

# Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea

Fernando J. Pancorbo (ed.)



 Fonds national  
suisse

ISBN 978-3-967280-74-6



HORTUS DIGITALIS 2

EDITION REICHENBERGER



ORALIDAD, MUSICALIDAD Y SONORIDAD  
EN LA LITERATURA ÁUREA

Hortus digitalis 2

# ORALIDAD, MUSICALIDAD Y SONORIDAD EN LA LITERATURA ÁUREA

Fernando J. Pancorbo (ed.)

Edition Reichenberger · Kassel 2024

*Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea.* Fernando J. PAN-CORBO (ed.). Kassel, Edition Reichenberger, 2024; vi, 252 pp.; 17 x 24 cm.  
Colección: Hortus digitalis, 2.  
ISBN: 978-3-967280-74-6

Soutenu par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS)



Edition Reichenberger, 2024

Este libro está sujeto a una licencia de

«Atribución/Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados 4.0 Licencia Pública Internacional — CC BY-NC-ND 4.0» de Creative Commons.



ISBN: 978-3-967280-74-6

© 2024, Edition Reichenberger. D-34121 Kassel, Pfannkuchstr. 4

Umschlaggestaltung: Claudio Grünberg.

## ÍNDICE

Introducción .....	1
1. La música y su función dramática en la fiesta cortesana: El caso de la fábula de <i>Pico y Canente</i> .....	7
<i>Delia Gavela</i>	
2. El canto y la música en <i>La renegada de Valladolid</i> .....	23
<i>Roberta Alviti</i>	
3. Música, transformación y albedrío entre Cervantes y Avellaneda: De la desgracia de monsiur Japelín a los suspiros de don Quijote .....	67
<i>Clea Gerber</i>	
4. Estudio de la música en dos autos sacramentales poetológicos de Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz: <i>Sueños hay que verdad son</i> y <i>El cetno de José</i> .....	87
<i>Adriana Beltrán del Río Sousa</i>	
5. Zaloma: cantos marineros en la literatura del Siglo de Oro (Eugenio de Salazar, Damián Salucio del Poyo, Lope de Vega Carpio) .....	111
<i>Antonio Sánchez Jiménez</i>	
6. El conjuro diabólico en verso: fuentes y variación estructural de la Antigüedad al nacimiento del teatro áureo .....	137
<i>Gaston Gilabert</i>	
7. A vueltas con los meneos lascivos y otros gestos torpes en el teatro áureo: el caso de la hija de Herodías .....	167
<i>Luis González Fernández</i>	

8. “De la cintura arriba / son bailes nobles, / de la cintura abajo, /  
¡Dios los perdone!”. Devenires del baile cantado áureo dentro  
y fuera de España ..... 187  
*Fernando J. Pancorbo & Sebastián León*
9. Versos peregrinos de Lope, Calderón y otros ingenios,  
con el “Maytam rinki puriq wayra” en el *Libro de varias*  
*curiosidades* ..... 207  
*Tatiana Alvarado Teodorika*
10. Palabra y escucha en la recreación contemporánea  
de un auto sacramental: *La vida es sueño* de [los números  
imaginarios] en la CNTC ..... 233  
*Sergio Adillo Rufo*
- Índice onomástico ..... 249

## INTRODUCCIÓN

En esta ocasión, los trabajos reunidos en este volumen fijan su atención, en un primer momento, en dos aspectos metaliterarios que resultan de especial interés para poder completar, no solo el entendimiento de obras concretas de la literatura áurea, sino para poder delinear una visión general en relación con la concepción de la prosa, la poesía y el teatro barroco. La oralidad y la sonoridad resultan dos cuestiones que tuvieron y tienen una importancia capital en el contexto literario de la Europa renacentista, pero que, debido a su carácter efímero, han pasado relativamente desapercibidas. En este sentido, basta con recordar las palabras de William Nelson, quien apuntaba que «libros de todos los tipos concebibles, ya en prosa, ya en verso, comúnmente se leían en voz alta, a veces por el autor mismo, a veces por miembros de una familia, que se turnaban, a veces por un lector profesional»<sup>1</sup>. Es precisamente éste uno de los nudos desde el que parten buena parte de las contribuciones que conforman esta obra coral, los cuales se centran de manera concreta en la proyección sonora de los textos, cómo podían ser leídos y, evidentemente, cuán importantes eran las marcas relativas a cómo debían escucharse, cuál debía ser la adecuación entre texto, sonoridad y oralidad.

Margit Frenk señalaba en uno de sus trabajos que oralidad, «oralización» y literatura del Siglo de Oro eran términos prácticamente inseparables. Nos permitimos traer a colación una cita suya en la que expone lo siguiente:

Por un lado —y es hecho ya bien conocido actualmente— en los siglos XVI y XVII continuaba viva entre la población humilde esa muy antigua cultura oral antes mencionada, que encontraba expresión verbal en cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros. A diferencia de lo que ocurrió en la Edad Media, ahora muchas de esas manifestaciones penetraron en la cultura aristocrática y urbana, integrándose a la poesía, la narrativa, el teatro: cuentos folclóricos incorporados a los nuevos relatos, romances viejos utili-

---

1 Nelson, W. (1976). From 'Listen, Lordings' to 'Dear Reader'. *University of Toronto Quarterly*, 46 (2), pp. 110-124.

zados en obras teatrales y germen de un nuevo romancero, cancioncillas que alimentaron de varias maneras a la poesía cantada...: toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro.<sup>2</sup>

En concreto, son varios los puntos a reflexionar que la estudiosa pone de realce y que ofrecen líneas de investigación, de las cuales, algunas ya se encuentran abordadas por algunos de los especialistas que a este volumen han contribuido. En primer lugar, resulta de notorio interés la elevación —digámoslo así— de la cultura popular a la cultura de corte, no solo por cuestiones de contenido, sino también de su propia proyección sonora y representación. En este sentido, son varios los ejemplos que se pueden traer a colación de cómo un elemento popular sufre una clara transformación para integrar la alta cultura. De este primer apartado dan buena muestra los primeros trabajos de este libro. El primero, a cargo de Delia Gavela García, bajo el título de «La música y su función dramática en la fiesta cortesana: El caso de la fábula de *Pico y Canente*», analiza la preponderancia que tiene la dimensión musical en una obra que ya desde el título evidencia la capital importancia de los elementos sonoros, poniendo el foco en dos cuestiones concretas: la primera, el estudio de las alusiones que confieren toda la importancia a la cuestión sonora y musical; la segunda, la función de los pasajes cantados. Por su parte, Roberta Alviti prosigue esta misma perspectiva de estudio interdisciplinar aplicada a «El canto y la música en *La renegada de Valladolid*». Por medio de su trabajo, Alviti ofrece un análisis sobre la función artística y meta-artística, partiendo de un primer nivel de estudio literario, para, progresivamente, avanzar hacia la interpretación y concepción de la música y la sonoridad en un plano metateatral aplicado a la comedia burlesca de Francisco de Montesión. Sigue a estos capítulos el de Clea Gerber, titulado «Música, transformación y albedrío entre Cervantes y Avellaneda: De la desgracia de Monsiur Japelín a los suspiros de don Quijote». En él, la investigadora presenta un estudio en el que examina el poder catártico de la música en la obra de Cervantes y en la de Avellaneda para ofrecer una explicación a la función estética de la música en sendos textos. En «Estudio de la música en dos autos sacramentales poetológicos de Calderón de la

---

2 Frenk Alatorre M. (1997). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 41.

Barca y Sor Juana Inés de la Cruz: *Sueños hay que son verdad y El cetro de José*», Adriana Beltrán del Río Sousa presenta un trabajo en el que aplica los enfoques de estudio canónicos iniciados, entre otros, por José María Díez Borque, a dos obras concretas que aún estaba por explorar en profundidad. A través de una mirada contrastiva y comparativa, su autora analiza la función de los textos cantados en las propuestas obras, teniendo en cuenta que, incluso más allá de las salvables diferencias entre la producción de ambos autores, la música y su integración en las piezas sacramentales cumplen unas funciones poetológicas que van en la misma dirección. Centrado en la importancia y en la conceptualización de la música en términos metaliterarios, presenta Antonio Sánchez Jiménez un trabajo centrado en la «Zaloma: Cantos marineros en la literatura del Siglo de Oro (Eugenio de Salazar, Damián Salucio del Poyo, Lope de Vega Carpio)». El término, en sí, ha sido motivo de desacuerdo entre lexicógrafos debido, por un lado, a la heterogeneidad de sus temáticas y de sus metros; y, por otro, a la escasez de textos que recogen estos cantos. En este caso, Sánchez Jiménez examina los cuatro ejemplos que se conservan recogidos en la literatura surgida durante los reinados de Felipe II y Felipe III para proponer una explicación a la función que tenían estas voces en las obras de los mencionados autores y, de este modo, plantear los fundamentos para comprender cómo funcionan a nivel estético y literario. Cerrando este primer bloque, se sitúa el estudio de Gaston Gilabert, en el que se centra en «El conjuro diabólico en verso: fuentes y variación estructural de la Antigüedad al nacimiento del teatro áureo». El investigador, tras hacer una revisión de la invocación demoníaca en los textos de los principales autores clásicos, tiende puentes hasta la Modernidad, y más concretamente a obras teatrales de autores como Gil Vicente, Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Cervantes o Lope de Vega, todos ellos herederos y renovadores —o adaptadores, si se prefiere— de la tradición antigua y de obras que establecerían los moldes de estos pactos diabólicos, como el *Laberinto de Fortuna* o *La Celestina*.

Si la percepción auditiva de todos los aspectos metaliterarios es, en muchos casos, proclive a pasar desapercibidos ante el lector contemporáneo debido a su inexorable caducidad, y lo mismo sucede con otros elementos como es la gestualidad, la cual tampoco es disociable en la mayoría de los casos a la dimensión retórica y artística de los textos áureos. La declamación o la oralización de las obras por parte de los actores —o de quienes leían en voz alta para un público— debía ir acompañada de unos movimientos acordes a lo que proyectaban con

el fin de salvaguardar el compromiso con el *decorum* y el *movere*. En este sentido, son varios y conocidos los meritorios trabajos que se han dedicado anteriormente a su estudio.<sup>3</sup> No obstante, teniendo en cuenta lo inabarcable del corpus literario áureo, es necesario seguir avanzando en la redacción de nuevos estudios que arrojen luz sobre esta cuestión tan crucial. Y es que la gestualidad y la oralidad son los elementos principales sobre los que se fundan el espíritu y el sentido de buena parte de los textos barrocos castellanos, algo que ya expuso en su momento Cotarelo al explicar con respecto al gesto lo siguiente:

En él se esmera el poeta, y quien le dice le da alma y perfección en las acciones y con la voz, con que da a ser a lo que representa, diciéndolo como si lo sintiera, y sintiendo como si de verdad padeciera y obrara. Con que en el autor y representante se hallan los efectos del arte y del artificio que aquel, dice Séneca, obra con arbitrio, y este dando fruto, porque finge el método que le dio el arte y hace lo que le toca por su oficio, reduciendo a obra lo que encomendó a la memoria, según Quintiliano.<sup>4</sup>

Esta vivificación de los textos, ya sea en prosa o en verso, y el proceso de dotarlo de emociones y movimiento está íntimamente ligado con su percepción, tanto auditiva como visual. En este sentido, bien sabido es que el teatro áureo tuvo que sortear diferentes escollos y aplicarse diferentes máscaras para superar las barreras morales impuestas por pudicia y la moralidad cristiana de este contexto. Dos son los trabajos que dan fe esta cuestión. El primero, a cargo de Luis González Fernández, en el que el investigador anda «A vueltas con los meneos lascivos y otros gestos torpes en el teatro áureo: El caso de la hija de Herodías». Estableciendo puentes con el capítulo precedente en cuanto a su interés por lo demoníaco, en este capítulo el autor parte de la concepción general de lo pecaminoso y lo lascivo —y, por lo tanto, diabólico— de los gestos presentes en determinadas comedias para centrarse en un caso concreto como es el de las narraciones que giran o toman la historia bíblica. Siguiendo con la gestualidad libidinosa y provocante al pecado,

3 Excusará el lector que no hagamos aquí mención explícita a títulos, ya que hacer una relación completa nos llevaría a escribir un libro excesivamente extenso y, por otro lado, dejaríamos fuera nombres que igualmente serían meritorios de aparecer.

4 Cotarelo y Mori, E. (1997). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez García (ed.). Granada, Universidad de Granada.

presentan los editores de este volumen un trabajo escrito a cuatro manos bajo el título de «'De la cintura arriba / son bailes nobles, / de la cintura abajo, / ¡Dios los perdone!': Devenires del baile cantado áureo dentro y fuera de España». En este caso, precisamente debido al cerco condenatorio establecido por las censuras y los cauces moralistas de la época, nuestro interés se centra en saber lo que sucede con aquellos bailes de movimientos sinuosos y licenciosos. Claro está que muchos de estos bailes cantados, de claro abolengo popular, tuvieron que cambiar sus nombres para poder sortear las vigilancias y las condenas eclesiásticas, y, de hecho, varios de ellos se vieron condenados al destierro. Sin embargo, una vez fuera del escenario áureo, su devenir fue muy diferente y tras diversas mutaciones —y en contra de todo pronóstico—, estas manifestaciones sonoras y corporales llegaron a ser dignas de ser incluidas en cortes extranjeras.

En este ir y venir de elementos sujetos a la sonoridad y a la oralidad se encuadran los dos trabajos que cierran este volumen, los cuáles, desde perspectivas diferentes pero complementarias, dan noticia de la evolución de estos elementos en otros contextos y otros tiempos, respectivamente. El primero, a cargo de Tatiana Alvarado Teodorika, se centra en el estudio de lo que la investigadora acertadamente denomina «Versos peregrinos de Lope, Calderón y otros ingenios, con el 'Maytam rinki puriq wayra' en el *Libro de varias curiosidades*». A lo largo de sus páginas presenta un estudio de una taracea de manuscritos conocido como el *Códice Zuola*, cuya autoría y primera pertenencia correspondían al franciscano fray Gregorio de Zuola, un ejemplar bien conocido por músicos y musicólogos, pero claramente desatendido por parte de los filólogos. En este caso, la estudiosa propone el camino contrario que hasta ahora se ha estado desarrollando en relación a este códice, es decir, prestar especial atención a los elementos poéticos que éste contiene y hacer un examen de las versificaciones desde un punto de vista literario libre de preconcepciones que puedan comprometer su lectura y, por lo tanto, la sonoridad de sus versos. Más allá, y resaltando además la traducción de aquellas piezas recogidas en el volumen en lengua quechua, lo interesante es ver, por un lado, la diversidad de registros sonoros que se aplican a los versos de los autores castellanos llegados al Nuevo Mundo; y, por otro, ver la capacidad de adaptación y asimilación creada entre elementos de una cultura propia y aquellos que llegan de ultramar, tanto a nivel literario, como lingüístico, oral o sonoro. En este sentido, el compendio de escritos del fraile franciscano se entiende como un eslabón de una larga cadena de recepciones y asimilaciones

culturales que merecía ser tratado en profundidad desde esta perspectiva. Cierra este volumen colectivo el trabajo de Sergio Adillo Rufo con un capítulo dedicado a la «Palabra y escucha en la recreación contemporánea de un auto sacramental: *La vida es sueño* de [los números imaginarios] en la CNTC». En esta ocasión, el autor, conocedor del teatro áureo desde la perspectiva académica y también artística en tanto que asesor teórico —en el caso que aquí presenta—, expone una profunda reflexión sobre el proceso y el resultado de llevar a las tablas un clásico de la literatura del Siglo de Oro para un público actual. En otros términos, traducir y adaptar todos los elementos barrocos a la contemporaneidad. Desde este punto de vista, concretamente esta obra de Calderón de la Barca, la palabra, la sonoridad, la escucha y el oído son elementos de importancia capital. No se trata de una cuestión directamente relacionada con aspectos musicales o musicológicos, sino de la trasmisión de una idea, de una emoción, de la revelación de un conocimiento, de aquellos elementos propios del ámbito sonoro de la escenificación que no son perceptibles mediante la lectura. Para poder interpretar una obra tan universal como *La vida es sueño* en términos de lo que Bourriaud llamaría «arte relacional» el autor desmenuza el diálogo entre los diferentes actores dramaturgicos y escénicos, y, obviamente, entre tradición y modernidad.

El objetivo de este volumen, en conclusión, no reside en un planteamiento colectivo de conclusiones cerradas o de resoluciones de problemáticas. Más bien al contrario, lo que propone es abrir nuevas vías de reflexión y de exploración, y poner al servicio de la comunidad científica y al público interesado vías metodológicas diversas —pero complementarias todas ellas— posibles pistas con las que abordar o acercarse a las obras literarias del Siglo de Oro, o, simplemente, alimentar la curiosidad.

El editor de este volumen

## LA MÚSICA Y SU FUNCIÓN DRAMÁTICA EN LA FIESTA CORTESANA: EL CASO DE LA FÁBULA DE *PICO Y CANENTE*\*

Delia Gavela  
Universidad de La Rioja

Durante el reinado de Felipe IV prolifera un tipo de espectáculo que, aunque había tenido algún digno antecedente en las décadas previas o incluso en el siglo anterior<sup>1</sup>, se consolida en este periodo gracias a la evolución peculiar del teatro en España.

Me estoy refiriendo a la fiesta cortesana, en cuyo florecimiento concurren los rasgos aportados por una corriente artística ya madura, el Barroco, caracterizada por la fusión de las diversas artes y por circunstancias históricas casi azarosas, como la gran afición teatral de los monarcas, cuyo matrimonio en 1649 dio el pistoletazo de salida a un teatro musical imparable desde entonces. Esta apetencia del rey y de Mariana de Austria, secundada por toda la Corte y alentada por quienes vieron sus derivas políticas, generó toda una maquinaria a la que contribuyeron varios factores: los dramaturgos, con el magisterio de un Calderón entregado a la comedia cortesana; las corrientes operísticas llegadas de Italia y nacionalizadas por el compositor del momento, Juan Hidalgo; el fichaje de los mejores escenógrafos como Baccio del Bianco; la especialización de los actores; así como el establecimiento de una gestión económico-administrativa asignada al Marqués de Heliche en primera instancia, pero disputada en épocas

---

\* Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

1 Las representaciones en el Palacio de Lerma de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega y *El caballero del sol* de Luis Vélez de Guevara, y la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, calificada por Cotarelo (27) de “casi zarzuela”, respectivamente.

sucesivas a causa de las posibilidades de empoderamiento que giraban en torno a este tipo de teatro<sup>2</sup>.

A la vista de todos estos factores, el análisis de estas obras no puede plantearse exclusivamente desde lo textual, ya que, como explica Bravo Ramón (35): “no se puede hablar de un solo texto ni de un único nivel de interpretación, sino de un conglomerado de signos literarios y espectaculares que recibían la denominación genérica de fiesta”.

Partiendo de esta convicción, me he atrevido a adentrarme en el análisis de uno de estos lenguajes, la música, y de su confluencia con el resto de signos visuales y auditivos que conforman este género peculiar, en la fiesta que organizó la infanta María Teresa para celebrar la recuperación de la reina Mariana de Austria, quien había perdido a su hija María Ambrosia, unas semanas antes, fallecida a los pocos días de nacer.

Esta fiesta se celebró en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, el miércoles 16 de febrero de 1656<sup>3</sup> y se trasladó unos días después al Coliseo, cosechando un gran éxito, que superó incluso las expectativas del escenógrafo Baccio del Bianco, quien la consideraba una representación menor, en comparación con otros grandes montajes realizados por él. La ventaja de esta representación es que cuenta con una especie de memoria de apariencias del propio Baccio del Bianco, quien relató pormenorizadamente en su correspondencia con Fernando II, Gran Duque de Toscana, el trabajo escenográfico realizado, así como detalles sobre su recepción e incluso sobre la técnica musical empleada por Juan Hidalgo en ciertos momentos de la obra.

Como era habitual en el género, sobreel escenario se veía una comedia y un compendio de piezas breves, por lo que intervenían varias plumas en la creación de los textos. Rodrigo Dávila y Luis de Ulloa escribieron la comedia *Pico y Canente*, mientras que Antonio de Solís fue el autor de la loa y el sarao que la flanquearon, así como de los entremeses de *Juan Rana, poeta* y de *Los volatines*, que se representaron en los entreactos.

Fue la compañía de Diego Osorio<sup>4</sup> la encargada de dar vida a los personajes, no obstante, como también era frecuente en los grandes

2 Véase los *Orígenes de la zarzuela* de Álvaro Torrente.

3 Existe cierta controversia con la fecha: Flórez (154), DICAT, Bacci (77). Para una recopilación de los datos, véase mi edición de la *Fiesta* (Gavela, en prensa).

4 Según el DICAT, contrató en febrero y marzo de 1655, hasta carnaval de 1656, a Mariana de Borja, que “representaría, cantaría y tocaría el arpa”; a Ambrosio de Duarte, quien “cantaría, representaría y pondría música”, y su esposa María de Prado que “representaría segundas damas, cantaría y bailarían”; a Sebastián de Prado, para “representar los primeros galanes” y a su mujer Bernarda Ramírez,

festejos cortesanos, se convocó a otros actores para papeles específicos. El caso más evidente es el de Juan Rana, que protagonizó los entremeses y encarnó a uno de los graciosos de la comedia<sup>5</sup>, pero también el de las actrices Luisa y Mariana Romero, gracias a cuyas dotes musicales les fueron asignados los papeles de cantantes principales.

En el análisis que desarrollaré en las próximas páginas, me centraré en la comedia, aunque será inevitable aludir a las obras breves por coherencia con mi planteamiento inicial sobre la globalidad de la fiesta y por la convicción de que, a pesar de la pluralidad de creadores, todos los lenguajes se interconectaban para responder a un fin común.

La fábula de *Pico y Canente* es una comedia mitológica que lleva la música en el propio título, ya que “fábula” fue una de las denominaciones que se utilizó en el XVII en España para las obras con partes cantadas, a imitación de las “favola” o “favola in musica” de los primeros libretos florentinos<sup>6</sup>. Por otro lado, “Canente”, participio de presente del verbo latino “cano, cecini, cantum”, se podría traducir por “la que canta” y es precisamente el nombre de la ninfa protagonista que destaca por sus habilidades vocales. Esta circunstancia se aprovecha con profusión en el desarrollo de la trama, por lo que he creído necesario comenzar por ella.

Mi análisis se completará con otros dos apartados que tratarán sobre las alusiones en el texto que hacen explícito el valor de la música y, finalmente, las características y funciones de los pasajes cantados.

### El personaje de Canente

Desde un punto de vista musical, sin duda, recae en Canente el papel protagonista, ya que, de las ocho intervenciones cantadas de la

---

quien “representaría terceras damas, cantaría y bailaría”; a Francisco de la Calle y su mujer Jerónima Coronel “él para representar terceros galanes y su mujer para cantar, bailar y representar cuartos papeles, partiéndolos con Mariana de Borja”; a Tomás de Nájera o Nájara, “como músico y representante”; a Jerónimo de Morales, contratado desde 1653 “como músico y representante”, “para segundos papeles”; a Mateo Godoy, quien tuvo éxito representando barbas.

5 A este respecto, tengo un trabajo en prensa, que analiza la comicidad y presencia de este actor en el desarrollo de toda la *Fiesta*, con especial incidencia en su participación en la comedia principal que no había sido reseñada en los principales estudios sobre el comediante.

6 Bravo Ramón (15 y 16) comenta que Ellen Ronsard (*Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Gender*, 1990) resume la indecisión inicial de estos libretos pioneros (*Dafne*, de Rinuccini y Da Galiano y *Orfeo*, de Rinuccini y Monteverdi).

obra, participa en siete. Baccio del Bianco comenta que “Canente è una delle Romere [de las hermanas Romero] famosa nell cantare et quella che per abilità del canto prima apresso di tutti” (Bacci 76). Flórez Asensio (“Teatro musical” 517) complementa este dato afirmando que la técnica vocal de la cantante resultaba agradable y familiar al italiano, quien aprobó, por tanto, que fuera ella la intérprete del recitativo a la manera italiana que encargó a Hidalgo. Por su parte Becker (375), en su estudio sobre “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, sugiere que fue Luisa Romero, la actriz del reparto más dotada para el canto, quien hizo el papel. De ella se dice en la *Genealogía* que “hizo segundas damas en Madrid y fue celebrada música por los recitativos que los cantó con primor” (470).

No obstante, antes de llegar a sus intervenciones cantadas es importante destacar cómo Luis de Ulloa, autor de la primera parte de la comedia, no solo se esfuerza en resaltar la extraordinaria habilidad vocal de la ninfa, sino que se las arregla para que sirva como detonante del conflicto:

FLORA	Cuando Canente cantaba, tan suspendido la oía, que no solo se movía, pienso que no respiraba. Ella, o fue que no le vio o que se le daba nada, porque cantó descuidada. ...
CAMILA	Solo puede su extrañeza servir de comparación a la rara perfección de su voz y su belleza. ...
FLORA	En el templo de Dïana le vimos esta mañana y no estaba muy de paso. Cuando cantaba Canente, tan elevado le vi, que quizá no ha vuelto en sí. (vv. 481-507)

El canto de Canente, como vemos en estas citas, enamora irremediabilmente al príncipe Laurente y le obliga a rechazar a Circe; lo que tendrá consecuencias funestas para él, ya que sufre la ira de la hechicera quien lo convierte en pájaro carpintero, en Pico.

Pero esta no es la única metamorfosis de la comedia vinculada a la música, sino que en un despliegue escenográfico importante habrá otras dos mutaciones. En la primera, Canente, destrozada al conocer la noticia de la pérdida de su amado, se transforma en nube, a ojos vista de los espectadores, en una intervención que, como no podría ser de otra manera, va acompañada del canto de la ninfa y precedida de los comentarios de los otros personajes —incluido el gracioso— que resaltan este peculiar suicido cantado:

CANENTE	Ser elijo mi homicida, tristes ecos respirando, imitando al pájaro, que a su vida pone término cantando.
CLAVELA	Oír su dolor espanta.
MANIPES	Casi por morir porfia.
BATO	Yo dijera que moría, pero parece que canta. <span style="float: right;">(vv. 2714-2722)</span>

*Desde que comienza a cantar Canente lo que se sigue, va rodeándola una nube sutil y vaporosa; y acabar de fenecer el canto y acabar de ocultarse dentro de la nube ha de ser todo uno, y la nube ha de subir a lo alto del teatro.*

Las cartas de Baccio del Bianco nos permiten conocer la solución escenográfica que utilizó para hacer desaparecer a la actriz tras una cortina de humo, y recurriendo probablemente a un pescante, con la nube en forma de figura sujeta a él, para simular la ascensión del personaje:

«Fermavasi in piedi nel mezzo del tavolo e con gesti diceva sentirsi mancare i piedi e le forze al muoversi; veniva un fumo e la ricopriva tutta e dietro al fumo una nuvoletta in forma di figura e a poco a poco salendo al cielo si mescolava con l'altre nuvole... ». (Bacci 76)

Pero el escenógrafo no se conformó con solucionar lo visual, sino que, en un magnífico ejemplo de la estrecha colaboración entre los diferentes agentes, añade que solicitó a Dávila, el dramaturgo, que incorporara el lamento de la ninfa, y a Juan Hidalgo, el músico, que compusiera una pieza muy italiana: «il poeta, dietro mia petizione, dieste un lamento e il musico compuse, alli mie consigli, cosa assai italiana». (Bacci 76)

La partitura correspondiente a esta pieza cantada es la única que se ha conservado de toda la fiesta, y ha sido estudiada<sup>7</sup> por Stein (279-280), quien le dedica una buena parte de sus comentarios sobre la obra, entre los que destaca que Hidalgo tenía un conocimiento superficial de este género italiano y este pasaje no pasa de ser un teatral soliloquio recitativo. Según la estudiosa, no aprovecha algunos de los recursos más evidentes de los lamentos italianos, pero sí le reconoce la utilización de técnicas musicales para adaptarlas al texto y la gestualidad: tocar la nota más alta coincidiendo con la palabra “sube”, interrupciones de la línea melódica cada vez más frecuentes para ilustrar los jadeos de Canente por la falta de aire, cambios armónicos que mantienen el contenido afectivo, etc.

La otra transformación, que supone la apoteosis final, también va enmarcada por el canto y acompañada de una escenografía muy elaborada. Se trata de la recuperación de los protagonistas de la figura humana, en una variación radical del desenlace respecto al mito original. Canente retorna a la vida envuelta por la voz de Cupido, representado por Mariana Romero, hermana de la actriz que encarnaba a la ninfa, pero también cantando ella misma, mientras se invierte el recurso escenográfico utilizado en su desaparición:

*Baja la nube en que se transformó  
Canente y ella cantando, y mientras canta  
va deshaciendo y escondiendo la nube.*

CANENTE

Fineza, resuelta en llanto,  
otra vez a su ser vuelve,  
que es hacerse más amor,  
por el amor deshacerse.  
Viviendo vive, quien amando muere,  
para que mi fortuna manifieste,  
que en mi vida, en mi muerte,  
mi incendio fue mi canto, y yo soy Fénix.

(vv. 2988-2995)

7 Se conserva en la BNE, Ms. 3880/32. Se puede consultar la partitura original en la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional, a través del enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000104445&page=1>. Para su transcripción, véase Stein 513-515.

Pero no solo es reseñable que reaparezca cantando, sino que el parlamento explicita que la causa que la condenó fue el propio canto y el verso utilizado para expresarlo conecta con el concepto mitológico del ave Fénix: “mi incendio fue mi canto, y yo soy Fénix”.

### El efecto de la música

Dejamos a Canente, personaje musical por excelencia, resurgiendo de sus cenizas, para pasar al segundo de los epígrafes que voy a tratar: el significado de la música a través de las alusiones explícitas que contiene el texto.

Sin embargo, no abandonamos la idea del efecto nocivo del canto, pues si retrocedemos hasta el planteamiento del conflicto, observamos que Dávila, en un ejemplo más de coordinación en la literatura de consuno, ha sido perfectamente coherente en este desenlace con la línea argumental iniciada por el otro dramaturgo, Ulloa, según la cual el mago protector del Príncipe habría intentado por todos los medios mantenerlo alejado de aquello que los augurios decían que sería su perdición: la música.

*Éntrase y óyese dentro música, y dice Fileno*

FILENO	¡Oh qué maravilla extraña!
ARCHIMIDONTE	El pronóstico fue cierto, armonía en el desierto, y música en la campaña.
	...
ARCHIMIDONTE	Este hechizo del oído, este halago lisonjero, del corazón más severo es el peligro temido con que el cielo amenazaba, en la forma que tenía, cuando el príncipe nacía. y lo que yo recelaba. Que no lo llegase a oír, era todo mi desvelo.
	...
ARCHIMIDONTE	Para estorbar su influencia, opuesto a la astronomía, use la nigromancia,

cuya rara inteligencia  
 es tan superior en mí,  
 que obrando lo desea  
 vence a Circe y a Medea.

*Sale el Príncipe diciendo*

PRÍNCIPE                      Seso y libertad perdí.                      (vv. 517-548)

A pesar de mezclarse varios tópicos literarios, de raigambre mitológica, como el hechizo por el canto, célebre desde las sirenas homéricas, o los malos augurios en el nacimiento —Edipo, Aquiles, Perseo...—, ninguno de estos motivos está presente en la fuente mitológica principal de la obra, las *Metamorfosis* de Ovidio, ni en sus transmisores posteriores; lo cual pone de manifiesto la intencionalidad del dramaturgo por destacar este aspecto del poder aparentemente destructivo de la música, que es ratificado en un pasaje cantado desde dentro, donde confluye con el otro tema con el que se imbrica en la trama: el amor.

*Canten dentro*

MÚSICA                      Este monte de Dïana,  
 porque en todas partes vence  
 el imperio del amor,  
 selva de Venus parece.  
 No está seguro en el templo,  
 cuando a retirarse viene  
 de las flechas de Cupido,  
 el corazón más valiente.                      (vv. 521-528)

Aún más explícita es la vinculación que establece el propio Laurente entre el hechizo ejercido a través del canto y su irremediable entrega amorosa<sup>8</sup>:

Mira en las ondas del amor  
 este Ulises derrotado  
 a la voz desta sirena.                      (vv. 645-647)

---

8 El motivo de las sirenas todavía reaparecerá aún una vez más, cuando Laurente sea engañado por el fingimiento de la voz de Canente, puesto en boca de Clavela, mediante un hechizo de Circe: PRÍNCIPE: Armónica sirena, / cuya voz engañosa / a muerte induce, cuando a halago suena, / detén la sonora / cicuta, que envenena mis sentidos, / buscando soledad, y hallando oídos (vv. 2341-2346).

Esta fatídica conexión la podrán comprobar de primera mano los espectadores, tras tantos anuncios, unos versos más tarde:

*Óyese música y canta Canente, y el Príncipe  
poniendo las manos en los oídos, prosiga.*

Ya estamos en el peligro,  
oídos, a recelaros.

*Canta la ninfa.*

CANENTE                    En tanto que el amor dura,  
toda locura es fineza,  
luego que el olvido empieza,  
toda fineza es locura.                    (vv. 733-738)

Sin embargo, no todo es negativo en torno a la música, la propia Canente busca en ella refugio, aunque reconoce que sus sentimientos agitados no le permiten sentirse en paz:

CANENTE                    Ve en buena hora, que tu ejemplo  
es mejor que tu consejo,  
y yo, al jardín pasaré,  
donde si no entretenida,  
por lo menos divertida  
con la música estaré.  
Con medio tan eficaz,  
intento un breve tratado  
de treguas con mi cuidado,  
que no puede ser de paz,  
porque el ánimo afligido  
de tanta contradicción  
pensando en la suspensión,  
no se acuerda del olvido.                    (vv. 1357-1370)

No faltan tampoco las alusiones hiperbólicas a los personajes emblemáticos de la mitología, Orfeo y Anfión, que ilustraban el poder de su música que alteraba la naturaleza, atrayendo a árboles y brutos, en el caso del primero, o moviendo las piedras, en el del segundo.

Desde el plano referencial, por tanto, la música es portadora de desgracias, es el canto que hechiza y el canto que conduce inexorablemente al amor.

### Características y funciones de los pasajes cantados

Pero la música no es solo un motivo argumental, es además un lenguaje en sí misma, cuya presencia limitada y variable en este tipo de obras, denominadas posteriormente zarzuelas o semizarzuelas, las dota de una idiosincrasia diferente a las del resto de Europa, donde triunfaba la ópera. Esta originalidad del teatro musical español se ha cifrado en la popularidad de una fórmula bien consolidada y exitosa desde comienzos del XVII, que ya contaba con la presencia de la música, aunque no tan imbricada en el argumento; por lo que no se vio la necesidad de adoptar el formato de la ópera con el fervor con el que se hizo en Italia o, por imitación, en el resto de Europa (López-Calo 179).

El número de intervenciones varía mucho de unas obras a otras<sup>9</sup>. Sin contar las obras enteramente cantadas, *La púrpura de la rosa* o *Celos aun del aire matan*, encontramos un porcentaje de comedias con menos del 2% cantado, como *El mayor encanto amor* o *El pastor Fido*, pasando por *El jardín de Falerina*, en torno al 6%, *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo* y *El laurel de Apolo*, sobre el 12% o *Triunfo de la paz y el tiempo*, por encima del 37%.

*Pico y Canente* cuenta con un 5,7% de versos cantados, 173 de los 3018 totales de la obra, repartidos en ocho intervenciones musicales

9 La nómina y datos resumidos de obras recopiladas por Bravo Ramón (208-224), pertenecientes al reinado de Felipe IV, es la siguiente: *La gloria de Niquea* (1622; 8,3%), *El vellocino de oro* (1622; sin música vocal), *Querer por solo querer* (1623; sin apenas música vocal), *Los jardines y campos sabeos* (1624; 4% y 10%, según las partes), *La Grindonio o cielo de amor vengado* (1622; 0,3%), *La selva sin amor* (1627; todo el texto cantado); *El amor enamorado* (1635; 3 canciones sin incidencia en la trama), *El mayor encanto amor* (1635; 1,6 %), *El jardín de Farelina* (1635; dos fragmentos en la 2ª jornada), *Los tres mayores prodigios* (1636; 3 fragmentos sin incidencia en la trama), *El nuevo Olimpo* (1648; 5,3 %), *El jardín de Farelina* (1648, 6,5%), *Darlo todo y no dar nada* (1651; 2,75 %), *El pastor Fido* (1652; 1,5%), *La fiera el rayo y la piedra* (1652; 4,9%), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653; 11,84%), *Eurídice y Orfeo* (1654; diferencias en las distintas versiones), *La renegada de Valladolid* (1655; 10,54%), *Las Amazonas* (1655; una escena cantada), *Pico y Canente* (1656; 5%), *Vida de San Alejo* (1657; 2,5%), *El golfo de la sirenas* (1657, 14%), *El alcázar del secreto* (1657; 3%), *Triunfos de amor y fortuna* (1658; 13,75%), *El laurel de Apolo* (1658; 12,3%), *Los tres efectos de amor* (1658; 4%), *Pasión vencida de afecto* (1659; 10%), *Triunfo de la paz y el tiempo* (1659; 37,5%), *La púrpura de la rosa* (1660; 100%), *Tetis y Peleo* (1660; 11,8%), *La corte en el valle* (1660; 18,4%), *Celos aun del aire matan* (1660; 100%), *El castillo de Lindabrindis* (1661; 2 fragmentos cantados), *Céfalo y Pocris* (1661; 9,2 %), *Apolo y Climene* (1661; 3%), *Eco y Narciso* (1661; 5,71 %), *Ni amor se libra de amor* (1662, 5,76%), *El Faetonte* (1662, 6,7%), *El laberinto de Creta* (¿?; 7,35 %), *Júpiter y Semele* (¿?; 21,6 %).

de diferentes tipos —solos, dúos y coros—, que oscilan entre 4 y 56 versos, y se reparten de manera desigual en los tres actos de la obra: 2 en el primero, 1 en el segundo y 5 concentrados en el tercero, coincidiendo con las escenas climáticas y el desenlace.

La primera de ellas (vv. 521-528)<sup>10</sup> es una intervención homofónica de 8 versos, cantados desde dentro por un número indeterminado de voces, que sabemos que son más de una por el verbo de la acotación “canten” y porque cabe deducir que son las ninfas Celia, Flora, Manipes y Camila, que acaban de salir de escena, las que la interpretan. Va precedida por un preludio instrumental breve que acompaña a los cuatro versos hablados anteriores al canto. Flórez Asensio (“Músicos de compañía” 330-333) señala que la música instrumental debía de ser habitual en este tipo de teatro, aunque los textos no sean muy explícitos sobre su uso. La estudiosa señala que se utilizaba para anunciar la presencia de personajes en escena, acompañar al canto y baile o disimular el ruido de la tramoya, pero en raras ocasiones se independizaba del canto. Lo interesante es que en las dos excepciones que da Flórez, *El jardín de Farelina* y el *Divino Orfeo*, ambas de Calderón, las intervenciones instrumentales son metamusicales, el personaje del Oído tocando un instrumento y Orfeo aludiendo a la música respectivamente; de igual forma que en *Pico y Canente* el preludio sirve para que se introduzca la idea del peligro de la música. De manera simétrica se reproduce el esquema en la segunda intervención (vv. 735-738), aunque en este caso con un solo de Canente, precedido por el miedo de Pico al escuchar el breve preludio, durante el cual le da tiempo a decir: “Ya estamos en el peligro, oídos a recelaros” (vv. 733-734).

Visualmente estas dos primeras intervenciones son también momentos potentes de la obra, al mostrar por primera vez el mundo de las ninfas de Diana que va a atrapar al protagonista a través del amor y, en el segundo caso, el primer encuentro de los dos amantes tras una mutación escénica importante, de bosque a selva amena, que inaugura un cuadro.

La siguiente intervención cantada (vv. 1371-1394), ya en el segundo acto, vuelve a ser otro solo de Canente, que además constituye un soliloquio, pues canta en ausencia de otros personajes un villancico para rechazar los falsos placeres que su imaginación le muestra. Se repite el patrón anterior de iniciar un nuevo cuadro que sucede a otra mutación escénica, de selva a jardín:

---

10 Incluyo al final del trabajo un cuadro resumen con todas las intervenciones, su tipología y su función en la representación.



dan la réplica a la Aurora. En cuanto a la fábula, el coro de ninfas iniciaba las intervenciones cantadas a mitad del primer acto, como se ha dicho, y de forma simétrica reaparece a mitad del tercero cuando arranca el desenlace (vv. 2601-2629). La aparición de las ninfas propicia un cuadro ajeno a la trama, un intermedio audiovisual en el que se vuelven a combinar un gran despliegue escenográfico, gracias al uso de andamios y raíles a gran altura por los que discurre la luna de un lado a otro, con el canto del coro intercalado entre las intervenciones de las tres ninfas:

*Comienza a aparecer la Luna, imitada muy bien como parece de noche en el cielo, y va muy despacio pasando de un lado al otro del teatro, de modo que dure el pasar todo el tiempo que durare la música de las ninfas.*

*Canta Canente.*

CANENTE                    Tus ninfas devotas, hermosa Diana,  
al viaje feliz de tu luz celestial,  
le dedican himnos sonoros,  
por ceremonia de verte ausentar. (vv. 2601-2604)

Tal como el propio texto indica, se persigue la solemnidad de un himno que solo puede lograrse con este concierto de voces cantando al unísono, mientras la visión deslumbrante de la luna móvil hace el resto.

Sin embargo, el pasaje musical más extenso es aquel que constituye la apoteosis final (2918-2925, 2936-2943, 2964-2971, 2980-3003). Son noventa versos, no todos ellos cantados, sino, siguiendo la línea habitual de la comedia, con parlamentos hablados entre cada intervención musical. Va precedido por la última de las grandes tramoyas que reúne en el punto de fuga de la visión del espectador un Olimpo compuesto por todos los dioses, invocados por Archimidonte para salvar a la pareja y pertrechados con sus objetos simbólicos:

*Aparécese en lo interior del teatro Júpiter en medio, con sus insignias, Saturno y Marte a sus lados, Apolo, y Mercurio en otras dos apariencias, y Venus y la Luna en otras dos y debajo de todos en un globo de nubes Cupido con sus insignias y atributos. (+2827)*

Tras la petición hablada del mago, los dioses delegan en Cupido, quien desciende de la apariencia y comienza a cantar. En sus cuatro in-

tervenciones propicia que se restituya la forma humana de los dos amantes y bendice su unión. Estas se ven interrumpidas por respuestas habladas de otros personajes, a excepción de la de Canente quien describe cantando su trasfiguración, como hemos visto. Musicalmente podemos hablar de un dúo, aunque, comunicativamente no haya un diálogo que persiga la interacción emotiva entre ambos cantantes —sería mejor decir ambas, pues son las hermanas Romero—, por lo que Cupido queda en el plano distante de *deux ex machina* y Canente pone, una vez más, el sentimiento.

