

# «LAS TONADAS GRANDES DEL RETIRO»: TRANSMISIÓN Y REUTILIZACIÓN DE MÚSICA TEATRAL EN LA CORTE MADRILEÑA DE LOS ÚLTIMOS AUSTRIAS

## «LAS TONADAS GRANDES DEL RETIRO»: TRANSMISSION AND REUSE OF THEATRICAL MUSIC IN MADRID COURT OF DE LAST AUSTRIAS

María Asunción Flórez Asensio  
<https://orcid.org/0000-0002-8413-9557>  
Investigadora independiente  
ESPAÑA  
maflorezasensio0@outlook.es

**Resumen.** Desde mediados del siglo xvii el teatro cortesano se convirtió en el principal creador y difusor de tonadas que, al mantenerse dentro de la tradición musical hispana, influyeron en los restantes ámbitos musicales. Tras alcanzar el éxito fuera del marco para el que fueron creadas, las más famosas serán ampliamente reutilizadas dando origen a obras nuevas, como el sainete *Las tonadas grandes del Retiro* de López de Armesto. Esta breve pieza incluye tonadas de tres fiestas cantadas muy representativas de los diversos géneros músico-teatrales cortesanos: *Elegir al enemigo*, fiesta real de Salazar y Torres, la zarzuela *Eco y Narciso* y la ópera *Celos aun del aire matan*, ambas de Calderón.

**Palabras clave.** Tonadas teatrales; siglo xvii; transmisión y reutilización.

**Abstract.** From the middle of the seventeenth century the court theater became the main creator and diffuser of songs that, by staying within the Hispanic musical tradition, influenced the other musical fields. After achieving success outside the framework for which they were created, the most famous will be widely reused, giving rise to new works, such as the López de Armestos' sainete *Las tonadas grandes del Retiro*. This brief piece includes tunes from three sung plays very representatives of the various court musician-theater genres: *Elegir al enemigo*, Salazar y Torres' real play, the zarzuela *Eco y Narciso* and the opera *Celos aun del aire matan*, both by Calderón.

**Keywords.** Theatrical songs; 17th century; transmission and reuse.

Siendo la música parte importante del teatro hispano desde su reaparición en la Edad Moderna, no deja de llamar la atención que, hasta fechas muy recientes, la música teatral haya sido eludida, cuando no directamente olvidada, por los investigadores del teatro del Siglo de Oro y también por los directores de escena, incluso en montajes de carácter historicista. Más lamentable aún es este olvido u omisión en muchos estudios centrados en el teatro cortesano pues, aun siendo cierto que en España no podemos hablar de teatro musical hasta la segunda mitad del siglo XVII, este aparece en el marco de la Corte. Me refiero concretamente a un género músico-teatral que recibió en la época diversos nombres y al que actualmente se suele denominar también de forma variada: drama mitológico<sup>1</sup>, semiopera<sup>2</sup>, fiesta real con música, etc. No obstante, yo prefiero el de fiesta real cantada<sup>3</sup>, pues permite englobar obras de diferente extensión y de argumentos tanto mitológicos como pastoriles y caballerescos.

Unión de pintura («rasgos deste pincel [...] en vistosas perspectivas»), poesía («estudios desta pluma») y música («fantasías»)<sup>4</sup>, según definición de Calderón<sup>5</sup>, estas obras, de gran complejidad, pretenden fundir en un todo orgánico la riqueza plástica de la suntuosa puesta

<sup>1</sup> Neumeister, 2000.

<sup>2</sup> Stein, 1993, p. 130.

<sup>3</sup> Podemos considerarlo la respuesta hispana a los experimentos que sobre el teatro musical se estaban realizando en Europa y que culminan en el siglo siguiente con la ópera italiana, un modelo exportado a los restantes países europeos en los que terminará imponiéndose. Ver Flórez, 2006, p. 493. Este tipo de espectáculos cuenta ya con una considerable bibliografía desde los pioneros estudios de Cotarelo y Mori (1911 y 1934) y Subirá (1928 y 1949), pasando por los de Sage en la década de 1970 (1970 y 1973), Becker en la de 1980 (1982, 1987 y 1989), Stein en la de 1990 (1993 y 1998) y Flórez con el actual siglo (2006).

<sup>4</sup> Calderón de la Barca, loa de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), vv. 56 y 60-61, p. 45. Como afirma Aurora Egido (2009, p. 138) la música teatral «no puede ni debe estudiarse aisladamente, pues es parte de un espectáculo total en el que también hay que tener en cuenta la puesta en escena y el texto al que sirve y acompaña».

<sup>5</sup> A diferencia de lo ocurrido en otros países europeos, en los que el prestigio de los escenógrafos reales podía exceder al de los autores dramáticos, en su célebre enfrentamiento de 1635 con Cosme Lotti durante el montaje de *La Circe* o *El mayor encanto amor*, Calderón dejará claro que aunque el teatro y apariencias ideados por el florentino son de «mucho ingenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación...». Por ello propone hacer «elección de algunas de sus apariencias, las que yo habré menester...», como así sucedió. Carta de Calderón fechada el 30 de abril de 1635. Ver Aubrun, 1968, p. 444.

en escena propia de las representaciones cortesanas con la intensidad dramática de las comedias de los corrales. Como encargada de resaltar la belleza, sonoridad y significado de unos textos de gran riqueza conceptual, fijándolos en la memoria de los espectadores, la música adquiere en ellas una particular importancia al convertirse en parte esencial de la estructura dramática, contribuyendo, además, a mantener el equilibrio entre la vista y el oído<sup>6</sup>. Pero estas obras no serán un mero divertimento; transmiten contenidos morales y políticos dirigidos por la Monarquía Hispánica tanto a los propios súbditos como a aliados y enemigos foráneos. Precisamente por ello, no se mantuvieron dentro del reducido ámbito de la Corte. El Coliseo del Buen Retiro, utilizado desde su inauguración en 1640 como teatro cortesano y público<sup>7</sup>, facilitó la asistencia del espectador del común a estas representaciones, permitiendo a la tesorería real recuperar parte de la inversión mediante el cobro de una entrada, como si de un corral más se tratara.

Como consecuencia, la influencia de la música teatral cortesana se dejó sentir en los restantes ámbitos musicales, ya fuesen cultos o populares, profanos o religiosos, públicos o privados, convirtiéndose el teatro cortesano en el principal creador y difusor de tonadas<sup>8</sup>, una forma cantada heredera de géneros poético-musicales tan característicos de la música hispana como el villancico y el romance. Se trata de canciones estróficas, con o sin estribillo, cuyas melodías se ciñen a la forma poética y se subordinan al texto. Estas melodías, no muy largas, con frecuentes repeticiones y tésituras cómodas, permiten al intérprete “decir” con claridad las palabras para que puedan ser entendidas sin dificultad. También el ritmo se pone al servicio del texto pues no es raro que un cambio de compás marque el paso de la copla al estribillo, predominando los ritmos ternarios. Los desplazamientos del acento, sobre todo mediante el uso de hemiolias, subrayan igualmente determinadas palabras o incluso el contenido general del texto. Y todo ello se ve sustentado por una armonía expresiva.

<sup>6</sup> Flórez, 2006, p. 235.

<sup>7</sup> Ver Flórez Asensio, 1998.

<sup>8</sup> Este trasvase, constante, invierte la situación planteada a principios del siglo XVII cuando es el teatro el que asimila y difunde canciones preexistentes, ya sean populares o popularizantes y también aquellas creadas por los compositores al servicio de la Casa Real.

Precisamente porque se mantienen dentro de la tradición musical hispana, estas tonadas palaciegas alcanzarán también gran éxito fuera del ámbito cortesano para el que se crearon. Así lo demuestra que desde el último cuarto del siglo encontremos muchas de ellas recogidas en cancioneros poéticos y musicales. Las más famosas darán origen, incluso, a nuevas obras como villancicos sacros, que últimamente han dado agradables sorpresas al convertirse en fuente inesperada de algunas tonadas cuya música solo se ha conservado en el ámbito eclesiástico. En el profano son muchas las obras breves (principalmente bailes) engendradas a partir de una tonada palaciega muy difundida. Esta reutilización de tonadas del teatro cortesano relaciona, a modo de red invisible, géneros en apariencia tan distintos como una fiesta real, un auto sacramental y un baile o entremés.

Buena muestra de ello tenemos en el sainete *Las tonadas grandes del Retiro* de López de Armesto, que utilizo como eje conductor ya que incluye tonadas de obras muy representativas de los diversos géneros músico-teatrales cortesanos<sup>9</sup>: *Elegir al enemigo*, fiesta real de Salazar y Torres; la zarzuela *Eco y Narciso*<sup>10</sup> y la ópera *Celos aun del aire matan*, ambas de Calderón. Las tres, posiblemente con música de Juan Hidalgo (colaborador esencial de don Pedro en la creación de un teatro musical hispano con características propias), son reutilizadas en el sainete de manera diversa, dando lugar a hipertextos alejados en mayor o menor medida de sus respectivos modelos. Y dado que la música vertebraba toda la obra, podemos suponer que a estos cambios correspondería, igualmente, una reelaboración musical de los originales.

