianos que no eran necesariamente músicos. La idea del recitativo introducido por estos visitantes en Madrid gustó a Calderón y a los administradores aristocráticos de los teatros de la Corte. Hidalgo (quien, como arpista principal, posiblemente también era el intérprete continuo más hábil de la Corte) escribió recitativos (...) para complacer a sus empleadores, los arquitectos italianos e impuso a Calderón. (...) Sin embargo, la composición de recitativos no llegó a ser importante dentro de los géneros dramáticos y musicales más populares de España. El recitativo era la principal importación de la música teatral, pero los recitativos teatrales españoles existentes (...) no imitan el estilo recitativo italiano. Por lo tanto, son una forma italiana con contenido musical español.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> “Since the strophic air is the blandest and most neutral of the musical types employed in this opera, Diana’s monologue lacks the emotional and political power of her earlier recitative monologues. Hidalgo reduced her to the strophic *tonada* because she also has been deprived of her temple and her magic spear, the visible symbols and instruments of her power, and is nearly defeated in her attempts to rule the mortals”. *Ibid.*, pág. 235.

<sup>170</sup> “Recitative was, undeniably, an Italian creation; brought to Spanish court theatre through the agency of Italians who were not themselves musicians. The idea of recitative introduced by these visitors to Madrid appealed to Calderón and to the aristocratic administrators of the court theatres. Hidalgo (who, as principal harpist, was also probably the most skillful continuo player at court) found himself writing recitative (...) to please his employers, the Italian stage architects, and imposing Calderón. (...) But the through-composed recitative did not become important within the mainstream Spanish dramatic and musical genres. Recitative was theatrical music’s principal musical importation, but the extant Spanish theatrical recitatives (...) do not imitate the Italian recitative style. Thus, an Italian form with Spanish musical content”. *Ibid.*, pág. 311.

Además de la influencia italiana, Stein llama la atención en el hecho de que el recitado español se encuentra asociado a la tradición del romancero. Las actrices-“músicas” cumplen un papel determinante en relación a los cantos provenientes del romancero viejo (polifónico) y nuevo (canto solo), pues las mejores representantes participaban en las puestas en escena de la corte. De acuerdo con la investigadora, las actrices no contaban con una buena educación musical, y el número de ensayos para los experimentos de carácter “italianizante” implicaba gran cantidad de tiempo además de que éstas probablemente no estaban familiarizadas con las formas italianas, por lo que las puestas en escena de obras como *Celos aún del aire matan* o *La púrpura de la rosa* se vieron con frecuencia dilatadas. Es probable que las actrices debieran recurrir al repertorio de romances y bailes conocidos, estableciendo así una relación entre el espectáculo operístico y las convenciones de la comedia.

En la línea de la tradición española, el recitado se define como: “[un] tipo de ‘discurso musical en la canción’ (...), un fenómeno de mediados y finales del siglo XVII que, sin duda, es declamatorio, pero también es más lírico y más expansivo consonante y melódicamente que el recitativo italiano contemporáneo, ya sea florentino, romano o veneciano. En resumen, el recitado español es más parecido a una canción que el recitativo italiano.<sup>171</sup> Un buen ejemplo de ello lo encontramos en un recitado de la tercera jornada interpretado por la diosa Diana: “A todos miro” de octosilábico y de carácter estrófico, de manera similar en estructura al romance.<sup>172</sup> Como en este recitado, por lo general el recitado español se encuentra en compás binario y su acompañamiento es sencillo – asociado a la guitarra o el arpa, tal como en la comedia.

Otra de las diferencias esenciales entre el *recitativo* y el recitado radica en la finalidad que persiguen dentro del contexto teatral. Mientras el primero establece una manera de “representar” cantando, reservando el “aria” para los momentos de mayor intensidad dramática, el segundo, además de estar asociado con la caracterización de los personajes (plano celestial o real), se reserva precisamente para expresar la “concentración

---

<sup>171</sup> Louise Stein,, “The Origins and Character of recitado”, párrafo 2.1.

<sup>172</sup> *Ibid.*, texto 2, ejemplo musical 3.

del afecto” en el personaje, ya sea a manera de lamento, invocación o reflexión a través del soliloquio.<sup>173</sup>

Desde luego, el recitado se encuentra también asociado al “principio de los afectos” basado en la retórica pero que en la música española se interpreta de una manera mucho menos ornamentada y sencilla con respecto al uso italiano. Ello dependerá a grandes rasgos del contenido del texto en el que habrá inflexiones vocales y cambios rítmicos de acuerdo con el contenido de éste. Por ejemplo, en el recitado a que se hizo alusión en el párrafo anterior, “A todos miro”, la música va hacia las zonas más graves del registro vocal en versos como: “Proserpina en el negro centro” o “pues madre de horror y miedo”. Como contraste, los registros más agudos se asocian a términos que reafirman la condición divina y poderosa de la diosa Diana, en versos como: “siendo mis imperios tres” “la luz de mi penetrar”, “la fuerza de mi entender”.<sup>174</sup> En este punto los principios de la monodia italiana

---

<sup>173</sup> “...the recitative soliloquy was especially usefull for scenes of concentrated emotion or dramatic intensity ta required a focused, naturalistic musical setting.” [“...el soliloquio recitativo fue especialmente útil para las escenas de gran emoción o intensidad dramática, ya que requerían de un ambiente musical naturalista bien definido”]. *Id.*, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 282 y 322.

<sup>174</sup> “We find Hidalgo’s usual rhetorical figures –small sequential fragments –the use of descending changes in the rhythmic pattern for divisions in the text, and harmonic movement to fifth –and third- related areas, according to the sense of the text. Hidalgo employed some specific and rather simple text-painting devices; he seized on the reference to hell in m. 15 (at the words “y Proserpina en el negro centro”) with an obvious gesture by plunging the melody down to its lowest notes and the voice into the dark and possibly unnatural sound of the lower register. The same device is used again in m. 30, at the bottom of a powerful descending scale figure, for the words “pues madre de horror y miedo”. Contrarily, when Diana speaks of her strength and ‘power’ of her intellect, she strikes out at the highest notes of the piece, with the vocal brilliance of the top register. In burst of confidence, Diana sings expansively of her powers (mm.27-30, 32-33, 44-46) with arching melody and sweeping scalar figures. These dissolve with a sudden loss of momentum each time her confidence is shaken by thoughts of her opponent. When the goddess questions, laments, or exclaims in frustration, the forceful scalar figures and their goal-directed harmonic progressions are replaced (mm. 34-36, 42-43) by shorter, melodically disjunct, rhythmically and harmonically static fragments of recitation. No until her composure is restored by her resolve for revenge, does Diana fully regain her characteristic musical force, beginning at m. 54, when she curses the ‘crimes’ of love that the other gods have already committed with impunity in the name of her rival, Venus”. [“Encontramos las figuras retóricas habituales de Hidalgo — pequeños fragmentos secuenciales, uso de cambios en descenso en el patrón rítmico para las divisiones en el texto, y un movimiento armónico a las quintas —y terceras— áreas asociadas, según el sentido del texto. Hidalgo empleaba algunas figuras específicas y sencillas para el texto; tomaba la referencia al infierno en m. 15 (en las palabras ‘y Proserpina en el negro centro’) con un gesto evidente, al desplomar la melodía hasta sus notas más bajas, y al llevar la voz hacia el sonido oscuro y casi antinatural de un registro muy bajo. El mismo recurso se utiliza de nuevo en m. 30, en la parte más baja de una figura compuesta por una escala descendente muy patente, en las palabras ‘pues madre de horror y miedo’. Por el contrario, cuando Diana habla de su fuerza y el ‘poder’ de su intelecto, lo hace con las notas más altas de la pieza, con la brillantez vocal del registro alto. En una explosión de confianza, Diana canta expansivamente sobre sus poderes (mm.27-30, 32-33, 44-46), con una melodía arqueada y figuras compuestas por extensas escalas. Éstas se disuelven con una repentina pérdida de *momentum* cada vez que se quiebra su confianza por los pensamientos de su oponente. Cuando la diosa cuestiona, lamenta o exclama con frustración, las figuras de las escalas vigorosas y sus intencionales progresiones armónicas, son reemplazadas (mm. 34-36, 42-43) por fragmentos de recitación

y la comedia cumplen el mismo cometido de conmover al espectador mediante fórmulas retórico-musicales. Más aún, en el caso del teatro español, y en particular de la música de Juan de Hidalgo, dicho cometido incluye el uso de melodías populares bien conocidas o cuando menos de carácter familiar, gracias a lo cual el público se vuelve parte del proceso dramático.<sup>175</sup>

La información hasta ahora expuesta tiene como objetivo presentar un breve marco de referencia de las formas dramáticas en las que la música tiene un mayor grado de participación y, por lo tanto, las define. Sin embargo, la preponderancia de la música en éstas no debe ser el único criterio de estudio para comprenderlas. Por lo tanto, cualquier ensayo de definición de estas formas de “drama musicalizado” a través únicamente de moldes literarios o musicales, será inútil pues se pierde de vista la naturaleza interdisciplinaria del fenómeno teatral además de la importancia de los contextos en los que surge (corral, iglesia o corte).

El problema para establecer definiciones sobre los géneros teatrales españoles de los Siglos de Oro, especialmente los musicales, es patente en los primeros estudios publicados a mediados y finales del siglo XIX. Por ejemplo, Antonio Peña y Goñi en su obra, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, narra las vicisitudes que presentan los estudios de la época, exponiendo y contrastando las visiones de Barbieri, Izenga, Baldoni, Teixidor y Pedrell, entre otros investigadores de la época. Uno de los temas más polémicos gira en torno a si existe o no la ópera española y la apropiada definición de otras formas dramáticas, específicamente la zarzuela.<sup>176</sup> Las distintas visiones suelen inclinarse hacia polos opuestos, pero todas tienen en común una pátina de nacionalismo que combinada con la falta de fuentes documentales, convierten el discurso musicológico en dogma.

Sobre la existencia de la ópera, Peña y Goñi se pronuncia enérgicamente en contra: “no existe la ópera española”. De acuerdo con éste, tratándose de *La selva sin amor*, calificada como “primer ópera española”, no se puede determinar la “verdadera” naturaleza

---

cortos, melódicamente disjuntos, y rítmica y armónicamente estáticos. No es hasta que su compostura se restaura por su ímpetu de venganza, que Diana recupera completamente su fuerza musical característica, a partir de m. 54, cuando maldice los ‘crímenes’ de amor que los otros dioses han cometido con impunidad en nombre de su rival, Venus”]. Louise Stein, “The Origins and Character of recitado”, párrafo 2.4.

<sup>175</sup> Id., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 323.

<sup>176</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Capítulos II, III y XVII, págs. 27 – 55 y 291-307.

del género, ya que no se cuenta con la música y, por otra parte, Lope de Vega se refiere a esta obra como “égloga” –que pese a la negativa de Peña y Goñi se trata de una forma métrica italiana.<sup>177</sup> Teixidor la califica de “melodrama” y Barbieri indica que se trata de un espectáculo “todo cantado”.<sup>178</sup> Pedrell expresa que en “España [existió] una forma de drama musical que no era una imitación servil del estilo italiano, creando sobre la base del canto popular los soberbios y castizos *Tonos* y *Tonadas* de las Zarzuelas de Vega Carpio y de Calderón...”<sup>179</sup> Sin embargo, el entusiasmo lleva al musicólogo a caracterizar toda representación palaciega como “zarzuela” a la que además podía llamársele igualmente “fiesta” o “pastorela”, una especie de equivalencia española de la ópera italiana en la que se incluyen obras como *La selva sin amor*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa* y el *Jardín de Falerina*. En esa misma línea de pensamiento, Barbieri coloca en el mismo cajón de “zarzuela” las obras mencionadas y añade que se trata de “una composición dramática parte de ella cantada”.<sup>180</sup>

Las posturas decimonónicas en torno a las definiciones de ópera y zarzuela parecen oscilar entre la extrema generalización o la necesidad de equiparar las manifestaciones autóctonas con tradiciones ajenas, como es el caso de la ópera italiana.<sup>181</sup> Hacia la tercera década del siglo XX, Subirá ofrece una clasificación más ordenada de la producción teatral cortesana a raíz del descubrimiento del manuscrito del primer acto de *Celos aún del aire matan* publicado en 1933. Con especial atención a la obra calderoniana, el musicólogo detalla sobre los rubros ópera y zarzuela. Ésta última definida como una pieza “de dos actos, en vez de los tres exigidos para la comedia, y tal plan se mantuvo con pocas excepciones durante los siglos XVII y XVIII. Además, tenía un carácter solemne y sentencioso. La Mitología o la Historia solía proporcionar los materiales utilizados en los argumentos”.<sup>182</sup>

En el contexto académico contemporáneo, Stein propone un esquema coherente de los géneros teatrales musicales de acuerdo a su contexto histórico, una progresión cronológica y una serie de características que intentan definir la producción cortesana,

---

<sup>177</sup> Cfr. Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 199.

<sup>178</sup> *Ibid.* pág. 48.

<sup>179</sup> Felipe Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, pág. VI.

<sup>180</sup> Antonio Peña y Goñi, *Op. cit.*, pág. 292.

<sup>181</sup> Subirá, José. *La participación musical en el antiguo teatro español*, pág. 30-31.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pág. 33.

también haciendo hincapié en la obra de Calderón de la Barca. La investigadora considera todos los aspectos que nos ayudan a comprender “los experimentos” dramáticos del siglo XVII en el ámbito cortesano y en razón de ello propone una nueva clasificación de las obras que comúnmente se catalogan como zarzuela. Por otra parte, señala que, el origen de las tres óperas españolas, *La Selva sin amor*, *Celos aún del aire matan* y *La púrpura de la rosa*, responde más a una convención política que al gusto del público, aún cuando se trate de aquel de la nobleza.<sup>183</sup>

A través de un análisis que contempla básicamente el contexto histórico, los principios de organización musical y dramática (así como el uso de determinados estilos de canto) y los desarrollos temáticos, Stein destaca tres tipos de obra cortesana que suelen colocarse bajo el rubro de “zarzuela”: el teatro cortesano temprano, la semiópera o comedia de tema mitológico-que cuenta con una influencia italiana consentida, pero adecuada a los esquemas de la comedia- y finalmente lo que es propiamente “zarzuela”, un producción teatral breve en el que destaca un ambiente bucólico. En este punto se contempla el hecho de que ciertas obras escapan a una definición completa –como es el caso de *Apolo y Clímene* o *El hijo de Faetón*, *el Sol*, técnicamente semióperas, ya sea por la falta de música o por no seguir exactamente las reglas de la convención ya fuera por el mero ejercicio de experimentación o por la ocasión para la que es escrita<sup>184</sup> Tal agrupación parece responder, en parte, a una mayor o menor consideración de los principios de la comedia que funge como un marco de referencia a la que se recurre como base de la construcción dramática de estos géneros, que a su vez incorporan variantes. Así, la zarzuela representa la más conservadora y apegada a tal esquema (incluso los personajes se designan como “galán”, “dama”, “gracioso”, etc), mientras que el teatro cortesano temprano se asocia con la épica y la semiópera con la tradición italiana (al igual que la ópera).

Del teatro cortesano temprano, únicamente restaría señalar que se relacionan a un grupo de obras –nuevamente se toma como referencia a Calderón de la Barca- escritas y puestas en música antes de la primera mitad del siglo XVII en la corte de Felipe IV cuya temática recurrente es la narración de hazañas heroicas, quizás entroncadas con la tradición del romance épico. Su producción musical se encuentra ligada a los cancioneros polifónicos

---

<sup>183</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 187-257.

<sup>184</sup> Louise Stein, *Op.cit.*, págs 169-170.

(de carácter madrigalesco) así como al principio de “verosimilitud” de la comedia. Dentro de este grupo destacan obras como *La fábula de Dafne* (1635-5), *La fábula de Narciso* (ca.1639), *El mayor encanto amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636) y *El Jardín de Falerina*, obra tardía que se ajusta a las fórmula de obras tempranas y se basa en la tradición épica (1675).<sup>185</sup>

La creación de nuevas categorías de géneros de teatro musical como semiópera, puede resultar discutible ante la cantidad de “tildes” existentes que no tienen que ver tanto con la estructura de la representación como con el contexto en que se escribe la obra (“Fiesta real”, para celebrar nacimientos, cumpleaños, bodas, etc.), lugar de representación (“zarzuela” a causa de Palacio de la Zarzuela), la estructura poética (en el caso de *Selva sin amor*, “égloga”), los géneros literarios clásicos (“fábula”) o clasificaciones elaboradas por cierta tradición académica. Para contemplar los aspectos musicales González Marín se basa en las clasificaciones de un dramaturgo del siglo XVII, Francisco Bances Cándamo, y señala en ese sentido que “la abundancia de términos de la época [siglo XVII], aunque no siempre sean lo bastante precisos, hace innecesario acuñar nuevos términos”.<sup>186</sup> Entonces, el drama musical bien puede ubicarse en los rubros de comedias nuevas o modernas que se dividen en 1) amatorias y las de fábrica, 2) históricas y 3) fábulas, “esto es comedias mitológicas, que para nosotros abarcan diferentes géneros: comedias armónicas propiamente dichas –algunas denominadas *semi-óperas* por L.K. Stein-, zarzuelas y óperas”.<sup>187</sup>

En la aproximación a la música teatral española de los Siglos de Oro habrá una contraparte para cada generalidad. Ello es aún más notorio hacia la última década del siglo XVII y principios del XVIII en que los géneros, los ámbitos teatrales y las influencias extranjeras se mezclan de acuerdo a las necesidades de la escena. Ejemplo de ello es la expansión de la “ópera italiana” a través del molde de la comedia española con las presentaciones de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca, esta vez con música de Torrejón y Velasco en Lima o de *El robo de Proserpina*, en Nápoles, una “comedia

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, pág. 104.

<sup>186</sup> Luis A. González, “El teatro musical español del siglo XVII”, pág. 67.

<sup>187</sup> González Marín precisa que los diálogos cantados entre los personajes sólo eran creíbles en un contexto “fantástico e irreal” como el mitológico. Más adelante cita a Bances Candamo acotando la siguiente información sobre la fábula: “se reducen a máquinas y Músicas” y de las comedias “se escriben de lo que sucede, o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil” en Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Lodres, Tamesis Books, 1970, págs. 33-36 [1ª versión, ff. 75r-78v] citado por Luis A. González, *Op. cit.*, pág. 67.



armónica” –ópera- del músico italiano Filippo Coppola con texto del dramaturgo español Manuel García Bustamante.<sup>188</sup> Otro ejemplo se encuentra en la paulatina incorporación de los estilos de canto operísticos en el repertorio teatral de lo que es la comedia propiamente, y un documento que lo prueba es el Manuscrito de la Novela. En él se encuentran monólogos en estilo recitado y “arias declamatorias” utilizadas en escenas de comedia, las cuales fueron presentadas en corrales hacia la última parte del siglo XVIII.<sup>189</sup>

Como podemos comprobar, es difícil llegar a un consenso en la terminología propuesta incluso por los investigadores actuales de los Siglos de Oro. Por lo tanto, a mi parecer, las clasificaciones deben responder más a la necesidad del estudio y comprensión del fenómeno teatral que al establecimiento de verdades. Ello implica la consideración de los ámbitos teatrales, los tipos de producciones escénicas, que Díez Borque define como “órbitas teatrales”, la confrontación de manuscritos tanto musicales como literarios y su correcta interpretación histórica, tal como procura Stein, tomando como marco de referencia los principios convencionales de la comedia.

### **III. 3 Comentario sobre estudios de música teatral de los siglos XVII.**

Lo que en la actualidad puede deducirse con respecto a compilaciones de tonos o canciones teatrales se encuentra lógicamente en función de los hallazgos documentales logrados a lo largo de poco más de cien años de investigaciones sobre el tema. En palabras de Carmelo Caballero “cuatro hitos” anteriores a 1950 constituyen la base de lo que fue el renovado interés por la música teatral de los siglos de Oro: la publicación de los cinco volúmenes de “documentos para la historia de la música española coleccionados, transcritos é ilustrados” bajo el título de *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell (1898); el descubrimiento y edición de la primera jornada de la ópera *Celos aún del aire matan* por José Subirá y el hallazgo de la partitura completa por Freitas Branco (1977). Desde el último cuarto del siglo XIX, los primeros esfuerzos por preservar la música nacional española quedan registrados en los trabajos académicos de Pedrell, Emilio Cotarelo y Mori y Francisco Barbieri. A partir de la segunda década del siglo XX y hasta nuestros días, el

---

<sup>188</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 254 Nota. 131; Luis A. González, *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>189</sup> Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 62.

tratamiento del tema cobra una considerable profundidad a través de los trabajos de Rafael Mitjana, José Subirá, Miquel Querol Gavaldá, Jack Sage, Carmelo Caballero y en fechas recientes Louise Stein, cuyo importantísimo libro *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (1993) es referencia obligada para la comprensión del fenómeno musical dentro de un amplio contexto teatral. Además de ser una guía completa del tema, incluye un extenso catálogo de canciones teatrales de fuentes muy diversas (577 tonos en total).

Si bien los estudios de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX (Pedrell, Cotarelo y Barbieri) adolecen, en ocasiones, de consistencia debido a la falta de organización o de un adecuado aparato crítico, es innegable que constituyen la base de las investigaciones presentes, debido por principio de cuentas a la labor de recopilación de música y textos que implicaron éstas.

En su artículo “Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro español”, Antonio Martín Moreno nos ofrece un detallado panorama sobre los comienzos del estudio sistemático del tema. Tal inquietud inicia, como lo indica el investigador, en el siglo XIX con Felip Pedrell y su *Teatro Lírico Español Anterior al siglo XIX*. Existen referencias más tempranas al tema como aquella de Ignacio de Luzán en su *Poética* (1737), en la que se define como “composiciones insensatas” a los versos musicales que intervenían en las representaciones de finales del siglo XVIII como consecuencia de la decadencia poética que deviene a la muerte de Calderón de la Barca. Otro ejemplo lo encontramos en el poema “La música” de Tomás de Iriarte en que hace alusión a la zarzuela como género típicamente español.<sup>190</sup> La descripción poética parece rememorar la idea de Lope de Vega sobre el poco gusto de público español por obras dramáticas enteramente cantadas: “disculpa debe hallar en la española/ natural prontitud, acostumbrada/a una rápida acción, de lances llena, /en que la recitada cantilena/ es rémora tal vez que no le agrada”.<sup>191</sup> Pese a los datos que sobre el tema puedan arrojar tales referencias, el estudio metódico de la música teatral principió en el siglo XIX en dos sentidos: por una parte la valoración de este repertorio mediante la recopilación de músicas a las que se integra un ensayo de interpretación, introducción o ensayo sobre el tema y por otra, la elaboración de diccionarios biográficos, catálogos e historias.

---

<sup>190</sup> Antonio Martín Moreno, “Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español”, págs. 111-112.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pág. 112.

De acuerdo con el recorrido que elabora Antonio Martín Moreno en su artículo, las primeras historias de la música publicadas a principios del siglo XIX fueron escritas por José Teixador y su partidario, Mariano Soriano Fuertes. Este último dedica al tema del teatro barroco español numerosas páginas en las que destacan las particularidades de la música escénica nacional, como el uso de la monodía. Es además el primero en detallar la aparición de la zarzuela, así como las primeras representaciones de la *Selva sin amor* de Lope de Vega. Paralelamente a los estudiosos mencionados, se encuentra la figura de Hilarión Eslava, cuya *Breve memoria histórica de la música española* polemiza en torno a los escritos de Soriano Fuentes. De acuerdo con Eslava, no es válido restringir el estudio de la música española únicamente al ámbito teatral, pues existe la necesidad de considerar otros campos de la historia de la música nacional (religioso, dramático popular y didáctico); por otra parte considera también el respaldo de la información a través de fuentes fidedignas (documentos originales y su correspondiente interpretación).<sup>192</sup>

El artículo mencionado, señala que hacia la segunda mitad del siglo XIX, Hilarión Eslava celebra el hecho de que otros investigadores ocuparan los campos de estudios por él mencionados, dejando a éste el de la música religiosa (*Lira sacro hispana* y *Breve memoria de la música religiosa*). Así, José Inzenga abordó la música popular (*Ecos de España*, y *Cuadernos de cantos y bailes populares de España*), Baltasar Saldoni, las efemérides de los músicos españoles en tres tomos (*Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*) y Francisco A. Barbieri, diversas obras en torno a la historia de la música dramática española del siglo XVIII principalmente en las que recogió información de obras, autores, actores, músicos, etc., materiales que hoy en día forman parte del *Legado Barbieri*, parte importantísima de los volúmenes primero y tercero del *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional* de los musicólogos Higinio Anglés y José Subirá.<sup>193</sup>

Pese al esmerado esfuerzo de aquellos estudiosos, el acopio de datos con frecuencia adolece de una apropiada indicación del lugar en que se encuentra la información expuesta, es decir, la exhibición de los datos adolece de un adecuado marco teórico, tal y como hoy lo conocemos. Por ejemplo, *el Diccionario de efemérides de músico españoles* de Baltasar Saldoni, si bien proporciona datos de músicos hasta el siglo XIX ordenados en tres partes:

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, pág. 117.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pág. 114 - 118.

efemérides (nacimiento y/o fallecimientos de músicos importantes), catálogo de profesores y aficionados más conocidos de la música y variedades (“hechos o noticias de utilidad para el arte en su parte histórica...”), no identifica con claridad las fuentes de las que proviene, pese a que a hace referencia a obras de otros especialistas como la *Lira sacro* Hispana de Eslava<sup>194</sup>. Ahora hay que dejar en claro, que se trata de uno de los primeros trabajos musicales que se proponen, con buen éxito, considerar parte importante de la música española de los Siglos de Oro.<sup>195</sup>

De acuerdo con Antonio Martín Moreno, la obra de Felip Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, es la más importante en cuanto se refiere a la música teatral de los Siglos de Oro.<sup>196</sup> La obra en cinco tomos comprende una recopilación de “tonos” y “tonadillas” pertenecientes al ámbito teatral de los Siglos de Oro, cada tomo dividido oportunamente en “texto” o estudio introductorio sobre el tema y “música”, esto es, transcripciones de los manuscritos musicales que allí se compilan. Los volúmenes III, IV y V hacen mayor referencia a dicho repertorio en sus respectivas transcripciones y estudios previos.<sup>197</sup> Tal como expone el citado autor, la obra de Pedrell se basó en los siguientes manuscritos:

Un legajo de *Tonadillas de Hidalgo*, catalogado por Gallardo; Libro manuscrito de música, pautado a mano, en folio de 255 hojas, que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y éste regaló a Barbieri; Libro de tonos humanos en fol. grande manuscrito en partitura de música de atril, hecho en

---

<sup>194</sup> Por citar un ejemplo, Saldoni hace referencia a esta obra en una entrada que corresponde a Durón. Vid. Baltasar Saldoni, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, pág. 136.

<sup>195</sup> Como mencionamos en el apartado anterior, Antonio Peña y Goñi ofrece un panorama crítico además de contemporáneo sobre los principales estudios y estudiosos de la música española; en ésta revisión se incluye desde luego las perspectivas con que se ha abordado la música teatral de investigadores como Saldoni, Eslava, Barbieri y Pedrell entre muchos otros. Antonio Peña y Goñi, *Op. cit.*, págs. 10 y 27-55.

<sup>196</sup> Antonio Martín Moreno, *Op. cit.*, pág. 120.

<sup>197</sup> Los cinco tomos del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* se dividen de la siguiente manera: Vol. I *La tonadilla y lo tonadilleros*. Jacinto Valledor; Argumento de la Tonadilla general, *La decantada vida y muerte del General Mambrú*. Música; Vol. II. *La letra o las letras de las tonadillas. Algunos apuntes sobre las composiciones contenidas en este volumen. Música*; Vol. III *Música de Zarzuelas y Comedias, Bailes, Cuatro y Tonadas del Siglo XVII. De las composiciones contenidas en este volumen. Notas biográficas de los autores músicos correspondientes. Música* (Cuatros. Tonadas de baile –Bailes y Comedias del Retiro. Tonadas y pasacalles). Vol. IV y V *Más sobre Música de Zarzuelas y Comedias, Bailes, Cuatro y Tonadas del Siglo XVII. De las composiciones contenidas en este volumen. Notas biográficas de los autores músicos correspondientes. Música*. (Ni Amor se libra de Amor, Fiesta de D. Pedro Calderón de la Barca, música de Juan de Hidalgo y *Los celos hacen estrallas o el amor hace prodigios*, Zarzuela de D. Luis Vélez de Guevara, música de Juan de Hidalgo. Bailetes. Cuatros. Solos, Tonadas y Pasacalles. Antonio Martín Moreno, *Op. cit.* pág. 20; Felipe, Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, vols. III, IV-V.

Madrid a 3 de septiembre de 1655 / años. Diego P. Barro/capón (y) Libro manuscrito regalado a Barbieri por el señor D. Francisco Uhagón en Madrid, mayo de 1844.<sup>198</sup>

Tal como describe Moreno detalladamente en su artículo, en la actualidad las tres primeras fuentes se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid y la última pertenece al Museo Fitzwilliam –por tal razón, el manuscrito se conoce también como “Cancionero de Cambridge”. Sobre el segundo manuscrito, cabe destacar el hecho de que posteriormente a su mención por parte de Pedrell, durante varias décadas se dio por perdido varias décadas hasta que el musicólogo Carmelo Caballero logró reubicarlo en la sección de manuscritos –no musicales- en la misma biblioteca, y cuya presente signatura es Mss 13622. De ello trataremos con mayor amplitud en el siguiente apartado.

Si bien el *Teatro Lírico Español* no es la única obra de Pedrell que alude a la música del teatro español de los Siglos de Oro, ya sea por tradición o por formato, es la más representativa del investigador tanto en su organización como en el minucioso estudio de la materia, en este sentido es el primero en cumplir con una metodología propiamente musicológica.<sup>199</sup> Los estudios precedentes a los volúmenes III, IV y V de dicha obra ilustran lo anterior. En tales capítulos observamos referencias claras a las fuentes originales, considerando fechas y ubicación de éstas, aspecto que los contemporáneos del musicólogo no contemplan del todo.

Otro rasgo importante de la citada obra de Pedrell es el tratamiento de varios temas relacionados con el teatro, lo cual, de acuerdo con Martín Moreno, supone una confrontación abierta con el trabajo de otros musicólogos de su tiempo. En ese sentido, uno de los puntos más importantes es la definición o la correcta designación de los géneros dramáticos propiamente españoles. Ya Antonio Peña y Goñi criticaba el uso descuidado de una nomenclatura (perteneciente al arte italiano de la “favola in música”) poco útil para describir la naturaleza del espectáculo teatral español, y lo establece después con esa misma contundencia Pedrell, quien evidencia una controversia en torno a la existencia de una

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>199</sup> Menciona Antonio Martín obras tales como *El Diccionario Biográfico*, *el Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* y *El Cancionero popular español*, entre otros escritos. Antonio Martín Moreno, “Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español”, págs. 125-131.

ópera española cuando se trata de géneros dramático-musicales dentro del contexto teatral:

200

Si la *Selva sin Amor*, decididamente ópera para Barbieri, fué toda cantada. ¿Por qué no contar entre el número de las óperas anteriores, bastante anteriores, por cierto, á la Égloga pastoral de Lope, el “*Dialogo para cantar fecho por Lucas Fernández sobre “quién te hizo, Juan, pastor?”*” en el cual introdúcese el mismo *Juan Pastor* y otro llamado *Bras*? El *Diálogo* de Lucas Fernández es *todo cantado* y sin embargo, incurriría en error el que se atreviese á calificarlo de ópera, en el riguroso sentido de la palabra, como el que afirmase que pertenecen al mismo género de espectáculo, aquellos Bailes, Mojigangas, Jácaras y Entremeses, tan numerosos en el siglo XVII, *todos cantados desde el principio al fin*, del floridísimo Licenciado Luis Quiñones de Benavente y del Ingenioso Don Gil de Armesto y Castro para no citar más que á estos dos famosos entremesistas.

Esta preocupación singular en quien debió sus mejores triunfos al único espectáculo realmente indígena que posee España, puso á Barbieri en el empeño curiosísimo de buscar á roso y velloso y ven en todo ‘especie de óperas’ y óperas enteras y verdaderas, lo mismo en aquellas manifestaciones artísticas de precedentes lejanos, en las cuales no se columbre todavía la renovación del sentimiento personal y de la expresión dramática en la música que en que lo real y positivamente son Zarzuelas por su forma, por sus tendencias y hasta por el título de tales que plugo a sus autores bautizarlas.

De la lista de libretos impresos *de óperas españolas compuestas en el estilo italiano*, que como ‘prueba irrecusable de la grandísima influencia que de día en día iba ejerciendo la música italiana en el gusto de los madrileños’ presenta Barbieri en el referido Prólogo, resulta que más de la mitad de las que figuran en dicha lista, aunque calificadas de óperas, son positivamente Zarzuelas.<sup>201</sup>

En seguida el musicólogo ofrece una serie de justificaciones para comprobar la afirmación anterior, recurriendo a la evidencia de las fuentes originales, así como el *Catálogo bibliográfico* de Cayetano A. de la Barrera. El interés por precisar la definición de los géneros no se encuentra exenta de una visión nacionalista en la que se trata de deslindar o minimizar en lo posible el impacto de la música italiana (específicamente de la

---

<sup>200</sup> En numerosas páginas de su libro Peña y Goñi señala una postura clara con respecto al origen de la ópera española. Desde sus primeras páginas leemos: “¿Existe la Ópera española? Nó; la Ópera española no existe; la Ópera española no ha existido nunca.” (...) Más adelante, queda ejemplificado como prueba de la anterior aseveración el caso de *la Selva sin Amor*, égloga “musicalizada” de Lope de Vega: “¿Se conocían y practicaban entonces en España estos adelantos [de la ópera italiana]? Es probable; como lo es que *La selva sin amor* fuera una imitación de los dramas pastorales del siglo XVI, un espectáculo importado de Italia y calcado completamente en las primeras óperas italianas. La circunstancia de desconocerse el nombre del compositor y de no existir hasta ahora pieza alguna que dé idea de la música, hace imposible determinar la verdadera naturaleza é importancia de este primer ensayo de la ópera en España, realizado en privado para solaz y recreo del Monarca y de la corte.” Antonio Peña y Gori, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, págs. 14 y 46; 47-55.