Solo quedan cuatro versos más (vv. 3012-3015) cantados por este personaje, que tienen la función de enlazar con el sarao final, al retomar Canente el coro de ninfas y flores que apareció en la loa, para cerrar la alegoría sobre la reina, la infanta y el motivo de la celebración de la fiesta.

### Conclusiones

A modo de conclusión hago mías las palabras de Danièle Becker (354) cuando dice que los poetas trabajan “para poner a punto un género de obra que admita mayor participación de la música, y de modo no artificial sino justificado por los acontecimientos del argumento”. En el caso de esta fábula, los dramaturgos han seleccionado el formato de cada intervención —solo, dúo, coro— en función de lo que desean despertar en el público, priorizando los solos intimistas, pero sin olvidarse del efecto ampuloso y solemne del coro. Hidalgo, captando la idea, consigue que la música no sea un mero acompañamiento ornamental sino un segundo lenguaje que apoya al verbal para mejorar la recepción emocional.

A ello habría que añadir la función estructural de la que los escritores dotan a la música, que se convierte en otro factor de segmentación de la obra, junto con el vacío de escenario, el cambio de lugar o la mutación escenográfica para iniciar nuevos cuadros. De igual manera, se emplea para marcar los comienzos y finales de la representación y para servir de puente entre las obras menores —loa y sarao— que acompañaban a la fábula o comedia.

En relación a lo anterior, habría que resaltar la confluencia de las intervenciones cantadas con los momentos en los que más partido se saca a las elaboradas tramoyas que protagonizaban estas fiestas, como no podía ser de otra manera, dada la activa intervención del escenógrafo en las tareas de los otros profesionales, como hemos visto.

Por último, la creación de las intervenciones cantadas contaba con la previa selección de las mejores voces dentro del elenco de actores, siempre disponibles para las fiestas reales, que podían lucir sus dotes o especialidades musicales, pero también su pericia gestual.

Una amplia coordinación de agentes que conseguía sacar el mayor partido a la confluencia de lenguajes, entre los que la música no era un mero aderezo.

Cuadro resumen de las intervenciones musicales

Nº de acto	Nº de intervención	Versos	Nº de versos	Personaje intérprete	Tipo de intervención	Función
1º	1	521-528	8	Más de una voz, dentro	Homofónica coral, con breve preludio instrumental	Argumental Estructural
	2	735-738	4	Canente	Solo, con breve preludio instrumental	Argumental Escenográfica
2º	3	1371-1394	24	Canente	Solo	Estructural Escenográfica
3º	4	2309-2312 2315-2323 2328-2336	31	Canente (Clavela)	Solo, interrumpido por un parlamento hablado	Argumental Escenográfica
	5	2601-2629	29	Canente, Manipes, Celia y el coro	Solos y coro	Estructural Escenográfica Argumental
	6	2723-2747	25	Canente	Solo, recitativo	Argumental Escenográfica
	7	2918-2925 2936-2943 2964-2971 2980-3003	48	Cupido  Canente	Solo, con parlamentos hablados intercalados y un ¿dúo?	Argumental Escenográfica
	8	3012-3015	4	Canente	Solo	Estructural
Versos totales			173			

### Bibliografía

- BACCI, Mina. "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone*, 157 (1963), pp. 68-77.
- BECKER, Danièle. "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", *Actas congreso España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985), Madrid: INAEM, 1987, vol. 1, pp. 371-384.

- BRAVO RAMÓN, F. Javier. *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid: ICCMU, [2001].
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Teresa FERRER VALLS (dir.). València: Universitat de València, 2011-2023.
- Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria: ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo*. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás [1656].
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Tesis doctoral. Madrid: UCM, 2004.
- *Músicos de compañía y empresa teatral en el Madrid del siglo XVII*, Kassel: Reichenberger, 2015.
- GAVELA GARCÍA, Delia. “Introducción a” *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina, Nuestra Señora Doña Mariana de Austria*. Kassel: Reichenberger, 2025 [en prensa].
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII*, vol. 3. Madrid: Alianza Música, 1988.
- SHERGOLD, Norman David y John VAREY (eds.). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books, 1985.
- STEIN, Louise K. *Song of mortals, dialogues of the gods: music of theatre in seventeenth century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- TORRENTE, Álvaro. “Orígenes de la zarzuela”. *Ensayos de teatro musical español*. Biblioteca Fundación Juan March. [Consultado en] enero 2023, <[https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/en\\_sayo.aspx?po=9](https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/en_sayo.aspx?po=9)>.

## EL CANTO Y LA MÚSICA EN LA RENEGADA DE VALLADOLID

Roberta Alvitì

Università degli Studi di Cassino  
e del Lazio meridionale

El surgimiento de compañías teatrales estables a finales del siglo XVI marcó un cambio significativo en el panorama teatral. Este dejó de ser liderado por aficionados para ser gestionado por profesionales altamente cualificados que constituían un grupo cohesionado. A pesar de ello, la atención hacia su formación profesional, especialmente en aspectos musicales, fue escasa hasta hace poco. Se pasó por alto el hecho de que, además de actuar, cantar y bailar, estos profesionales ofrecían conciertos privados, que están escasamente documentados, así como públicos. Es importante recordar que músicos y actores compartían no solo el espacio escénico, sino también la vida cotidiana, ya que la mayoría residía en el mismo barrio, el barrio teatral: incluso algunos músicos del Rey tenían viviendas en este lugar. Por lo tanto, no sería sorprendente que, dada la proximidad, algunos músicos impartieran lecciones de música a los actores y actrices (Subirá 1960, *passim*).

Fue con la llegada de Mariana de Austria, la joven esposa del Rey Planeta, en 1649, que se inauguró un nuevo capítulo para el teatro palaciego. Este empezó a ser concebido como un escenario solemne y festivo, reservado para ocasiones especiales como nacimientos de infantes, bodas, celebraciones de cumpleaños reales o eventos políticos. En ese momento, ingenieros florentinos ya estaban trabajando en la Corte. El de más renombre y prestigio, Cosme Lotti, diseñó un teatro para el Palacio que llevó el nombre de Coliseo y que fue inaugurado en febrero de 1640.<sup>1</sup>

---

1 Sobre el argumento se han derramado ríos de tinta; véase tan solo Elliot 1980 y, para una contribución más reciente, Sáez Raposo 2021. Noticias sobre la vida y la obra de Cosme Lotti, véase Shergold 1973.

Esta fecha marca un punto crucial en la historia del teatro cortesano en España, ya que el Coliseo se convirtió en el lugar emblemático para representaciones palaciegas, no solo en la España barroca al borde de la decadencia, sino que también se erigió como un ejemplo de la magnificencia hispánica y, sobre todo, como un modelo para espacios escénicos cortesanos en toda Europa.<sup>2</sup>

Por lo tanto, el teatro de corte pudo elevarse a niveles más suntuosos para el disfrute visual, requiriendo, en consecuencia, una atención similar para el sentido auditivo, incluso si solo era para encubrir el ruido y crujido de la maquinaria utilizada para movimientos escénicos como el desplazamiento de nubes, ascenso y descenso de tronos, y apertura de escotillones.

En la época del teatro barroco, las secuencias musicales desempeñaban la función de comentar la entrada o salida de protagonistas destacados como reyes, princesas o dioses. Además, era común la participación de músicos de las compañías en las ceremonias de entrada de reyes, reinas y figuras importantes, como sucedió en 1615 durante la llegada a Madrid de la ya mencionada Isabel de Borbón tras su matrimonio con Felipe IV (Simón Díaz 1982, 94-98). Los registros también confirman la frecuente participación de músicos profesionales en celebraciones dinásticas destacadas, como aquellas organizadas para conmemorar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero (Cotarelo y Mori 1911, 101).

La evidencia de que los músicos de compañía, junto con sus colegas actores y actrices músicos, ofrecieran conciertos privados a los monarcas en un nivel de igualdad con los músicos de cámara al servicio de la Casa Real, también confirma la alta estima artística en la que eran tenidos. Como verdaderos impulsores de la práctica musical teatral, los músicos de compañía, además de cantar y tocar habitualmente arpa y guitarra, se encargaban de la formación musical de sus compañeros y proporcionaban la música necesaria para las representaciones habituales y extraordinarias, que en muchos casos interpretaban ellos

---

2 No obstante, es importante señalar que posiblemente también existió cierta influencia francesa, atribuible a la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. Ella llegó a Madrid en 1621, tras dejar una corte donde el *Ballet de Cour* gozaba de gran éxito. Este estilo de *ballet* se caracterizaba por contar con una trama, escenografías elaboradas, vestuarios lujosos, melodías y canciones, aunque relativamente simples, acompañadas por una pequeña orquesta de cámara. Véase la página web *Ballet de Cour*. Enlace: <<https://cmbv.fr/en/introducing-baroque/ballet-de-cour>>; fecha de última consultación 12 de octubre de 2023.

mismos en el escenario. Además, una de sus principales responsabilidades era enseñar música a los actores, lo que implicaba también supervisar y cuidar de su ejecución, y por ende, contribuir a su educación musical.

Un ejemplo es el de Gregorio de la Rosa, actor y músico, quien también actuaba como compositor, como ocurrió durante los autos del Corpus madrileño en 1673.<sup>3</sup> Esta labor se volvió habitual en las últimas décadas del siglo XVII, siendo llevada a cabo por compositores profesionales de música como Juan Hidalgo y Juan de Serqueira,<sup>4</sup> quienes proporcionaron la música para varios autos de Calderón después de la muerte del dramaturgo.

Las cuentas palaciegas indican claramente que era responsabilidad del músico principal de cada compañía de “proporcionar la música” a sus compañeros y componer para el teatro resultaba ser muy rentable<sup>5</sup>.

No obstante, también se daba el caso de que en las festividades cortesanas y en las representaciones del Corpus, la música de la obra principal, así como la de la loa solían ser encargadas a un músico al servicio de la Casa Real o al maestro de alguna de las numerosas capillas de la Villa y Corte. Al músico principal de la compañía contratada le correspondía, como demuestran diversas cuentas y documentos, la responsabilidad de proporcionar la música para las piezas breves que acompañaban a las obras principales.<sup>6</sup>

En la creación de la música destinada a comedias o celebraciones reales, se ofrecían varias alternativas. Aunque generalmente eran los miembros de la compañía de actores quienes asumían este papel, los músicos solían aparecer en el escenario identificados simplemente

---

3 Para noticias sobre la vida y la actividad de Gregorio de la Rosa, véase Florez Asensio 2015, II, 564-574.

4 Sobre Juan Hidalgo Polanco, compositor y arpista muy de los más ilustres de la época, véase Stein 2001, s.v.; para noticias sobre Juan Serqueira de Lima, compositor, arpista e guitarrista portugués, también muy conocido y apreciado, véase Stein 2002, II, s.v.

5 De hecho, según se refleja en las cuentas de *Psiquis y Cupido*, una fiesta de Calderón representada en 1679, se pagaron 500 reales a Gregorio de la Rosa y Juan de Serqueira “por haber dado la música a los de su compañía” (Shergold y Varey 1982, 81 y 112).

6 Esto fue evidente en la representación de la ya mencionada *Psiquis y Cupido*, donde Juan Hidalgo, músico de la cámara del Rey, se encargó de “la música de la loa” y la fiesta, mientras que Gregorio de la Rosa y Juan de Serqueira, músicos principales de las dos compañías que la representaron, realizaron la música para el final de la celebración (Shergold y Varey 1982).

como “Músicos”o “Música”. Su papel principal radicaba en interpretar partes instrumentales y corales antes, durante y después de la representación teatral, cumpliendo así con una de las funciones fundamentales que les asignaban las propias obras teatrales: acompañar el canto y el baile de sus compañeros.

Proporcionar acompañamiento a las partes cantadas no resultaba una tarea sencilla, ya que exigía una total sincronización entre los actores o actrices, quienes también desempeñaban roles como cantantes o bailarines, y los músicos. Además de la composición musical, los músicos de la compañía tenían la función esencial de respaldar vocalmente a sus compañeros. Esta función se llevaba a cabo principalmente mediante el uso de la guitarra o el arpa, ya que ambos instrumentos constituían la base instrumental característica de la música teatral española.

Brindar apoyo a las secciones vocales no era un cometido fácil, ya que implicaba una completa sincronización entre los actores o actrices que también asumían roles como cantantes o bailarines, y los músicos. Además de la creación musical, ofrecer respaldo al canto de los compañeros era otra función esencial asignada a los músicos de la compañía. Este respaldo se realizaba principalmente mediante el uso de la guitarra o el arpa, dado que ambos instrumentos conformaban la base instrumental característica de la música teatral española.

Antepasados de la guitarra fueron el laúd y la vihuela: la capacidad de adaptación y evolución de un instrumento es crucial para su supervivencia, especialmente en un entorno musical en constante cambio. Los laúdes eran instrumentos de cuerda pulsada que gozaron de gran popularidad en la Edad Media y el Renacimiento. La diversidad en su construcción y tamaño permitió adaptarlos a diferentes estilos musicales y a las preferencias de los intérpretes. Estos instrumentos fueron diseñados para complementar y acompañar las diferentes voces humanas, lo que contribuyó a una mayor expresividad y versatilidad musical. Este dato no es baladí: a consideración de la voz como el instrumento más perfecto refleja la importancia que se le daba a la música vocal en esa época.

La escuela de fabricantes de laúdes en Bolonia, con su influencia alemana, marcó un hito en la historia de la construcción de estos instrumentos. La contribución de otras ciudades italianas como Venecia y Roma también fue significativa, demostrando la importancia de Italia como centro cultural y musical en esa época (Soto y Alcázar Iborra 2011, 30-32).

Las diferencias en la forma de la caja de resonancia entre la vihuela<sup>7</sup> y la guitarra destacan la diversidad en la construcción de los laúdes. Estas variaciones no solo afectaban la estética, sino que también tenían un impacto en el sonido, contribuyendo a la riqueza y variedad del repertorio musical de la Edad Media y el Renacimiento. Este desarrollo en la construcción de instrumentos musicales fue esencial para la evolución y enriquecimiento de la música de esa época. Sin embargo, la vihuela y el laúd, con su refinado estilo de fantasía instrumental, pudieron haber llegado a un punto en el que su capacidad para innovar y adaptarse a las nuevas tendencias musicales se vio limitada.

La guitarra, al ser más versátil y capaz de abordar tanto el punteado más culto como el rasgueado popular, pudo haberse convertido en una opción más atractiva y adaptable para los músicos y compositores de la época. La introducción de la “guitarra nueva” con cinco órdenes, fusionando características de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes, también contribuyó a su popularidad al ofrecer una solución intermedia.

La evolución de la guitarra en la música teatral española del siglo XVII es fascinante y muestra la adaptabilidad del instrumento a las necesidades y preferencias de la época. La transición de la vihuela a la “guitarra nueva” refleja cambios tanto en la estructura física como en la disposición de las cuerdas, lo que influyó en las técnicas de interpretación utilizadas en el teatro español de la época.

La introducción de la guitarra barroca con cinco órdenes amplió las posibilidades técnicas para los músicos, permitiendo tanto el refinado punteado como el popular rasgueado. Esta versatilidad hizo que la guitarra se convirtiera en el instrumento dominante, desplazando a otros considerados más cultos, pero menos prácticos en ese contexto teatral específico, como el laúd y la vihuela.

La “guitarra nueva” destacó como un instrumento híbrido, fusionando características de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes. Su configuración de cinco órdenes y nueve cuerdas, con las cuartas y quintas distintas en cada orden, le otorgó una sonoridad única. Este diseño, que combinaba el cuerpo de la vihuela con el encordado de la guitarra, permitió a los músicos emplear una técnica mixta, aprovechando elementos de ambas tradiciones musicales.

El hecho de que esta “guitarra nueva” se popularizara a principios del siglo XVII y se difundiera por toda Europa bajo el nombre de “guitarra española” destaca la influencia y el impacto de este instrumento

---

7 Sobre la vihuela, véase Soto y Alcazar Iborra 2011, 27-29.

en la escena musical de la época. Su versatilidad y capacidad para adaptarse a diferentes estilos y técnicas contribuyeron significativamente a su prominencia en el repertorio teatral español del siglo XVII<sup>8</sup>.

Otro instrumento fundamental en el teatro de la época era la denominada arpa simple, diatónica, con su característica afinación de dos tonos y un semitono, desempeñó un papel importante en el teatro de la época. Aunque más limitada en cuanto a las posibilidades cromáticas en comparación con el arpa de dos órdenes de afinación cromática, los músicos hábiles aún podían lograr algunos cromatismos en el arpa simple. Su tamaño más reducido facilitaba la movilidad, permitiendo a los músicos llevarla consigo y posicionarla fácilmente a su lado durante las interpretaciones teatrales.

La combinación del arpa simple diatónica con otros instrumentos, como las guitarras, en la interpretación de tonadas teatrales aportaba una riqueza y profundidad al acompañamiento musical. La movilidad facilitada por el tamaño más reducido del arpa simple permitía a los músicos adaptarse fácilmente a diferentes escenas y contribuir a la ambientación sonora del teatro de la época. La práctica de utilizar el arpa simple en conjunto con guitarras y otros instrumentos, como se deduce de algunos pasajes de *La renegada de Valladolid*, refleja una estrategia artística que contribuía a la experiencia teatral y musical de la época. El hecho de que la presencia o mención de los músicos no estuviera siempre clara añadía un elemento de misterio y sorpresa al acompañamiento musical, creando una atmósfera intrigante para el público<sup>9</sup>.

La posibilidad de que los músicos permanecieran fuera de la vista del público sugiere que su papel iba más allá de lo visual y se centraba en la creación de una ambientación sonora que realzara las tonadas cantadas por los personajes en escena. Este enfoque permitía que la música se integrara de manera fluida con la actuación teatral, aportando una capa adicional de expresividad y emoción sin necesariamente destacar físicamente a los músicos.

En conjunto, esta práctica no solo enriquecía la experiencia auditiva del público, sino que también demostraba la importancia de la música como un elemento integral y evocador en el teatro del siglo XVII, donde la sorpresa y el misterio se combinaban para cautivar a la audiencia de una manera única.

---

8 Amplias informaciones sobre la “guitarra nueva” o “española” y su parentesco con la vihuela se encuentran en (Soto y Alcázar Iborra 2011, 33-39 y 51-58).

9 Sobre el arpa en el Barroco español, véase Calvo-Manzano Ruiz-Horns 1992, *passim*.

El uso del clarín y las chirimías como instrumentos para señalar la entrada de personajes importantes o resaltar momentos específicos en la representación teatral era una práctica común en el teatro de la época. Estos instrumentos, conocidos por su capacidad para emitir sonidos fuertes y distintivos, eran ideales para llamar la atención del público y enfatizar momentos clave en la trama. El clarín es una “trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, v igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo. Suele también hacerse con dos o tres vueltas, para que despida mejor el aire: y así se usan modernamente” (*Aut.*). La chirimía es un instrumento musical de viento que tiene sus raíces en la Europa medieval; la barroca era un instrumento de viento de doble lengüeta, similar a la chirimía medieval, pero con ciertas modificaciones en su diseño y técnica de ejecución. A menudo acompañaba otros instrumentos de viento, como trompetas, oboes y fagotes, para crear combinaciones sonoras ricas y expresivas. La chirimía y el clarín se utilizaban como parte de la orquesta que acompañaba las representaciones teatrales junto con otros instrumentos de la época, como el laúd, la viola da gamba y otros instrumentos de viento y cuerda.

Laúd, vihuela y guitarra, los llamados “templados instrumentos” no eran tan adecuados para producir efectos sonoros llamativos y agudos. En contraste, el clarín y las chirimías destacaban por su capacidad para cortar a través del ruido ambiental y crear un impacto auditivo significativo<sup>10</sup>.

La inclusión de efectos sonoros simples, como las de las cajas y clarines, en las obras teatrales, indica que en algunos casos, músicos y actores de la compañía podrían haber desempeñado roles duales, participando tanto en la música como en la interpretación teatral. Esto no solo agregaba versatilidad al elenco, sino que también simplificaba la producción al no depender de especialistas externos para ciertos efectos sonoros.

En el caso de escenas que requerían una caracterización tímbrica específica, con el empleo de flautas y tamboriles, gaitas, cascabeles, sonajas, entre otros, es consabido que estos elementos se utilizaban para evocar escenas populares y popularizantes. Esto sugiere que la música no solo cumplía una función dramática, sino que también contribuía a la ambientación y representación de diferentes contextos y escenarios dentro de las obras teatrales de la época.

---

10 Sobre chirimías y clarines, véase Pepe 1993, 81-83.

La apreciación creciente de la música en el teatro español condujo a la necesidad de contar con músicos en las compañías profesionales desde los primeros tiempos del teatro en la Edad Moderna, aunque su participación no siempre fue constante. Agustín de Rojas, en su famosa alabanza a la comedia, relata cómo la música fue adquiriendo importancia y complejidad con el paso del tiempo. Mientras que en la época de Lope de Rueda “Tañían una guitarra, / y esta nunca salía fuera”, posteriormente se incorporaron el laúd y la vihuela, y apenas unos años más tarde, se evidencia que “cantábase a tres y a cuatro” (Rojas Villadrando 1995, 151-154).

Sea como fuera, hasta la mitad del siglo XVII los músicos solían desempeñar un papel de poca relevancia, quedando constantemente en un plano secundario en comparación con los actores y, en particular, las actrices, quienes eran las auténticas protagonistas de la música creada en esta época. Por esta razón, podría haberse pasado por alto que el trabajo de los músicos de comedia abarcaba aspectos mucho más amplios que simplemente interpretar y acompañar las partes cantadas y bailadas. Las responsabilidades de los músicos de la compañía incluían diversas funciones, como enseñar y ensayar la música con sus compañeros, acompañarlos durante las secciones vocales y de baile, cruciales para el éxito del espectáculo, así como interpretar ellos mismos las piezas musicales en el escenario. A todo esto se añadía la tarea igualmente esencial de proveer la música para las representaciones, ya sea recurriendo a fuentes preexistentes o, de manera más intrigante, componiendo las obras necesarias para cada actuación.

El motivo para incorporar la música y los músicos puede ser muy variado y ajustarse más o menos a la trama; además, en el ámbito del teatro profesional, el actor experimentaba una transformación tal que el personaje dominaba al intérprete, una dinámica que no parece haber sido tan pronunciada en el caso de los músicos. Cuando éstos aparecían en el escenario, solían mantener su identidad social y profesional, aunque no siempre. Debido a la destacada importancia otorgada a la música en el teatro del Siglo de Oro, los músicos participaban en una variedad de obras, si bien su presencia era obligatoria en piezas breves, ya que, en su mayoría, concluían con una sección cantada y bailada.

A pesar de que la improvisación era una habilidad que todo músico profesional de la época debía dominar y que, sin duda, era aprovechada por los músicos de compañía, no se debe pasar por alto que también era común escribir el acompañamiento de las partes vocales de forma separada. Es probable que esto se llevara a cabo en eventos de la corte,

ya que existen registros de pagos por “sacar los acompañamientos de las músicas en solfa” en tales ocasiones (Flórez Asensio 2015, 309). Además de respaldar vocalmente a los integrantes de su compañía, los músicos tenían la responsabilidad de ejecutar personalmente las numerosas piezas musicales insertadas en la representación. Estas composiciones no solo acompañaban la obra principal, ya sea comedia, fiesta o auto, sino que también se encontraban en piezas breves, como loas, bailes, entremeses y mojiganga. Estas composiciones, enmarcando y entreteniendo al público durante los entreactos, formaban, por lo tanto, parte integral del espectáculo. La entrada de los músicos en el escenario marcaba, además, el inicio de la representación, independientemente del lugar en el que esta se llevara a cabo.<sup>11</sup>

Además, a los músicos de la compañía les correspondía el complicado encargo de silenciar al público, especialmente turbulento en los corrales de comedias. La presencia de los músicos, ya sea de manera individual, acompañando el canto solista de sus compañeros o formando un conjunto en el que eran asistidos por otros miembros de la compañía con habilidades musicales, era una constante en diversos tipos de obras. Esto ocurría tanto fuera del escenario como en el tablado junto con sus compañeros cómicos, incluso en representaciones para ambientes palaciegos.

Las funciones cumplidas por los músicos de compañía en la representación teatral podían ser tan relevantes y variadas como aquellas encomendadas a la “músicas” que, en muchos casos, ellos mismos interpretaban. En realidad, en la mayoría de las circunstancias, las partes musicales trascendían ser simplemente un accesorio o adorno, aunque también podían ser utilizadas sin un significado específico. Aunque aparentemente esta música podría considerarse incidental, en muchos casos tenía un significado más profundo al contribuir de manera significativa a fortalecer la trama o acción.

Desde luego, los dramaturgos eran perfectamente conscientes de cuánto el elemento musical fuese un elemento de reclamo para el público, así como de su gran efectividad dramática. También poseían los suficientes conocimientos técnicos como para integrar de forma coherente las partes musicales en sus obras. De hecho, la música solía estar presente en las piezas teatrales, aunque no se cantara, bailara o tocara, ya que frecuentemente se utilizaba una terminología musical para referirse a aspectos no musicales. Por ello, y aunque en algunas ocasiones se dejara a la iniciativa

---

11 Véase, en propósito, Flórez Asensio 2015, 312.

de los músicos de la comedia y actores la elección de la obra a interpretar, en la inmensa mayoría de los casos, eran los comediógrafos quienes tenían la última palabra sobre la presencia de la música en la pieza.

En los apelativos, muy pocos específicos, de “Música” o “Músicos” encontraban su espacio vital, por lo tanto, los músicos de la compañía y todos aquellos miembros de la misma capaces de cantar, pues, como ya se vio al hablar de su situación profesional, las compañías de más prestigio contaban con profesionales suficientes como para poder afrontar la interpretación de obras a varias voces.

Las secciones de texto asignadas a la “Música” o “Músicos” habitualmente eran interpretadas por varias voces, posiblemente tres o incluso cuatro. Esta combinación implicaba la presencia de tres voces femeninas y una masculina, lo que explica la importancia de las actrices músicas en este teatro, en el que nunca encontraron espacio los llamados castrados. Las fuentes documentales indican que fue en las festividades palaciegas donde este tipo de música alcanzó un mayor desarrollo, ya que se contaba con una amplia variedad de instrumentos al servicio de la Casa Real; sin embargo, también estaba presente en aquellas dirigidas al público en los corrales.

Anunciar la presencia de personajes sobre el tablado, acompañar el canto, baile y danza, y disimular el ruido de las tramoyas son las tres funciones que con mayor frecuencia parece haber desempeñado la música instrumental, casi siempre en estrecha relación con la música vocal. Esto se debe a que, para la mentalidad de la época, la “Música” era considerada el conjunto de voces e instrumentos; solo en raras ocasiones la música instrumental parece haber conseguido independizarse totalmente de la vocal.<sup>12</sup>

Ahora bien, tras este amplio paréntesis, es hora de desplazar el *focus* al objeto específico de la presente investigación: *La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Francisco de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva, cuya composición se remonta al año 1655. De hecho, en los *Avisos* de Barrionuevo, en el párrafo acerca de los acontecimientos madrileños del 23 de junio de 1655, se relata que:

El día de San Juan se hace en el Retiro á los Reyes una comedia burlesca. Estos días atrás la han probado en el jardin del Almirante [de Castilla]. Cuestan los aparatos, ayudas de costa, vestidos, meriendas

---

12 Flórez Asensio 2015, 330

y limonadas, 100.000 reales. Es cierto, Representanla los dos autores; hanla hecho todos los mejores ingenios de la Corte. Hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses, músicas. Dura una tarde entera y mucha parte de la noche. (Barrionuevo 1996, 190)

Barrionuevo, sin ahorrar tonos polémicos, en el aviso de 26 de junio añade otros datos sobre la comedia:

Esto acontece con el Rey, que en los mayores aprietos solo se trata de festines. Se representó en el Retiro *La restauración de España*, comedia burlesca. La primera jornada, de Monteser; la segunda, de Solís; la tercera, de D. Diego de Silva, alias Abad de Salas, hijo de la Princesa de Mérito; el gracejo y sainetes, de Cáncer; entremeses y danzas, de otros ingenios selectos de la Corte. Setenta mujeres fueron las que la representaron, y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel del Rey. La Romerilla salió en una hamaca a decir la Loa, y en un entremés donde se remedaba lo que pasa en el Prado aquella noche, entró un cochecillo pequeño en el salón alto donde se hacía, con cuatro mujeres en él y dos mulas que le tiraban. Sin lugar a dudas, siendo otra mujer el cochero que le guiaba, subiéndole con una tramoya por las escaleras, como si lo hiciera en una de las calles del Prado. (Barrionuevo 1996, 194-195)

Frédéric Serralta demostró que la comedia conocida como *La restauración de España*, atribuida a Monteser, Solís y Silva por Barrionuevo, no era sino más *La renegada de Valladolid* (Serralta 1968, 97-105). La comedia se ha transmitido en un único testimonio; se trata de un manuscrito copia conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 17192,<sup>13</sup> ahora disponible para su consulta en la Biblioteca Digital Hispánica<sup>14</sup>. En la portada del manuscrito se puede leer: “Comedia burlesca / De / La renegada de Valladolid / escrita / Por los tres Ingenios / Representose a su Majestad / en el salón del Buen Retiro / Día de San Juan / año 1655”, f. 1r

Un aspecto de gran relevancia radica en que el manuscrito no solo contiene la comedia en cuestión, sino también otros textos relacionados con ella: 1) la *Loa* de Antonio Solís, f.2r; 2) el baile entremesado de

13 Paz y Melia 1934, I, 473.

14 Enlace: <http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=&textH=&completeText=&text=&sort=anho&autor=Sol%c3%ads%2c+Antonio+de&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=21>; fecha de última consultación 31 de agosto de 2023.

Juan Vélez de Guevara, f. 37r; 3) *el Baile entremesado de los hombres deslucidos que se pierden sin saberse cómo ni cómo no*, de Jerónimo de Cáncer, f. 61r; 4) *el Entremés de la noche de san Juan, y Juan Rana en el Prado con escribano y al Alguacil [sic]*, de Jerónimo de Cáncer, f. 85r.

El manuscrito conservado no es un borrador, sino más bien un texto pulcro, meticulosamente elaborado y elegante, destinado a ser guardado para dar cuenta de la memorable celebración que tuvo lugar el día de San Juan de 1655 en el Coliseo del Buen Retiro.

La singularidad de este texto no solo radica en ser el testimonio de la mencionada celebración real con todas sus articulaciones dramáticas, sino también en las valiosas informaciones que proporciona. De hecho, sea las piezas breves, sea la comedia, junto con las listas de los personajes van acompañados por el elenco completo de los actores y actrices que interpretaron los diversos papeles.

En el segundo aviso de Barrionuevo citado *supra*, se afirma que en la actuación de la Fiesta Real para el día de San Juan, participaron setenta mujeres, siendo el único hombre en actuar en la comedia Cosme Pérez. En realidad, en las últimas dos piezas breves que aparecen en el manuscrito se mencionan otros seis actores.

Un porcentaje considerable de los comediantes que participaron en las diversas secciones de la representación provenían de la compañía de uno de los autores más destacados de la época, es decir, Diego de Osorio, quien claramente desempeñaba el papel de lo que hoy se llamaría responsable artístico. A pesar de que su formación constituía la base fundamental de la puesta en escena, Osorio tuvo que ampliarla, para las necesidades de la representación, contratando a actores y actrices que procedían de diferentes compañías o que trabajaban como independientes.

Ahora bien, en el elenco de veinticinco cómicos mencionados en el manuscrito se han localizado algunos nombres de actores de y actrices, sobre todo, actrices especializadas en tañer, cantar y bailar; a saber: Isabel de Antriago, Mariana de Borja, Francisca de Castro, Jerónima Coronel, Ambrosio Duarte y su esposa María de Prado, Gertrudis y Luciana Leal, Tomás de Nájera, María de Quiñones, Bernarda Ramírez, Luisa y Mariana Romero, María de los Santos, Úrsula de Torres Ayora. Se trata de cómicos entre los más renombrados e ilustres del momento.<sup>15</sup>

---

15 Para noticias más detalladas sobre el reparto de actores, se remite a Alviti 2022.

*La renegada de Valladolid* destaca por la profusión y variedad en el uso de la música y en las partes cantadas. Dada la conocida inclinación de Felipe IV y su corte por la música, la presencia de esta en una celebración real, ya sea seria o burlesca, no resulta sorprendente. Sin embargo, lo notable en el caso de *La renegada de Valladolid* es la diversidad, tanto en cantidad como en calidad, de las partes musicales, dependiendo del autor de cada jornada. En algunos casos es notable la conexión de las piezas musicales con los recursos cómicos. En otras palabras, en ciertos casos, los fragmentos cantados, además de su función evidente de brindar placer auditivo, también intentan provocar la risa del público. Un análisis rápido de las variaciones en la comedia, en términos de estructuras y secuencias que podrían llamarse “burlesco-musicales”, resaltarán, las notables diferencias en la actitud respectiva de los tres autores.

Por lo que se refiere a la relación texto hablado-texto cantado, en la primera jornada, solo un 3.9% del total del tejido léxico, o sea 29 versos, está formado por partes cantadas. Estas últimas mantienen una débil trabazón con la intriga y se injerta de manera inconexa: Monteser se sirve, a este propósito, de juegos de palabras o perífrasis verbales disparatadas. Sin embargo, es precisamente esta inconexión la que hace más natural un aprovechamiento propiamente burlesco de los segmentos musicales. De hecho, en el *incipit* de la comedia, las canciones y los bailes están ejecutadas por un batallón de soldados, personajes que en una pieza seria tendrían cierto recelo a actuar en público con ademán cómico. La aparición en el escenario de soldados que bailaban y cantaban, bordeando los límites de la decencia, garantizaría un efecto burlesco de segura eficacia. A esto añádase que todos los intérpretes, excepto el del Rey, son mujeres, lo que amplificaría e intensificará muchísimo la comicidad de esta *ouverture*. Solo se puede imaginar la impresión que suscitaría en los espectadores, la representación de soldados fieros y feroces completamente dedicados a bailes y canciones alegres. Está fuera de cualquier duda que no sería una “fiesta sorda”<sup>16</sup>, sobre todo si se tiene en cuenta la reconocida destreza de Monteser en la elaboración de entremeses.

A continuación, se presentan algunos ejemplos:<sup>17</sup>

---

16 Torres Naharro 2018, 56.

17 Desde aquí en adelante se señalarán en cursiva las partes cantadas y en negrita todos los términos que pertenecen a la terminología musical, sea en el texto, sea en las didascalias. La edición que se maneja es Monteser, Solís y Silva 2002.

1.

*Salen marchando el Capitán, el Alférez, el Sargento y cuatro soldados, con sus jinetas, venablos y alabarda, y los soldados con armas, y a un tiempo marchando y cantando.*

CANTAN TODOS      *Marchemos cantando  
todos a compás,  
pues dice la caja  
“taparapatá”.*

CAPITÁN              Nunca dejen de cantar,  
y vaya a compás tañendo  
la caja, pero advirtiéndolo  
que por solfa han de marchar.

SARGENTO            ¿Por solfa?

CAPITÁN              Así han de lucir,  
que si el compás llevo, es llano  
se enseñarán a servir;  
y no sólo mis soldados  
cantarán, mas danzarán,  
y a los puestos llegarán  
bien por sus pasos contados.  
(vv. 1-16: vv. 1-4 romancillo hexasílabo á;  
vv-5-16 redondillas)

La comedia se abre, significativamente, con la didascalia “Cantan Todos”; y la canción, dice: “*Marchemos cantando / todos a compás, / pues dice la caja / ‘taparapatá’*”: nótese que se menciona por primera vez un instrumento musical, la “caja”. En los vv. 6-10 se aprecia un juego de palabras basado en un doble sentido: los soldados se incitan a marchar “a compás”, palabra que se repite también en los vv. 6 y 10, es decir en manera rítmica, y de esta frase se desencadena la referencia a la “solfa”, es decir ‘melodía y armonía’ de los vv. 8 y 9, para después “llevar el compás”, es decir ‘gobernar una orquesta’. En el v. 16 aparece la expresión “**por sus pasos contados**”: o sea, ‘**contando los pasos**’ de danza; sin embargo, la misma expresión es también un “frase adverbial que expresa el modo de proceder alguna cosa por su curso natural, a fin cierto” (*Aut.*). Nótese que la métrica de la canción es distinta de la del diálogo. A este respecto afirma Flórez Asensio:

los cambios de metro en el teatro del Siglo de Oro no son nunca caprichosos, sino que van ligados a la acción dramática, bien sea para

reforzarla o para marcar cambios. E introducir elementos nuevos; de hecho, si Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ya indica una serie de normas [...] sobre cómo ajustar diferentes estrofas al contenido de diferentes situaciones, es porque es plenamente consciente de que cada tipo de verso [...], y también cada estrofa, tienen un carácter rítmico, diferente, un “pulso”, particular y desarrollan una dinámica interna y una velocidad distintas. [...]. El dramaturgo, al igual que el compositor, dispone así de toda una serie de metros entre los que puede elegir los que mejor le parezcan para crear su propia “música” en función del contenido dramático específico de una escena, ya que, por tratarse de versos declamados, estos deben funcionar acústicamente. Podemos considerar, pues, que si los dramaturgos eran plenamente conscientes de la estrecha relación existente entre los cambios de versificación y los musicales, también lo serían los músicos de compañía. (2015, 444-445)

2.

SARGENTO	A mí no me satisface <b>cantar y danzar</b> marchando.
CAPITÁN	Mire: el que <b>danza cantando</b> [es] hombre que dice y hace. Obedezca, que se tarda; <b>toquen</b> a mi dama, acaben.
SARGENTO	¿A su dama?
CAPITÁN	Pues ¿no saben que ella sola es la <b>gallarda</b> ? (vv. 18-24: redondillas)

En el v. 19 se encuentra una dilogía entre *tocar* en el significado “llamar a una puerta” y el de “**tañer un instrumento**”. Es precisamente este segundo significado que provocaría las risas de los espectadores, quienes imaginarían los soldados *tocando a la dama* como si fuera un instrumento musical, gesto cuya implicación sexual es meridiana.

Otro juego verbal aparece en el v. 24: con *gallarda* se entiende un tipo de doncella “bizarro, liberal, desembarazado, airoso y galán” (*Aut.*), pero al mismo tiempo la *gallarda*, es “una especie de danza y tañido de la escuela española, así llamada por ser muy airoso” (*Aut.*). Según *The Harvard Dictionary of Music*:

*gagliarda* [It.: Fr. *gaillarde*; Sp. *gallarda*; Eng. galliard] [is] agay, rollicking 16th-century court dance of Italian origin. The music is characterized by a predominantly compound duple (6/8) meter occasionally inter-

perspersed with hemiola (3/4) measures. The dance steps of the *gagliarda* are like those of the *\*saltarello*; both use variations of the same simple steps and the *\*cinque passi*. The difference is in the execution. The *gagliarda* is danced more vigorously, and the leap on the fifth beat of the *cinque passi* is higher than for the less rambunctious *saltarello*. The music for the two dances is indistinguishable in style. Either is frequently coupled to a *\*pavana* or a *\*pass' e mezzo*. Early examples are preserved in Pierre Attaingnant *Six gaillardes et six pavanes* (1530), his *Quatorze gaillardes neuf pavannes* (1531), in Giulio Abondante's *Intabolatura sopra el lauto* (1546), and in Antonio Rotta's *Intabolatura de lauto* (1546). As a dance, the *gagliarda* survived well into the 17th century. The title was also used occasionally for other kinds of music, however. For example, the sets of themes and variations called *gallarda* and written in a simple quadruple (4/4) meter by Juan Cabanilles bear no resemblance to the traditional dance. (Randel 2003, 340)

3.

**TODOS CANTANDO** *Prosiga el alarde  
por Valladolid,  
diciendo la caja  
"tipiripiti".*

SOLDADO 1° La **caja** alardes provoca.

SOLDADO 2° Es el **tambor** elocuente.

ALFÉREZ **Táñela** tan lindamente  
que no dirán que la **toca**.

(vv. 37-40: romancillo hexasílabo í;  
vv. 41-44: redondillas)

Merece la pena analizar el doble juego de palabras que se despliega en los versos citados: *in primis*, el "alarde" del v. 37 tiene la acepción de "muestra, o reseña que se hace de los soldados: la qual ejecuta el Comisario destinado para este efecto, a fin de reconocer si está completo el número que cada compañía debe tener, y si tienen las armas límpias, y bien acondicionadas" (*Aut.*); por lo tanto, en este caso, habría que entender "alarde" como la exhibición y el desfile del ejército por las calles de Valladolid. El mismo término, en el v. 39, según *Aut.* puede significar "ostentación, gala y lucimiento" (*Aut.*) y, por traslación semántica, "maravilla, admiración". El segundo juego de palabras implica dos verbos: "Táñela", en el v. 41, y "toca", en el v. 42, que abren y cierran, respectivamente el breve parlamento del Alférez. Monteseser juega con la sinonimia de los verbos, pero atribuyendo al verbo "tocar" el significado de "llegar a alguna cosa con la

mano sin asirla” (*Aut.*). Cabe destacar, además, que en esta secuencia de versos, cuyos primeros dos van introducidos por la didascalia / acotación “*TODOS CANTANDO*”, se mencionan dos instrumentos de percusión: la “caja”, que produciría el sonido “tipiripiti”, y el “tambor”, que, a través de la prosopopeya, se hace “elocuente”. Ambos instrumentos aparecen con frecuencia en las obras dramáticas áureas para crear una atmósfera bélica; la caja, que se llama también “redoblante”, muy frecuentemente se confunde con el tambor: pero, a pesar del indudable parentesco, de hecho, es de menor altura y anchura y produce un sonido metálico característico gracias a una serie de cables en tensión en su cara inferior. La caja se tocaba y sigue tocándose con dos baquetas de madera. Se podía colocar transversalmente con respecto al cuerpo, haciéndola colgar del hombro, o poniéndola delante con la cinta colgada del cuello, aunque de la documentación iconográfica visionada, parece que la primera era la posición privilegiada. El tambor, de mayor peso y tamaño, se tañía exclusivamente con la tira colgando del hombro. Por último, hay que señalar que la coplilla cantada es un romancillo hexasílabo “englobado” en una secuencia de redondillas que son la estrofa “englobadora”.<sup>18</sup>

4.