#### LÓPEZ DE ARMESTO: UN ENTREMESISTA IGNORADO

Resulta extraño el escaso interés que ha despertado Gil López de Armesto y Castro, pese a ser uno de los pocos entremesistas del Siglo de Oro que publicó por propia iniciativa y bajo su nombre sus obras

<sup>9</sup> Para las características de cada género ver Flórez, 2006, pp. 229-230; 234-235; 266-269 y 290-292.

<sup>10</sup> Sus tres actos exceden, no obstante, el límite fijado por Juan Bautista Diamante en *Alfeo y Aretusa*, obra «a manera de comedia / [...] / En dos actos dividida, / donde al estilo atendiendo / de las zarzuelas, se canta / y se representa, haciendo / de otra fábula episodio». Cito por Cotarelo y Mori, 1911, I, p. XLII.

breves<sup>11</sup>. El volumen, titulado *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674), lo dedicó, como solía ocurrir, a un destacado miembro de la corte; en este caso don Pedro Fernández del Campo, marqués de Mejorada, pero, sobre todo, Secretario de Despacho Universal. Puede que el desinterés se deba a la negativa opinión de Cotarelo<sup>12</sup>, según el cual «Armesto no tiene inventiva [...] lo peor de todo del teatro son los asuntos pastoriles, y a juzgar por el número, debió de ser de los que más contribuyeron a extender esta plaga en el género entremesil...»; y de asunto pastoril es, pese a su título, *Las tonadas grandes del Retiro*.

Autor estrechamente ligado a las fiestas palaciegas, son muy pocos los datos que tenemos sobre él<sup>13</sup>. Salvo las noticias facilitadas por el propio dramaturgo, es precisamente la documentación del Archivo de Palacio la que mayor información proporciona<sup>14</sup>: correo de las Caballerizas Reales en 1662, en 1674 (dos años antes de su muerte) fue nombrado ayuda de furrier de dichas Caballerizas Reales. Pese a ser un oficio cortesano subalterno (semejante al de otros entremesistas como Suárez de Deza, Lanini<sup>15</sup>, Juan Vélez de Guevara, etc.), López de Armesto lo exhibe con orgullo en la portada de *Sainetes y entremeses*, pues no dejaba de suponer un prestigio social<sup>16</sup> para quien se muestra como un escritor diletante: «... sin interés [económico] alguno [...] no hallando más premio en ello que el verte entretenido y que salieses

<sup>11</sup> Huerta Calvo, 2008, p. 444. Los otros fueron Navarrete y Rivera, Suárez de Deza, Coello Rebello y el actor Francisco de Castro.

<sup>12</sup> Cotarelo y Mori, 1911, I, p. cxii.

<sup>13</sup> Gracias a su testamento sabemos que estuvo casado con una actriz, Mariana Navarrete y que vivía en la calle de Santa María, en pleno barrio teatral madrileño donde residían también la mayoría de los principales miembros del «gremio de representantes» por ubicarse en él los dos corrales de la Villa. En ellos y en los dos palacios madrileños (Alcázar y Buen Retiro) desarrolló su actividad como dramaturgo hasta su muerte en la villa y corte el 28 de agosto de 1676. Ver su testamento y partida de defunción en Cotarelo y Mori, 1911, I, pp. cxii-cxiv y cxii.

<sup>14</sup> Archivo General de Palacio (AGP), signatura C-559/46. Ver Huerta Calvo, 2008, p. 445, y Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer, 2015.

<sup>15</sup> Su presencia, así como la de otros colegas como Juan de Matos Frago y Alonso de Olmedo en *Sainetes y entremeses* con sendos poemas laudatorios demuestra su amistad con el autor. Ver Cotarelo y Mori, 1911, I, p. cxii.

<sup>16</sup> Como señala Underwood (2008, p. 5), muchos artistas e intelectuales ocuparon gustosamente oficios palatinos de bajo nivel pues cualquier ascenso en los mismos les suponía mayor prestigio social que su faceta artística.

gustoso, que fue lo que yo pude desear...»<sup>17</sup>. El volumen tuvo cierto éxito, pues fue reimpresso en 1697, lo que según el siempre crítico Cotarelo «honra poco al gusto del público de entonces...»<sup>18</sup>.

Dos aspectos llaman la atención en el título de la colección. En primer lugar la indicación de *Sainetes*, un término que, como señalan Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer (2015), es más genérico que el de *entremés* y permite abarcar géneros más festivos y musicales como el baile y la mojiganga. De hecho, será el que se generalice finalmente para designar a un grupo de obras menores diversas entre sí, por lo que Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer (2015) consideran que con este título López de Armesto «anuncia las novedades de la centuria siguiente». El segundo aspecto a resaltar son las indicaciones de *representados y cantados* con las que el dramaturgo parece querer destacar la relevancia de la música en ellos; relevancia claramente expuesta en el prólogo «Al lector»: «Te suplico que los leas con el gusto que los oíste, sin que olvides, al leerlos, la dulzura de la música, con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos» (fol. 1r). Y efectivamente, el autor se inscribe en la estela del teatro breve con un fuerte componente musical marcado por Quiñones de Benavente<sup>19</sup> y estrechamente ligado al ámbito cortesano, que evolucionará hacia un nuevo género: el intermedio lírico, antecedente directo, en opinión de Subirá<sup>20</sup>, de la tonadilla dieciochesca.

<sup>17</sup> Prologo «Al lector», en López de Armesto y Castro, *Sainetes y entremeses*, fol. 1r.

<sup>18</sup> Cotarelo y Mori, 1911, I, p. cxiii.

<sup>19</sup> La primera noticia que tenemos de la relación de Armesto con el mundo teatral es, precisamente, un soneto laudatorio a Quiñones de Benavente incluido en los preliminares de la *Jocoseria* (1645). En él elogia el «ingenio prodigioso» de un autor que mezcla «lo severo y lo gustoso, / con que vienes a ser del todo, el todo». Como señalan Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer, parece haber tomado a Quiñones como modelo principal; no solo imita sus temas, sino que extrema la importancia del componente musical en sus obras. Ver Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer, 2015; Huerta Calvo, 2008, p. 445; Cotarelo y Mori, 1911, I, p. cxii.

<sup>20</sup> Subirá, 1928, I, pp. 81-83. Ver Flórez, 2006, p. 491; Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer, 2015.

SAINETE DE *LAS TONADAS GRANDES DEL RETIRO*

Protagonizado, como era habitual en la época, por actrices-músicas, *Las tonadas grandes del Retiro* es un magnífico ejemplo de este carácter lírico. Prácticamente cantado todo él, incluye —bien en versión original o en forma de *contrafactum*— tres canciones muy conocidas pertenecientes a fiestas reales: «Pues del monte la falda» de *Eco y Narciso* (II) de Calderón de la Barca, «Con el retrato de Adonis» de *Elegir al enemigo* (II) de Salazar y Torres, y «Ay, infeliz de aquella» de *Celos aun del aire matan* (I), también de Calderón. Pero esta breve obra es, además, una excelente muestra de esa mezcla entre lo culto y lo popular que caracteriza a las diferentes manifestaciones artísticas del Siglo de Oro, ya que se cierra con un baile cantado cuyo carácter popular —o más bien popularizante— contrastaría con el ambiente musical general del sainete:

	<i>Salen los zagales para ayudar al baile</i>
LAURENA	Que antes de casarse sean las finezas haciendo pucheros, que en un tris se quiebra, bien puede sufrirse.
TODOS	Norabuena sea.
FLORA	Mas que estando juntos en la cama y mesa con sus riñas siempre acá se nos vengán, sea noramala.
TODOS	Noramala sea <sup>21</sup> .

López de Armesto recurre aquí a fórmulas de la lírica tradicional muy conocidas por los espectadores como «bien puede ser» —popularizada por Góngora en su célebre letrilla *Que pida a un galán Menguilla*— transformada en «bien puede sufrirse», y las combina con otras de salutación y bienvenida características de la canción popular como «venga

<sup>21</sup> *Las tonadas grandes del Retiro*, vv. 157-168. Hago todas las citas por la edición de Huerta Calvo y Gómez Sánchez-Ferrer.

norabuena / norabuena venga»<sup>22</sup>, subrayando así —tras un paseo por lo más granado de la música cortesana— el género al que teóricamente pertenece el sainete: el pastoril; un grupo de obras que, en opinión de Cotarelo, «en lo literario, apenas tienen valor: zagalitos y zagalitas, llorones, tímidos, pudorosos y azucarados, hasta dejarlo de puro necios»<sup>23</sup>. Y, efectivamente, pese a su título, *Las tonadas grandes del Retiro* pertenece al ciclo de los amores de Gila y Pascual, un tema bastante manido ya en la primera mitad del siglo, tal y como indica Quiñones de Benavente en su *Baile de Bras y Menga*:

MÚSICA                      Pero ya queda en la aldea  
    porque un símil no nos falte,  
    unas mudanzas de Gila  
    y mil enfermos Pascuales<sup>24</sup>.