<sup>201</sup> Felip Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, págs. VII - VIII.

ópera) sobre los géneros españoles, sin embargo, el ejercicio de cotejar las fuentes, así como los puntos de vista estudiosos como Barbieri y Barrera, entre otros, dio como resultado el establecimiento de una polémica que persiste aún en nuestros días. Así, si Pedrell apunta con numerosos argumentos el porqué la *Selva sin Amor* no debe incluirse dentro de la modalidad de ópera, Louise K. Stein, musicóloga contemporánea, ampliará tal noción desde una perspectiva histórica, en la que parecen conciliarse puntos de vista tan opuestos como el de Barbieri y Pedrell, en el entendido de que a pesar de que no fueran de la predilección de la corte, hubo motivos políticos que justifican la existencia aislada de una cuantas “óperas”, cuyas estructura obedecía más a la normativa de la comedia que a la operística florentina.<sup>202</sup>

Además del énfasis que se hace para distinguir la música dramática española de otras manifestaciones extranjeras, particularmente de la ópera italiana, llama la atención, en otras partes del escrito, la particular propensión a vincular formas teatrales de la antigüedad grecolatina con las formas autóctonas. Esto último responde, a nuestro parecer, a una tendencia de la época por contextualizar las expresiones nacionales desde sus orígenes más remotos, de tal manera que pueden valorizarse en términos de su parentesco con el paradigma clásico. En lo que toca a la definición de los géneros dramático-musicales en especial “ópera” y “zarzuela” y sus correspondientes influencias extranjeras (italiana y francesa) dentro del teatro musical español puede resultarnos un tanto categórico el tratamiento de tales puntos, toda vez que, como mencionamos, predomina una visión nacionalista, a veces excesiva. Pese a ello, no deja de ser valioso el ensayo de estudio histórico, así como la alusión directa a ciertas fuentes de información (los mismos versos de textos teatrales) por parte del musicólogo catalán.

En cuanto a las biografías de los músicos, por lo general situadas en la parte final de las introducciones a los volúmenes III y IV, se trata de reseñas muy escuetas en la mayoría de los casos, haciéndose aquí indispensable el trabajo de los hispanistas JE Varey y ND Shergold, quienes a partir de la publicación e interpretación de documentos de diversa índole como cartas, informes, listados, libros de cuentas y edictos reconstruyen distintos

---

<sup>202</sup> Louise K Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 191.

niveles y facetas del mundo teatral de los siglos de Oro, en el que se incluyen las biografías de representantes y músicos de compañías teatrales, a menudo ligados a la corte.<sup>203</sup>

La obra de Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (1911) constituye otro gran referente en el estudio de la música teatral de los Siglos de Oro. En esta se trata específicamente sobre los géneros dramáticos menores, pero también, a lo largo de la antología, existe gran cantidad de información un tanto dispersa y desordenada sobre músicos y las prácticas musicales de la época, además de aquella concerniente a autores, compañías de actores, bailes, entre otros temas (Cap.I). La obra en dos volúmenes abarca un extenso repertorio teatral de 1588 a 1750, y es en cierto sentido complementaria de aquella de Pedrell, pues aunque a diferencia de éste, no incluye transcripciones musicales, sí señala una serie de aspectos en torno a la música, además de que los mismos textos poseen acotaciones específicas sobre los momentos en que los actores cantan o tocan instrumentos.

Ya Pedrell hace una breve reseña sobre la intervención de música instrumental y la interpretación de tonos por parte de los actores en el marco de la comedia.<sup>204</sup> También señala especificaciones en lo que toca a solistas y coro. Cotarelo, por otra parte, acierta al registrar numerosos casos en los que la intervención musical queda bien ejemplificada en cuanto toca al orden detallado de las partes de la comedia y sus respectivas intervenciones musicales. También señala la temática más frecuente de las partes teatrales, la relación entre tonos preexistentes y el origen de algunos entremeses, haciendo a su vez hincapié en un hecho interesante: la importancia de la música no radica únicamente en su poder de “enfaticar” determinada escena. En ocasiones, podía sustituir toda una parte y en otras, designaciones teatrales como “baile” o “entremés” se utilizaban indistintamente para describir una parte musical.<sup>205</sup> Desde luego, no se trata de establecer una comparación entre dichos estudios, pues no distan en sus aproximaciones de las prácticas musicales en el teatro. Ambas ofrecen un vasto panorama de información, Pedrell a través de un estudiado corpus musical, y Cotarelo, a través de un amplísimo corpus de piezas teatrales “menores” de la comedia. Por otra parte, a manera de ejemplo se ha hecho mención a un par de obras

---

<sup>203</sup> Me refiero concretamente a la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* editada por N. D. Shergold y John E. Varey.

<sup>204</sup> Felipe Pedrell, *Op. cit.*, III, págs. XIII a XV.

<sup>205</sup> Emilio Cotarelo y Morí, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...*, pág. CXLIV.



emblemáticas del estudio de la música teatral áurea, sin embargo, éstas no constituyen la totalidad de escritos pertenecientes a los mencionados estudiosos.<sup>206</sup>

Pese a los esfuerzos de los primeros entusiastas del tema desde principios del siglo XIX, un pátina de pesimismo parece predominar en los estudios musicológicos posteriores con respecto al lugar del género musical teatral de los Siglos de Oro en la historia ya sea por la escasez de registros musicales, por falta de interés en el tema o por un denotado menosprecio a este tipo de repertorio, calificado de “rezagado” con respecto a otras tradiciones occidentales -como la ópera italiana.<sup>207</sup> Así lo demuestra López-Calo al afirmar que “España vivió con un retraso de varios decenios la intensidad del espíritu barroco en la música. Y cuando, por fin, entró en él, lo hizo con menos bríos que otras naciones europeas.”<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Esta aclaración a propósito de que no se ha considerado en este trabajo los *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, de Cotarelo y Mori, cuya lectura arrojaría datos interesantes con respecto a la relación del teatro español con la ópera. Louise Stein maneja esta relación de manera profunda y detallada en su *Song of mortals, Dialogues of the Gods*.

<sup>207</sup> La postura de González Marín es en este sentido muy ilustrativa: “... a pesar de las valiosísimas, pero aisladas aportaciones de Pedrell, Mitjana, Cotarelo y Subirá, la escasez de ediciones musicales y el carácter siempre polémico que ha rodeado al asunto que tratamos han impedido que hasta nuestros días pudiera abordarse el estudio del fenómeno dramático-musical español del siglo XVII de modo global, dando una visión de conjunto, y con la necesaria imparcialidad. Así, la música teatral española del siglo XVII es, salvo para algunos especialistas, prácticamente desconocida”. Luis Antonio González, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, págs. 63 y 64; Antonio Martín Moreno, “La música teatral del siglo XVII español”, pág. 126. Sobre la escasez de repertorio musical, Stein acota: “The overwhelming majority of manuscript sources for secular vocal music are undated, and printed musical sources are very scarce. Most of the surviving theatrical songs are not identified as such in the musical sources (...) Many of these ‘scores’ do not bear the composer’s name, and theatrical composers are rarely acknowledged in the printed texts of plays...” [“La gran mayoría de las fuentes manuscritas para la música vocal secular no tienen fecha y las fuentes musicales impresas son muy escasas. La mayoría de las canciones teatrales que sobreviven no son identificadas como tales en las fuentes musicales (...) Muchas de estas ‘partituras’ no llevan el nombre del compositor, y los compositores teatrales rara vez son mencionados en los textos impresos de las obras”]. Louise Stein, *Op.cit.*, págs. 7-8; Vid. También José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, págs. 34-35.

<sup>208</sup> José López Calo, *Ibidem*, pág. 50. Con relación a esta cita, parece oportuno confrontar la siguiente precisión de Louise Stein en que queda claro la imposición del molde italiano sobre las formas teatrales españolas: “In other words, the age of Lope de Vega, Calderón, and Velázquez does not present the obvious, tangible, or superficially distinctive marks of a ‘Golden Age’ for theatrical music when viewed through a lens narrowed by chronological distance and by our own conditioned values or attempts to assign value according to the musical and documentary features of the better-known early Italian Baroque or the later German Baroque. Yet, as Barbieri maintained, this was indeed a Golden Age for theatrical music, even if its shining legacy was to a large extent buried soon enough by the historical events and musical changes of the eighteenth century”. [“En otras palabras, la era de Lope de Vega, Calderón y Velázquez no presenta los signos evidentes, tangibles o superficialmente distintivos de una ‘Edad de Oro’ de la música teatral, cuando se le ve a través de una lente reducida por la distancia cronológica y por nuestros propios valores condicionados o nuestros intentos de asignarle valor de acuerdo con las características musicales y documentales de eras más conocidas como el previo barroco italiano o el posterior barroco alemán. Sin embargo, como bien apunta Barbieri, se trata, en verdad, de una Edad de Oro para la música teatral, incluso si su brillante legado fue, en

La problemática del repertorio músico-teatral hispánico se relaciona con una falta de organización de origen. La mayor parte de compilaciones de música teatral cumplen una función práctica y, por ello, no reconocen la canción teatral como género independiente, su práctica además estaba condicionada a veces a la improvisación, en cuyo caso es difícil guardar un registro musical exacto, menos sistemático; por otra parte, los registros musicales rara vez reconocen un compositor o un poeta, uno de los motivos por los que, su localización en más de una biblioteca es imposible.<sup>209</sup> Muestra de ello son los manuscritos: Gayangos-Barbieri, erróneamente catalogado dentro la misma Biblioteca Nacional y reubicado por Carmelo Caballero, y el Sutro No.1, descubierto por John Koegel, dentro de los catálogos de documentos gubernamentales del México del siglo XIX de la Biblioteca Estatal en California.<sup>210</sup> Sin embargo, hallazgos como este último (1997) o aquél del Ms. Guerra por Álvaro Torrente y Pablo L. Rodríguez (1998) dan cuenta de otra historia: la necesidad de continuar trabajando en el tema, la posibilidad de incrementar y profundizar en este repertorio así como de estudiarlo en su propia dimensión sin caer en juicios de valor o en el inútil esfuerzo de igualar el género a los moldes de otras tradiciones que en poco contribuyen a su análisis objetivo.

A partir de la segunda década del siglo XX y hasta el presente, las perspectivas musicológicas en relación con la música teatral sugieren los siguientes objetivos: a) la sistematización, profundización y confrontación del conocimiento previo registrado por pioneros de la materia como Pedrell y Barbieri, b) la incorporación –o redescubrimiento- de repertorio nuevo y su estudio –los casos: Gayangos-Barbieri, Sutro y Guerra-, c) la especialización en torno a temáticas, compositores y dramaturgos del amplio marco temporal de los Siglos de Oro y, por último, d) el estudio interdisciplinario de los distintos

---

gran medida, enterrado apresuradamente por los acontecimientos históricos y los cambios musicales del siglo XVIII”]. Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 8.

<sup>209</sup>En este sentido es pertinente la siguiente observación: “Sobre la importancia que a la improvisación se daba en la ejecución de cualquier género de música en la España del siglo XVII, baste reflexionar sobre dos hechos relacionados con la práctica del acompañamiento: en primer lugar, la frecuencia con que, según atestigua Pablo Nasarre, un organista, arpista, etc., podía verse en la obligación de acompañar una pieza vocal o instrumental sin tener escrita la línea del bajo; en segundo lugar, las poquísimas cifras que se anotaban en las partichelas de acompañamiento...” Luis Antonio González, *Op. cit.*, pág. 87.

<sup>210</sup> Carmelo Caballero, “El manuscrito Gayangos-Barbieri”, pag. 205-207; John Koegel, “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, págs. 583-584.

elementos que conforman el mundo teatral, en este caso nos interesa destacar la interrelación de la música con éstos.<sup>211</sup>

Contrariamente a lo que subraya González Marín, en relación con “aportaciones aisladas” y la falta de “visión de conjunto” en lo que toca a la música teatral de los Siglos de Oro, algunos trabajos como son los de José Subirá (*Historia de la música teatral en España* [1932] o *La participación musical en el antiguo teatro español* [1930]) muestran una clara intención de ofrecer un panorama general del estado de la materia en música teatral, además de que procura un ejercicio de reflexión entre las posturas existentes en el tema, por ejemplo en lo que concierne a la relación del teatro español con la ópera:<sup>212</sup>

El problema de la antigüedad de la ópera española comenzó a interesar en la segunda mitad del pasado siglo, dividiendo las opiniones de los dos eruditos más calificados. Mientras Barbieri creía con firmeza que varias obras de Lope y Calderón habían adoptado la forma de ópera donde todo se cantaba, quedando excluido sistemáticamente el declamado, Pedrell sostenía la tesis contraía, y estaba persuadido de que esos comediógrafos jamás habían pensado en escribir óperas totalmente cantadas, sino zarzuelas u óperas cómicas, donde alternaban el canto y la declamación. La forma con que se alude a esta cuestión en los textos literarios de pasados tiempos, ha hecho admisibles por igual ambas hipótesis; pero seguía desconocido el documento musical que diese la razón a uno de los contendientes. Ese documento existía sin embargo. Yo tuve la suerte de descubrirlo en el archivo de la Casa ducal de Alba, y su lectura me ha mostrado que Barbieri se hallaba en lo firme. En efecto, el Palacio de Liria posee el primer acto de la ópera totalmente canta *Celos aun del aire matan*, con letra de Calderón y música del maestro Juan de Hidalgo...<sup>213</sup>.

Como se registró en el apartado anterior, esta temática es tratada profundamente por Louise Stein en su libro *Songs of Mortal, Dialogues of the God*. Específicamente en el capítulo V de esta obra, la investigadora llega a la conclusión de que si bien las pocas óperas españolas del siglo XVII (*La selva sin amor* [1627], *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan* [ambas c.1660]) existentes siguen más o menos las convenciones italianas y francesas de factura propiamente operística, el esquema de la comedia no deja de estar

---

<sup>211</sup> José Ma. Ruano de la Haza y William R. Blue, “Bibliografía Anotada sobre el teatro de los Siglos de Oro”, págs. 1-20; Carmelo Caballero afirma, en lo que toca a los pioneros de la música teatral de los Siglos de Oro, que sin duda “Felipe Pedrell [inauguró] los estudios sobre la historia de la música profana y teatral del Barroco español”, pues su Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX continúa siendo “una obra de referencia ineludible para los investigadores de este período de nuestra historia musical, aunque en algunos aspectos parciales no tenga plena vigencia hoy día”. Carmelo Caballero, “El manuscrito Gayangos-Barbieri”, pág.199.

<sup>212</sup> Véase Nota. 209 Luis Antonio González, *Op.cit.*, págs. 63-64; Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico”, pág. 680.

<sup>213</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España* págs. 30-31.

presente. La composición de éstas dependió más de una convención política que del gusto del público por este tipo de espectáculo.<sup>214</sup> Este ejemplo bien puede ilustrar el hecho de que existe una importante continuidad y profundización en los estudios que inaugurara Pedrell. Otro buen ejemplo lo constituye el artículo “Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII” publicado por José Subirá en 1949. No se cuestiona el mérito de este trabajo que sin lugar a dudas representó un valioso informe de la música existente en el Archivo de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, sin embargo, sus alcances omiten el valioso análisis que Louise Stein realizaría de ese mismo corpus desde el punto de vista histórico, musical y literario.<sup>215</sup>

La tendencia hacia las últimas décadas del siglo XX sugiere un enfoque especializado en torno a diversidad de aspectos de los Siglos de Oro. Quizás debido a la existencia de pocas fuentes musicales o la necesidad de establecer marcos de referencia paradigmáticos, un gran número de trabajos hace hincapié en el teatro calderoniano y la importancia que su desarrollo supuso para el teatro y todos los aspectos que le atañen (primordialmente en cuanto se refiere a la relación entre texto dramático, música y puesta en escena), si bien se alude a la *Comedia Nueva* establecida por Lope de Vega como punto de partida de los preceptos calderonianos.<sup>216</sup> A ello apuntan algunas de las referencias actuales más importantes del tema como son el volumen *Música y Teatro* de CTC (Cuadernos de Teatro Clásico, 1989) y el ya mencionado libreo de Louise Stein, *Song of*

---

<sup>214</sup> “It should strike us as odd that opera ( a difficult, unusual, foreign genre) was performed at all in Madrid, yet three operas were produced for Philip IV. Un the case of each ot these (*La selva sin amor* of 1627, *La púrpura de la rosa* and *Celos aún del aire matan* of c. 1660) the choice of genre was made for extraordinary political reasons in circumstances that transcended those surrounding other court entertainments. Early in Philip IV’s reign, in 1627, the first opera was performed in Spain, as the result of the machinations of a group of influential Florentines in residence at the Madrid court (...) Their activity on behalf of the favola in musica was clearly no intended just as a benevolent mission of cultural enrichment, but as means towards future political favour.” [“Debería parecerse extraño que la ópera (un género extranjero, inusual y difícil) siquiera se haya representado en Madrid, no obstante, tres óperas fueron producidas para Felipe IV. Para cada caso (*La selva sin amor* de 1627, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* de c. 1660) la elección del género se hizo por razones políticas extraordinarias en circunstancias que trascendían aquellas relacionadas con los entretenimientos de la Corte. A principios del reinado de Felipe IV, en 1627, se presentó la primera ópera en España, como resultado de las maquinaciones de un grupo de florentinos influyentes con residencia en la Corte de Madrid (...) Su actividad a favor de la *favola in musica* evidentemente no era sólo una misión benevolente para el enriquecimiento cultural, sino un medio para alcanzar favores políticos en un futuro”]. Louise Stein, *Songs Mortals, Dialogues of the Gods.*, pág. 191

<sup>215</sup> Louise Stein, “El ‘Manuscrito Novena’: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro”, pág. 1-38.

<sup>216</sup> José Ma. Ruano de la Haza y William R. Blue, “Bibliografía anotada sobre el teatro de los Siglos de Oro”, págs. 134-139.

*Mortals, Dialog of the Gods* (1993). Asimismo, a manera de ejemplo pues existen tanto más trabajos como investigadores en esta línea, algunas obras como *La música en el Teatro o Teatro musical de Calderón* (de la colección *Música Barroca Español*, vol. 6; ambas publicadas en 1981) de Miguel Querol y artículos como “The function of music in the theatre of Calderón” (1955 y 1972) de Jack Sage dan cuenta de la importancia paradigmática de Calderón en torno al uso de la música dentro del contexto teatral.<sup>217</sup>

Por último me parece oportuno hacer hincapié sobre dos perspectivas actuales que, a mi parecer, arrojan información cada vez más trascendente sobre el tema del teatro áureo y su música: las investigaciones de marcada tendencia interdisciplinaria y aquellas de carácter monográfico. Si bien ambos marcos no necesariamente se excluyen, en el primer grupo me refiero a estudios que toman en cuenta la mayor cantidad posible de aspectos que intervienen en el mundo teatral y la interrelación de éstos (desde luego la música es uno de ellos, aunque no constituye un campo temático único); el segundo se refiere concretamente a la investigación acotada al tema musical cuyo enfoque integra los aspectos teatrales que nos ayudan a comprenderlo mejor dentro de su contexto de origen.

En lo que toca al primer rubro, estudios de corte interdisciplinario, citaré a manera de paradigma el trabajo de Ruano de la Haza y Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, obra que describe a profundidad los espacios teatrales y aspectos de la escenificación tales como el texto dramático, el vestuario, los accesorios escénicos, la música, el decorado, la escenografía (de mayor o menor escala) y la caracterización y lugar del actor en este entramado. Cada aspecto es tratado con la suficiente minuciosidad como para darnos una idea panorámica de lo que fue el fenómeno teatral en su totalidad. En la misma línea se encuentra el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, obra dirigida por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, que, como su título sugiere, ofrece una visión enciclopédica en diversos campos temáticos correspondientes al teatro áureo que son, a saber: el origen y desarrollo del teatro español del Siglo de Oro, los aspectos que intervienen en su representación; los textos, géneros y subgéneros, fuentes y temas, personajes, poética y los conceptos e ideología subyacentes en las tramas teatrales así como su recepción y estudio.<sup>218</sup> Cada

---

<sup>217</sup> En esta línea, pero delimitado al ámbito textual se encuentra el *Diccionario de personajes de Calderón* de Huerta Calvo y Urzáiz. Vid. Héctor Brioso, “Notas al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*”, pág.7.

<sup>218</sup> Frank P. Casa, *Ibidem*, págs. XI - XV

aspecto de los anteriormente mencionados se compone a su vez de un grupo de entradas o voces (169 en total), escritas por especialistas en el tema, que facilitan una verdadera perspectiva sobre los temas relacionados con el teatro áureo español.

Dentro de los estudios de carácter monográfico, el más significativo hasta ahora es el ya mencionado libro de Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, obra acotada específicamente al tema de la música teatral de los Siglos de Oro, el cual se conforma de un extenso estudio de siete capítulos, una serie de tablas de direcciones musicales de obras teatrales (de Cervantes, Lope de Vega y Autores varios en representaciones ante la Corte), una lista cronológica de representaciones para la corte, dos apéndices: uno de fuentes de música teatral área y el segundo, un catálogo de título de canciones teatrales de diversas fuentes y un corpus representativo de transcripciones musicales.

A diferencia de los musicólogos españoles que iniciaron este campo de estudio -Barbieri, Subirá y Querol-, Stein pone especial atención en plantear un enfoque analítico histórico, musical y literario del tema. El capítulo introductorio, “Music and the Comedia nueva, 1600-1690”, establece los principios literarios y musicales que se utilizaron en la práctica teatral tanto cortesana como “profana” (corrales), paradigmas cuya base fue sentada por el binomio Lope-Calderón, y desde el punto de vista musical, por Juan de Hidalgo. Los siguientes seis, exponen a detalle las formas músico-teatrales más frecuentes dentro de las representaciones cortesanas e incluso intentan nuevas denominaciones –como la semiópera calderoniana- con el fin de obtener una mejor comprensión de los géneros ante la imprecisa terminología teatral de los siglos de Oro. Así, la investigadora hace una diferenciación entre: “espectáculos, mascaradas y teatro musical cortesano”, semiópera, ópera y zarzuela.<sup>219</sup> Si bien ninguno de estos espectáculos se encuentra al margen de la estructura de la comedia, en este estudio se hace énfasis en lo que podríamos llamar “una gradación musical” del espectáculo teatral, es decir, en términos de mayor o menor participación musical de la representación. Ello es claro en la nueva categoría de semiópera, espectáculo de corte mitológico cuya designación de la época es simplemente “zarzuela”. No obstante, aquello que lo distingue es un muy particular uso de la música: el

---

<sup>219</sup> Para una breve pero acertada descripción de esta obra de Louise Stein, véase la reseña de Paul R. Laird asentada en la bibliografía.

dialogo de los dioses se produce cantando –a manera del recitado italiano- a diferencia del ser humano cuya “plática” es hablada.

Sobre estudios actuales que precisan aspectos todavía más específicos de la música en el ámbito teatral, considero de gran interés la tesis doctoral de la Dra. Susana Anton Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700*, estudio que ofrece una detallada descripción de las características formales de los “géneros breves” así como la intervención de la danza y la música en éstos. En el apartado musical es de especial interés la consideración de aspectos como origen (creaciones nuevas o fuentes preexistentes), estructuras, formas de composición (“reutilización y recomposición”) y función que este repertorio tiene concretamente dentro del teatro breve cortesano.<sup>220</sup> Esta tesis es de particular importancia para el presente trabajo si consideramos que Cotarelo y Mori define a Manuel de Villaflor como “compositor de bailes”(Vid. IV), aseveración que más adelante Vicente T. Mendoza prácticamente reproduce en sus “Páginas Musicales de los siglos XVII y XVIII”, publicado en el suplemento del Boletín de la AGN, con la adición de: “compositor de los espectáculos del Buen Retiro” cuya producción musical incluye “jácaras”, “loas”, “tonadas”, “solos humanos” y “pasacalles”.<sup>221</sup>

Pese a que las fuentes de Cotarelo y Mendoza acusan algunas inconsistencias, sugieren acertadamente que el músico valenciano se encontraba inmerso tanto en el ámbito de los corrales primordialmente. Este punto, puede confirmarse al menos de manera parcial en el artículo “Del corral a la corte. La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español”, de la investigadora mencionada.<sup>222</sup> Si existe una “importación” de los géneros breves de origen popular a los espectáculos de la corte, muy probablemente en ello contribuyeran con su música compositores de compañía. Quizás también a ello se deba una designación tan vaga como “compositor de bailes, jácaras, tonadas, solos y pasacalles” a compositores como

---

<sup>220</sup> Susana Anton Priasco, “Música y Danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700”, págs.135-182.

<sup>221</sup> Vicente, T Mendoza, “Páginas Musicales de los siglos XVII y XVIII”, *Boletín del Archivo General de la Nación (Suplemento)*, pág. 3.

<sup>222</sup> Susana Anton Priasco, “Del corral a la corte. La transformación de entremeses, bailes, y sainete populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español”, págs. 3, 6, 11 y 12.

Manuel de Villaflor. Bien valdría la pena resolver esta interrogante en un trabajo posterior de mayores dimensiones que el presente.

El objetivo de este somero comentario no ha sido otro que el considerar parte de los estudios o perspectivas que existen sobre la música teatral de los Siglos de Oro, pues ello representaría otro proyecto no menos interesante de abordar. Por el momento, el cometido de este apartado ha sido el de esbozar a muy grandes rasgos el estado actual de la materia así como señalar las directrices y avances principales en este campo que iniciara con una visión musicológica de Pedrell.



#### IV. Manuel de Villafior, músico y “autor de comedias”.

A diferencia de compositores de la misma época como Juan Hidalgo, Juan de Navas, Juan Serqueira y Sebastián Durón de quienes existe mayor información, Villafior es prácticamente desconocido, sin embargo, aunque en escasas compilaciones, el número de canciones teatrales del este compositor es considerable sobre todo en los *Ms. Sutro* y *Gayangos-Barbieri*. En el caso del *Ms. Sutro* es de llamar la atención el hecho de que después de Juan de Serqueira (con 34 composiciones); del compositor que mayor cantidad de tonos recopila esta antología es Manuel de Villafior (18 composiciones), hecho que en parte evidencia la relación de estos compositores con las dos compañías teatrales que después de la segunda mitad del siglo XVII se seleccionaba cuidadosamente de entre muchas otras para la representación de los Autos del Corpus.<sup>1</sup> Por otra parte, si bien es arriesgado basarse en una relación numérica, el porqué de la existencia de este repertorio, incluso en suelo novohispano, es motivo de peso para darse a la tarea de continuar la búsqueda de respuestas en torno a este músico.<sup>2</sup>

Los primeros estudiosos que de manera sistemática tratan sobre teatro de los Siglos de Oro apenas hacen mención de Manuel de Villafior, con suerte se refieren a éste como músico de compañías teatrales madrileñas de los últimos años del siglo XVII. Felipe Pedrell, a quien podríamos considerar como uno de los primeros investigadores y compiladores de dicha música, se refiere al compositor en los siguientes términos: “Si del hombre no se sabe nada en cambio conozco cinco composiciones del artista, todas á cual más *gracioso*, como la picaresca, sencilla y elegante tonada ¿Quieres que te diga Filis...

---

<sup>1</sup> Poner atención en la relación numérica de las composiciones de ambos compositores en el *Ms. Sutro* puede justificarse por el hecho de que en los años 1688 y 1700, consecutivamente, Manuel de Villafior y Juan de Serqueira fungen como músicos principales de las dos compañías teatrales seleccionadas para las representaciones de autos sacramentales. El primero fue músico en la compañías de Agustín de Manuel de Castilla (1688), de Carlos Vallejo (1695) y Juan de Cardenas (1700); el segundo, de la compañía de Rosendo López Estrada (1688), Damian Polope (1690), Juan de Cardenas (1696) y Teresa de Robles (1700). Por lo cerrado del ámbito teatral en Madrid después de 1658, por lo menos en cuanto se refiere a los espectáculos en que los reyes eran espectadores (los autos, sin duda), es casi seguro que ambos compositores alternaron. Vid. María A. Flórez Asensio, “‘Salgan Racionales Ruiseñores’. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII”, págs. 75-78.

<sup>2</sup> John Koegel, "New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library ", págs. 587-592.

[?]”.<sup>3</sup> La cita no nos dice mucho sobre la biografía del compositor, mucho menos de su obra; lo mismo sucede con una referencia de Francisco Asenjo Barbieri, que reporta la existencia de una obra de índole religiosa atribuida al compositor, pero ninguna noticia en cuanto se refiere a su historia, pues sólo menciona que se trata de un compositor del siglo XVIII y que en “el archivo de la congregación de Nuestra Señora de la Novena (Legajo 6º, no.2) existe un *Miserere* a cuatro voces, con violines y bajo continuo (cifrado), composición que hizo para el Jueves Santo (...) Son papeles sueltos, y no tienen fecha, pero la forma de la escritura parece como del primer tercio del siglo XVIII”.<sup>4</sup> La misma afirmación es reiterada por Subirá, sin mayor aclaración que la relacionada con la existencia de esta obra en el corpus de canciones teatrales existentes en el Ms. De la Novena.<sup>5</sup> En otras fuentes como el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1868-1881) Baltasar Saldoni, ni siquiera hace referencia a éste; el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* de Cayetano A. de la Barrera apenas hace mención del compositor como autor de la comedia de santos *Santa Isabel Reina de Portugal*.<sup>6</sup>

Los musicólogos españoles de la primera mitad del siglo XX, como Emilio Cotarelo y Mori y José Subirá, ponen especial énfasis en compositores que la historia ha colocado en un lugar de mayor reconocimiento como Juan de Hidalgo, Juan de Navas, José Marín o Sebastian Durón. Ello se debe en parte al sistema tan estratificado del mundo teatral, que en sus registros ofrece un lugar privilegiado a aquellos de mayores méritos, por su puesto, en proporción al desempeño artístico dentro del círculo cortesano. Pese al desconocimiento que se cierne sobre nuestro compositor, es verdad que algunos documentos le reconocen cierto prestigio e intensa actividad musical y teatral. Sabemos por Cotarelo y Mori que Manuel de Villaflor pertenece a la categoría de “músico de compañía”, porque se encuentra enunciado dentro de un listado doble de nombres de músicos afamados a partir de 1615. En otra fuente precisa que se trata de “músico y actor” que llegó a ser empresario de compañía (‘autor de comedia’) al lado de la actriz Sabina Pascual, su cónyuge.<sup>7</sup> Villaflor aparece al

---

<sup>3</sup> Felipe Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, IV-V, pág. XXIX.

<sup>4</sup> Francisco A. Barbieri, *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles*, pág. 500.

<sup>5</sup> José Subirá, “Una manuscrito musical de principios del siglo XVII”, pág. 181.

<sup>6</sup> Cayetano A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, pág. 478.

<sup>7</sup> Alejandro Rubio y Elena Martínez, “Aportación documental a la obra de Rojas de Zorrilla”, pág. 226.

lado de Alfonso de Flores en el año de 1690, pues como era usual en las compañías teatrales, cada una contaba con dos músicos principales cuya responsabilidad era tocar el arpa y la guitarra y enseñar las tonadas a las actrices, además de componer.<sup>8</sup> Treinta años después, en su *Historia de la música teatral en España*, José Subirá parafrasea a Cotarelo y Mori, ofreciéndonos el mismo listado y los mismos conceptos, pero nada nuevo sobre “los afamados compositores de compañías”.<sup>9</sup>

Vicente T. Mendoza proporciona otra referencia que no arroja mayor información en un suplemento de *Boletín del Archivo General de la Nación* (“Páginas Musicales de los siglos XVII y XVIII”) publicado en 1945.<sup>10</sup> En éste describe dos tonos o “solos humanos” ubicados en el Archivo General de la Nación, el primero de Manuel de Villaflor titulado “Huyendo la verde Margen” y el segundo, de Antonio Literes, “Deidad Postrada”. Vicente T. Mendoza cumple con la función de explicar históricamente los tonos, de acuerdo con la información disponible en la época citando básicamente a Pedrell y a Cotarelo, sin embargo en palabras del investigador son pocos los datos de que se tiene noticia.<sup>11</sup> De hecho este hallazgo único se ha utilizado en más de una ocasión para ejemplificar la existencia de repertorio teatral español en tierras mexicanas, tal como lo hace Julio Jiménez Rueda en su *Historia de la cultura en México*, no obstante, este tipo de información es una reiteración textual de la información expuesta por los mismos especialistas españoles de finales del siglo XIX.<sup>12</sup>

Puesto que los primeros estudios de la música teatral española no abordan de manera particular y detallada a los compositores de compañía, poco podemos dilucidar en torno a la educación musical que dichos músicos recibieran. En lo que toca a Villaflor,

---

<sup>8</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses...*, pág. CCXXVII.

<sup>9</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral española*, pág. 84 y 85. Es de llamar la atención, el hecho de que en esta obra Subirá ni siquiera aclara que la cita pertenece a Cotarelo y Mori, es en un artículo anterior a su *Historia...*, “Le style dans la musique théâtrale espagnole” que le da el apropiado crédito. Vid. José Subirá, “Le style dans la musique théâtrale espagnole”, pág. 71.

<sup>10</sup> Vicente T. Mendoza, “Páginas Musicales de los siglos XVII y XVIII”, pág. 3.