SARGENTO	Hacer alto y andar con los <b>pasos de garganta</b> .
CANTAN TODOS	<i>Cantemos parados con la voz no más, pues dice la caja “tal y tal y tal”.</i> (vv. 63-64 redondillas; vv. 65-68 romancillo hexasílabo á-o)

Este cuarto fragmento, en el que la canción tras dos versos introductorios, incluye cuatro versos cantados, v. 65-68; la locución “pasos de garganta” es un juego de palabras entre “paso”, propiamente dicho, y el “paso de garganta”, o sea “inflexión en la voz o trinado en el cantar” (*Aut.*). También en el caso se da un cambio métrico y la configuración estrófica es idéntica a la del caso precedente. Por lo que se refiere al aspecto estrófico, también aquí hay una estrofa englobadora, la redondilla, y una englobada, la seguidilla.

<sup>18</sup> Se utiliza la nomenclatura elaborada por Marc Vitse en el primero de sus trabajos dedicados a la segmentación del texto teatral (1998); sobre la cuestión planteada por el estudioso francés véase tan solo los trabajos recogidos en Antonucci (2007).

5.

SARGENTO                    [*Canta*] *Fuga, fuga, señor,  
Vayan cantando...*

REPITEN TODOS            *Porque hacer bien las fugas  
es de soldados.*

(vv. 137-138 seguidilla 7 /5; vv. 139-140 redondillas)

Monteser injerta otro juego verbal, esta vez basado en la palabra *fuga* presente en el v. 137 y en el v. 139; en el primer caso el sargento emplea el término en su sentido más común de “retirada rápida”; la forma plural, presente en el v. 139, en cambio, se usa en su acepción musical: la *fuga* es un estilo de composición. Todas las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos específicos de la fuga. El tema principal se denomina “sujeto” y es expuesto por la voz que entra primero. Una vez presentado el tema completo, la segunda voz entra con el sujeto transpuesto a la dominante; esta entrada en la dominante se denomina “respuesta”. La tercera voz entra con el sujeto original, pero en una octava distinta, y así sucesivamente. Esta sección inicial de la fuga se denomina “exposición” y concluye una vez que todas las voces han presentado el sujeto y la respuesta.

6.

[PEDRO] [A *Melchor*] ¿Sabes cantar?

Sí, señor.

PEDRO                        Pues *canta*, que al mismo tiempo  
te hablaré en secreto yo,  
sin que ella escuche el secreto.

[*Canta Melchor*]

MELCHOR                    *Por una mora soy moro,  
que moro en ella, y por ella  
anda el alma de morado  
cazando en La Moraleja.*

(vv. 499-502 romance ó; vv. 503-50 romance é-a)

De este fragmento solo cabe señalar el palmario juego de palabras, basado en el políptoton y el *nonsense* que abarca las palabras “mora” y “moro” v. 504, “moro” v. 505, “de morado” v. 506, para indicar que su alma está de luto, y “La Moraleja”, un topónimo que deriva del árbol de

moral, y que designa, con y sin artículo, varias localidades rurales sobre todo en Castilla y León y Extremadura.<sup>19</sup> Es posible sin embargo, que en el ámbito del todo desatinado de la secuencia, “morableja” tenga el significado de “enseñanza” y / o “lección”, considerando, además, que en el manuscrito la palabra lleva la inicial minúscula, aunque, como es consabido, este no es un dato concluyente. Por lo que se refiere a la métrica en este caso no se aprecia el fenómeno de la “incrustación”<sup>20</sup>, ni cambio estrófico, pero si un cambio de asonancia, porque el romance ó, a partir de la secuencia cantada se convierte en romance *é-a*, que continúa también después el segmento cantado.

7.

ÁGUEDA	Canta, Fátima.
FÁTIMA	¿A qué fin?
ÁGUEDA	Cautela contra cautela <sup>21</sup> . Lo que a mi hermano le dice[n] por un oído le entra y le sale por el otro, y así, <b>cantando</b> tú, es fuerza salir por el otro oído tu voz; pues si mi padre intenta hablar por él, no lo oirá si las dos voces se encuentran.
FÁTIMA	¿Cantaré en algarabía?
[ÁGUEDA]	Sí, mas declara la letra.
	<i>Canta</i>
FÁTIMA	<i>Quien quiere que es querido no quiere, aunque querer quiera, que no quiere a lo que quiere el que quiere que le quieran.</i> (vv. 511-525: romance <i>é-a</i> )

En la primera parte de esta secuencia, doña Águeda explica, de manera bastante enrevesada, que lo que dicen al desentendido de su her-

19 Se trata árbol de antigua tradición concejil, que se plantaba ante las iglesias rurales.

20 Es el término acuñado por Morley 1918, 164 para designar el fenómeno que estudiará luego de manera más estructurada Vitse (1998).

21 El verso es el título de una comedia de Tirso de Molina fechable alrededor de los años 1618-1620.

mano, “de un oído le entra y por otro le sale” y que, si Fátima se pone a cantar y don Pedro, el padre de ambos, trata de hablar con Melchor, este último no le oirá. Por otro lado, el verso “si las dos voces se encuentran”, hacen pensar en voces que se combinan en un coro. Fátima propone cantar en “algarabía” que, *in primis*, indica el idioma árabe hablado de manera incorrecta y, en segundo lugar, una “lengua atropellada o ininteligible” (DRAE). La segunda parte de los versos señalados es una disparatada cancioncilla de amor, basada en la políptoton y en la marcada aliteración del grupo fónico “qu”.

8.

[Suenan] cajas [dentro]  
 [PEDRO] Pero ¿qué cajas son éstas  
 a medianoche?  
 MELCHOR Las bulas  
 que van de ronda.  
 (vv. 530 acot.-533: romance é-a)

Es medianoche: Pedro y Melchor, ambos en casa, escuchan el redoble de las cajas. Melchor, sin duda el personaje más burlesco de esta comedia burlesca, da una respuesta digna de su *status* de tonto del pueblo, es decir que la caja anuncia la presencia en la ciudad de unregonero que vendería las llamadas “bulas de cruzada”. Nótese la sinécdoque “bulas” por “regonero”.

9.

SARGENTO Mas la hora ha concertado  
 la caja, pues da señal.  
 CAPITÁN Vamos, pues [música] y caja  
 están **tocando** a robar.  
 (vv. 678 acot.-682: romance á)

En esta secuencia, que se desarrolla de noche y en el exterior, el Sargento entiende que es la hora de entrar en la casa de doña Águeda, ya que la señal es el redoble de la caja que “está[n] tocando a robar”, es decir “al máximo”.

10.

[*Suenan*] *cajas* [*dentro*]

SARGENTO            La *caja* vuelve [a] avisar.  
 ÁGUEDA                ¡Ea, al paseo!  
 CAPITÁN                            ¡A Bujía!  
 ÁGUEDA                ¿Que, te partes?  
 CAPITÁN                            ¿Que, vas?  
 ÁGUEDA                **Digan todos...**  
 CAPITÁN                            **Digan todos...**  
 SARGENTO            Y la *música a compás*.  
 LAS MUJERES            ¡[Ea], al paseo!  
 LOS HOMBRES                    ¡A Bujía!  
 TODOS                    ...Que para disparatar,  
                                   empezando [otra] jornada  
                                   esta se acabará.  
                                   (vv. 715-acot. 724: romance *á* ; vv. 725-728: segui-  
                                   dilla 8 / 8 / 8 / 7, con rima asonante *á* entre los ver-  
                                   sos pares).

En la secuencia final del primer acto vuelve a oírse el redoble de las cajas que marca el momento en que todos están listos para partir hacia Bujía. Águeda y el Capitán incitan a los demás diciendo, respectivamente: “¡Ea, al paseo!” y “¡A Bujía!” (v. 717). Las mismas palabras serán repetidas por el acompañamiento de mujeres y el de hombres (v. 722). Al cabo de un rato, tanto Águeda como el Capitán, en el v. 719 pronuncian el mismo verso “Digan todos...”; obsérvese que el verbo “decir” semánticamente indica el verbo “cantar”. Lo que está confirmado por el hecho de que en el verso sucesivo el Sargento diga: “Y la música a compás...”.

Finalmente, todos parten por Bujía, cantando una coplilla que, dando fin a la primera jornada y anunciando la segunda, autodenuncia la naturaleza descabellada del género burlesco a través del verbo “disparatar”. Aquí también el pasaje cantado, que cierra la jornada, está marcado por un cambio métrico: se pasa del romance a la seguidilla.

La segunda jornada de *La renegada*, de la que fue encargado Antonio de Solís, desarrolla una trama con un número menor de lances que la primera; sin embargo, resulta más rica en elementos musicales, dado que alrededor del 12,9% de los versos son cantados. Siguen siendo pre-

sententes las secuencias cantadas, y también las recitadas, fundadas en juegos verbales disparatados, tal y como se observa en el acto precedente. Lo dicho atestigua la voluntad de Solís de alegrar la comedia con inserciones musicales, abundantemente empleadas en sus piezas breves destinadas al público cortesano. Como se verá a continuación, particularmente digno de interés es el pasaje que se coloca en el medio de la segunda jornada.<sup>22</sup>

1.

MELCHOR                   Échenme un poco de agua para el susto.  
pues que de la mar nacieron.

*Levántase Melchor y canta*

MELCHOR                   *Estudios que no supieron  
si se habían de anegar,  
yo los volveré a la mar,  
pues que de la mar nacieron.*

(vv. 743-744: silva de pareados;  
746-749 redondillas)

En el pleno del naufragio, Melchor, que acaba de salvarse de las furias de las aguas, se levanta y rompe a cantar, de manera totalmente extemporánea, como si fuera un moderno *musical*. Los primeros tres versos de la canción que Melchor interpreta se podrían descifrar de esta manera: los estudios del joven, probablemente no iban del todo bien (“Estudios que no supieron / si se habían de anegar”), tanto que Melchor decide “anegarlos” o sea “abandonarlos” (“yo los volveré a la mar”, mientras que el último, “pues que de la mar nacieron”, resulta muy difícil de entender. En este caso hay un cambio métrico, ya que se pasa de la silva de pareados a las redondillas; estas últimas, además de los cuatro versos cantados, siguen siendo la forma métrica del texto que sigue.

2.

SARGENTO                   Las guitarras, lindamente  
salieron del mar, en tanto  
que nadamos.

CAPITÁN                                   No me espanto:  
son cuerdas y tienen puente.

---

22 Véase el ejemplo n. 5 de la segunda jornada.

MELCHOR                   ¿Qué letra quieres que sea?  
 LUISA                        Cantarán algo amoroso.  
 CAPITÁN                    Antes quisiera algo airoso,  
                                   porque divierte y orea.  
                                   (vv. 769-776: redondillas)

De este fragmento se deduce que los pasajeros del barco naufragado habían traído consigo instrumentos musicales, en este caso se habla de una guitarra; Solís, a partir, de este objeto elabora un ingenioso y múltiple juego verbal: el Sargento dice que las guitarras han salido del naufragio sin ningún daño; el Capitán le contesta que esto no le sorprende porque tienen cuerdas. La afirmación del Capitán encaja perfectamente con los usuales razonamientos descabellados de las piezas burlescas: con las cuerdas, las guitarras podrían haber subido a la superficie del mar; además se podría considerar *cuerdas* como adjetivo e interpretar la frase como “las guitarras son sabias e inteligentes y por eso se han salvado”. Además, tienen un *punte* que, en el lexicón musical indica un maderito que “en la guitarra y otros instrumentos, es un maderito, que se pone en lo más inferior de ella, todo taladrado de agujeritos, en donde se prenden y aseguran las cuerdas por un cabo” (*Aut.*). Pero el Capitán, en su lógica de personaje de comedia burlesca, entiende el punte como la construcción que les permitiría caminar por encima del agua y salvarse. Cabe destacar que en *La renegada de Valladolid* la guitarra se menciona únicamente en esa ocasión.

3.

*Voces cantan*

VOCES	<i>Que se cojan cautivas de Valladolid, como a mí no me cojan ¿qué se me da a mí?</i> <sup>23</sup>	Estribillo
<i>Canta Melchor</i>		
MELCHOR	<i>Que las hermosas se tomen lo entendido para sí, y no dejen a la[s] feas</i>	Copla de octosílabos

23 Serralta 2002, 234 señala que se trata de un *contrafactum* de una copla popular “Que se le caiga la torre / de Valladolid, / como a mí no me coja, / ¿qué se me da a mí?” y remite a Frenk 1987, núm. 1564.

	<i>el sentido del oír, ¿qué se me da a mí?</i>	Estribillo
	<i>Voces cantan</i>	
VOCES	<i>Como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí?</i>	Estribillo
	<i>Canta Melchor</i>	
MELCHOR	<i>Que las feas presumidas se consuelen entre sí de tener rostro cristiano con tener talle gentil, como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí?</i>	Estribillo
	<i>Voces cantan</i>	
VOCES	<i>Como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí? [...]</i>	
	<i>Canta Melchor</i>	
MELCHOR	<i>Que hallen las bobas discretos cuando salen por ahí, y las discretas naciesen con desgracia en el oír, como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí?</i>	Estribillo
	<i>Voces cantan</i>	
VOCES	<i>Como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí?</i>	7+5
	<i>Canta Melchor</i>	
MELCHOR	<i>Que las viejas que no pueden hallar un ruego entre mil venzan el no de los otros a fuerza de estar en sí, como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí?</i>	Romance í
	<i>Voces cantan</i>	
VOCES	<i>Como a mí no me cojan, ¿qué se me da a mí?</i>	7+5

(vv. 777acot.-780: seguidilla 7 / 5 / 7 / 5; vv. 781-786: villancico de octosílabos; vv. 787-788: media

seguidilla 7 / 5; vv. 789-794: romance *í*; vv. 795-796: media seguidilla 7 / 5; vv. 805-810: romance *í*; vv. 811-812 media seguidilla 7 / 5; vv. 813-818: romance *í* con estribillo de 7 y 5 versos; vv. 819-820 media seguidilla 7 / 5).

El escenario sigue siendo el de la playa y se enlaza al fragmento precedente, ya que esta larga secuencia cantada responde al deseo del Capitán de escuchar: “[...] algo airoso, porque divierte y orea”, vv. 775-776. A tono con lo afirmado por Flórez Asensio sobre los cambios versificatorios, en el pasaje citado *supra*, de lo hablado a lo cantado, este fragmento es un caso paradigmático: se distingue por su métrica variada y estructurada y dicha pluralidad se justifica por el hecho de que esta sección cantada se alterna entre un coro, denominado “Voces”, y un solista, Melchor. El coro empieza a cantar interpretando una seguidilla, una estrofa de cuatro versos: los impares son heptasílabos y los pares pentasílabos y los impares riman entre sí a través de una asonancia y lo mismo ocurre con los pares. Los dos últimos versos, “como a mí no me cojan, / ¿qué se me da a mí?”, van a desempeñar el papel del estribillo en todos los trozos cantados de la secuencia.

Luego Melchor canta un villancico, bastante irregular: no está presente el estribillo inicial y su mudanza está compuesta por tres versos que no riman entre sí; no hay verso de enlace y aparece un estribillo, que está compuesto por dos versos: “el sentido del oír, / ¿qué se me da a mí?”: el segundo verso del refrán, sin embargo, está relacionado a través de una asonancia con el segundo verso de la mudanza. Acto seguido, el coro canta el estribillo y luego Melchor vuelve a cantar: esta vez la forma estrófica escogida es la del romance con rima-*í*. Esta alternancia se repite otra dos veces; cierran la larga secuencia cantada las voces que hacen de coro y repiten el estribillo. Cabe destacar que los romances aparecen conectados por un mismo tema, de cierto tono quevedesco, que se desenvuelve a lo largo de las estrofas: las mujeres viejas y las feas.

La forma métrica sistematizada y la parte cantada, la continuidad argumental de demuestran la maestría de Antonio de Solís, un *habitué* de las representaciones palaciegas de la época.<sup>24</sup>

24 Para una bio-bibliografía de Antonio de Solís y Ribadeneyra, véase Fernández-Carrión, autor de la “Biografía” del dramaturgo en la página web de la Real Academia de la Historia; enlace: <<https://dbe.rah.es/biografias/8366/antonio-solis-y-ribadeneyra>>; fecha de última consultación: 25 de mayo de 2023.

4.

*Vanse [los tres]. Tocan cajas y sale Fátima de mora bizarra, con espada y bastón, y acompañamiento de moras*

La acotación introduce otra escena en la que se escucha el redoble de las cajas: no cabe duda de que esta última es el instrumento más presente desde el principio hasta el final de la comedia.

5.

*Retírese [Fátima] a un lado, toquen cajas y sale Muley y cuatro soldados con instrumentos músicos al hombro*

MULEY

Ea, soldados valientes,  
ya veis que vengo a Bujía  
en busca del alma mía,  
[con el alma] entre los dientes.  
Esta cristiana sitiada  
me ha robado el corazón,  
y, en llegando a la razón,  
nada es primero que nada.  
La plaza se ha de arruinar  
con **sonoras baterías**:  
ea, hermanas **chirimías**,<sup>25</sup>  
empezad a disparar.  
**Canten todos** los primeros,  
pues nadie duda entre tantos  
que, cuando **disparan cantos**,  
son las músicas **pedreros**;  
los **bajos** en esta empresa  
no se me han de descuidar,  
pues les toca disparar  
las **voces** de pieza gruesa;  
del metal **contralto** son  
las **culebrinas** mejores,  
y apártense los **tenores**  
**los tiples**, si han de servir,  
aunque suelen disparar,  
se quedan para escalar,

---

25 La chirimía en la comedia aparece solo en este pasaje.

que son diestros en subir;  
**el contrabajo** es gran pieza:  
 vaya con los morteretes,  
 y entre tanto **los falsetes**  
 nos quebrarán la cabeza.

(vv. 1099acot.-1131: redondillas)

La acotación que introduce la escena informa de que entran “*cuatro soldados con instrumentos músicos al hombro*” y probablemente estos instrumentos imprecisados aparecerían en la escena. La tirada de Muley, que se va a comentar a continuación, representa el eje metafórico de la segunda jornada. De hecho, el texto de la secuencia se basa en un juego metafórico, muy artificioso, y al mismo tiempo muy agudo e inteligente: durante el sitio de la plaza de Bujía, Solís relaciona varias piezas de artillería de distintos calibres y armas con los varios timbres de voz.

Los elementos metaforizados son armas de asalto y piezas de artillería. Entre los elementos metaforizantes, Solís reúne, como se dijo *supra*, diferentes timbres vocales, que desde luego tendrían el objetivo de subrayar los vínculos entre los elementos peculiares de las dos series de elementos.

La cascada metafórica empieza con los versos “La plaza se ha de arruinar / con **sonoras baterías**” (vv. 1108-1109). *Sonoras baterías*, en este contexto, es, evidentemente, una dilogía: de hecho, *batería* indica tanto la “unidad de tiro de artillería, mandada normalmente por un capitán, que se compone de un corto número de piezas y de los artilleros que las sirven” (*DRAE*) como “el instrumento musical de percusión”; es más: el adjetivo *sonoras* se ajusta a *batería*, sea en sentido militar, ya que por el fuerte ruido hacen la artillería, sea en sentido musical.

Muley continúa hablando e introduce otra anfibología en el v. 1114: “que, cuando disparan cantos,” en el que aparece la palabra *cantos*, término que significa tanto “piedras” como “canciones”. La unidad metafórica se completa con el v. 1115, “son las músicas **pedreros**”; por lo tanto, parafraseando a Solís, cuando se disparan piedras / se interpretan canciones, las melodías con las que se canta son un *pedrero*, o sea, una “pieza de artillería del tercer género, [...], para defender los asaltos de los enemigos, arrojando balas de piedra, o gran cantidad de balas menúdas” (*Aut.*)

A continuación, se elabora un distinto tipo, aunque vinculado con el precedente, de relación metafórica, o sea el entre las distintas variedades de timbres vocales y las piezas de artillería. De hecho, Muley explica que si hay que disparar los bajos “no se me han de descuidar”; el *bajo*,

en la terminología musical indica, la más grave de las voces humanas; por lo tanto, los versos se podían interpretar como: “es necesario disparar con las piezas de artillería pesada”. Y continúa diciendo que las culebrinas, “pieza de artillería del primer género, que, aunque tira menor bala que otras, la arroja a gran distancia: y por eso se hace para efecto de ofender de lejos al enemigo” (*Aut.*), es de “metal contralto”.

Por lo tanto, se podría considerar la culebrina como una pieza menor que el cañón, porque tenía una caña relativamente larga, pero un calibre muy reducido en relación a su largura. Desde el punto de vista musical, una contralto es un género de voz femenina de canto clásico cuyo registro vocal es el tipo más grave: quizás Solís la comparó a un contralto, una voz femenina, precisamente por ser inferior, como calibre, al cañón. Tampoco hay que olvidar que la palabra, *metal*, el de la artillería, además del significado literal, tiene otra acepción: “sonido o tono de la voz” (*Aut.*). Asimismo, en los vv. 1122-23, los *tenores*, o sea las voces medias, que se colocan entre la de contralto y la de barítono, se vinculan con los *cuartos de cañón*, expresión que podría referirse a un cañón de tamaño medio y que parece acuñada a partir de la locución que designa un tipo culebrina: “el cuarto de culebrina o sacre”, ya que, según atestigua *Aut.*, las culebrinas “dividense en varias especies, segun la mayor o menor bala que arrojan”. Por lo que se refiere al ligamen entre “tiples” y el sintagma “diestro en subir”, se explicaría con el hecho de que el *tiple* es “la tercera, y mas alta voz en la consonancia música”, de lo que se puede deducir que al ser altos, ya que en este *locus* los tiples se equiparan a soldados, serían muy hábiles en escalar las murallas del baluarte; no hay que descuidar, además, el verso “aunque suelen disparar”; el verbo “disparar”, además de su sentido más común, según *Aut.*, “metafóricamente vale decir o hacer cosas fuera de propósito y razón” y por extensión podría significar “desafinar” o “desentonar”.

Menos clara parece la asociación, en los vv. 1128-1129, entre el *contrabajo*, “la voz más profunda, que suena en proporción octava del bajo” (*Aut.*), que se asocia con los *morteretes*, “pieza pequeña de artillería, de la cual usan frecuentemente en las salvas” (*Aut.*). El broche de oro de esta pirotécnica serie de metáforas es el juego verbal que involucra la locución con el sustantivo “falsete”, que completa la lista de la tipología de voces, clasificadas según su timbre, y la locución “quebrar la cabeza”. Cabe subrayar que en este caso la comparación asimila “los falsetes” a los soldados y no a piezas de artillería. Recuérdese que el *falsete* es “la voz moderada y recogida del que canta, porque es contrahecha y no natural, lo que ejecuta el que tiene la voz natural de tenor para cantar una

composición de tiple” (*Aut.*) y, por lo tanto, al emitir sonidos muy agudos podría causar una jaqueca, o sea “quebrar la cabeza”; no hay que olvidar el sentido literal de la expresión: la probabilidad que un a soldado empeñado a escalar un baluarte puedan “quebrarle la cabeza” no es nada remota.

6.

[MULEY]	<b>Cantad</b> aprisa.
[MORO] 1°	¿Qué dices?
MULEY	Que <b>hagáis con las voces ruido</b> , a ver si por el oído se divierten las narices.
FÁTIMA	<b>Cantad</b> aprisa mis quejas, que a este ciego en su pasión asirle por las orejas.

*Cantan los dos coros de Muley y Fátima  
interrompiéndose uno a otro*

[CORO] 1°	<i>Vuela, pensamiento, y diles a los ojos que te envió que eres mío.</i>
[CORO] 2°	<i>No, sino mío.</i>
TODOS	<i>No, sino mío.</i>
[CORO] 1°	<i>Vuela a una plaza sitiada donde vive la que adoro.</i>
[CORO] 2°	<i>Vuela al corazón de un moro que me tiene muy cansada.</i>
[CORO] 1°	<i>Vuela a una recién amada que ha mil días que se pierde.</i>
[CORO] 2°	<i>Vuela a una esperanza verde que se azula en los perfiles.</i>
[CORO] 1°	<i>Vuela, pensamiento, y diles a los ojos que te envió que eres mío.</i>
[CORO] 2°	<i>No, sino mío.</i>
TODOS	<i>No, sino mío.</i>

(vv: 1148-1155 redondillas; vv. 1156-1160; villancico con mudanza de dos versos octosílabos *ab*, un pie quebrado como verso de enlace con rima *b* y un estribillo de pentasílabos, de versos idénticos,

también con rima *b* como estribillo; vv. 1161-1165; vv. 1166-1170: quintilla; vv. 1171-1174: dos pareados de octosílabos con rima alternada *cd*; 1175-1179: se repite idéntico el estribillo inicial)

La secuencia, tras un breve parlamento entre Muley, un moro y Fátima, con el que invitan los presentes a cantar, es completamente musical. Desde luego, el Rey y la doncella incitan al canto de manera muy distinta: Muley, de manera grosera, responde a la pregunta del moro, diciendo: “Que hagáis con las voces ruido, / a ver si por el oído / se divierten las narices”, involucrando la voz, el oído y las narices y, por lo tanto, tres campos sensoriales distintos. Fátima, por su parte, aparentemente invita al canto de manera más delicada: “Cantad aprisa mis quejas”, pero concluye con dos versos burlescos “que a este ciego en su pasión / asirle por las orejas”. Desde luego, la referencia a Cupido es clarísima: a este dios, ciego, por su pasión hay que halagarlo tomándolo por el oído, o sea con el canto.

La acotación que sigue es muy clara: “*Cantan los dos coros de Muley y Fátima interrompiéndose uno a otro*; es decir Muley y Fátima tienen un coro cada uno, “*interrompiéndose uno a otro*”, tanto que en términos musicales se podría decir que hay un coro y un contra-coro. Según señala Serralta (2002, 252) esta canción es un “estribillo de una famosa letrilla de Góngora”<sup>26</sup>. La procedencia gongorina es indiscutible, sin embargo, en la letrilla citada por Serralta los versos “*Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que te envió / que eres mío*” desempeñan el papel de estribillo, mientras que, en este caso, constituyen la mudanza. La secuencia cantada, caracterizada por un tono amoroso-burlesco, es circular ya que empieza y termina con el mismo villancico; en el inicial, el “Coro 1º”, el de Muley, canta solo la primera mudanza, el segundo coro, el de Fátima, el verso de enlace y el segundo verso del estribillo, dado que el primero lo cantan ambos coros. Entre los dos villancicos se despliega una métrica muy abigarrada, consonante con el registro disparatado de la comedia: un villancico, una quintilla, dos pareados de octosílabos con rima alternada *cd* y el villancico final y por eso se puede considerar un caso paralelo al ejemplo 2 de esta misma jornada, Se señala también que la secuencia cantada está enmarcada en una secuencia de redondillas y una en romance *é-a*.

26 Se puede leer la letrilla de Góngora en la página web del proyecto *Todo Góngora* (<https://arxiu-web.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/092/index.html>); fecha de última consultación: 22 de junio de 2023.

4.

*Fátima, [representando]*

FÁTIMA                   Aguardad, dulces sirenas,  
que la muralla guarnece  
algo de bulto.

MULEY                    Parece  
que han abierto las almenas.

*Vanse saliendo a lo alto de la muralla el  
Sargento, Luisa, don Pedro, doña Águeda  
y el Capitán, y la coronan*

SARGENTO                ¡Arrebatado viene mi sentido!

LUISA                    ¡Qué dulce batería del oído!  
(vv. 1174acot.-1179: redondillas)

En este fragmento, doña Águeda, al ver que hay tropas en lo alto de la muralla, acalla los coros, diciendo “Aguardad dulces sirenas”: merece la pena destacar que con la palabra *sirena* se entiende “la muger, que canta dulcemente, y con melodía” (*Aut.*). Acto seguido, todos los otros cristianos, excepto Melchor, escalan la muralla y la conquistan. Luisa, de lo contenta que está, afirma: “¡Qué dulce batería del oído!”, una metáfora ya señalada y aclarada en un pasaje precedente.

5.

*Canta*

*Gustosos desasosiegos,  
en el valle ¿quién los da?  
¿Quién libertades cautiva?  
¿Quién roba la libertad?*

MULEY                    [A los moros.] ¡Repetid! ¿Qué os detenéis?

FÁTIMA                   [A los moros.] ¡Repetid! ¿A qué aguardáis?

CANTAN TODOS        ¿Quién libertades cautiva?  
¿Quién roba la libertad?  
(vv. 1224-1231: romance á)

Tras una larga tirada en la que Melchor declara haberse convertido a la fe musulmana, a quien desde aquel momento prestará sus servicios, tanto que llama a Muley “invicto César” (v. 1214), canta una coplilla que tiene muy poco a que ver con el parlamento precedente. Por su parte, Muley y Fátima obligan a dos moros que repiten cada uno el ter-

cero y el cuarto verso de la breve canción, que no se diferencia métricamente del texto precedente y el sucesivo.

5.

*Canta Melchor*

MELCHOR	<i>A la fuerza del oído disparando está el amor unas balas que se forman con el metal de la voz; la pólvora del afecto, cuando llega a ser ardor, no ha menester puntería, que ella se va al corazón. Puesto que ya sus flechas armas de fuego son, artillero es el amor, que balleste balletero no.</i>	
TODOS	<i>Artillero es el amor, que balleste balletero no. [...]</i>	Estríbillo
MULEY	<i>Repetiôla mi alegría.</i>	
FÁTIMA	<i>Repetilde, mi dolor.</i>	
CANTAN TODOS	<i>Artillero es el amor, que balleste balletero no.</i>	Estríbillo

*Canta Melchor*

MELCHOR	<i>Entre cuantas <b>baterías</b> arruinan la pasión, la brecha que abre el oído tarda más, pero es mayor. ¡Cuidado con este ciego que campa de tirador y es un tirano que pone en sus tiros la razón! Artillero es el amor, que balleste balletero no.</i>	
TODOS	<i>Artillero es el amor, que balleste balletero no. [...]</i>	Estríbillo
MÚSICA DENTRO	<i>¡Entréguese la ciudad! (vv. 1254-1283: romance ó)</i>	

Tras un diálogo entre Muley, don Pedro, el Capitán, el Sargento y Melchor, este último, de repente, como de costumbre se pone a cantar: en los versos del joven se encuentra el habitual parangón entre términos relacionadas con las armas de fuego y los del lenguaje de amor. Es más: en su canción, Melchor exalta la moderna artillería en detrimento de la antigua arte bélica. La canción empieza con una acertadísima metáfora: el amor, arma de fuego, está disparando al oído unas balas hechas con el metal de la voz; simplificando, se podría decir que el amor lanza palabras apasionadas al oído de la persona amada.

Es evidente, además, que la pólvora del afecto, que es el elemento metaforizante de la pólvora de guerra, que se incendia, es decir llega a ser ardor, hace inútil la *puntería*, o sea disparar a un blanco, porque llega directamente al corazón. También la conclusión es muy eficaz: considerando que sus flechas, en realidad, son armas de fuego, afirma de manera muy tajante que “Artillero es el amor, / que balleste balletero no” (vv. 1264). Esta pareja versos, en la que el último no es un octosílabo, sino un eneasílabo, ya que Solís, para darle un tono más divertido injertó el *nonsense* “balleste balletero”, se convierte en un estribillo que, pocos versos más adelante, es repetido por todos.

Tras la repetición del estribillo por parte del coro, Melchor vuelve a cantar. Se trata de una canción que se apoya en la misma clase de metáforas de la precedente. La novedad que merece la pena destacar es la referencia a Cupido: “¡Cuidado con este ciego / que campa de tirador / y es un tirano que pone / en sus tiros la razón!” (vv. 1276-1279). La primera frase se podría interpretar así: “Cuidado con el amor, que aun siendo ciego es un diestro tirador”. Algo más dudosa es la lectura de la segunda parte; una explicación *ad sensum* podría ser: “es un tirano y cuando tira, punta a la razón”, porque la interpretación “poner en sus tiros la razón”, en su sentido literal, contradice la creencia tradicional que el enamorado no tiene el uso de la razón. La canción se concluye con los dos versos que aparecían en la canción precedente: “Artillero es el amor, / que balleste balletero no”, que también en este caso desempeña el papel de estribillo, cantado por todos.

Este momento de diversión se interrumpe de manera repentina: alguien canta que la ciudad debe rendirse. Al cabo de un rato sale doña Águeda, el Capitán, don Pedro y el Sargento maniatados.

6.

*Tocan a fajina y sale doña Águeda y detrás de ella el Capitán, don Pedro y el Sargento maniatados (1316 acot.)*

El pueblo de Bujía se ha sublevado; pocos versos después aparece la acotación: “*Tocan a fajina y sale doña Águeda y detrás de ella el Capitán, don Pedro y el Sargento maniatados*”. El toque a fajina es el sonido “que ordena la retirada de las tropas a sus alojamientos o el término de una acción”.

La tercera jornada, redactada por Diego de Silva, resulta ser la menos movida y, en muchos aspectos, la menos humorística de las tres. Se destaca su enfoque particular hacia los fragmentos cantados, que, aunque representan un 15,1% en términos cuantitativos, no poseen ni la coherencia dramática ni la perspectiva cómica con las que aparecen en las otras dos. La mayoría de estos fragmentos musicales se localizan en la extensa y detallada descripción de la celebración de la boda del rey de Argel con doña Águeda. En este contexto, la música se incorpora de manera natural y funciona principalmente como factor de entretenimiento artístico, sin contribuir de manera significativa al desarrollo dramático. La escasa inclinación de Diego da Silva hacia la literatura dramática combinada con su inexperiencia se manifiesta en su escasa habilidad en el manejo de las fórmulas que introducen las canciones en el texto dramático. Faltan, además, los agudos juegos verbales y metafóricos que constelan las jornadas precedentes.

1.

*Salen el capitán, doña Águeda, Luisa,  
el Sargento, don Melchor. Córrese la cortina  
y descúbrese Muley sentado en unas almoha-  
das, y cantan los moros*

MÚSICA

*Ésta sí que es boda,  
que la otra no.  
Enfermo Muley  
de achaques de amor,  
de que siempre queda  
mal de corazón,  
robado el color,  
al amor le pide  
que le dé otras dos;  
y si le concede  
aqueste favor,  
hará nueve bodas  
por su bendición.*

MULEY	No hay cosa como casarse <sup>27</sup> un hombre con su opinión.	
MÚSICA	<i>Ésta sí que es boda, que las otras no.</i>	Romancillo ó
ÁGUEDA	Seré su mujer, de cierto.	
MULEY	Eso, así lo fuera yo.	

(vv. 1360acot.-1374: romancillo hexasílabo ó; 1375-1376: romance ó; vv. 1367-1378 romancillo hexasílabo ó; 1279-1380 romance ó)

Con esta canción de amor, bastante disparatada, que abarca los vv. 1361-1374 empieza la tercera jornada. Según reza la acotación, al correrse la cortina, salen todos los personajes y se ve a Muley sentado en una almohada y los moros cantan.

La “música” empieza a cantar: desde luego hubiera sido más apropiado escribir “músicos”, pero esta sinécdoque, el considerar a los músicos como un conjunto indistinto, era bastante frecuente en los textos teatrales del Siglo de Oro. La canción, según señala Serralta (2002, 263), que cita a Frenk (1987, núms. 1404 y 1421) derivaría de dos coplas tradicionales: “Esta sí que es boda, / esta si, que la novia no es boba” y “Esta novia se lleva la flor / que las otras no”: el íncipit es muy convencional, ya que habla de la enfermedad de amor que aflige a Muley y luego, como de costumbre, se va por las ramas. Luego, el coro canta los primeros dos versos de la canción cantada por el Rey: “Ésta sí que es boda, /que la otra no”. En esta *ouverture* cantada del acto final, también se aprecia una diferencia métrica entre lo cantado, en romancillo ó, que se alterna con partes habladas, en romance ó.

2.

MULEY	<b>Bailemos, Dios me perdone.</b>
MÚSICA	<i>A la unión de dos almas cautivas, que entre los lazos de aqueste festejo desatar la sultana procura, y el amor les dará nudo de ciego,</i>

27 El verso es muy similar al título de una comedia de Calderón, *No hay cosa como callar*, cuya fecha de composición no es cierta, pero es seguramente anterior de muchos años a *La renegada de Valladolid*

*¡muchos años vivan,  
sean sus colores  
verde y plata y negro!  
(vv. 1563-1571)*

En una atmosfera festiva como la de unas bodas, bien encajan bailes y cantos. Huele subrayar que este es la única referencia al baile en toda en la comedia solo. Muley, musulmán, pidiendo humorísticamente perdón a Dios, obliga que se baile. A continuación, los músicos cantan una canción de amor, que juega con la semántica de *ligar*: “cautivas”, “lazos”, “nudo de ciego” y, menos, con la de *desligar*, “desatar”. No se ha encontrado la locución “nudo de ciego”, pero sí, la de “nudo ciego” que según (*Aut.*) es un nudo “difícil de desatar, o por muy apretado, o por el modo especial de enredarse. Díjose así porque no deja abertura u ojo por donde se pueda deshacer”. Concluyen la canción tres versos de arte menor en los que se dice “sean sus colores / verde y plata y negro”. Ahora bien, según Linot (1994), que ha estudiado el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro el verde indica “esperanza satisfecha o no, defraudada o no”; afirma, además, que la plata es “acaso entre todos los colores el más fluctuante en sus significados. Confirmado en Tirso por castidad o pureza y por tanto muy próximo al blanco, lo encuentra Fichter en Lope con el sentido de ausencia y desesperación”; por lo que se refiere al negro no hay duda de que el negro es el color del “luto y muerte”. No hace falta multiplicar citas al respecto, aunque puede existir alguna que otra interpretación variante, entre la tristeza”. Se trataría, pues de colores y de símbolos, que se contradicen entre sí, en perfecta línea con la lógica de la comedia burlesca.

3.

*Cantan*

MÚSICOS	<i>En Valladolid vivía...</i>
ÁGUEDA	¿Qué música es ésta? [...]
MÚSICO	<i>En Valladolid vivía una dama muy hermosa, dotada en sabiduría,</i>
ÁGUEDA	Eso tuve, y ser brüosa.
MÚSICOS	<i>...Que su padre la tenía para monja religiosa.</i>
ÁGUEDA	Pero no lo conseguía.

- MÚSICOS *Esa tal tenía un hermano,  
y en servir a Dios muy sano,...*
- MELCHOR *Nunca le serví doliente.*
- MÚSICOS *...Aunque mozo, buen cristiano,  
siervo del Omnipotente.*
- MELCHOR *Es verdad, mas no soy vano.*  
(vv. 1812-1834: quintillas con estrambote de dos versos)

Al aproximarse el final de la comedia, doña Águeda escucha a los músicos cantar la historia de la “Renegada de Valladolid”. Tras cada pasaje cantado, el personaje mencionado hace sus comentarios en propósito. Se construye una divertida alternancia entre lo cantado y lo hablado. Merece la pena señalar que se trata de un pasaje puramente metateatral, ya que la protagonista de la obra aparece como protagonista de coplas populares cantadas en texto dramático. Por último, hay que decir que el segmento cantado no se distingue métricamente del resto del texto.

4.

- Vase lentamente la nave*
- MÚSICOS *¡Lela, lela  
que se va la vela!  
¡Que se va el batel!  
¡Vaya Dios con él!*
- FÁTIMA *Vayan con Dios, muy bien dicen;  
mas no vayan que es muy lejos.*
- Los moros en la plaza de armas*
- MÚSICOS *Cochando van con el agua  
aquellas naves turquescas  
que, haciendo polvo en las nubes,  
por ese monte navegan.  
¡Lela, lela  
que se va la vela!  
¡Que se va el batel!  
¡Vaya Dios con él!*  
(vv. 1901acot; 1902-1905: copla irregular 3 / 5 / 5 / 5, con rima *aabb*; 1906-1907: romance *é-o*; 1908-1911: romance *é-a*; 1912-1916)

Todos los cristianos están saliendo de Bujía, zarpando de un navío que ha aparecido *ex abrupto* en el escenario. Un coro le canta una canción de despedida: antes una copla irregular, cuyo primer verso parece una rima infantil, mientras que el último, cantado por músicos, paradójicamente reza: “¡Vaya Dios con él!”. El siguiente trozo cantado, en cambio, está en romance *é-a*, como el texto dialogado que aparecía antes de la cancioncilla precedente. Por lo tanto, esta última está incrustada en una secuencia en romance *é-a*.

Tal y como destaca Serralta, *cochando* es un “verbo jocosamente formado a partir del coche”, para lograr un efecto cómico; el sujeto del verbo es “aquellas naves turquescas”. No es muy claro el empleo del adjetivo “turquescas”. De difícil interpretación son también los versos siguientes: “*que, haciendo polvo en las nubes, / por ese monte navegan*”; podrían leerse como “las salpicaduras de agua que se originan del navío que pasa llegan hasta las nubes” y volviendo del cielo al plan marítimo, “el barco navega por un monte de ondas”. El fragmento se cierra con la copla de cuatro versos citada precedentemente.

Las partes cantadas destacan métricamente: se trata de una copla irregular 3 / 5 / 5 / 5, con rima *aabb*, cuatro versos de romance *é-a* y la copla inicial repetida. La canción está enmarcada por versos en romance *é-o* y en romance *é-a*.

Para concluir el análisis de los fragmentos cantados en la obra, es muy probable que los versos finales, que presentan una forma estrófica distinta de los versos anteriores, en que resuenan palabras y rimas del ejemplo precedente, aunque no lleven ninguna indicación o acotación de que fueran cantadas, probablemente en las intenciones del dramaturgo debían cantarse y en el palco se cantarían:

5.

FÁTIMA	Pues <b>digan todas las voces</b> , para que yo no lo sepa...
TODOS	¡Ela, que se va la comedia!
FÁTIMA	¡Vaya Dios con ella!
TODOS	¡Que se va el batel!
FÁTIMA	¡Vaya Dios con él!

(vv. 1932-1935: romance *é-a*; 1936-1937: estrambote de dos versos pentasílabos con rima *aa*)

Merece la pena hacer una consideración por lo que se refiere a la relación entre música y teatro. Según Flórez Asensio:

1. Reforzar y caracterizar una escena.
2. Marcar un cambio de escena.
3. Comentar o narrar la acción.
4. Transmitir el mensaje principal de la obra.<sup>28</sup>

Se podría dar incluso una combinación de varias de ellas, de manera que la música utilizada en una obra con clara finalidad narrativa podría servir para introducir aspectos tan diversos como resumir el argumento, ya sea dentro del cuerpo central, como prólogo o como epílogo, de una escena o de toda la obra. También podría anunciar o anticipar la acción o algunos aspectos concretos de la misma, potenciándola. La comedia nueva, en su primera etapa, utilizaba la música de forma funcional, mientras que en la segunda mitad de la centuria, se empleaba de forma estructural, asociándola más íntimamente al contexto dramático (Flórez Asensio 2015, 332).