Musicalmente también tuvo su reflejo en un célebre romance: «De los desdenes de Gila / ¡oh!, qué enfermo anda Pascual», incluido por Calderón en obras tan distintas como *El encanto sin encanto* (I) y el entremés *El Toreador*<sup>25</sup>. No obstante, López Armesto presenta una novedad importante pues en esta ocasión es Gila la que ha sido abandonada en la aldea por Pascual que, con la excusa de «que nuestro amo / le llama, se fue a la villa...». Pero:

FLORA                         [...] Gila, juzgando que  
    es su ausencia con malicia,

<sup>22</sup> La fórmula habitual era «Sea norabuena, / norabuena sea». Frenk (2003, I, pp. 835, núm. 1226) cita, por ejemplo, una combinación introducida por Mira de Amescua en su auto *El heredero*: «sea bienvenida, / enhorabuena venga». También Lope las utiliza en numerosas obras, algunas tan diferentes como su comedia *Los ramilletes de Madrid* y el auto *Bodas entre el alma y el Amor Divino*.

<sup>23</sup> Cotarelo y Mori, 1911, I, p. cxiv.

<sup>24</sup> Ver el baile en Cotarelo y Mori, 1911, II, pp. 839-840.

<sup>25</sup> Ver Wilson y Sage, 1964, pp. 34-35 (núm. 50). Hay música del padre Manuel Correa en el *Cancionero de Onteniente*, hoy en la BNE (Ms. 21741), en el que aparece como «De las mudanzas de Gila» (fol. 70v). Recopilado y escrito primorosamente en 1645 por Baltasar Ferriol («Baltazar Ferriol Presb[itero], en Onteniente Me fecit. 1645»), lamentablemente solo recoge la voz de tiple, la primera de las cuatro para las que estaban escritas las obras. En contrapartida anota los textos completos y normalmente el nombre del compositor. Es la núm. 84 en la transcripción moderna con estudio preliminar de Climent, 1996, pp. 361 (música) y 492 (texto).



que en los hombres es muy fácil  
 a hermosura poseída,  
 tan locos extremos hace,  
 que en la soledad habita,  
 se pregunta y se responde  
 y muchas veces delira (vv. 13-20).

Su compañera Laurena no encuentra mejor forma de atraerla que cantar tonadas, de manera que

LAURENA            [...] sea  
 la música quien nos diga  
 dónde está, pues es forzoso  
 que, si nos oye, ella misma  
 venga a darnos la respuesta (vv. 23-27).

a) «Pues las flores y fuentes» (*Tonadas*) / «Pues del monte la falda»  
 (*Eco y Narciso*)

La situación, ya explotada en otras comedias del siglo de Oro, remite directamente en este caso a la segunda jornada de *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca, una fiesta real «de años» ya que fue estrenada el 12 de julio de 1661 para celebrar el décimo cumpleaños de la infanta Margarita. Representada por las compañías de Antonio de Escamilla<sup>26</sup> y Sebastián de Prado, parece que tuvo bastante éxito pues nos consta que se repuso, al menos, en cuatro ocasiones a lo largo del siglo XVII<sup>27</sup>. Apareció impresa apenas diez años después de su estreno en la *Cuarta parte* (Madrid, 1672) de las comedias de Calderón, revisada por el

<sup>26</sup> Según certificado del escribano, la compañía de Escamilla no pudo representar en los corrales «por causa de los ensayos y estudio de la fiesta que se ha de hacer a Su Majestad el martes doce deste mes con la comedia de *Narciso y Eco* de don Pedro Calderón a los años de la señora infanta Margarita...» (Pérez Pastor, 1905, p. 288).

<sup>27</sup> El 19 de diciembre de 1661; el 29 de enero de 1682; el 28 de octubre de 1689 y el 17 de enero de 1692 (*Fuentes IX*, p. 106). Mayor éxito tuvo en el siglo XVIII con, al menos, 19 reposiciones en los corrales públicos madrileños. Francisco Corradini (uno de los principales compositores de la corte), compuso nuevamente la música para la de 1734 en un estilo ya plenamente influido por la ópera italiana. La partitura se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (M 17-8). Ver en Leza, 2004, pp. 51 y 54.

propio dramaturgo en la reedición de 1674, fecha en la que López de Armesto publica también sus piezas breves.

El pretexto para introducir la tonada es el mismo en la fiesta real y en el sainete. En la primera, Narciso, que ha escapado de la cueva en la que le oculta su madre Liríope, es buscado por pastores y pastoras. Y pues:

LIRÍOPE                    No hay cosa que con él tenga  
                                   más fuerza para atraelle,  
                                   que oír música; y siendo así,  
                                   divididos desde aquí,  
                                   cantando para movelle  
                                   todos id (p. 580).

La canción elegida es la que López de Armesto parodia en primer lugar mediante la técnica del *contrafactum*. Si en la comedia de Calderón las cuatro coplas de la tonada son cantadas sucesivamente por Laura, Nise, Sirene y Eco, en su sainete Armesto, aunque respeta las cuatro estrofas de seguidilla, pone en boca de Pascual las dos últimas:

LAURA	Pues del monte la falda tocó a mis voces, díganme de Narciso fuentes y flores.	LAURENA	Pues las flores y fuentes oyen mis voces, díganme de Gileta fuentes y flores.
NISE	Pues a mí de la selva tocó lo alegre, de Narciso me digan flores y fuentes.	FLORA	Pues que miro las flores hoy tan alegres, es que han visto a Gileta fuentes y flores.

SIRENE	Pues le tocó a mi acento medir la cumbre, díganme de Narciso sombras y luces.	PASCUAL <sup>29</sup>	Pues amante y rendido vuelvo a sus ojos, díganme de Gileta prados y sotos.
ECO	Y pues a mis acentos los riscos tocan, de Narciso me digan luces y sombras. <i>(Eco y Narciso<sup>28</sup>)</i>		Y pues todos la deben lustre y belleza, oiga a todos y todas decir «Gileta». <i>(Tonadas, vv. 29-44)</i>

Afortunadamente, la música de la tonada original se ha conservado en el hoy conocido como *Manuscrito Novena*<sup>30</sup> por pertenecer a la Cofradía de dicho nombre. Como era habitual en la época, la partitura solo recoge el bajo del acompañamiento<sup>31</sup> y la parte cantada, que en este caso está constituida por dos melodías silábicas en ritmo ternario, englobando cada una dos versos de la estrofa. Su perfil ondulado incluye algunos saltos de cuarta y quinta descendente que apuntan a unas cantantes adiestradas. Aunque no se indica el nombre del compositor, su estilo hace suponer a Stein<sup>32</sup> que es obra de Juan Hidalgo quien, además de colaborar estrechamente con Calderón el año anterior en sus dos óperas —*La purpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*—, se había convertido desde 1658 en el principal autor de música teatral de la corte. En 1661 se ocupó también de componer la música de los dos autos escritos por don Pedro para el Corpus madrileño<sup>33</sup>.

No cabe duda de que a los espectadores del sainete, pero también de la fiesta real, esta tonada les resultaría familiar ya que la melodía (no su texto) fue compuesta inicialmente para el auto *Primero y segundo Isaac*. Escrito por Calderón para el Corpus madrileño de 1658, se incluyó

<sup>28</sup> Calderón de la Barca, *Eco y Narciso* (II), p. 580. Ver también Flórez Asensio, 2015, I, pp. 580-581.

<sup>29</sup> Según la acotación «Sale Pascual por un monte abajo cantando».

<sup>30</sup> *Libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*, p. 235. Recopilado en el primer cuarto del siglo XVIII, la música en él recogida parece corresponder al estreno de las obras. Ver Stein, 1980. El texto de la tonada aparece, además, en el Libro de villancicos y letras de la Biblioteca de Cataluña, Ms. 1495, fol. 38. Ver Lambea, 2000, p. 250.

<sup>31</sup> Para el acompañamiento de estas piezas ver Stein, 1987 y Flórez, 2006, p. 84.

<sup>32</sup> Stein, 1993, p. 268.