<sup>11</sup> “Don Manuel de Villaflor pertenece al grupo de músicos españoles de mediados del siglos XVII que compusieron, para los espectáculos de El Buen Retiro, (*sic*) JACARAS, LOAS, TONADAS, SOLOS HUMANOS Y PASACALLES; el mencionado autor figura entre los músicos Bassa, Sebastián Durón, Juan de Navas, José Marín, Francisco Monjo y Francisco Berxes; todos ellos del tercer cuarto del siglo XVII. Son pocos los datos que han llegado a mi noticia...” *Loc. cit.*

<sup>12</sup> Julio Jiménez Rueda cita textualmente la información proporcionada por Vicente T. Mendoza, quien a su vez cita a Pedrell. Vid. Julio Jiménez, *Historia de la cultura en México. El virreinato*, pág. 257; Vicente T. Mendoza, *Loc. cit.*; Felipe Pedrell, *Loc. cit.*

aunque por un breve periodo de tiempo, existe evidencia de que contó con cierto renombre como posteriormente se describirá, su información biográfica es prácticamente nula. Con el fin de tener una idea de cómo debieron ser sus inicios musicales hay que tomar en cuenta la siguiente cita de Daniel Bècker:

Desde luego, los compositores de música teatral de cierto relieve en España se educaron en las filas de la Iglesias, única capaz de organizar una enseñanza metódica y práctica, gratuita y a base de becas de estudio para los niños de buena voz o habilidad para un instrumento o la composición. Bien se colige de algún que otro documento suelto que los mismos músicos de iglesias tomaron parte en fiestas y conciertos particulares impartieron lecciones a discípulos propios, pero esta materia está aún por estudiar de modo sistemático, posiblemente revisando protocolos notariales como se hizo en París al publicar los documentos del Minutier Central o Archivo de Protocolos.<sup>13</sup>

Por otra parte, esta aseveración sustenta, a muy grandes rasgos, la supuesta autoría de un “Miserere a cuatro voces” perteneciente al músico valenciano, según Barbieri.

En la edición de 1980 del *New Grove Dictionary* no existe entrada para nuestro compositor. Aunque en la siguiente edición de esta obra (2001) Louise Stein aparece como autora de una breve noticia biográfica de Manuel de Villaflor un poco más completa que referencias anteriores, no obstante las interrogantes sobre la vida de este músico y autor de comedias son aún abundantes en comparación con otros compositores contemporáneos como Hidalgo, Durón o Navas, a pesar de que se trata de contemporáneos. Esto quizás se debe a los diferentes ámbitos a los que dichos compositores pertenecen, pues existe una clara distinción entre aquellos que se mueven particularmente en las esferas de la corte y las catedrales y aquellos cuyo principal producción se encuentra en el teatro, no obstante que los músicos de teatro participan repetidamente en montajes organizados por y para la corte.<sup>14</sup> Además, como veremos más adelante, el hecho de que Villaflor prácticamente tuviera un reconocimiento como tal a partir de su aparición en la escena madrileña, en los últimos diez años de su vida, puede explicar la escasa información que se encuentra del compositor.

De acuerdo con la *Genealogía, origen y noticia de los representantes en España*, obra que aporta el mayor número de datos biográficos del compositor, Manuel de Villaflor es

---

<sup>13</sup> Danièle Becker, “Música de instrumentos, bailes y danzas...”, pág. 172.

<sup>14</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogs of the Gods*, pág. 50 Nota 123.

“músico valenciano. Caso con Sauina Pasqual y tubo dos hijos, Manuel de Villaflor y un niño llamado Ramón de Villaflor que esta casado con Francisco de Castro, hija de Hernando de Castro y de Manuela Lavaña, y otra hija llamada Rita que a casado con (?). Murio en Madrid como consta por la carta de difuntos de el año 1707” (sic).<sup>15</sup> Más adelante leemos en una referencia cruzada bajo los números I, 815: “Manuel de Flores”. “Músico en Madrid en la compañía de Agustín Manuel. Puede ser que este errado el hombre y que sea Manuel de Villaflor o Alphonso Flores”.<sup>16</sup> Como podemos comprobar en distintos documentos (musicales e históricos) el nombre más recurrente es Manuel de Villaflor, pero puede llegar a fluctuar entre Manuel de Villa y Flores o Manuel de Flores –otro tanto sucede con la ortografía, es muy frecuente encontrar “Billaflor” en los folios musicales.<sup>17</sup> Parte de la información proporcionada por el autor de la *Genealogía*, también es facilitada por Louise Stein en la ficha bibliográfica que publica tanto en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* como en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

A pesar de lo sucinta (pues ignoramos incluso la exactitud de la fecha de nacimiento) esta información nos ofrece cierta perspectiva del tiempo y entorno en que se movió el compositor, sin embargo, aspectos como el lugar que ocupó en el mundo teatral con respecto a otros músicos y el tipo de trabajo que desempeñó en las compañías teatrales además del musical puede inferirse a partir de otros datos dispersos.

De acuerdo con Stein, el músico adquiere renombre a partir de su trabajo en Madrid a finales del siglo XVII y primeros siete años del siglo XVIII. Previamente formaba parte de compañías teatrales valencianas, y específicamente pertenecía a la de Isidoro Ruano quien “le trajo expresamente para que entrase en una de las compañías de la Corte”.<sup>18</sup> Este hecho constituye un ejemplo de la importancia del espacio teatral en otras regiones de

---

<sup>15</sup> Manuel de Vilaflor, bajo la clasificación numérica I, 798 con que se identifica en esta larga lista de representantes del gremio teatral en España. Vid. ND Shergold y JE Varey, *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, pág. 232.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 476.

<sup>18</sup> Sobre éste la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España* señala bajo los números I, 649 que “Ysidoro Ruano” era natural de una ciudad (la cual no se menciona) cercana a Valencia. Como autor de comedia fue conocido bajo el alias de “Tomillo” Se destaca su labor de arpista de comedia y su “particular habilidad para apuntar lanzetas en que gana mucho estando retirado en Madrid.” Muere en Madrid en 1705. ND Shergold y JE Varey, *Op. cit.*, págs. 204- 205; Vid. también María A. Flórez Asensio, “Salgan Racionales Ruiseñores’. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII”, pág. 75, nota 206.

España, sobre todo en Sevilla y Valencia, además de Madrid, la cual es una ciudad condensadora de compañías foráneas.<sup>19</sup> Ello podría ser un indicador de la importancia de Villafior, respaldada en gran parte por su relación con la hija del autor y representante Felix Pascual, la actriz Sabina Pascual, quien también formaba parte de la compañía del mencionado Isidoro Ruano en Valencia, haciendo de “segunda dama en 1687”, única fecha en que la actriz aparece con este grupo teatral.<sup>20</sup> Un año después tenemos el primer registro de la participación de Villafior en la compañía madrileña de Agustín Manuel (de Castilla), confirmado también por la última aparición de su esposa en Valencia y su próxima actuación en la misma compañía a la que ingresa su cónyuge en 1692.<sup>21</sup> La siguiente cita es muy ilustrativa en cuanto se refiere al arribo de la pareja de representantes a Madrid y su acertada asociación:

“...se había enviado a traer desde Valencia, con un gasto extraordinario a un afamado compositor: ‘Por dos libranzas de los señores de la Junta se mandaron pagar a Juan Bautista Fernández, persona que se despachó desde esta Corte a la ciudad de Valencia, 4,395 reales de vellón para traer y conducir a Manuel de Villafior, músico principal para la compañía de Agustín Manuel; y fue la misma cantidad que importó el gasto de una galera y un coche en que se trujo el dicho representante su familia y ropa, el gasto que hicieron en el camino, las mulas que llevaron desta corte y diferentes prendas que tenía el dicho representante y su mujer empeñadas en la ciudad de Valencia que se desempeñaron, sin embargo de haber escrito carta al Excmo. Señor Presidente de Castilla al Virrey de Valencia’”.<sup>22</sup>

Una vez en la escena madrileña, Villafior inicia un paulatino ascenso de músico de compañía a autor de comedia, esto es el equivalente de director de compañía teatral. En sus inicios (a partir de 1688) alterna con músicos como Serqueira y Chavarría. Aquí es oportuno destacar dos puntos sobre la aparición de Villafior en dicha escena: su relación con la corte y los dramaturgos de esta parte final de los Siglos de Oro.

La intervención del músico valenciano parece principiar con una serie de representaciones palaciegas en la última década del reinado de Carlos II, algunas de las

---

<sup>19</sup> John J Allen, “Los espacios teatrales”, pág. 629.

<sup>20</sup> ND Shergold y JE Varey, *Op. cit.*, pág. 494.

<sup>21</sup> ND Shergold y JE Varey, *Loc cit*; María A. Flórez Asensio, “Músicos de las compañías que residen en esta corte: Músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro”, pág. 18.

<sup>22</sup> José M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, pág. 115.

cuales se relacionaban con festejos reales o celebraciones de determinados acontecimientos de los miembros de la realeza. En aquellos años, la compañía de Agustín Manuel y Rosendo López alternaban entre las fiestas reales y corrales. Se trata de la primera compañía en la que Villaflor hace su primera aparición, componiendo tonadas y loas – quizás a este grupo pertenece la “Tonada en loa de la Reina Nuestra Señora” (No.55 Ms Sutro), el cual parece remitirse, por los rangos temporales, a algún festejo relacionado probablemente con Mariana Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, o quizás a la reina madre Mariana de Austria.<sup>23</sup> El escenario teatral (“comercial”) al cual seguramente fue cercano comprende obras de dramaturgos de la última parte de los Siglos de Oro tales como Francisco Rojas de Zorrilla, Juan Matos de Frago, Agustín de Moreto y Cabañas, Francisco Antonio Bances Candamo, entre otros. A casi una década de la muerte de Calderón de la Barca, la importancia de su legado es escuela para aquellos. Por otra parte, su relevancia tuvo impacto en representaciones de obras póstumas (autos sacramentales en su mayoría), en las que el músico participó, como tal y posteriormente como autor.

De acuerdo con valiosa información proporcionada por María Asunción Flórez Asensio, el músico valenciano funge exclusivamente como tal de 1688 a 1700.<sup>24</sup> Durante estos años trabaja principalmente para las compañías de Agustín Manuel (1688 a 1694), Carlos Vallejo (1695-1699) y Juan Cárdenas (1700). Sabina Pascual, su cónyuge, ingresa simultáneamente en las mismas compañías. En la primera, hacia 1692, donde actúa varios años como segunda dama (hasta 1699); en la segunda desempeñó el mismo papel y en la última destacó como primera dama.<sup>25</sup> Así, a lo largo de la última década del siglo XVII, actriz y músico alternan en varias representaciones teatrales hasta formar su propia compañía.

Los años en que Villaflor se desempeñó ya fuese como músico, ya como “autor”, se enmarcan dentro de una tradición evidentemente calderoniana. La muerte del dramaturgo en 1680 en cierto modo supone dentro de los próximos veinte años la puesta en escena

---

<sup>23</sup> A este respecto, Shergold y Varey enlistan una serie de fechas en las que se celebraron festejos de la nobleza durante el reinado de Carlos II a lo largo de todo el año hacia las últimas dos décadas del siglo XVII, sin embargo, no podemos relacionar con exactitud esta tonada a una conmemoración específica. ND Shergold y JE Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, pág. 17.

<sup>24</sup> María A Flórez Asensio, *Op. cit.*, págs. 75-77.

<sup>25</sup> ND Shergold y JE Varey, *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, pág. 212 y 216.

tanto de obras anteriormente representadas como póstumas. Así, si bien existe registro de la participación del músico en representaciones de varios dramaturgos, su producción en general no deja de centrarse en un periodo de conmemoración en torno a la obra de Calderón de la Barca, específicamente, la de los autos sacramentales. A este respecto, Stein se refiere a la participación del músico en reposiciones de este género, dentro de las que se encuentra *El laberinto del mundo* en 1699, obra para la que compuso “varias canciones, un coro, un dúo y un recitado para la figura de Mentira”. Asimismo la investigadora añade que en el mismo año participó en la fiesta de zarzuela, espectáculo de la corte, *Júpiter y yo o Los cielos premian desdenes* atribuida al Conde Clavijo Marcos de Lanuza.<sup>26</sup> Anteriormente, ya en la compañía de Carlos Vallejo, Manuel de Villaflor funge como músico principal en la representación de *Amor es entendimiento* (1695), *Apolo y Clímene* y *La Celestina* (1696) las tres para ser actuadas en el Real Salón de Palacio.<sup>27</sup>

De tales representaciones no parece existir mayor información. Lo que puede dilucidarse a partir de la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España* y las fuentes musicales utilizadas en el presente corpus musical es que el compositor se desarrolló en los esquemas teatrales que abarcan fiestas de la corte, representaciones de corral y puestas en escena de autos sacramentales. Ahora, si bien Barbieri hace mención de un “Miserere” proveniente del archivo de la congregación de Nuestra Señora de la Novena que supuestamente atribuye a Villaflor, ello no nos ofrece el suficiente marco de referencia como para distinguir al músico en otros ámbitos musicales ajenos al teatral. Por otra parte, la supervivencia de los manuscritos en que encontramos su música parece ser más el resultado del azar que de una preservación intencional, sin embargo, en proporción, la cantidad de piezas teatrales aún existentes es suficiente muestra del punto anterior.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Louise K. Stein, “Villaflor, Manuel de”, pág. 909.

<sup>27</sup> ND. Shergold y JE Varey, *Loc cit.*

<sup>28</sup> A pesar de que los músicos de distintos ámbitos coinciden en festividades de la corte, ya sea particulares o generales (autos sacramentales) no deja de haber una clara distinción entre estos. A este respecto es muy reveladora la siguiente cita: “BNM, Ms 13622, fos- 179-82. This manuscript contains songs for several court plays and only a few simple comedias. The repertory contains music by seventeenth-century court composers such as Hidalgo, Durón, and Navas, as well as composers who worked for major cathedrals, and musicians of the acting companies such as Villaflor, Serqueira and Peyró”. [“ BNM, Ms 13622, fos- 179-82. Este manuscrito contiene canciones para varias obras de la Corte y sólo para unas cuantas comedias simples. El repertorio contiene música de compositores de la Corte del siglo XVII como Hidalgo, Durón y Navas, así como compositores que trabajaron para las principales catedrales y músicos de las compañías teatrales como Villaflor, Serqueira y Peyró”]. Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods...* pág. 50. Nta. 123.



Hacia 1701, Manuel de Villaflor y Sabina Pascual fundaron su propia compañía de teatro, en la que el primero ya no funge únicamente como músico, sino como autor o director de compañía teatral. De acuerdo con Louise Stein, en ese mismo año existe registro de una participación conjunta de éste y Juan Serqueira en la producción musical de los autos *El lirio y la azucena* y *A Dios por razón de estado*.<sup>29</sup> En la primera década del siglo XVIII, el autor (empresario teatral) participó en numerosas puestas en escena entre las que se encuentran obras del Calderón del Barca como los autos sacramentales *Primero soy yo* (1701) y *La Lepra de Constantino* (1706), y la comedia *No hay cosa como callar* (1704). De acuerdo con una referencia de Narciso Alonso Cortés la cantidad de obras que Villaflor tuvo buen éxito en representar consto de alrededor de sesenta comedias a lo largo de toda su carrera de autor.<sup>30</sup> No obstante, la asiduidad con que se presentaron las puestas en escena debió ser un problema que el músico-autor enfrentó constantemente debido a las exigencias de la corte y de los arrendadores a principios del siglo XVIII.<sup>31</sup> En ese sentido, la representación de obra póstuma de Calderón de la Barca debió ser oportuna para satisfacer las demandas del público.

Las compañías teatrales de título fungían también como escuelas de quienes aspiraban a incorporarse a las filas de representantes. La compañía de Villaflor debió gozar de reconocimiento pues en la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España* encontramos una breve alusión a ésta, como sugiere la historia del actor Juan Antonio, “El Estudiante”:

En el año 1703, al tiempo de la formazion de las compañías de representantes, vino a la Corte con deseo de entrar en ellas vn moço que dezia llamarse Juan Antonio (avnque hera nombre supuesto). Este llego mui pobre y tanto que para que pudiese salir a la calle le vistio de limosna don Antonio de

---

<sup>29</sup> Louise Stein, “El ‘Manuscrito novena’...”, pág. 205.

<sup>30</sup> “Importan los aprovechamientos que a tenido la cofradía en las 60 representaciones que a echo la compañía de Manuel de Villaflor...” en Narciso Alonso Cortes, *El teatro en Valladolid*, pág. 336.

<sup>31</sup> “...a partir de 1650 nos encontramos con muchas quejas por parte de los arrendadores alegando la escasez de obras teatrales nuevas (...) El problema se hace más agudo a medida que avanza el siglo (...) Quizá por esta razón el convenio entre el Interventor de los teatros y el autor de comedias Manuel de Villaflor, en 1706, obliga a éste a representar nueve comedias nuevas, ‘las quales han de ser de las que no se hubieren hecho ni representado en esta Corte de diez años a esta parte’(...)”. ND Shergold y JE Varey, *Comedias en Madrid: 1603-1709*, pág. 15.

Zamora y le yntrodujo con las compañías y con algunos Señores, especialmente con la Exma. Sra. Mi Señora la Duquesa de Osuna, que le dio dos vestidos muy buenos (...)<sup>32</sup>

Páginas más adelante leemos sobre el mismo personaje:

En el año 1703 lleo a casa de Sauina Pasqual por el mes de abril vn hombre que dijo llamarse Juan Antonio, cuio desaseado y maltratado traje, vnido a la buena razon de el sujeto, fue desprezio de la vista y admirazion del hoydo, y preguntandole lo que buscaua, dijo venia a ver si podia lograr entrar vna compañía de representantes de que hera autor Manuel de Villafior, marido de la dicha Sauina. La estraseña de la pretension, lo vien dispuesto de la persona y lo discreto de su locuazidad fueron motiuo a que la curiosidad de la duena de la casa y no menos la de don Antono Zamora (zelebre yngenio de nuestro tiempos) y don Pedro de Castro Zorrilla que se hallaron en esta ocazion en dicha casa le hicieron entrar a que pasase a exsamen lo que hasta halli hauia sido estrañeza, y viendo en la auilidad con que dijo vn mal sauido romanze com que le hauia aprendido por accidente, y lo mas con la erudizion que hablo en philosophia y theologia, aficionados a su traro, tanto como conpadecidos de su desnudes, le dijeron voluiese, despidiendole cariñosos y acariciandole cortesanos, si vien en lo tiuio de su retilo y lo maltratado de su traje, conociendo no tendria mas abrigo que el de vna calle, le hicieron pasase la noche en casa del dicho Villafior, y como es el comun plato de la mesa de los discretos y diuersion de los cortesanos el de la comedia y sus ynterlocutores, pasando el dicho don Antonio Zamora a abla del sucesoen el estrado de la Exma.Sra. Duquesa de Osuna la ynstimulo tanto la estrañeza que mando la fuese a ver el dicho sujeto, que dijo llamarse Juan Antonio, a quen su ciencia la hauia ya adquirido el sobrenombre del Estudiante, comun estilo del exercicio (...).<sup>33</sup>

Posteriormente aprendemos que Juan Antonio dejó una grata impresión en la duquesa Osuna, tanto por la calidad de su representación como por sus maneras cortesanas, y en función se había distinguido como cuarto galán. Más adelante el misterio en torno al personaje es resuelto al descubrirse que se trataba de un religioso disidente de su orden, además perteneciente a una familia de renombre del que después “se supo hauer estado vn año preso en su zelda, y acuciado ya de la reclusion voluio a huirse, sin haber sauido mas de el.”<sup>34</sup> Más allá de la anécdota, comprobamos en la narración el lugar de Pascual y Villafior, ligados de manera estrecha a la corte, como se deja ver en la aparición del dramaturgo y oficial en la Secretaría de Nueva España, Antonio Zamora (“zelebre

---

<sup>32</sup> *Id.*, *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, pág. 292- 293.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 339

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

yngenio”), cuya posición fue afortunada en tiempos de Carlos II, así como de Pedro de Castro Zorrilla, distinguido poeta perteneciente a la elitista Orden de Santiago, y desde luego, María Fernández de Velasco, Condesa de Osuna.

Los alcances de Villaflor debieron ser amplios, puesto que su función implicaba, en este caso, no sólo la labor musical, sino la puesta en escena y la administración de la compañía entre representantes, trabajadores y autoridades externas. No se sabe de cierto la relevancia del autor en otros campos de la comedia, como la dramaturgia, sin embargo, algunos estudios asignan a éste la autoría de comedias. A este respecto, Jerónimo Herrera consigna datos importantes sobre dos comedias de santos cuya música fue escrita por él. La primera, *La mejor reina del Norte y nuevo sol de la Hungría* es atribuida a “Manuel de Villa y Flores” de acuerdo con lo que se consigna en el Ms. 127-6 de la BMM.<sup>35</sup> Por otra parte, de acuerdo a importantes catalogadores de piezas teatrales de finales del siglo XIX y principios del XX, como lo son Cayetano A. de la Barrera y Antonio Paz y Melia, la obra es “anónima e inédita” o pertenece a otro dramaturgo.<sup>36</sup>

El segundo título *Santa Isabel Reina de Portugal* no reúne un consenso respecto de su autoría. Francisco Medel del Castillo, en su “Índice de títulos de comedias”, señala tres entradas en las que atribuye la obra a tres distintos dramaturgos: Fernando de Rojas, Juan de Matos Fragoso y Manuel de Villaflor.<sup>37</sup> Lo que no queda del todo claro en esta fuente es si existen tres versiones de un mismo título o si la obra fue escrita por éstos. Cayetano A. de la Barrera concede la autoría a Villaflor, sin embargo, información proporcionada por Paz y Melia y otros estudiosos inclinan la balanza en favor de Rojas Zorrilla.<sup>38</sup>

Aunque otras fuentes sugieren una versión más convincente del papel del músico en torno a esta comedia, no deja de haber cierto grado de confusión. Puesto que, entre las numerosas funciones de los autores de comedia, era primordial la adquisición de libretos teatrales (que una vez comprados se convertían en propiedad exclusiva de éste) es posible que perteneciera a Villaflor “un manuscrito de la comedia de Rojas y de ahí el error de

---

<sup>35</sup> Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 476.

<sup>36</sup> Cayetano A. de la Barrera, *Ibidem*, pág. 564; Antonio Paz y Melia, *Catálogo de las piezas...*, pág. 351. En esta obra, el investigador señala dudosamente que se trata de una obra de Antonio Biruega Zelaya.

<sup>37</sup> Francisco Medel del Castillo, “Índices de títulos de comedias”, pág. 242.

<sup>38</sup> Cayetano A. de la Barrera, *Op. cit.*, pág. 478; “Paz y Melia recoge la existencia de dos manuscritos en la Biblioteca Nacional, copias del siglo XVII y siglo XVIII, sin atribución definida, aunque en esta última se afirma la paternidad de Rojas”. Alejandro Rubio y Elena Martínez, “Aportación documental a la obra de Rojas de Zorrilla”, pág. 225.

Médel en no examinar con mayor atención este detalle. Por lo que toca a Juan de Matos Fragoso, propiamente dramaturgo, tampoco se puede afirmar con certeza si pertenece a éste, según Cotarelo y Mori, aunque es mucho más verosímil que la idea de que Villaflor se desempeñara además como dramaturgo.<sup>39</sup> Tal postura podría respaldarse en uno de los tonadas que figura en el Manuscrito de la Novena: “Al divino amante gracias hoy le rindan” el cual menciona Stein en su “Catálogo de canciones teatrales” (Apéndice II). De acuerdo con la investigadora, la obra musical forma parte de la comedia *Santa Isabel Reina de Portugal* y pertenece a Villaflor o Matos Fragoso –incluso sobreescrito entre signos de interrogación en el folio correspondiente a esta tonada. Si nos atenemos a los registros, es probable que la comedia fuera escrita por Matos Fragoso y la música, por Manuel de Villaflor, y que éste al fungir como autor, fuese “propietario” de la comedia. Es incluso posible que los textos de las partes cantadas fuesen compuestos por el músico, lo cual sería más que la asignación de toda una comedia. Asimismo es poco probable que Matos Fragoso, reputado dramaturgo, dedicara tiempo a los detalles musicales de sus obras. Por supuesto ello está sujeto a una mayor investigación. Por lo tanto, a la luz de la evidencia revisada, parece aceptable que la comedia fuese escrita por Rojas Zorilla o Matos Fragoso, y que una versión perteneciera a la compañía de Villaflor –pues, como mencionamos, el hecho de que su nombre figure en los manuscritos es señal de propiedad más que de atribución.

El hecho de que Villaflor incursionara como autor de comedias probablemente se debió en gran medida a Sabina Pascual, pues la compañía que ambos formaron se reconocía con el nombre de ambos. Quizás en vista del polémico papel de las mujeres en el teatro, Villaflor fungió más como un presta-nombre, ya que la posibilidad de ejercer la profesión de actriz y más aún de “autora”, si bien fue muy frecuente en las compañías teatrales, se encontraba condicionada por el matrimonio para una mujer. Sin embargo tampoco resulta tan extraña la posibilidad de que un músico de amplia trayectoria en el mundo teatral aprendiera a desempeñarse en altos mandos, si consideramos que el mundo del teatro obligaba a sus participantes a cultivarse en distintas disciplinas. Así, no fueron contados los casos de músicos que se involucraron profundamente en la representación tras años de

---

<sup>39</sup>Alejandro Rubio y Elena Martínez, *Op. cit.*, 226.

carrera en su respectiva práctica artística que finalmente conformaron compañías teatrales tal es el caso de los músicos de la segunda mitad del siglo XVII: José Carrillo, Ángela de León, Antonio de la Plana y Juan Bautista Chavarría, entre muchos otros.<sup>40</sup> Con este último, Villaflor alternaría en la escena teatral madrileña por aproximadamente diez años en la última década del siglo XVII. Como se mencionó en párrafos anteriores, otra figura importante con la que se relacionó es Juan de Serqueira “compositor habitual de la música de al menos uno de los autos del Corpus madrileño”, al lado de quien participó en la compañía de Agustín Manuel en 1692.<sup>41</sup> Tomando en cuenta que para esta época, por disposición de la corte, únicamente se permite la formación de dos compañías teatrales para la representación de autos sacramentales, el trabajo del músico valenciano debió ser significativo para lograr mantenerse en una posición privilegiada durante tantos años, como músico principal inicialmente, como autor, posteriormente.

Resulta un tanto paradójico que a pesar del exhaustivo trabajo de representar alrededor de cuarenta comedias por temporada, Manuel de Villaflor sea prácticamente desconocido en comparación con otros compositores teatrales de la época. A pesar de los registros que existen sobre su trabajo como músico y autor de compañías, es poco lo que podemos establecer, por ejemplo, sobre sus orígenes. Sobre el reconocimiento que su música tuvo en la escena madrileña, si bien Villaflor no permaneció inadvertido en la última década del siglo XVII y la primera del siglo XVIII, es poco lo que podemos establecer a este respecto en los registros, ya sean de carácter biográfico o administrativo, pues no existe ninguna referencia a su calidad artística. Tales inferencias se podrían extraer a partir de la comparación de su obra con aquellos de compositores de mayor reconocimiento en la época, y en un trabajo que transfiera los límites de éste.

De acuerdo con la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, y como consta “por la carta de difuntos”, Manuel de Villaflor fallece en 1707 en Madrid. Sin embargo, su compañía continuó funcionando bajo la dirección de su esposa Sabina Pascual, quien apareció en escena como actriz y autora hasta alrededor de una década después cuando la compañía pasó a manos de Juan Álvarez, en 1716. Su descendencia: dos hijos y una hija, continuaron desempeñándose en el gremio de actores. De quien se tiene más

---

<sup>40</sup> José M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, pág. 342.

<sup>41</sup> María A. Flórez Asensio, “Salgan Racionales Ruiseñores...”, pág. 55, nota 34.

noticias es del actor y músico Ramón de Villafior, quien todavía hacia la tercera década del siglo XVIII figura haciendo papeles de galán. Es mucho aún lo que resta por investigar acerca de este músico. Mientras tanto no queda duda de que el patronímico Villafior constituye un buen ejemplo de un linaje de “representantes” que conformó por más de una generación parte de las compañías teatrales de los siglos XVII y XVIII, hecho común dentro del gremio de actores que así preservaban una continuidad a su profesión.

#### **IV.1 Selección y fuentes musicales de tonadas teatrales de Manuel de Villafior.**

En el capítulo anterior se mencionaron algunos aspectos sobre las diferencias existentes en la producción de música vocal utilizada en el medio teatral de la primera y segunda mitad del siglo XVII.<sup>42</sup> En la primera mitad de este siglo, predominan canciones de corte polifónico tres o cuatro voces. Si bien su ejecución no se circunscribe únicamente al ámbito teatral, sí era frecuente su utilización en representaciones reales -cancioneros como el de Turín, de Palacio, Upsala o Medinaceli entre otros, fueron el resultado de afortunadas políticas culturales. Hacia la segunda parte del siglo XVII, los “solos” vocales (“tonos” o “tonadas”) predominan dentro del repertorio profano y su carácter es notablemente escénico. Aún así que dejar en claro que no son exclusivos, pues en compilaciones como “Gayangos Barbieri” se encuentran obras vocales de textura polifónica, si bien en menor proporción.<sup>43</sup> Pese a que se conservan abundantes “tonos” o “letras” sueltas, son pocas las compilaciones de este tipo de canciones, y por otra parte, su preservación parece responder a pocas iniciativas particulares. Afortunadamente, desde la última década del siglo XX, el corpus de cancioneros de tonadas para voz solista continúa incrementándose gracias al descubrimiento de nueva música – como ejemplo los Ms. Sutro (1997), Guerra (1998) y el *Cancionero poético Musical de Mallorca* (2009), entre otros.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Para contar con una visión global de cancioneros polifónicos y de “solos” véase: Lola Josa y Mariano Lambea, “Literatura y Música” – “Cancioneros y Recopilaciones” en Biblioteca Virtual Cervantes (URL. [http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturaymusica/include/p\\_fuentes.jsp](http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturaymusica/include/p_fuentes.jsp)) y Mariano Lambea. También (en Referencias): Mariano Lambea et alii, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*.

<sup>43</sup> Carmelo Caballero, “El Manuscrito Gayangos-Barbieri”, pág. 210.

<sup>44</sup> Además del Ms. Guerra (el cual contiene 100 canciones seculares madrileñas, ubicados en la Biblioteca Xeral en Santiago de Compostela). Álvaro Torrente *et al.* mencionan otras compilaciones de reciente

Las recopilaciones que se conservan en la actualidad tienen distintos orígenes y parecen cumplir diferentes propósitos, como es la disposición inmediata de tonadas para presentar en escena o enseñar a las actrices, en el caso del Ms. de la Novena, perteneciente al gremio de actores del mismo nombre, o por intereses particulares, en el caso del Ms. Guerra.<sup>45</sup>

La selección musical del presente trabajo partió inicialmente del inventario de tonos elaborado por John Koegel sobre el Manuscrito I de Suro y el listado de incipits de Carmelo Caballero correspondiente al Manuscrito Gayangos-Barbieri (Ms. BNE 13622).<sup>46</sup> A partir de éstos, el mismo Koegel señala obras atribuidas a Manuel de Villaflor en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México (“Páginas musicales de los Siglos XVII y XVIII” Suplemento del Boletín No. 4 de la AGN) y en el “Libro de tonos en cifra de arpa” (Ms.2478) ubicado en el Biblioteca Nacional de España, al igual que el Ms. Gayangos Barbieri. Se incluye en este corpus un tono teatral de dudosa atribución a Villaflor, proveniente del Ms. de la Novena, Louise Stein hace referencia a éste en el apéndice II (“Catálogo de primeros versos de canciones teatrales”) de su libro *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*.<sup>47</sup> Sobre este punto se ha discutido en el subcapítulo anterior. En seguida se expondrá una breve referencia sobre las fuentes utilizadas para esta compilación de canciones teatrales.

#### **IV.1.1 Manuscrito Suro No. 1 (SMMS MI)**

En su artículo “New sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Suro Library”, el musicólogo Norteamericano John Koegel revela un hallazgo accidental pero afortunado: una serie de siete manuscritos cuyo contenido abarca una amplia producción

---

descubrimiento, a saber: Mackworth (18 cantatas de principios del siglo XVIII, en su mayor parte de José Torres); Pombalino (16 cantatas de autores españoles y portugueses); Valls (Cantatas anónimas); Suro y el Mallorca (25 cantatas de Juan de Navas y Sebastián Durón). En conjunto incrementan el repertorio músico teatral con 200 nuevas composiciones de un periodo comprendido entre 1690 y 1730. Álvaro Torrente y Pablo Rodríguez, “The ‘Guerra Manuscript’ and the rise of Solo Song in Spain”, pág. 151. Vid. también: Losa Josa y Lambea Mariano, “Tonos humanos teatrales en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM)*”, pág. 2.

<sup>45</sup> Alvaro Torrente *et al*, *Op. cit.*, pág. 157.

<sup>46</sup> John Koegel, *Op.cit.*, págs. 602-611; Carmelo Caballero, *Op. cit.*, págs. 210-268.

<sup>47</sup> Louise Stein, , *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, “Apéndice II”, págs. 363, 400 y 402.

musical española y del México colonial, lo que comprenden un periodo que va desde finales del siglo XVII al XIX.<sup>48</sup> Perdidos en el inmenso acervo reunido por el empresario y filántropo alemán Adolph Sutro, los siete volúmenes mencionados fueron erróneamente clasificados bajo el rubro de “Mexican Pamphlets in the Sutro Collection”, es decir, entre cerca de 8000 documentos mexicanos de temática gubernamental y eclesiástica que en la actualidad se encuentran en la Biblioteca Sutro, extensión de la Biblioteca Estatal de California, en San Francisco. En cuanto a la procedencia de los manuscritos en cuestión, se sabe que Sutro realizó un viaje a México en 1899, y al llegar a la ciudad descubrió una de sus librerías más antiguas, establecida a mediados del siglo XVIII por Eguiara y Eguren, posteriormente heredada a Francisco Abadiano, a quien el empresario compra la totalidad de su colección, la cual -muy seguramente- se vio incrementada con las bibliotecas de escuelas religiosas desarticuladas por las políticas reformistas de Juárez.