Sin embargo, habría que distinguir entre la música del “espacio diegético o argumental” y la del “espacio dramático”. El primero es

el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento. [...] Es, en definitiva, el espacio de la ficción, sin determinación genérica o modal ninguna: listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro. (García Barrientos 2012, 154)

Se trataría, pues, de la música o en canto ejecutado en la comedia misma, que forma parte de ella bajo la forma de una canción cantada por un personaje o de una pieza musical interpretada por otro en función de la fábula.

Según García Barrientos 2012, 153, además, el espacio dramático

no puede ser otra cosa, si somos consecuentes con el modelo teórico asumido, que la relación entre los espacios diegético y escénico [El espacio escénico es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edi-

---

28 Véase Flórez Asensio 2015, 332.

ficio) particular],<sup>29</sup> es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.

Por lo tanto, se trataría de música empleada *in primis* para ocultar el ruido de la maquinaria teatral, sobre todo, pero el empleo de elementos musicales contribuía a la creación de ambientes sonoros que realzaban la atmósfera dramática de las obras. Se trata, sin duda, de una cuestión que necesita estudios más pormenorizados.

Es fascinante explorar la conexión entre las obras teatrales y la música de la época, así como comprender los desafíos en la preservación de estas piezas musicales. Desgraciadamente, no se conserva ninguna partitura de los fragmentos cantados de *La Renegada de Valladolid* de Monteser, Solís y Silva. La falta de partituras, que es un fenómeno muy extenso, puede ser un obstáculo para conocer completamente la riqueza del repertorio musical de ese período. Sin embargo, la presencia fragmentos musicales en las comedias y en las piezas breves revelan la diversidad de fuentes de inspiración para los músicos de la época y cómo las canciones se integraban en el tejido mismo de las obras teatrales.

Además, es interesante notar cómo las letras de las canciones eran editadas con mayor frecuencia que las partituras debido a la complejidad y el costo asociado con la impresión musical.

La inclusión de fragmentos o estribillos en las obras teatrales sugiere que, a pesar de la falta de partituras completas, estos elementos musicales tenían un papel esencial en el contexto teatral. El hecho de que los músicos tuvieran acceso a un repertorio heterogéneo, que incluía tanto obras populares como composiciones más elaboradas, añade capas de complejidad y riqueza al paisaje musical de la época. La influencia de los músicos al servicio de la Casa Real, cuyas obras se interpretaban tanto en el entorno palaciego como en los corrales, destaca la importancia del teatro como medio de rápida divulgación de nuevas canciones. Así que, a pesar de la falta de partituras, es muy probable que las obras teatrales de la época eran portadoras de una rica tradición musical que abarcaba una amplia gama de estilos y fuentes. A través de las letras, fragmentos y estribillos conservados en estas obras, se pueden vislumbrar la vitalidad y diversidad del repertorio musical de aquel tiempo.

---

29 García Barrientos 2012, 153

## Bibliografía

- ALVITI, Roberta. “Actores y actrices en las fiestas teatrales en el Palacio del Buen Retiro (1650-1660).” *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 38, n. 1, 2022, pp. 174-190.
- ANTONUCCI, Fausta (ed.). *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007
- Aut.: Diccionario de Autoridades* Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1626-1639. Edición facsimilar, Real Academia Española, 2013. [Versión en línea]. <<http://web.frl.es/DA.html>>. Fecha de última consultación: 28 de diciembre de 2023.
- Ballet de Cour*. [Versión en línea]. <<https://cmbv.fr/en/introducing-ba-rouque/ballet-de-cour>>. Fecha de última consultación 12 de octubre de 2023.
- BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo de. *Avisos del Madrid de los Austrias*. Ed. Jose María Díez BORQUE. Madrid: Castalia / Comunidad de Madrid, 1996.
- BROWN, Jonathan y John HUXTABLE ELLIOTT. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. Ed. rev. y ampliada. New Haven: Yale University Press, 2003.
- CALVO-MANZANO, María Rosa. *El arpa en el barroco español, I*. Madrid: Alpuerto, 1992.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- DÍAZ, José Simón (ed.). *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- DRAE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [Versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>. Fecha de última consultación: 4 de diciembre de 2023.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Kassel: Reichenberger (Colección DeMusica, 22), 2015, 2 vols.
- FRENK, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.

- GARCÍA BARRIENTOS José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de Método*. Ed. rev. y ampliada. México: Editorial Paso de Gato, 2012. <<http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3>>. Fecha de última consultación: 15 de diciembre de 2023.
- LANOT, Jean-Raymond. “Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro.” En: *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 1994. [Versión en línea]. <<http://books.openedition.org/pumi/858>>. Fecha de última consultación: 4 de octubre de 2023.
- MONTESER, Francisco de, Antonio de SOLÍS y Diego de SILVA. *La renegada de Valladolid*. Biblioteca Nacional de Madrid: Mss. 17912. Biblioteca Digital Hispánica. [Versión en línea].
- *La renegada de Valladolid*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. Frédéric SERRALTA. Pamplona / Madrid: / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert. Tomo III, pp. 175-291.
- MORLEY, Sylvanus Griswold. “Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto.” *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 7, n. 3, 1918, pp. 131-173.
- PAZ Y MELIA; Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1 / Blass, S. A. Tipográfica, tomo I, 1934.
- RANDEL, Don Michael (ed). *The Harvard Dictionary of Music*. 4ª ed. Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- ROJAS VILLADRANDO, Agustín. *El viaje entretenido*. Ed. Jean-Pierre RESSOT. Madrid: Cátedra, 1997.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “¿Qué ‘autores’ de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?” *Libros de la Corte*, vol. 21, 2020, pp. 311-29.
- SERRALTA, Frédéric. “Introducción” a *La renegada de Valladolid*. Ed. Frédéric Serralta, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Pam-

- plona-Madrid-Frankfurt am Main / Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, tomo III, pp. 175-192.
- “*La renegada de Valladolid*”. *Trayectoria dramática de un tema popular*. Toulouse: Franche-Iberie Recherche (“Etudes et Documents”, 2), 1970.
- SHERGOLD, Norman David. “Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV”. En *Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*. Coord. Karl-Hermann KÖRNER y Klaus RÜHL. Berna / Munich. 1973, pp. 509-602.
- SHERGOLD, Norman David, y John Earl VAREY (eds.). *Fuentes para la historia del teatro en España I. Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1982.
- SOTO, Roberto DÍAZ y Mario ALCARAZ IBORRA. *La guitarra: historia, organología y repertorio*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2011.
- STEIN, Louis K. “Serqueira de Lima, Juan”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Coord. Emilio CASARES. Madrid: SGAE, Tomo 9. 2002, s v..
- “Hidalgo, Juan”. En *The Harvard Dictionary of Music*. Ed. Don Michael RANDEL. 4ª ed. Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2003, s.v..
- SUBIRÁ, José. *El gremio de los representantes y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: CSIC, 960.
- TORRÉS NAHARRO, Bartolomé de. “Dedicatoria” de la *Propalladia*. En Francisco Javier ESCOBAR BORREGO. “La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética”. *Revista de Estudios Extremeños*. Número extraordinario: *Bartolomé de Torres Naharro en los orígenes del teatro español*, vol. 74, pp. 55. 67, 2018.
- Universitat Pompeu Fabra. *Todo Góngora*. [Versión en línea]. <<https://arxiu-web.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/092/index.html>>. Fecha de última consultación: 15 de octubre de 2023.
- VITSE, Marc. “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*”. En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: estructuras teatrales de la comedia*. *Actas del*

*VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, celebrado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez del 5 al 8 de marzo de 1997.* Ed. Ysla CAMPBELL, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

# MÚSICA, TRANSFORMACIÓN Y ALBEDRÍO ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA: DE LA DESGRACIA DE MONSIUR JAPELÍN A LOS SUSPIROS DE DON QUIJOTE

Clea Gerber

Universidad Nacional de General Sarmiento /  
Universidad de Buenos Aires

Uno de los tópicos más recurrentes acerca de la música es el que subraya su capacidad para mover los afectos del oyente, al que llevaría a diversas emociones, e incluso a estados cercanos a la posesión o *enthousiasmós*. Así, Aristóteles explica en su *Política* (1342a1-5) que los que escuchan el modo mixolidio se sienten melancólicos y graves; los que se exponen al dorio, meditativos; los que oyen el frigio, exultantes, con lo que el Estagirita traza una variedad propicia para educar o mover a los oyentes. La idea tiene antecedentes, al menos, en la *República* de Platón (III.10 399 a-e) y atraviesa toda la Edad Media: por ejemplo, Guido d'Arezzo pensaba que las disonancias del tritono podían invocar al Diablo. También la encontramos en el Siglo de Oro, pues los españoles del momento asociaban ciertas tonadas e instrumentos —y no solo los bailes que las acompañaban— a una sensualidad desordenada. Otras, sin embargo, acompañaban una inefable armonía celeste que solían imaginar poblada de chirimías, como las que celebraban la aparición de la mesa eucarística en los autos sacramentales (Recoules 137-144; de la Granja; Caballero Fernández-Rufete 704-707)<sup>1</sup>. Sobre las tablas de los autos y fuera de ellas, lo cierto es que en la literatura del Siglo de Oro música y afectos iban de la mano, muchas veces hasta el extremo de que las melodías transformaban poderosamente a los personajes.

---

1 De esta distribución de instrumentos y afectos procede originalmente la asociación entre algunos de los primeros (la trompa épica, la zampoña bucólica) y los diversos géneros poéticos (Vélez Sainz).

El presente trabajo examina el tema del poder transformativo de la música en las dos partes del *Quijote* de Miguel Cervantes y en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Concretamente, analizamos la presencia e importancia de la música para entender las estéticas de los textos, que esta perspectiva revela en profundo contraste (en el caso de Cervantes y Avellaneda) y en clara intensificación (en el caso del *Quijote* de 1605 y el de 1615). Para ello, nos centramos en algunos pasajes en los que la música afecta claramente a los personajes: el episodio de don Luis y doña Clara en los capítulos 42 y 43 del *Quijote* de 1605, la novela intercalada del “Rico desesperado” en la continuación de Avellaneda, y los cantos de don Quijote en los capítulos 46 y 68 del libro de 1615. Gracias a ellos, identificamos algunos aspectos clave de la propuesta ideológica de Cervantes y Avellaneda, entre los que destaca su actitud opuesta en lo relativo a la influencia del arte en general, y de la música en particular, en el ánimo de los receptores, así como sus diversas posiciones sobre el libre albedrío de estos.

Amén del clásico libro de Querol, existen diversos trabajos sobre el elemento musical en la obra cervantina, muchas veces escritos desde el punto de vista de la musicología<sup>2</sup>. Es importante puntualizar que, a diferencia de lo sucedido con la lírica de otros ingenios áureos, no conocemos musicalizaciones directas de los textos cervantinos. Existen noticias de que la oda “Dulce esperanza mía”, cantada por el joven don Luis en el capítulo 43 del *Quijote* de 1605, había sido puesta en música por Salvador Luis, cantor de capilla y cámara de Felipe II, mucho antes de su publicación en la novela, hacia 1591, pero no hay testimonio musical alguno.<sup>3</sup> La composición más temprana sobre uno de sus textos procede del XVIII, música precisamente “Dulce esperanza mía” y apa-

---

2 Otros ejemplos son el análisis de Nocilli sobre la danza en el *Quijote*, o los clásicos estudios de Roda y Salazar sobre instrumentos y danzas en el texto. Particularmente abundantes son los trabajos sobre el *Quijote* y la música en diferentes épocas (Gasta; Bermúdez; Lambea; Cabrelles Sagredo; Lolo y Presas; Ferrer Forés y de Dios Hernández; así como los compilados en los volúmenes al cuidado de Lolo, *Cervantes, Visiones, El Quijote*), e incluso sobre la recepción del texto en géneros musicales como el jazz (Hagedorn, *Don Quijote en el jazz francés, Don Quijote en el jazz italiano, Los molinos, Rocinante, Don Quixote's*), el rock (López Navia, *La recepción, De nuevo*), o el rap (Ponce de León), así como en la danza europea entre los siglos XVII y XXI (Martínez del Fresno). Para una grabación de textos cervantinos musicados, véase Savall y Forcano. Para una reciente composición sobre Cervantes, véase Díaz.

3 La identificación ha sido propuesta por el historiador de la música Mariano Soriano Fuertes, y puesta en duda por Querol.

rece en el fol. 17v, nº II de un cuaderno manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional (Pastor Comín, *Cervantes*).

Si dejamos de lado los muchos trabajos que se han escrito sobre la recepción musical del *Quijote* (Lolo, *Cervantes, Visiones, El Quijote*) y nos centramos en los que abordan la obra cervantina, destacan los libros de Pastor Comín (*Cervantes; Loco*), quien se detiene en explorar la teoría de la música según el alcalaíno. Al respecto, Pastor Comín subraya la asociación de poesía y oratoria en Platón, Aristóteles y Quintiliano para señalar que la visión órfica de la lírica, que contempla bajo el mismo signo música, poesía y elocuencia, fue recuperada en el Renacimiento y permea la obra de Cervantes, en la que halla varios pasajes donde se observan los efectos transformadores del canto y de la armonía musical (*Cervantes* 239). Se trata de uno de los trabajos más sólidos teóricamente, pues incorpora referencias a tratados sobre música del momento, cuya relevancia estudia en diversas obras cervantinas, aunque no siempre se detiene a examinar su funcionalidad en cada contexto. Tampoco es este aspecto el que interesa a Pérez Ruano (“El elemento”), quien establece un utilísimo elenco y taxonomía de las referencias musicales en el *Quijote* (organológicas, músicas propiamente dichas —romances y canciones— y textuales), poniendo de relieve su creciente importancia en el texto, en especial en el libro de 1615. Particularmente interesante resulta su reflexión acerca de los diversos géneros musicales y las funciones de los instrumentos en la práctica musical del momento (*La organología*).

En la senda abierta por estas investigaciones, nos interesa subrayar cómo Cervantes reflexiona acerca de la influencia de la música en las almas a partir de ciertos pasajes de su famosa novela, y cómo estas ideas pueden contrastarse con las de Avellaneda, en cuyo *Quijote* no se ha estudiado aún la función del elemento musical.

### Don Luis, músico, y el *Quijote* de 1605

No son muchos los lugares del *Quijote* de 1605 donde Cervantes incluye textos cantados completos: además de las composiciones de Cardenio en Sierra Morena y del romance del rústico Antonio en el capítulo 11, destaca la música de don Luis en el capítulo 43. En este pasaje se hace particular hincapié en los efectos de la música en los oyentes, por lo que nos interesa detenernos en él y analizarlo con mayor detalle.

La música de este personaje manifiesta, hacia el final de una secuencia que se abre con el discurso de don Quijote sobre la primacía

de las armas sobre las letras, el poder de estas últimas. En este sentido, es destacable que la escenificación de los efectos que produce el canto del joven don Luis sea el último eslabón de una cadena de emociones provocadas por sucesivos discursos de gran eficacia persuasiva, que se manifiestan desde Sierra Morena y luego en la venta: los de Cardenio, Dorotea y, particularmente, la traza del cura para dar a conocer al capitán ante su hermano “por rodeos”, a fin de calibrar su reacción. En ese episodio, el cura manifiesta haber conocido al capitán durante su cautiverio y refiere parte del relato del soldado, lo que mueve profundamente al oidor, quien responde “dando un grande suspiro y llenándosele los ojos de agua” (I, 42, 497) y pronunciando un discurso que también conmueve a la concurrencia:

Estas y otras semejantes palabras decía el oidor, lleno de tanta compasión con las nuevas que de su hermano le habían dado, que todos los que le oían le acompañaban en dar muestras del sentimiento que tenían de su lástima. (I, 42, 498)

A la traza del cura y al discurso del oidor sigue casi inmediatamente la escena de las canciones de un misterioso mozo de mulas que resultará ser don Luis, señor de lugares y enamorado de la hija del oidor. Este don Luis es la figura de músico más completa que encontramos en el *Quijote* de 1605, porque así se lo llama por antonomasia (“este que canta”, I, 43, 503; “este músico”, I, 43, 504; “el músico”, I, 44, 514), porque canta dos canciones completas y porque consigue conmover con ellas tanto como el cura y el oidor con sus respectivas historias.

Sus canciones se oyen en la noche y afectan en primer lugar al personaje más novelero del grupo, que es Dorotea:

Sucedió, pues, que faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que así se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaban en el patio; otras, que en la caballeriza, y estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio y dijo:

—Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta.

—Ya lo oímos, señor —respondió Dorotea. (I, 42, 500)

El capítulo siguiente (I, 43) se abre con la primera canción de don Luis, “Marinero soy de amor”, que el mancebo canta con “tan buena voz” que incita a Dorotea a despertar a doña Clara, y esta reacciona muy intensamente, con “un temblor tan extraño como si de algún grave accidente de cuartana estuviera enferma” (I, 43, 501). Dorotea expresa su curiosidad por el motivo de esta reacción insistiendo de nuevo en el efecto de la música sobre la jovencita (“decidme qué es lo que decís de alma y de lugares y deste músico cuya voz tan inquieta os tiene”, I, 43, 502) y en cuánto la deleita oírle (“Pero no me digáis nada por ahora, que no quiero perder, por acudir a vuestro sobresalto, el gusto que recibo de oír al que canta”, I, 43, 502), pero entonces el mancebo vuelve a cantar y doña Clara se tapa los oídos como Ulises ante las sirenas, mientras Dorotea y los demás escuchan la segunda composición, “Dulce esperanza mía” (I, 43, 502-503). Acabada la canción, doña Clara le cuenta su historia a Dorotea y esta promete ayudarla, lo que hace relatando la historia de los jóvenes a Cardenio (I, 43, 514), quien a su vez interviene cuando los criados del joven se lo quieren llevar “contra su voluntad” (I, 43, 515).

Los efectos del canto de este músico por antonomasia son múltiples, pero siempre benéficos. Sus dos canciones atraen particularmente a los amantes más fantasiosos, esto es, Cardenio y sobre todo Dorotea, quienes se confabulan para ayudar al joven persuadiendo a unos y otros. En efecto, el pasaje entero versa sobre la persuasión, que se impone a la fuerza bruta de las armas, seduciendo con suavidad las voluntades de los oyentes. Tras el discurso de don Quijote oponiendo armas y letras, el cura usa su relato para conmover al oidor. Asimismo, don Luis “el músico” canta en la noche para atraerse a su amada, y logra mover también los afectos predispuestos a las historias de amor. Es más, incluso el interludio cómico del pasaje, la pelea del ventero con unos que aprovechaban el tumulto para irse sin pagar, toca el tema, pues don Quijote se niega a atacar a los agresores alegando diversas excusas y en lugar de acometerlos acaba convenciéndolos de que dejen al ventero, lo que surte efecto:

Ya a esta sazón estaban en paz los huéspedes con el ventero, pues por persuasión y buenas razones de don Quijote, más que por amenazas, le habían pagado todo lo que él quiso. (I, 44, 518)

El conjunto resulta sumamente cervantino: los textos (la música y los relatos) persuaden y transforman positivamente al receptor, pero jamás lo poseen o violentan su albedrío, como pretendían hacer los

criados que querían llevar a don Luis por la fuerza (I, 43, 514). Además, la situación de estos episodios en un momento propicio a la reflexión metaliteraria, como son los aledaños de la historia del cautivo y del discurso de las armas y las letras, subraya la importancia estética de estas escenas y de las ideas cervantinas acerca del arte y sus efectos.

### Monsiur Japelín y el *Quijote* de Avellaneda

En oposición al *Quijote* de 1605, la continuación de Avellaneda es parca en episodios intercalados, lo que ya de por sí es significativo en relación con las respectivas estéticas de Cervantes y su rival. La excepción se halla en la sexta parte del libro, en la que un soldado y un ermitaño se encuentran con don Quijote a la salida de Zaragoza (cap. XIII) y acaban contando un cuento cada uno: el soldado cuenta el del “Rico desesperado” (caps. XV-XVI) y el ermitaño, el de los “Felices amantes” (caps. XVII-XIX). La trama del cuento del soldado, que Avellaneda toma de la novela XXXII de Matteo Bandello<sup>4</sup>, presenta también dos personajes que encarnan las profesiones de armas y letras: por una parte, el flamenco monsiur de Japelín, “caballero mancebo” que era “buen estudiante en ambos derechos, civil y canónico” (XV, 157); por otra, un “soldado español” (XV, 164). El protagonista y “rico desesperado” del título es Japelín, quien comienza a desatender los estudios para dedicarse a las borracheras, pero que luego escucha un sermón que un dominico pronuncia en Cuaresma y, movido por él, decide entrar en religión. Es el primer ejemplo de transformación por la palabra que encontramos en el cuento, pero no el último: tras diez meses en el

4 Gómez Canseco (37-38) aclara qué cambió Avellaneda del original italiano: “El apócrifo copia varios detalles y parafrasea pasajes del texto de Bandello, pero trasladada la historia de Normandía a Flandes, transforma al fraile franciscano en soldado español y el final deviene en algo, si no más cruento, sí más sangriento que el de Bandello. En este, la mujer mata a su hijo y se suicida ahorcándose, mientras el marido, por error, asesina a su cuñado, confundiendo con el franciscano, que queda libre de la venganza; mientras que Avellaneda hace que la mujer se lance a un pozo, que Japelín asesine violentamente al soldado y que, al volver y ante la noticia de la muerte de su amada, estrellé a su hijo contra el brocal y se arroje él mismo al pozo, dando un sesgo religioso al cuento. El italiano se limitó a narrar el engaño con que el fraile consiguió solazarse con una mujer casada y las trágicas consecuencias de su acto. Avellaneda, sin embargo, presenta a los dos casados como personas que han roto su voto y han dejado los hábitos, y todos los hechos que se siguen resultan consecuencia de aquella negación de la divina gracia”.

convento, Japelín recibe la visita de unos amigos “no poco viciosos y aun sospechosos de la fe” (XV, 158) que consiguen convencerlo de abandonar su recogimiento. El personaje toma mujer (la dama también estaba recogida en un “monasterio de religiosas”, XV, 163), la deja preñada y, al regresar a casa de un viaje junto a un soldado español que se ha encontrado por el camino y al que decide brindar hospedaje, se encuentra con que la dama está recién parida. El español los acompaña a cenar y queda prendado de la joven, pasión que acrecienta una canción que Japelín dedica a su esposa. En efecto, el flamenco saca un clavicordio (el narrador comenta que es instrumento propio de aquellas tierras, como la vihuela de las hispanas) y canta unas liras en las que pondera su felicidad. Esto afecta poderosamente al español, como resalta Avellaneda usando precisamente una metáfora musical:

Acabose la música con la letra y comenzó la suspensión del español a subir de punto por haber oído los suavísimos de garganta del rico flamenco, dichoso dueño del serafín por quien ya se abrasaba. (XV, 167)

Avellaneda insiste en el desorden que la belleza de la esposa y la canción de Japelín provocan en un soldado dominado por “el vehemente fuego y rabiosa concupiscencia en que se abrasaba” (XV, 168), pasiones que lo llevan a trazar un engaño para gozar de la dama. El soldado alcanza su objetivo y huye, pero el final del relato es desastroso para todos: ella se da cuenta de la burla y se suicida, Japelín se venga del soldado y luego se arroja al mismo pozo que su malhadada esposa, tras haber asesinado a su hijo. Como subraya Gómez Canseco (38), los personajes son castigados por haber roto sus votos, y Japelín, además, halla las consecuencias de su imprevisión: un hombre tan dado a cambiar sus emociones por los discursos ajenos debería haber previsto que la palabra mueve (Japelín había pasado dos veces por ahí), y más si viene acompañada de música.

Es significativo que en el marco de las únicas intercalaciones, y en el único poema y canción citados por completo en el libro, se narre una transformación negativa: la música puede poseer el ánimo del oyente y moverlo a la acción, con consecuencias desastrosas. Resulta notorio, por tanto, el contraste con la estética cervantina. Cervantes entretiene textos y géneros para mover a la reflexión metaliteraria y subraya la importancia de la persuasión para transformar al lector u oyente, cuyo libre albedrío exalta desde el prólogo de 1605. En contraste, Avellaneda propone en el episodio de Japelín una relación directa entre

canto y público, análoga a la que el *Quijote* apócrifo plantea entre los libros de caballerías y su particularmente colérico y arrebatado protagonista: como la ficción, la música puede resultar peligrosa porque se apodera del alma del oyente y lo transforma.

### Las canciones de don Quijote en 1615

En comparación con el *Quijote* de 1605 y, sobre todo, con el de Avellaneda, el *Quijote* de 1615 está repleto de interludios musicales y de personajes cantores, por lo que no hay, como en 1605, una figura singular que represente la música y sus efectos<sup>5</sup>. Muchas de las escenas orquestadas por los duques se sirven de recitaciones y cantos, así como de una gran diversidad de instrumentos para montar el aparato de sus burlas. Sin embargo, llama la atención particularmente que el protagonista de la obra, don Quijote, compone música, canta e incluso entra en diálogo musical con otro de los personajes, Altisidora, por otra parte particularmente musical, pues canta en dos ocasiones y “resucita” al son de otra canción (987-990; 1090-1092; 1186-1187).

La primera vez que don Quijote compone y canta ocurre en II, 46 (1001-1002), donde entona un romance, “Suelen las fuerzas de amor”, en respuesta a otro de Altisidora dos capítulos antes. Altisidora se finge enamorada del caballero, pero incluye en su romance elementos claramente burlescos, como enumeraciones insólitas (“si te criaste en la Libia / o en las montañas de Jaca”), imágenes impropias (“si sierpes te dieron leche”), salidas indecorosas (“¡Oh, quién se viera en tus brazos / o, si no, junto a tu cama, / rascándote la cabeza / y matándote la caspa!”) y un autorretrato jocosos:

No soy renca, no soy coja,  
ni tengo nada de manca;  
los cabellos, como lirios,

---

5 Pérez Ruano señala, desde otra perspectiva, el incremento de las alusiones musicales en el *Quijote* de 1615 con respecto al de 1605: “Del primer escrutinio de nuestro análisis se desprende que de los 52 capítulos de la Primera parte de la obra, 20 contienen algún tipo de alusión musical y, de los 74 que conforman la Segunda, en 37 hay alguna referencia musical. Muchas son de carácter organológico y en 17 de los 20 capítulos que tenían alguna cita o alusión musical en la Primera parte se hace mención a algún instrumento incluida la voz humana. Igualmente, en la Segunda parte, de los 37 que contenían alguna mención musical, en 35 de ellos figura la alusión a algunos de los instrumentos musicales...” (176).

que, en pie, por el suelo arrastran;  
 y aunque es mi boca aguileña  
 y la nariz algo chata,  
 ser mis dientes de topacios  
 mi belleza al cielo ensalza. (II, 44, 989)

Acabado el canto, don Quijote lo traslada al contexto de sus libros de caballerías y determina ser casto y fiel a Dulcinea, “llore o cante Altisidora” (II, 44, 990). Sin embargo, la música lo ha conmovido y no puede “dormir ni sosegar un punto” (II, 46, 999) y, además, a la mañana siguiente parece entrar en el juego de la dama, vistiéndose con gran cuidado, saliendo “con gran prosopopeya y contoneo” de su aposento y discreteando con Altisidora y sus amigas (II, 46, 999). Además, responde a la serenata de Altisidora cantando “con voz ronquilla aunque entonada” algo “que él mismo aquel día había compuesto” (II, 46, 1000).

Lo que canta es un romance que dialoga con el de Altisidora, pues, aunque subraya su fidelidad y devoción por Dulcinea, don Quijote reflexiona con libertad jocosa acerca de la facilidad de la joven, a quien rechaza como amada, pero no totalmente como amante pasajera. Además, el canto del caballero incluye imágenes burlescas que se hacen eco de las de Altisidora, como el “hacer baza” con que acaba esta cita:

Los andantes caballeros  
 y los que en la corte andan  
 requiébranse con las libres,  
 con las honestas se casan.  
 Hay amores de levante,  
 que entre huéspedes se tratan,  
 que llegan presto al poniente,  
 porque en el partirse acaban.  
 El amor recién venido,  
 que hoy llegó y se va mañana,  
 las imágenes no deja  
 bien impresas en el alma.  
 Pintura sobre pintura  
 ni se muestra ni señala,  
 y do hay primera belleza,  
 la segunda no hace baza. (II, 46, 1001)

El episodio acaba con una burla física y cruel que pone de relieve por contraste la finura del protagonista: Altisidora y sus compinches dejan caer un saco de gatos que arañan la cara de don Quijote, dejándolo

malherido. El caballero había entendido el doble mensaje (declaración de amor y burla) del canto de Altisidora, y había respondido en el mismo tono mediante un romance en el que, como señala Sancho Doble “se muestra capaz de proponer su propia poética, en tanto compositor y en tanto caballero andante” (281), pero su sutileza vale poco ante la grosera broma preparada por el entorno de los duques.

La segunda canción que entona el caballero también incide en presentar su faceta más digna y alejada del loco caricaturesco que retratará Avellaneda<sup>6</sup>. Don Quijote ha sido derrotado por el caballero de la Blanca Luna y atropellado ignominiosamente por una piara de puercos, ante lo que reacciona con música:

Duerme tú, Sancho —respondió don Quijote—, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria.

—A mí me parece —respondió Sancho— que los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos. Vuesa merced cooplee cuanto quisiere, que yo dormiré cuanto pudiere.

Y luego, tomando en el suelo cuanto quiso, se acurrucó y durmió a sueño suelto, sin que fianzas, ni deudas, ni dolor alguno se lo estorbare. Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte.

—Amor, cuando yo pienso  
 en el mal que me das, terrible y fuerte,  
 voy corriendo a la muerte,  
 pensando así acabar mi mal inmenso;  
 mas en llegando al paso  
 que es puerto en este mar de mi tormento,  
 tanta alegría siento,  
 que la vida se esfuerza y no le paso.  
 Así el vivir me mata,  
 que la muerte me torna a dar la vida.

6 A diferencia de la primera canción, un romance original cervantino, esta es una traducción de un madrigal de Pietro Bembo. Al respecto, Palacín subraya el sentido de la palabra “componer” en la época: si el romance es creación del caballero (“romance [...] que él mismo aquel día había compuesto”), el madrigal es traducción, pues lo “compuso en su memoria”, esto es, lo recordó.

¡Oh condición no oída  
la que conmigo muerte y vida trata! (II, 68, 1181-1182)

Lo que canta el caballero es una melancólica canción sobre su cercanía a la muerte, música y texto que acompaña “con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea” (II, 68, 1182). En esta ocasión, la música da fe de la complejidad de un personaje cuyas canciones lo muestran muy lejos de ser el loco ridículo que pintara Avellaneda. El diálogo romanceril con Altisidora lo presenta como alguien inteligente, sutil y deseoso de entrar en un juego fantasioso con la joven; el madrigalete “al son de sus mismos suspiros” lo retrata como un héroe derrotado y decepcionado que sufre por la ausencia de su dama.

La música no se revela aquí un peligro ni un instrumento de posesión y avasallamiento de la voluntad, sino un modo de dialogar con el otro y de explorar los sentimientos propios. Asimismo, sus efectos pueden ser inesperados: don Quijote no reacciona a la ficción de la infanta enamorada del modo en que Altisidora lo habría pensado, y ella tampoco responde de modo previsible a la firmeza del enamorado caballero: el último romance que canta la desenvuelta doncella, enfadada por la partida del manchego, llega a sorprender a la propia duquesa, quien queda “admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración (II, 57, 1092). La independencia que adquiere Altisidora como impulsora de la burla y el nivel de compromiso que llega a adoptar con su papel llevan incluso a que se pueda dudar de su indiferencia respecto del loco de quien se finge enamorada, según se desprende de las airadas palabras que le dirige en su último encuentro, tras la escena de su supuesta resurrección: “¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, 1195-1196)<sup>7</sup>. Finalmente, el último canto del hidalgo anticipa la serena muerte del personaje, tras recobrar la cordura luego de su melancólica vuelta a casa.

---

7 Para un análisis más detallado de la interacción entre don Quijote y Altisidora, véase Gerber (243-251 y 276-285).

### Conclusión: Cervantes, Avellaneda y la libertad del desocupado lector

En suma, el examen de estos pasajes relativos a los efectos transformadores de la música nos permite constatar diferencias estéticas entre los dos *Quijotes* cervantinos y el de Avellaneda. En el *Quijote* de 1605, nos hemos detenido en el personaje del músico por antonomasia, y hemos visto cómo la canción de don Luis produce efectos inesperados y positivos en los personajes que lo escuchan, a quienes la música mueve a ayudar a los jóvenes amantes. Por el contrario, en el único pasaje del *Quijote* de 1614 donde se incluye una canción y se perciben sus efectos, la novela del “Rico desesperado”, la música aparece como una fuerza capaz de poseer al oyente, transformarlo e inducirlo rápida y unívocamente a la acción, en este caso negativa. Muy diferente es el caso de las composiciones de don Quijote en 1615: estas muestran la versatilidad de la música en el libro (una de las canciones es burlesca; la otra, elegíaca), así como la importancia que Cervantes concedía al oyente, que para él no es un mero receptáculo susceptible de ser dominado por una influencia artística, sino un ser libre que siempre reacciona al arte de manera impredecible. En suma, examinar los efectos de la música en los personajes de Cervantes y Avellaneda nos permite entender cómo estos dos autores veían la relación entre arte y receptor: directa, predecible y posesiva en Avellaneda; en Cervantes, sutil, impredecible y siempre sometida a la libertad del oyente o lector.

Unos pasajes más nos permiten subrayar esta conclusión, importante por ser relativa a la estética de los tres libros en liza y a la idea que los dos autores tenían acerca del libre albedrío del lector. En primer lugar, conviene fijarse en dos comentarios sobre los efectos del arte que encontramos en los *Quijotes* de 1605 y 1615: en el primero, el diálogo entre el cura, el barbero y el canónigo de Toledo sobre los libros de caballerías y comedias (I, 47-48); en el segundo, un relato de la dueña Dolorida (II, 38). El primero es el celeberrimo discurso que pronuncia el canónigo cuando se lo informa de “la peregrina historia de don Quijote”, noticia que lo lleva a denostar los libros de caballerías por ser “perjudiciales en la república” (I, 47, 547) y ajenos de todo deleite en razón de su falta de verosimilitud, lo que lo lleva, finalmente, a decretarlos “dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (I, 47, 549).

El pasaje ha confundido a muchos cervantistas, que se extrañaron de que Cervantes, que parece rechazar la censura en el episodio del donoso escrutinio (I, 6), la proponga en este. Lo cierto es que estas opiniones no las emiten ni Cervantes ni el narrador, sino unos perso-

najes cuanto menos contradictorios<sup>8</sup> cuyos juicios hay que tomar con un grano de sal. Pues bien, si este pasaje mantiene una ambigüedad que ha confundido a los críticos, hay uno paralelo en el *Quijote* de 1615 donde Cervantes anula esa ambivalencia. Nos referimos a cómo la dueña Dolorida o condesa Trifaldi cuenta el modo en que se rindió ante el mancebo enamorado de la infanta Antonomasia:

él me aduló el entendimiento y me rindió la voluntad con no sé qué dijese y brincos que me dio; pero lo que más me hizo postrar y dar conmigo por el suelo fueron unas coplas que le oí cantar una noche desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba, que, si mal no me acuerdo, decían:

De la dulce mi enemiga  
nace un mal que al alma hiere,  
y, por más tormento, quiere  
que se sienta y no se diga.

Parecióme la trova de perlas, y su voz de almíbar, y después acá, digo, desde entonces, viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos, los lascivos, porque escriben unas coplas, no como las del marqués de Mantua, que entretienen y hacen llorar los niños y a las mujeres, sino unas agudezas que, a modo de blandas espinas, os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido. Y otra vez cantó:

Ven, muerte, tan escondida  
que no te sienta venir,  
porque el placer del morir  
no me torne a dar la vida.

Y deste jaez otras coplitas y estrambotes, que cantados encantan y escritos suspenden. Pues, ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban “seguidillas”? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos. Y así, digo, señores míos, que los tales trovadores con justo título los debían desterrar a las islas de los Lagartos. (II, 38, 943-944)

---

8 Tanto el cura como el canónigo rechazan los libros de caballerías pero demuestran conocerlos a fondo.

De nuevo, el pasaje trata de la influencia del arte sobre los afectos del receptor, y presenta un caso muy parecido al que veíamos en el episodio de monsiur Japelín: la canción arrebató los afectos del oyente y lo mueve irremediamente a alguna acción desordenada. Además, Cervantes usa aquí un lenguaje muy parecido al de 1605: de nuevo, se trata de “desterrar” y de la “república”, esta vez con una referencia explícita a Platón y a su célebre censura de la poesía homérica (Havelock), censura que la Dolorida apoya, como hicieran el cura y el barbero en 1605. Pese a estos paralelos, las diferencias también son evidentes: en primer lugar, el episodio se refiere a la música o a la poesía musicada, y no a los libros de caballerías y comedias; en segundo lugar, es evidentemente burlesco, pues el emisor del mensaje (la dueña Dolorida) es el mayordomo ducal travestido, y su historia, una invención ridícula para burlarse del caballero y de Sancho; en tercer lugar, los demás personajes se mofan de la invención de la Trifaldi: “Reventaban de risa con estas cosas los duques, como aquellos que habían tomado el pulso a la tal aventura, y alababan entre sí la agudeza y disimulación de la Trifaldi” (II, 38, 942). Estos factores hacen que ningún crítico haya propuesto que la voz de Cervantes se esconde tras la de la dueña Dolorida y que el alcaláino defienda en este episodio que la literatura (o cierta literatura) debe ser censurada porque puede poseer a los receptores. Más bien, queda claro que Cervantes ridiculiza aquí tales opiniones y que para él no hay texto (literario o musical) que pueda avasallar el libre albedrío del lector, ni cuya influencia sobre este se pueda anticipar.

El segundo paralelo que queremos subrayar tiene que ver también con ese tema, y por supuesto con la música. Nos referimos a un pasaje que Avellaneda incluye en el episodio de monsieur Japelín, cuando uno de los amigos del protagonista, uno, recordemos, de vida desordenada y dudosa ortodoxia, convence a Japelín para dejar el convento alegando, entre otras, esta razón:

¿No sabéis, señor, que la cosa más preciosa que el hombre posee es la libertad, y que vale más, como dice el poeta, que todo el oro que la Arabia cría? (XV, 159)

El tema es tópico, pero particularmente caro a Cervantes (Rosales), quien en el *Quijote* de 1615 pone en labios de don Quijote un conmovedor y celeberrimo elogio de la libertad:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros

que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (II, 58, 1195)

Es decir, en Avellaneda, el pasaje se usa de modo negativo, como un argumento seductor en manos de un personaje corrupto, un “ministro del demonio” (XV, 160) que conseguirá que Japelín salga del convento y provoque así su perdición; en Cervantes, en un momento en que tanto los personajes como los lectores sienten alivio al haber dejado atrás el palacio de los duques, y en que Sancho y don Quijote recobran su perdida dignidad. Podríamos señalar que enseguida, en el capítulo siguiente, Cervantes saca a colación el libro de Avellaneda (II, 59, pág. 11), pero no queremos sugerir que el alcaíno elogia la libertad por reacción a su imitador, sino que estos contrastes dan fe de una diferencia esencial entre los dos autores, y que podemos apreciar esta diferencia estudiando cómo los tres libros que nos interesan representan pasajes musicales. Avellaneda entiende la libertad como una amenaza, como una tentación para convencer a un receptor ingenuo. Desde esta perspectiva, los textos (literarios o musicales) poseen al lector u oyente, haciéndolo reaccionar de manera mecánica: un texto malo y violento (los libros de caballerías) amenazan con llevarlo al desastre y a la violencia; uno bueno (el *Flos sanctorum* con que deciden curar a don Quijote en el capítulo 1), a la salvación. El arte es peligroso y puede apoderarse del espíritu del oyente, como ocurre en el episodio de Japelín: en el único lugar del *Quijote* apócrifo en que encontramos textos que se revelan como tales (cuentos intercalados), poesía y música, Avellaneda subraya que su efecto es fulminante y negativo. En contraste, Cervantes considera ridículo ese tipo de visión y celebra la libertad del “desocupado lector”, que puede interactuar con el texto de manera impredecible. Como Cide Hamete Benengeli comentando sobre el episodio de la cueva de Montesinos, confía en el juicio de sus lectores y podría suscribir lo que dice el ficticio autor de la obra: “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más” (II, 24, 829).

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Política*, traducción de Manuela GARCÍA VALDÉS. Madrid: Gredos, 2022.
- BERMÚDEZ, Egberto. “Cervantes, el *Quijote* y la música popular en España alrededor de 1600”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, 2005, pp. 187-200.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. “La música en el teatro clásico”. *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, edición de Javier HUERTA CALVO. Madrid: Gredos, 2003, pp. 677-715.
- CABRELLES SAGREDO, María Soledad. “El *Quijote*, como inspiración en los compositores españoles a partir de Manuel de Falla”. *Revista de folklore*, 431, 2018, pp. 28-35.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco RICO, Barcelona: Crítica, 1999.
- *Novelas ejemplares*, edición de Jorge GARCÍA LÓPEZ. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- DÍAZ, Rafael. “Sobre Miguel de Cervantes”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 44, 2023, <<https://www.sinfoniavirtual.com/revista/044/cervantes.pdf>>.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis GÓMEZ CANSECO. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- FERRER FORÉS, María Ángeles y Juan Francisco de DIOS HERNÁNDEZ. “Canta Cardenio, canta. Un ovillejo de ida y vuelta”. *Cuadernos de Investigación Musical*, 2017, n.º 2, pp. 59-73.
- GASTA, Chad M. “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”: Music, Poetry and Orality in *Don Quijote*”. *Hispania*, Vol. 93, No.3, 2010, pp. 357-367.
- GERBER, Clea. *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2018.
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, ed. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- GRANJA, Agustín de la. “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, vol. 3, 1989, pp. 79-94.
- HAGEDORN, Hans Christian. “Don Quijote en el jazz francés”. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 18, 2020, pp. 515-549.
- “Don Quijote en el jazz italiano”. *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20, 2020, pp. 165-179.
- “Los molinos de viento del Quijote en el jazz”. *Literatura, crítica, libertad: Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, edición de Hans CHRISTIAN HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 565-589.
- “Rocinante a ritmo de jazz”. *Nuevas perspectivas cervantinas. Fuentes, relaciones, recepción*, edición de Francisco Javier ESCUDERO BUENDÍA y Hans Christian HAGEDORN. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 173-200.
- “Don Quixote’s Adventures in the World of Jazz: 200 Examples and a Few Remarks”. *Anales Cervantinos*, 54, 2022, pp. 101-173.
- HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1982.
- IFFLAND, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana, 1999.
- LAMBEA, Mariano. “Procesos intertextuales y adaptaciones musicales para las aventuras de don Quijote”. *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edición de Anthony J. CLOSE, Asociación Internacional Siglo de Oro, Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 399-405.
- LOLO, Begoña, ed. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

- ed. *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- ed. *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- LOLO, Begoña y Adela PRESAS. “Cervantes y el *Quijote* en la música, pasado y presente”. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, edición de Emilio MARTÍNEZ MATA y María FERNÁNDEZ FERREIRO. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 153-166.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago. “La recepción del *Quijote* en el rock español”. *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, edición de Begoña LOLO. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 683-695.
- “De nuevo sobre la huella del *Quijote* en la música popular: atención especial a las recreaciones de la música rock”. *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes: Cervantes y su obra*, edición de Carlos MATA INDURÁIN. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2016, pp. 53-66.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El *Quijote* en la danza europea”. *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, edición de Emilio MARTÍNEZ MATA. Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 287-300.
- NOCILLI, Cecilia. “La danza en las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas”. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, edición de Begoña LOLO. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 595-608.
- PALACÍN, G. B., “Sobre el madrigal de Pietro Bembo incluido en el *Quijote*”. *The Modern Language Journal*, 46 (5), 1962, pp. 205-207.
- PASTOR COMÍN, Juan José. *Cervantes. Música y poesía: el hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.
- *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- PEÑA, Manuel. “El donoso y grande escrutinio o las caras de la censura”. *Hispania*, vol. 63, 2005, pp. 939-956.