<sup>33</sup> «A Juan Hidalgo, músico de la Capilla Real, por la ocupación que tuvo en componer la música de dichos autos: 500 rs.» (Shergold y Varey, 1961, p. 156; modernizo las grafías).

en *Autos sacramentales alegóricos e historiales* (Madrid, 1677) publicados con autorización de don Pedro. Su música se recogió igualmente en el ya citado *Manuscrito Novena*<sup>34</sup>, y aunque no se indica el nombre del compositor, su reutilización parece confirmar la autoría de Juan Hidalgo. La escena en la que se inserta la tonada, aunque importante para la trama del auto, nada tiene que ver con la situación planteada en la fiesta real y en el sainete salvo por sus intérpretes, también cuatro pastoras: Teuca, Habra, Celfa y Rebeca. La diferencia principal es que la intervención cantada de esta última queda resaltada al ir separada de la de las otras por una estrofa declamada en la que el personaje explica los motivos que le llevan a unirse al canto:

HABRA (*Canta.*) *A estas horas al pozo  
mi amor me saca.  
¿Quién ha visto del fuego  
tercera el agua?*

CELFA (*Canta.*) *Si me llevan mis celos  
por agua al pozo,  
¿de qué sirve que sean  
fuentes mis ojos?*

TEUCA (*Canta.*) *Aunque voy al pozo  
no voy por agua,  
porque son viento  
mis esperanzas.*

REBECA (*Representa.*) *Porque no pueda decir  
nadie que humildad me falta,  
ni que me excepto de hacer  
lo que las demás zagalas,  
con ellas iré  
[...]*

REBECA (*Canta*) *Con el sol y el aire  
perdí mi color;  
hácenlo de envidia  
el aire y el sol*<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Aparece en la p. 53 Hay transcripción a notación moderna de Álvaro Torrente, 2001, pp. 179-181. Aunque Torrente no señala esta coincidencia, sí lo hace Leza (2004, p. 62). Ambos apuntan a Hidalgo como probable autor de la música del auto.

<sup>35</sup> Calderón de la Barca, *Primero y segundo Isaac*, vv. 1273-1294, pp. 93-94. Pongo en cursiva las partes cantadas para una mejor comprensión de la estructura. Para escuchar

Cabría preguntarse qué tienen en común las tres obras. La respuesta está en la propia música pues, como señala Torrente, aunque su forma literaria es la seguidilla, musicalmente «no responde al patrón rítmico característico de esa estrofa, sino que está más cerca del ritmo apuntillado asociado con la música pastoral»<sup>36</sup>, carácter que predomina en las escenas de todas las obras en las que se incluyó. Esta función caracterizadora parece apuntar también la autoría de Hidalgo, atento siempre a destacar sutilmente rasgos del texto mediante su música. Además, dado que «el texto de la fuente musical se corresponde enteramente con los números musicales de la tradición literaria», parece evidente que «No se han producido por tanto modificaciones en el texto literario para adaptarlo a las nuevas tendencias musicales imperantes en la época de compilación del manuscrito»<sup>37</sup>. Así lo confirma la propia música, que se mantiene dentro del estilo hispano característico del xvii, por lo que podemos afirmar que es la misma que se interpretó tanto en el auto como en la fiesta real y el sainete, en el que finalizada la tonada se inicia una segunda sección.

b) «Con el retrato de Adonis» (*Tonadas / Elegir al enemigo*)

Tras informar Laurena y Flora a Pascual de que Gila falta de casa desde esa misma mañana, salen todos a buscarla, encontrándola dormida y con un retrato en la mano. Cuando Pascual, celoso, se acerca, descubre que el retrato es el suyo, lo que sirve de pretexto para introducir una nueva canción. Al ser «fuerza por no asustarla / que la música prosiga», ambas pastoras cantan una tonada muy estimada en la época: «Con el retrato de Adonis». Así lo demuestra no solo que López de Armesto la incluya sin modificación alguna, sino también que este sainete aparezca recogido como anónimo y con el título de *Baile de Con el retrato de Adonis* en el *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*<sup>38</sup>.

esta tonada ver «Presentación del Manuscrito Novena. Ejemplo I», en <<https://youtu.be/pymwHOVjEBE>>, versión de *Al Ayre Español*, Eduardo López Banzo (dir.).

<sup>36</sup> Torrente, 2001, p. 32.

<sup>37</sup> Torrente, 2001, p. 28.

<sup>38</sup> Ver en BNE, Ms. 4123, fols. 137v-139v. Gracioso en varias compañías durante las décadas de 1660 y 1670, y autor de obras breves, Cotarelo y Mori (1911, I, pp. cxcviii-cxcviii), que elogia sus bailes, le considera «hombre de ingenio sobresaliente».

Como en el caso anterior, el original pertenece a una obra escrita para palacio y representada pocos años antes, concretamente en 1664: *Elegir al enemigo* de Agustín de Salazar y Torres, eminente autor de fiestas reales y zarzuelas<sup>39</sup> durante la regencia de Mariana de Austria. Esta «Fiesta que se representó en el Real Palacio a los felices años del príncipe nuestro señor don Carlos II» —según se indica en edición de la *Parte XXII de Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1665)— parece haber gozado de inmediato éxito. No solo porque se publicase apenas un año después de ser estrenada, sino porque se imprimió varias veces a lo largo del siglo XVII y también del XVIII<sup>40</sup>. No obstante, el número de representaciones palaciegas fue bastante limitado<sup>41</sup>.

Las partes cantadas incluidas por Salazar y Torres en esta obra, primera de sus fiestas palaciegas, no son —como bien ha señalado O'Connor<sup>42</sup>— un mero apéndice sino un elemento integrado en la concepción artística y en la práctica dramática de un autor que destaca por su inventiva métrica, por la belleza, musicalidad y fuerza expresiva de sus versos que «captan la intensidad dramática y psicológica del momento»<sup>43</sup>. Siguiendo el modelo de Calderón, Salazar y Torres utiliza las partes cantadas para realzar momentos de gran tensión emotiva<sup>44</sup> y anticipar el curso del argumento. No es de extrañar, pues, que don Pedro le tuviese en alta estima, alabando en la aprobación a *Cítara de Apolo* (1681) —volumen póstumo que recoge las obras líricas y dramáticas de Salazar y Torres— «lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos» y «lo ingenioso de sus invenciones».

Excelente ejemplo de todo ello tenemos en *Elegir al enemigo*, en cuya segunda jornada se inserta la tonada «Con el retrato de Adonis».

<sup>39</sup> Para un resumen de su trayectoria como escritor palaciego ver O'Connor, 2004. Ver también Flórez Asensio, 2016.

<sup>40</sup> Ver O'Connor, 2012, p. 42.

<sup>41</sup> Se representó, al menos, en tres ocasiones entre 1684 y 1696. Ver *Fuentes IX*, p. 107.

<sup>42</sup> O'Connor, 1977, p. 120.

<sup>43</sup> O'Connor, 2004, p. 184.

<sup>44</sup> Como señala O'Connor (2012, p. 29), en *Elegir al enemigo* «La acción dramática enfatizará, mediante el uso exquisito de letras cantadas, el conflicto interior» de su protagonista femenina, obligada a elegir entre la obligación —que la convierte en un instrumento político de su padre, rey de Creta— y sus sentimientos.

La protagonista de la obra, Rosimunda (heredera de Creta), se ha enamorado de su enemigo Aristeo (príncipe de Chipre) tras oír sus hazañas y ver un retrato<sup>45</sup>. Inicialmente le cree muerto aunque él, tras un desembarco frustrado por un naufragio, está en Creta bajo una identidad falsa y enamorado de la princesa, a la que salvó de un incendio. En un momento de la jornada segunda, en la que Rosimunda se queda dormida con el retrato de Aristeo, él, tras haber entrado en los aposentos de la dama, se acerca con la intención de quitárselo. Es entonces cuando Estela (dama de la princesa) canta fuera del tablado la tonada, despertándola. Esta escena será reproducida parcialmente en el sainete, pero con un cambio sustancial ya que la tonada a solo original se convierte en un dúo interpretado en escena por Laurena y Flora:

LAURENA Y FLORA Con el retrato de Adonis,  
 Venus dormida se queda  
 y, envidioso de sus dichas,  
 amor quitársele intenta.  
 Despierta, despierta,  
 que quien ama no es justo que duerma  
 (*Elegir*, II / *Tonadas*, vv. 94-98).

De esta tonada nos han llegado nada menos que tres versiones musicales<sup>46</sup>, algo bastante inusual que confirma su popularidad: una en el *Manuscrito Novena* (que en su página 35 recoge la línea vocal y acompañamiento del bajo), y otra en el hoy conocido como *Manuscrito Gayangos-Barbieri* de la Biblioteca Nacional<sup>47</sup>; ambas en compás ternario aunque en distinto tono y con variantes melódicas. La tercera, escrita en cifra catalana para guitarra y en compás binario, se incluye en un manuscrito denominado *Tonos al humano* de la Biblioteca de

<sup>45</sup> «No fue solo del oído / mi inclinación, que el veneno / también pasó por los ojos / [...] / porque el que me informó 7 [...] sacó un retrato / y, “Este es”, me dijo, “Aristeo”» (Jornada I, vv. 1172-1174, 1177 y 1180-1181).