El Ms I Sutro, de probable procedencia española, destaca tanto por su distancia temporal con respecto de los restantes, como por el tipo de repertorio musical que aborda: canciones teatrales españolas de los Siglos de Oro. Se trata, pues de, una antología de finales del siglo XVII y principios del XVIII conformada por 124 tonadas o solos y parte de una cantada humana para voz y acompañamiento en tablatura para guitarra barroca de cinco órdenes (127 piezas vocales en total). Con excepción de dos duetos, la totalidad de las canciones son para voz solista y bajo (arpa, guitarra o clave). A diferencia de manuscritos similares, en éste casi todas las canciones (excepto 14) designan la autoría musical de renombrados compositores vinculados a las cortes y teatros madrileños como lo son: Juan Hidalgo, José Marín, Juan de Navas, Juan de Serqueira, Sebastián Durón y Manuel de Villaflor, entre otros. Es de suponerse, por la existencia de un pequeño rótulo que así lo indica en uno de los folios, que el manuscrito perteneció a Nicolás de Aragón, estudiante de bachiller de la Real y Pontificia Universidad de México (s. XVIII). Al parecer, el manuscrito no cumplió mayor función que el de guardar escritos de resultados o disquisiciones de oratoria. Por fortuna, no obstante las anotaciones, el contenido musical permanece intacto, sugiriendo que para esta época la antología dejó de cumplir sus

---

<sup>48</sup> De los siete manuscritos musicales descubiertos por Koegel en la Biblioteca Sutro, su artículo sólo trata los primeros tres y el número 5. El de nuestro interés es el primero, una antología de tonos teatrales. Koegel no proporciona mayor información sobre las dimensiones físicas del documento musical, aunque sí sobre su posible origen.



propósitos originales.<sup>49</sup> No es extraño, pues, que terminara en una colección privada de un pequeño negocio de libros.

Koegel descarta la posibilidad de que estos tonos teatrales fueran cantados por estudiantes universitarios, y menos aún por voces masculinas, ya que, como se comentó en el capítulo anterior, una peculiaridad de este repertorio es que su ámbito es predominantemente el de voces femeninas. Pese a que el investigador no aventura una hipótesis sobre dónde, cuándo y cómo se interpretó este material en la Nueva España, sí plantea que es un hecho que la música de compositores españoles era ampliamente difundida, no sólo en México (Por ejemplo la Colección Sánchez Garza, en la que encontramos obras de Juan de Hidalgo) sino en Hispanoamérica.

#### **IV.1.2 Manuscrito Gayangos Barbieri (Biblioteca Nacional. Ms. 13622)**

El valioso apéndice que proporciona John Koegel en el artículo mencionado (“New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico”) hace referencia a otros manuscritos en los que pueden ubicarse obras de distintos compositores de tonos. En el caso de Villafior, se acotan seis tonadas en común con el Ms. 13622 de la BNM, manuscrito identificado por Carmelo Caballero como “Gayangos Barbieri”, el cual cuenta en total con 8 tonadas atribuidas a Villafior y una anónima que corresponde con el tono No. 64 de Sutro (No. 214 en la Catalogación de Caballero), cuya música y texto son los mismos.<sup>50</sup>

La denominación de “Gayangos-Barbieri” precisa el origen del documento musical que en primera instancia perteneció a Pascual Gayangos, quien lo regaló a Francisco A. Barbieri. Este, a su vez, acordó la donación de todo su legado a la Biblioteca Nacional de

---

<sup>49</sup> John Koegel, “New sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, págs. 583-592.

<sup>50</sup> Carmelo Caballero propone una reorganización del material musical del Ms. 13622 en su artículo “El Ms. Gayangos-Barbieri”. Me parece oportuno señalar dos puntos con respecto a los tonos pertenecientes a Manuel de Villafior en esta clasificación: 1) no queda claro si “Copias al alva” (No.171, F.203 r) es verdaderamente anónimo pues aparece en el mismo folio en que se registra el texto de “Que lindo q[ue] bueno” bajo cuyo título aparece la atribución a Villafior (No.172, F.203 r). Por la disposición podría asumirse que también “Copias al alva” pertenece al mismo compositor. Su determinación estaría sujeta a un estudio de mayor profundidad. 2) En el apéndice del mismo escrito, se atribuye a Villafior el estribillo “Fili Adorada”. Sin embargo en la catalogación aparece “Zacarías” y así aparece en el facsimil (f. 189, No. 161) por lo que debe tratarse de una errata. Carmelo Caballero, “El Manuscrito Gayangos-Barbieri”, págs. 251, 254, 267 y 268. Vid. Ms 13622, Fols. 203 r y 189r (Gayangos Barbieri No 171, 172 y No. 161).

Madrid poco antes de fallecer. En el índice inicial del Legado Barbieri, el manuscrito en cuestión fue clasificado como un volumen “Tomo de Música Vocal Antigua”. Pero además fue reclasificado en la sección de Manuscritos de la misma biblioteca bajo el título de “Cancionero musical del siglo XVIII” con la signatura 13622, lo cual, según Caballero, se ha prestado a malas interpretaciones y a la creencia generalizada de que el manuscrito se daba por perdido.<sup>51</sup> En 1982 Louise Stein “reubica” el mencionado documento que constituyera la principal base musical de los cinco volúmenes del *Teatro Lírico* de Pedrell dentro del acervo de manuscritos de la BNM.<sup>52</sup> Este manuscrito consta de alrededor de 273 folios. Aproximadamente, puesto que “el corpus musical principal del volumen finaliza en el folio 240, al cual sigue un índice de las composiciones contenidas en el mismo, que abarca los folios 250 a 255. El resto es un añadido que comprende algunas obras musicales, poesías, hojas en blanco, etc., que poco o nada tienen que ver con el manuscrito original...”<sup>53</sup>

La catalogación propuesta por Caballero en su artículo “El manuscrito Gayangos-Barbieri” registra 233 obras vocales, entre “tonadas”, “solos”, “cuatros de empezar” y otros, con sus respectivos incipits. El musicólogo se ve en la necesidad de proponer un nuevo ordenamiento junto a la foliación original toda vez que ésta contiene información a la que no tiene sentido colocarle un número de catalogación, pues se trata de “contrapuntos”, cláusulas, ligaduras y demás” que son poco relevantes al tema musical. Asimismo las inconsistencias en el índice (títulos repetidos o que se omiten), folios en blanco, obras incompletas y “apuntes fragmentarios”, no cuentan con una clasificación, aunque sí se mencionan junto a la transcripción del índice original.<sup>54</sup> El manuscrito, probablemente madrileño, pertenece a la primera década del siglo XVIII y, como el Ms

---

<sup>51</sup> Sobre este punto, Caballero afirma que “José Subirá declaraba explícitamente en su trabajo sobre el Manuscrito Novena que el manuscrito utilizado por Pedrell [es decir, Gayangos-Barbieri] estaba en paradero desconocido”. Sin embargo, en las páginas de este artículo no se hace mención a este hecho, pues apenas se trata de una descripción del contenido del Ms. de la Novena, no hace alusión a ningún otro manuscrito. Carmelo Caballero, *Op. cit.*, pág. 205. Nota. 17; Vid. José Subirá, “Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII”, págs. 181-182 y 191. Ni Louise Stein ni Carmelo Caballero proporcionan información sobre las dimensiones físicas de este documento musical. En la actualidad el Manuscrito aparece en los catálogos de la BNE con la misma signatura pero con el título “Colección de piezas de canto del siglo XVIII”.

<sup>52</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pág. 50. Ver también pág. 51 Nota 125.

<sup>53</sup> Carmelo Caballero, *Op. cit.*, págs. 203 y 207.

<sup>54</sup> *Ibid.*, págs. 207-208.

Sutro I, alberga música de compositores relacionados con la corte (Sebastián Durón, José de Torres, Juan de Navas, etc.) y las compañías de teatro (Serqueira y Villaflor).<sup>55</sup>

#### **IV.1.3 Partes musicales del Archivo General de la Nación (AGN)**

En el apéndice de canciones teatrales de Ms. 1 Sutro identifica otra tonada de Manuel de Villaflor que se encuentra en una fuente mexicana, esta es “Huyendo la verde margen” (Sutro No. 28), intitulada en el manuscrito del Archivo General de la Nación como “Solo humano” de “Manuel de Villa flor”. La fuente utilizada en este trabajo no es lamentablemente la original sino una copia publicada en un suplemento musical del Boletín del Archivo General de la Nación en 1945, con el nombre de “Páginas musicales de los siglos XVII y XVIII”. En este suplemento que está acompañado por un breve estudio de Vicente T. Mendoza se incluye otro *Solo Humano* de Literes y unas partes de tablatura de vihuela, independientes de las tonadas. El musicólogo no ofrece una transcripción de las obras, pero las explica de acuerdo con las referencias y estudios de la época –Pedrell e Higinio Inglés. En lo que respecta a Villaflor, llama la atención el siguiente comentario: “El Archivo General de la Nación posee, pues, una obra de este autor, quizás desconocida en España y como se ve es un SOLO HUMANO...”<sup>56</sup> Vemos que ello se desmiente con la versión incluso más extensa de MS 1 de Sutro. Mendoza no menciona en dónde se encuentran estas partes sueltas, si forman parte de una colección o si cuentan con alguna signatura.

#### **IV.1.4 Manuscrito de la Novena**

Joseph Oehrlein da cuenta del surgimiento de uno de los gremios de actores más antiguos de Madrid, se trata de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena, con sede en la Iglesia de San Sebastián. Éste explica a grandes rasgos la estructura interna que la cofradía observó a lo largo del siglo XVII. Asimismo se refiere a la variada documentación con la que cuentan

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 208.

<sup>56</sup> Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*, pág. 3.

los archivos de la Novena.<sup>57</sup> Subirá precisa que son de “la más variada naturaleza” entre “constituciones, ordenanzas, libros de actas, libros de cuentas, bulas y breves pontificios disposiciones emanadas de diversas autoridades religiosas y civiles, recibos, recordatorios, memoriales, manifiestos, exposiciones”, etc.<sup>58</sup> En lo que toca a la música, el investigador describe el manuscrito de la siguiente manera: “Mide el volumen 24’5 por 34’5, y su caja, 21’5 por 31’5 cm. Máximo. Está numerado por páginas. (...) El volumen acaba en la página 370 (...). El manuscrito está encuadernado en pergamino, y consigna las indicaciones ‘Leg.6.Num. I’ así como también algunas palabras ilegibles; pero carece en absoluto de toda indicación cronológica. [En su confección] intervinieron diversas manos, aunque los más de sus folios muestran la misma caligrafía musical”.<sup>59</sup> Expresa también la falta de páginas y algunos errores en su numeración. Posteriormente describe un breve listado de obras teatrales, en total 79, en las que se encuentran de una a varias partes vocales.

Stein afirma que la antología de la Novena es la única fuente de obras teatrales en el sentido estricto del término, probablemente compilada hacia la primera década del siglo XVIII. Cuenta con la música de las comedias más frecuentemente representadas durante los siglos XVII y XVIII, diecinueve son de la autoría de Calderón de la Barca. Las obras no cuentan con la autoría musical, salvo del músico Joseph Peyró, músico de compañía, presente en la escena madrileña en las primeras dos décadas del siglo XVIII.<sup>60</sup> De acuerdo con Louise Stein, la mayor parte de este corpus pertenece a representaciones cortesanas en las que se interpretan tonadas al “estilo pan-europeo del aria”, aunque es posible que también algunas pocas se presentaran en corrales.<sup>61</sup>

Puesto que las canciones teatrales de este manuscrito son anónimas, llama la atención que tanto Subirá como Stein identifiquen a Villafior, junto a Rojas Zorilla y Matos Frago, como el posible autor de la “letra” del tono: “Al divino amante gracias hoy le rindan” (Coplas: Sube Isabel Gozarás/con la vista intelectual”, págs. 68 y 69). Cotarelo y

---

<sup>57</sup> Joseph Oehrlin, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 241-282.

<sup>58</sup> José Subirá, *Op. cit.*, pág. 181.

<sup>59</sup> *Loc. cit.*

<sup>60</sup> Louise Stein, *Op. cit.*, pág. 54; *Id.*, “El manuscrito Novena”: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró”, pag. 199-201.

<sup>61</sup> Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods.*, págs. 55-56; *Id.*, “El manuscrito Novena”: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró”, págs. 206-207.

Mori aclara que Villafior fue “músico y actor de principios del siglo XVIII, y autor de una de las compañías de la Corte como marido de Sabina Pascual. Quizás fuese de su propiedad un manuscrito de la comedia de Rojas y de ahí el error (...). La de Matos, si existió, es también desconocida”.<sup>62</sup> No sería de extrañar que así fuese, pues, según quedó señalado, una vez que el autor de comedia “compraba” una obra teatral, le pertenecía exclusivamente y tenía derecho incluso a modificar el contenido de ésta (Vid. IV).<sup>63</sup> Manuel de Villafior, además de músico, llegó a ser autor, es probable que además de poseer la obra de Rojas Zorrilla o Matos Fragoso, hubiese compuesto música para la comedia de santos *Santa Isabel, reina de Portugal*, a la que pertenece esta tonada.<sup>64</sup>

#### **IV.1.5 Libro de Tonos en cifrado de arpa de la BNM**

Nuevamente hay que hacer referencia a Koegel. En el apéndice final a su artículo, el musicólogo observa la coincidencia nominal entre tres tonos de Manuel de Villafior en el Ms 1 de Sutro y los correspondientes tres al *Libro de Tonos puestos en cifra de arpas*, cuyo compositor en esta fuente aparece como anónimo.<sup>65</sup> De hecho, de acuerdo con la ficha técnica de la BNE, todos los compositores son anónimos hasta el Folio 74 v en que las tonadas se atribuyen a Vicente Finisterre (1706).<sup>66</sup> El musicólogo se pregunta si se tratará de los mismos textos y de la misma música, pues la línea de la voz no está incluida. Por lo que toca a los primeros podemos afirmar que en efecto se trata de los mismos que se encuentran en Sutro -dicha información la acotaré en la parte de transcripciones.

---

<sup>62</sup> Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, Noticia biográfica y bibliográfica*, Madrid. Imp. De la Revista de Archivos, 1911. Citado por Alejandro Rubio y Elena Martínez, “Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla”, pág. 226.

<sup>63</sup> José María Díez, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, pág. 131; Frank P. Casa et al., *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, pág. 23.

<sup>64</sup> Tampoco existe consenso en si la comedia de *Santa Isabel* pertenece a Matos Fragoso, Rojas Zorrilla o Vélez de Guevara. Cotarelo y Mori se inclina por la autoría de Rojas Zorrilla, ya que además fue célebre por sus comedias de Santos. Alejandro Rubio y Elena Martínez, *Loc. cit.* Vid. también Apt. IV.

<sup>65</sup> John Koegel, *Op. cit.*, págs. 603 y 606; Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, p. 343 y 344; Sutro Ms. I Fols. 74, 77 y 27 y *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* fols. 11v, 23 v y 25. Los estribillos se titulan: “No me dirás si traidora Marica...”, “Cada vez q[ue] riñen Menguilla y Pascual” y “Valgate amor por amor”.

<sup>66</sup> “Libro de tonos puestos en cifrado de arpa” en Catálogo de la BNE, “Colecciones especiales”, “Manuscritos”, sig. MSS/13417. (URL:

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/eDL6LnBoAM/BNMADRID/69330076/2/1000>).

El *Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid*, de Higinio Anglés y José Subirá, inscribe el *Libro de Tonos puesto en cifra de arpa*. en el apartado de “Música instrumental”, inciso “e” correspondiente a “Arpa”. El manuscrito fue escrito alrededor del siglo XVIII. Sin embargo en el “Registro de Catálogo” de la BNM se trata de una copia del siglo XIX; contiene 152 folios, de los cuales sólo 148 cuentan con música y poesía. Los autores ofrecen la siguiente descripción del documento: “Un volumen apaisado, caja 16x23 cm., 148 fols. Numerados antiguamente, más 4 sin numerar de Índice. Encuadernación de la época en pergamino. En la tapa, escrito a pluma: ‘M.E.d V.’”.<sup>67</sup> Posteriormente el Fol. 1 contiene el título del índice que comienza a explicar el contenido de la obra: ‘Tabla de los Tonos que contiene este libro. Puestos en zifra de Arpa;/todos los quales, tienen sus coplas con secutibas aellos, debaxo de las zifras, /como se bera por los folios siguiente, no tiene este Libro pasacalles, ni tañidos,/ porque de ellos ay Libro aparte; y este sólo es de tonos, advirtiendo que des/ pués delos que están en zifra entran muchas coplas de distintos tonos y otras/ muchas curiosidades que se beran en el por los folios que están sentados.’”<sup>68</sup>

El listado de obras señala las partes musicales que se registran hasta el Fol. 64, posteriormente se explica lo siguiente: “En el fol. 62 v. comienzan “las coplas de tono” o poesías solas. Van desde no.76 hasta el 301, según detalla el índice, lo que da un total de 255 poesías, y acaban en el folio 148.”<sup>69</sup> También se precisa que el Manuscrito perteneció a Juan Nicolás Böhl de Faber, importante hispanista del siglo XIX. La signatura que proporcionan Anglés y Subirá en su catálogo es el número 2478 “Sección de música”, misma que acota Koegel. También se ubica en los catálogos de la Biblioteca Nacional de España con la signatura MSS/13417.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Higinio Anglés y José Subirá, *Op. cit.*, pág. 343.

<sup>68</sup> *Loc cit.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. 345.

<sup>70</sup> En catalogo electrónico: BNE, “Catálogo”, Manuscrito, “Libro de tonos en cifrado de arpa...”, URL. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/eDL6LnBoAM/BNMADRID/69330076/2/1000>.

## IV. 2 Comentario sobre las tonadas teatrales de Manuel de Villaflor

Los folios originales sobre los que se basan estas transcripciones suelen titular las piezas musicales como: “estribillo”, “solo”, “estribillo acompañado”, “solo coplas”, cuya estructura no destaca diferencias sustanciales con respecto a la designación general de “tono” o “tonada”, es decir, son sinónimos. Las tonadas de esta colección, siguiendo la generalidad, constan de una breve composición ternaria conformada por un estribillo y subsecuentes coplas, en cuya parte final se repite todo el estribillo o partes de sus versos. Pese a que existen algunas excepciones en la presente selección –como la “tonada en loa” o el “solo de coplas”- generalmente los tonos responden a esta estructura. Incluso los dúos que forman parte de esta selección (Ms. de la novena “Al divino amante” y No. 67 “Oíd moradores de Lesbos”).

Los textos poéticos puestos en música por Villaflor se estructuran, en general, a partir de formas preestablecidas, aún cuando no recurren a un esquema cuya estructura se identifique con éstas, guardan cierta similitud. Como señala Querol “los [t]onos pueden ser, literalmente hablando, romances, canciones, estribillos, seguidillas, etc...”<sup>71</sup> Sin embargo, según el musicólogo, las estructuras poético musicales imperantes son el villancico y el romance, y sus características esenciales son las siguientes:

Si los romances empiezan por su primera copla, nos dan el esquema A-B; pero si el romance empieza por el estribillo, automáticamente desde el punto de vista de la forma musical queda convertido en villancico, ofreciéndonos el esquema A-B-A. Lo más corriente es que el compositor escriba el estribillo a continuación de la primera copla del romance, pero de acuerdo con los documentos de la época el maestro de capilla es libre de empezar por el romance o por su estribillo, y depende de las circunstancias y de la voluntad del director el repetir el estribillo tras una, dos, tres o más coplas del romance.<sup>72</sup>

No obstante tal aseveración, en el momento de trasladar estas formas al contexto teatral, tanto las formas musicales como las poéticas parecen dejar de lado la rigidez que impone

---

<sup>71</sup> Miguel Querol, *La Música en el Teatro de Calderón*, pág. 71.

<sup>72</sup> *Id.*, *Canciones a Solo y Dúos del Siglo XVII*, pág. XIII.

cada arte a sus creaciones. Tal parece en las composiciones poéticas que subyacen en las canciones teatrales de Villafior.

En primera instancia, podríamos definir que la selección de textos de Villafior obedece en gran parte a las estructuras arriba señaladas. Baehr define el villancico como “una poesía estrófica de composición fija, pero de variable forma métrica”<sup>73</sup>. Sus componentes son por lo general: un estribillo inicial (cabeza, villancico, letra de invención o tema) y una estrofa que se divide en tres partes (dos mudanzas y una vuelta). Hay que incluir dentro de esta definición, el de la letrilla, una variante burlesca o cómica del villancico. En lo que toca al romance, solo cabría precisar que, pese a que existe amplia información sobre éste, nos limitaremos a mencionar que se trata de un género proveniente de la tradición oral anterior al siglo XV, cuya estructura es básicamente una secuencia ilimitada de versos octosílabos (por lo general se trata de una cuarteta de octosílabos con rima asonante (8a-8a-8a-8a).<sup>74</sup> Hay que dejar en claro que existen variantes de toda forma poética, y por lo tanto es claro que su estudio no puede ser tan elemental, desde luego su consideración es obligada.

A continuación se establecerá, tentativamente, una primera división de las estructuras de los textos poéticos correspondientes al presente corpus de canciones: a) textos poéticos de factura indefinida y b) poemas que poseen una estructura de formas preestablecidas.<sup>75</sup> En el primer grupo se encuentran los estribillos: Ms.1 de Sutro fols. 44, 67 (Gayangos fol. 243), 74 (Gayangos fol. 101), 101 y 125 (Gayangos fol. 203); en el segundo del Ms1 Sutro: Folios 20 (Gayangos fol. 232), 22 (Gayangos fol. 200), 27 (*Lib. Tonos* fol. 24), 28 (AGN), 40 (Gayangos fol. 26), 55, 64, 77, 90, 93, 113, 117, 119; Gayangos fols. 66 y 98; Ms Novena, pág. 68y 69. En casi todos los casos, las composiciones se organizan en estribillo (a manera de cabeza) y coplas, cuyas partes finales algunas veces retoma los versos finales del estribillo (a manera de “represa”) y otras contienen estribillos independientes del inicial, el cual funge como un introductor del tema lírico. Asimismo predomina una organización poliestrófica e imparisílaba de los versos. En algunos casos,

---

<sup>73</sup> Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, pág. 321.

<sup>74</sup> Antonio Quillis, *Métrica Española*, pág. 150.

<sup>75</sup> Por los menos en lo que se refiere a los alcances del presente trabajo y hasta revisión más profunda de este corpus de textos.



las canciones se componen únicamente de coplas solas (p.ej. Coplas Suro #28, #117 y los “Solos” #101 y 119) o estribillo sin coplas (Gayangos #98-1).

Por lo general, los versos de la introducción o estribillo son de medidas distintas a aquellas de las coplas. La variedad de versos no es grande, existe especial predominio de octosílabos, a veces en combinación con hexasílabos. Después de estas dos formas métricas, la más frecuente es la combinación de 7 + 5, con frecuencia ligada a la seguidilla. Nuevamente, la utilización de versos hexasílabos (verso de arte menor) y octosílabos se asocia al villancico y al romance. Es bien sabido que éste último constituye el verso hispánico por excelencia y su historia está ligada a la poesía popular.<sup>76</sup> Si ésta formó parte del material lírico en que se basaron los dramaturgos de los Siglos de Oro, no es extraño entonces que en un repertorio concebido para utilizarse de manera más o menos frecuente recurra a formas tradicionales. Por lo pronto, como una primera aproximación a las tonadas de Villaflor, cabría tener presente, además del romance, los esquemas del romancillo (por lo general hexasílabos con rima asonante: 6a-6a-6a-6a) y la seguidilla (heptasílabos + pentasílabos de rima asonante: 7a-5b-7a-5b). Al igual que en el romance, existen subclases de estas dos formas, pero en este trabajo nos acotaremos a lo esencial.

Según Baehr, el hexasílabo es verso de recurrente aparición en cancioneros como el de Baena y se utiliza como verso de combinación, sobre todo en composiciones de corte popular. Para el siglo XVII es frecuente su uso en villancicos, letrillas y romancillos de los dramaturgos importantes de la época (Lope, Góngora, Ledesma y Valdivieso).<sup>77</sup> En cuanto a los estribillos de factura penta – heptasilábica, éstas responden a una estructura que desde “Lope de Vega forma parte de la seguidilla regularizada (7-5a-7-5a; 5b-7-5b)”.<sup>78</sup> Si bien es necesario un análisis detenido de cada composición poética de las canciones de Villaflor, esta información nos ofrece, en primera instancia, un marco de referencia sobre la ubicación y relación temporal del corpus lírico con respecto a las tendencias teatrales imperantes en el siglo XVII.

---

<sup>76</sup> “Dos hechos apoyan (...) el carácter autóctono del octosílabo. Varios investigadores han comprobado antes y ahora la tendencia de la prosa española hacia el ritmo del octosílabo, y esto permite ver en este verso ‘el metro más connatural al idioma’. Finalmente, la admisión, por principio, de la sinalefa en el octosílabo, incluso en el mester de clerecía, puede servir para afirmar su carácter popular.” V. Rudolf Baehr, *Op.cit.*, pág. 111.

<sup>77</sup> *Ibid.*, págs. 94-95.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pág.91.

En cuanto a formas poco usuales en este corpus, encontramos excepcionalmente en la copla # 28, un recitado en forma de silva (combinación fortuita de heptasílabos y endecasílabos), forma de origen italiano cuyo empleo cobró especial auge en los Siglos de Oro.<sup>79</sup> Como se mencionó en el capítulo anterior, esta forma poética frecuentemente puesta en música en compás binario era característica del recitado español (V. III.2.4). Ello nos sugiere, por lo tanto, que el contexto musical de esta obra bien pudo haber sido de carácter cortesano.

Sobre los tonos cuya estructura poética no pudo establecerse, queda asomarse a la definición de “tonadilla polimétrica”, la cual quizás arroje cierta información sobre el porqué de distribuciones métricas tan irregulares. Ésta es “una poesía de carácter popular, sin formas métricas fijas, destinada para el canto. De ella se desarrolló en el siglo XVIII una breve forma dramática del mismo hombre, que tuvo (...) gran importancia en el teatro musical de España”.<sup>80</sup> Baehr toma como referencia *La tonadilla escénica* de José Subirá, y como ya vimos, tal género fue un resultado posterior de los tonos escénicos, y justamente lo que señala la cita es que se trata de una “tonada” que se transformó en una forma escénica cercana a los entremeses o géneros de teatro menor. Por lo tanto, la polimetría fue también característica de este tipo de canciones, y así lo demuestra este corpus.

La temática poética que se desarrolla en este corpus incorpora elementos de la tradición lírica popular hispánica, esto es especialmente claro en la obra dramática de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Una referencia obligada en la consideración de los tópicos presentes no sólo en las canciones de Villaflor sino en toda la tradición poética de los Siglos de Oro lo constituye *El Nuevo Corpus de la antigua Lírica popular hispánica* de Margit Frenk. Su pormenorizada clasificación de los temas poéticos populares nos permite distinguir con claridad una serie de elementos que aparecen en las canciones de nuestro interés (recursos retóricos, imágenes, incluso personajes, etc). En estudios posteriores se espera poder profundizar en las relaciones de las fuentes populares propuestas por Frenk y

---

<sup>79</sup>“Góngora elevó el prestigio de la silva; fue forma poética estimada en los Siglos de Oro, como lo muestra el frecuente uso que de ella hizo Lope de Vega (así en el *Laurel de Apolo*, *Gatomaquia*, *Selva sin amor* y otras), Francisco de Rioja, Quevedo, Polo de Medina. En especial es la forma preferida de la llamada poesía de la soledad.” *Ibid.*, pág. 382.

<sup>80</sup> Rudolf Baehr, *Op. cit.*, pág. 87, nota 4.

el corpus de Villafior, por lo pronto señalaré algunos aspectos que provienen desde luego de una tradición poética ampliamente difundida en los Siglos de Oro.

La mayor parte de las canciones de Villafior tratan sobre el tema amoroso, en dos estilos característicos: villanesco y cortesano. Asimismo dentro de esta línea temática, gran parte de las canciones de esta selección tratan sobre los males de amor, ya sea dentro de un estilo cómico-burlesca (villanesco) o serio (cortesano). De hecho encontramos diferentes matices del mismo asunto poético. En este punto resulta oportuna la clasificación temática de Margit Frenk, que, si bien se refiere a la lírica popular, es funcional en este caso. Las composiciones de Villafior abarcan prácticamente todos los matices poéticos del asunto amoroso, sin embargo los más notorios son los de “Amor gozoso”, “Amor adolorido”, “Desamor”, “Lamentaciones” “Sátiras y burlas” y en el grupo de “Fiestas” el apartado de las alabanzas.<sup>81</sup>

Muy frecuentemente, algunos textos del presente corpus expresan un carácter burlesco popular mediante expresiones “villanescas” o coloquiales. Por ejemplo en el Solo No.119 (Ms. Sutro) leemos: *Todo su falso agasajo/ se le va en hacer desguinces/ y es porque gusta/ de tiquis miquis /dirás que es chanza/ ahí está el busilis*; pese a que la construcción de la estrofa no es precisamente del corte de las que podemos encontrar en el Corpus de Frenk, es notoria una intención del juego de acertijos y adivinanzas a la usanza de la lírica popular, es decir, se inspira en ésta. Lo mismo sucede en estribillos como el No. 74 de Sutro (Gayangos 101 y *Libro de tonos*): *No me dirás si traidora Marica/ de veras me engañas/ la verdad por mi vida/ qué cosa, no me chance/ o fuera de maulas*. La utilización de ciertos términos de corte popular (“tiquis miquis”, “busilis” o “maulas”) nos remite, en un primer acercamiento, al contexto del teatro breve.<sup>82</sup>

Otros elementos como los nombres de los personajes poéticos nos remiten al contexto de teatro de tono burlesco, probablemente de formas menores como el entremés o el baile escénico. Las “Marica” y “Menguilla”, tan frecuentes en las canciones de Villafior, nos recuerdan a las Marica, Juana, Catalina, Antona y Marizapalos del *Corpus de la lírica*

---

<sup>81</sup> Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, II, págs. 2199 a 2204.

<sup>82</sup> “tiquis miquis” es una deformación del latín: *tibi, mihi*, “para ti, “para mí” que tiene el sentido de “escrupuloso” o de una “persona que pone reparos vanos o de poquísima importancia, que pretende modos cortesanes”; “busilis” proviene de *in diebus illi* cuya deformación dio como resultado “busilis”. Significa: “punto en que se estriba la dificultad del asunto de que se trata”. “tiquis miquis”, “busilis, *Diccionario de la real Academia*, URL. <http://www.rae.es/rae.html>.

*popular española* nombres que pertenecen particularmente a las aldeanas o de ámbito rústico-rural. No obstante, el tratamiento poético en estas canciones no es precisamente el de una mera copia, sino una suerte de recreación del “tema villano” y ciertamente recurre a algunos elementos de las fuentes folclóricas originales. Por ejemplo, en el caso del estribillo No. 93 de Suro: *Ay que se va Menguilla a la aldea, ay que se va, que se va y me deja*, encontramos al mismo personaje poético y un tratamiento temático amoroso similar al que se hayan en los siguientes versos del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*: *La más graciosa serrana/ que'en el mundo no ay su par/ es Menga/ la del boscar... o "Vaya o venga/ que siempre seré de Mega/venga o vaya/que mi fe nunca desmaya, o, por último: Menga Gil me quita el sueño/ que no duermo.*<sup>83</sup> Una diferencia entre este material poético, hasta cierto punto rústico, y los textos que musicalizó Villaflor es la incorporación de este repertorio a un ámbito cortesano por lo que se reelaboran poéticamente con un tono más estilizado que los pequeños poemas del *Nuevo Corpus*. Hacia el final del Estribillo Ms. Suro 93 leemos: *Venga a la corte Menguilla/ que al final, aunque me aborrezca/ yo tomaré que me oiga/ a trueque de que me vea.*

El personaje de “Menguilla” desde luego no se relaciona con personajes cortesanos; por lo general en éste ámbito se alude a Filis, Fenisa e Irene, como sucede en relación a este último nombre en las coplas No. 117 (Suro) “Sin querer te ofendí divina Irene” en la que el texto poético contiene una aproximación al lamento amoroso radicalmente distinta a aquellos versos en que “Mega” o “Menguilla” es el objeto de amor. Pero incluso los personajes asociados con los “amores poéticos” serios son ridiculizados en este corques de canciones. En el Estribillo 64 “Escucha fenisa...”, se alude a “Fenisa” pero más en un sentido de ridiculizar el tono de amor cortés. Ello se acentúa hacia el final de los versos: *Ya fenisa te conozco/ ya vivo desengañado /libertad y vita bona, / démonos por buenos ambos.* Esta última parte parece aludir a la *Vida bona, vida bona/ vida vámonos a chacona*, versos que, entre otras cosas, se relacionan nuevamente con el ámbito de las formas breves teatrales.<sup>84</sup>

También recurrente dentro de estas canciones es la descripción del dios Amor como personaje y feroz iniciador de problemas amorosos. Su personificación, más que la de una

---

<sup>83</sup> Margit Frenk, *Op. cit.*, Núms. 997, 264 y 299 respectivamente, pág. 680.

<sup>84</sup> José María Alín y María Bergoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, # 104 A, pág. 126.

divinidad, es la de una figura cómica, cuyo poder anuncia discordias y complicaciones sentimentales. Por ejemplo, estos pequeños versos retomados por Lope en su comedia *Lo que ha de ser* provenientes de fuentes populares *Rapacillo del arco/ está quedo/ que de verte me muero de miedo*, representan una imagen similar (y común en la poesía de los Siglos de Oro) a aquella que encontramos en los estribillos de Villaflor.<sup>85</sup> Véase como ejemplo, el Estribillo No. 22 de Sutro (Gayangos fol.200) *Ceguezuelo rapaz/ cuenta compago/ los dares y tomares / ya se acabaron...* o el Estriuo. No. 44 de Sutro, en donde es el propio Amor voz y personaje de esta breve canción: *Ya he dicho que soy señores/ atiendan, alcalde y amor, que graciosa unión, quién dirá que un rapaz ceguezuelo/ trocarse a una vara la flecha/ la flecha y arpón...* Lo mismo en el Estribillo Fol. 98 del Ms. Gayangos Barbieri, encontramos una tonada que caracteriza a un dios voluble cuyas flechas hay que romper, pues se trata de “deidad enemiga”.