- PÉREZ RUANO, Fernando. *Organología y música en el Quijote*. Madrid: Fundación SGAE, 2016.
- “El elemento musical en la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*”. *Hipogrifo*, vol. 6, 2018, pp. 175-189.
- PLATÓN, *Diálogos IV. La república*, trad. y ed. de Conrado EGGERS LAN. Madrid: Gredos, 1988.
- PONCE DE LEÓN, María Ludmila. “‘Mientras hablo solo como don Quijote’: Residente, don Quijote y el rap en español”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 26.2, 2024, pp. 155-182.
- QUEROL, Miguel. *La música en tiempos de Cervantes*. Barcelona: Comtalia, 1948.
- RECOULES, Henri. “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 55, 1975, pp. 109-145.
- RODA, Cecilio de. *Los instrumentos y las danzas. Las canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con ocasión del tercer centenario de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Bernardo Rodríguez, 1905.
- ROSALES, Luis. *Cervantes y la libertad*. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
- SALAZAR, Adolfo. “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 3, 1948, pp. 118-173.
- SANCHO DOBLAS, Leonardo. “Don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya”. *Hipogrifo*, 3.2, 2015, pp. 275-284.
- SAVALL, Jordi y Manel FORCANO. *Don Quijote de la Mancha: romances y músicas*. Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall. Bellaterra: Alia Vox, 2005.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. 4 volúmenes. Madrid: Narciso Ramírez, 1856-1860.
- VÉLEZ SAINZ, Julio. “La ruda zampona de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora”. *RILCE*, vol. 26, 2010, pp. 214-230.



## ESTUDIO DE LA MÚSICA EN DOS AUTOS SACRAMENTALES POETOLÓGICOS DE CALDERÓN DE LA BARCA Y SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON Y EL CETRO DE JOSÉ*

Adriana Beltrán del Río Sousa  
Universidad Complutense de Madrid

Ante figuras tan estudiadas como las de Pedro Calderón de la Barca o sor Juana Inés de la Cruz, los caminos que se abren a la crítica son, principalmente, dos: la adopción de perspectivas innovadoras, o la aplicación de enfoques canónicos a casos nuevos. El presente trabajo sigue la segunda de estas vías, ya que se interroga sobre la música —y en particular los textos cantados<sup>1</sup>— en dos obras cuyo aspecto musical no ha sido analizado todavía. Se inscribe, así, en el campo crítico abierto por José María Díez Borque y su conocido estudio sobre las funciones de los textos cantados en los autos sacramentales calderonianos (1983), el cual desde entonces ha ido completándose pieza a pieza —es decir, obra a obra—, con aportaciones monográficas como las de Pacheco Costa (2000) Pastor Comín (2007) y Mackenzie (2018)<sup>2</sup>. Por nuestra parte, en lugar de una monografía, proponemos aquí un análisis comparativo de dos autos sacramentales, *Sueños hay que verdad son* (1670) de Calderón y *El cetro de José* (1692) de sor Juana,<sup>3</sup> los cuales dramatizan la historia del patriarca José, hijo de Jacob. El paralelismo argumental proporciona una base común sobre la cual se puede examinar, sin los

---

1 Esto debe ser así porque al contrario de lo que ocurre con el auto del *Primero y segundo Isaac*, no tenemos la fortuna de conservar la música escrita de las obras aquí estudiadas. Así, pues, incluimos en el corpus de nuestro análisis solamente los textos cantados en sí, algunas acotaciones musicológicas esporádicas y un puñado de reflexiones sobre el oído y el canto que se encuentran diseminadas en el texto representado.

2 Aunque no estudie un auto sacramental calderoniano, sino *El mártir del sacramento* de sor Juana, incluimos aquí a Mackenzie porque él mismo se considera deudor de Díez Borque y sigue su método de análisis (Mackenzie 3).

3 De aquí en adelante, nos referiremos a ellos con las abreviaciones *Sueños* y *El cetro*.

matices exigidos por las diferencias temáticas, la música y su integración en el tejido dramático. Pero cabe mencionar que los dos autos sacramentales tienen en común, más allá del “argumento”, una reflexión poetológica de trasfondo que en el caso de *Sueños* ha sido puesta de realce por Gerhard Poppenberg (2003) y en el de *El cetro* ha sido extrañamente obviada por la crítica. ¿Cómo se articula la música con los distintos niveles compositivos de los autos, por un lado, y con los conceptos centrales a ambos de *verdad, sueño e interpretación*, por el otro? ¿Qué aporta la música, en fin, a la poetología o —por emplear el término exacto de Poppenberg— a la “teología poética” (15) desplegada por ambos autores en estas obras que bien podrían considerarse maestras?

Repasando ambos textos, observamos que el número de letras cantadas es significativamente menor en el auto calderoniano que en el sorjuanino. *Sueños* contiene cinco pasajes cantados (vv. 373-450; vv. 887-904; vv. 1056-1075; vv. 1215-1248; vv. 2113-2115)<sup>4</sup>, con un total de 95 versos cantados (56; 18; 12; 6; 3). La música cantada se concentra en la primera mitad del auto, y a partir del v. 1248, sorprendentemente, solo encontramos 3 versos cantados que, por lo demás, coinciden con el final de la obra. En *El cetro*, en cambio, hay ocho pasajes cantados (vv. 121-251; 516-603; 680-694; 794-816; 1161-1182; 1225-1230; 1403-1548; 1652-1677), y dentro de ellos, un total de 162 versos que se cantan (44; 16; 15; 23; 22; 6; 26; 10). Contrariamente a Calderón, sor Juana reparte los textos cantados de manera uniforme a lo largo del auto. Las diferencias de cantidad y repartición de pasajes cantados en *Sueños* y *El cetro* son ya un indicio de que los dramaturgos no conciben del mismo modo el encaje de la música en la dramaturgia sacramental. Sin embargo, importa adentrarse en las canciones y en la relación que estas mantienen con el texto representado que las enmarca para comprender los pormenores de cada concepción y sus implicaciones en la teoría poética e incluso la teología personal de sus autores.

## 1. Hacia una definición de la música sacramental

Tanto *Sueños* como *El cetro* siguen fielmente el libro de *Génesis* para relatar la historia del patriarca hebreo José. Calderón dramatiza esta vida desde el momento en que José se encuentra en la cárcel real de

4 Para *Sueños*, seguimos la edición de Michael McGaha; para *El cetro*, aquella de Alfonso Méndez Plancarte. Por concisión, citamos entre paréntesis los versos de los ejemplos textuales proporcionados.

Egipto con un Copero y un Panadero (*Génesis* 40), mientras que sor Juana prefiere escenificar dos acontecimientos previos: la venta de José como esclavo por sus hermanos (*Génesis* 37) y la acusación de la mujer de Putifar que llevó al joven a la cárcel (*Génesis* 39). Los dramaturgos solo empiezan a coincidir cuando hacen aparecer en escena al Faraón de Egipto, quien se encuentra agitado por dos sueños que nadie logra descifrar: en el primero, siete vacas gordas son devoradas por siete vacas flacas, y en el segundo, siete espigas gruesas son devoradas por siete espigas menudas (*Génesis* 41). En ambos autos, el Faraón manda llamar a José, quien consigue interpretar estos sueños prediciendo, para Egipto, siete años de bonanza y siete más de hambruna. Como recompensa, el hebreo obtiene un cargo de gobernador y el respeto de los súbditos egipcios.

Calderón y sor Juana ambos enmarcan el desarrollo del argumento bíblico entre dos “cantos de alabanza” (Díez Borque 621) que, al no estar dirigidos a Dios, sino al Rey/Faraón y a José, coinciden con aquello que Díez Borque denomina “la alabanza por la alabanza”. “Muy frecuentemente”, dice el investigador, “aparece en los autos sacramentales la pura alabanza, sin solicitar favores de la Divinidad; la oración como culto, e incluso se utilizan [...] textos litúrgicos” (627). Las alabanzas cantadas en las obras son cuatro —dos por cada auto— y la simetría de estas piezas en cuanto a estructura y dialéctica es tan notoria que no cabe duda de que están relacionadas entre sí, es decir, que sor Juana leyó de cerca *Sueños*, y que siguió el ejemplo de Calderón como mínimo en su tratamiento de la materia musical.

En ambos autos el primer canto de alabanza está dedicado al personaje del Rey/Faraón de Egipto. Estilísticamente, no hay gran diferencia entre estas canciones y aquellas que, en tantísimas obras teatrales profanas de la segunda mitad del XVII, acompañan la entrada en escena de personajes nobles, ya sea históricos o mitológicos.<sup>5</sup> Concretamente, la alabanza cantada al Rey en *Sueños* sigue una fórmula de antigua rai-

5 Se encuentran ejemplos de tonos de alabanza profanos en comedias de Luis Vélez de Guevara (*La jornada del rey don Sebastián en África, Las palabras de los reyes y glorias de los Pizarros, El príncipe viñador*), Agustín de Salazar y Torres (*El mérito es la corona*), Pedro Calderón de la Barca (*Darlo todo y no dar nada, El segundo Escipión, El mayor monstruo del mundo, El gran príncipe de Fez, El hijo del Sol, Faetón*) y sor Juana Inés de la Cruz (*Amor es más laberinto*), entre muchos otros. Para una descripción de estos pasajes cantados, véase *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*.

gambre y extenso uso en la poesía y teatro hispánicas,<sup>6</sup> de la que encontramos al menos un ejemplo cantado en la dramaturgia de los años 1670<sup>7</sup>: el enigma o acertijo, también llamado, popularmente, *quisicosa*.<sup>8</sup> La particularidad del enigma propuesto en *Sueños* por la sacerdotisa Asenet, dos damas y la Música es que su resolución es evidente, pues, al tratarse de una alabanza, tiene como respuesta inequívoca el nombre del Rey:

ASENET	¿Quién es aquel que, cabiendo en corta abreviada esfera, quiere que quepa en él todo el ámbito de la tierra,
MÚSICA	...y no por eso deja de haber lugar en qué caber la queja? [...]
DAMA 2	El gran Faraón de Egipto lo diga, puesto que reina en cuantos cotos el Nilo baña, fertiliza y riega, ...
MÚSICA	...y no por eso deja de haber lugar en qué caber la queja? (vv. 887-904)

Construida en torno a los conceptos de la “esfera” —si el Rey lo engloba todo, también engloba la queja— y el riego —el Nilo riega las tierras del Rey del mismo modo que las lágrimas cubren su rostro—, la letra cantada tiene una tonalidad ingeniosa e irónica cuyo principal efecto es el contraste con el ánimo afligido del Rey, quien mientras suena la música se pasea “*suspense*” y al cabo de un tiempo pide a las damas que detengan su canto, pues “los ecos, que aunque dulces y veloces / pueblan el aire en métrica armonía, / no son remedio a la tristeza [suy]a” (v. 908). La cita resulta interesante porque revela que el canto

6 Para una historia del género, véase Cerrillo Torremocha y Miaja (2011).

7 Se trata del tono a cinco voces “¿Quién significa mejor / las iras de amor?”, en la zarzuela *Los juegos olímpicos*, de Agustín de Salazar y Torres. (Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, “Los juegos olímpicos”).

8 Covarrubias explica en su definición de la palabra “Cosa” que “[e]n la proposición de los enigmas se suele preguntar: ‘¿Qué es cosicosa?’ por ¿Qué es cosa y cosa?, como si dijera ‘¿Qué significa esta cosa propuesta?’”. En *Autoridades*, “*quisicosa*” es ya una entrada de pleno derecho, y se define como “[e]nigma u objeto de pregunta muy dudosa, y dificultosa de averiguar”, especificando que “[e]s voz familiar”.

de Asenet y sus damas tenía un tempo y una calidad musical adecuadas. El disgusto del Rey no se debe, pues, a deficiencias técnicas, sino a un desajuste que, como veremos, es de carácter moral.

En la reacción del Rey de *Sueños* al canto resuena una idea que Calderón de la Barca plasmó en su *Exhortación panegírica al silencio*, magno poema cuya segunda parte ofrece un elogio del canto que ha sido poco estudiado por la crítica, pese a su extensión y relevancia para comprender los fundamentos teóricos de la poesía y el teatro calderonianos.<sup>9</sup> El encomio plantea una distinción entre dos tipos de “blanda armonía”: la música profana, de alcance únicamente sensitivo, y la música sacra, de alcance sensitivo y moral. En efecto, representa a la primera como “áspid del aire con flores escondido”, es decir, como arte mortífera que satisface los sentidos pero impide la recepción de la palabra divina, pues “la fragancia que envía / hubo quien dijo della / que era un hermoso estiércol del oído” (vv. 259-262).<sup>10</sup> En cambio, “el armonía / que fervoroso afecto / a Dios dedica en culto reverente” se describe como “interior alegría / de inspirado concepto”. La música sacra tiene efectos sensitivos, pues es placentera para “la mente” y “el corazón”, pero en lugar de mantener al hombre en una corpórea horizontalidad como lo hacía la música profana, desde los sentidos lo conduce verticalmente hacia Dios: “tras su impulso lleva / las pasiones del ánimo” y “activa /el corazón que inflama, / espíritu que eleva”.<sup>11</sup>

9 Yannick Barne: “Ahora bien, el ocultamiento del canto, en el título del poema como en los estudios críticos, sorprende cuando se le echa un ojo a la composición misma del texto, siendo la *laus cantici* mucho más amplia que las siete octavas que configuran las *laudes silentii*. El elogio se presenta bajo la forma de un tono que corre a lo largo de trece estancias italianas de nueve versos cada una, que alternan heptasílabos y endecasílabos (abCabCcdD) y que suman un total de 117 versos, contra los 56 dedicados al silencio. El hecho de que Calderón le dedique tanto espacio a una actividad cuya excelencia debía de resultar evidente para el primer grupo de destinatarios no deja de desconcertar, y quizás se pueda entender por su voluntad de alabar no solo el canto sino también su propia actividad de poeta y de dramaturgo. Efectivamente, el encomio dista de ser una mera disertación erudita, sino que ostenta su índole de indagación in *process*. El yo poético se exhibe a sí mismo buscando argumentos que acrediten la dignidad divina y humana del canto” (2023: 61).

10 La metáfora de la música profana como estiércol que tapona el oído proviene de la homilía XXXVII (XXXVIII) de san Crisóstomo, comentario de Mateo 11:1-7, como lo precisa el propio Calderón al margen del texto y lo subraya Barne.

11 Debemos los conceptos de horizontalidad y verticalidad, esenciales para dilucidar el pasaje, a la interpretación de Barne, quien acertadamente apunta que el autor “presenta aquí [la *distinctio* que opone la música mundana y sacra] mediante una

Ante la hipótesis de que sor Juana encontró inspiración para su auto en aquel de Calderón, la crítica parece dividida, con Valbuena Briones en contra (235) y Michael McGaha a favor (188). Robin Ann Rice e Ignacio Arellano consideran, por su parte, que “es difícil comprobar si Sor Juana conocía el auto de Calderón. El argumento bíblico es muy conocido y todos los textos que tratan de la historia de José se remontan a los correspondientes pasajes del Génesis, de modo que muchas coincidencias obedecen a la fuente común. Sor Juana sigue muy de cerca la Vulgata en buena parte del auto y se aparta bastante del desarrollo argumental de Calderón” (*apud* Juana Inés de la Cruz 10).

El estudio concreto de la música en estos autos permite zanjar la cuestión, porque saca a la luz un paralelismo entre *Sueños* y *El cetro* que no proviene de su fuente bíblica común. En *Génesis* 41 se indica que a la mañana siguiente del sueño del faraón “estaba perturbado su espíritu y [este] mandó llamar a todos los adivinos y a todos los sabios de Egipto”, pero no se menciona ningún tipo de canto ni mucho menos una situación en la que la música resulte inútil para apaciguar al rey. En *El cetro de José*, sin embargo, el Faraón de Egipto es recibido en su corte con una alabanza cantada de temática político-militar,<sup>12</sup> la cual provoca en él una reacción de rechazo al no casar bien con la pesadumbre de su alma: “¿Qué timbres ni qué blasones / hay en mi grandeza altiva, / si los desvanece un sueño y si una aprensión los quita?” (vv. 525-526). La autora explica la ineficacia del canto exactamente del mismo modo en que lo hace Calderón: aquella música que pretende divertir —“Diviértete” (v. 535), le dice su criado Pincerna— no es capaz de llevar a la verdad. El Faraón responde que no puede divertirse cuando “no hay quien el obscuro enigma / me descifre de dos sueños” (vv. 539-540), y en esto se asemeja mucho al Rey de *Sueños*, para quien “hasta saber qué es lo que quiso el cielo / en [su]s sueños decir, no habrá consuelo” (vv. 926-927).

Si bien Calderón de la Barca y sor Juana comparten la postura de que la música profana, “sensorial” o simplemente “estética” —por retomar

---

serie de metáforas que enfrentan un movimiento horizontal (‘áspid’, ‘flores’ o ‘estírcol’) a otro ascendente, acentuado este por la rima en la coda (‘nube’, ‘sube’). El interés de la estancia reside en el hecho de que Calderón contraponga las dos músicas insistiendo a su vez en su punto de contacto: la noción de placer, al que remite el factor común ‘blanda armonía’.

12 “¡Viva el magno Faraón, / en que enlazadas se miran / a los timbres heredados / las hazañas adquiridas; / en quien se cifran / los blasones, los timbres, las glorias / que Egipto admira! ¡Viva, viva!” (vv. 516-522).

términos de Jack Sage (294)— no constituye un medio para alcanzar la verdad, es decir la verdad teológica entendida como el conocimiento de Dios y de sus manifestaciones, el estudio de las obras revela una diferencia significativa en la respuesta que ofrecen los dramaturgos a las preguntas que inevitablemente se plantean: ¿qué es la música divina?, ¿es, sencillamente, aquella que incluye a Dios como tema en sus letras?, ¿tiene, acaso, alguna característica musical que la distinga de la profana? y, por fin, ¿de qué manera puede insertarse todo esto en el género sacramental?

Las alabanzas dedicadas al faraón por Calderón y por sor Juana van seguidas, ambas, por uno o dos cantos en torno a la figura de José, los cuales constituyen respuestas y correcciones “a lo divino” de las canciones profanas anteriores. En el caso de *Sueños hay que verdad son*, el canto dedicado a José es único y pertenece tipológicamente a la “alabanza”: en efecto, tanto el Rey como el pueblo de Egipto felicitan a José por haber interpretado correctamente los sueños y haberlos salvado de siete años de penuria. Esta vez, sin embargo, el canto tiene un carácter marcadamente litúrgico, pues su letra proviene del *Sanctus*, himno más importante de la liturgia eucarística:

REY	¿Qué esperáis? Todos venid. Decid conmigo, cantando: Puesto que ser salvador...
MÚSICA	Puesto que ser salvador...
REY	...de Egipto, Josef previene...
MÚSICA	...de Egipto, Josef previene...
REY	...diga el popular clamor:
MÚSICA	...diga el popular clamor:
REY	Bendito sea el que viene en el nombre del Señor.
MÚSICA	Bendito sea el que viene en el nombre del Señor. [...]
TODOS Y MÚSICA	Bendito sea el que viene en el nombre del Señor (vv. 1054-1075)

Los dos versos del *Benedictus*, que se cantan en la segunda parte del *Sanctus*, tienen como fuente bíblica el *Evangelio de Mateo* (21: 9).<sup>13</sup>

13 El *Benedictus* es tan solo un ejemplo dentro de la larga lista de cantos litúrgicos que Calderón escenifica en su teatro religioso. En palabras de Miquel Querol,

Gracias a ello, se establece en el texto cantado calderoniano un paralelismo entre la entrada triunfal de José en la corte de Egipto y aquella “de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos” (McGaha *apud* Calderón de la Barca 129). El paralelismo se refuerza, además, por la aparición en la letra cantada del término “salvador”, que el propio rey justifica etimológicamente en un pasaje anterior apuntando que “[...] pues traducirse es claro / en la siríaca lengua / Josef, salvador, en altos / ecos: “¡Viva el salvador!” (vv. 1029-1032). Además de reforzar, mediante la música, aquella alegoría transversal de la obra que presenta a José como prefiguración veterotestamentaria de Jesucristo, la alabanza permite fijar una primera definición calderoniana de la música divina. Para Calderón, (solo) parece ser divino —y por lo tanto eficaz contra los males humanos— aquel canto cuya letra proviene de las Santas Escrituras y cuya música se inscribe en la tradición litúrgica católica. Puesto que no se conservan las partituras de este auto de 1670, no podemos saber qué versión del *Sanctus* se cantó, pero intuimos que se trató de una de las habituales en las misas de la época, para que esta que fuera reconocible por el público.

Hay, en el auto sacramental calderoniano, una fuerte dimensión participativa que busca incluir al espectador, como se evidencia en el otro pasaje cantado de raíz litúrgica presente en *Sueños hay que verdad son*, donde los hermanos de José, postrados ante él, entonan postrados un versículo del *padre nuestro* del *Evangelio de San Mateo* (6:11): “el pan nuestro de cada día, / dánosle hoy, señor” (vv. 1215-1216, 1228-1229, 1247-1248). En la diégesis, los suplicantes son feligreses por alegoría, pero en la realidad de la representación, los propios espectadores también se convierten en participantes de la liturgia. En efecto, son llamados a ella por la música y sobre todo por una oración que les es conocida. Cobran mucho sentido, aquí, las palabras de José María Díez Borque, para quien el auto sacramental “exige una determinada participación del espectador-feligrés, que, como en la fiesta, [...] se ve envuelto por y en el ritual festivo, alterándose la forma canónica de comunicación teatral para aproximarse a la comunicación religiosa” (612). El ritual festivo es, además, indisociable del “texto cantado”, que resulta tan natural en el arte dramático como lo es en la misa, donde “la oración adopta fre-

---

“[q]uien conozca el Oficio Litúrgico encontrará con gran frecuencia en sus Autos, himnos, salmos, antífonas y cánticos que se cantan con la traducción de nuestro dramaturgo” (16). Otros ejemplos, citados por Querol, son el *Gloria in excelsis Deo*, el *Tantum ergo*, el *Sacris solemnis*, el *Ave maris stella* y el *Te Deum laudamus* (16-18).

cuentemente la forma cantada” (623). Para Calderón, la liturgia es una forma eficaz de integrar la música dentro del teatro sacramental porque permite fusionar el escenario con el mundo exterior.<sup>14</sup>

En el caso del auto sorjuanino, la definición de la música sacramental parece más tímida y, valga la redundancia, menos definida. Por un lado, el mismo himno eucarístico empleado por Calderón se menciona en la loa que precede a *El cetro de José*, donde el personaje de la Ley de Gracia pide que “en voces concertadas / de aquel perenne *sanctus* / [se empiece] la tonada” (vv. 219-222) (Brooke 112). Por otro lado, sin embargo, en el auto sacramental mismo, la alabanza dedicada a José —con la que se pretende responder a la alabanza profana al Faraón— no contiene ni versículos de la Biblia ni cantos litúrgicos, si bien su dependencia del texto calderoniano puede deducirse de su carácter “popular” (v. 797) y también del del verso “el salvador del mundo” (v. 799), donde se retoma la interpretación etimológica del nombre de José. No es que sor Juana ignorara la postura calderoniana, ni que rechazara el canto arraigado en la tradición bíblica y la práctica eclesiástica, sino que tomó la decisión consciente de integrar la música de otro modo en su obra sacramental. Las razones de esta ausencia se comentarán al final del trabajo, pero antes de ello es necesario apuntar que, además de la propiamente litúrgica que emplea en dos ocasiones, Calderón recurre en su auto a un segundo tipo de texto cantado que, como se verá a continuación, está intrínsecamente relacionado con la reflexión teórica que hace el dramaturgo acerca de la capacidad que tiene el teatro de transmitir la verdad teológica. La música está en el corazón de la postura poetológica con la que Calderón de la Barca se une al debate acerca del valor sagrado de la poesía, especialmente viva en los años de la polémica gongorina (Poppenberg 341-388).

14 Es importante apuntar, además, que el canto litúrgico en el teatro religioso tiene una tradición propiamente española. En efecto, como explica Wardropper (163-178), el auto sacramental descende de un tipo particular de pseudomisterio, el drama de Navidad con villancico final, introducido por Juan del Encina a partir del *Officium pastorum* medieval y practicado por Lucas Fernández y Gil Vicente (autor, este, de un drama representado en Corpus que se ha considerado como precursor del auto sacramental sin serlo, al tratarse de una obra hagiográfica). El punto de inflexión ocurre hacia 1520 cuando el drama litúrgico navideño se adapta a fines eucarísticos. En una obra sin título de Hernán López de Yanguas, un ángel explica a cuatro pastores con nombres de padres de la Iglesia (Hierónimo, Ambrosio, Gregorio, Hostín [Agustín]) la significación no ya de la Encarnación, sino de la Eucaristía. Tras la explicación, los pastores cantan un *Te Deum*, un *Sanctus*, un *Coeli enarrant* y un villancico final.

## 2. La música como creadora de un espacio de representación

Enrique Rull ha observado que *Sueños hay que verdad son* se abre en un plano alegórico puro y solo introduce el plano de la “realidad” en un segundo tiempo, cuando sus dos personajes alegóricos —la Castidad y el Sueño— se encarnan en dos personajes pertenecientes al argumento bíblico: Asenet y Morfeo (441). “Pero la Castidad y el Sueño no son solo personajes-prólogo al modo de las alegorías características de algunas obras dramáticas que tienen lugar desde el Renacimiento, sino que intervienen en el desarrollo dramático” (441-442), y esto es patente desde el inicio del auto sacramental calderoniano, cuando la Castidad lleva al Sueño a un calabozo para que remedie las penas que este le causó a José. En efecto, fueron los primeros sueños proféticos del joven los que desataron la envidia de sus hermanos, condujeron a su venta y esclavitud en Egipto y lo acabaron llevando a la cárcel (vv. 215-238). La Castidad insta al Sueño a usar sus poderes para hacer del inicial “daño” un nuevo “remedio” (vv. 275-276). Siguiendo estas instrucciones, el personaje alegórico masculino entonará enseguida un canto cuyo propósito es revertir las miserias del protagonista del auto.

Antes que nosotros, Gerhard Poppenberg ha subrayado que, en el argumento bíblico desarrollado por el auto, el sueño se presenta como “verdadero medio del mal” a la vez que como posible “remedio” de este (409). “La historia de José”, dice el crítico, “tiene que mostrar cómo del mal surge la salvación y del sueño pervertido la verdad, constituyendo así un ‘medio visible’ para llegar con él al conocimiento de los invisibles secretos divinos” (409). Poppenberg basa su interpretación en el parlamento clave dirigido por la Castidad al Sueño, donde se revela, además, que en la concepción calderoniana hay un vínculo estrecho entre las ideas de sueño y teatro, presentándose el segundo como un correlato “práctico” del primero:

Bien sé que Dios es primera  
causa, que de Él dependemos  
y que sin Él, tú ni yo  
no valemos nada; pero  
también sé que quiere Dios  
que para rastrear lo inmenso  
de su amor, poder y ciencia  
nos valgamos de los medios  
que, *humano modo* aplicados,  
nos puedan servir de ejemplo.

Y pues lo caduco no  
 puede comprender lo eterno,  
 y es necesario que para  
 venir en conocimiento  
 suyo haya un medio visible  
 que en el corto caudal nuestro  
 del concepto imaginado  
 pase a práctico concepto,  
 hagamos representable  
 a los teatros del tiempo  
 que el hombre que se ejercita  
 en una virtud, es cierto  
 que cuando él está penando,  
 le está ella favoreciendo.

(vv. 277-300)

El sueño es el “humano modo” con el que los hombres podemos “venir en conocimiento” de lo eterno, de una manera que todavía no se precisa. Este sueño, sin embargo, tiene que ser no solo un “concepto imaginado”, sino un “medio visible”, lo cual se consigue o bien mientras dormimos o bien, en estado de vigilia, cuando lo representamos teatralmente. Coincidimos con Poppenberg en su apreciación de que, para Calderón, “[l]os efectos del sueño con su dimensión funesta y salvadora se tienen que hacer patentes mediante la representación teatral de la pieza” (410). El propio dramaturgo da un ejemplo de cómo se pone en práctica la representación teatral de la idea de sueño en el pasaje cantado que sigue a la reflexión teórica de la Castidad. Como se ha apuntado, este se abre con el canto del personaje alegórico del Sueño, el cual intenta adormecer a los otros dos presos, el Coperio y el Panadero, para que José pueda interpretar sus sueños y consiga, gracias a ello, salir de la cárcel:

*Canta* Dormid, dormid, mortales,  
 que el grande y el pequeño  
 iguales son lo que les dura el sueño.  
 Mortales, que en la cárcel  
 del mundo vivís presos,  
 no tan solo los hierros arrastrando,  
 mas también arrastrados de los yerros:  
 dormid, dormid al son de mi músico acento,  
 que mudas consonancias de la vida  
 son también las quietudes del silencio.  
 Dormid, dormid, no sólo  
 hoy al descanso atentos

pero atentos a ver qué es lo que quiere  
 en vuestras sombras revelar el cielo.  
 Y vosotras, ideas, que en fantásticos cuerpos  
 representáis como retratos vivos  
 ansias y gozos a sentidos muertos,  
 ved que Dios, conmovido  
 de una virtud al riego,  
 en términos nos manda que las ruinas  
 que el sueño destruyó, restaure el sueño  
 Dormid, dormid, mortales,  
 que el grande y el pequeño  
 iguales son lo que les dura el sueño. (vv. 372-398)

El pasaje musical sirve para completar la conceptualización antes esbozada por la Castidad. Por un lado, si el sueño libera a los hombres de los “yerros” de la realidad, es porque proporciona un contexto en el que “el cielo” puede hacerles revelaciones. Se precisa, así, el mecanismo exacto por el que el sueño constituye un medio de conocimiento: es un terreno favorable para la acción de Dios, quien, como ya advertía la Castidad, “es primera / causa” de todo (vv. 277-278). Por otro lado, la representación teatral del sueño consiste en que estas revelaciones o “ideas” tomen la forma de “fantásticos cuerpos”, los cuales “represent[arán] como retratos vivos / ansias y gozos a sentidos muertos”. Si bien la verdad teológica no es accesible a los ojos de los hombres cuando están despiertos, el sueño ofrece visiones que convierten esa verdad en imágenes visibles para quien duerme. El teatro, por fin, tiene el poder de transferir las imágenes visibles de los sueños de quien realmente duerme —y tiene la suerte de recibir visiones— a la vigilia en la que necesariamente se encuentra el público del auto, mediante cuerpos actuantes que representan estas imágenes sobre el escenario.

En todo el proceso verdad-sueño-teatro que se desarrolla en este auto calderoniano, la música tiene un papel fundamental, pues es ella quien delimita los espacios de la vigilia y el sueño. Es ella la causante del “perezoso letargo” (v. 399) que inmediatamente después de la intervención cantada del Sueño sienten el Copero y el Panadero, el cual los lleva a “echarse a dormir” (v. 405) pese a lo inadecuado de la “hora” (v. 406). A tal efecto, que se explica por el conjuro repetido en el estribillo del tono cantado, también contribuyeron, probablemente, la melodía y armonía vocales, y, sin duda alguna, la letra. La crítica ha escrito sobre esta que tiene propiedades “hipnóticas” (Rull 444) y “narcóticas” (Gilbert 111), afirmaciones con las cuales concordamos ple-

namente, pues la silva invita al sueño por sus imperativos, sus repeticiones anafóricas y sus aliteraciones en /s/ y /θ/, especialmente patentes en los versos “dormid, dormid al son de mi músico acento, / que mudas consonancias de la vida / son también las quietudes del silencio”. Desde el principio hasta el fin, enmarcado entre dos estribillos de “Dormid, dormid, mortales...”; la música delimita entre los versos 421-450 un nuevo espacio de sueño que es percibido como sueño-interpolado-en-la-vigilia por el público que asiste, muy despierto, al auto. Gracias a esta delimitación pueden aparecer enseguida, en el nuevo terreno, las figuras corpóreas y/o plásticas que corresponden con las visiones que Dios infunde en los sueños de los verdaderos durmientes. Resumiendo, el pensamiento de Calderón, podríamos decir lo siguiente: cuando se apoya en la música, en un primer momento, y en las artes corporales y plásticas, en un segundo momento, el teatro es el único invento humano capaz de hacernos soñar despiertos y, mejor todavía, de llevarnos a la verdad que solo poseen aquellos afortunados que reciben la Gracia de Dios mientras duermen.

No hace falta decir que, al menos en un nivel poetológico, el pasaje musical de los versos 421-450 es el más importante del auto calderoniano. Se abre con una acotación que sitúa y caracteriza, a nivel escénico y plástico, a las dos figuras alegóricas —equivalentes teatrales de las visiones— que aparecerán cantando en escena. Del carro donde se recuesta el Copero sale una “*Sombra que ha de venir debajo de la vid*”; en el carro del Panadero se encuentra posada la “*Sombra de las aves y canastillos de pan*”. Las figuras se ponen a “*canta[r]*” siguiendo una estructura simétrica y alternada que, en vista de la formación clásica y sobre todo gongorina de Calderón se puede calificar de amebéa.

*Recuéstanse los dos, divididos: el COPERO en el carro donde está el bofetón en que ha de salir la SOMBRA que ha de venir debajo de la vid; y el PANADERO debajo del que ha de traer la SOMBRA de las aves y canastillos de pan; y dando vuelta ambos bofetones encontrados, cantan:*

- |          |  |
|----------|--|
| SOMBRA 1 | El pan que del rocío<br>se amasó en los cielos<br>cuando en hermosa aurora, blanda nube<br>trujo la luz, la sombra, y el sustento... |
| SOMBRA 2 | El generoso vino<br>que dio racimo bello   |

- cuando de Promisión la fértil tierra  
sucedió a la aspereza del desierto...
- SOMBRA 1     ...con permisión de Dios  
al hombre se le llevo:  
mas, ¡ay de aquel que en culpa se le roban  
funestas aves, que le dan al viento!
- SOMBRA 2     ...con permisión de Dios  
al hombre le prevengo,  
felice en gracia, aquel para quien savia  
le exprimo, le recojo, y le conservo. (vv. 424-447)

Por separado, las voces cantantes relatan y seguramente también actúan (corporalmente) los sueños de los dos personajes que duermen, el primero aciago y el segundo feliz, en una dicotomía que explica la expresión “ansias y gozos” del tono cantado anterior. El Panadero sueña que “el pan que del rocío / se amasó en los cielos” es robado por “funestas aves”, mientras que en el sueño del Copero “el generoso vino / que dio racimo bello” es “exprim[id]o”, “reco[gid]o” y “conserv[ad]o”. En un primer plano, que Enrique Rull calificaría de “alegórico-real” (440), las visiones que ocurren en este sueño-dentro-de-la-vigilia tienen una consecuencia dramática, pues permiten que José las interprete advirtiendo al Panadero que morirá y al Copero que saldrá de la cárcel, ganándose así el favor de este último. Pero lo más importante de esta escena cantada no es la verdad dramática con la que favorece a su protagonista, sino la verdad teológica que se ofrece en los ineludibles símbolos eucarísticos del pan y la vid, ornamentados, además, por alusiones al carácter prefigurativo del Antiguo Testamento. Dos importantes motivos del libro de Éxodo, el “rocío” de maná y la “fértil tierra” prometida, a los que se alude en los vv. 424-425 y 430-431 se convierten así en anuncios de la llegada de Jesucristo y la Salvación. No puede obviarse, por fin, la “tensión antiperistática” (Poppenberg 124) de la escena, pues el contraste entre el sueño feliz del Copero y la pesadilla del Panadero, replicada en la expresión “trujo la luz, la sombra” (v. 427), evidencia que la Salvación final está condicionada a una primera muerte, aquella de Jesucristo.

Para Pedro Calderón de la Barca, la música o, más rigurosamente, el texto cantado, tiene un carácter sagrado y se integra de pleno derecho en el auto sacramental bajo dos condiciones: o bien cuando se arraiga en la tradición litúrgica de la Iglesia, permitiendo así la transformación del auditorio en un grupo de feligreses, o bien cuando construye un espacio de ensoñación, de sueño-dentro-de-la-vigilia, en cuyo seno el teatro tiene el poder de representar de forma plástica y corporal aquellas

figuras que simbolizan, alegóricamente, la verdad teológica, condensada ésta en la Eucaristía. Como nota final al asunto, cabe apuntar que además de los cuatro pasajes comentados y de los tres versos finales de la obra, que no tienen mayor interés que el de cualquier fórmula tradicional de despedida,<sup>15</sup> en *Sueños hay que verdad son* hay un texto que presenta fuertes indicios de haber sido cantado y de pertenecer al segundo tipo de música divina. Se trata de los vv. 2061-2073, en donde las mismas Sombras que antes habían aparecido en los sueños de Panadero y el Copero actúan como sueños del propio personaje del Sueño (v. 2033), declamando versos de léxico y simbología eucarística casi idénticos a los del anterior pasaje cantado, con la diferencia de que, en el sueño de los prisioneros, la llegada de Jesucristo y la Salvación son un mero anuncio y en esta escena la Eucaristía es un hecho real:

*Aparecen las dos primeras SOMBRAS, de gala,  
en el carro del abanico, elevadas en el aire.*

- SOMBRA 1           El pan, a quien devoraron  
                          las aves, para que el reo  
                          coma en él su juicio...
- SOMBRA 2   El vino  
                          que exprimió racimo bello  
                          para dar la vida...
- SOMBRA 1   ...ya  
                          es pan que baja del cielo,  
                          como se mira en aquel  
                          sacrificio que incruento  
                          es divina carne.
- SOMBRA 2   ...ya  
                          es la sangre del cordero,  
                          sacrificado en el ara  
                          de la cruz, de cuyo pecho  
                          se recogió el cáliz.

*Descúbrese en un carro un altar, con sacrificio  
de panes; y al decir los versos de arriba, da  
vuelta en el escotillón, y vese una Forma  
grande; y en otro carro, un sacrificio de vino;  
y dando vuelta, se descubre un cáliz, y la FE,  
elevadas entre las dos SOMBRAS.*

15 “Albricias, mortal, albricias, / que aunque los sueños son sueños, / sueños hay que verdad son”. (vv. 2213-2215).

La lectura comparativa de los dos pasajes deja una impresión de redondez, de ciclo cerrado, que no puede sino recordarnos las palabras de Miquel Querol, para quien el auto sacramental calderoniano se estructura “en función de los conceptos que se cantan” y “[l]os diferentes estribillos y tonos que se repiten en una obra son las distintas columnas sobre las que se está estructurando el auto” (Querol 61). La relevancia estructural de la música se verifica del todo en estas canciones que anuncian el sacramento desde un momento temprano de la acción y cierran el auto escenificando la apoteosis eucarística.

### 3. La música como transmisora de la gracia exegética

En *El cetro de José* de sor Juana, que como se ha demostrado no solo depende del auto calderoniano sino que constituye, incluso, una respuesta a este, encontramos huellas de la concepción calderoniana de la música como creadora del espacio de representación. Estas se concentran, sin embargo, en el primer texto cantado de la obra, donde el personaje de Lucero pide a la Ciencia, su secuaz, que repase con él la historia pasada para intentar adivinar lo que depara el futuro (vv. 88-100). La Ciencia explica que “tiene retórica licencia / de fabricar [...] / sus entes de razón y hacer posible, / representable objeto lo invisible” (vv. 113-115) —nótese la semejanza con el discurso teórico de la Castidad, donde la visibilidad es una noción central— y sin decirlo “conjura” a dos figuras del Antiguo Testamento que vienen precedidas, como en el caso calderoniano, por una voz cantante. La voz que canta y crea de este modo un espacio donde se representará, dentro la historia teatral, aquella otra historia de la Salvación, no es nada menos que la del “mismo Dios” (v. 120), que empieza relatando, en coplas cantadas, el pecado original (vv. 121-140 y 152-168) para luego hacer sendas revelaciones, también en coplas, a las figuras de los patriarcas Abraham (vv. 230-237) y Jacob (vv. 244-251). Todo el pasaje cantado sigue de cerca la fuente bíblica, a tal punto que se intercalan citas textuales de la Vulgata en el texto inventado, principalmente en aquellos fragmentos de revelación de Dios a los patriarcas. Tal como se le representa en *Génesis* 28, Jacob aparece sobre el escenario “*dormido al pie de la escala*”; la visión divina ocurre mientras duerme y la música se termina cuando este se “*despierta [...] y levanta*”. Con este pequeño motivo, sor Juana integra el concepto de sueño en la relación previamente establecida entre música y representación, completando así la ya mencionada tríada

calderoniana. Resulta significativo, sin embargo, que la idea de sueño no sea transversal en el pasaje cantado, pues Lucero no duerme cuando la Ciencia le revela el pasado, y Abraham tampoco lo hace en el momento de su encuentro con Dios.

Esta diferencia fundamental de *El cetro de José* respecto a *Sueños hay que verdad son* se explica de la manera siguiente. En la fuente veterotestamentaria común de los dos autos, la figura del patriarca José es inseparable de dos conceptos principales: el sueño y la interpretación. Como lo subraya ingeniosamente sor Juana, José hereda de su padre Jacob la capacidad de tener, en sus sueños, visiones de origen divino de lo que ocurrirá en el futuro. Pero los sueños de José no son tan transparentes como los de su padre, a quien Dios le promete literalmente una tierra y una descendencia (*Génesis* 28). Sus sueños se componen de símbolos como haces y astros (*Génesis* 37) y de nada sirven hasta que José no adquiere la capacidad de interpretarlos, lo cual sucede por primera vez en la cárcel de Egipto (*Génesis* 40) y más tarde ante el Faraón (*Génesis* 41). Contrariamente a Calderón, que estructura su auto en torno a la idea de sueño, por cierto, bien exprimida por él en piezas religiosas y profanas anteriores, sor Juana elige centrar su obra en la idea de que la interpretación o exégesis es un medio indispensable para alcanzar la verdad teológica.