<sup>46</sup> Ver Stein, 1993, p. 371; y Valdivia Sevilla, 2016, p. 260.

<sup>47</sup> Así denominado por ser un regalo de Pascual de Gayangos a Barbieri, aunque el volumen lleva por título *Música Vocal Antigua*. BNE [E-Mn], Ms. 13622, fol. 183r. Para las características y contenido del manuscrito ver Caballero, 1989.

Cataluña<sup>48</sup>. Como señala Valdivia Sevilla<sup>49</sup>, aunque son composiciones diferentes que solo comparten el texto, no podemos excluir que exista alguna «relación matricial» en lo musical entre ellas. Es también probable que la tonada teatral inspirase a un compositor anónimo su conversión en una canción de cámara. Este trasvase era muy habitual; de hecho, ya en el sainete tuvo que sufrir alguna modificación para transformarla en un dúo.

Aunque la canción consigue despertar a la durmiente tanto en la fiesta como en el sainete, López de Armesto se aparta del modelo ya que —a diferencia de en *Elegir al enemigo*, donde a la tonada le sigue una parte dialogada— la enlaza sin separación alguna con un nuevo tema musical.

c) «¡Ay, amante fineza...» (*Tonadas*) / «¡Ay, infeliz de aquella...»  
(*Celos aun del aire matan*)

Despertada por el canto de sus compañeras, Gila expresa su triste estado de ánimo cantando a su vez:

GILA                    ¡Ay, amante fineza,  
                              que haces verdad haber quién de amor muera! (vv.  
                              100-101).

Se trata nuevamente del *contrafactum* de una parte musical bien conocida en la época. En este caso el estribillo de *Celos aun del aire matan*:

AURA                    «Ay, infeliz de aquella  
                              que hizo verdad haber quién de amor muera» (I, vv.  
                              13-14).

<sup>48</sup> Biblioteca de Cataluña (Barcelona), [E-Bc] Ms. 759/7 (música). Hay reconstrucción en notación moderna en Valdivia Sevilla, 2016, p. 522 (núm. 31). Para esta fuente ver también Yakeley, 1996, p. 278. Solo indica «7/1 Letra solo Con el retrato de Adonis». Para el sistema de cifra catalana, desarrollado por Juan Carlos Amat a finales del siglo xvi, ver Valdivia Sevilla, 2016, pp. 170-174.

<sup>49</sup> Valdivia Sevilla, 2016, p. 260.



Teatralización de la fábula de Céfalo y Procris, *Celos aun del aire matan* fue programada dentro de los festejos que en 1660<sup>50</sup> celebraron la Paz de los Pirineos y la boda de la infanta María Teresa con su primo Luis XIV, rey de Francia. Esta obra, segunda de las óperas escritas por Calderón e Hidalgo y repuesta en varias ocasiones<sup>51</sup>, cuya música nos ha llegado íntegramente<sup>52</sup>, parece haber tenido un gran éxito a juzgar por las numerosas reutilizaciones de sus diferentes secciones cantadas<sup>53</sup>: recitativos, tonadas y estribillos. Entre estos últimos destaca el parodiado por López de Armesto, que protagoniza la primera parte de la Jornada I de la ópera a modo de *leitmotiv* de la misma. Cantado en siete ocasiones, todas por el personaje de Aura (ninfa de Diana creada por el dramaturgo, que no aparece en la fábula original), este complejo estribillo aúna funciones estructurales, expresivas y simbólicas pues melodía y texto van a ir transformándose a medida que cambian el estado de ánimo de su intérprete y su jerarquía social. Ninfa de Diana inicialmente, a la que traiciona al enamorar de Eróstrato, será convertida en viento o «aura» por Venus, y como tal en vicaria de la diosa ya que provoca el amor entre Céfalo y Procris y los celos de ella, origen de su trágico final. Las modificaciones introducidas por el propio Hidalgo<sup>54</sup> en las diversas apariciones del estribillo son un ejemplo excelente de los procedimientos utilizados por los músicos para subrayar el contenido de un texto y anticipar la acción.

<sup>50</sup> Aunque su estreno estaba previsto inicialmente para el 28 de noviembre de 1660, fecha del cumpleaños del príncipe heredero Felipe Prospero, la complejidad de la obra lo retrasó hasta diciembre de 1660 o incluso junio de 1661. Para los diversos aspectos de esta ópera —fecha del estreno, argumento, personajes, actores y música— ver Flórez, 2006, pp. 302-350. Hay edición moderna de la ópera a cargo de Francesc Bonastre (2000), por la que hago todas las citas. Para el estribillo ver pp. XLV-XLVI (texto) y 4-6, 9, 16 y 18-19 (música).

<sup>51</sup> Tenemos constancia de tres representaciones palaciegas en el siglo XVII: el 12 de febrero de 1679; el 10 de diciembre de 1684 y el 12 de febrero de 1697 (*Fuentes IX*, p. 79).

<sup>52</sup> La fuente más completa, pues incluye toda la música, es la de la Biblioteca Pública de Évora (Ms. CL 1/2-1). En la Biblioteca del Palacio de Liria de Madrid (Ms. C-1764-21) se encuentra la partitura de la primera jornada.

<sup>53</sup> Demuestran lo erróneo de la afirmación de Alín (1991, p. 20, nota 13) sobre «el escaso eco popular que obtuvieron las canciones teatrales calderonianas».

<sup>54</sup> Ver Flórez, 2006, pp. 321-323.

Buena prueba del éxito de este estribillo la tenemos en sus numerosas reutilizaciones y transformaciones<sup>55</sup>. El propio Calderón lo adapta al argumento de dos de sus autos: *El divino Orfeo* (segunda versión, escrita para el Corpus madrileño de 1663) y *El pastor Fido*<sup>56</sup>, representado en Madrid durante el Corpus de 1678. En este segundo auto don Pedro traspone a lo divino prácticamente toda la primera escena de la ópera. Muy transformado («¡Ay, mísera belleza / que apenas nace cuando muere apenas!»), el estribillo —interpretado por el genérico *Música*<sup>57</sup>— se va alternando con las cuartetas hexasílabas declamadas por la Naturaleza Humana, trasposición en clave religiosa de Aura. Por el contrario, en la versión para *El divino Orfeo* el texto original del estribillo, cantado por Orfeo para lamentar la muerte de su esposa, apenas se modifica pues solo se cambia una palabra, pero muy significativa: «¡Ay, infeliz de aquella / que hizo verdad haber quién de error muera»<sup>58</sup>. En esta ocasión el mítico cantor alterna la interpretación del estribillo con seis estrofas que constituyen un *contrafactum* del romance *Moriste, ninfa bella* de Góngora.

El mismo procedimiento sigue López de Armesto en el sainete: Gila, tras entonar el lamento, prosigue cantando dos cuartetas octosílabas entre las que se intercalan otras dos declamadas por Pascual, que finaliza cantando él el estribillo, cerrándose así esta segunda sección, formada por diversas tonadas palaciegas encadenadas:

<sup>55</sup> Ver Flórez Asensio, 2013.

<sup>56</sup> Su argumento (tomado de la tragicomedia pastoril del mismo título de Giovanni B. Guarini, publicado en 1589) había sido ya adaptado por Solís, Coello y el propio Calderón en una comedia del mismo título que se repuso en las Carnestolendas de 1676. Para la reutilización del estribillo en el auto del mismo título ver Flórez Asensio, 2013, pp. 2177-2179. Ver la escena en la edición del auto de Fernando Plata Parga, 2003, pp. 171-174.

<sup>57</sup> Es muy probable que el compositor de la música del auto (casi con toda seguridad el padre Fr. Juan Romero) reelaborase polifónicamente el estribillo, cantado inicialmente por una solista. Según las cuentas conservadas en el Archivo de la Villa, Romero, Maestro de capilla del convento de la Merced, se ocupó de poner música a los autos madrileños entre 1676 y 1680. Ver Flórez Asensio, 2013, p. 2177; Shergold y Varey, 1961, pp. 313, 328, 332, 346 y 367.

<sup>58</sup> Ver Flórez Asensio, 2013, p. 2176. Ver toda la escena en la edición del auto de Duarte, 1999, pp. 279-281.