Otras alusiones al ámbito mitológico se encuentran de manera muy evidente en el Estribillo No. 67 “Oíd moradores de Lesbos”. Se trata de uno de los duetos en el corpus de Villaflor, cuyo texto, más que contener figuras que aludan a la mitología clásica, relata parte de lo que parece ser la muerte de Orfeo en Tracia por manos de las Ménades. Un aspecto considerable es el recurso de la exhortación (*Oíd moradores de Lesbos/ atended, advertid, escuchad*), ya existente en la tradición de la lírica popular, y de frecuente uso en este tipo de composiciones, pues produce un mayor énfasis en la situación dramática.<sup>86</sup>

El estribillo No. 90 del Ms. Sutro, poema de tono y estructura más elaborada, cuyo protagonista es una voz anónima en primera persona, constituye un ejemplo más en la evocación de imágenes provenientes de la mitología clásica, las cuales son comunes dentro la poesía áurea. En éste leemos: *Vuela pensamiento al Sol/ aunque acabes despeñado/ que a veces es de discretos/ perderse de temerarios*. La imagen al parecer retrata la empresa fallida de Ícaro y su arriesgado vuelo cerca del sol. Lo importante de este canto lírico no es tanto la evocación de la imagen mitológica como el énfasis de la voz poética en el sufrimiento del alma amorosa, la cual nunca menciona de forma directa el motivo de su padecer, únicamente lo insinúa. Este tipo de manejo poético es también propio de la poesía

---

<sup>85</sup> Margit Frenk, *Op. cit.*,#2337, pág. 1647.

<sup>86</sup> El recurso de la exhortación no es privativo de los tonos teatrales, pero es claro, que su estructura y contenido tiene en muchas ocasiones visos definitivamente teatrales, de ahí su oportuno empleo en el contexto escénico Vid. Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, pág. 19.

de la época, y aunque su estructura no se entronca propiamente con la tradición lírica popular, sí es un motivo que proviene de ella, al igual que la metáfora del pensamiento que se transmuta en la imagen de un ave.<sup>87</sup>

“Huyendo la verde margen” (Copla No. 28 de Sutro) es similar al anterior en su tratamiento del tema del alma en pena, sin embargo, la voz poética no sufre en esta ocasión por amor, sino que se duele de su condición humana: el desprecio por lo mundanal, la alabanza de la soledad (la cual no gratuitamente aparece en este poema escrita en mayúscula, a manera de nombre propio “Soledad”) y de los parajes de la naturaleza constituyen tópicos de la poesía barroca -pensemos en la máxima expresión de este tipo de lírica, como son las “Soledades” de Góngora. Por otra parte, la conclusión del canto con un recitado en forma de silva enfatiza el tema principal y resalta una especie de enseñanza: *Ya su infelice ser restituído/ perdiendo en las pensiones de viviente/ el momentáneo gusto de abstraído/ dice ay triste vida/ cadena, con que oprime infiel destino/ en materiales lazos/ la dulce unión del alma al pecho mío*. En este caso, la construcción poética y el contenido no parecen estar relacionados tanto con una tradición popular, como con las tendencias más elaboradas de la poesía barroca. Este tipo de voz poética que busca reflexionar sobre la condición humana caracteriza también el breve tono No. 66 del Ms. Gayangos- Barbieri, estribillo de solo una cuarteta que recuerda la brevedad de la vida humana y el poco valor de la vanidad (belleza física).

Pese a que en el teatro español de los Siglos de Oro existe una variedad de escenarios dramáticos que van desde de la antigua épica medieval y la mitología clásica hasta los cotidianos de la sociedad española (procedentes de la realidad histórica del momento), por ahora, las canciones de Villaflor no sugieren su inserción en un ámbito teatral concreto, salvo el dueto en honor a *Santa Isabel de Portugal* en que se describe. Por el tratamiento a menudo cómico de los temas amorosos que forman parte importante de esta selección, no sería descabellado pensar que, en su mayoría, estas tonadas teatrales

---

<sup>87</sup> Un ejemplo: Tan aprissa buela/ my pensamiento/ que presumo sin duda/ le lleba el viento. V. Margit Frenk, *Op. cit.*, #2523, pág. 1725. Otro ejemplo similar lo encontramos en un tono (romance), cuya música es de Joseph Peyró y texto de Calderón de la Barca. Se trata de unos versos del *Conde Lucanor* en que el personaje “Flora” canta: Vuela, pensamiento mío, / vuela, sin temer osado/ los desaires de un desvío./ pues yo a volver desairado/ es sólo a lo que te envío. Como podemos comprobar, el tópico del pensamiento que se desprende y eleva del “yo poético” o que se transmuta en ave “dolosa” es un constante en este tipo de poesía. Vid. Miguel Querol, *Op. cit.*, pág. 11.

pertenecen al ámbito de piezas breves teatrales (de carácter cómico, quizás entremeses o bailes), en proporción a aquellas que podrían relacionarse con representaciones cortesanas o comedias mitológicas. Parte de la respuesta quedará condicionada al tipo de música y al tipo de patrones métricos que se relacionen con ella. Por ejemplo, gran parte de estas canciones coinciden con la estructura de la seguidilla, la cual se relaciona con personajes de aldea y con danzas de carácter rústico y alegre.<sup>88</sup> Ello sugiere nuevamente un ámbito cómico ya sea como parte de un espectáculo mayor (comedia u ópera) o como unidad teatral pequeña, entremés o baile, no obstante, todo lo hasta aquí expuesto quedará en una especulación parcial hasta realizar un estudio de mayores alcances.

### **IV.3 Breve antología de tonadas teatrales de Manuel de Villaflor**

#### **Transcripción musical y textual**

Este apartado se expondrá en el siguiente orden: inicialmente la transcripción musical de las de Manuel de Villaflor y, en seguida, su respectiva transcripción textual. Este corpus de canciones se dividirá en dos grupos: el primero (Grupo I) comprende nueve tonadas cuyas mismas melodías se encuentran en más de una fuente; el segundo grupo (Grupo II) está conformado por versiones únicas de tonadas (trece en total). Para las melodías del Grupo I, se ha tomado como base el Ms. Sutro I, puesto que contiene el mayor número de tonadas de Manuel de Villaflor y de éste partimos para ubicar las versiones musicales que se repiten en otros manuscritos. Las particularidades y diferencias que se encuentren entre las melodías de este grupo se indicarán en la transcripción musical así como en la reproducción de los textos de las canciones. En este mismo grupo, los incipit pertenecientes a tonadas de otros manuscritos diferentes del Sutro I, es decir, de Gayagos Barbieri y el AGN, se colocarán en la parte correspondiente a la transcripción textual. En el caso de las tres tonadas provenientes del *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* (“Cada vez que riñen Menguilla y Pascual”, “No me dirás si traidora” y “Valgate amor por amor”), cuyo texto y parte armónica concuerdan con las versiones de Sutro, se presentarán en transcripciones independientes a las que se anexarán la parte de vocal del mencionado Ms. Sutro I.

---

<sup>88</sup> Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods.*, pág. 228.

En cuanto al ámbito melódico de estas tonadas, hay que tomar en cuenta que no se hará distinción entre claves altas (o claves transpositoras, esto es: clave de do en tercera, en cuarta o clave de fa en tercera líneas) y bajas, por lo que se tendrá que considerar, en la revisión del *incipit*, que algunas versiones deben descenderse una cuarta justa al interpretarse. Estas son precisamente las que contengan claves altas o transpositoras en el bajo.<sup>89</sup> En la lógica del cantante o actor esto es claro, pues difícilmente se favorecerá a la articulación o a “un canto hablado” si la música nos lleva más allá de la zona de pasaje (Vid. Como ejemplo los estribillos No. 40 o 125 de Ms. Suro).

En este primer acercamiento al tema, no se establecerá la autoría de los textos poéticos, tampoco se tomará en cuenta detalles de carácter paleográfico. La contemplación de estos aspectos será objetivo de posteriores estudios de investigación. El presente trabajo se basa en copias provenientes de fuentes digitalizadas, por la dificultad para hacer una consulta *in situ*.

---

<sup>89</sup> Sobre clave altas y bajas, vid. Luís Robledo, *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*, pág. 87-89.



#### IV. 3. 1 Grupo I. Tonadas que se repiten en varias fuentes

### "Tirano amor"

Ms. Sutro  
Fol. 20

Estriu°

1

Tiple

Bajo

Ti - ra - no a-mor q'es es - to

4

mal - si te - ga - no pe -

8

or si te pier - do

Fin

12 Coplas

Ben - da - do ra - paz cu - yo ar-pon en - sie - rra  
 Quien a - de en - ten - der tu - do - mi nio in - jus - to  
 El q'en su al - be - drío tu - ley o - be - de - se  
 Al q'con de - ve - loz d'a - man - tes fi - ne - sas,  
 De con - tra - rie - da - des lu - cen tus ar - do - res,

17

tal - vez - blan - da gue - rra tal - vez  
 pues so - lo es tu jus - to ha - zer  
 es el q' pa - de - ze tu ri -  
 te sirve en fir - me - sas le pa -  
 pues ha - lla ri - go - res q'(uie)n bus -

22 (sic)

— du - ra paz, co -  
 — pa - de - zer, q'(uie)n  
 — gor im - pio, so -  
 — gas en ze - los, in -  
 ca pie - da - des, y

27 3<sup>b</sup>

- mo el fa - vor das con sus - to y des -  
 — bus - ca el pla - cer ha - lla el des - con -  
 lo en el des - bio se en - cuan - tra el con -  
 - jus - tos re - ze los de tu ar - pon vio -  
 — pues de cruel - da - des se a - dor - na

30 D.S.

ve - lo q'es es - to q'es es - to  
 sue - lo q'es es - to q'es es - to  
 sue - lo q'es es - to q'es es - to  
 len - to q'es es - to q'es es - to  
 tu im - pe - rio q'es es - to q'es es - to

1) “Tirano amor que es esto mal”

Versión a) Ms. Sutro Fol 20. “Estribillo” (sin atribución).

Versión b) Ms. Gayangos-Barbieri. (BN MS 13622) Folio 231.

Íncipit versión Gayangos-Barbieri:



En esta segunda versión existen diferencias mínimas en la ortografía musical y textual con respecto al Ms. Sutro I. En el Ms. Gayangos Barbieri, los compases 8, 9, 18, 19, 21 y 22 del tiple presentan coloración y en el bajo, los compases 4 y 32 (en este último en lugar de la secuencia final de notas que se encuentra en MS. Sutro: F,G,G; se indica: G,G,G. Con los mismos valores). La repetición en el bajo se inicia a partir del compás 3, en lugar del último compás como se ve en Sutro. Algunas otras diferencias del bajo que no se encuentran en Sutro son las siguientes: calderón al final del estribillo (compás 11); indicación de # en G del compás 10 y 19 y b en A del compás 24. En este manuscrito únicamente leemos la primera copla.

Se indicará en notas a pie de página las diferencias textuales pertenecientes al Ms. Gayangos Barbieri.

	<b>cuyo arpón ensierra *</b>
<b>Tirano amor q' es esto</b>	<b>talvez blanda guerra</b>
<b>mal si te gano</b>	
<b>peor si te pierdo.</b>	<b>talvez dura paz</b>
	<b>como el favor das **,</b>
	<b>con susto y desvelo</b>
<b>Coplas</b>	<b>q' es esto, q' es esto.</b>

**Bendado rapaz,**

---

\* “encierra”

\*\* “doy con gusto”.

Q(ue)n a de entender,  
tu dominio injusto,  
pues solo es tu gusto,  
hazer padezer  
q(uien) busca placer,  
halla el desconsuelo,  
q' es esto, q' es esto.

El q' en su albedrio,  
tu ley obedece,  
es el que padeze,  
tu rigor impío  
solo en el desbio,  
se encuentra el consuelo,  
q' es esto, q' es esto.

Al q' con desveloz,  
de amantes finesas,  
te sirve en firmesas,  
le pagasen zelos  
injustos rezelos  
de tu arpon violento,  
q' es esto, q' es esto.

De contrariedades,  
lucen tus ardores,  
pues halla rigores,  
q(uien) busca piedades,  
y pues de crueldades  
se adorna tu imperio,  
q' es esto, q' es esto.

# "Seguezuelo Rapaz"

Ms. Sutro  
Fol. 22  
Ms Gayangos-Barbieri  
Fol. 200

Estriu° de Villafior

1

Tiple

se - gue - zue - lo ra - paz

Bajo

Tiple en Ms Gayangos-Barbieri

5

quen - - - ta com - pa - - go

8

los da - res y to -

12

ma - res ya se a - ca - ba - ron los da - res y to -

18

ma - res los da - res y to - ma - res ya se a - ca - ba -

24 Coplas

ron A - mor per - do - - na es - ta vez,  
So - fis - ti - co - - de la paz,  
A - rro - zo y be - llo - - zo rin - des,  
Quien no se bur - la de ti, y de  
A - pe - lli - den li - ber - tad,  
Que - da - te pa - ra q(ue)n e - res, ra'

29

q'un o - be - dien - te a tu ar - co,  
ya es - toy a - fi - lo - zo - fá - do,  
mas si te de - xa - ras am - bos,  
tu im - pe - rio ti - ra - no,  
los q'o - be - dien - cia ju - ra - ron,  
paz - q' das por re - ga - los,

Bajo en Ms Gayangos-Barbieri

34

tra - to pues q' tus - be - re - das des - cu - bren tu  
y se - gunq' me jus - gas le - go q'e - res de tra -  
sin el be - llo - zo y el ro - zo te que - da - ras  
el ver re - tó - ri - cos tro - pos cam - bi - ar por las -  
y no p(o)r un bre - ve - gus to ten - gan  
las glo - rias bre - ves y a pis - tas, las pe - nas

B.

39

in - fa - me tra - to, des - cu - bren  
 i - cio - nes le - go, q'e - res de  
 li - zo y ra - zo, te que - da -  
 çì - vos tra - tos, cam - biar por  
 -un si - glo degas to, ten -  
 (s) las - gas , y a pas - tos

B.

43

tu in - fa - me tra - to  
 trai - cio - nes la - go  
 ras li - zo y ra - zo  
 las çì - vos tra - tos  
 gan un si - glo degas to  
 — lar - gas y a pas - tos

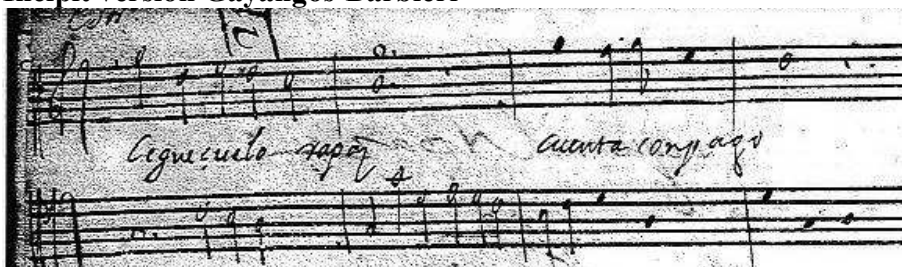
B.

## 2) “Sequezuelo rapaz”

a) Versión del Ms. Sutro Fol. 22. “Estribillo”

b) Versión Ms. Gayangos-Barbieri (BN Ms 13622) Fol. 200

### Íncipit versión Gayangos-Barbieri



Las diferencias en los giros melódicos entre una versión y otra se incluyen en la transcripción (comps. 3-7 del tiple y 32-33 del bajo). Las diferencias en el tiple del Ms. Gayangos Barbieri son las siguientes: el valor de la breve en el compás 7 es de tres tiempos (redonda con puntillo, en Sutro redonda); el tiple presenta coloración en los compases 10-12, 25-26, 35-36, 39-40, los compases 16 y 17 a diferencia de Sutro no presentan coloración; por último, los compases 26-27 no alteran la nota F. En el bajo existen las siguientes variantes: la coloración inicia en el compás 22 y finaliza igual que en Sutro en el no. 23, el segundo C del compás 27 tiene coloración, en el compás 31 la coloración únicamente abarca este compás, mientras que en Sutro se extiende hasta el comp. 33, por último, los compases 36-37 (hasta G del primer tiempo) presentan coloración. Por lo que toca al texto, el Ms. Gayangos Barbieri únicamente registra la primera y segunda copla. Las diferencias textuales correspondientes a este manuscrito se indicarán en las siguientes notas.

#### Seguezuelo rapaz

quenta\* conmpago

los dares y tomares

ya se acabaron\*\*

los dares y tomares

los dares y tomares

ya se acabaron.

#### Coplas

Amor perdona esta vez

q' un obediente a tu ardor

trato pues que tus beredas\*\*\*

descubren tu infame trato.

descubren tu infame trato.

---

\* “cuenta”

\*\* “acavaron”

---

\*\*\* “si es que en tus beredas de oro/ descubra tu infame trato”.



las penas largas y a pastos

las penas largas y a pastos.

Sofístico de la paz,  
ya estoy aphilozofado<sup>4\*</sup>, y  
segun q' me juzgas lego<sup>5\*</sup>  
q' eres de traiciones ligo,  
q' eres de traiciones ligo.

Arrozo y bellozo rindes,  
mas si te dexara ambos,  
sin el bellozo y el rozo,  
te quedaras lizo y razo,  
te quedaras lizo y razo.

Quien, no se burla de ti,  
y de tu imperio tirano,  
el ver retoricos tropos,  
cambiar p(or) lacivos tratos,  
cambiar por lacivos tratos.

Apelliden libertad,  
los q' obediencia juraron  
y no p(or) un breve gusto,  
tengan un siglo de gasto,  
tengan un siglo de gasto.

Quédate para q(ue)n eres,  
rapaz q' das por regalos  
las glorias breves y a pistos,

---

<sup>4\*</sup> “Sophistico” y “aphilosophado” .

<sup>5\*</sup> “y si aun me juzgas lego”.

# "Valgate amor p(o)r amor"

Estriuº de Villafior

Ms. Suro  
Fol. 27

Tiple

Bajo

1

Val - ga - te a - mor p(o)r - mor

4

y q' de co - sas dis - pon - nes q'

10

pi - dan los ri - cos,

16

q' quie - ran los po - bres so -

22

nan - do con - for - mes el den de li - mos -

28

na y es no ay q' per - do - ne y el

33

no ay q' per - do - ne

39 coplas

no e - ra bue - no cu - pi - di - llo q' fue - sen en  
 Pa - ra que es bue - no... tra - gan... ne - ce - ci - ta -  
 Que se - qui - to da a tus fle - chas... q' men - di - gas  
 No se a - mor si has he - cho bi - en... en q'in - ten - ten  
 Ay es bo - ba la her - mo - su - ra... pa - ra no que -  
 Bas - ten sin ne - ces - ci - da - des cu - pi - di - llo tus

44

to - do el or - be, o in - ce - ci - bles...  
 dos a - mo - res, de los re - mien - do...  
 per - sua - cio - nes, con ca - pa de a - mor  
 tus tra - cio - nes, q'rer con in - te - re -  
 -rer in - do - cil, si - co - no - se q'  
 ri - go - res, y ten pie - dad de

6#

50

los de - seos a - fa - bles... las per - fec - cio - nes,  
 del gus - to... ves - ti - dos los co - ra - zo - nes,  
 sus - pi - re en y en fra - se de q' xa in - plo - ren,  
 za - das es - car - men - tar... po - bre - to - nes,  
 las rue - gan de - xar - se q' la so - bor - nen,  
 q' fal - ta la es - pe - ran - za de q' so - bre...

56

3

ya si no an - du - bie - ran  
 p(ara) q(ue) siem - pre an - den  
 q' ri - en - do q'an - den  
 y mas q(uan) to a - tien - des  
 y mas si es - cu - cha  
 sin q' ha - gas q' du - ren

62

so - nan - do con - for - mes el  
 so - nan - do con - for - mes el  
 so - nan - do con - for - mes el  
 so - nan - do con - for - mes el  
 so - nan - do con - for - mes el  
 so - nan - do con - for - mes el

68

dios le po - ve - - a, y el  
 ben - ga un men - dru - - go y el  
 oi - ga es - tas an - - cias y el  
 mi - re en la ni - - ña y el  
 de - me de di - - a y el  
 ay q' me mue - - ro y el

72

q' me - so - co - - rre.  
 no ay un ga - rro - - te.  
 no de e - sas bo - - zes.  
 oi - gan el hom - - bre.  
 hur - te de no - - che.  
 Dios le do - - ne.

# Balgate amor por amor

Libro de Tonos puestos en cifra de arpa  
BN Ms. 2478 fol.23 v. - 24 r.

Parte vocal correspondiente a la versión Sutró

Cifrado de arpa



Bal - ga te\_a - mor por a -

3

mor y que de

6

cosas dis - po - - nes pidan los ri - cos

12

que quie - ran los pobres

Detailed description: This block contains a musical score for the song 'Balgate amor por amor'. It features a vocal line and an arpa (lute) accompaniment. The score is divided into three systems. The first system includes a handwritten lute tablature on the left, a vocal line, and an arpa line. The lyrics 'Bal - ga te\_a - mor por a -' are written below the first system. The second system starts at measure 3 and includes the lyrics 'mor y que de'. The third system starts at measure 6 and includes the lyrics 'cosas dis - po - - nes pidan los ri - cos'. The fourth system starts at measure 12 and includes the lyrics 'que quie - ran los pobres'. The arpa accompaniment is written in a style characteristic of early modern lute tablature, with numbers on the staff lines and rhythmic markings.

18

Musical score for measures 18-22. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has five measures of rests, with a note in the fifth measure. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with multiple chords and moving lines in both hands.

bres

so -

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes in measures 23, 24, and 26, with a rest in measure 25. The piano accompaniment continues with complex chords and moving lines.

nan - do con - for - mes

el

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes in measures 27, 28, 30, and 31, with rests in measures 29 and 32. The piano accompaniment continues with complex chords and moving lines.

33

Musical score for measures 33-37. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes in measures 33, 34, 35, and 36, with rests in measures 37 and 38. The piano accompaniment continues with complex chords and moving lines.

ne y el no ay que per do - ne.

Coplas

38

Musical notation for measures 38-42. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 38, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

No era bue - no cu - pi - di - llo que fue - sen en

43

Musical notation for measures 43-47. The vocal line begins with a whole rest in measure 43, then a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piano accompaniment continues with harmonic support.

to - do el or - be o yn - sen - si - bles los de - se -

48

Musical notation for measures 48-53. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole note F4. The piano accompaniment features a consistent bass line and chords.

os o a - fa - bles los per - féc - cio - nes y a ti -

54

Musical notation for measures 54-59. The vocal line begins with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole note F4. The piano accompaniment provides harmonic accompaniment.

no andu - bie - ran so - nan - do con -

60

for - mes el di - os le pro - be - - a y\_el

67

quien me so - co - rre y\_el

71

qui - en me so - co - rre.



3) “Válgate amor por amor”

a) Versión Sutro. Fol. 27 “Estribillo”

b) Versión Versión *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* BN Ms 13417 (olim M2478) Fols. 23 v-24r.

De acuerdo con John Koegel, en el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* pueden ubicarse tres estribillos cuyos títulos iniciales, de atribución anónima corresponden con tres de los que se encuentran en el Ms. Sutro I, estos son a saber: “Valgate amor por amor”, “No me dirás si traidora Marica” y “Cada vez que riñen Menguilla y Pascual” (Vid. John Koegel, “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, pp. 603 y 606). En este artículo el investigador implica que es necesario descifrar si en efecto se trata de los mismos estribillos de Villafior. En este trabajo podemos afirmar, de manera parcial, que se trata de los mismos textos y que la voz de tiple de la versión Sutro se acopla a las versiones armónicas de la cifra en el caso de las tres tonadas Por lo que toca a este tonada (en C), al transportarse a la tonalidad correspondiente de la versión del *Libro de tonos* (en G) se observó que a grandes rasgos se acopla armónicamente con el acompañamiento de cifrado de arpa. Además, puesto que la versión de Sutro tiene una clave alta en la parte del bajo (C en cuarta línea), su verdadera ámbito coincide con el establecido en la versión de *Libro de tonos*. No obstante estas coincidencias en la parte musical, una atribución definitiva de esta versión instrumental a Villafior se encuentra sujeta a mayor estudio, así como al desarrollo de un posterior trabajo de investigación en este sentido. Los textos, como mencioné son los mismos, a excepción del perteneciente a la última copla que no aparece en la versión de *Libro de Tonos*. Las diferencias textuales correspondientes a éste se indicarán en las siguientes notas.

Valgate\* amor p(or) amor,  
y q' de cosas dispones,  
q' pidan los ricos,  
q'e quieran los pobres,  
sonando conformes,  
el dende limosna,  
y el no ay q' perdone,  
y el no ay q' perdone.

Coplas

No era bueno Cupidillo,  
q' fuesen en todo el orbe\*\*,  
o incensibles\*\*\* los deseos,  
o afables las perfecciones,  
y asi no andubieran (6)  
sonando conformes,  
el dios le provea<sup>4\*</sup>,  
y el q'<sup>5\*</sup> me socorre,

---

\* “Balgate”

---

\*\* “que”

\*\*\* “Ysensibles”

4\* “probea

y el q' me socorre.

Para que es bueno traigan  
necesitados<sup>6\*</sup> amores,  
de los remiendos del gusto,  
vestidos los corazones,  
p(or)q'<sup>7\*</sup> siempre anden  
sonando conformes,  
el benga<sup>8\*</sup> un mendrugo,  
y el no ay un garrote,  
y el no ay un garrote.

Que sequito da a tus flechas,  
q' mendigas persuasiones,  
con capa de amor suspiren  
y en frase de q'xa inploren<sup>9\*</sup>,  
q'riendo<sup>10\*</sup> que anden,  
sonando conformes,  
el oiga estas ancias<sup>11\*</sup>,  
y el no de esas bozes<sup>12\*</sup>  
y el no de esas bozes

No se amor si has hecho bien  
en q' intenten tus traiciones  
q'rer con interezadas<sup>13\*</sup>

---

5\* "quien"

6\* "necesidades"

7\* "porque"

8\* "venga"

9\* "queja imploren"

10\* "queriendo"

11\* "ansias"

12\* "voces"

13\* "querer con interesadas"

escarmentar pobretones,  
y mas q(uan)do<sup>14\*</sup> atiendes,  
sonando conformes,  
el miren<sup>15\*</sup> la niña  
y el oigan el hombre  
y el oigan el hombre

Ay es boba la hermosura  
para no querer indocil,  
si conose q' las<sup>16\*</sup> ruegan  
dexarse q' la sobornen<sup>17\*</sup>,  
y mas si escucha,  
sonando conformes,  
el deme<sup>18\*</sup> de dia  
y el hurte<sup>19\*</sup> de noche,  
y el hurte de noche.

Basten sin necedidades,  
Cupidillo sus rigores,  
y ten piedad de q' falta  
la esperanza de q' sobre,  
sin q' hagas q' duren,  
sonando conformes,  
el ay q' me muero,  
y el Dios le perdone,  
y el Dios le perdone.

---

14\* "cuando"

15\* "mire"

16\* "conoce que la"

17\* "dejarse que"

18\* "denme"

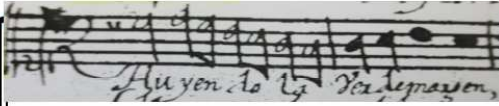

19\* "no den"

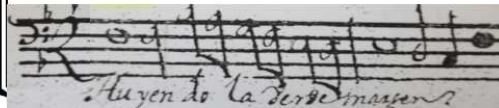

# "Huyendo la verde margen"

Coplas de Villafior

Ms. Sutro  
Fol.28


1

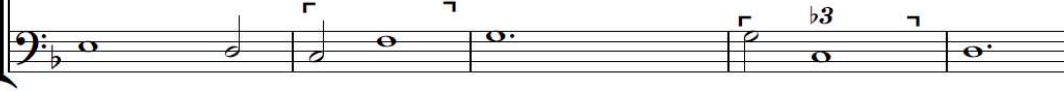
Tiple  

Bajo  

Hu - yen - do\_\_ la\_\_  
El e - cco em - bra - sos  
E - ra - tor - men - to a  
Can - sa - do - de a -  
Pe - ro - nun - ca en -  
En lo sus - pen so y\_\_  
En las gra - ves\_\_  
Des - cuy - dan - do\_\_

3

  
ver - de mar - gen, el pla - cen - te - ro bu - lli -  
del ay - re, al - gu - na vez a su - oi - do  
sus an - cias, a - quel li - mi - ta - do in - di -  
quel re - mo - to, al - bo - ro - so mal dis - tin -  
cuen - tra el al - ma, el con - sue - lo a - per - se - vi - do  
ab - sor - to, so - lo con - no - se el a - li - bio  
pro - pie - da - des, de flo - res a - ves y ris - cos  
los a - lien - tos, en su pa - zion pen - di - do



8

  
cio, vi - ve no su a - bi - ta -  
—, tray a con - fu - sas vo -  
cio, de q' vi - bia gus - to -  
to, de - sea u - na so - le -  
—, de q' lo - gren los tor - men -  
—, porq' le a - ser - ca di - cho -  
—, despre - cia ti - bias li - son -  
—, de ol - vidar res - pi - ra - zio -



13

zion, tro - co al ho - rror de es - tos ris - cos  
ces, del va - lle los re - go - zi - - jos  
zo, vi - vien - do p(or) su mar - ty - - rio  
dad, don - de so - bren los sen - ti - - dos  
tos, con li - ber - tad su e - xer - ci - - cio  
zo, q(uan) to le a - par - ta de - vi - do  
jas, de e - sos co - mu - nes ca - si - - nos  
nes se le a - cor - da - van sus - pi - - ros

19

RECITADO

ya su in - fe - li - ce ser res - ti - tu - i - do per dien - do en las pen - cio - nes de vi -

22

vien - te el mo - men - ta - neo gus - to de abs - tra - i - do di - se ay tris -

26

- te vi - - - da ca - de - na con q'o - pri - mein fiel des - ti - no

30

en ma-te-ria-les la-zos la dul - ce u-nion del al - ma

34

al pe - cho mi - o, la dul - ce u-nion del

39

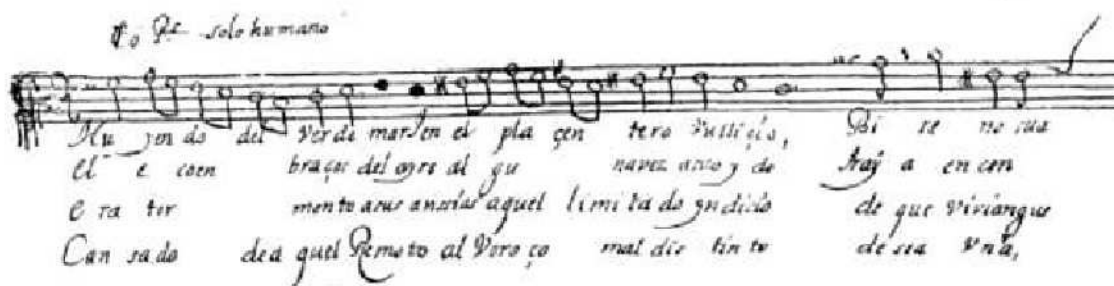
al - ma al pe - cho mi - o

4) “Huyendo de la verde margen”

a) Versión Sutro. Fol. 28 “Coplas”

b) Version AGN, sin clasificación.

**Íncipit. Versión facsimilar de la AGN**



Como se mencionó en el apartado IV.1.3, Vicente T. Mendoza explica e identifica en un suplemento de la AGN dos tonadas barrocas halladas en el mismo archivo, una de estas la que aquí se presenta y que también se atribuye a Manuel de Villafior. El investigador incluye copia facsimilar de dichas tonadas, aunque no ofrece una transcripción. Por otra parte, Gerardo Arriaga en su artículo “El encuentro de dos culturas del viejo y del nuevo mundo en la música ibérica” incluye una transcripción que pertenece a esta versión del tono (Vid.Anexo). Prácticamente no existen diferencias entre ésta y la que se halla en Sutro en términos musicales. En el Ms. de la AGN no existe coloración en los siguientes compases del tiple: 3,4 y 35, en el bajo existe coloración de los compases 34 y 40. Otra diferencia importante es que mientras la versión de Sutro se refiere al texto poético en forma de silva como “recitado” en la versión del AGN se le designa como “estribillo”. De las coplas que se registran en la versión Sutro, sólo cuatro aparecen en AGN. Las diferencias textuales correspondientes a esta última se indicarán en las siguientes notas.

**Huyendo la\* verde margen\*\*,**

**el placentero bullicio\*\*\***

**vive no su abitación<sup>4\*</sup>**

**troco al horror de estos riscos<sup>5\*</sup>.**

**El ecco en brazos del ayre<sup>6\*</sup>,**

**alguna ves a su oido<sup>7\*</sup>,**

**traya confusas voces<sup>8\*</sup>,**

**del valle los regosijos<sup>9\*</sup>.**

---

\* “del”

\*\* “marjen”

\*\*\* “placentero vullicio”

4\* “Bive no su abitación”

5\* “Mudo al horror de los riscos”

---

6\* “eco en brazos del ayre”

7\* “alguna vez a su oido”

8\* “traya en”

9\* “regosijos”

Era tormento a sus ancias<sup>10\*</sup>,  
aquel limitado indicio<sup>11\*</sup>,  
de q' vivía gusto<sup>12\*</sup>,  
viviendo por su martirio<sup>13\*</sup>.