Gerhard Poppenberg señala que *Sueños hay que verdad son* obvia uno de los personajes más importantes del género sacramental, el demonio, con el propósito de demostrar que el mal no es una entidad opuesta al bien, sino que forma parte de ella: los sueños de José son primero su “daño” y luego su “remedio” del mismo modo que la muerte de Cristo conduce a la vida eterna (411). En *El cetro de José*, en cambio, la figura del demonio es central en la trama tal y como ocurre en tantos otros autos calderonianos donde la estructura profunda es la “teomaquia” (Poppenberg 116), es decir, la lucha entre el demonio y dios por el alma del hombre. Lucero, el diablo del auto sorjuanino que nos ocupa, aparece acompañado, además de por la Envidia, por tres figuras alegóricas de la razón: su mujer, la Inteligencia, su amante, la Ciencia y su hija, la Conjetura. No en vano lo llama Ana Castaño “diablo de la exégesis” (83), pues este parece menos preocupado por tender trampas al hombre que por anticipar los planes de Dios respecto al hombre (94-95) interpretando los señales y anuncios que se realizan a lo largo del auto. Lucero intuye que José tendrá un papel importante en los planes divinos, pues su nombre significa “Aumento” (v. 310) pero no sabe exactamente en qué consistirá ese papel (vv. 307-319). Es capaz de entender la lógica “natural”

(v. 664), pero no logra descifrar discursos simbólicos compuestos de “jeroglíficos” (v. 661), como los sueños del Faraón. En esta incompreensión recae toda la tensión dramática de la obra, la cual no se resuelve hasta que el personaje de la Profecía confirma, en presencia de Lucero, la “semejanza” (v. 1096) que existe entre José y Cristo.

El término “profecía” es de vital importancia en el *El cetro de José* no solo por el personaje epónimo sino también porque, desde el inicio hasta el fin, el auto está estructurado por una serie de revelaciones proféticas que implican a tres generaciones de una misma familia. Después de las revelaciones de Dios a Abraham y Jacob (*cf. supra*), se mencionan en el auto aquellos “misteriosos sueños” que José tiene en su juventud y causan la envidia de sus hermanos (vv. 322-330). No es baladí que, contrariamente a la de su padre y la de su bisabuelo, las visiones de José no se relacionen con un texto cantado, sino con palabras representadas por la Inteligencia. Nuestra hipótesis es que la presencia o ausencia de música viene a reforzar el contraste entre dos tipos de anuncios proféticos: por un lado, las profecías cuyo mensaje es literal —se recordará que sor Juana cita textualmente las palabras de Dios a los dos primeros patriarcas, las cuales en *Génesis* también aparecen en discurso directo—; por otro lado, aquellas cuyo mensaje es simbólico, como los sueños en que José “vio que las estrellas, / el sol y luna, con sus luces bellas, / su persona adoraban” (vv. 324-326) o bien que “se postraban / los manípulos todos, y obsequiosos / daban al suyo adoración, gozosos” (vv. 327-329). A este segundo tipo de visión en símbolos, no cantada, pertenecen también los sueños del Faraón, narrados en los vv. 623-653 por el mismo personaje de la Inteligencia, que emplea para calificarlos el mismo adjetivo de “misterios[os]” (v. 658) que antes había aplicado a los de José.

En un primer momento hay una incompreensión general de los sueños de José y el Faraón, compartida por Lucero y sus secuaces, pero también por otros personajes de la trama bíblica, como los hermanos de José o los “arúspices” egipcios (v. 655). Aunque las visiones sí tienen una trascendencia intrínseca, la cual es intuitiva por las figuras malignas, tampoco se sabe si esta es o no de naturaleza divina. La situación cambia, sin embargo, con la entrada en escena de la Profecía, cuyo papel es el de transmitir a los personajes de la historia la capacidad de interpretar aquel lenguaje simbólico que antes no entendían. Entre los versos 685 y 725 tiene lugar una escena cuya disposición escenográfica es la siguiente: “*Aparece Faraón en un trono; Josef en pie delante dél, y la Profecía en lo alto, cantando*”. En esta, que es su primera aparición en el auto, el personaje alegórico “influye” en el “espíritu” (v. 686) de José para que logre

descubrir el significado del sueño del Faraón. Es omnipresente en el texto cantado el léxico de la visión, relacionado con la idea de “luz” (v. 685), siguiendo la dicotomía heredada de Calderón, pero también con aquella de “interior”, de resonancias místicas (v. 686). El estribillo “¡Atiende, escucha, mira!” nos parece particularmente interesante porque sugiere que el oído y la introspección son los sentidos a los que uno tiene que recurrir para penetrar el significado de los “misterios” (v. 691). Poniendo toda su atención en ello, José tiene que escuchar primero el canto de la Profecía y solo en segundo lugar mirar en su interior. El pasaje cantado surte el efecto deseado, pues José logra interpretar inmediatamente los sueños del Faraón como el anuncio de que vendrán siete años de abundancia y siete de carestía. Sin embargo, queda patente en el texto de sor Juana que la interpretación no es del propio José y ni siquiera de la Profecía, pues el hebreo le dice al Faraón: “No soy yo quien te responde. / Dios, señor, es quien te avisa” (vv. 699-700).

En cierta manera, la Profecía viene a sustituir a la voz de Dios de los primeros fragmentos cantados, pero el mecanismo de esta sustitución no es el reemplazo, sino la intercesión. La Profecía transmite de Dios a otros personajes de la acción lo que podríamos denominar la gracia exegética. Las dos escenas en las que ocurre esta transmisión tienen en común que son cantadas, lo cual sugiere la relevancia de la música en el proceso, aunque la medida exacta de ello todavía no queda clara. En la segunda de las escenas, Profecía canta unas redondillas con estribillo con las que pretende acercar a los personajes en escena —José, sus hermanos, pero también, como espectador, Lucero— al sentido profundo de la cena que están compartiendo:

PROFECÍA

Esta mesa es otra mesa,  
y estos doce otros doce,  
figura en que se conoce  
de Dios la cierta promesa.  
¡Venid a la mesa, venid a la mesa!  
Esta, por la Profecía  
puesta por figura está,  
mas la otra dispondrá  
la eterna Sabiduría.  
El pan aquí, con afán,  
es sustento y es comida,  
y allá será el pan de vida,  
cuando deje de ser pan.  
Aquí, a Benjamín querido,

mayor porción se le da,  
 y otro Benjamín allá  
 será a todos preferido.  
 Aquí es corporal limpieza  
 el lavatorio de pies,  
 y se elevará después  
 a ser del alma pureza.  
 ¡Venid a la mesa, venid a la mesa! (vv. 1165-1186)

Aquí se puede apreciar la transmisión de la gracia en acción: durante su canto, la Profecía no interpreta ella misma los símbolos de la mesa y el número doce, pero sí los pone de realce y, mediante alusiones despojadas de literalidad, acerca al espectador al sentido verdadero de estos: la celebración de la eucaristía. El estribillo “¡Venid a la mesa, venid a la mesa!” se dirige a todos los espectadores pertenecientes a la acción, pero más notoriamente al público real del auto, al cual busca integrar en la ceremonia. La gracia exegética, transmitida a través de la Profecía en forma de tono cantado, consigue unir “letra” y “sentido” de tal modo que culmina la técnica alegórica que fundamenta todo el auto. Y es que, contrariamente a lo que sucede en otros géneros, la alegoría en los autos sacramentales deja de ser un mecanismo meramente representativo cuando, gracia mediante, logra convertirse en mecanismo de “presencia real”. La “mesa” del tono cantado no solo representa aquella en donde tuvo lugar la última cena, y el “pan” no solo representa aquel que Jesús compartió con sus apóstoles, sino que ambos se vuelven, respectivamente, lugar de una ceremonia eucarística y cuerpo de Cristo compartido con los fieles. Sor Juana parece atribuir un efecto transustanciador a la técnica literaria de la alegoría cuando esta entra en conjunción con la música.

Creemos que en *El cetro de José* la música no se vincula con la gracia exegética de un modo simplemente formal, es decir, que no es solo un ornamento que se añade al literario para simbolizar la llegada espontánea de una gracia no buscada, sino de un modo más activo, como medio de comunicación con la divinidad capaz de favorecer la llegada de una gracia que permite entender las correspondencias que hay en el mundo. En efecto, la concepción que tenía sor Juana del arte musical parece distar de lo meramente ornamental: como queda patente en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, la música es para ella una forma de conocimiento, “uno de ‘los escalones de las ciencias y artes humanas’ que le sirven en su ascenso a ‘la cumbre de la sagrada teología’” (Ortiz 249). Como sucede en buena parte de la obra sorjuanina, al final de *El*

*cetno de José* la autora misma se vuelve protagonista de aquel ascenso de las artes humanas hacia la verdad divina. El discurso que precede al último tono del auto sacramental (vv. 1600-1651) funde al personaje de la Profecía con la propia sor Juana, pues en voz de esta primera se presenta, alternándose con llamados a la fe, una justificación en primera persona acerca de la pertinencia de las alusiones bíblicas que aparecen en la parte final del auto. La letra cantada que sigue es, por su parte, un repaso a la alegoría entera. La identificación entre la Profecía y la autora sugiere que es sor Juana misma quien ha recibido la gracia exegética y, por lo tanto, que la alegoría que ha ideado es de inspiración divina.

Por lo que trasciende del estudio de los autos *Sueños hay que verdad son* y *El cetno de José*, podemos afirmar a modo de conclusión que Pedro Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz difieren considerablemente en su tratamiento de la música dentro del género sacramental. Más allá de la diferencia cuantitativa, los autores conciben de distinto modo el encaje de la música en el género sacramental: para el español, deben integrarse principalmente en la obra sacra aquellas letras que provengan de la tradición litúrgica católica; para la novohispana, la mayoría de los tonos que se incluyen en el auto contienen letras sacras de creación propia. La música sacramental tiene una importancia poetológica tanto en el auto de Calderón como en el de sor Juana, ya que en ambos casos sirve para poner de relieve la capacidad que tiene la poesía de vincularse con la verdad divina. Sin embargo, la articulación exacta de la música con la poesía y la teología tiene sus singularidades en cada caso. En *Sueños hay que verdad son*, la música delimita de un modo ornamental el espacio del sueño, en cuyo marco se produce un teatro-dentro-del-teatro que mediante símbolos acerca a los hombres a la verdad teológica. En *El cetno de José*, la música tiene un papel más sustancial, puesto que su aparición en conjunción con la palabra poética favorece la llegada de una gracia exegética que permite explicar y culminar una alegoría cuya realidad alcanza los confines de la literatura.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, y DUARTE, Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- BARNE, Yannick. “‘Psallentes in cordibus’: Canto, conversión y erudición poética en la Exhortación panegírica al silencio de Pedro Calderón de la Barca”. *Studia Aurea*, 17, 2023, pp. 61-132.

- BELTRÁN DEL RÍO SOUSA, Adriana y Lambea, Mariano, “Los juegos olímpicos”. *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Dolores Josa y coord. Teresa Ferrer. Disponible en <<https://digitalmp.uv.es/consulta/index.php>>. [Consultado el 24 de julio de 2023].
- BLANCO, Mercedes. “El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón”. *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, vol. II, ed. I. Arellano *et al.* Pamplona: Universidad de Navarra, 1996, pp. 75-86.
- “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”. *Criticón*, 91, 2004, pp. 121-134.
- BROOK, Alice. *The Autos Sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz. Natural Philosophy and Sacramental Theology*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Sueños hay que verdad son*, ed. M. D. McGaha. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1997 [1670].
- CASTAÑO, Ana. “El diablo de la exégesis en algunos villancicos y en *El centro de José*, de sor Juana”. *Acta Poética*, 38, 1, 2017, pp. 83-100.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César y Miaja, María Teresa. *Sobre “zazaniles” y “quisicosas”: estudio del género de la adivinanza*. Valladolid: Arcadia, 2011.
- CONNOR, Patricia. “The Music in the Spanish Baroque Theatre of Pedro Calderón de la Barca”. Boston University, 1964. [Tesis doctoral].
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise. *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- DÍEZ BORQUE, José María. “Teatro y fiesta en el barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, 1983, pp. 606-642.
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- FULLER, Amy. *Between Two Worlds. The Autos Sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015.

- GILBERT, Françoise. "El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670)". *Bulletin of the Comediantes*, 60, 1, 2008, pp. 91-126.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras completas. III. Autos y Loas*, ed. A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2018 [1955].
- *Auto historial alegórico: El cetro de Josef*, ed. I. Arellano y R. A. Rice. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- MACKENZIE REBOLLO, Carlos Enrique. "Las marcas estructurales de *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, de Sor Juana Inés de la Cruz: versificación, canto y escenografía". *Humanidades. Revista de la Escuela de Estudios Generales. Universidad de Costa Rica*, 8, 2, 2018, pp. 1-17.
- MCGAHA, Michael. "The Fragmented Subject in Sor Juana's *El cetro de José*". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 6, 2, 1994, pp. 151-161.
- MORENO, Salvador. *El sentimiento de la música*. Valencia: Pre-textos, 1986.
- ORTIZ, Mario. "La musa y el melopeo. Los diálogos transatlánticos entre sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone". *Hispanic Review*, 75, 3, 2007, pp. 243-264.
- PACHECO COSTA, Alejandra. *La música para el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca El primero y segundo Isaac*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2003.
- PASTOR COMÍN, Juan José. "Psiquis y Cupido: Músicas desde un auto sacramental". *Revista de Humanidades*, 22, 2007, pp. 77-121.
- POLLIN, Alice. "Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)". *Hispanic Review*, 41, 2, 1973, pp. 362-370.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús. "La *Exhortación panegírica al silencio*: lírica y oratoria sacra en Calderón de la Barca". *Sermo silens. La voz el silencio en la poesía religiosa*, ed. Álvaro Cancela. Madrid: Universidad San Dámaso, 2019, pp. 129-211.

- POPPENBERG, Gerhard. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández. Kassel-Pamplona: Reichenberger-Universidad de Navarra, 2009.
- QUEROL, Miquel. *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981.
- QUINTERO, María Cristina. *Poetry as play: Gongorismo and the comedy*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- RICE, Robin Ann. "José como prefiguración de Cristo en dos autos sacramentales: *Sueños hay que verdad* son de Calderón de la Barca y *El cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz". *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, eds. B. Mariscal y M. T. Miaja. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 459-473.
- RULL, Enrique. "El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que verdad son*". *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. I. Arellano et al. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1997, pp. 435-468.
- SAGE, Jack. "Calderón y la música teatral". *Bulletin Hispanique*, 58, 3, 1956, pp. 275-300.
- TENORIO, Martha Lilia. *Los villancicos de sor Juana*, México: El Colegio de México, 1999.
- VALBUENA BRIONES, Ángel. "Una tipología del auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz". *Rilce*, 9, 2, 1993, pp. 227-238.
- WARDROPPER, Bruce. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid: Anaya, 1967.

**ZALOMA: CANTOS MARINEROS  
EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO  
(EUGENIO DE SALAZAR, DAMIÁN SALUCO  
DEL POYO, LOPE DE VEGA CARPIO)**

Antonio Sánchez Jiménez  
Université de Neuchâtel

Entre sus *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*, Francisco Rodríguez Marín (404-405) incluyó la palabra “zaloma”, que documenta con ejemplos en Pedro de Oña, el *Persiles* cervantino y dos lugares de Lope de Vega. Sería aventurado aseverar que este vocablo propio del lenguaje marinerero haya perdido totalmente el “lugar en nuestro léxico” que reclama Rodríguez Marín, y que “zaloma” haya sufrido el destino de otras palabras que recoge en el citado libro, como “enmustecerse”, “mendocino”, “zahurdar” y tantas otras hoy extintas. En contraste, zaloma (o saloma) todavía existe como vocablo especializado (musical o zoológico) en América: en el folklore panameño la saloma es una parte de la estructura de la cumbia y otros cantos (el tamborito, la mejorana) (Zárate y Pérez de Pérez 242 y ss.) y en países como Argentina o Paraguay se llama zaloma el griterío de los monos, como muestra ya el venerable ejemplo de Azara (*Apuntamientos* 174, 175, 176-177) y confirman el *Vocabulario rioplatense* de Muñiz (415) y el *Diccionario gauchesco* de Gobello (s.v.). Asimismo, encontramos la palabra en Valle-Inclán, quien señala que “Entre los presos que coronaban el baluarte acrecía la zaloma de motín con airados gestos y erguir de brazos” (*Tirano Banderas*, 232), y en Carpentier, quien habla de una “bárbara saloma de remontadores de ríos” (*El siglo de las luces*, 396), aunque el primer uso parece metafórico (por ‘rumor’)<sup>1</sup>, y el segundo tan libresco, y en un autor tan erudito, que

---

1 Este pasaje movió a Colón Domènech a escribir un artículo sobre la etimología de la palabra zaloma. En él da fe de otras obras donde Valle-Inclán usa el término en sentido recto: *Los cruzados de la causa* y *Viva mi dueño*.

no podemos descartar que estas zalomas sean eco de las lecturas de los dos novelistas, más que de una vigencia oral. Pese a estos casos, y pese al hecho de que “saloma” y “salomar” aparezcan tanto en el *Gran diccionario de uso del español actual* (Sánchez Pérez ss. vv.) como en el *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos ss. vv.), aquí marcados como vocablos marineros, lo que sí podemos afirmar es que la palabra ha caído en cierto desuso y solo se mantiene como tecnicismo remoto. Lo demuestra una *lectio facilior* que afecta a una edición del *Arauco domado* y a otra del *Persiles*. Esta última es la que publicó en 1829 la imprenta de Catalina Piñuela, “hecha la zalema y arrojado el esquife al agua” (*Trabajos* I, 342), aunque sorprende aun más la primera, responsabilidad del gran erudito chileno José Toribio Medina (63). En un trabajo por otra parte benemérito, Medina enmienda el “zaloma” de la prínceps a “zalema”, argumentando que esta “es la única que se registra en el Diccionario, tal como la escribió Cervantes”<sup>2</sup>. El resultado de la enmienda resulta patentemente absurdo (“que con zalema el áncora levada”) e indica que la voz le era extraña incluso a un experto en literatura virreinal como Medina.

En nuestro trabajo, regresamos al Siglo de Oro de nuestras letras (y de las zalomas) para examinar cuatro casos de zalomas en textos de finales del reinado de Felipe II y comienzos del de Felipe III: la “Carta al licenciado Miranda de Ron”, de Eugenio de Salazar, *El peregrino en su patria* y *El valor de las mujeres*, de Lope de Vega, y *La vida y muerte de Judas*, de Damián Salucio del Poyo. Para poder entender estas zalomas, las únicas que se conservan en nuestra literatura, comenzaremos estableciendo el sentido del término, o más bien las dudas que existen al respecto, que ilustraremos con diversas obras lexicográficas y náuticas desde el siglo XVI. Tras trazar las principales líneas de definición, presentaremos un estado de la cuestión sobre las contribuciones de la crítica para el estudio de esta palabra, que son las de Colón Domènech, desde el campo de la etimología, y Rey (“*Jançu*”, “*Apuntes*”), desde una óptica musicológica. Sobre esta base, procederemos al estudio literario de los cuatro textos en cuestión, examinando su papel en la obra de sus autores respectivos, su estructura y mecánica, y explicando cómo contribuyen a comprender el fenómeno de la zaloma.

2 Medina (63) prosigue señalando que “con todo, adviértase que en la comedia de Lope intitulada *El Brasil restituído*, jornada II, p. 90 de la edición de la misma Real Academia, se halla escrita tal voz en la propia forma en que aparece usada por nuestro poeta”, es decir, “zaloma”.

### Lexicografía y zaloma

La Real Academia define “zaloma” como “voz cadenciosa simultánea en el trabajo de los marineros” y explica que procede del latín *celeusma*, a su vez derivado del griego κέλευσμα (*DLE*, s. v.), como ya indicara Cascales, quien marcaba esa etimología y señalaba que la zaloma era el “canto con que los marineros se animan a la maniobra” (296 y 140). Aparte de aclarar parcialmente la etimología del vocablo<sup>3</sup>, la definición académica indica varios rasgos de importancia que ayudan a delimitar el fenómeno: para empezar, su ámbito marineró; luego, su carácter musical o paramusical (“cadenciosa”), probablemente coral (hacia ese sentido parece apuntar el “simultánea”) y de trabajo. A la vez, sin embargo, la definición deja algunas sombras de duda, como la naturaleza exacta del canto y las circunstancias en que se empleaba, pues los cantos de trabajo son tan variados como las faenas a las que acompañan. Con una excepción, resulta que otras definiciones confirman, más que aclaran, estas dudas. Para empezar, ni “zaloma” ni “saloma” aparecen en el *Tesoro* de Covarrubias, pero sí en diccionarios bilingües u obras náuticas. En Oudin encontramos “calomar” (*sic*), que define como verbo y sustantivo. El primero sería “lascher la gumene ou autre cordage, filer” y el segundo, “le ton que les mariniers chantent pour tirer et faire effort tous ensemble”. De aquí parece tomar Franciosini (s. v.) su “calomar” (de nuevo, *sic*), definido como “il canto che fanno i marinari quando tirano d'accordo per accrescer la forza nel tirare”. La errata ortográfica de Oudin y Franciosini no inspira mucha confianza, ni tampoco la primera definición del francés, que parece confundir el hecho de tirar de las gúmenas u otros cabos con el canto que acompaña esa acción. Sin embargo, la segunda glosa de los dos diccionarios es más interesante, pues confirma el carácter musical (“canto”, “ton”) y de trabajo de la zaloma<sup>4</sup>. Siguiendo con los testimonios lexicográficos, el *Diccionario de Autoridades* define tanto “zalomar” como “zaloma”. El primero sería “llamarse o convocarse los marineros para alguna faena, animándose

3 Colón Domènech (218) la completa explicando que debió de llegar al castellano a través del italiano. Sin embargo, Carriazo Ruiz (165) entiende que “zaloma” es catalanismo, debido a la transformación de la E tónica latina en “a” y quizás al seseo que se encuentra en varias ocurrencias de la palabra. Por otra parte, la voz no se encuentra en el Corominas / Pascual ni en el *Nuevo diccionario histórico del español*. El primero sí que explica s. v. que la palabra *chusma* procede también del latín *celeusma*.

4 Ni zalomar ni zaloma aparecen con las diferentes grafías que hemos visto en las Casas o en Percival / Minsheu.

para trabajar a un tiempo. Fórmase de la voz zaloma”. La segunda, a su vez, sería una “voz náutica, especie de tono con que se llaman los marineros para ejecutar juntos alguna faena. Lat. *Vox ad nautas citandos vel vocandos*”. El verbo se autoriza con García de Palacio, a quien veremos enseguida, y el sustantivo con el consabido pasaje del *Persiles* de Cervantes. Por último, Terreros (ss. vv.) trae “zalomar” y “zaloma”, esta última definida como “en la marina, es la canción que usan los marineros cuando halan y tiran de un aparejo, cabo o otra cosa, en que uno canta o zaloma y los demás responden y tiran a una”. Como cabría esperar por la naturaleza técnica del diccionario, la de Terreros es definición más precisa, pues especifica qué tipo de trabajo es el realizado y cómo se interpreta la canción. Concretamente, Terreros explica que la zaloma acompaña tareas en las que un grupo de marineros debe coordinarse para tirar de algo. Esta coordinación la proporcionaría la zaloma, que, propiamente dicha, es el canto del corifeo, al que responden los otros marineros que participan en la labor.

Los tratados náuticos confirman la interpretación de Terreros. El primero que trata el tema, y el menos específico, es el de Escalante de Mendoza (fol. 31r), quien insiste en definir el verbo (“çalomar”<sup>5</sup>) como un acto coral de canto durante el trabajo marinerero:

Y cuanto al artículo de qué tierras, regiones y naciones en lo más general son los mejores y más competentes marineros para la navegación, parece que no tenemos que gastar mucho tiempo en tratar de esa materia, porque cada uno pretende ser el mejor y que nadie le lleva ventaja, no embargante que antiguamente decía el italiano que el marinero había de ser vizcaíno y el mercader florentino, y de esta suerte lo cantaban y aún hoy en día lo cantan cuando dan voces en sus naos haciendo alguna obra donde han de poner fuerza de muchos, en lo que llaman zalomar.

Poco después, García de Palacio (s. v.) define “çalomar” como “cierto tono y canto que hacen los marineros cuando tiran de algún cabo o cosa que requiera tirar a una muchos juntos”. En ello incide también Eugenio de Salazar, uno de los autores de nuestro corpus. En la “Carta al licenciado Miranda de Ron”, en un pasaje que veremos abajo en detalle, Salazar usa el verbo “zalomar”, aunque no lo glosa: “Pues al tiempo

---

5 A lo largo de este trabajo, modernizamos la ortografía de los textos con criterios fonéticos. Solamente indicamos la ortografía original en las entradas. También modernizamos la puntuación.

del guindar las velas es cosa de oír zalomar a los marineros que trabajan y las izan cantando y a compás del canto, como los zumbas cuando pelean” (276). La glosa en sí se encuentra en un texto suyo de 1600, la *Navegación del alma*, donde el gerundio “zalomando” se explica como sigue: “Zaloma es el canto que hacen los marineros pidiendo ayuda a Dios cuando alzan las velas” (108). Como veremos al confrontar los textos de Salazar, Lope y del Poyo, este elemento religioso, ausente de todas las demás definiciones que hemos encontrado, es muy importante en las zalomas, y vuelve a aparecer en el *Vocabulario* de Diego de Guadix (s. v. *çaloma*):

Çaloma llaman los marineros que nabegan el viaje de indias ael compas de boz conque hazen las faenas y que un hombre dize (en boz alta) el nombre de algun sancto, o otra cosa alguna: y todos aplican las fuerças a aquella una y sola boz, y assi se halla la virtud unida, que es mas fuerte que la dividida. (208)

Este factor desaparece de la glosa dieciochesca del *Vocabulario marítimo*:

*Zaloma* es la canción que tienen los marineros cuando halan y tiran de un aparejo o cabo u otra cosa, en que uno canta o zaloma, y los demás responden y tiran a una. (s. v. *zaloma*)

La definición resulta muy precisa en cuanto a la naturaleza de la zaloma (“canción”) y a sus ejecutantes y función: lo ejecutan los marineros (un corifeo y los demás) con el fin de tirar al compás de un cabo y aunar esfuerzos (Guillén 22).

De los tratados áureos y del siglo XVIII, conviene pasar a los grandes lexicógrafos y expertos decimonónicos, que son Fernández de Navarrete y Fernández Duro. El primero define los vocablos “saloma”, “salomador” y “salomar” en el *Diccionario marítimo español*, especificando que son tecnicismos marineros (ss. vv.). “Saloma” es una “especie de grito o canto de los marineros al trabajar en alguna faena o maniobra”; “salomador”, “el que saloma y el que lleva la voz en la saloma”; y “salomar”, “animar el que manda a los marineros y llevar estos unidos sus movimientos o esfuerzos en una faena con el canto llamado saloma. En lo antiguo se decía *consonar*, según alguno de los diccionarios consultados”. De nuevo, encontramos la duda sobre el carácter musical de la zaloma (“grito o canto”), así como su pertenencia al mundo del trabajo (no específicamente halar), en el que dividiría a los marineros en dos grupos, uno que anima y manda, y otro que se esfuerza y responde. Mucho

más específico es Fernández Duro, quien dedica todo un capítulo a “Salomar” en sus *Disquisiciones náuticas*. Comienza con una definición: “Salomar. Señalar con la voz un momento de acción para aunar el esfuerzo de los marineros en las faenas” (265). Fernández Duro no indica aquí que se trate de un género musical (algo que especifica más abajo) y se limita a incluir la zaloma en el ámbito de las canciones de trabajo, y más precisamente entre aquellas que sirven para indicar un compás. Enseguida, sin embargo, aporta distinciones hasta ahora inéditas:

Como este esfuerzo puede clasificarse ordinariamente a bordo en tres especies, según la relación en que está la fuerza con la resistencia, que son: *halar a la leva*, *leva* [sic] o marchar tirando de la cuerda, barra de cabrestante, etc.; *mano entre mano*, que es halar o tirar a pie firme alargando alternativamente los brazos, y *a estrepada*, que también se hace a pie firme, pero con ambos brazos, la saloma o canto tiene que ser apropiada a cada caso. En el primero es música de marcha, porque asido el objeto, son los pies los que se mueven acompasadamente; en el segundo el aire, más o menos lento, es otro, y ha de marcar el movimiento uniforme de las manos; en el último hay que señalar dos tiempos, de preparación y de acción, y es el que se acomoda la cantinela trascrita por Salazar. [...] En los buques mercantes saloma uno de los marineros más antiguos, inventando la letra del cántico o repitiendo las que ha oído desde su niñez, y contestan todos los demás en coro, o halan en silencio, según el caso lo requiere. (265-266)

Más abajo examinaremos la zaloma de Salazar aludida en el texto, pues ahora conviene señalar que Fernández Duro prosigue explicando que la práctica de la zaloma se extiende a otros ámbitos y es aplicada “aun por los salvajes a los esfuerzos colectivos”, entre los que menciona los de “los negros que fomentan los ingenios de azúcar” —que tienen “cantos especiales para izar, para chapear y para apisonar”—, amén de los que entonan los negros de los cafetales o incluso los que cantan los indios filipinos al remar (265-266). Por último, el capitán y erudito zamorano explica que “en los buques de guerra está prohibida la saloma”, pues es el pito del contra maestre quien se encarga de pautar los momentos de esfuerzo (266)<sup>6</sup>.

6 También se oía este chifle en la Carrera de Indias, como explica Salazar (294). Véase, sobre su uso náutico, Rey (“Apuntes” 108-109).

Las puntualizaciones de Fernández Duro obligan a replantear las definiciones que hemos considerado más completas y precisas, que son las del *Vocabulario marítimo* y la de Terreros. Las tres —sumamos la de Fernández Duro— coinciden en que la zaloma es un género musical (“canción”, “música”, “cantinela”, “cántico”), un canto de trabajo que sirve para marcar la pauta de los esfuerzos al tirar de algo (halar). Para el *Vocabulario marítimo* y Terreros, que al fin y al cabo redactan un diccionario técnico, “zaloma” es palabra marinera, pero Fernández Duro la aplica también para describir otros cantos de trabajo en tierra. El *Vocabulario marítimo* y Terreros explican que en la zaloma hay un corifeo (el contra maestre o marinero que marca el ritmo e indica cuándo tirar) y un coro que responde y hala; Fernández Duro solo especifica esta división para las zalomas de los buques mercantes. En este caso, los tres están de acuerdo en que quien “zaloma” es el corifeo. Por último, Fernández Duro explica que hay varios tipos de zalomas náuticas y que solo en uno de ellos responden los marineros. Como vemos, no se trata de diferencias insalvables, sino solamente de decidir si el término es específico (canción marinera para indicar cuándo se ha de halar) o genérico (cualquier canto de trabajo, incluyendo, pues, canciones de boga, de siega, de vendimia). El examen de los textos conservados debería darnos alguna indicación al respecto.

Antes, conviene reseñar brevemente los dos trabajos académicos que existen sobre la zaloma, desde un punto de vista etimológico el primero (Colón Domènech), musicológico, el segundo (Rey, “Apuntes”). En el suyo, Colón parte del uso de *Tirano Banderas* para explorar la etimología de la palabra, corrigiendo la tradición que la hace llegar al español desde el griego y latín a través del portugués, pues el erudito catalán considera que más bien alcanzó nuestra lengua a través del italiano<sup>7</sup>. Además de por sus teorías etimológicas, el trabajo de Colón resulta muy útil por señalar algunos de los textos áureos donde aparece la palabra. En primer lugar, los lexicográficos, que toma de la entrada *çaloma* del *Tesoro lexicográfico* de Gili Gaya (I, s.v. *çaloma*), que menciona a García de Palacio, el *Vocabulario Navaresco*, Oudin, el *Vocabulario de Marina*, Franciosini y Sobrino, a los que Colón añade el de Diego de Guadix arriba citado. En segundo lugar, los literarios: los de Eugenio de Salazar (“Carta al licenciado Miranda de Ron” y *Navegación del alma*), Lope de Vega (*Isidro*, *La batalla del honor*, *El caballero del*

---

7 Como indicamos arriba, Carriazo Ruiz (165) refuta esa teoría.

*Sagrario*, *El anzuelo de Fenisa* y *El Brasil restituido*), Damián Salucio del Poyo (*La vida y muerte de Judas*), Cervantes (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) y Tirso de Molina (*La ninfa del cielo*), a la que hay que añadir otros textos menores. Además, el erudito catalán recorre los lexicógrafos del XVIII y XIX, los únicos que, en su opinión, recogen el lexema antes de llegar a Valle-Inclán. Por último, da fe de su uso como panameñismo (allí, la *saloma* es un canto de trabajo individual o colectivo) y examina su presencia en la lengua catalana, antes de presentar su teoría etimológica. Por su parte, en su artículo sobre música naval y náutica Rey (“Apuntes”) examina las canciones de trabajo (“zalomas”), para lo que trae las de la “Carta al licenciado Miranda de Ron” y *El peregrino en su patria*, amén de otras menciones de Lope, Cervantes y Luis Vélez de Guevara. Estos documentos le llevan a proponer que la zaloma no era propiamente un canto, sino una grita. Rey estudia su etimología, desde el griego y latín al castellano, así como su significado original de canción de trabajo (para bogar) en latín, que localiza en Servio: “*Celeusma est clamor nauticus ad hortandum, ut: Nunc, nunc, incumbite remis*” (“Apuntes” 125). A continuación, Rey explica que el término pasó de ser específico (lenguaje mariner) a general, abarcando otras canciones de trabajo (de siega, por ejemplo), lo que documenta con los vocabularios de Alonso de Palencia y Antonio de Nebrija (s. v. *celeusma*). Por último, presenta su hipótesis acerca de dos textos del *Cancionero de Palacio*, “La tricotea” y “Jançu Janto”, composiciones polifónicas que considera inspiradas en zalomas<sup>8</sup>. Es más, la primera le lleva a sostener que las canciones con que los marineros acompañaban labores como remendar velas o redes también deben ser consideradas zalomas: “La tricotea” sería el resto de una de ellas.

#### Cuatro zalomas áureas

Colón y Rey (“Apuntes”) identifican tres textos áureos que recogen zalomas completas, aunque de diversa longitud e interés: la “Carta al licenciado Miranda de Ron” de Eugenio de Salazar (1574)<sup>9</sup>, uno de los autos que Lope de Vega incluyó en *El peregrino en su patria* (1604) y la *Vida y muerte de Judas* de Damián Salucio del Poyo. Examinándolos, y

8 Sobre la segunda se pronunció ya en un artículo previo (Rey, “Jançu”).

9 Siguiendo a Gili Gaya (I, s. v. *çaloma*), Colón Domènech (207) la data por error en 1567.

añadiendo otro caso de zaloma lopesca en *El valor de las mujeres*, notaremos las características generales de las zalomas en la literatura del momento, y su función dentro de los textos que las incluyen.

La primera y tal vez más completa zaloma que tenemos es la que trae Eugenio de Salazar en la “Carta al licenciado Miranda de Ron, particular amigo del autor, en que se pinta un navío y la vida y ejercicios de los oficiales y marineros de él, y cómo la pasan los que hacen viajes por la mar”. Esta epístola burlesca es uno de los documentos más importantes para conocer la vida cotidiana de los pasajeros de la Carrera de Indias, así como el lenguaje marinerero, como señala el subtítulo de la obra al indicar “es útil para la noticia del lenguaje marino” (261). Tal interés lexicográfico se percibe en los términos que incorpora Salazar cuando hace hablar a los marineros en lenguaje directo, como en este pasaje en que el piloto da órdenes trufadas de tecnicismos náuticos:

Porque si el piloto dice: “¡Ah de proa!”, vereislos al momento venir saltando ante él como demonios conjurados, y están los ojos en él puestos y las bocas abiertas esperando su mandado, y él con grande autoridad manda al que gobierna y dice: “¡Botá!”, “¡No botéis!”, “¡Arriba!”, “¡No guiñéis!”, “¡Goberná al ueste!”, “¡Cuarta al sueste!”, “¡Cargá sobre el pinzote, que no quebrará el grajao!”, “¡Botá de ló!”. Luego lo ha con los otros marineros y dice: “¡Guindá el joanete!”, “¡Amainá el borriquete!”, “¡Izá el triquete!”, “¡No le amuréis al botaló!”, “¡Amarrá un poco la cebadera!”, “¡Levá el papahígo!”, “¡Empalomadle la boneta!”, “¡Entren esas badasas aprisa por esos ollaos!”, “¡Desencapillá la mesana!”, “¡Agoladla a la verga con los peniceos!”, “¡Tomá las fustagas!”, “¡Untá la pasteca!”, “¡Ligá la tricia al guindaste!”, “¡Tirá de los escotines de gavia!”, “¡Suban dos a los penoles!”, “¡Ayuden a las tricias, que corran por los motones!”, “¡Sustentá con los amantillos!” “¡Untá los vertellos, correrán las liebres!”, “¡Izá de las trozas, abrazará el racamento al mástil!”, “¡Así de la relinga de la vela mayor!”, “¡Dejad las cajetas!”, “¡Tomad aquel puño!”, “¡Halá la escota!”, “¡Dad vuelta al escaldrame!”, “¡Haced un pajaril a gilovento!”, “¡Atesá con la [bolina]!”, “¡Ayudaos del [verdugo]!”, “¡Levá el grátil por aquel medio!”, “¡Alzá aquel briol!”, “¡Haced un palanquín!”, “¡Tirá aquella braza!”, “¡Dad vuelta!”, “¡Amarrá aquellas burdas!”, “¡Dejad las chafaldetas!”, “¡Tesá los estayes!”, “¡Meté aquel cazonete, que se sale aquella beta!”, “¡Tocad la bomba!”, “¡Meté bien el zuncho!”, “¡Juegue el guimbaete para que la bomba achique!”, “¡Escombrá esa dala!”, “¡Zafá los [embornales]!” (269-275)

Salazar bromea con la oscuridad de este lenguaje marinero, dificultoso y tan abstruso que no se halla documentado en los tesoros lexicográficos de la época, como el *Vocabulario* de Nebrija:

y aunque la lengua es malina y vuestra merced malino, no sé si habrá entendido todos los términos y vocablos que he referido. Si algunos se le fueren de vuelo, búsquelos en el *Vocabulario* del Antonio, y de los que allí no hallare pida interpretación a los marineros de la villa de Illescas, donde se ejercita mucho esta lengua, y no me la pida a mí, que en aprender las voces, vocablos y acentos de este confuso lenguaje sin entender las significaciones pienso que he hecho más que diez tordos ni veinte papagayos. (277-278)

Además, Salazar subraya cómicamente la especificidad de esta parla al trasponerla metafóricamente para hablar de la vida cotidiana, lo que subraya su carácter impenetrable:

Y no es de maravillar que yo sepa algo en esta lengua, porque me he procurado ejercitar mucho en ella, tanto que en todo lo que hablo se me va allá la mía, y así para pedir la taza muchas veces digo: “Largá la escota”; cuando pido alguna caja de alguna conserva, digo: “Sacá la cebadera”; si pido una servilleta, digo: “Daca el pañol”; si llego al fogón, digo: “Bien hierven los ollaos”; si quiero comer o cenar en forma, digo: “Pon la mesana”; cuando algún marinero trastorna mucho el jarro, le digo: “¡Oh, cómo achicáis!”; cuando otro tira un cuesco, que pasa muchas veces, digo: “¡Ah de popa!”. Así que ya no es en mi mano dejar de hablar esta lengua. (279)

Es más, amén de por la jerga y tecnicismos náuticos, Salazar también se interesa por las cancioncillas y salmodias de la vida de a bordo, que comienzan en las primeras páginas de la epístola con las oraciones matutinas<sup>10</sup>:

De esta manera pasamos sin ver sol ni luna, ni abrimos los ojos, ni nos desnudamos de como entramos, ni mudamos lugar, hasta el tercer día, que, estando yo en aquella escuridad y temor, oí una voz que dijo:

Bendita sea la luz  
y la santa Vera Cruz  
y el Señor de la verdad

<sup>10</sup> Véase, sobre estas ceremonias, Rey (“Apuntes” 111-117).

y la Santa Trinidad;  
 bendita sea el alba  
 y el Señor que nos la manda;  
 bendito sea el día  
 y el Señor que nos le envía.