- Despierta Gila y canta.*
- GILA (*Canta*) *¡Ay, amante fineza,  
que haces verdad haber quien de amor muera!  
Prosigue cantando.  
Qué gloriosamente ufano  
vivirás en esta ausencia,  
ingrato zagal, pues logras  
en ella tantas finezas.  
Retirado representa.*
- PASCUAL *¡Ay, dueño querido,  
en vano te quejas,  
pues el verme ausente  
de mí me enajena!*
- GILA (*Canta.*) *Quieran los cielos, ingrato,  
que si por otra me dejas,  
que padezcas lo que yo,  
que harta maldición es esta.*
- PASCUAL *No la temo, esposa,  
porque mi firmeza  
aun de mí me olvida  
y de ti me acuerda.*
- (*Canta.*) *¡Ay, amante fineza,  
que haces verdad  
haber de quien amor muera!<sup>59</sup>*

La fuerte personalidad musical de los estribillos<sup>60</sup>, que permitía reconocerlos sin dificultad, así como su brevedad facilitó no solo su reutilización en obras muy diferentes, sino también un cambio total del texto. Podemos verlo en las dos versiones incluidas por José de Cañizares en *Acis y Galatea* (1708), que Antonio de Literes convierte en cita musical modificada del original. La primera, «¡Ay de aquel que desprecia / el poder del amor y la belleza», la canta Acis fuera de escena en la primera jornada para expresar su situación de enamorado

<sup>59</sup> Ver López de Armesto, *Tonadas*, vv. 100-120. Respeto la división del último verso en dos por el editor. Pongo en cursiva las partes cantadas para una mayor claridad del esquema.

<sup>60</sup> Ver su importancia en la música teatral hispana del Siglo de Oro en Flórez Asensio, 2015, I, pp. 379-384.

no correspondido. La segunda, «¡Ay de mí, majadero / que si parlo o no parlo siempre muero!»<sup>61</sup>, es una versión jocosa puesta en boca del gracioso Momo en la segunda y última jornada. No obstante, en estos casos resulta difícil detectarlos si la música no se ha conservado pues, salvo la métrica, apenas conservan rasgos del original. Por ello, las indicaciones incluidas en las acotaciones son fundamentales, tal y como sucede en el entremés *El órgano y el mágico* de Francisco Castro<sup>62</sup>, otro excelente ejemplo de reutilización de tonadas palaciegas a finales del siglo XVII. En la primera parte de esta obrita un barbero y un doctor, agobiados por la falta de clientes y «sin tener con qué hacer ni aún un puchero» (vv. 20 y 23), deciden abandonar sus oficios y enrolarse en la milicia. Intentando disuadirles, Catalina (esposa del barbero) y Serafina (hija del doctor) cantan de forma alterna varias estrofas «por la tonada de “Cupido amado y lo que está en venir el Amor al mundo”», una zarzuela escrita por Melchor Fernández de León para celebrar los años del rey en 1679<sup>63</sup>. Ante su escaso éxito, «Cantan por “Ay, infeliz de aquella”, y vanse» la siguiente letra:

LAS 2                    ¡Ay, Jesús, quién os viera  
                                 volver a casa rotas las cabezas!<sup>64</sup>

Un procedimiento parecido emplea Marcos de Lanuza<sup>65</sup> en el *Fin de fiesta* para Júpiter y Yoo, una «fiesta zarzuela» escrita para el Domingo de Carnestolendas de 1699, en la que un Barón contrata a una compañía de actores para que le representen un particular. Cuando estos llegan, informan al anfitrión de que la comedia que representarán,

<sup>61</sup> Ver texto y música en Literes, *Acis y Galatea*, pp. 15 y 98.

<sup>62</sup> Célebre gracioso y miembro de una famosa dinastía de cómicos, Castro (1672-1713) publicó sus obras en 1702 bajo el título *Alegría cómica*. Ver su biografía en el DICAT.

<sup>63</sup> Posiblemente con música de Juan de Navas, a quien se atribuyen los fragmentos conservados. Ver Fernández San Emeterio, 2011, pp. 67-74.

<sup>64</sup> Castro, *Alegría cómica*, fols. 23-34, fol. 27. En el original este último verso se divide en dos. Hay edición moderna del entremés en Martínez Rodríguez, 2013, pp. 921-935, 924 y 926. Ver la biografía de Castro en pp. 97-105. Para este entremés ver Flórez Asensio, 2022.

<sup>65</sup> Primer conde de Clavijo, gentilhombre de la Cámara del Rey y miembro del Real Consejo de Hacienda, desarrolló una interesante carrera como dramaturgo cortesano de fiestas reales y zarzuelas durante el reinado efectivo de Carlos II. Ver su biografía en Rojo Alique, 2008, pp. 171-182. Para sus obras teatrales cortesanas ver Sabik, 1992.

- TERESA            Es muy flamante,  
                          muy breve, señor, y nueva,  
                          *Lo que es Madrid* se intitula,  
                          y es de música compuesta  
                          por Juan Hidalgo.
- BARÓN            Noticia  
                          tengo de sus solfas diestras (fol. 22r).

Poco después la acotación indica que «*La música es sobre la de Celos aun del aire matan*»<sup>66</sup>. Y, efectivamente, la música de Hidalgo se adapta a nuevos versos que nada tienen que ver con la obra original ya que este fin de fiesta es una crítica burlona de arribistas<sup>67</sup> como el propio Barón:

- |        |  |        |  |
|--------|--|--------|--|
| POCRIS | [1] Esta, hermosa Diana,<br>cuya incauta belleza<br>baldón es de tus montes<br>y oprobio de tus selvas,<br>[2] es Aura, a quien tus ninfas,<br>al sacro culto atentas,<br>del puro amor que ensalzas,<br>del torpe que desprecias,<br>[3] presentan ante ti. | TERESA | [1] Esta, señores míos<br>porque ustedes lo crean,<br>una es de muchas cosas<br>que en la corte se muestran. |
|        |  | PAULA  | [2] Es un vivo retrato<br>de los que la grandeza<br>la tratan como propia<br>siendo así que es ajena.        |
| CORO   | Y en forma de querella<br>de su amante delito<br>te piden la sentencia.  | CUEVAS | [3] Es un puro esqueleto<br>de tan suma pobreza<br>que oculta las desdichas<br>en su suma miseria [...]      |
| AURA   | ¡Ay, infeliz de aquella,<br>que hizo verdad haber quién de<br>amor muera!<br>( <i>Celos</i> , vv. 1-15)  | BAÑA   | ¡Ay infeliz tragedia,<br>de quien quiere vivir de esta<br>manera!<br>( <i>Fin de fiesta</i> )                |

Tan explícita mención a Hidalgo (1614-1685) es todo un homenaje al compositor, desaparecido varios años antes, como también lo es el anónimo *Baile de Júpiter y Calixto*, escrito a finales del xvii o principios del xviii. Auténtico centón de tonadas palaciegas de Hidalgo, además de parodiar la primera escena de *Celos aun del aire matan* —siendo ahora Calixto la condenada a muerte y quien canta una nueva versión jocosa del estribillo («¡Ay, infeliz de aquella / que ha de morir que

<sup>66</sup> Cito por la suelta impresa en Madrid en 1699, fols. 20v-22v y 21r.

<sup>67</sup> «... toma la forma de un juicio burlesco sobre algunos defectos del hombre español de fin de siglo: el de vivir en un mundo de falsas ilusiones y la presunción» (Sabik, 1992, p. 1092).

quiera o que no quiera»<sup>68</sup>)—, incluye «No huyas bella Calixto» y «Oh, soberano Jove», ambas de la zarzuela *Alfeo y Aretusa* (1672) de Diamante, y «En la ruda política vuestra» de la fiesta real *La estatua de Prometeo* (c. 1675) de Calderón.

Hijo y nieto de violeros y guitarreros, por sus orígenes y formación Hidalgo fue un músico atípico ya que desde su infancia estuvo en estrecho contacto con la música secular, mientras que la mayoría de sus colegas se formaron en el ámbito de las capillas religiosas. No obstante, en 1633 consiguió ingresar en la principal institución musical de la Corte —la Real Capilla— como músico de arpa y claviarpa. A partir de 1645 figura como «maestro de toda la Real Cámara así en Palacio y Buen Retiro como en todas las jornadas». Tras la llegada de Mariana de Austria se convertirá en el principal compositor de música teatral para la Corte, iniciando una estrecha colaboración con Calderón, que en los años de la regencia de la Reina extenderá a otros dramaturgos como Salazar y Torres y Diamante. Considerado «único en la facultad de la música»<sup>69</sup> por sus contemporáneos, su prestigio y popularidad se mantuvieron incólumes tras su muerte, incluso en ámbitos musicales alejados de la corte. Así lo demuestra, entre otros ejemplos, el de Francisco Valls —Maestro de Capilla de la Catedral de Barcelona (maestro auxiliar desde 1696 y titular desde 1706 hasta su jubilación en 1726) — que retoma el estribillo de *Celos* para transformarlo en un villancico polifónico en alabanza del pretendiente austriaco a la corona durante la Guerra de Sucesión. Como también sucedía en la obra original, texto y música se transforman cuando cambia el destino de su protagonista, Cataluña en este caso, que de «Ay, infeliz de aquella / que a tal fatalidad se mira expuesta» pasará a «Hoy es feliz aquella / que de tal fatalidad se ve exenta». Escrito para cuatro coros («a 15») de distinta composición<sup>70</sup> (enteramente vocales, instrumentales o una

<sup>68</sup> BNE, Ms. 15788, fols. 40r-42v y 41r-41v; y Flórez Asensio, 2013, pp. 2180-2181.