Cansando de aquel remoto,  
alboroso<sup>14\*</sup> mal distinto,  
desea una Soledad,  
donde sobren los sentidos.

Pero nunca encuentra el alma,  
el consuelo apercivido,  
de q' logren los tormentos,  
con libertad su ejercicio

En lo suspenso y absorto,  
solo conose el alibio,  
porq' le aserca dichozo  
q(uan)to le aparta devido.

En las graves propiedades,  
de flores, aves y riscos,  
desprecia tibias lisonjas,  
de esos comunes cazinos.

Descuydando los alimentos,

---

10\* “ansias”

11\* “indicio”

12\* “vivian gustosos”

13\* “viviendo sin su martirio”

14\* “alvoroço”

en paz(i)ón suspendido,  
de olvidar respiraciones,  
se le acordavan suspiros.

Recitado (Silva)

Ya su infelice<sup>15\*</sup> ser restituido,  
pendiendo en las penciones<sup>16\*</sup> de  
viviente,  
el momentaneo gusto de abstraído<sup>17\*</sup>  
dise<sup>18\*</sup> ay triste vida,  
cadena, con q'<sup>19\*</sup> oprime infiel destino,  
en materiales lazos<sup>20\*</sup>,  
la dulce union del alma al pecho mio<sup>21\*</sup>,  
la dulce union del alma al pecho mio<sup>22\*</sup>.

---

15\* “infelice”

16\* “en las prisiones”

17\* “abstraydo”

18\* “diçe”

19\* “que”

20\* “laços”

21\* “la dulce vnion del alma al çielo mira”


22\* “ibidem”.

# "Quieres que te diga [F]ilis"

Solo de Villaflor

Ms. Sutro Fol. 40  
Ms. Gayangos Barbieri Fol. 26


1

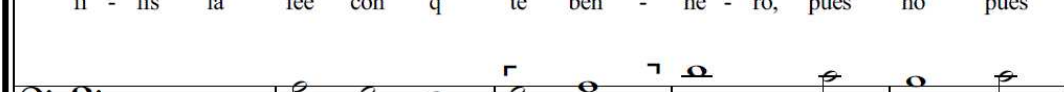
Tiple    
Quiero q' te di - ga fi - lis  
Quie - res q' \_\_\_\_\_ te di - ga

Bajo Sutro  

Bajo Gayangos  

3

  
fi - lis la fee con q' te ben - ne - ro, pues no pues





8

  
no quie - ro q' y lue - go an - da -

Tiple Gayangos 







13

re - mos ai - ra y mas i - ra a se -

18

ño y mas se - ño ai -

23

ra y mas i - ra a se - ño y mas se - ño

28

coplas

Qui - sie - ras q' te di -  
 Qui - sie - ras q' de mi -  
 Qui - sie - ras q' de a - tre -  
 Qui - sie - ras q' mi ge -  
 Qui - sie - ras q' re - be -  
 Qui - sie - ras q' en fin



33

xe - ra q' te a - do - ro de ma - ne - ra,  
 vi - da fue - ra di - cien - do la y - de - a,  
 vi - do se a - tre - bie - ra a tu des - cuy - do  
 mi - do a tre - bien - do - se a tu o - i - do  
 ren - te di - xe - ra q(uan) to sien - te  
 cons - tan - te no con - fe - ssa - ra tu a - man - te

38

q' vi - vo de lo que mue -  
 (uan) - to a - pe - tes co el a - se -  
 un cuy - da - do lí - so - je -  
 te des - per - ta - ra lo - fie -  
 el al - ma en se - ño se - ve -  
 ha - zien - do un dul - ce pu - che -



43

ro, pues no pues no quie - ro  
 ro, pues no pues no quie - ro  
 ro, pues no pues no quie - ro  
 ro, pues no pues no quie - ro  
 ro, pues no pues no quie - ro

48

q' la cruel - dad q'en ti ha - llo,  
 pues vo - lan - do mi des - ma - yo,  
 q'en - ga - ña el des - den y de - xa  
 q' no es me - nes - ter her - mo - sa  
 q'en tu des - den in - hu - ma - no,  
 q'an - da tras mos - trar mi tra - to,



53

se se de - cla - ra el ba - za - llo a - pre - ta - ra en el  
 si sa - ve que a - do - ro el ra - yo, aun re - ca - ta - ros  
 que se lea - tre - ba la que - xa por q' se a - ga el  
 p(a - r)a ser tu ri - go - ro - za el q'o - bre yo des -  
 sal - dras tri - un - fan - do de ma - no, si me co - no -  
 que lo soy sin q' lo in - gra - to, se - pa que yo

58

im - pe - rio  
el true - no  
sa - cri - le - gio  
a - ten - to  
ces el jue - go  
quie - ro ser - lo

The musical score for measures 58-61 consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is a vocal line in treble clef. The third staff is a bass line in bass clef. The fourth staff is a bass line in bass clef. The music features various note values, rests, and phrasing slurs.



62

D.S.

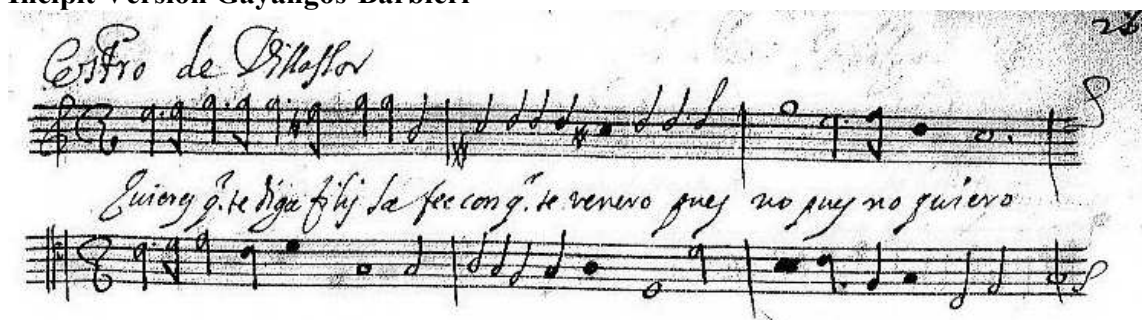
The musical score for measures 62-65 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a whole rest. The second staff is a bass line in bass clef. The third staff is a bass line in bass clef. The music features various note values, rests, and phrasing slurs.

5) “Quieres que te diga Filis”

a) Versión Sutro. Fol. 40 “Solo”

b) Versión Gayangos-Barbieri (BN MS 13622. Fol. 26)

Íncipit Versión Gayangos-Barbieri



En este estribillo la diferencia más notoria se encuentra en el bajo que es distinto del que encontramos en Sutro. En la correspondiente transcripción se incluyen ambas versiones simultáneamente. La parte de tiple cambia menos, pero también existen diferencias en los compases 11, 12, 18, 19, 25, 26, 35-37 y 51-60, tal como se indica en la transcripción. Salvo las diferencias mencionadas, no existen otras diferencias a parte de las coloraciones o cambio en el valor de las notas.

Proveniente de este manuscrito, existe una transcripción de Felipe Pedrell la cual forma parte de la compilación musical del *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX* (Vid. Anexo). Las diferencias textuales pertenecientes a Gayangos-Barbieri se indican en una nota. En esta versión sólo se registra la estrofa de la primera copla.

**Estríbillo acompañado**

Quieres q' te diga filis

a ira y mas ira. (6)

la fecon q' te benero\*,

pues no pues no quiero,

Coplas

q' luego andaremos

a ira y mas ira

Quisieras q' te dixera,

a seño y mas seño\*\*,

q' te adoro de manera,

q' vivo de lo q' muero,

pues no pues no quiero,

\* “la fee con q' te venero”

\*\* “a çeño y mas çeño”

q' la crueldad que en ti hallo<sup>\*\*\*</sup>,  
si se declara el basallo<sup>4\*</sup>,  
apretara en el imperio  
y luego andaremos.

Quisieras q' de mi vida,  
fuera diciendo la ydea,  
q(uan)to apetesco el asero,  
pues no pues no quiero  
pues volando de mi desmayo,  
si save que adoro el rayo,  
aun recataros el trueno,  
y luego andaremos.

Quisieras que de atrevido  
se atrebera a tu descuydo,  
un cuyidado lisonjero  
pues no pues no quiero,  
que engaña el desden y dexa,  
que se le atreba la quexa,  
porq' se aga el sacrilegio,  
y luego andaremos.

Quisieras q' mi gemido,  
atrebiendose a tu oido,  
te despertara lo fiero,  
pues no pues no quiero,  
q' no es menester hermosa,

p(ar)a ser tu riguroza,  
el q' obre yo desatento,  
y luego andaremos.

Quisieras q' reberente,  
te dixera q(uan)to siente,  
el alma en seño severo,  
pues no pues no quiero,  
qu'en tu desden inhumano,  
saldrás triunfando de mano,  
si me conoces el juego,  
y luego andaremos.

Quisieras que en fin constante,  
no confesara tu amante,  
haziendo un dulce puchero,  
pues no pues no quiero,  
q'anda tras mostrar mi trato,  
que lo soy sin q' lo ingrato,  
sepa que yo quiero serlo,  
y luego andaremos.

---

\*\*\* "allo"

4\* "vassallo"

# "Escucha Fenisa, veras qual me hallo"

Estriu° Solo Villaflor

Ms. Sutro  
Fol. 64

1

Tiple *Escucha fenisa.* Es - cu - cha fe - ni - sa ve -

Bajo *Escucha fenisa.*

4

ras qual me ha - llo des - de q'ol - vi -

9

de don - de e - - ra tu ba - - rrio,

14

Ri - es q' ri - sa sien - tes q' llan -

20

to llo - ras q' - per - las a - mas q'

3# 3#



25

fal - so ya yo te en - tien - do ya yo te en -

31

tien do. Va - mos al ca - so ya yo te en -

37

tien - do ya yo te en - tien - do. Va - mos al ca - so

43 Fine Coplas

Sin ti lo q' vi - vo vi - vo, sin  
 El ma - yor bien de los bien - nes, tus  
 Que a - mor es sie go d'cre - di - to, des -  
 Nun - ca q te vi mu - da - ble, hi -  
 So - lo u - na co - ssa sen - ti, el  
 Ya fe - ni - za te co - noz - co, a

49

ti lo q'an - do an - do sin ti co - mo y buen pro -  
 in - cons - tan - cias me an - da - do, pues a cos - ta de un mar -  
 de q' de - xe su a - la - go, pues na - die a - ma - ra el pe -  
 se jui - cio te - me - ra - rio q'en - e - ffec - to e - ra cum -  
 tiem - po q' fui tu es - cla - vo, q' por - que - rer mas que - ri -  
 vi - vo des - en - ga - ña - do li - ber - tad y vi - ta bo -

55

- be - cho, sin ti el sus - pi -  
 ty - rio, com - pre mu - chos  
 li - gro, si no - fue - ra  
 plir, la o - bli - ga - cion  
 as a to - do el ge -  
 na, de mo - nos por

58

D.S. al Fine

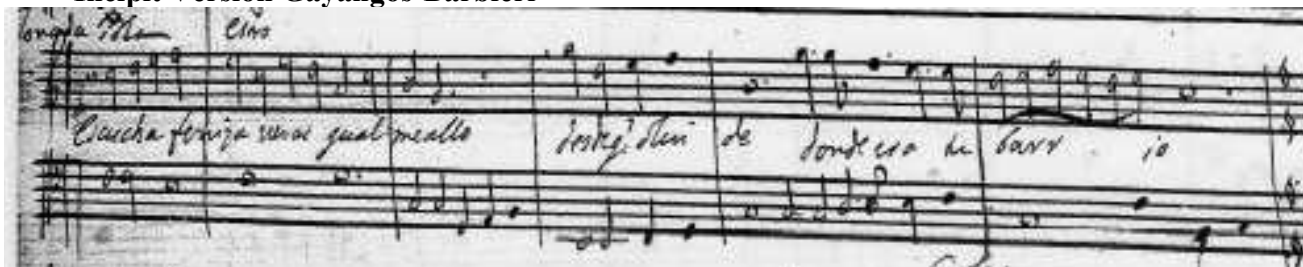
ro es des - can - so  
 de - sen - ga - ños  
 a o - jos se - rra - dos  
 de - tu es - ta - do  
 ne - ro hu - ma - no  
 bue - nos am - bos

6) **“Escucha Fenisa”** - “Estribillo solo”

a) Versión Sutro Fol. 64

b) Versión Gayangos-Barbieri (BN MS 13622) Folio 234  
(Identificado como “solo humano”, sin atribución).

**Íncipit Versión Gayangos-Barbieri**



Las diferencias entre una versión y otra pueden acotarse únicamente al orden de la ortografía musical y textual. En el tiple de esta segunda versión se encuentra coloración en la nota G del compás 9 y 10, y en el compás 20 y 21, la transición de la nota F – A. En el bajo, no se indica la coloración en los compases 10 y 11. Tampoco se indica la alteración del bajo en D en el compás 21. Hacia el final del estribillo, el tercer tiempo del compás 38 se repite la nota D en lugar de C, a diferencia de Sutro, y el resto del bajo del 39-41 se encuentra tachado deliberadamente. Del texto, se indicarán las diferencias pertenecientes a Gayangos en las siguientes notas a pie de página. En esta versión únicamente aparece la primera copla de las seis que aparecen en Sutro.

**Escucha fenisa,**

**veras qual me hallo\***

**desde q' olvide**

**donde era tu barrio,**

**ries que risa sientes,**

**q' llanto lloras,**

**q' perlas amas,**

**q' falso ya yo te entiendo.**

**Vamos al caso,**

**ya yo te entiendo,**

**ya yo te entiendo,**

**vamos al caso.**

**Coplas**

**Sin ti lo q' vivo, vivo,**

**sin ti lo q' ando, ando,**

**sin ti como y buen provecho\*\*,**

**si ti el suspiro es descanso.**

**ries que risa sientes,**

---

\* “allo”

---

\*\* “provecho”

q' llanto lloras,  
q' perlas amas,  
q' falso ya yo te entiendo.

El mayor bien de los bienes,  
tus inconstancias me an dado,  
pues a costa de un martyrio,  
compre muchos desengaños.

ries que risa sientes...

Que amor es siego e credito  
desde q' dexe su alago,  
pues nadie amara el peligro  
sino fuera a ojos serrados.

ries que risa sientes...

Nunca q' te vi mudable,

hise juicio temerario,  
q' en efecto era cumplir,  
la obligacion de tu estado.

ries que risa sientes...

Solo una cossa sentí,  
el tiempo q'e fui tu esclavo,  
q' por querer más, querias  
a todo el genero humano.

ries que risa sientes...

Ya feniza te conosco,  
ya vivo desengañado,  
libertad y *vita bona*,  
demonos por buenos ambos.

ries que risa sientes...

# "No me diras si traidora Marica"

Estriuº Villaflor

Ms. Suro  
Fol.74

Tiple

Bajo

1

No me di - ras si trai -

3

do - ra Ma - ri - ca de ve - ras me en - ga - ñas

8

la ver - dad p(o)r mi vi - da q' co - ssa,

6

13

no me chan - se - - o

6

16

fue - ra de mau - las.

19

## Coplas

Tu a - ras mal en fin -  
 Que li - bras de a - fec -  
 Yo no fio d' ex -  
 Si a - rru - ma - cos  
 O que dul - ces al -

25

jir - me a - la - gue - ña Ma - ri - ca, q' me a - mas, de  
 to con - si - gues en - tre la ro - ma - na, de  
 te - rio - res ex - tre - mos, fi - ne - zas ca - lla - das, de  
 sir - vie - ran de prue - ba, mu - chi - si - mo a - ma - ras, de  
 men - dras q' fue - ran, Ma - ri - ca tus an - cias, de

30

ve - ras me en - ga - ñas Y si mien - tes y  
 ve - ras me en - ga - ñas Y yo jus - go q'al  
 ve - ras me en - ga - ñas P(o)r q'mas q'un pa - pel  
 ve - ras me en - ga - ñas P(o)r q'en es - to a qual -  
 ve - ras me en - ga - ñas Si no hi - zie - ra el

35

yo te lo cre - o y - ra so - bre tu al ma la ver -  
 fiel de tus y - ras las pe - nas son fal - zas la ver -  
 de los fi - nos a - bul - ta u - na es - ta - ca la ver -  
 qui - er za - la me ra - da - ras quin - ze y fal - ta la ver -  
 re - ze loq' ten - ga la cas - ca - ra a mar - ga la ver -

40

dad p(o)r mi vi - da q' co - ssa no me chan - ze - o  
 dad p(o)r mi vi - da q' co - ssa no me chan - ze - o  
 dad p(o)r mi vi - da q' co - ssa no me chan - ze - o  
 dad p(o)r mi vi - da q' co - ssa no me chan - ze - o  
 dad p(o)r mi vi - da q' co - ssa no me chan - ze - o

6

45

fue - ra de mau - las  
 fue - ra de mau - las  
 fue - ra de mau - las  
 fue - ra de mau - las  
 fue - ra de mau - las

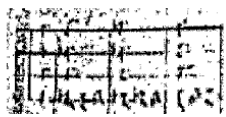
6

49


# No me diras si traidora Marica

Libro de tonos puestos en cifra de arpa  
BN Ms, 2478 Fol. 11. v

Parte vocal correspondiente a la versión Sutro

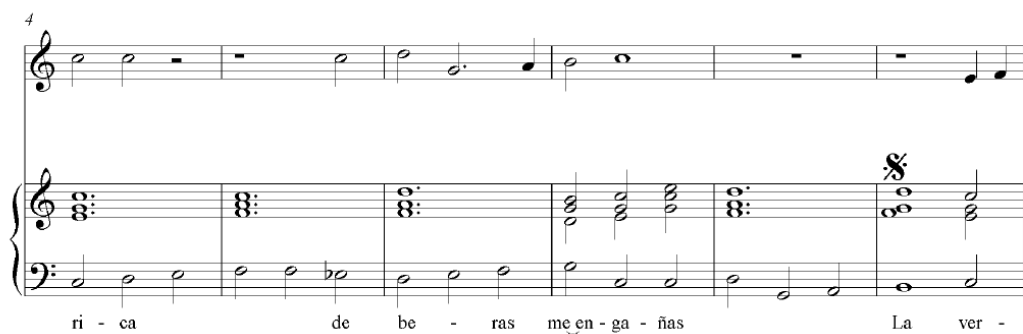


Cifrado de arpa



No me di - ras si trai - do - ra Ma -

4



ri - ca de be - ras me en - ga - ñas La ver -

10



dad por mi vi - da que cosa no me chan - ceo



15

fue - ra de mau - las

21

[Coplas]

Tu haras mal en finjir - me a - lagueña Ma - ri - ca

27

que de be - ras me en - ga - - ñas que si

33

D.S.

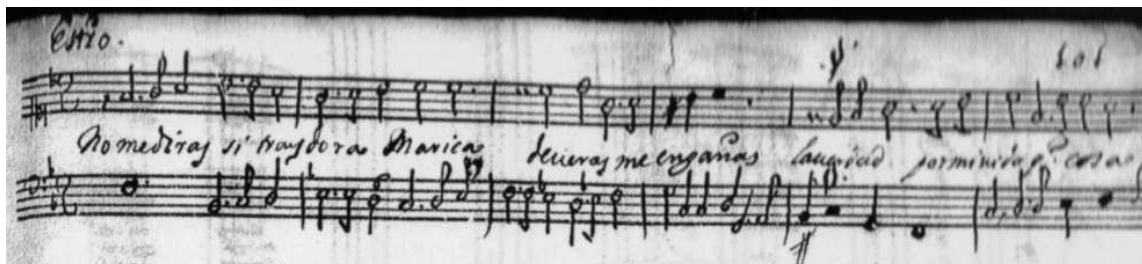
mien - tes yo te lo cre - o yra por tu al - ma

D.S.

7) “No me dirás si traidora Marica”

a) Versión Sutro Fol. 74.

b) Versión Gayangos-Barbieri (BN MS 13622) Fol. 101



Con respecto a Sutro, las diferencias en la ortografía musical son mínimas en Gayangos-Barbieri. De este manuscrito, la única diferencia encontrada en el tiple es la indicación de una alteración (becuadro) en la nota B del compás 31. Del bajo, se ubican las siguientes diferencias con respecto a Sutro: indicación de primera inversión sobre la nota D en el compás 4; no se indica inversiones (6) sobre las notas D (tercer tiempo) del compás 11 y E (segundo tiempo) del compás 14; en la parte de coplas; en el compás 29 se omite un bemol en la nota E del tercer tiempo (en Sutro se indica hasta el siguiente compás en la misma nota del segundo tiempo); en el compás 35, el Ms. Gayangos registra tres mínimas (nota C#), en lugar de semibreve + mínima, por último, existe una inversión de valores en el compás 36: breve + mínima (en Sutro se presenta de manera inversa) y no existe coloración de tales notas (D-C). Otra diferencia notoria en el manuscrito Sutro se encuentra en la repetición de la parte final del estribillo en cada copla (compases 9 – 18, es decir: *la verdad p(o)r mi vida / q' cosa no me chanco, / fuera de maulas*), mientras que la versión de Ms. Gayangos remite a la parte del estribillo (\* *al segno*) probablemente porque sólo se registra una copla de la tonada.

c) Versión *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* BN MS (Ms 13417) (olim M2478). Fol. 11 v.

En cuanto a esta tercera versión, sucede de manera similar al estribillo “Valgate amor por amor”, encontramos el mismo texto de la versión de Sutro, del cual solo se registra el estribillo y la primera copla (al igual que en Gayangos Barbieri). Por otra parte, la melodía de tiple perteneciente a Sutro encaja con la parte instrumental del *Libro de tonos*. En este caso no hubo necesidad de transportar la melodía del tiple, pues el bajo de la versión de Sutro se encuentra en clave de do en primera (clave baja). No obstante, una atribución definitiva a Villaflor se encuentra sujeta a mayor investigación en un trabajo posterior. A continuación se indicarán las diferencias correspondientes a los textos de las tres versiones:

Diferencias textuales del Ms. Gayangos-Barbieri \*  
Deferencias textuales de *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* (numeral).

**No me diras si traidora Marica**

de veras<sup>1</sup> me engañas  
la verdad, p(o)r\* mi vida,  
q' cossa\*\*<sup>2</sup>, no me chanceo<sup>3</sup>,  
fuera de maulas

**Coplas**

**Tu aras mal en finjirme\*\*\*<sup>4</sup>**

alagueña Marica  
q' me amas,  
de veras me engañas,  
q'<sup>5</sup> si mientes y yo te lo creo  
ira sobre<sup>6</sup> tu alma  
la verdad p(o)r mi vida  
q' cosa no me chanceo,  
fuera de maulas

**Que libras de afecto consigues,  
entre la romana,**

---

<sup>1</sup> “beras”

\* “por” sin abreviatura.

\*\* “cosa”

<sup>2</sup> coincide con Gayangos Barbieri.

<sup>3</sup> “chanceo”

\*\*\* “finjirme”

<sup>4</sup> Coincide con Gayangos Babieri.

<sup>5</sup> “que” sin abreviatura.

<sup>6</sup> “yra por tu alma”

de veras me engañas,  
y yo jusgo que al fiel de tus yras  
las peras son falzas  
la verdad p(o)r mi vida  
q' cosa no me chance o,  
fuera de maulas

Yo no fío a exteriores extremos,  
finezas calladas,  
de veras me engañas,  
p(o)r q' mas q' un papel de los finos  
abulta una estaca,  
la verdad p(o)r mi vida  
q' cosa no me chance o,  
fuera de maulas

Si arrumacos sirvieran de prueba,  
muchisimo amaras  
de veras me engañas,  
p(o)r q' en esto a qualquier zalamera  
daras quinze y falta,  
la verdad p(o)r mi vida  
q' cosa no me chance o,  
fuera de maulas

O que dulces almendras q' fueran,  
Marica, tus ancias  
de veras me engañas,  
si no hiziera el rezelo q' tenga,

la cascara amarga,  
la verdad p(o)r mi vida  
q' cosa no me chance o  
fuera de maulas

# "Cada vez q' riñen Menguilla y Pascual"

Solo Estriu° Villaflor

Ms. Suro  
Fol. 77

Tiple

Bajo

4

gui - lla y Pas - cual que se quie - ren me nos

10

no se quie - ren

15

mas, q' se quie - ren me - nos,

20

no se quie - ren mas

25 Coplas

No ay co - sa co - mo re - ñir los q' se sa - ven  
 Ri - ña - mos al - gu - na vez, q' con e - sso lu -  
 Son las que - xas a - mo - rosas fir - me - sas d(ic)ho sex -  
 Un lan - ce bien dis - pu ta do ha - ze un con - tra - rio  
 Di - ga - lo yo o tu lo digas, qu'en tu ca ri ño ha  
 Ya - ssi fe - lí - ce mil veces el çe - ño cuyo pe -

31

— a - mar, pues mu - chos si - glos de gus - to,  
 — ci - ra, a vis - ta de la tor - m(en) ta,  
 — ta — , pues - sien - do a - mo - ro - sas q' - xas,  
 — par - cial, y de los ries - gos re - sul - ta,  
 — lla - ras, un no se q' no se co - mo,  
 — ssar — , su - po con a - ge - na som - bra,

37

va - le un ins - tan - te de paz, pues mu - chos  
 me - jor la se - re - ni - dad, a vis - ta  
 ex - pli - can los q' se - ran, pues - sien - do a -  
 tal - vez la se - re - ni - dad, y de los  
 des - pues de a - quel no se qual, un no se  
 ven - cer pro - pria au - to - ri - dad, su - po con

42

si - glos de gus - to va - le un ins - tan - te de  
 de la tor - m(en) ta me - jor la se - re - ni -  
 mo - ro - sas q' - xas, ex - pli - can los q' se -  
 ries - gos re - sul - ta, tal - vez la se - re - ni -  
 q' no se co - mo des - pues de a - quel no se  
 a - ge - na som - bra ven - cer pro - pria au - to - ri -

46

paz,                    pues Men - qui - lla an - dar \_\_\_\_\_ ,  
dad,                    pues Men - qui - lla an - dar \_\_\_\_\_ ,  
ran,                    pues Men - qui - lla an - dar \_\_\_\_\_ ,  
dad,                    pues Men - qui - lla an - dar \_\_\_\_\_ ,  
qual,                    pues Men - qui - lla an - dar \_\_\_\_\_ ,  
dad,                    pues Men - qui - lla an - dar \_\_\_\_\_ ,

51

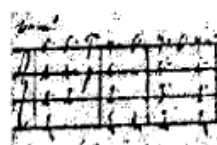
a - ya - mos    pen - den - cias,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_  
a - ya - mos    pen - den - cias,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_  
a - ya - mos    pen - den - cias,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_  
a - ya - mos    pen - den - cias,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_  
a - ya - mos    pen - den - cias,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_  
a - ya - mos    pen - den - cias,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_

57

— mas \_\_\_\_\_ ,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ ,  
— mas \_\_\_\_\_ ,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ ,  
— mas \_\_\_\_\_ ,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ ,  
— mas \_\_\_\_\_ ,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ ,  
— mas \_\_\_\_\_ ,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ ,  
— mas \_\_\_\_\_ ,                    mas no a - ya \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ ,

# Cada vez que riñen Menguilla y Pascual

Libro de tonos puestos en cifra de arpa  
BN Ms. 2478 Fols. 25.r-25v.



Parte vocal  
versión Sutro

Cifrado de arpa

Musical notation for the first system, including a vocal line and a harp line with lyrics: Ca - da vez que ri - ñen Men -

Musical notation for the second system, including a vocal line and a harp line with lyrics: gui - lla y Pas - cual que se quie - ren

Musical notation for the third system, including a vocal line and a harp line with lyrics: me - nos Nooo se quie - ren mas



16

que... No ay co - sa co - mo re - ñir. Los que se

22

sa - ben a - mar pues mu- chos si - glos de

28

gus - to vale un ins - tan - te de paz pues mu - chos

34

si-glos de gus - to vale un ins - tan - te de paz pues Men-

40

gui - lla andar No aya mas pen -

46

den - cias mas no : no a - ya

51

mas no no a - ya mas.

8) **“Cada vez que riñen Menguilla y Pascual”**

a) Versión Sutro Fol. 77 (Solo, Estribillo)

b) Versión Versión *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* BN MS (MS 13417) olim M2478). Fols. 25r-25v.

Como ya se mencionó en las tonadas No. 3 y 7 de este listado, la versión de *Libro de tonos* presenta los mismos textos que aparecen en Sutro, en este caso incluso el mismo número de coplas (seis en total). Por otra parte, el tiple del Ms. Sutro se acopla a la armonía de la versión instrumental, haciendo el correspondiente transporte una cuarta descendente. Esta respuesta es parcial, pues, como se mencionó en las tonadas señaladas, las equivalencias entre la versión de Sutro y ésta, así como su atribución definitiva a Villaflor se encuentran sujetas a un mayor estudio. Las diferencias textuales del *Libro de tonos* se indican en las subsecuentes notas. Se ha omitido la acentuación de las palabras que en este estribillo aparece de manera irregular en la segunda y quinta coplas.

**Cada vez q' riñen**

**Menguilla y Pasqual**

**que se quieren menos,**

**no se quieren mas,**

**q\* se quieren menos,**

**no se quieren mas.**

**Coplas (octosílabos)**

**No ay como reñir,**

**los que se saven\*\* amar,**

**pues muchos siglos de gusto,**

**vale un instante de paz,**

**pues muchos siglos de gusto,**

**vale un instante de paz**

**Pues Menguilla andar**

**ayamos pependencias**

**mas no aya mas**

**mas no aya mas**

**Riñamos alguna vez**

**q' con eso lucira,**

**a vista de la torm(en)ta\*\*\*,**

**mejora<sup>4\*</sup> la serenidad,**

**a vista de la torm(en)ta**

**mejora la serenidad,**

**Pues Menguilla andar**

**ayamos pependencias**

**mas no aya mas**

**mas no aya mas**

**Son las quexas<sup>5\*</sup> amorosas,**

\* no se repite texto, se indica repetición.

\*\* “saben”

\*\*\* “tormenta” sin abreviatura.

4\* “mejor”

firmesas d(ic)ho [sexta]<sup>6\*</sup>  
pues siendo amorosas quejas<sup>7\*</sup>  
explican lo q'<sup>8\*</sup> serán,  
pues siendo amorosas quejas  
explican lo que seran.  
Pues Menguilla andar...

el ceño cuyo pessar<sup>11\*</sup>,  
supo con agena<sup>12\*</sup> sombra  
vencer propia autoridad,  
supo con agena sombra  
vencer propia autoridad<sup>13\*</sup>.  
Pues Meguilla andar...

Un lance bien disputado,  
haze un<sup>8\*</sup> contrario parcial,  
y de los riesgos resulta,  
tal vez la serenidad,  
y de los riesgos resulta,  
tal vez la serenidad.  
Pues Meguilla andar...

Digalo yo, o tu lo digas,  
q' en tu cariño hallaras<sup>9\*</sup>,  
un no se q' no se como,  
despues de aquel no se qual,  
un no se q' no se como,  
despues de aquel no se qual.  
Pues Meguilla andar...

Y asi felice mil veses<sup>10\*</sup>,

---

5\* “quejas”

6\* “finezas, dicho se está,” (sic).

7\* “quejas”

8\* “que”

8\* “hace a un”

9\* “allaras”

10\* “veces”

---

11\* “el [susto] cuio pesar”

12\* “ajena”

13\* “obscuridad”

# "Que lindo q' bueno amor"

Estriu° Villaflor

Ms. Suro  
Fol.125

Tiple

Bajo

1

Que lin - do q' bue - no

5

a - mor quan - do quie - res y no quan - do quie - ro

10

q' lin - do q' bue - no a - mor quan - do

16

quie - res y no q(uan) - do quie - ro pues no pues

22

no pues no gus - to de e - sso q'el a - mor

28

co - rres - pon - di - do es so - lo el q' a me-re - ci - do te -

33

ner di - choso el em-pe - ño, q' lin - do

39

q' bue - no a - mor q(uan) - do que - res y

44

no q(uan)-do que - ro, q' lin - do q' bue - no

50

Coplas

Siem - pre he - mos de an - dar  
Si mis fi - ne - sas te bus -  
En un fiel y en un - na ba -  
Que - rer y no que - rer sa -  
Co - mo los mo - sos del  
Pues Men - gui - lla de

56

Men - gui - (ll)a, so - bre si quie - res - o quie - ro,  
 can \_\_\_\_\_, con un her - mo - so des pre - cio,  
 lan - za \_\_\_\_\_, quie - res que to - dos es - te - mos,  
 ves \_\_\_\_\_, buen hu - mor gas - tas por cier - to,  
 cu - ra, an - da - mos am - bos \_\_\_\_\_ a un tiem - po,  
 mis so - los, a - ca - ba - dos - sean - quen - - - tos,

Ms. Gayangos Barbieri  
 Fol 203 r



61

ni \_\_\_\_\_ me - nos ni mas mi a - mor y tu a -  
 q' me las en - tien - des di - ses a  
 tu sin pe - so y sin me - di - da, y  
 si pa - ra e - sso he de que - rer \_\_\_\_\_  
 tu en si de - vo lo q'ha - go yo  
 y en a - que - llo del que - rer no

66

mor \_\_\_\_\_ ni mas \_\_\_\_\_ ni \_\_\_\_\_ me - nos, q' lin - do  
 mi que las en - tien - do,  
 yo con me - di - da \_\_\_\_\_ y pe - so,  
 no me quie - ras pa - ra e - sso,  
 en si ha - go lo \_\_\_\_\_ que de - vo,  
 a - ya \_\_\_\_\_ mas q(u)es - to ya que - do,

71

q' bue - no a - mor q(uan) - do quie - res y

B.

76

no q(uan) - do quie - ro q' lin - do

B.

80

q' bue - no 6X

B.