Y luego esta voz dijo las oraciones *Pater noster* y *Ave María*, y tras esto dijo: “¡Amén! ¡Dios nos dé buenos días! ¡Buen viaje, buen pasaje haga la nao, señor capitán y maestre, y buena compañía, amén! ¡Así faza, buen viaje faza! ¡Muy buenos días dé Dios a vuestras mercedes, señores, de popa a proa!” Que, como yo oí esto, consolado con tales palabras, dije a mi mujer: “Señora, aunque sospecho que estamos en casa del diablo, he oído palabras de Dios. Quiérome levantar y salir a ver qué es esto y ver si nos vamos o si nos llevan”. (263-264)

Luego, Salazar recoge las oraciones vespertinas y los santo y seña que se pregonan en las naves al voltear la ampolleta y a la media noche (287-288), amén de la llamada a la mesa (“tabla”) (280), e incluso describe jocosamente una letanía, con la cacofonía de las voces de los marineros:

Yendo, pues, así solos, llegó el primer sábado, en que a la hora de la oración se hizo una solemne fiesta en nuestra ciudad de una salve y letanía cantada a muchas voces. Y antes que se comenzase el oficio, estando puesto un altar con imágenes y velas encendidas, el maestre en voz alta dijo: “¿Somos aquí todos?”. Y respondió la gente marina: “Dios sea con nosotros”. Replica el maestre: “Salve digamos, que buen viaje hagamos; salve diremos que buen viaje haremos”. Luego se comienza la salve y todos somos cantores, todos hacemos de garganta. No fuimos en nuestro canto por terceras, quintas ni octavas, sino cantando a un tiempo todos ocho tonos y más tonos, medios tonos y cuartas. Porque, como los marineros son amigos de divisiones y dividieron los cuatro vientos en treinta y dos, así los ocho tonos de la música los tienen repartidos en otros treinta y dos tonos diversos, perversos, resonantes y muy disonantes, de manera que hacíamos este día en el canto de la salve y letanía una tormenta de huracanes de música, que si Dios y su gloriosa madre y los santos a quien rogamos miraran a nuestros tonos y voces, y no a nuestros corazones y espíritus, no nos conviniera pedir misericordia con tanto desconcierto de alaridos. Acabada la salve y letanía, dijo el maestre, que es allí el preste: “Digamos todos un credo a honra y honor de los bienaventurados apóstoles, que rueguen a nuestro señor Jesucristo nos dé buen viaje”. Luego dicen el credo todos los que le creen. Luego dice un

paje, que es allí monacillo: “Digamos una avemaría por el navío y compañía”. Responden otros pajes: “Sea bienvenida”. Y luego rezamos todos el avemaría. Después dicen los muchachos, levantándose: “Amén, y Dios nos dé buenas noches, etc.”. Y con esto se acaba la celebración de este día, que es la ordinaria de cada sábado. (290-291)

Es decir, Salazar era un autor muy interesado por el léxico náutico y por las canciones y salmodias de a bordo, por lo que su zaloma resulta particularmente valiosa, especialmente porque el madrileño no solo incluye el texto, sino que además define qué es una zaloma y explica cómo funcionaba. Así, especifica enseguida que la zaloma es un “canto”, que es una canción de trabajo y que tiene un compás muy marcado, como el de los africanos: “Pues al tiempo del guindar las velas es cosa de oír zalomar a los marineros que trabajan y las izan cantando y a compás del canto, como los zumbas cuando pelean” (276). Luego, explica que el canto se divide entre dos grupos: en primer lugar, el mayoral, quien oficia de corifeo y va cantando unos “versillos” en lingua franca, la que corresponde a su origen levantisco<sup>11</sup>; en segundo lugar, los marineros, quienes responden al mayoral marcando el compás mientras realizan un trabajo específico, tirar de unos cabos concretos (las fustagas) para hacer subir (guindar) la vela. El texto es el siguiente:

Y comienza a cantar el mayoral de ellos, que por la mayor parte suelen estos ser levantiscos, y dice:

—¡Bu, izá!	
—¡Oh, Dío!	—Aiuta noi.
—¡Oh!, ¿Qué somo?	—Servi soy.
—¡Oh!, Voleamo...	—ben servir,
—¡oh!, la fede...	—mantenir,
—¡oh!, la fede...	—de cristiano.
—¡Oh! Mal meta...	—lo pagano;
—sconfonde...	—i sarraín,
—torqui y mori...	—gran mastín,
—¡oh!, filloli...	—d’Abrahín.
—¡Oh!, non crédono...	—que ben sía,
—¡Oh!, non crédono...	—la fe santa.
—En la santa...	—fe di Roma,
—¡oh!, di Roma	—está el perdón.

11 Guillén (21-22) comenta brevemente esta circunstancia y transcribe algunos versos de la zaloma de Salazar.

—¡Oh!, san Pedro...	—gran varón,
—¡oh!, san Pablo...	—son compañero,
—¡oh!, que ruegue...	—a Dío por nos,
—¡oh!, por nosotros...	—navegantes,
—¡oh!, neste mundo...	—somos tantes.
—¡Oh!, ponente,	—digo levante,
—¡oh!, levante,	—se leva el sol.
—¡Oh!, ponente	—resplendor.
—Fantineta,	—¡viva lli amor!
—¡Oh!, jovel ome	—gauditor.

A cada versillo de estos que dice el mayoral responden todos los otros “¡oh, oh!” y tiran de las fustagas para que suba la vela. (276-277)

Los editores han propuesto diferentes traducciones para este texto (Cioranescu 233)<sup>12</sup>, que además segmentan de modos diversos, pues su métrica resulta enigmática. Según indica Salazar y se puede deducir del texto, tras la orden inicial del mayoral (“¡Bú, izá!”) sigue el “¡oh!” de los marineros (que Salazar no incluye en cuatro de los versos), y luego el versito del mayoral, marcado por una fuerte cesura. En suma, y de acuerdo al testimonio de Salazar, la zaloma es un canto de trabajo marineró, dividido entre un corifeo y el grupo de trabajadores que halan cuando les indica el compás. La zaloma que trae Salazar está en lengua franca, pero no se sigue que el género tenga que estar siempre en esta variedad lingüística, pues en este caso concreto solo depende del origen del mayoral. Por último, la zaloma que hemos transcrito tiene un componente religioso importante (invocación a los santos y maldición a los enemigos de la fe), así como cierto grado de absurdo, debido a la preponderancia del ritmo sobre el desarrollo argumental, elemento que para Rey (“Apuntes” 126) es característico de todas las zalomas.

12 Esta es la que ofrecen Carriazo Ruiz y Sánchez Jiménez (277): “¡Vamos, izad! ¡Dios, ayúdanos! ¿Quiénes somos? Somos [tus] siervos. Queremos bien servir, la fe mantener, la fe de cristiano. Que haya mal el pagano, confunde a los sarracenos, turcos y moros, grandes mastines, hijos de Ibrahim. No creen que esté bien, no creen la fe santa. En la santa fe de Roma, de Roma, está el perdón. San Pedro, gran varón, san Pablo, su compañero, que ruegue a Dios por nosotros, por nosotros, navegantes. ¡En este mundo somos tantos! Por el poniente, digo “levante”, por levante, sale el sol, al poniente, resplendor. Muchachita, ¡viva el amor!, el joven disfruta de él”.

Tras la de la “Carta al licenciado Miranda de Ron”, la segunda zaloma que vamos a examinar es la del auto sacramental *El viaje del alma*, uno de los que Lope incluyó en *El peregrino en su patria* (1604). El texto resulta particularmente interesante porque el Fénix es uno de los escritores del Siglo de Oro que mejor domina el lenguaje náutico (Sánchez Jiménez, “Pedro”) y el que con mayor frecuencia recurre al término *zaloma*. Así, el *Vocabulario* de Fernández Gómez (III, s.v.) recoge diversas ocurrencias que luego trae Colón Domènech (208), y a las que podemos añadir otro puñado más: en primer lugar, en obras dramáticas como los autos *La margarita preciosa* (*Obras de Lope* 157a) y *El tusón del rey del cielo* (*Obras de Lope* 343a), así como las comedias *La batalla del honor*, *Porfiando vence amor*, *De cosario a cosario* (v. 318) y *El valor de las mujeres*, entre otras; en segundo lugar, en obras de poesía narrativa o lírica como *La Dragontea* (v. 921), *La Filomena* (“Descripción de La Tapada”, v. 110), *La Circe* y la égloga “A Claudio” (v. 265), de nuevo entre otras posibles. De ellas, tal vez la más interesante es la de la *Jerusalén conquistada*, a cuyo margen Lope incluye el siguiente apunte: “Zaloma es la grita de la faena de la nave” (canto VII, estr. 121). Se trata de una definición a un tiempo precisa (la zaloma se refiere al trabajo náutico; la zaloma no es una canción, sino “grita”) y general (no especifica qué tipo de trabajo), aunque del ejemplo que vamos a examinar, en *El viaje del alma*, podemos deducir que el Fénix tenía una idea más precisa acerca del fenómeno. El pasaje en cuestión aparece hacia la mitad de una obra que se construye sobre la clásica alegoría de la vida como navegación (vv. 300-309). En ese viaje, el Demonio se aparece

*en figura de marinero, todo él vestido de tela  
de oro negro bordada de llamas, y con él como  
brumetes el Amor Propio, el Apetito y otros  
vicios. (182)*

Tras explicar que la nave donde llevan al Alma es la del Deleite y Contento (vv. 455-458), el Demonio explica que él es el piloto del navío y que en el buque han navegado figuras célebres por haberse dejado llevar por la tentación (carnal), como César

Marco Antonio y Masinisa,  
Mesalina, Dido Elisa. (vv. 530-532)

Luego, el Demonio se equipara a diversas figuras históricas que han destacado por su ambición (aquí entendida *in malam partem*), y hace gala de sus conocimientos de matemática y náutica<sup>13</sup>:

Soy un piloto profundo,  
Magallanes del estrecho  
de los deleites del mundo,  
y en las Indias del provecho  
un Draques, dragón segundo.  
Nadie como yo ha medido  
lo que hay desde el claro Apolo  
a la tierra, que yo solo  
Ícaro del cielo he sido  
y elevación de su polo;  
sé los grados, las alturas  
reducidas al compás  
de las mortales criaturas,  
que he visto y sabido más  
que todas las escrituras. (vv. 540-554)

Lope se acoge aquí a la visión tradicional de la navegación como síntoma de la ambición y codicia humana, tópico que sostiene textos contemporáneos tan célebres como el llamado “Discurso de las navegaciones” de Góngora (Romanos). En los versos del Fénix, y mientras la Memoria se adorne ante el cántico de los vicios, el Entendimiento trata de vencer a la Voluntad de oponerse a ellos, momento en el cual interviene espectacularmente el Demonio con una zaloma diabólica<sup>14</sup>:

*En esta sazón comenzaron dentro a hacer una  
faena de nave con la zaloma que se acostumbra,  
haciendo el Demonio y el Deleite oficio de  
piloto y contramaestre y respondiéndolo los Vicios  
en vez del marineraje, afligiéndose el Entendimiento  
de que entre las confusiones de las voces no escuchase  
el Alma las suyas.*

DEMONIO                    ¡Oh Luzbel!  
TODOS                        ¡Ah!

13 Sobre las ideas de Lope al respecto, y su educación en la Academia Real Matemática, véase Sánchez Jiménez (“Lope”).

14 La escena está en las págs. 221-222 de la edición de González Barrera (Vega Carpio, *El peregrino*).



Nos referimos a una escena que aparece al final del segundo acto de la comedia *El valor de las mujeres*:

ALBERTO                    Qué sé yo si querrá el conde  
de mis agravios vengarse.  
Estas lágrimas te muevan.

CARLOS                    Otavia, no es bien que aguarde:  
mira que así me entretienen  
para que mejor me alcancen.

*Dentro*

CHUSMA                    ¡Iza, camina! ¡San Jorge!

CARLOS                    ¡San Juan!

CHUSMA                                    ¡Ea!

ALBERTO                                    Ya que se parten,  
estoy por seguirlos muerto  
y en las ondas arrojarme.                    (vv. 1975-1984)

El contexto es mínimo y no viene al caso (la zaloma solo sirve para sugerir el viaje marítimo de los personajes), pero resulta llamativo que Lope vuelva recurrir a presentarla como voces que surgen desde detrás del escenario (“*Dentro*”). Además, encontramos las exclamaciones (“Iza”, “Ea”) y las invocaciones a los santos, aunque, tal vez por la brevedad del texto, no tenemos una clara división de papeles entre corifeo y chusma.

También muy breve, pero clara y con todas las características arriba señaladas, es la zaloma que Damián Salucio del Poyo incluye en su comedia religiosa *La vida y muerte de Judas*. El texto se lo atribuye a este autor Schaeffer, quien lo tomó de un volumen que debió de publicarse entre 1612 y 1616, por lo que la comedia debió de representarse durante la primera década del XVII (Arellano y Rubiera 16). En esta ocasión, el dramaturgo sevillano pretende recrear una escena de pesca protagonizada por los apóstoles san Pedro y san Andrés, a quienes acompañan Grismas y Barrabás:

SAN PEDRO                    Andrés, paréceme tiempo  
de sacar la red a tierra.

GRISMAS                    Ayudaremos nosotros  
a tirar, si es menester.

SAN PEDRO                    Por lo que os ha de caber  
por este lance a vosotros...

BARRABÁS                   Ea, que sacando medro  
un delfín, o una ballena.

SAN PEDRO                   Tiremos en hora buena.

SAN ANDRÉS                 Zaloma tú, hermano Pedro.

*Asen de unas cuerdas y van tirando.*

SAN PEDRO                 ¡Abraham!

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                   ¡Ah, Elías!

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                 ¡Ah, Enoc!

TODOS                         ¡Hao!

BARRABÁS                   Buen remedio tiene,  
voto a diez, que si no viene  
a ayudarnos el Mesías,  
que aunque vengan a tirar  
todos cuantos ha invocado,  
que hay en la red más pescado  
que todos pueden sacar.

SAN PEDRO                 ¿Tan presto desconfiáis?  
Callad, que en nombre de Dios  
ha de salir. Tirad vos,  
que bien gordo y fuerte estáis  
y, con unos tercios tales,  
afrenta vuestra es cansaros.

BARRABÁS                   Pedro, ya vuelvo a ayudaros,  
mas meted más oficiales<sup>16</sup>.

SAN PEDRO                 ¡Melquisedeh!

*Vuelven a ir tirando todos la red.*

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                   ¡Isac!

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                   ¡Ah, Lot!

TODOS                         ¡Hao!

BARRABÁS                   Ya viene.

SAN PEDRO                   ¡Ah, Rubén!

---

16 Adoptamos la puntuación del pasaje que proponen Arellano y Rubiera (128).

BARRABÁS                   Estos sí que tiran bien;  
vayan estos.

SAN PEDRO                                   ¡Ah, Sidrac!

*Sale el capitán.*

CAPITÁN                   ¿Sacando la red están?  
¿Es menester quien ayude?

SAN ANDRÉS               No es bien que trabaje y sude,  
señor, quien es capitán.  
Poco nos falta.

CAPITÁN                                   Pues vaya.  
Veamos lo que saldrá.

SAN PEDRO               ¡Ah, Mesías!

CAPITÁN                                   La red está  
ya en medio de aquesta playa.

*Acaban de sacar la red, y sacan envueltos en  
ovas a Judas Iscariote y a Dimas, que es el buen  
ladrón. (14-15)*

Obviamente, el contexto es también religioso tanto en el contexto general (una comedia de asunto bíblico) como en el texto en particular, pues el personaje que zaloma, el corifeo, san Pedro, invoca a diversas figuras del Antiguo Testamento: con la final (el Mesías), los pescadores que han estado halando de las sogas al compás de la zaloma logran sacar la red con su doble carga, esto es, el malvado Iscariote y el futuro san Dimas. Asimismo, tenemos en esta zaloma la necesaria división de papeles (san Pedro zaloma; los otros tiran) y un fuerte ritmo, muchas veces irreductible al octosílabo en la edición que hemos consultado. Con respecto a los otros ejemplos dramáticos que hemos examinado (los de Lope de Vega), la de Salucio del Poyo presenta la peculiaridad de que representa la zaloma en escena, y no dentro, como prefería hacer el Fénix. Por último, es interesante percibir hasta qué punto la métrica de las zalomas resulta conflictiva para los editores. En efecto, *La vida y muerte de Judas* también aparece en una reciente edición de Arellano y Rubiera (107-238), pero en el pasaje de la zaloma, el que nos interesa, estos estudiosos deciden sacrificar en dos ocasiones unos versos extraños, algunos hipermétricos, para reconstruir unas redondillas (128 y 129). No obstante, al hacerlo deforman la zaloma y acaban explicando que tal vez las exclamaciones de la chusma deban de considerarse ajenas al verso:

Suprimimos las intervenciones de *Todos* para regularizar la métrica. Es posible que estas exclamaciones figuren en el texto y no se pretendan computar como versos, o parte de versos, sino como simples exclamaciones al margen de la métrica. Hay otros casos en la comedia del Siglo de Oro. (129)

En cualquier caso, el texto resulta problemático, pues hay versos donde está claro que las exclamaciones de los que halan computan en la medida del verso (vv. 432, 448 y 449).

### Conclusiones

En suma, nuestro análisis de estas cuatro zalomas áureas, posiblemente las únicas que se nos han conservado, nos permite precisar qué se entendía por zaloma durante los reinados de Felipe II y Felipe III. Examinando en primer lugar los textos lexicográficos que se pronuncian sobre el término, hemos notado que hay una división entre los que consideran la zaloma una forma musical (canto o salmodia) o una grita. La discrepancia no es esencial para entender el fenómeno, pues obviamente hay muchas formas musicales rítmicas que no eran consideradas tales en la época porque carecían de melodía, pero que tenían cadencia, como acepta incluso Lope de Vega, el autor más inclinado a definir la zaloma como una “grita” acompañada.

Además, y de manera más interesante, hemos visto que los lexicógrafos también están en desacuerdo acerca de la naturaleza de la zaloma: unos la consideran una canción de trabajo específicamente marinera; otros, una canción de trabajo general; otros, por fin, aclaran que la zaloma se emplea en faenas que implican concretamente halar de determinados cabos, y no otro tipo de tareas colectivas como remendar velas o redes. En este caso, los textos áureos que hemos traído a colación y hemos analizado son muy específicos: Salazar, Lope y Salucio del Poyo solo usan la palabra referida a canciones marineras, y en concreto relativa a tareas en las que un grupo (la chusma) hala mientras marca el compás con gritos y un corifeo (el piloto) “zaloma”, esto es, completa el metro rítmico con versitos de diversa índole.

Asimismo, los cuatro textos áureos que hemos examinado solventan otra de las dudas que plantea la crítica, que es la cuestión de la lengua de las zalomas. Aunque la más completa de ellas, la de Salazar, está en lingua franca, las otras tres están en perfecto castellano, sin ningún tipo de extranjerismo, y además sin la libre asociación de ideas, casi

cercana al disparate, que encontramos en la zaloma de la “Carta al licenciado Miranda de Ron”. La zaloma no tiene por qué estar en lengua de taracea, y puede ser perfectamente lógica, lo que nos obliga a tomar con un grano de sal las propuestas de estudiosos como Rey (“*Jançu*”, “Apuntes”).

Por otra parte, los cuatro textos del Siglo de Oro que hemos analizado comparten un componente religioso que ya indicaban los lexicógrafos más precisos, y que se percibe en las invocaciones al santoral que incorporan o, en el caso de *La vida y muerte de Judas*, en las apelaciones a diversas figuras del Antiguo Testamento. Para mostrar el peso de esta regla podemos traer a colación la zaloma diabólica de *El viaje del alma*: en ella, el Demonio invoca a Luzbel y a los Vicios, invirtiendo así la devoción de las zalomas originales, pero sin eliminar su carácter religioso.

Sin embargo, conviene notar que nuestro trabajo no nos ha permitido pronunciarnos sobre uno de los puntos más controvertidos de este campo de estudio: la métrica de las zalomas. Como hemos podido comprobar, en los textos lopescos, el Fénix adapta el esquema rítmico original al octosílabo castellano, pero el texto de *La vida y muerte de Judas* tiene grandes dificultades para hacerlo, lo que sugiere que en la zaloma original podía haber algo irreductible al isosilabismo. Para confirmar esta impresión podemos aducir el hecho de que la zaloma de Salazar tampoco responde a un ritmo isosilábico: solo se distingue en ella la división entre el grito de la chusma y los versos del corifeo, que a su vez se dividen en dos partes, como separadas por una cesura. Es tarea para los musicólogos indicar cómo se reproducirían estos cantos, y luego de los filólogos determinar cómo expresar este ritmo en las ediciones críticas.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio y Javier RUBIERA, eds. *Judas en el teatro del Siglo de Oro. Comedia del nacimiento y vida de Judas. La vida y muerte de Judas. Judas Iscariote*. Kassel: Reichenberger, 2022.
- AZARA, Félix de. *Apuntamientos para la historia natural de los cuadrúpedos del Paraguay y río de la Plata*. Vol. 2. Viuda de Ibarra, 1802.
- BRUERTON, Courtney. “The Date of Schaeffer’s *Tomo antiguo*”. *Hispanic Review*, vol. 15, 1947, pp. 346-364.

- Cancionero musical de Palacio*, edición de Joaquín GONZÁLEZ CUENCA. Madrid: Visor, 1996.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis. *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- CARRIAZO RUIZ, José Ramón. *El vocabulario de la navegación en el Siglo de Oro*. Universidade da Coruña, 2015.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*, edición de Luis MARTUL TOBÍO. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2008.
- CASAS, Cristóbal de. *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*. Damian ZENARO, 1597.
- CASCALES, Francisco de. *Cartas filológicas*, edición de Justo GARCÍA SORIANO. Vol. 3. Clásicos Castellanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1930.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Laura FERNÁNDEZ, Ignacio GARCÍA AGUILAR, Carlos ROMERO e Isabel LOZANO. Madrid: Real Academia Española, 2017.
- *Trabajos de Persiles y Sigismunda: historia sentimental*. 2 vols. Catalina Piñuela, 1829.
- CIORANESCU, Alejandro, ed. *Obras festivas*, de Eugenio de SALAZAR. Madrid: Romerman, 1968.
- COLÓN DOMÈNECH, Germà. “Fonètica històrica versus historia lèxica. El cas de saloma < κέλευσμα ‘cant dels mariners’”. *Estudis de filologia catalana i románica*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997, pp. 202-218.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos, 1980-1993.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2006.
- Diccionario de autoridades*. 3 vols. Francisco HIERRO, 1726-1737.
- DLE*. Véase *Real Academia Española*.
- ESCALANTE DE MENDOZA, Juan. *Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales, 1575*, edición de Roberto BARREIRO-MEIRO. Madrid: Museo Naval, 1985.

- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas. La mar descrita por los mareados. Más disquisiciones, que comprenden la vida de la galera con interesantes noticias de la chusma; galeones y flotas de Indias; osadía de los navegantes, grandes penalidades, combates y naufragios, plagas, suciedades...* Sucesores de Rivadeneyra, 1877.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos. *Vocabulario de Lope de Vega*. 3 vols. Madrid: Real Academia Española, 1971.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín. *Diccionario marítimo español*. Imprenta Real, 1831.
- FRANCIOSINI, LORENZO. *Vocabulario español e italiano*. Vol. 2. Rev. Camera Apostólica, 1638.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego. *Instrucción náutica*, edición de Mariano CUESTA DOMINGO. Madrid: Museo Naval, 1993.
- GARCÍA SORIANO, Justo. "Damián Salucio del Poyo. Nuevos datos biográficos". *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 13, 1926, pp. 269-282 y 474-506.
- GOBELLO, José. *Diccionario gauchesco*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003.
- GUILLÉN, Julio F. *El lenguaje marinerero. Discurso leído ante la Real Academia Española el día 23 de junio de 1963*. Real Academia Española, 1963.
- MEDINA, José Toribio, ed. *Arauco domado*, de Pedro de OÑA. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.
- MUÑIZ, Francisco Javier. *Vocabulario rioplatense*. Buenos Aires: Coni, 1937.
- Nuevo Diccionario Histórico del Español*, <<http://web.frl.es/DH/org/login/Inicio.view>>. Última consulta el 24 de abril de 2022.
- LOUDIN, Caesar. *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*. J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin, 1675.
- PERCIVAL, Richard y John MINSHEU. *A Dictionary in Spanish and English*. John Haviland / Matthew Lowndes, 1623.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2014.
- REY, Pepe. "Jançu Janto, una zaloma". *Musiker*, vol. 13, 2002, pp. 59-65.

- “Apuntes sobre música naval y náutica”. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, edición de John GRIFFITHS y Javier SUÁREZ-PAJARES. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 95-139.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO. *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*. Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1922.
- ROMANOS, MELCHORA, “El discurso contra las navegaciones en Góngora y sus comentaristas”, en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, edición de Ignacio ARELLANO, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 37-49.
- SALAZAR, Eugenio de. *Textos náuticos: Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600). Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, edición de José Ramón CARRIAZO RUIZ y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. New York: IDEA, 2018.
- SALUCIO DEL POYO, Damián. *La vida y muerte de Judas*, edición de Adolf SCHAEFFER, en *Ocho comedias desconocidas*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887, pp. 1-82.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “Pedro de Oña y su Arauco domado (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del ‘taratántara’ a las ‘barquillas’”. *Hispanic Review*, vol. 74, 2006, pp. 319-344.
- “Lope y la Academia Real Matemática (c. 1584-1587): desde las matemáticas a las letras (con una precisión sobre la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*)”. *Wort und Zahl / Palabra y número*, edición de Christoph STROSETZKI. Heidelberg: Winter, 2015, pp. 149-169.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino. *Gran diccionario del español actual*. SGEL, 2001.
- SCHAEFFER, Adolf. *Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc., tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado*. 2 vols. F. A. Brockhaus, 1887.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS. *Diccionario del español actual*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 2011.

- TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Vol. 2. Viuda de Ibarra, 1788.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tirano Banderas. Novela de la tierra caliente*. Rivadeneyra, 1927.
- VEGA CARPIO, Lope de. *La Dragontea*, edición de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Madrid: Cátedra, 2007.
- *A Claudio*, edición de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ. *La vega del Parnaso*, edición de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Pedro CONDE PARRADO. Vol. 2. Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 7-94.
- *De cosario a cosario*, edición de Enrico Di PASTENA. *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, edición de Alejandro GARCÍA REIDY y Fernando PLATA. Madrid: Gredos, 2020, I, pp. 103-278.
- *La Filomena*, edición de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Florencia CALVO y Cipriano LÓPEZ. Madrid: Gredos, en prensa.
- *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, edición de Antonio CARREÑO. Biblioteca Castro, 2003.
- *La Maya. El viaje del alma*, edición de Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN. Kassel: Reichenberger, 2017.
- *Obras de Lope de Vega, VII, Autos y coloquios, II*, edición de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO. Atlas, 1963.
- *El peregrino en su patria*, edición de Julián GONZÁLEZ BARRERA. Madrid: Cátedra, 2016.
- *El valor de las mujeres*, edición de Julio VÉLEZ SAINZ. *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ. Madrid: Gredos, 2019, II, pp. 795-970.
- Vocabulario marítimo y explicación de los vocablos que usa la gente de mar en su ejercicio del arte de marear*. Herederos de Tomás López de Haro, 1722.
- ZÁRATE, Manuel F. y Dora PÉREZ DE PÉREZ. *Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y de sus implicaciones históricas y culturales*. Ministerio de Educación, 1968.



# EL CONJURO DIABÓLICO EN VERSO: FUENTES Y VARIACIÓN ESTRUCTURAL DE LA ANTIGÜEDAD AL NACIMIENTO DEL TEATRO ÁUREO

Gaston Gilabert  
Universitat de Barcelona

## 1. Introducción

En el crisol del Arte Nuevo se plantean dos tipos de conjuros para el teatro que, pese a poseer elementos en común, siguen distintas directrices y afectan de modo diverso a las tramas en los que se insertan y a la organicidad de la relación entre esos contenidos aciagos y el género literario que los acoge. Por una parte, se halla el modelo que fija Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* y, por otra, el que establece Fernando de Rojas en *La Celestina*. *A priori* podría objetarse que no son modelos distintos, pues la fuente principal del conjuro diabólico de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* no es otra que la secuencia pronunciada por la nigromante pucelana en las coplas de Mena; no obstante, como dice el refrán, el diablo está en los detalles.

El primero de los modelos castellanos se caracteriza por un tono macabro, un estilo elevado y una gravedad funesta, que poco o ningún espacio deja a la comicidad y al realismo literario, de modo que el siglo XVI seguirá este camino especialmente para sus poemas épicos y para sus tragedias, en una senda que, a la postre, va a mostrarse incompatible con la fórmula del Arte Nuevo. En efecto, la oficiante de Mena es una aterradora nigromante que invoca en plena noche a las potencias infernales con el objetivo de lograr que un cadáver le revele el destino de una guerra en curso. Este será el conjuro —y, por tanto, también todas sus repercusiones— que escogerá Cervantes para su *Tragedia de Numancia* en el inicio de una carrera dramática destinada a la frustración por no lograr adaptarse al teatro comercial que piden los nuevos tiempos. La tipología rojana, por el contrario, rema en favor del realismo y del universo de la verosimilitud, motivo por el que tendrá un mejor encaje en la Comedia Nueva, al fundarse en una alcahueta perteneciente

al lumpenproletariado urbano que se expresa en estilo coloquial y cuya invocación pretende el éxito en el comercio erótico entre un galán y una dama. Este será el modelo que prefiera Lope de Vega y que va a evolucionar en las tablas áureas hasta un tipo hechiceril profundamente cómico, con una magia ineficaz y que sobrevive estafando al prójimo<sup>1</sup>. Como afirma Pérez Priego [1991:292], *La Celestina* «ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado, de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas».

Ambas propuestas, la de Mena y la de Rojas, pueden leerse en clave trágica, pero solo la primera necesita forzadamente la presencia de la muerte durante el conjuro. Lo único que permite conectar el conjuro del acto tercero y los cadáveres del final de *La Celestina* es una interpretación moralizante de los distintos desenlaces que sufren los personajes mucho más tarde. Desde la óptica de un futuro tratamiento dramático, en la inmediatez del aquí y del ahora que exige el convivio teatral, nótese que el primer conjuro pone en el centro lo macabro, pues lo que se pide es la intervención metafísica sobre un cadáver, y el segundo está presidido por el deseo amoroso, ya que se trata de una *philocaptio*. La preferencia del amor como motor dramático en detrimento de la muerte es correlato de la superación de la vía agotada para la tragedia en España mediante la predilección de la fórmula tragicómica que pide el nuevo teatro. La misma evolución de este motivo que se aprecia en el siglo XV entre Mena y Rojas, se aprecia en el siglo siguiente entre distintas producciones teatrales. La modernidad literaria estará siempre de parte de los segundos y el tratamiento de los conjuros es un indicio sintomático de ello. No sin razón ha dicho Arellano que es «Lope el principal dramaturgo que recoge elementos de *La Celestina*» [2001:248].

Para entender la encrucijada que supone la elección entre tipologías de conjuro literario, es preciso ir a las fuentes clásicas que están en el sustrato cultural del *Laberinto* y de *La Celestina*, pues sus poderosas oficiantes son las primeras en marcar el rumbo de este motivo en la tradición en lengua castellana, pero no las primeras en representar modelos opuestos. La literatura antigua en griego y en latín cuenta con invocaciones en que ya se advierten las características más relevantes para la posteridad, tanto las comunes como las divergentes; de modo que, si el primer teatro áureo tuvo que escoger entre los modelos de

---

1 Para un análisis de esta evolución, véase especialmente el trabajo de Lara [2014].

Mena y de Rojas, estos, a su vez, tuvieron que seleccionar entre distintas tipologías de la tradición anterior.

## 2. Los modelos griegos

### 2.1. Homero y Eurípides

Son Circe y Medea las magas más célebres de la Antigüedad y las que han tenido mayor progenie literaria hasta nuestros días. Sin embargo, no debemos a ellas la faceta de conjuradora, pues en aquellos primeros textos en que hablan con voz propia —la *Odisea* homérica y la *Medea* de Eurípides— ninguna de las dos pronuncia palabras mágicas para la consecución de sus objetivos y están lejos de pretender, como la nigromante de Juan de Mena, que un espíritu entre en un cadáver para que le sea revelado el futuro. En el caso de la *Odisea*, la magia se utiliza para transformar a los hombres de Ulises en cerdos, pero la poderosa Circe no musita ningunas palabras, simplemente utiliza su vara mágica. En otro pasaje posterior de la *Odisea*, la diosa trata de encantar al héroe con finalidades amorosas, y en esta ocasión lo hace preparando un brebaje. Sus poderes no son transitoriamente cedidos por ninguna fuerza sobrenatural, los posee de manera innata. No encontramos conjuros en Circe, empero, tanto la varita mágica como las pociones sí serán elementos que pasarán a la tradición occidental como atributos y habilidades de magos y hechiceras. La diosa de la *Odisea* poco tiene que ver con las dos hechiceras del siglo XV español, por sus poderes innatos, porque no pronuncia conjuros y porque no necesita que medien otros dioses para que su magia sea eficaz; no obstante, si tuviera que aproximarse a una, esta sería Celestina y no solo porque ambas se dediquen a pócimas y brebajes, sino por la concomitancia en el objetivo amoroso de su último hechizo. De modo que, en el tratamiento de este motivo, Circe posee uno de los elementos clave que identificamos con la modernidad literaria, tanto en siglo XV como en el XVI. En análoga situación nos hallamos con la Medea de la tragedia homónima de Eurípides, pues también está emparentada con los dioses —de hecho, según algunas fuentes, es hija de Hécate y hermana o nieta de Circe [Grimal, 1991:107 y 336]—, no realiza conjuros en la obra y tampoco necesita solicitar la intervención de las divinidades del inframundo. Su motivación es asimismo el amor, aunque con la variante de los celos y la venganza hacia su esposo, por lo que este personaje se tiñe de tonalidades más oscuras. Tanto Medea como su homérica familiar, en co-

herencia con la posición social y la genuinidad de sus poderes, son las destinatarias directas de su magia, de modo que la dirigen hacia sus propios sujetos amados, a diferencia de la alcahueta rojana, que es tercera en todos los sentidos: es intermediaria en los amores de Calisto y Melibea y también en los poderes maléficos, que pide prestados al inframundo por no pertenecerles *de iure*.

## 2.2. Teócrito

Mención aparte merece Simeta, una hechicera de la literatura griega que ha recibido menos atención que las otras dos en la historia de la cultura y que, sin embargo, es la antecesora más directa de Celestina. Aparece en el segundo de los *Idilios* de Teócrito y los rasgos que la diferencian de Circe y Medea son los que más la aproximan al personaje rojano. Con las magas griegas anteriores comparte el hecho de que usa la magia para sus propios trances amorosos, pero se separa de ellas por no ser su estirpe olímpica ni pertenecer a una clase social elevada, por necesitar la ayuda de intermediarios para que su magia sea operativa y por ser el único personaje de la literatura griega antigua en explicitar el pacto maléfico mediante un conjuro. Pese a su menor fama, Simeta representará un modelo de oficiante cargado de futuro. El realismo con que Teócrito la pinta y su naturaleza humana, logran que la peligrosidad de este arquetipo se expanda potencialmente a toda la sociedad, pues es una mujer que ha aprendido a conjurar y que además enseña a sus lectores y oyentes el modo de hacerlo. Pero hay un dato que permite conectar mejor a Simeta con Celestina: la primera se sirve de un medio mágico a menudo olvidado por la crítica que no es ni una varita —como Circe—, ni un cadáver —como la hechicera pucelana de Mena—, sino un hilado de color púrpura mediante el cual realiza la *philocaptio* con el objetivo último de provocar el deseo amoroso y que, aquel que le es indiferente, se abraza y se derrita de amor [vv. 2-7]<sup>2</sup>.

2   Sigo la edición y traducción de García Teijeiro y Molinos Tejada [Teócrito, 1986]. Para un comentario y una selección de bibliografía sobre el carácter mágico de este conjuro con un hilado, véase Montaner y Lara [2014:62]. También en un contexto de deseo amoroso, Ovidio en sus *Amores* va a referir un medio mágico similar: «Aut te traiectis Aeaea venefica lanis / devovet, aut alio lassus amore venis» [Ovidio, 2005: 326]. El poeta habla de una *venefica*, es decir, una hechicera romana especializada en filtros, hierbas y venenos, que se dedica a los encantamientos amorosos mediante un hilado de lana, perfil que nos conecta con Simeta y con Celestina. Además, la hechicera ovidiana ejerce su profesión en Eea, isla

La hechicera griega comienza su invocación pidiendo ayuda a la diosa lunar y a la subterránea Hécate para que su magia tenga tanta eficacia como la de otras míticas encantadoras como Circe y Medea, a las que cita [vv. 10-16], por lo que queda clara su posición subalterna respecto a ellas. Después llamará a Artemis, mencionando la vinculación de esta diosa con el Hades [vv. 34-35]. Empero, el protagonista del conjuro es su amado Delfis y solicita con un mismo verso a modo de estribillo que él sea arrastrado hasta ella: «Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa». Entre las diez repeticiones de ese verso, Simeta intercala declaraciones que presuponen la fe en el poder de la magia por simpatía entre elementos cuyos vínculos no aparentes son puestos de manifiesto. Este tipo de fórmulas mágicas ha sido estudiado por antropólogos como Frazer, que en su *The Golden Bough* sintetizó en dos las leyes que presidían el pensamiento mágico: la ley de semejanza y la ley de contacto [2009:11]:

If we analyze the principles of thought on which magic is based, they will probably be found to resolve themselves into two: first, that like produces like, or that an effect resembles its cause; and, second, that things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed. The former principle may be called the Law of Similarity, the latter the Law of Contact or Contagion. From the first of these principles, namely the Law of Similarity, the magician infers that he can produce any effect he desires merely by imitating it: from the second he infers that whatever he does to a material object will affect equally the person with whom the object was once in contact, whether it formed part of his body or not.

Francisco Rico [1975:112-113] expresó la fuerte conexión de la literatura con estas fórmulas mágicas y relacionó ambas leyes con las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia, respectivamente. Así, podríamos decir que, cuando Simeta derrite cera y pide que del mismo modo se derrita de amor su amado Delfis, la operación es una figura de semejanza, la metáfora, y cuando utiliza una prenda por él extraviada para que se abra con el mismo deseo que quiere que él lo haga, estamos ante una figura de continuidad, la metonimia.

---

asociada por antonomasia a las míticas magas, ya que en ella nació Medea y residió Circe.

El ritual, que implica la sincronía entre una praxis gestual y unas palabras determinadas, tiene una extensión de cincuenta y tres versos [vv. 11-63]<sup>3</sup>, de manera que su longitud es mayor que el de los conjuros del siglo XV español y que la mayoría de aquellos que los imitarán más tarde en los textos dramáticos del Siglo de Oro. En cuanto a la eficacia mágica de esta hechicera subalterna, Teócrito es ambiguo y el poema termina antes de ver sus efectos. La propia Simeta, aunque con la invocación inicial se muestra entusiasta al escuchar aullidos en la noche [v. 30], al final alberga serias dudas y termina diciendo que, si sus poderes no logran atraer el deseo amoroso de Dafnis, entonces lo matará mediante venenos [vv. 159-162]. Por una parte, el hecho de generar intriga en el lector u oyente situándolo en la duda acerca de la operatividad de la magia —pues no se muestran sus efectos en la misma escena del conjuro—, manifiesta su alianza con el modelo de modernidad de Rojas —y de la comedia lopesca— y lo aleja del de Mena —y de la tragedia cervantina<sup>4</sup>—. Por otra parte, esta falta de eficacia o, al menos, de inmediatez en la respuesta, es reveladora de que bien la oficiante no posee tan grandes poderes como aquellas diosas, bien que su conjuro no es el adecuado<sup>5</sup>.

### 3. Los modelos latinos

#### 3.1. Horacio

La literatura romana explotará la vertiente macabra de este tipo de personajes hasta acercarlo a nuestra idea de bruja moderna. Un ejemplo

---

3 La intervención oral de Simeta por la que apela a las divinidades se extiende a lo largo de ciento cincuenta y siete versos, pero podemos dividirla en dos segmentos: el primero, en que nombra a la infernal Hécate, repite diez versos su solicitud respecto a su amado Dafnis, combina sus palabras con la praxis mágica y todo ello en presencia de su negligente esclava Testilis [vv. 11-63]; en el segundo, se queda hablando sola durante más de cien versos que no van acompañados de ningún tipo de rito gestual, tampoco repite su petición de atraer a Dafnis y ya no aparece en su boca ningún dios del inframundo [vv. 64-166]. Parece que su carácter airado se ha vuelto melancólico y de una disposición activa pasa a ocupar una pasiva. El objetivo de esta segunda parte es contarle a la Luna el porqué del conjuro previo: su propia historia amorosa desde que conoció a Dafnis. Su única exigencia en esta sección es que la Luna se limite a escuchar el relato de sus males de amor.

4 En otro trabajo [Gilabert, 2016] he analizado la dramaturgia cervantina a propósito de la *Tragedia de Numancia* de Cervantes.

5 Graf [2003:184-185] y Ogden [2009:111] aseguran que el conjuro de Simeta es eminentemente literario y está desconectado de la base real de las prácticas mágicas en el mundo griego.

de ello es la Canidia de Horacio, que secuestra y tortura niños, realiza conjuros y un sinfín de prácticas crueles. El poeta latino inserta el conjuro en el quinto de sus *Epodos*<sup>6</sup>, pero, a pesar de la familiaridad con que se dirige a las deidades, a las que trata de compañeras fieles de sus empresas, el rito lingüístico es breve y directamente ineficaz, por lo que colegimos que su poder es relativo y que, por tanto, sigue la estela griega de Simeta y no la de Circe y Medea.

La estructura verbal del conjuro puede asimilarse a la de un contrato con el inframundo o pacto demoníaco mediante el cual la parte que tiene la iniciativa llama e identifica a su contraparte y especifica su solicitud, es decir, el objeto del pacto. Aunque el paso del tiempo hará que estos pactos devengan más complejos y contengan más secciones, el conjuro de Canidia, como el de Simeta, solo cuenta con invocación y solicitud. El texto latino es, no obstante, mucho más breve que el griego, pues pasamos de cincuenta y tres a doce versos [vv. 49-60]:

O rebus meis non infideles arbitrae, Nox et Diana, quae silentium regis, arcana cum fiunt sacra,	Invocación al receptor
nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos iram atque numen vertite. formidulosis cum latent silvis ferae dulci sopore languidae, senem, quod omnes rideant, adulterum latrent Suburanae canes nardo perunctum, quale non perfectius meae laborarint manus. <sup>7</sup>	Solicitud

6 Este personaje aparece asimismo en otros lugares de las obras de Horacio: al menos, en el tercero y el decimoséptimo de los *Epodos* y la primera de las *Sátiras*.

7 La traducción de Cuatrecasas lee: «Oh fieles testigos de mis hechizos, la Noche y Diana / que ordenáis silencio / cuando se llevan a cabo los misterios sagrados: / ahora, venid ahora, volcad ahora vuestro poder / y vuestra ira contra las casas enemigas / Ahora, mientras las fieras adormecidas con dulce sopor / se ocultan en las pavorosas selvas, / que al viejo adúltero, provocando las burlas de todos, / le ladren los perros de Suburra, / perfumado con nardo cual no pudieron elaborar / más perfectamente mis propias manos» [Horacio, 1992:145].

Canidia identifica a Nox y a Diana como destinatarias de su llamamiento —en Teócrito eran la Luna, Hécate y Artemis— y su pretensión es expuesta en el objeto del pacto: solicita ejecutar un ataque metafísico contra las casas de sus enemigos y lograr que los perros ladren al viejo adúltero. Al término del conjuro, no obstante, Canidia se lamenta de que los dioses no la ayuden y les afea que hagan distinciones con la poderosa Medea, a quien dotaron de poderes superiores. También Simeta se había comparado con ella desde una posición de inferioridad y la duda que Teócrito planteaba acerca de la eficacia de su magia, Horacio la resuelve en un claro fracaso.