<sup>69</sup> Como tal lo califica el duque del Infantado en 1673 al recomendar que se le conceda el aumento de sueldo solicitado por el compositor. Ver Bordás, Lolo y Calvo-Manzano, 2000, p. 283.

<sup>70</sup> El primero, enteramente vocal y formado por S1, S2, A, T, era un coro alto, así denominado por el predominio de voces femeninas. El Coro 2 lo forman tres voces (S, A, T) y un bajo instrumental. El Coro 3, instrumental, está constituido por tres instrumentos: dos agudos (s 1 y 2) y un bajo encomendado al sacabuche (semejante al trombón). El Coro 4 fue el más espectacular ya que estaba formado por tres voces (S, A, T) y cuatro instrumentos: un bajo, arpa, órgano, y un cuarto que hacía el bajo continuo.

mezcla de ambos), Valls, pese a su condición de maestro de capilla periférico, emplea una práctica musical palaciega<sup>71</sup> bien establecida desde principios del xvii, de la que el teatro se hizo eco, por lo que era bien conocida tanto por el público cortesano como por el común. Así lo demuestra la descripción burlona de una fastuosa fiesta (fingida) que hace Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa* (1623), en la que habrían participado igualmente cuatro coros: «... primero el coro / de chirimías, tras ellas / el de vihuelas de arco / sonó en la segunda tienda. / Salieron con suavidad / las flautas de la tercera, / y en la cuarta cuatro voces, / dos guitarras y arpas suena...»<sup>72</sup>.

## CONCLUSIONES

Principal emisor de patrones artísticos, el teatro cortesano se convirtió también en primordial creador y difusor de canciones a partir de la segunda mitad del siglo xvii, época en la que asistimos a la creación en el ámbito de la Corte de un auténtico teatro musical hispano con características propias. Estrechamente relacionada con la tradición musical española, a la que incorpora valiosas innovaciones europeas, tales como el recitativo-arioso (que convertirá en el lenguaje de los dioses), esta música teatral no tardó en expandirse a los restantes ámbitos teatrales y musicales, donde se fue transformando libremente dando lugar a escenificaciones y adaptaciones muy distintas a las originales. De hecho, fueron muchas las tonadas del teatro cortesano reutilizadas en obras teatrales de géneros tan diferentes como una ópera y un entremés, además de aparecer vueltas a lo divino tanto en los autos del Corpus como en villancicos para fiestas tan relevantes como Navidad,

Ver Pavía i Simó, 1997, p. 198. La partitura, proveniente de la Catedral de Barcelona, se encuentra actualmente en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona) con la signatura M. 1473/16 (digitalizada).

<sup>71</sup> El banquete ofrecido en 1605 por el duque de Lerma en Valladolid al almirante de Inglaterra (embajador extraordinario para la firma de un tratado de paz) durante los festejos por el nacimiento del futuro Felipe IV estuvo amenizado por cuatro coros de distinta composición: uno formado por los cantores de la Real Capilla, otro por los músicos de la Cámara con tiorbas y guitarras, un tercero de violones y el cuarto de cornetas; todos situados en diferentes partes de la sala. Ver Gascón de Torquemada, *Relación de las fiestas que se hicieron en Valladolid...*, fol. 271v.

<sup>72</sup> Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, I, vv. 705-712, pp. 98-100.

Semana Santa y el propio Corpus<sup>73</sup>. Incluso fueron reconvertidas en obras de cámara. Todo ello favorecido por el hecho de que la tonada, una forma característica de la música hispana, lo fue también del teatro musical cortesano. La costumbre bien asentada de que la música, al igual que los textos, incorporase citas tanto poéticas como musicales facilitó lo que Stein define como «un proceso de centonación», que permite componer muchas obras como a «retacitos»<sup>74</sup>. Lamentablemente no se ha conservado la música de muchas de ellas, pero dada la práctica musical hispana de recomponer obras para adaptarlas a la nueva situación escénica, es muy posible que las variaciones del texto se correspondieran con modificaciones en la música, manteniendo siempre los perfiles melódicos básicos que permitían reconocerlos fácilmente.

En este sentido el sainete *Las tonadas grandes del Retiro* es un magnífico ejemplo de las diferentes técnicas empleadas en la época para reutilizar canciones sobradamente conocidas por todo tipo de espectadores. Junto a la cita directa de «Con el retrato de Adonis», encontramos diferentes formas de *contrafactum*: parcial en el caso del estribillo de Aura, y prácticamente total en la tonada tomada de *Eco y Narciso*. Dado que no se ha conservado la música del sainete resulta arriesgado afirmar que estas transformaciones de la letra afectaron igualmente a la música; no obstante, es bastante plausible dado que López de Armeto también modifica la forma en que se interpretan, como por ejemplo al transformar «Con el retrato de Adonis» en un dúo.

Es indudable que este sainete revela un gran conocimiento por parte del dramaturgo del repertorio musical-teatral palaciego, pero también que la selección de obras no es circunstancial o aleatoria. En este caso al prestigio de Calderón o su digno heredero Salazar y Torres, se suma el del compositor Juan Hidalgo, del que, como hemos visto, deja clara constancia Lanuza. Es cierto que no podemos afirmar con seguridad que todos los tonos incluidos en el entremés fuesen obra de Hidalgo. Sin embargo, la misma elección así parece indicarlo. Es más, fue posiblemente el hecho de ser todos del compositor madrileño

<sup>73</sup> En la segunda mitad del xvii los maestros de capilla de segundo orden utilizaron como «argumento de autoridad» los tonos de los mejores y más famosos compositores de la época, como Juan Hidalgo. Buena prueba de ello y de que eran muy conocidos la tenemos en el hecho de que se presentan «en un 99% de los casos inalterados en su componente musical» (Caballero, 1997, pp. 61-62). Ver también Caballero, 2020.

<sup>74</sup> Stein, 2000, p. 37. Ver por ejemplo la *Jácara con variedad de tonos* estudiada por Lambea y Josa, 2009.



lo que movió a tan buen conocedor del teatro cortesano a incluirlos en una pieza cuyo título alude, no al argumento, sino a la importancia de las tonadas en ella interpretadas. Y no fue un hecho aislado. Son muchas las obras teatrales de la segunda mitad del siglo enlazadas mediante la reutilización de tonadas, que pasan de unas a otras, por lo que es aún más de lamentar la falta no ya de estudios interdisciplinares, sino incluso de bases de datos sobre poesías cantadas en el teatro del Siglo de Oro que permitan relacionar entre sí obras tan distintas como una fiesta real y un entremés<sup>75</sup>.

Estas canciones constituyen, pues, una red invisible en apariencia que, aprovechando el enorme poder evocador de la música, relaciona entre sí obras muy diferentes. El estudio de la forma en que son reutilizadas, ya sea atendiendo a las modificaciones del contenido original (semánticas, afectivas, etc.), como a la disposición de las intervenciones (que afecta directamente a la dinámica de la acción), abre una vía para el estudio interdisciplinar<sup>76</sup> del teatro del Siglo de Oro que devuelva a la música el eminente papel que jugó en el desarrollo de la fiesta teatral cortesana. Esta colaboración permitiría abordar aspectos tan interesantes, en mi opinión, como los cambios de metro desde el punto de vista de la dinámica musical ya que el diferente carácter rítmico de cada estrofa (e incluso de cada verso) permite al dramaturgo introducir diferentes *tempo*s<sup>77</sup> como una forma de controlar lo que podríamos denominar el «impulso rítmico» de la acción; y también la utilidad de la música para anticipar y reforzar determinados aspectos del texto que sin ella pasarían desapercibidos<sup>78</sup>. Es, en definitiva, un campo para investigaciones futuras que aúnen el esfuerzo de filólogos, musicólogos e historiadores.

<sup>75</sup> Sin olvidar obras pioneras como la de Wilson y Sage (1964) sobre Calderón; Umpierre (1975), Alín y Barrio Alonso (1997) sobre Lope, o el imprescindible estudio de Stein (1993), hasta ahora apenas disponemos de herramientas y solo contamos con esfuerzos parciales, aunque tan meritorios como *Digital Música Poética* y el *Nuevo incipit de Poesía Española Musicada*, dirigidos respectivamente por Lola Josa y Mariano Lambea.

<sup>76</sup> La necesidad de este tipo de estudios, planteada ya por Montesinos (1970) para el romancero nuevo, está siendo llevada a la práctica por editores de cancioneros musicales como Arriaga y Frenk (1997) o Josa y Lambea (Lambea y Josa, 2001; Josa y Lambea, 2003 y 2004), que trabajan conjuntamente.

<sup>77</sup> Sirva de ejemplo la breve exposición de Dixon (1981, p. 57) para el inicio del acto primero de *El perro del hortelano* de Lope.