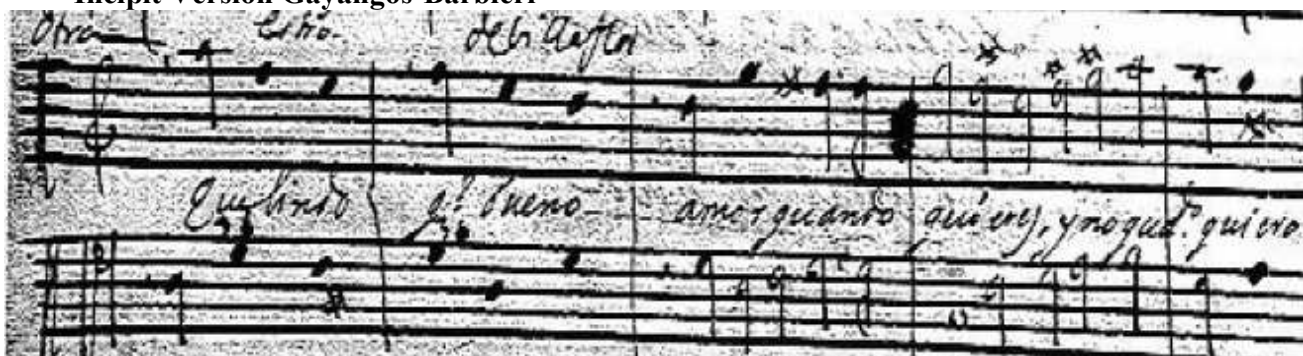


9) “Que lindo que bueno amor”

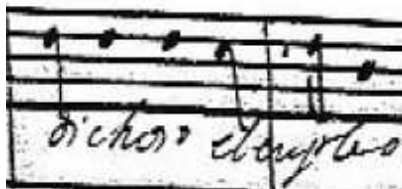
a) Versión Sutro Fol. 125 (Estribillo)

b) Versión Gayangos-Barbieri (BN MS 13622). Fol. 203.

Íncipit Versión Gayangos-Barbieri



Como en versiones anteriores, las diferencias entre los manuscritos Sutro y Gayangos Barbieri no son grandes, excepto por la considerable falta de textos en el segundo. De Gayangos puede destacarse las siguientes diferencias en el tiple. Ésta indica una alteración (#) de la nota A en el compás 13, la cual no se alcanza a apreciar en Sutro por una mancha en el manuscrito. En el compás 21 la versión Gayangos prolonga el valor de la nota D los tres tiempos del C3. En los compases 33-35 hay un cambio en el valor de las notas y una coloración a partir de la nota D en el compás 33 que no existe en Sutro, como se ve en el siguiente fragmento:



Ello quizás debido a la diferencia de texto que existe entre una versión y otra (En Sutro “enemiga del empeño”, mientras en Gayangos se registra “dichoso el empeño”). De la parte del bajo en el mismo compás 33, no se incluye alteración del tercer grado en la nota E como en Sutro (3#); en el compás 21 existe una inversión del valor de la nota A, como se ve en la siguiente imagen:



Sin embargo, no es clara la indicación debido a la superposición de una aparente corrección. Por último se sugieren dos posibilidades simultáneas en el propio manuscrito de ejecución de bajo en los compases 58 y 59, los cuales se indican en la transcripción.

Las diferencias textuales de la versión del Ms. Gayagos Barbieri se indicaran mediante notas, como en otros ejemplos, en este manuscrito sólo se registra el estribillo y la primera copla.

#### **Estribillo**

Que lindo, q' bueno amor,  
quando quieres y no quando\* quiero,  
que líndo, que buen amor,  
quando quieres y no q(uand)o quiero,  
pues no, pues no, pues no gusto de  
esso,  
q' el amor correspondido  
es solo el q' ha merecido  
[enemiga]\*\* del empeño  
q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do quiero,  
q' lindo, q' bueno.

#### **Coplas**

Siempre hemos\*\*\* de andar Men(guill)a,

sobre<sup>4\*</sup> si quieres o quiero,

---

\* “qudo” (abreviado).

\*\* “tener dichoso empeño”. En Sutro no queda claro si es “enemiga” o “tener risa del empeño”.

\*\*\* “emos”

ni menos ni mas mi amor,  
y<sup>5\*</sup> tu amor ni mas ni menos,  
q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do quiero,  
q' lindo, q' bueno.

Si mis finesas te buscan,  
con un hermoso desprecio,  
q' me las entiendes,  
dizes a mi que las entiendo,  
q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do quiero,  
q' lindo, q' bueno.

En un fiel y en una balanza,  
quieres que todos estemos,  
tu sin peso y sin medida,  
y yo con medida y peso,  
q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do<sup>6\*</sup> quiero,  
q' lindo, q' bueno.

4\* “en si quieres o no quiero”

5\* “ni”

6\* “quando quieres y no quando quiero”. Sin abreviaciones.

Querer y no querer saves,  
buen humor gastas por cierto,  
si para esso he de querer,  
no me quieras para esso,  
q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do quiero,  
q' lindo, q' bueno.

Como los mosos del cura,  
andamos ambos a un tiempo,  
tu en si devo lo que hago,  
yo en si hago lo que devo,

q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do quiero,  
q' lindo, q' bueno.

Pues Menguilla de mi solos,  
acabados sean quentos,  
y en aquello del querer,  
no aya mas q'e esto, ya quedo  
q' lindo, q' buen amor,  
q(uan)do quieres y no q(uan)do quiero,  
q' lindo, q' bueno.

Grupo II. Tonos que se encuentran en una sola fuente.

I. SUTRO Ms.I

"Pensaran los que me bieren"

Estriu° de Villaflor Ms. Sutro  
Fol. 44

1  
Pen - sa - ran los q' me

4  
bie - ren q' no soy q(ue)n soy por ver - me en tra - je de

9  
al - cal - de pues yo soy [A] -

14 §  
mor y es - ta es la o - ca - z(io)n

19  
q' mi gus - to gus - ti - llo q' bue - no

24

quie - re en lo bi - lla - no bus - car di - ver - sion q'

29

di - go bur - la - mos no ten - go ra - zon

34

Coplas

no ten - go ra - zon ya he

40

d(i - c)ho q' soy se - ño - res, a - tien - dan - al - cal - de ya -

45

mor q' gra - cio - sa u - nion

51

q(ue)n di - ra q'un ra - paz se - gue - sue - lo tro - ca - se a u - na

56

ba - ra la fle - cha la fle - cha y ar -

59

pon.

D.S.

10) Fol. 44 “Pensaran los que me bieren”  
(Estribillo)

Pensaran los q' me bieren,  
que no soy q(ue)n soy,  
por verme en traje de Alcalde,  
pues yo soy amor  
y esta es la ocasión q',  
mi gusto gustillo,  
q'e bueno quiere  
en lo billano  
buscar diversion,  
q' digo burlamos,  
no tengo razón  
no tengo razón

Ya he dicho q' soy señores,  
atiendan, alcalde y amor,  
q' graciosa unión,  
q(ue)n dira q' un rapaz seguesuelo  
trocase a una bara la flecha,  
la flecha y arpón,  
y esta es la ocasión,  
q' mi gusto gustillo,  
q'e bueno quiere  
en lo billano  
buscar diversion,  
q' digo burlamos,  
no tengo razón  
no tengo razón

# "Tonada en loa"

Tonada en Loa de la Reyna N.ª Villaflor

Ms. Suro  
Fol.55

1

Tiple

Bajo

*De Soy el alator tino.*

*De Soy el alator tino.*

Yo soy el al - to des - ti - no,  
 Y yo de su vi - da el tiem - po en  
 La fa - ma pos - tro a sus plan - tas,  
 Los di - as y las se - ma - nas,  
 El ce - tro y co - ro - na rin - do,  
 Oy to - do el or - be la a - do - re,

5

q' de Ma - ria - na fe - liz, el na - ci - mien - to  
 cu - ya clau - su - la vi, q'a - un pu - do to - do  
 p(or) q' lle - gue con se - guir, en la voz de sus  
 to - do el Ma - yo y el A - bril, ha - go la for men  
 a sus plan - tas pues a - ssi, su - bien - do has - ta  
 lle - gan - do a - ten - to a a - ver - tir, q'es Ma - ria - na el

12

re - - - al, su - po a - lum - brar e in - fluir.  
 na - - - cer, y - llus - trar con el vi - vir.  
 e - lo - gios, no - ble em - pleo su cla - rin.  
 co - ro - na, de sien - to y de mil en mil.  
 su ca - be - za, lo - gran su ma - yor lu - cir.  
 no - ble ob - je - to, yo el t(i)em - po q'he dea - sis - tir.



**11) Fol. 55 “Yo soy el alto destino”  
(Tonada en Loa de la Reyna Nuestra Señora)**

Yo soy el alto destino,  
q' de Mariana feliz,  
el nacimiento real,  
supo alumbrar e influir.

Y yo de su vida el t(ie)mpos,  
en cuya clausula vi,  
q' aun pudo toda nacer,  
yllustrar con el viuir.

La fama postro a sus plantas,  
p(or)q' llegue conseguir,  
en la voz de sus elogios,  
noble empleo su clarin.

Los dias y las semanas,  
todo el Mayo y el Abril,  
hago la formen Corona,  
de siento y de mil en mil.

El Cetro y la Corona rindo,  
a sus plantas pues assí,  
Subiendo hasta su Cabeza,  
logran Su mayor lucir.

Oy toda el orbe la adore,  
llegando atento a avertir,  
q'es Mariana el noble objeto,  
yo el t(ie)mpos q' he de asistir.

# "Oid moradores de Lesbos"

A duo Estriu° Villaflor

Ms. Sutro  
Fol. 67

Tiple 1

O id mo ra do res de Lesbos

O - id mo - ra -

Tiple 2

O id mo ra do res de Lesbos

O -

Bajo

O id mo ra do res de Lesbos

3

-do - res de Lesbos de Lesbos a - ten -

id mo - ra - do - res de Lesbos

3b

8

ded ad - ver - tid es - cu - chad

a - ten - ded ad - ver - tid es - cu -

3# 3# 3#

13

— el pu - bli - co e - dic - to la ley prin - ci - pal

chad el pu - bli - co e - dic - to la

18

q' man - da Li - se - nio que ob -

ley prin - ci - pal q' man - da Li - se - nio

3#

22

ser - ve el a - ten - to, y ad - mi -

q'ob - ser - ve el a - ten - to

25

- ta el le - al y ad - mi - ta el le - al

y ad - mi - ta el le - al y ad - mi - ta el le -

30

a - ten - ded ad - ver - tid es - cu - chad

al a - ten - ded ad - ver - tid es - cu - chad

37

Coplas

Pa - ra ben - gar u - na in - ju - ria,

Pa - ra que la ti - ra - ni - a,

Man - da - Li - se - nio que se - an,

Mas - da que obs - cu - ros co - ra - les,

Pe - ro - si al - gu - na cau - ti - ba,

Man - da que se - a p(o)r to - das,

41

q'en [T]ra - cia dis - pu - so la her - mo - sa cruel - dad;  
 a - pa - gue vi - bien - te la lla - ma in - mor - tal\_\_\_;  
 es - cla - vos de Or - feo los q'o - yen su al - tar\_\_\_;  
 a - feen la pom - pa de nie - ve y co - ral\_\_\_;  
 tra - xe - re de [T]ra - cia la suer - te fa - tal\_\_\_;  
 es - cla - va q' sir - va a su pe - na e - fi - caz;

46

con - tra - la\_\_\_ dul - ce es qui - ves\_\_\_ de un a - lien - to\_\_\_, que\_\_\_  
 dul - ce\_\_\_ pe - li - gro\_\_\_ que a - bi - ba el en - ga - ño\_\_\_, y\_\_\_  
 ul - ti - mo - ries - go\_\_\_ cre - cie - ron\_\_\_ in - faus - to\_\_\_, ar -  
 can - di - do em - ple - o - q' llo - ran - los - pra - dos\_\_\_, y fa -  
 an - te\_\_\_ que\_\_\_ lle - guen las\_\_\_ fies - tas\_\_\_ de Or - fe - o, dul su -  
 aun q' de Ve - nus i - nun - de\_\_\_ can - do - res\_\_\_, sir

50

su - po\_\_\_ ren - dir, con las vo - - -  
 tier - na - trai - cion, q'ex - er - ci - - -  
 dien - do\_\_\_ te - mor; de su cau - - -  
 cil\_\_\_ ru - bi\_\_\_; q' se a - pren - - -  
 ra\_\_\_ del\_\_\_ sol\_\_\_; de su voz\_\_\_  
 vien - do\_\_\_ la [A] - mor; de por - ta - - -

53

ces de a - mar\_\_\_  
 - ta el dis - fras\_\_\_  
 - ti - vi - dad\_\_\_  
 - de del\_\_\_ mar\_\_\_  
 cla - ri - dad\_\_\_  
 - til cris - tal\_\_\_

12) Fol. 67 (Estribillo, a dúo) “Oíd moradores de Lesbos”

Tiple I.

Oíd moradores de Lesbos, de Lesbos,  
atended, advertid, escuchad,  
el publico edicto la ley principal  
q' mando Lisenio,  
que observe el atento  
y admita el leal,  
atended, advertid, escuchad.

Tiple 2.

Oíd moradores de Lesbos  
atended, advertid, escuchad  
el publico edicto la ley principal  
que mando Lisenio,  
que observe el atento  
y admita el leal,  
atended, advertid, escuchad.

Coplas

Para bengar una injuria  
q'en tracia dispuso la hermosa crueldad,  
contra la dulce esquives de un aliento,

que supo rendir con las voces de amar.

Para que la tiranía  
apague viviente la llama inmortal  
dulce peligro que abiba el engaño  
y tierna traición q' exercita el disfras.

Mande Lisenio q' sean  
esclauos de Orfeo  
los q' oyen su altar,  
ultimo riesgo crecieron infausio  
ardiendo el temor de su cautividad

Manda que oscuros corales  
a fe en la pompa de nieue y coral  
candido empleo q' lloran los prados  
y facil rubi q' se aprende del mar.

Pero si alguna cautiba  
traxere de tracia la suerte fatal  
antes que lleguen las fiestas de Orfeo  
dulsura de sol, de su voz claridad.

Manda que sea p(o)r todas  
esclaua q' sirva a su pena eficaz  
aunq' de Venus inunde candores  
sirviéndola amor de portatil cristal.

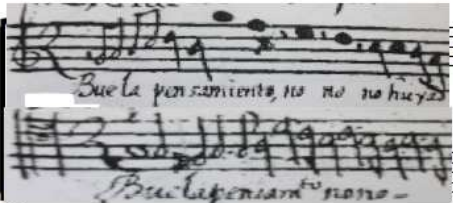
# "Buena pensamiento"

Estriú de Villaflor

Ms. Suro  
Fol.90

Tiple

Bajo



1

Bue - la pen - sa - mien -

Bue - la pen - sa - mien -

3

- to no no no hu - yas - los

8

ra - yos no no no te -

13

mas - la - y - ra, quie - res o - fen - sa - se -

18

ras ho - lo - caus - to no no

23

no te - mas - las - i - ras no

28

no no hu - yas - los ra - yos

33 Coplas

Bue-la pen-sa mien-to al sol, aun-que a-ca-bes des-pe-ña-do,  
 En-so-be-ra-nas-en-pre-sas, es o-be-lis-co el es-tra-go,  
 No-me-fal-tes-a-tre-bi-do, aun-q'es el bue-lo tan al-to,  
 Del-em-pe-ño-lo-im-po-si-ble, no te sir-va de em-ba-ra-so,

37

des-pe-ña-do, q' a-be-ses de dis-cre-tos, per-las  
 el es-tra-go, si com-ber-sa la me-mo-ria, las  
 tan al-to, pues es so-lo el pen-sa-mien-to, la  
 de em-ba-ra-so, q'en a-man-tes es-car-mien-tos, es

42

der-se de te-me-ra-ios per-der-se-de te-me-ra-rios  
 rui-nas del de-sen-ga-ño, las rui-nas del de-sen-ga-ño  
 di-cha de un des-en-ga-ño, la d(ic)ha de un des-en-ga-ño  
 a-pe-tè-ci-ble el da-ño es a-pe-tè-ci-ble el da-ño



13) Fol. 90 (Estribillo) “Buela pensamiento, no, no huyas”

Buela pensamiento,  
no, no huyas los rayos  
no, no temas las yras  
q' si eres ofensa  
seras holocausto;  
no, no temas las yras  
no, no huyas los rayos.

Coplas

Buela pensamiento al Sol  
aunque acaves despeñado, despeñado  
q' abeses es de discretos  
perderse de temerarios,  
perderse de temerarios.

En soberanas empresas  
es obelisco el estrago, el estrago  
si combersa la memoria  
las ruinas del desengaño  
las ruinas del desengaño

No me faltes a debido  
aunq' es el buelo tan alto, tan alto  
pues es solo el pensamiento  
la d(ic)ha de un desengaño.  
la d(ic)ha de un desengaño.

Del empeño lo impocible,  
no te sirva de embarazo, de embarazo  
q' en amantes escarmiento  
es apetecible el daño,  
es apetecible el daño.

# "Ay que se va Menguilla"

Estriu° Villaflor

Ms. Suro  
Folio 93

Tiple

Bajo

Ay que se va Men -

4

gui - lla a la al - de - a Ay q' se va q' se

6#

9

Coplas

va y me de - xa. So - la - men - te por no ver - me,  
Co - mo de - xa - va ze - lo - sa,  
Pe - ro me de a - ver - lo di - cho,  
Si yo fue - ra pre - su - mi - do,  
Re - tra - er - se a su lu - gar  
Yo a - pues - to q'en el ca - mi - no  
Ben - ga a la cor - te Men - gui - lla

6#

15

me an - di - cho que se a y do Men - ga \_\_\_\_\_, sin  
 la es - cla - vi - tud de mi pe - na \_\_\_\_\_, an -  
 de a - lli a co - ssa de o - ra y me - dia \_\_\_\_\_, por  
 de q' e - ra lin - do cre - ye - ra \_\_\_\_\_, q' an -  
 es por q' a - ca de - xa muer - ta \_\_\_\_\_, del  
 se en - con - tra - ron en la ben - ta \_\_\_\_\_, an -  
 q' al fin a un q' me a - bo - rres - ca \_\_\_\_\_, yo

21

du - - da qui - so y ol - bi - da, pues  
 du - - bo lo de a - lla va - yas, y  
 que se - lio la me - mo - ria \_\_\_\_\_  
 da - - va en - tre mi her - mo - su - ra,  
 gol - - pe de u - na in - cons - tan - cia,  
 ciar q' re - mi - to yo a e - no -  
 to - - ma - re q' me oi - ga a true -

24

di - ze q' a - ma y \_\_\_\_\_ se au - sen - ta  
 lo de nun - ca a - ca \_\_\_\_\_ buel - vas  
 a des - men - tir - me \_\_\_\_\_ la len - gua  
 pe - li - gro - sa su \_\_\_\_\_ con - cien - cia  
 la ra - zón de mi \_\_\_\_\_ fi - ne - za  
 jos \_\_\_\_\_ que em - bia \_\_\_\_\_ e - lla  
 que \_\_\_\_\_ de q' \_\_\_\_\_ me ve - a

D.S.

14) No. 93 (Solo Estribillo) “Ay que se va Menguilla”

Ay que se va Menguilla a la aldea  
ay que se va, que se va y me dexa

de q' era lindo creyera  
q' andava entre mi hermosura  
peligrosa su conciencia.

Coplas

Solamente por no verme,  
me an dicho q' se a ydo Menga,  
sin duda que soy olvidado,  
pues dize q' ama y se ausenta.

Ay que se va Meguilla...

Retraerse a su lugar,  
es porq' aca dexa muerta,  
del golpe de una inconstancia  
la razón de mi fineza.

Ay que se va Meguilla...

Ay que se va Meguilla...

Como dexava zelosa  
la esclavitud de mi pena,  
andubo lo de alla vayas,  
y lo de nunca aca bueltas.

Yo apuesto q' en el camino,  
se encontraran en la benta,  
ancias q' remito yo a,  
enojos que embia ella.

Ay que se va Meguilla...

Ay que se va Meguilla...

Pesome de averlo dicho,  
de allí a cossa de ora y media,  
por que salio la memoria  
a desmentirme la lengua.

Benga a la corte Menguilla  
Q' al fin, aunque me aborresca,  
yo tomare q' me oiga  
a trueque de q' me vea.

Ay que se va Meguilla...

Ay que se va Meguilla

Si yo fuera presumido,

# "Avesilla si triste padeces"

Solo de Villaflor

Ms. Sutro  
Fol.101

Tiple

Bajo

A - ve - si - lla si

3

tris - te pa - de - ces, ya - mor te des - be - la

8

bue - la bue - - la ya la cau - se cru - \*

13

el de tus ma - les en ca - da gor - ge - - o ex - pli -

18

- ca u - na que - - xa can - - ta

23

llo - - ra ji - me tu pe -

28

na, q'en el si - len - cio las an - cias a - man - tes a -

33

li - bio no en - cuen - tran; can - ta

38

bue - la - - ji - - me gor -

43

Copla 1

ge - - - a. A - ve - ci-lla ig-no-ran-

48

te q' e - ssa se - ca ra - ma — ji - mes de a - mor la lla - ma con si -

54

len - çio cons - tan - te, si pre - ten - des a - man - te lo -

60

grar el fa - vor q' tus an - cias des - be - la

65

bue - la bue - - la ya la

70

cau - sa cru - el de tus ma - les en ca - da gor - ge -

75

o ex - pli - ca u - na q(ue) - - xa.

80 Copla 2

No al mu - do a-fan bio - len - to rin-das tus sie-go di(si)-m(u)lo

86

q'es tu\_ si - len - cio mis - mo com-pli-ce en tu a - mor y p(o)r q'el

6#

92

con - cen - zo a - tray - ga con\_ vo - ces de blan - da\_ si -

97

re - na, ji - - me tu pe - na\_



102

— q' en si - len - çio las an - ci - as a - man - tes

107

a - li - bio en - cuen - tra, can - ta

112

bue - la, ji - me

116

gor - ge - a

15) Fol. 101 (Solo) “Avesilla si triste padeses”

Avesilla si triste padeses,  
y amor te desbela,  
buela, buela ya la causa cruel  
de tus males en cada gorge,  
o explica una queixa  
canta, llora, jime tu pena,  
q' en el silencio  
las ancias amantes  
alibio no encuentran;  
canta, buela, jime, gorge.

Copla 1ª

Avecilla ignorante  
q' en essa seca rama  
jimes de amor la llama  
con silencio constante,

si pretendes amante lograr  
el favor q' tus ansias desbela  
buela, buela, y a la causa cruel  
de tus males en cada gorge,  
o, explica una queja.

Copla 2ª

No al mudo afan biolento,  
rindas tu siego disimulo,  
q' es tu silencio mismo  
complice en tu amor,  
y p(or)q' el consenzo atrayga  
con voces de blanda sirena  
jime tus penas,  
q' en el silencio  
las ancias amantes  
alibio no encuentran  
canta, buela, jime, gorge

# "En verdad Filis mía"

Ms. Sutro  
Fol.113

Estriuº de Villaflor

1

Tiple *Canta En Verdad filis mia.* En ver - dad fi - lis

Bajo *En Verdad filis mia.*

3

mi - - a, q' n(uest) - ro a-lien - to

8

no - ble - m(ent) - e flo - re - - se

13

con sus o-pues - tos bien co -

18

mo fe - bo la i - llus - tra - va p(o)r - den - tro has - ta de-ne-

24

zer ra - yo el q'en - pe - so ye -

29

Coplas

- lo, el q'en - pe - so ye - lo. Los ver-des bra - sos di - la -

36

-ta la ye - dra al fron-zo cue - llo, de a-quel ol-mo

43

sin q'in - pi - da su rui - do es - tre - cho

50

va el es - tio a-bra - za - do, ni el frio y - bier - no

16) Fol. 113 (Estribillo) “En verdad Filis mía”

En verdad filis mía,  
q' n(uest)ro aliento  
noblem(en)te florese  
con sus opuestos,  
bien como febo  
la ilustrava p(o)r dentro  
hasta fenezer rayo  
el q' enpesó yelo.  
el q' enpesó yelo.

Coplas

Los verdes brazos dilata  
la yedra al franzo cuello,  
de aquel olmo sin q' impida  
su nudo estrecho  
va el estío abrazado  
ni el frío invierno.

# "Sin q'rer te ofendí divina [Y]rene"

Solo coplas Villaflores

Ms. Sutro  
Fol. 117

Tiple

Bajo

1

Sin q' rer te o - fen - di di - vi -  
 Quan-do un ren - di - do ha - se ga - la el  
 Que di - ra la ren - di - da, lí -  
 Con - si - ga pues mi pe - na a - quel  
 Mi - ra q'el ren - di - mien - to me -  
 A - mor q'so - lo lo - gra for - tu -  
 Que el des - den ben - se mu - cho  
 Mas si ma - tar - me quie - res,  
 Pues p(ar)a no e no - jar - te di - re

4

na Y - re - ne, por mas  
 in - su - to sin du -  
 ber - tad pro - pria, al ver  
 a - li - bio, no con -  
 re - se mu - cho, q(uan) do an -  
 nas tris - tes, ya le  
 bien se co - no - se pues pue -  
 sea sin o - dio, de - va  
 en mis an - cias, que so -

9

q' me cas - ti - gas, yo he de o - fen - der - te  
 da la fir - me - za, se a buel - to in - flu - xo  
 q' so - lo es mia, q(uan) - do te e - no - ja  
 ce - de el sa - bio al en - ten - di - do,  
 da el es - pe - ran - za ser - ca del sus - to,  
 bas - ta la pe - na del no mo - rir - se,  
 de mas su ye - lo q' mis ar - do - res,  
 pues el mo - rir - me so - lo a tus o - jos,  
 lo soy a - man - te de la es - pe - ran - za

14

de - ten - te es - pe - ra y mas q' no me es - cu - ches co -

19

mo me a - tien - das y mas q' no me es -

23

cu - ches co - mo me a - tien - - das 9X

17) Fol. 117 (Solo Coplas) “Sin querer te ofendi, divina Irene”

Sin q'rer te ofendi diuina Yrene,  
por mas q' me castigas,  
yo he de ofenderme,  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.

Quando un rendido hase,  
gala el insulto,  
sin duda la firmeza  
se a buelto influxo  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.

Que dira la rendida,  
libertad propria,  
al ver q' sólo es mia,  
q(uan)do te enoja,  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.

Consiga pues mi pena  
aquel alibio,  
q' no concede el sabio  
al entendido,  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches

como me atiendas.

Mira q' el rendimiento,  
merese mucho,  
q(uan)do anda la esperanza,  
serca del susto,  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.

Amor q' solo logra  
fortunas tristes,  
ya le basta la pena  
del no morirse  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.

Que el desden bense mucho  
bien se conose,  
pues puede más su yelo,  
q' mis ardores,  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.

Mas si matarme quieres,  
sea sin odio,  
deva pues el morirme,



**solo a tus ojos,  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.**

**Pues p(ar)a no enojarte,**

**dire en mis ancias,  
que solo soy amante,  
de la esperanza  
detente, espera,  
y mas q' no me escuches  
como me atiendas.**

# "El enigma del amor"

Solo Villaflor

Ms. Sutro  
Fol.119

1

Tiple

Bajo

El - e - nig - ma  
Son de sus pi - ca -  
Al fin sus dul - ces  
To - do su fal - so a -

3

del a-mor quie - res q' me-jor ex - pli - que,  
ros o-jos los ni - ños co - rre be - di - les\_\_\_\_\_,  
ca - ri-ños fa - cil-m(en) - te le de - ri - ten\_\_\_\_\_,  
ga - za-jo se le va en ha-zer des - guin - ses\_\_\_\_\_,

9

ves q'es-ta sie - go no es si no lin - ce,  
ya - si es pre - ci - sso, ser to - do chis - mes,  
y es por que sue - len ser de al fe - ñi - que,  
y es p(or) q' gus - ta de tí-quis mi - quis,

14

di - ras q'es fal - so  
 de - ras q'es es - to  
 di - ras q'es ni - ño  
 di - ras q'es chan - za

18

ay es - ta\_el bu - zi - lis  
 ay es - ta\_el bu - zi - lis  
 ay es - ta\_el bu - zi - lis  
 ay es - ta\_el bu - zi - lis

18) Fol. 119 (Solo) “El enigma del amor”

El enigma del amor  
quieres q' mejor explique  
ves q' esta siego,  
no es sino lince  
diras q' es falso  
ay esta el busilis

Son de sus picaros ojos  
los niños correbediles  
y así es precisso  
ser todo chismes  
dira q' es esto  
ay esta el buzilis

Al fin sus dulces cariños  
Facilm(en)te se deriten  
y es porque suelen  
ser de alfeñique  
diras q' es niño  
ay esta el buzilis

Todo su falso agazajo,  
se le ba en hazer desguinses  
y es p(o)rq' gusta  
de tiquis miquis  
diras q' es chanza  
ay esta el buzilis

II GAYANGOS BARBIERI (BN. Mss 13622)

"Si en tus dichas firmeza"

Estriu° de Billaflor Ms. Gayangos-Barbieri  
Fol. 98

The musical score is written for Tiple (treble clef) and Bajo (bass clef) in a 3/2 time signature. It begins with a first ending bracket. The lyrics are: "si en tus di-chas firme - za nun - ca se ha - lla De - ja a - mor q(ue) me ri - - a de tus mu - dan - zas". The score includes a handwritten note "sicentus dichas firmeza" in the Tiple part. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1

Tiple

Bajo

si en tus di-chas

3

firme - za nun - ca se ha - lla

8

De - ja a - mor q(ue) me ri - -

12

- - a de tus mu - dan - zas

17

si o - bli - gas con el en - ga - ño si con la

22

traí - ción a - la - gas rom - po las fle - chas

27

dei - dad ene - me - ga el ar - co des - pre - cia y a -

31

ro - - - a la al - jo -

34

va. y a q'se bas - tan

37

traí - cio - nes q' obli - gan y en - ga -

41

- - - ños q' a - la - gan.

19) Fol. 98 “Si en tus dichas firmezas...”

Si en tus dichas firmeza  
 nunca se halla  
 Deja amor q' me ria  
 de tus mudanzas.(

[Copla]

Si obligas con el engaño  
 si con la traicion alagas  
 rompo las flechas  
 deidad enemiga  
 el arco desprecia  
 y aro a la la aljova  
 y a q' se bastan  
 traiciones q' obligan  
 y engaños q' alagan.

# "No te fies en tu belleza"

Estriuo Villaflor

Ms. Gayangos-Barbieri  
Fol. 66

1

Tiple

Bajo

Bajo 2

no fi - es en

3

tu be - lle - za q' son muy bre -

7

ves los di - as mi - ra q' ay



11

tor - men - to e - ter - no y es

14

cor - ta la hu - ma - na vi - da

20) Fol. 66 “No te fies en tu belleza”

No fies en tu belleza  
 q' son muy breves los días  
 mira q' ay tormento eterno  
 y es corta la humana vida.

# "Amor pues te conoci"

Estr° de Billaflor

Ms. Gayangos-Barbieri  
Fol. 98

1

Tiple

Bajo

A - mor\_\_\_ pues te cono -

4

ci pa - ra q' pa - ra q'

9

Fine

pa - ra q' pa - ra q' me ti - ras a\_\_\_ mi

15

Coplas

De - ja - me pues\_\_\_ se\_\_\_ las bur - las de\_\_\_

20

tu con - di - cion vil

25

a - la - gas pa - ra em - pe - ñar y em -

30

- pe - ñar pa - ra ren - dir

34

D.S. al fine

pues te co - no - - ci

**21) Fol. 98 “Amor pues te conocí”**

**Amor pues te conocí**

**para q' para q'**

**para q' para ´q**

**me tiraras a mi.**

**Coplas:**

**Deja me pues se las burlas**

**de tu condicion**

**vil alagas para empeñar**

**y empeñar para rendir**

**pues te conocí**

**para q' para q'**

**para q' para ´q**

**me tiraras a mi.**

Musica en S<sup>a</sup>. Ysabel Reyna de Portugal.  
"Al divino amante..."

Duo  
¿ de Rojas, ó de Villafior?

Ms. N. S. de la Novena  
P 68 y 69

1

Tiple 1 *Duo* Al di-vi no a - man-te gra-cias oy le\_rin-dan-las

Tiple 2 *Al divino amante Gracias oyle Vindan* Al di-vi no a - man-te gra-cias oy le\_rin-dan-las

Bajo *Al divino amante Gracias oyle Vindan*

3

a - ves las fuen - tes con tri - nas con ri - sas\_\_\_\_\_ con tri -

a - ves las fuen - tes con tri - nas con ri - sas\_\_\_\_\_ con tri -

6

6

nos con

nos con

8

ri - sas \_\_\_\_\_ pues true - ca a \_\_\_\_\_ Y - sa be - la,

ri - sas \_\_\_\_\_ pues true - ca a \_\_\_\_\_ Y - sa - be - la sus pe - nas y an

B $\flat$  6 $\sharp$  3 $\sharp$  3 $\flat$  6 3 $\sharp$  3 $\flat$

11

sus pe - nas y an - gus - tias en gra - tas ca -

gus - tias en gra - tas ca - ri - cias sus pe - nas y an -

6 3 $\sharp$  3 $\flat$  3 $\sharp$

13

ri - cias sus pe - nas y an - gus - tias en gra - tas ca - ri - cias \_\_\_\_\_

gus - tias sus pe - nas y an - gus - tias en gra - tas ca - ri - cias \_\_\_\_\_

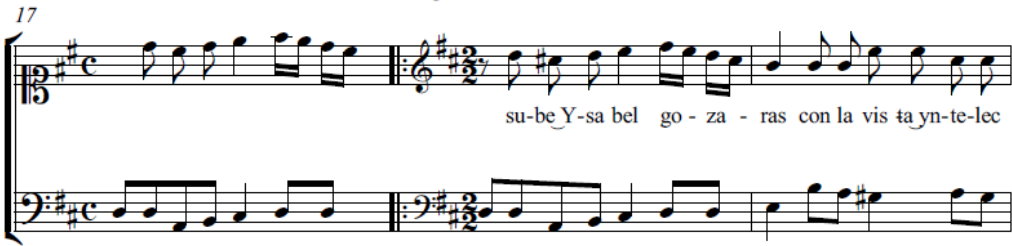
3 $\sharp$  6 3 $\sharp$  6

"Sube Ysabel gozaras"

Copla 1

3

17



su-be Y-sa bel go - za - ras con la vis ta yn-te-lec

20



ti-va la glo - ri - a que te pre- vie - ne

24



a-man-te q'tan-to es - ti-mas a-man-te que tan - to es-ti - mas

Copla 2

28



Tus tra-va-jos y a - flic - cio-nes te re-con-pen-sa a es-ta di-cha que los tra-ba -

31

- jos fin tie - nes y es-ta glo-ria es in-fi -

35

ni - ta y es-ta glo-ria es in-fi - ni - ta



### III. Ms de la Novena

#### 22) Música en honor de *Sa. Isabel Reyna de Portugal*

“Al divino amante...” Pág. 68 / “Sube Isabel gozarás...” pág.69

##### Dúo

Al divino amante

gracias oy le rindan

las aves las fuentes

con trinos con risas

pues trueca a Ysabela

sus penas y angustias

en gratas caricias

en gratas caricias

##### Coplas

1ª.