<sup>78</sup> Al influir en el inconsciente de los espectadores les permite identificar personajes y situaciones, preparándoles, además, de forma sutil para los cambios en la trama y en los personajes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- ALÍN, José María, y María Begoña BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.
- ARRIAGA, Gerardo, y Margit FRENK, *Cancionero musical y poético llamado «Tonos castellanos»*, Madrid, Sociedad Española de la Guitarra, 2017.
- AUBRUN, Charles V., «Les debuts du drame lyrique en Espagne», en *Le lieu théâtral a la Renaissance*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, pp. 423-444.
- BECKER, Danièle, «El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*», *Revista de Musicología*, 5, 1982, pp. 297-308.
- BECKER, Danièle, «La “Plática sobre la música” en toscano, y los principios del teatro musical barroco en España», *Revista de Musicología*, 10.2, 1987, pp. 501-516.
- BECKER, Danièle, «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986, Berlín)*, coord. Sebastián Neumeister, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 353-364.
- BORDAS, Cristina, Begoña LOLO y María Rosa CALVO-MANZANO, «Hidalgo, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores, 2000, vol. 6, pp. 282-285.
- CABALLERO, Carmelo, «El Manuscrito Gayangos-Barbieri», *Revista de Musicología*, XII, 1, 1989, pp. 199-268.
- CABALLERO, Carmelo, «*Miscent Sacra Profanis*. Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-22 de febrero de 1995)*, ed. María Antonia Virgili Blanquet et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pp. 49-64.
- CABALLERO, Carmelo, «En el bufete de Miguel Gómez Camargo. Circulación de repertorios poético-musicales en España en la segunda mitad del siglo XVII», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, ed. Elena Martínez Castro y Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2020, pp. 119-155.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas*, ed. Bonastre, Francesc, Juan Hidalgo, Madrid, ICCMU, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Tomo II*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1945 (BAE, tomo IX), pp. 575-594.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. Enrique Duarte, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 1999.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, ed. Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro / Ministerio de Cultura, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Primero y segundo Isaac*, ed. Rafael Zafra y Esther Borrego, con edición musical de Álvaro Torrente, Madrid, Alpuerto / Fundación Caja Madrid, 2001.
- CASTRO, Francisco de, *Alegría cómica* (segunda parte), Zaragoza, 1702.
- CLIMENT, Josep, *El cançoner musical d'Ontinyent*, Valencia, Ayuntamiento d'Onyinyent / Generalitat Valenciana, 1996.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas*, Madrid, Casa Editorial Bailly y Bailliére, 1911. Hay ed. facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis García y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. Hay ed. facsímil con introducción de Emilio Casares, Madrid, ICCMU, 2000.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. Teresa Ferrer Vals, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- DIXON, Víctor, «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, London, Tamesis, 1981, pp. 9-67.
- EGIDO, Aurora, «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009, pp. 134-165.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 171-195.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «“¡Ay, infeliz...!”: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*», en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López et al., Madrid, SEdeM, 2013, pp. 2171-2183.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, 2 vols.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «*Los juegos olímpicos: “Fiesta a los años de la Reyna” (1673)*», en *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, ed. Tobias Brandenberger y Antje Dreyer, Berlin, Lit Verlag, 2016, pp. 47-69.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «Canciones, tonadas teatrales y bailes en el entremés *El órgano y el mágico* (I) de Francisco de Castro», *Hipogrifo*, 10, nº 1, 2022, pp. 551-571.

- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.
- Fuentes IX = *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid, 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, ed. John E. Varey y Norman D. Shergold, London, Tamesis, 1989.
- GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo, *Relación de las fiestas que se hicieron en Valladolid...* (1605), en *Miscelánea histórico-política*, BNE, Ms. 2807.
- HIDALGO, Juan, *Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas*, texto de Pedro Calderón de la Barca, edición crítica y práctica de música y texto de Francesc Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000.
- HUERTA CALVO, Javier, «López de Armesto», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 444-449.
- HUERTA CALVO, Javier y Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, «Estudio preliminar del teatro breve de López de Armesto», en *Gil López de Armesto: Sainetes y entremeses*, ed. Javier Huerta Calvo y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Ediciones del Orto, 2015 (CD).
- JOSA, Lola (dir.), *Digital Música Poética*, <<http://catcom.uv.es/consulta/fin-drecords2.php?-link=Find%202>>.
- JOSA, Lola, y Mariano LAMBEA, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XII, 2003, pp. 29-78.
- JOSA, Lola, y Mariano LAMBEA, «El juego entre el arte poético y el arte musical en el romancero lírico español del siglo xvii», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 16-21 de julio de 2001*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, pp. 311-325.
- LAMBEA, Mariano, *Íncipit de Poesía Española Musicada ca. 1465-ca. 1710*, Madrid, SEdeM, 2000.
- LAMBEA, Mariano, *Nuevo incipit de Poesía Española Musicada*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0/>.
- LAMBEA, Mariano y Lola JOSA, «Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, ed. Begoña Lolo, 2 vols., Madrid, SEdeM, 2001, vol. 2, pp. 1155-1165.
- LAMBEA, Mariano y Lola JOSA, «“Jácara con variedad de tonos”. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo xvii», *Revista de musicología*, 32, núm. 2, 2009, pp. 397-448.
- LEZA, José M., «“Bellísimo Narciso” y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos xvii y xviii», en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia*

- cultural*, ed. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 47-76.
- Libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*, ed. facsímil de Antonio Álvarez Cañibano, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.
- LITERES, Antonio de, *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas*, ed. crítica Luis Antonio González Marín, Madrid, ICCMU, 2002.
- LÓPEZ DE ARMESTO Y CASTRO, Gil, *Sainetes y entremeses representados y cantados*, Madrid, 1674. Hay edición moderna: *Gil López de Armesto: Sainetes y entremeses*, ed. Javier Huerta Calvo y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Ediciones del Orto, 2015.
- LÓPEZ DE ARMESTO Y CASTRO, Gil, *Las tonadas grandes del Retiro*, ed. Javier Huerta Calvo y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Ediciones del Orto, 2015 (CD).
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Ramón, *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Filología), 2013.
- MONTESINOS, José F., «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, ed., prólogo y bibliografía Joseph H. Silverman, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 117-118.
- NEUMEISTER, Sebastián, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- O'CONNOR, Thomas A., «Dramatic Use of a “letra cantada irregular” en *Elegir al enemigo*: A Structural Approach», *Revista de Estudios Hispánicos*, XI, 1, 1977, pp. 119-132.
- O'CONNOR, Thomas A., «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 181-187.
- O'CONNOR, Thomas A., «Introducción a *Elegir al enemigo*», en *Salazar y Torres. Elegir al enemigo. La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, ed. Thomas A. O'Connor, Kassel, Edition Reichenberger, 2012, pp. 25-43.
- PAVÍA I SIMÓ, Josep, *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671 c.-1747)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1905.
- ROJO ALIQUÉ, Pedro C., «Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 171-206.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera, Madrid, Castalia, 1999.
- SABIK, Kazimierz, «El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, en la corte de Carlos II», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. 2, pp. 1085-1096.

- SAGE, Jack, «La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara», en Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. John E. Varey y Norman D. Shergold, London, Tamesis, 1970, pp. 169-223.
- SAGE, Jack, «The Function of Music in the Theatre of Calderón», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil de Donald W. Cruikshank y John E. Varey, London, Tamesis, 1973, vol. XIX, pp. 209-230.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Edhigar, 1961.
- STEIN, Louise K., «El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro», *Revista de Musicología*, III, 1980, pp. 197-233.
- STEIN, Louise K., «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», en *Actas del Congreso Internacional sobre España y la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 357-370.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- STEIN, Louise K., «“Al seducir el oído”. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998 (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 10), pp. 169-192.
- STEIN, Louise K., «Ópera hispana de dos mundos», en *La púrpura de la rosa*, programa de la representación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (noviembre-diciembre de 2000), Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2000, pp. 29-37.
- SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928.
- SUBIRÁ, José, «Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII: contribución a la música teatral española», *Anuario Musical*, IV, 1949, pp. 181-191.
- TORRENTE, Álvaro, «Drama, religión y música para la Villa de Madrid», en *Primero y segundo Isaac, auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca*, ed. Rafael Zafrá y Esther Borrego, Madrid, Alpuerto / Fundación Caja Madrid, 2001, pp. 27-35.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, London, Tamesis, 1975.
- UNDERWOOD Jr., Robert M., *Critical Analysis of Diego Velázquez's «Las Meninas»*, Underwood, Home Austin, 2008.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco A., *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 2016.
- WILSON, Edward M., y Jack SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis, 1964.
- YAKELEY, M. June, «New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar», *Revista de Musicología*, XIX, 1-2, 1996, pp. 267-286.