Sube ysabel gozaras

con la vista intelectual

la gloria que te previene

amante que tanto estimas

amante que tanto estimas.

2ª.

Tus trabajos y afliciones

te recompensa a esta dicha

que los trabajos fin tienen

y esta gloria es infinita

y esta gloria es infinita.

(finir).



## V. Conclusión

El estudio de la canción teatral y por consiguiente del teatro español de los Siglos de Oro al que nos hemos acercado someramente en este trabajo plantea más dudas que certezas. Ciertamente existen líneas temáticas que apenas se mencionan en el presente escrito, y que merecen la consideración de un estudio más profundo. De momento, considero que la recopilación y respectiva transcripción del mayor número de canciones teatrales que fue posible rastrear con atribución a Manuel de Villaflor así como el ejercicio de explicarlas dentro del ámbito teatral correspondiente representarán una primera pauta de estudio.

Hay que dejar en claro que el estudio minucioso del teatro áureo conlleva a la consideración de puntos tan específicos como la escenografía (interior o exterior, según Ruhano de la Haza), la decoración, accesorios, vestuario y técnica teatral de los actores, entre otros aspectos.<sup>1</sup> En este trabajo, no obstante, me he acotado a la consideración de los temas que tienen una relación más inmediata con la producción de la canción teatral, es decir la definición de los diferentes géneros dramáticos existentes (géneros menores y mayores), la consideración de los ámbitos teatrales y sus espacios (corral, corte e iglesia) y desde luego, la música en términos generales. Por medio de este esbozo que comprenden los tres primeros capítulos, se espera que el presente *corpus* musical cobre sentido, pues al tratarse de una suerte de abstracción por momentos puede perderse de vista el hecho de que forman parte de un conjunto de representaciones escénicas en apariencia desordenada e inconexa. Sin embargo, es en relación al teatro que puede definirse y que pueden comprenderse como una expresión sincrética de poesía, drama, música y danza.

La mayor parte de los registros musicales reunidos en esta antología confirma la autoría del compositor valenciano, por lo que toca a la perteneciente a los textos, tal como a la obra dramática a la que pertenecen, no se cuenta con indicación alguna. Las tonadas teatrales de Manuel de Villaflor no señalan su inserción en un ámbito teatral específico, sin embargo, como he mencionado, el panorama general que se ha desarrollado a través de los distintos capítulos nos llevará a considerar algunas

---

<sup>1</sup> Vid. J.M Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Índice general.

posibilidades, a partir, en primera instancia de los contenidos de los textos poéticos y su música. En este punto llama la atención que la mayor parte de las tonadas tratan de temas amorosos de forma picaresca o satírica (Vid. Estribillos del Grupo I, Ms. Sutro. Fols. 20, 22, 40, 64, 74, 77 entre otros). Incluso encontramos ejemplos en que se parodia el tono de la poesía amorosa “seria”, como se vio en el capítulo anterior, un ejemplo ilustrativo es el estribillo “Quieres que te diga Filis” (Ms. Sutro Fol. 40; Gayangos-Barbiri Fol. 26), en el que en lugar de encontrarnos con el retrato ideal de este personaje emblemático de la poesía bucólica, nos encontramos ante la descripción de un personaje antitético, que se distingue por una displicencia que raya en la inhumanidad, y a quien el cantor le expresa que no será presa de sus caprichos. Es en este sentido, que la definición que hace Cotarelo y Mori sobre el compositor valenciano no parece tan descabellado: “músico compositor de bailes”, pues como vimos la delimitación entre géneros como baile, jácara o entremés no siempre es clara.<sup>2</sup>

La música es precisamente uno de los elementos que atenúa las diferencias que pudieran existir entre los diferentes géneros, dando incluso como resultado nomenclaturas como “baile entremesado” en el que drama, música y danza constituyen la unidad indivisible de representación. No sabemos a ciencia cierta en qué fuentes se basa Cotarelo para llegar a la conclusión de que Villaflor entre tantos otros fue “compositor de bailes”, sin embargo, la mayor parte de las tonadas que se presentan en este trabajo, por su temática explican parcialmente tal afirmación. Por ejemplo, además del tono “satírico amoroso” de gran parte de las canciones de esta colección, la recurrente aparición de personajes dramáticos aldeanos como Menga, Pascual, Marica o Fenisa son característicos de comedias, pero también protagonizan los enredos o situaciones cómicas de entremeses. Los mismos textos poéticos sugieren un contexto aldeano o “villanesco”. Por otra parte, el extenso número de versos así como la brevedad, sencillez y esquema repetitivo de las canciones pueden sugerir la intervención de partes de danza.

No obstante que en este trabajo la mayor parte de la producción musical de Manuel Villaflor pertenece en apariencia a formas teatrales menores, también se encuentran ejemplos de tonadas que muy probablemente se presentaron en comedias, en

---

<sup>2</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses...*, pág. CCXXVII y CCXXVIII

el teatro cortesano (vid. Estribillo. Ms. Sutro Fol. 55 y 67) o en el religioso (vid. Estribillo. Ms. De la Novena). Además existe la evidencia histórica que sitúa al compositor valenciano en cierto rango de importancia en el medio teatral en general (Vid. Cap.IV), y por lo que de los mismos estribillos se colige, éste abarcó el tipo de música recurrente en los distintos géneros dramáticos que engloba el teatro de los Siglos de Oro, todos más o menos enmarcados en la preceptiva de la comedia nueva como mencioné en el apartado de introducción al tema. Claro está que determinarlo con certeza se encuentra sujeto a una mayor investigación y ubicación de fuentes musicales, siempre que se pueda establecer su autoría, pues el anonimato es una constante en este tipo de registros. Lo mismo sucede con respecto a los textos poéticos. Por otra parte la inconsistente escritura musical sugiere, en parte, que la partitura no tiene mayor función que la de presentar un bosquejo práctico para la escena.

Como mencioné en el párrafo inicial, más que certezas, nos enfrentamos a interrogantes, por lo que otro objetivo de este trabajo persigue señalar áreas de investigación pertinentes a este campo de estudio musicológico. En primera instancia, cabría indagar más sobre la figura de Manuel de Villaflor. Sabemos que cumplió un papel importante, junto a la figura de Juan de Serquiera, hacia la última década del siglo XVII, ¿pero qué sucedió antes de su arribo a la escena madrileña? ¿Qué más nos pueden decir los archivos históricos sobre este compositor valenciano? En cuanto a su música la línea de interrogantes principia por los manuscritos en los que se encuentra su obra, y ello nos lleva a generar más preguntas en varios sentidos.

Las canciones teatrales presentadas en este trabajo parten de una selección de manuscritos novohispanos (Archivo AGN y Ms. Sutro) y españoles ( Mss. Gayangos Barbieri, de la Novena y *Libro de Tonos puestos en cifra de Arpa*). De esta selección llama especial atención el Ms. Sutro I a partir del cual obtenemos el mayor número de canciones de este trabajo. Asimismo a partir de su confrontación con otras fuentes pudo establecerse la autoría de Villaflor de obras en que aparece sin atribución, como es el caso de los estribillos “Tirano amor” y “Escucha Fenisa” que en la versión de Gayangos Barbieri no se registra al compositor, pero afortunadamente Sutro sí lo indica. También a partir del Ms. Sutro I pudo establecerse la correspondencia, por lo menos textual con certeza, de tres estribillos que John Koegel destaca en su artículo “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library” y que

aparecen sin atribución en el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*. Establecer la correspondencia musical exacta precisará de un estudio más profundo.

En el artículo mencionado, John Koegel establece una hipótesis en torno al origen del Manuscrito Suro I, sin embargo, todavía quedan muchas preguntas por responder en torno al posible origen de este documento. Por lo que toca a la música virreinal, sabemos que un importante repertorio de tonos de compositores como Juan de Hidalgo, José de Torres y Sebastián Durón entre otros se encuentran en archivos americanos (Por ejemplo: “Huyendo la verde margen” de Villafior en el AGN).<sup>3</sup> Sin embargo, no sabemos si estas canciones se utilizaron en la escena novohispana, ni el por qué tal selección llega a México, antes de que su función se limitara a ser nada más que un cuaderno de notas de oratorio del bachiller oaxaqueño Nicolás de Aragón hacia el siglo XVIII.<sup>4</sup> ¿Cuál fue la importancia de este repertorio en la música virreinal? ¿A qué compañía o compañías perteneció?

De acuerdo con Maya Ramos, si bien no hay noticia de que existiese en la sociedad novohispana una organización de actores por cofradías como en España, la estructura de las compañías de título es prácticamente la misma en una y otra tradición.<sup>5</sup> Las canciones recopiladas en el Ms. Suro I -poco más de 100- bien pueden dar cuenta de ello, y de que el repertorio teatral español era conocido en la Nueva España. Por otra parte el hecho de que se encuentre un gran número de canciones teatrales de Manuel de Villafior en esta colección (18 en total) da cuenta de la relevancia que debió tener en la escena española, y quizás novohispana. Es también de llamar la atención el que en esta fuente contamos con la indicación de la autoría musical de gran parte de los compositores y que una buena parte de éstos, alrededor de 58 tonadas, pertenecen a músicos de las compañías teatrales (en total dos) de aproximadamente la última década del siglo XVII, a saber: Juan de Serqueira (34 tonos), Manuel de Villafior (18 tonos), Alfonso Flores (4 tonos) y Miguel Ferrer (2 tonos).<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Gerardo Arriaga, “El encuentro de dos culturas...”, pág. 177; Maya Ramos, *Censura y teatro novohispano*, pág. 157.

<sup>4</sup> John Koegel, “New sources of Music from Spain and Colonial Mexico”, pág. 589.

<sup>5</sup> Maya Ramos Smith, “Actores y compañías en América”, pág. 82.

<sup>6</sup> John Koegel, *Op. cit.*, pág. 611; María A. Flórez Asensio, “‘Salgan Racionales Ruisseñores’. Músicos de las compañías teatrales en Madrid durante el siglo XVII”, págs. 75-78.

Puesto que la colección de canciones de Villafior, en este primer acercamiento se ha logrado a partir de las atribuciones que se registraron en los manuscritos Sutro I, Gayangos-Barbieri, AGN y de la Novena (la cual es hasta ahora hipotética), es necesario en estudios posteriores definir una “estilística” del compositor valenciano para poder contar con mayores elementos que distingan su repertorio. Ello quizás resulte en una empresa vana si tomamos en cuenta que no se puede concebir a la “tonada teatral” como un género en sentido estricto. No se trata, además, de una música muy elaborada y por lo mismo no responde a la originalidad creativa tanto como a fórmulas preestablecidas de fácil acceso para el espectador.<sup>7</sup> No obstante, en una segunda etapa de estudio es importante establecer algún criterio de análisis para reconocer un mayor número de obras de este compositor allí donde las fuentes omiten este dato -tal como sucede en Sutro o Gayangos Barbieri-, asimismo es pertinente continuar la investigación hacia el esclarecimiento de la autoría de los textos, determinar su inserción a una obra u obras teatrales específicas y profundizar en el estudio de las propias fuentes manuscritas (pienso concretamente en la paleografía musical y textual).

Otro aspecto que cabe destacar, ejemplificado en esta colección, y que de hecho se trata de un rasgo característico, es el ámbito vocal para la que la canción teatral se compusiera, esto es, predominantemente para voces femeninas (“tiple” con mayor frecuencia). Dos consideraciones me parecen interesantes con respecto a lo anterior: el papel de la mujer en el teatro español y el estilo de interpretación de las tonadas teatrales. Sabemos por la información histórica consultada que el papel de la mujer en los elencos de actores fue de suma importancia, no pocas veces nos encontramos ejemplos de “autoras” o directoras de comedia, como fue el caso de Sabina Pascual actriz de cierta reputación al lado de quien Villafior hizo parte de su carrera en la escena madrileña. En ningún otro medio social la mujer gozó de tanta independencia como en las compañías de actores, a pesar de las críticas de altos mandos religiosos sobre todo. Por lo que toca al estilo de interpretación de las canciones, el vacío es quizás tan grande como lo que se refiere a la técnica de actuación de este tipo de teatro. María A. Flórez trata sobre el tema de la técnica vocal de canto en la comedia, destacando aquellos rasgos que en primera instancia lo diferencia del estilo italiano (“estilo representativo”).<sup>8</sup> La investigadora mencionada ha explicado a grandes rasgos las

---

<sup>7</sup> Luis Robledo, *Tonos a los Divinos y a lo Humano en el Madrid Barroco*, pág. 26.

<sup>8</sup> María A. Flórez Asensio, “Los vientos se para oyendo su voz...”, pág. 524.

características técnicas del canto propio de la comedia, un estilo que privilegia la expresividad y la claridad de la enunciación a favor del texto dramático, y las diferencias existentes entre dicho estilo y el italiano operístico.<sup>9</sup> Sin embargo, a mi parecer, sería de gran interés profundizar en el estilo de canto de los diversos géneros teatrales, pues es poco probable que se interpretase del mismo modo una tonada de entremés que una canción de espectáculo cortesano.

Finalmente, relacionado con los puntos anteriores, restaría indagar con mayor énfasis sobre el papel de la mujer en el teatro novohispano y el tipo de educación que pudiera recibir. De acuerdo con Maya Ramos existe constancia del reconocimiento de actrices, incluso “autoras” de comedia en la América española.<sup>10</sup> Ello nos llevaría de nueva cuenta al manuscrito Suro I y a indagar sobre la importancia y desarrollo del teatro en el ámbito virreinal para finalmente discernir si la existencia de esta antología en tierras mexicanas fue producto del azar o una muestra de las posibles prácticas teatrales en la Nueva España.

Ante la diversidad de expresiones que conforman el mundo teatral del Siglo de Oro español, la recopilación y transcripción de la obra de Manuel de Villafior así como el estudio previo pretenden hacer una contribución en este sentido, explicando la interrelación y dinámica de la tonada o tono en la representación teatral. Pese a que la evolución de este trabajo se dirigió a abordar una perspectiva entre las diversas temáticas que circundan el teatro áureo español, se persigue con esta “muestra” comprender en parte el funcionamiento de este aparente universo indiferenciado de producciones escénicas. Desde luego, se trata sólo de un acercamiento, sin embargo a partir de la comprensión de por lo menos uno de los aspectos que fueron trascendentes en el teatro español de los siglos XVI y XVII, en este caso la canción teatral, se podrá apenas vislumbrar lo que implicó la puesta en escena de esta manifestación que va más allá del texto escrito para ser representado. En ese sentido, la canción o tonada teatral funge como pequeña unidad dramática que por sus particularidades se distingue de otras tradiciones musicales monódicas.

---

<sup>9</sup> María A. Flórez Asensio, *Loc. cit.*

<sup>10</sup> Maya Ramos, “Actores y compañías en América durante la época virreinal”, págs. 82, 87- 88.



## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Manuscritos

US-SFs	SMM1
E:Mens	Congregación de Nuestra Señora
E:Mn	Ms.16322 (Ms. Gayangos Barbieri)
E:Mn	Ms.13417 ( <i>Libro de tonos puestos en cifra de arpa</i> ).
Mx AGN	Archivo General de la Nación.

### Fuentes secundarias

Allen, John J., “Los espacios teatrales”, en *Historia del Teatro Español*. De la Edad Media a los Siglos de Oro, (Javier Huerta Calvo, dir.), Tomo I, Madrid, Gredos, 2003, pp. 629-653.

Alín José María y María Bergoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1997.

Anglés, Higinio y José Subirá (eds.) *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Tomo I, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946.

Anton Priasco, Susana, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1750. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2001.

\_\_\_\_\_, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1750. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2001.

\_\_\_\_\_, “Del Corral a la Corte: La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, año XIX, nº 19, 2005, pp. 11-29.

\_\_\_\_\_, “La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos” en *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 265-281.

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 5 ed., 2012. (Col. Crítica y Estudios Literarios).

\_\_\_\_\_, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003. (Col. Arcadia de las Letras).

Arriaga, Gerardo, "El encuentro de dos culturas del viejo y del nuevo mundo en la música ibérica", *Revista Portuguesa de Musicología*, 1, 1991, pp. 175-192.

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970. (Trad. del alemán al español por K. Wagner y F. López Estrada)

Barbieri, Francisco, *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles*, (Legado Barbieri), Emilio Casares editor, Madrid, 1988.

Barrera, Cayetano A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: 1860), Londres, Tamesis Books, 1968.

Barreiro, Carlos y Benjamín Yépez, "Calderón de la Barca y Henao, Pedro" en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo II, Madrid, SGAE, 1999, pp. 919-923.

Becker, Danièle, "El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII" en Nuemeister, Sebastián, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo I, 1989, pp. 353-364. Disponible en versión electrónica en *Centro Virtual Cervantes*, URL, [http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_033.pdf](http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_033.pdf) (Consultado el 27 de Octubre de 2008).

\_\_\_\_\_, "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 171-190.

Bonastre, Francesc, "Tono (I)" en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo X, Madrid, SGAE, 1999.

Brioso Santos, Héctor, "Notas al Diccionario de la comedia del Siglo de Oro" en *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 8, 2005, pp. 43-58. Disponible en versión electrónica en Dialnet, URL : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1326057> (Consultado el 26 de octubre de 2011).

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, "El manuscrito Gayangos-Barbieri", *Revista de musicología*, Tomo XII, 1989, pp.199-268.

\_\_\_\_\_, "La música en el teatro clásico" en Huerta Calvo, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp.677-715.

Capdepón, Paulina, "Cantata" en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo III, Madrid, SGAE, 1999, pp. 72-74.

Casa, Frank (dir.), *et al*, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, edición del IV Centenario Real Academia Española, México, Santillana, 2004.

\_\_\_\_\_, *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia y otras* (ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Tomo III, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Chapa Bezanilla, María de los Ángeles, *Catálogo de la obra musical del maestro Vicente T. Mendoza*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1994, pp. 183.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, II., Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.

\_\_\_\_\_, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, II. Edición facsímil. Estudio Preliminar e Índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.

*Diccionario de Autoridades*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, III, Edición facsímil del *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739.

Díez Borque José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Laberinto, 2002.

\_\_\_\_\_, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 234. (Historia crítica de la literatura hispánica, 9).

\_\_\_\_\_, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.

\_\_\_\_\_, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, 1996.

\_\_\_\_\_, “Lope de Vega y los gustos del ‘vulgo’”, *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 1, 1992, pp.7-32.

Fernández Calvo, Diana, *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Siglos XVII y XVIII). Textos musicales y contexto histórico*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2012.

Fernández Guillermo, Leonor Guadalupe, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004.

Flórez Asensio, María Asunción: “‘Salgan racionales ruiseñores’: Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII”, en *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, pp. 41-78.

\_\_\_\_\_, “Músicos de las compañías que residen en esta corte: Músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro”, *Anuario Musical*, núm. 65, enero-diciembre 2010, pp. 57-78.

\_\_\_\_\_, “Los vientos se paran oyendo su voz: de ‘partes de música’ a ‘damas de lo cantado’. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Musicología*, XXIX, 2, 2006, pp. 521-536.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglo XV a XVII*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM: Colegio de México, 2003, II vols.

García García, Bernardo J., “Los Actores” en *Seacex, Teatro y fiesta del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, 1999, Disponible en versión electrónica en: <http://www.seacex.com/indexflash.htm> (Consultado el 27 de Octubre de 2007)

García de Enterría, María C., “Función de la ‘letra para cantar’ en las comedias de Lope de Vega: Comedia engendrada por una canción”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI, 1965, págs. 3-62.

Goldberg, Rita, *Tonos a lo divino y a lo humano*, Madrid, Tamesis Books, 1981.

González Marín, Luis Antonio, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, *Anuario Musical*, No.48, 1993, pp.63-101.

Guillón Barrett, Yvonne, *Versificación española*, México, Colección general de ediciones, 1976. (Col. Ideas, letras y vida).

Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

Jiménez Rueda, Julio, “La música” en *Historia de la cultura en México: el virreinato*, México, Cultural, 1951 (2ª ed.), pp. 254-259.

Koegel, John. "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", (“New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”), *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre, 1997, pp. 9-37.

\_\_\_\_\_, “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, *Notes*, Vol. 55, No.3, Marzo, 1999, pp.583-613. Disponible en versión electrónica de JSTOR URL:

[http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4380\(199903\)2%3A55%3A3%3C583%3ANSOMFS%3E2.0.CO%3B2-J](http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4380(199903)2%3A55%3A3%3C583%3ANSOMFS%3E2.0.CO%3B2-J)

(Consultado el 18 de octubre de 2007).

Lambea, Mariano et alii, *Nuevo Incipit de poesía española musicada*, Digital CSIC, 2012. Disponible en versión electrónica en *Biblioteca Virtual Cervantes*, URL: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=35184&portal=0> (Consultado el 23 de abril de 2012).

\_\_\_\_\_ y Lola Josa, “Cancioneros y recopilaciones” disponible en página electrónica de la *Biblioteca Virtual Cervantes*, URL: [http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturaymusica/include/p\\_fuentes.jsp](http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturaymusica/include/p_fuentes.jsp) (Consultado el 23 de abril de 2012).

\_\_\_\_\_, “Tonos humanos y teatrales en el Cancionero poético-musical de Mallorca”, 2010, disponible en la página electrónica de *Digital CSIC*, URL: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/27433/1/Tonos%20humanos%20teatrales%20en%20el%20Cancionero%20Po%20c3%a9tico-Musical%20de%20Mallorca.pdf> (Consultado el 23 de abril de 2012).

Lobato, María Luisa, “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias”. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 89-114.

López-Calo, José, *Historia de la música española. Siglo XVII*, 3, Pablo López de Osaba (dir.), Madrid, Alianza, 1983.

Laird, Paul R, “Reseña sobre *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*”, *Notes*, 51 No.3, Marzo, 1995, pp. 926-928. Disponible en versión electrónica en *JSTOR*, URL: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/899303?uid=3738664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=56239121023> (Consultado el 23 de septiembre de 2007).

Martín Moreno, Antonio, "La música teatral del siglo XVII español", en *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 125-146.

\_\_\_\_\_, “Felip Pedrell y el descubrimiento del Teatro barroco español” en *Recerca Musicologica*, XI-XII, 1991, pp. 111- 131.

Madroñal Durán, Abraham y Héctor Urzáiz Tortajada, “Siglo XVII. Introducción” en Huerta Calvo, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp.611-628.

Mathes, W.M., “La colección mexicana de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California”, *Quinto Centenario*, No.2, 1981, pp-213-215. Disponible en versión electrónica en *Dialnet*, URL: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02116111/articulos/QUCE8181220213A.PDF> (Consultado el 23 de septiembre de 2007).

Mckendrick, Meelvena, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Mendoza, Vicente, T., "Páginas Musicales de los siglos XVII y XVIII", *Boletín del Archivo General de la Nación (Suplemento)*, 16, no.4, octubre-diciembre, 1945.

Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de A. de Mora, 1735.

Nasarre, Pablo, *Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1724, Ed. Facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 241-251. (Traducción del alemán por Miguel Ángel Vega).

Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.

Pedrell, Felipe, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la música española*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía, 1897, V vols.

Peña y Goñi, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*, Madrid, El Liberal, 1881.

Querol Gavaldá, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputación-Instituto del teatro, 1981.

\_\_\_\_\_, "La dimensión musical de Calderón de la Barca" en García Lorenzo, Luciano (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1981, pp. 1155-1160

\_\_\_\_\_, *Teatro musical de Calderón. Estudio preliminar en Música Barroca española* Tomo VI, Barcelona, CSIC-Instituto español de musicología, 1981.

\_\_\_\_\_, *Canciones a solo y a dúos del siglo XVII*. Estudio preliminar en *Música Barroca española*, Tomo IV, Barcelona, CSIC-Institución "Milà I Fontanals", U.E.I de musicología, 1988.

Quilis Antonio, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 11 ed. (1era. 1984), 1999.

Ramos Smith, Maya, "Actores y compañías en América durante la época virreinal" en Mercedes de los Reyes Peña y Concepción Reverte Bernal (coords.), *Actas del II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 77-99.

\_\_\_\_\_, (dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos*, CONACULTA, INBA, Centro Nacional de Investigación Teatral Usigli, 1998.

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Madrid, RAE, 22 ed., 2001. Versión electrónica disponible en: <http://www.rae.es>.

Robledo, Luís; *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*; Zaragoza, Diputación provincial, Institución Fernando el Católico, 1989.

\_\_\_\_\_, *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Fundación Caja Madrid - Editorial Alpuerto, 2003.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, “El actor y las técnicas de interpretación” en *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, I. Javier Huerta Calvo (dir), Madrid, Gredos, 2003, pp. 655-676.

Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000.

\_\_\_\_\_ y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

\_\_\_\_\_ y William R. Blue, “Bibliografía anotada sobre el teatro de los Siglos de Oro”, *Criticón*, 53, 1991, pp. 123-141. Disponible en versión electrónica en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, URL: [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/053/053\\_123.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/053/053_123.pdf) (Consultado el 23 de septiembre de 2007).

Rubio San Román, Alejandro y Elena Martínez Carro, “Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, 2006, pp. 219-234.

Ruiz Ramón, Francisco, “El teatro nacional del Siglo de Oro”, en *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Alianza, 1967, pp. 127-257.

Ruiz, Tarazona, Andrés, “Madrid”, en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo VII, Madrid, SGAE, 1999, pp. 17.19.

Sage, Jack, “Calderón y la música teatral”, *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300.

\_\_\_\_\_, “La música en los corrales del siglo XVII”, *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, David Castillejo (ed.), Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 296-297.

Saldoni, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Tomo III, (2ed), Barcelona, Isidro Torres editor, 1880.

San Vicente, Ángel, “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega” en *Homenaje a Francisco Indurián*, editado por José Ma. Aguirre et. al., Zaragoza, 1972.

Shergold, N.D y J.E. Varey, "A Problem in the Staging of Autos Sacramentales in Madrid, 1647-1648", *Hispanic Review*, 32, 1964, pp. 12-35.

\_\_\_\_\_(eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, II, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, 1985, pp.633.

\_\_\_\_\_, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982, pp.13-39.

\_\_\_\_\_, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books-Comunidad de Madrid, Fuentes para la Historia del Teatro en España, IX, 1989, pp.7-43; 144-145; 190-191.

Stein, Louise K., "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", *Actas del Congreso Internacional sobre España en la Música de Occidente*, 1, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 357-370.

\_\_\_\_\_, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century, Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

\_\_\_\_\_, "El 'Manuscrito Novena': sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro", *Revista de Musicología*, 3, 1980, pp. 197-239.

\_\_\_\_\_, "Música existente para comedias de Calderón de la Barca", en García Lorenzo, Luciano (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1981, pp. 1161-1172.

\_\_\_\_\_, "Manuel de Villaflor" en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo X, Madrid, SGAE, 1999, p. 909.

\_\_\_\_\_, "Manuel de Villaflor, en Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tomo XXVII, Londres, Macmillan, (2ed) 2001, p. 612.

\_\_\_\_\_, "Spain, Art music. 3. Late 16<sup>th</sup> century to mid 18<sup>th</sup>" en Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tomo XXIV, Londres, Macmillan, (2ed) 2001, pp.118-126.

Subirá, José, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

\_\_\_\_\_, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

\_\_\_\_\_, "Le style dans la musique théâtrale espagnole", *Acta Musicologica*, Vol. 4, Abril-junio, 1932, pp. 67-75. Versión electrónica en JStor, [http://links.jstor.org/sici?sici=00016241\(193204/06\)1:4:2%3C67:LSDLMT%3E2.0.CO:2-Z](http://links.jstor.org/sici?sici=00016241(193204/06)1:4:2%3C67:LSDLMT%3E2.0.CO:2-Z) (Consultado el sábado 29 de octubre de 2007).



\_\_\_\_\_, *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Instituto del teatro, Diputación provincial, 1930, p.101 (Versión digitalizada por la Universidad de Michigan, 2006).

\_\_\_\_\_, *La tonadilla escénica*. “Origen, prosperidad y olvido de la tonadilla escénica”, Barcelona, Labor, 1933, pp.23-31.

\_\_\_\_\_, “Un manuscrito musical de principios del siglo XVII. Contribuciones a la música teatral española”, *Anuario Musical*, 4, 1949, pp. 181-191.

Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, Colegio de México, 1999.

Torrente Alvaro y Pablo L. Rodriguez, “The ‘Guerra Manuscript’ (c.1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol 123, No 2, 1998, pp. 147 -189. Disponible en versión electrónica de JSTOR, URL:

[http://links.jstor.org/sici?sici=02690403\(1998\)123%3A2%3C147%3ATM\(1A%3E2.0.CO%3B2-B](http://links.jstor.org/sici?sici=02690403(1998)123%3A2%3C147%3ATM(1A%3E2.0.CO%3B2-B)

(Consultado el 28 de octubre de 2007)

Torres Joseph de, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, Madrid, Imprenta de Música, 2ed, 1736. Ed. Facsimilar Valladolid, Maxtor, 2009.

Umpierre, Gustave, *Songs in the plays of Lope de Vega: A Study of Their Dramatic Function*, Londres, Tamesis Books, 1975, p.108.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, pp. 714-715.

Valbuena Prat, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, p.402.

Varey, J.E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1649*, Madrid, Tamesis Books, 1997, pp.184-187.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*, Madrid, Espasa-Calpe, (4ed) 1973. (Col. Austral. 842).\*

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Juan Manuel Rozas (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en:

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/ff8d7e8e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_10](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/ff8d7e8e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_10)

(Consultado el 23 de agosto de 2011). \*\*

Villanueva, Carlos, “Villancico” en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo X, Madrid, SGAE, 1999, pp. 920-923.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: "El teatro y las fiestas públicas en la corte durante el reinado de Carlos II". *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 217-236.

## ANEXO I

a) "Huyendo la verde margen" (AGN) Transcripción de Gerardo Arriaga en:

Arriaga, Gerardo, "El encuentro de dos culturas del viejo y del nuevo mundo en la música ibérica", *Revista Portuguesa de Musicología*, 1, 1991, pp. 175-192.

Ex. 1

### Huyendo del verde marjen

[Maru el de] Villafior  
Transcripción: Gerardo Arriaga

Coplas

Hu - yen - do del ver - de mar  
El e - co en bra - cos del ay -  
E - ra tor - men - tra sus an -  
Can - sa - do de a - quel re - mo -

jen el pla - cen - te - ro va - lli - cio  
re al - gu - no vez a su o - y - do.  
ssias a - quel li - mí - ta - do in - di - cio  
to al - vo - ro - so mal dis - tra - to

El - re - no su a - bi - ta - cion vo - ces  
Tra - y - a en con - fus - sas lo - gos  
de que vi - vi - an gus - to - sos  
de - se - a u - na so - le - dad

Mu - dó al ho - rror de los ris - cos  
nel va - lle lcs re - go - cí - jos  
vi - vier - do sin su mar - ti - ric  
cion - de so - bran - dos sen - ti - dos

*Estrilho*

Ya su in - fe - li - ce ser res - ti - tu - i - do pon - dién - do en las pri - ssio - nes de vi -

vien - te el mo - men - ta - neo gus - to de abs - tra - y - do di - ce Ay, tris - te vi -

da con - de - na con que o - pri - me in - fiel des - ti - no en ma - te - ria - les la - ços

(1)

La dul - ce u - ni - ón del al - ma al cie - lo mi -

ra la dul - ce u - ni - ón del al - ma al cie - lo mi - ra.

(1) Orig. do

ANEXO  
II

b) "Quieres que te diga Filis" (Ms. Gayangos Barbieri). Transcripción de Felipe Pedrell en:  
Pedrell, Felipe, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX. Documentos par ala historia de la música española*, vol. IV-V, La Coruña, Canuto Berea y Compañía, 1897.

58 IX.  
TONADA A SOLO.  
De Manuel de Villaflor.

VOZ. *¿Quie-res que te di-ga, Fi-lis, la fe con que te ve-ne-ro? Pues*

ACOMPTO.

*no, pues, no quie-ro, y lue-go an-da-re-mos*

*a i-ra y más i-ra, a ce-ño-y más ce-ño,*

*a i-ra y más i-ra y a ce-ño-y más ce-ño.*

*Qui-sie-ras que te di-je-ra que tea-do-ro, de*

*ma-ne-ra que vi-vo de lo que*

mue - ro? Pues no, pues, no quie - ro,

que la cruel - dad en ti ha - llo: si se de clara el va - sa - llo

a - pre - ta - ra en el im - pe - rio,

y lue - go an - da - re - mos á i - ray más

i - ra, a ce - noy más ce -

i - ray más i - ra yá ce - noy más ce - ño