### 3.2. Ovidio

Ya vimos que por más maestría mágica que tuviera Medea en la literatura griega, la tragedia homónima de Eurípides evitaba el pacto explícito mediante un conjuro. Para hallarlo tenemos que esperar a las reescrituras latinas posteriores, a los textos de Ovidio y de Séneca, autores que, no ocultando al público las fórmulas lingüísticas de sus rituales, explotaron la vertiente diabólica de que carecían las fuentes griegas a propósito de tal personaje. De este modo, la Medea de las *Metamorfosis* ovidianas pronuncia los siguientes veinticinco versos:

'Nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis aurea cum luna succeditis ignibus astra, tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris adiutrixque venis cantusque artisque magorum, quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis, auraeque et venti montesque amnesque lacusque, dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste,	Invocación al receptor
quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes in fontes rediere suos, concussaque sisto, stantia concutio cantu freta, nubila pello nubilaque induco, ventos abigoque vocoque, vipereas rumpo verbis et carmine fauces, vivaque saxa sua convulsaque robora terra et silvas moveo iubeoque tremescere montis et mugire solum manesque exire sepulcris! te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro pallet avi, pallet nostris Aurora venenis!	Presentación de la oficiante

vos mihi taurorum flammas hebetastis et unco inpatiens oneris collum pressistis aratro, vos serpentigenis in se fera bella dedistis custodemque rudem somni sopistis et aurum vindice decepto Graias misistis in urbes:	
nunc opus est sucis, per quos renovata senectus in florem redeat primosque recolligat annos, [...] <sup>8</sup>	Solicitud

Nótese cómo Medea amplía el panteón de invocados que conforman la contraparte del pacto: Nox y Luna, pero también Hécate, la Tierra, las brisas, vientos, montes, ríos y lagos. El colectivo es tan grande que asimismo incluye a todos los dioses de los bosques y a todos los de la noche. En cuanto a la sección en que realiza su solicitud, queda claramente especificada en dos versos: necesita en ese mismo momento y lugar un elixir tan potente que pueda rejuvenecer a un anciano. A diferencia de los conjuros de Simeta y de Canidia, que solo contenían estas dos secciones contractuales, el de Medea incluye una tercera y es proporcionalmente la más extensa: una vez identificados los destinatarios del conjuro en segunda persona, pasa Medea a la primera persona para hablar de su experiencia y de aquellos logros previos que la convierten en apta para realizar un nuevo pacto. Así que, con carácter previo a la exposición de la solicitud, acredita sus méritos para que un nuevo

8 La traducción de Ramírez de Verger y Navarro lee: «Noche / fidelísima para los secretos, y vosotras, doradas estrellas, / que con la luna sucedéis a los rayos del día, y tú, / Hécate de tres cabezas, que conocedora de mis propósitos / acudes en mi auxilio, y vosotros, ensalmos y artes mágicas, / y tú, Tierra, que provees a los magos de hierbas eficaces, / y vosotros, brisas y vientos, montes, ríos y lagos, dioses / todos de los bosques y dioses todos de la noche, venid. / Con vuestra ayuda, cuando he querido, los ríos retrocedieron / a sus fuentes con asombro de las orillas, y con mis hechizos / calmo los mares encrespados y encrespo los calmados, y / disperso y junto las nubes, y alejo y convoco los vientos, / con mis conjuros y ensalmos rompo las fauces de las víboras, / y muevo la roca viva y los árboles y los bosques, / arrancándolos del suelo, y hago a los montes temblar, / a la tierra rugir y a los muertos salir de sus sepulturas. / También a ti, Luna, te hago bajar, por mucho que los bronces / de Temesa alivien tus eclipses; a mis conjuros palidece hasta el carro de mi abuelo, palidece la Aurora con mis drogas. / Vosotros por mí debilitasteis las llamas de los toros y / con un curvo arado cargasteis sus cuellos que ignoraban el peso; / vosotros provocasteis entre los hijos de la serpiente una feroz guerra civil, / y dormisteis al guardián que desconocía el sueño, y engañando / a su protector enviasteis el oro a las ciudades griegas. / Ahora se necesitan un elixir gracias al cual una vejez / rejuvenezca y vuelva a la flor y recobre sus años primeros / [...]» [Ovidio, 2005:1091].

triunfo mágico encadene los anteriores, a modo de una consecuencia que se pretende natural. Si Canidia se lamentaba de la inoperancia de su conjuro, comparándose con la afortunada Medea, esta, en efecto, termina el suyo describiendo las señales exteriores que percibe y por las que se certifica la eficacia de su ritual. Por tanto, desde las *Metamorfosis* de Ovidio contamos con tres elementos estructurales del pacto maléfico: el llamamiento e identificación del destinatario, la autopresentación del emisor y el objeto del conjuro o solicitud.

### 3.3. Séneca

La evolución en las reescrituras antiguas de Medea se percibe en un relativo aumento en los detalles lingüísticos o gestuales del ritual y en una búsqueda de atraer la atención con lo escabroso. En la *Medea* de Séneca, además, el conjuro marca el inicio, es decir, la obra comienza directamente con la invocación al inframundo, con lo que toda la tragedia subsiguiente puede entenderse como el efecto del pacto infernal. Esos funestos versos constituyen el primer horizonte de expectativas.

Di coniugales tuque genialis tori, Lucina, custos quaeque domitiram freta Tiphyn novam frenare docuisti ratem, et tu, profundi saeve dominator maris, clarumque Titan dividens orbi diem, tacitisque praebens conscium sacris iubar Hecate triformis,	Invocación al receptor
quosque iuravit mihi deos Iason, quosque Medae magis fas est precari:	Presentación de la oficiante
noctis aeternae Chaos, aversa superis regna manesque impios dominumque regni tristis et dominam fide meliore raptam, voce non fausta precor. Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae, crinem solutis squalidae serpentibus, atram cruentis manibus amplexae facem,	Invocación al receptor
adeste, thalamis horridae quondam meis quales stetit:	Presentación de la oficiante

<p>coniugi letum novae letumque socero et regiae stirpi date. Est peius aliquid? Quod precer sponso malum? Vivat; per urbes erret ignotas egens exul pavens invisus incerti laris, iam notus hospes limen alienum expetat; me coniugem opto, quoque non aliud queam peius precari, liberos similes patri similesque matri.<sup>9</sup></p>	<p>Solicitud</p>
--	------------------

Pese a las diferencias entre los conjuros, la estructura contractual que sigue Séneca es análoga a la de Ovidio, con sus tres secciones, y, lo que resulta más sorprendente, la extensión es idéntica: cuentan con veinticinco versos cada uno de los dos conjuros. Esta nueva Medea, en primer lugar, realiza el llamamiento a sus destinatarios sobrehumanos, con un tupido panteón, en que no olvida a «*Hecate triformis*», ni a los manes impíos, ni al Caos de la noche eterna —«*noctis aeternae Chaos*»—, ni a Plutón y Proserpina, a los que alude como al soberano del triste reino y a la soberana que fue raptada —«*dominumque regni tristis et dominam fide meliore raptam*»—<sup>10</sup>.

9 La traducción de Pérez Gómez lee: «Dioses conyugales, y tú, Lucina, guardiana / del lecho nupcial, y tú, que enseñaste a Tifis / a controlar la innovadora nave que sometería los océanos, / y tú, cruel dominador del mar profundo, / y tú, Titán, que repartes por el mundo la claridad del día, / y tú, que en los ritos silenciosos proporcionas tu resplandor cómplice, / Hécate triforme, y vosotros, dioses por los que me juró / Jasón y a los que más derecho tiene a invocar / Medea —Caos de la noche eterna, / reinos opuestos a los de arriba, Manes impíos, / soberano del triste reino y soberana que fuiste raptada / con mayor lealtad—, con voz no fausta os invoco. / Ahora, venid ahora, diosas vengadoras del crimen, / con vuestra cabellera erizada de serpientes sueltas, / sujetando negras antorchas en vuestras manos sangrientas, / venid, siniestras como en otro tiempo acudisteis / a mis nupcias, dad muerte a la nueva esposa / y muerte al suegro y a la estirpe real. / ¿Me queda algún castigo peor que pueda pedir para mi esposo? / Que viva, que ande errante por ciudades desconocidas, pobre, / exiliado, temeroso, odiado, sin hogar seguro; / que, huésped ya famoso, busque los umbrales ajenos; / que me desee como esposa y —nada podría desear / peor que esto— unos hijos parecidos a su padre / y parecidos a su madre» [Séneca, 2012:485-488].

10 También hay exhortaciones dirigidas a estas tres últimas divinidades en la *Eneida* y en las *Metamorfosis*: cuando Dido maldice a Eneas y a su estirpe [Virgilio, IV: vv. 607-629] y cuando Orfeo baja a los infiernos y llama a sus gobernantes [Ovidio, X: v. 29].

Hasta la Medea latina, todas las oficiantes vistas invocaban a deidades femeninas en sus conjuros, como si la conexión metafísica tuviera que ver con la identidad de género. Este vínculo distintivo se rompe en este momento y, aunque no dejarán de aparecer en la posteridad algunas de estas deidades femeninas como Hécate, no lo harán ya en régimen de exclusividad. Es más, el paso del tiempo asimismo afectará a la parte emisora y terminará con el monopolio femenino: los hombres también invocarán a dioses y a diosas del inframundo.

En cuanto a su autopresentación, la Medea de Séneca alude por dos veces a su experiencia previa con las fuerzas maléficas con pronombres personales, recordando aquel tiempo en que las erinias, de manos sangrientas, se apostaron en su propio tálamo y alegando que ostenta un mejor derecho que Jasón a la hora de invocarlas. Finalmente, realiza dos peticiones: primero, que den muerte a la nueva esposa, al suegro y a la estirpe regia, pero luego se corrige y aumenta el grado de crueldad y humillación: que su esposo viva, aunque exiliado, pobre, odiado, sin hogar y que, pese a ello, la desee como esposa.

La Medea griega, como Circe, no necesitaba conjurar para obrar su poder y tenía un mayor carácter autosuficiente. En cambio, la Medea latina necesita el concurso de las potencias del inframundo para lograr la consecución de sus fines mágicos. La poderosa figura de divino linaje está sufriendo un proceso de humanización, aunque no tanto como para ser homologable a Simeta y a Canidia y a la más que dudosa eficacia de sus artes.

### 3.4. Lucano

Siguiendo la línea cronológica, el último texto latino que es forzoso traer a colación es la *Farsalia* de Lucano, debido a que su conjuro reviste el hipotexto más trascendente en relación con el que pronuncia la nigromante del *Laberinto de Fortuna* y, como tal, sus rasgos arquetípicos influirán de manera decisiva en la configuración literaria y escénica de los siglos XVI y XVII. El amplio repertorio de motivos y referencias que presenta Lucano va a ser especialmente crucial para la creación de un ambiente lúgubre mediante el conjuro en la historia de la literatura en lengua castellana.

Montaner y Lara [2014:66] aseguran que «en nuestras letras (desde Mena en adelante) parece no haber existido otro modelo (aceptable, al menos) de conjuro diabólico que la segunda parte del pronunciado

por la misma (*Pharsalia*, VI, 729-749), dado que se aplica a todo el espectro mágico, incluidas las hechiceras celestinescas» y es así en términos generales —esto es, en los rasgos compartidos entre Mena y Rojas—, pero no en un sentido estricto que atienda a sus diferencias tipológicas, pues la Ericto de la *Farsalia* no explica otros fenómenos, como la magia amorosa, que es patrimonio de todas las oficiantes anteriores griegas y latinas, respecto de las cuales Lucano representa la excepción. Es decir, Celestina cuenta con unos elementos de modernidad que no presentan las nigromantes de Lucano y de Mena y que la convertirán, en pleno siglo XVI, en la más apta para la fórmula trágica de la Comedia Nueva.

De entrada, apreciamos en Ericto cómo el paso del tiempo ha contribuido a expandir la longitud de estos versos adversos, de sus detalles performativos y de sus elementos morbosos. Todo un universo descriptivo, rico en detalles y en interacciones, se conjura como nunca en esta ocasión a lo largo de cincuenta y nueve versos<sup>11</sup>; un paradigma de dilatación que la literatura española no seguirá, más bien lo contrario: apreciaremos una reducción que acerca el fenómeno a las *Medeas* latinas.

Se reconocen en Lucano algunas fuentes hechicileras de la Antigüedad griega y latina, por ejemplo, en las célebres *Metamorfosis* ovidianas se hablaba de características de la oficiante —como el cabello desgreñado— y de condiciones ambientales y rituales —como la luna llena, el cielo bien estrellado o la búsqueda de hierbas—, pero aporta, respecto a sus antecedentes, novedades léxicas y sintácticas que permiten trazar vínculos directos entre la *Farsalia* y el *Laberinto de Fortuna*. No obstante, la conexión más llamativa entre ambas obras es la solicitud de las nigromantes: a instancia de terceros, piden a las potencias del inframundo que un cadáver reciente despierte tan solo un instante para informarles del desenlace de la presente contienda. Aquí Lucano está bebiendo de una tradición épica presente en el Antiguo Testamento,

---

11 La literatura latina había comenzado con doce versos de Canidia y continuado con los respectivos veinticinco de ambas *Medeas*. El más similar es el conjuro de las letras griegas, el de Simeta, de cincuenta y tres versos de extensión. Los cincuenta y nueve versos de Ericto lo son en sentido estricto, pues su intervención es más larga y se divide en dos partes: no tengo en cuenta la interacción posterior de Ericto con el espíritu enviado, solo la invocación a las potencias del inframundo para que lo envíen y entre en el cadáver con el objetivo de responder a sus preguntas. En ese momento ulterior, la nigromante le dirige trece versos [vv. 762-774] y, cuando termina, el narrador asegura que Ericto añadió un conjuro [v. 775], cuya literalidad no explicita él ni pronuncia ella.

concretamente en el primero de los *Libros de Samuel*, en que Saúl, preocupado por los acontecimientos bélicos, pide a la pitonisa de Endor que evoque a un muerto para hacerle una consulta<sup>12</sup>. Esta nigromante obedece y la magia es plenamente operativa, pues para darle respuesta aparece el espíritu, que no es otro que el del recientemente fallecido Samuel. La fuente bíblica del pasaje de Ericto —que muchos críticos actuales creen descubrir—, era conocida ya entre los escritores del Siglo de Oro. En el *Lucano traducido de verso latino en prosa castellana*, el mismo traductor, Martín Laso de Oropesa, hizo un comentario en el margen del conjuro y señaló [1578:149]:

En el libro primero de los *Reyes* capítulo veinte y ocho, hay una historia de donde pudo Lucano tomar esta ficción: porque es de creer que estos gentiles sabios leían el viejo testamento como historia antigua. Y allí se cuenta que, estando Saúl contra los filisteos y en gran temor, y habiendo muerto los profetas y adivinos como aquí dice que callaban los oráculos de los dioses, fue a hablar de noche en hábito disfraçado a una hechicera, y le pidió resucitase a Samuel profeta, y ello lo hizo, del cual oyó lo que pasó en aquella guerra.

Con ello queremos destacar que, en ese primer siglo después de Cristo en que se escribe la *Farsalia*, la magia negra del mundo hebreo se cruza con la magia vinculada al amor que habíamos visto en autores como Teócrito, Horacio, Ovidio y Séneca. Aunque el texto bíblico no ponga ningún conjuro en boca de la nigromante de Endor, el hipertexto latino de Lucano se sitúa en su tradición literaria y lo crea *ex novo* para su Ericto. La misma degradación o humanización que apreciábamos en otros personajes mágicos, que pasan de cierta autosuficiencia a necesitar decir unas palabras aprendidas y solicitar el amparo de terceros para que su magia sea eficaz, también el autor de la *Farsalia* da esa nota de realismo que no tenía su hipotexto, adaptando el viejo material a la sensibilidad de su propio tiempo. Se trata de un tímido pero decidido paso hacia el escepticismo moderno que no ha hecho más que comenzar.

A propósito del nuevo conjuro, es preciso destacar un punto desatendido por la crítica y que tiene que ver con la estructura contractual que hemos comentado antes, pues Ericto se separa de Medea en cuanto a sus disposiciones: comienza con la tópica invocación a un panteón

12 La edición de Nácar y Colunga traduce así la petición de Saúl a la pitonisa de Endor: «Predíceme el futuro, evocando a un muerto» [1 Samuel 28,8-14].

amplio entre los que aparecen Plutón y su esposa, el Caos, Hécate y el can Cerbero [vv. 695-705], bestia que del mismo modo hará su aparición en el poema de Mena. La segunda sección vuelve a consistir en dar cuenta de su experiencia en este tipo de negocios con las potencias infernales, aunque ya antes había hecho notar su familiaridad con Hécate, al decir que a través de ella mantiene comunicación con los manes [v. 701]. En esta ocasión, habla de sacrificios e intercambios pasados y señala que siempre, en todos los conjuros, previamente se alimenta de carne humana [vv. 706-711]. En tercer lugar, expresa el objeto de su contacto con el más allá: la petición del alma de un soldado pompeyano muerto para que revele el porvenir [vv. 712-718]. Hasta el momento, la tradición latina nos había ofrecido conjuros con estas tres secciones bien delimitadas, pero Lucano añade una cuarta: la amenaza que equivale a una cláusula penal por incumplimiento del contrato en el plazo señalado [vv. 730-749]. Esta incorporación se incluye porque, a diferencia de Medea, que tiene una mayor confianza en la eficacia de sus palabras mágicas, Ericto, menos poderosa, muestra dudas y preocupación por el posible incumplimiento de la contraparte y no quiere para sí el mismo desenlace fracasado de la Canidia horaciana. De ahí que la segunda sección del conjuro, la relativa al éxito de sus contactos previos con el inframundo, esté aquí más desarrollada. Las amenazas de la nigromante de Lucano en la última sección van dirigidas a las erinias o furias, a las que llama «perras de la Estigia» [v. 733] y las avisa de que las llamará por su verdadero nombre y que las dejará abandonadas en la luz del día [vv. 732-734]. Además, asegura que las perseguirá por tumbas y por funerales, las vigilará y las expulsará de los túmulos y de las urnas funerarias [vv. 734-735]. Se dirige también contra Hécate, a quien amenaza de revelar su verdadera faceta, y contra el soberano Plutón, a quien del mismo modo será capaz de herir con la repentina luz solar. Finalmente, lanza una intimidación colectiva diciendo que, si no obedecen, se verá obligada a invocar a aquel que hace temblar la tierra y que tiene más poder que todos ellos [vv. 744-749]. Este anónimo ser con que Ericto termina el conjuro asimismo será aludido en el final del de la hechicera del *Laberinto de Fortuna*, pero el nuevo autor lo bautiza con el nombre de Demogorgón, como había hecho Boccaccio en la *Genealogía de los dioses paganos*, siguiendo una mala traducción del término griego *Δημιουργόν* (*Dēmiourgón*) para *demiurgo*<sup>13</sup>.

13 Sobre una discusión sobre el nombre escogido por Mena, ver Lida [1950:451-468].

#### 4. El *Laberinto de Fortuna*

El primer conjuro en la historia de la literatura española se debe a Juan de Mena. Como se ha dicho, en su *Laberinto de Fortuna* presenta a la nigromante de Valladolid increpando a dioses y a criaturas del inframundo con el objetivo de que un espíritu hable a través de un cadáver para revelar el futuro de la guerra [1994:165-167]. Lo primero que se evidencia es la estructura contractual que tiene el pasaje, no en vano se trata de un pacto expreso con el Demonio<sup>14</sup>. En las coplas de Mena vemos cómo la oficiante identifica a las potencias infernales con las que pacta y realiza una solicitud concreta que debe hacerse en lugar y tiempo determinados para que se considere perfeccionado el contrato. De ahí la desesperación de la oficiante a partir de la segunda octava cuando ve que el espíritu no ha poseído todavía al cadáver y este no ha empezado a hablar para profetizarle el futuro de la contienda. El hipotexto principal de todo ello es, como se ve, la *Farsalia* de Lucano, en que Ericto pronuncia un largo conjuro para que un cadáver dé el veredicto sobre otro conflicto bélico. La reescritura había sido puesta de manifiesto desde antiguo, pero, pese a lo que habían sostenido otros críticos como el Brocense o Menéndez Pelayo, María Rosa Lida afirmó con razón que «la imitación de Lucano es esencial, pero no fiel, ni única, ni simple» [1950:83]. Nuestro trabajo, aunque centrado exclusivamente en un singular recurso retórico, apoya la tesis compleja defendida por la erudita argentina.

El conjuro de la hechicera de Valladolid está contenido en una secuencia de cinco estrofas, las comprendidas entre las coplas 247 y 251, aunque los versos mágicos solo se dan en las dos primeras y en las dos últimas, divididas por una estrofa de transición narrativa [1994:165-167]. Como es habitual en la tradición, el pacto posee los elementos contractuales señalados: la bruja comienza identificando en la primera de las cinco octavas a los interlocutores a quienes se dirige, que es la principal deidad del inframundo, Plutón, y su esposa Proserpina, como había hecho Ericto y, antes, la Medea de Séneca. Como vimos, a partir

---

14 La historia de la literatura antigua, medieval y moderna muestra un amplio catálogo de fórmulas que pueden incluir el convenio escrito, la firma con sangre, la custodia del documento en el infierno, el acuerdo oral o los gestos rituales como la *immixtio manuum* y el *osculum infame*, este último asociado al imaginario moderno de las brujas. Sobre evolución en los pactos demoníacos, véase Montaner y Lara [2014:121-146]; en especial, el elocuente caso de la leyenda de Teófilo tal como aparece en el drama de Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, compuesto hacia 1260 [128-137].

del inicio de la era cristiana, las deidades masculinas irrumpen como receptoras de los conjuros pronunciados por las oficiantes.

Identificados los destinatarios, a partir del tercer verso la bruja pucelana indica su solicitud u objeto contractual, que no es otro que el que aparece en la obra de Lucano: el envío de un espíritu para que tome posesión del cuerpo del cadáver y conteste aquello que la conjurante pregunta. La primera copla está compuesta, pues, por dos secciones: la llamada al interlocutor principal y la solicitud específica. Como parece que los versos pronunciados en una sola octava no son eficaces y la bruja sigue esperando y desesperando, Mena dispone una segunda octava que divide en dos secciones: en la primera mitad continúa la mezcla de identificación y de solicitud, pero ahora amplía los términos para incluir a Cerbero en su exhortación y le solicita que dé «salida» y «pasada» al espíritu que Plutón y Proserpina envían. Como Ericto, la bruja pucelana tampoco confía plenamente en la respuesta de las fuerzas maléficas a su llamada y se aleja, por tanto, del modelo ofrecido por Medea y la seguridad en sus poderes.

La identificación del interlocutor es enfatizada por Mena con pronombres personales de segunda persona de singular y se marca con adjetivos calificativos: así, «Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina», «velloso Çervero» de «trifauçe garganta» o «tú, vil marinero». En esto sigue también a Ericto y a la Medea de Séneca. Lo que no estaba en ninguna de las dos Medeas latinas y solo se aprecia en la obra de Lucano es el elemento que Mena introduce en la segunda mitad de la segunda octava: todo aquello que la bruja está dispuesta a hacer en caso de que las potencias infernales no colaboren con ella. Aquí se interrumpe el conjuro, pues en la tercera copla quien habla es el narrador, que da cuenta de que la bruja, desesperada ante la demora, ha dejado los versos para pasar a la acción y golpea con una serpiente viva el cuerpo inerte, tal y como lo había hecho Ericto y de un modo parecido al que lo hará Cervantes en la *Tragedia de Numancia*.

La bruja de Mena retoma el conjuro en las dos últimas coplas, pero la función no es distinta a la de la segunda octava: se añade a Hécate entre los responsables de la contraparte y ocupan la mayoría de las coplas las amenazas ante el presunto incumplimiento de la petición, también dirigidas a Plutón, a quien, como en Lucano, amenaza con herir con luz y con invocar a aquel ser que hace temblar la tierra.

Si comparamos la invocación de Mena con su hipotexto principal, veremos que sobresalen cuatro diferencias: en primer lugar, se interrumpe la tendencia de ampliar los versos del conjuro que se apreciaba

en la evolución del motivo en la literatura latina. En el *Laberinto de Fortuna* estos versos se ven reducidos casi a la mitad respecto al pasaje de la *Farsalia* y se aproximan más al cómputo de las Medeas de Ovidio y de Séneca. En segundo lugar, vemos que Mena reorganiza los materiales y reordena las secciones de la estructura contractual de un modo distinto al que lo había hecho la tradición latina, que siempre obedecía a un mismo patrón con mínimas variaciones. En tercer lugar, el hipertexto ha suprimido aquella sección por la que la oficiante se presentaba y daba cuenta de sus logros mágicos y de la experiencia en aquellos ejercicios herméticos. En último lugar, da la impresión de que la sección novedosa de la amenaza fue lo que más interesó a Mena de los versos de Ericto, que no pudo hallar ni en la Medea de Ovidio ni en la de Séneca; empero, el poeta prerrenacentista va más allá: la mayor parte de su conjuro la constituyen esas intimidaciones, en una desproporción inédita en toda la tradición anterior. El resultado de esta elección es una configuración de la hechicera con un claro carácter violento, pues frente a los otros tres elementos que no tienen por qué estar connotados negativamente —el llamamiento a los dioses, la acreditación como oficiante, la petición de intervención— prefiere detallar las agresiones que infringirá en sus destinatarios en caso de no ser obedecida, en un claro acto de arrogancia. El poeta apuesta por una extensión del conjuro parecida al de las Medeas latinas, pero sin sacrificar el carácter extremadamente terrorífico de Ericto, de manera que opta por romper la armonía entre las secciones tradicionales y subrayar, en detrimento de las otras tres, el engreimiento y la violencia de la bruja que expresa mediante crueles amenazas.

En síntesis, las operaciones de selección, variación, condensación y reorganización se evidencian si segmentamos semánticamente las coplas castellanas y ponemos en paralelo aquellos pasajes de la *Farsalia*<sup>15</sup> que Mena está versionando: [A] hace referencia a la invocación principal a Plutón y a Proserpina, que cuenta con una segunda parte [A2] en que amplía a sus destinatarios a otros seres del inframundo: Cerbero y Caronte. Es curioso que, frente al orden más lógico de Lucano, Mena decida separar la invocación e introducir en medio la solicitud [B]. La última sección es una amenaza [C] que contiene cuatro subsecciones: la inicial responde a la constatación de la ineficacia del conjuro; a continuación, se añade a la intimidación a Hécate [C2], a Plutón [C3] y a Demogorgón [C4].

---

15 Sigo la traducción de Jesús Bartolomé Gómez [Lucano, 2003:429-430].

<i>Laberinto de Fortuna</i>	<i>Farsalia</i>
[A] «Conjuro, Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina,	[A] [...] soberano de la tierra, a quien por largos siglos dilata- da / la muerte de los dioses atormenta [...]; Perséfone, que [...]
[B] que me embiedes entramos aíña un tal espíritu, sotil e puro, que en este mal cuerpo me fable seguro e de la pregunta que le fuere puesta me satisfaga de cierta respuesta, segunt es el caso que tanto procuro.	[A2] y tú, portero de la vasta morada, que esparces al can cruel / [...] y tú, baquero del agua sonora, [...]
[A2] Dale salida, velloso Çervero, por la tu vasta, trifauçe garganta, pues su tardança non ha de ser tanta, e dale pasaje, tú, vil marinero;	[B] Si os invoco [...], atended mis súplicas. / No os pedimos un alma [...], sino una que ha descendido / huida de la luz hace poco; [...]
[C] ¿pues ya qué fazedes?, ¿a cuándo os espero?, guardat non me ensañe, si non otra vez faré desçendervos allá por juez aquel que vos traxo ligado primero». [...] ] La maga, veyendo crescer la tardança, por una abertura que fizo en la tierra:	[C] a mis palabras desatentas, / ¿no vais a enviarme por el vacío esa alma desdichada / a salvajes latigazos? Al mo- mento os haré salir [...].
[C2] «Ecate» dixo «¿non te fazen guerra más las palabras que mi boca lança? Si non obedesçes la mi hordenança, la cara que muestras a los del infierno, faré que demuestres al çielo superno, tábida, lúrida e sin alabança.	[C2] Y a ti, que sueles presen- tarte ante los dioses / bajo apariencia falsa, Hécate co- rrompida, / te mostraré a ellos e impediré que mudes tu pá- lida figura del Erebo. [...]
[C3] ¿E sabes, tú, triste Plutón, qué faré?: abriré las bocas por do te gobiernas, e con mis palabras tus fondas cavernas de luz subitánea te las feriré;	[C3] A ti, pésimo soberano / de tu mundo, te destruiré las cavernas e introduciré a Titán en ellas / y te deslumbrará de súbito la luz del día.
[C4] obedesçeme, si non llamaré a Demogorgón, el qual invocado, treme la tierra, ca tiene tal fado, que a las Estigias non mantiene fe.»	[C4] ¿Obedecéis, o he de re- currir / a quien no se puede invocar sin que tiembre / la tierra sacudida [...]?

#### 4.1. La métrica del conjuro de Mena

Cervantes fue el mejor lector de ese pasaje del *Laberinto de Fortuna* a raíz de la apuesta teatral que realiza en la *Tragedia de Numancia*, en la que no solo adapta al verso dramático la épica del conjuro de Mena, con todas sus secciones y detalles, sino que además se fija en un aspecto crucial para el universo sonoro que es el teatro clásico español: las rimas singulares y los vínculos entre sonido y sentido que el poeta del siglo XV incluye en su pasaje lúgubre y que Cervantes adapta también para la escena.

El primer conjuro de la literatura española se hace en las octavas propias de la copla castellana de arte mayor (ABBAACCA). Como es obvio, al tratarse de un poema unitario, la elección de la métrica no se debe a uno de sus pasajes sino a la elevación épica del conjunto. No obstante, cuando se imponga la polimetría en el teatro áureo, los dramaturgos deberán tomar decisiones para incorporar estos segmentos de la tradición tanto en el plano semántico como en el métrico.<sup>16</sup> El margen de desvío formal que posee Mena para el pasaje de la nigromante es pequeño, pero eso no le impide marcar su discurso con rimas asociadas a lo lúgubre<sup>17</sup>. Se trata de fonemas singulares que o bien no se encuentran en ningún otro lugar del extenso poema, o bien aparecen en muy pocas ocasiones. En el pasaje del conjuro, la concentración de tales sonidos no es azarosa: Mena decide ambientar por el oído el carácter sombrío del conjuro en una asociación que también pasará a las tradiciones épica y dramática de los siglos XVI y XVII.

Estos versos funestos ocupan solo treinta de los dos mil trescientos setenta y seis que contiene el *Laberinto de Fortuna*, esto es, un 1,26% del total. Si aislamos los binomios, por ser dos la unidad mínima de

16 A propósito de la métrica de los versos sobrenaturales en comedias hagiográficas de Lope de Vega, véase Gilbert [2024].

17 Los autores de la Antigüedad ya explotaron en sus conjuros literarios la repetición de fonemas asociados a lo lúgubre y otros recursos sonoros del lenguaje. Algunos ejemplos son *Eneida* —«tuque harum interpres curarum et conscia Iuno, / nocturnisque Hecate triuivis ululata per urbes» [Virgilio, 2009:270]—, los *Epodos* —«nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos [Horacio, 1992:145]—, *Metamorfosis* —«stantia concutio cantu freta, nubila pello / nubilaque induco, ventos abigoque vocoque, / vipereas rumpo verbis et carmine fauces» [Ovidio, 2005:1091]—, *Medea* —«Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae, / crinem solutis squalidae serpentibus» [Séneca, 2012:487]— y *Farsalia* —«Et Chaos innumeros avidum confundere mundos / et rector terrae, quem longa in saecula torquet» [Lucano, 2003:427]—. Agradezco a Cristian Tolsa su ayuda en la oralización y detección de estos fenómenos entre los conjuros clásicos del corpus.

rimas en las coplas castellanas de arte mayor, hallamos que la terminación en *-uro* solo se da en nueve ocasiones: las primeras cinco se muestran espaciadas y las últimas cuatro concentradas en ese brevísimo y oscuro pasaje. En ninguna otra intervención está tan condensada esta sonoridad y se marca un contraste claro, ya que con esa rima se inaugura el conjuro y, después de este protagonismo auditivo, dejan de aparecer tales rimas en el *Laberinto de Fortuna*. Además, se trata de la única vez en que *-uro* tiene la posición dominante de la estrofa, pues en el juego de tres rimas de la copla castellana hay siempre una sonoridad protagónica (A), que se presenta cuatro veces, frente a las marginales (B y C), que asoman solo dos veces respectivamente.

Otra curiosidad sonora que encontramos en el conjuro es el fenómeno de las *rimas únicas*, es decir, aquellas que no están en ningún otro lugar de la extensa obra, ni en posición protagónica ni marginal. La concentración de esta tipología de rimas llama la atención en un pasaje que no llega a cuatro octavas completas. En la primera contamos con la dominancia de la citada rima singular en *-uro* (*conjuro*, *puro*, *seguro*, *procuró*); en la segunda, la rima única en *-ez* (*vez*, *juez*); en la tercera, la rima única en *-erno* (*infierno*, *superno*) y en la última encontramos el protagonismo de la rima única en *-é* (*faré*, *feriré*, *llamaré*, *fe*). Así que Mena está marcando auditivamente todo el conjuro con sonidos extraños dentro de su largo poema y con ello está delimitando las fronteras de la secuencia poniendo especial énfasis en la primera y la última de las octavas del conjuro, que contienen el doble de esas sonoridades.

En el siguiente diagrama [Figura 1] vemos el carácter singular o único de las rimas en todo el poema épico. En la ampliación del pasaje de la nigromante [Figura 2] se observa más claramente que es durante el conjuro donde se evidencia esa densidad de sonoridades que se desvían de la normalidad acústica establecida por el propio poeta.

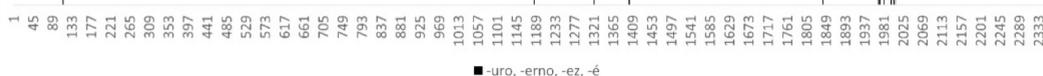


Figura 1. Rimas singulares y únicas en el conjuro del *Laberinto de Fortuna*.

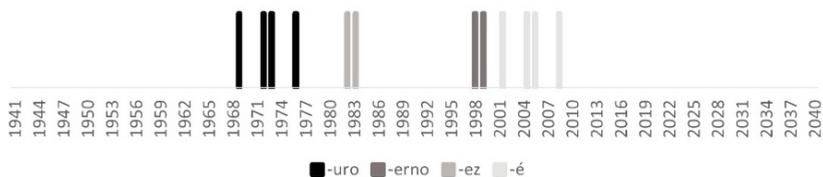


Figura 2. Ampliación de rimas singulares y únicas en el conjuro del *Laberinto de Fortuna*.

En conclusión, sonido y sentido se alían en esta secuencia tétrica que Juan de Mena inaugura en las letras españolas. Su propuesta se insertará en la tradición y terminará cristalizando de modo notorio en la *Tragedia de Numancia* y en otras nuevas obras en verso.

### 5. La Celestina

Fernando de Rojas [2000: 108-110] presenta en el auto tercero la tópica estructura contractual de los pactos infernales, pero, a diferencia de los conjuros anteriores, *La Celestina* guarda una proporción armónica en sus secciones<sup>18</sup>:

<p>Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, [...], <i>regidor de las tres Furias, Tesífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reino de Estigia y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales, y litigioso Chaos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras.</i></p>	<p>Invocación al receptor</p>
<p>Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras; por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas; por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen; por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado.</p>	<p>Presentación de la oficiante</p>

18 La cursiva indica las adiciones de la *Tragicomedia* a la versión inicialmente publicada de la *Comedia*.

<p>Vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que haya, lo compre, y con ello de tal manera quede enredada que, cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras, y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje.</p>	Solicitud
<p>Y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, tendrasme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro.</p>	Amenaza

En la sección de la invocación, observamos que entre los destinatarios ha desaparecido la Proserpina de Mena —Perséfone en Lucano— y Rojas se queda solo con Plutón, sin su consorte, a quien califica de triste —«Conjúrote, triste Plutón»—, como lo había hecho Mena —«Conjuro, / Plutón, a ti, triste»—. La exclusividad del soberano del inframundo figuraba en la *Comedia de Calisto y Melibea*, no obstante, en las adiciones producidas en la *Tragicomedia*, se amplió el panteón de los destinatarios llamados y el resultado supone, de un lado, un alejamiento consciente del modelo del *Laberinto de Fortuna*, en el que no aparecían los nombres de las furias o el Caos y, de otro, una superación de su fuente inmediata para dar un paso más allá y acudir directamente a la *Farsalia*, donde sí son mencionados. La misma operación se aprecia en aquella sección contractual en que la oficiante se presentaba identificándose y a menudo acreditando la experiencia que la convertía en hábil para ese ritual. Este segmento estaba en la obra de Lucano —que este, a su vez, tomaba de las *Medeas* latinas—, fue descartado por Mena y rescatado por Rojas. Finalmente, en el mismo sentido, *La Celestina* toma de la *Farsalia* una de las amenazas no seleccionadas por Mena: la mención de los verdaderos nombres de esas potencias infernales —«apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre» [2000:110]—.

Rojas no se conforma con las fuentes producidas en su siglo y en su tradición literaria, sino que su originalidad se debe, en parte, a la diversidad de las fuentes que recrea. Así, vuelve los ojos al primer conjuro

del corpus, el único presente en los modelos griegos: el hechizo amoroso de *philocaptio* mediante un hilado de lana que solo habíamos visto en el segundo de los *Idilios* de Teócrito. Todo ello llevado a un nuevo contexto ideológico, pues, la voluntad de dotar de realismo a la nueva oficiante, hace llamar a Plutón «capitán soberbio de los condenados ángeles». Esta sincrética identificación del soberano del inframundo con Lucifer es la primera vez que se da en un conjuro de la tradición literaria española, pero creará una tendencia que seguirán otros y que marcará un alejamiento respecto de un inframundo estrictamente culto y pagano como el de Mena.

Otros detalles realistas que acercan el conjuro de Rojas a un contrato mundano son aspectos como la especificación de la duración que debe tener la acción de la contraparte —«hasta que»— para que se considere cumplido el convenio, o la recompensa de la oficiante, un sometimiento a la fuerza maléfica —«Y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad»— que en la tradición acostumbraba a ser inexistente o, cuanto menos, implícito.

## 6. Conclusiones: hacia el teatro del Siglo de Oro

En el tránsito de ideas que va de la Edad Media a la Edad Moderna en España, *La Celestina* es el más concurrido puerto de llegada y de salida. Los materiales que crea a partir de la tradición son irradiados en formas más o menos parciales: desde continuaciones o segundas partes hasta menciones pasajeras, pasando por el aprovechamiento de personajes, temas o motivos. Su influencia se deja sentir en todos los géneros literarios sin excepción, en prosa y en verso, y, como ocurre más tarde con el *Quijote*, pasa rápidamente a formar parte del acervo cultural común de todas las edades y de todas las clases sociales, con independencia de que se hayan leído los textos en cuestión.

Dentro de la particular configuración genológica que se da en el siglo XVI, en un primer momento el teatro se muestra permeable a la influencia celestinesca, pero a medida que avanza el siglo hasta cruzar el umbral del siguiente y alcanzar la comedia un alto grado de estandarización, solo excepcionalmente y con claves semánticas distintas se da entrada al desarrollo de aquellos motivos. El sistema de valores del que es garante la Comedia Nueva convierte las tablas en un hábitat poco propicio para reescrituras que conserven el carácter grave y la tragicidad de *La Celestina*. Como asegura Arellano [2001:252], se ob-

serva una «tendencia a la debilitación de rasgos celestinescos en la comedia del XVII».

Desde principios del siglo XX numerosos estudios se han ocupado del vínculo entre la obra de Rojas y la producción dramática de las dos centurias siguientes, fundamentalmente la de la segunda mitad del siglo XVI y la de Lope de Vega. Esta tradición crítica se fija, sobre todo, en las pervivencias del tipo de la alcahueta urbana perteneciente al lumpenproletariado, con puntas de hechicera y dedicada al comercio erótico en sentido amplio. No obstante, el carácter de Celestina es dual, pues se funden en ella dos tipos distintos de figuras vinculadas con la magia: la hechicera y la nigromante, y es esa primera vertiente la más estudiada por ser la más verosímil con la construcción del personaje y con la realidad del momento, ya que, en el camino que va de la Edad Media a la Edad Moderna, la hechicería se vincula más al género femenino, a las clases bajas y a una transmisión oral ajena a la cultura libresca, mientras que la nigromancia se asocia más a la élite docta masculina<sup>19</sup>, como los argumentos protagonizados por el marqués Enrique de Villena —por ejemplo, *La cueva de Salamanca*, comedia de Ruiz de Alarcón—. El pasaje del conjuro en el auto tercero de *La Celestina* [2000:108-110] es, en cierta medida, un ingrediente culto extraño a la tradición, que, aunque pueda aparecer en las reescrituras celestinescas posteriores, no es condición *sine qua non* y, de hecho, en muchas de estas obras se ahorran la invocación explícita a las potencias infernales. Finalmente, en la era del Arte Nuevo, la influencia de la obra de Rojas en el teatro entrará en crisis. Sus causas pueden ser diversas, como señala Arellano [2001:249]:

¿A qué se debe esta marginación de un modelo tan poderoso y de tan reconocido prestigio literario? A mi juicio, en parte a la elección definitiva del verso (que conecta a la comedia con otras tradiciones literarias, líricas por ejemplo), y sobre todo al progresivo decoro manifestado en la fórmula teatral para los géneros serios, que hace inviable el protagonismo trágico de personajes del rango de Celestina, Sempronio o Pármeneo, los cuáles acaban relegados a sus dimensiones cómicas y subalternas, con una enorme restricción respecto de su estatuto en la obra de Rojas.

Lo que constata el pasaje anterior es acertado con relación a la generalidad del modelo celestinesco, pero también lo es si nos fijamos específicamente en el conjuro diabólico. Su mal encaje en el sistema de

---

19 Sobre estas diferencias, véase Lara [2014].

la Comedia Nueva es múltiple: no solo porque remite de pleno al carácter trágico, pues en el hipotexto todas las muertes directa o indirectamente se le deben, sino que la fe en el poder del demonio y la demostración de cómo puede hacerse una invocación resulta un peligro evidente en la sociedad de la Contrarreforma. Esta es, de hecho, una de las acusaciones que realiza el jesuita Ignacio Camargo en el marco de la controversia sobre la licitud de las comedias en España, a la que Francisco Bances Candamo [1970:35] contesta que, en caso de haber encantos y conjuros en las tablas, esas acciones «se suponen entre gentiles y, si hay cristianos, se cuida de que lo ignoren o no incurran en pacto» y añade que «tampoco se enseña el modo de invocar los espíritus, ni hacer los conjuros». La práctica teatral demuestra lo contrario: aunque relativamente pocos<sup>20</sup>, en las tablas sí hay conjuros explícitos como los que hace *Celestina* y no sabemos si Bances Candamo los ignoraba o si se vio forzado a silenciarlos por la programática defensa del arte dramático que realiza en su *Theatro de los theatros* ante acusaciones de inmoralidad.

Que el vehículo de *La Celestina* sea la prosa y no el verso es otra posible explicación para el escaso éxito en el trasvase de materiales a la escena áurea, pero, a mi juicio, este argumento es de menor relevancia que el anterior, al menos con relación al conjuro. En primer lugar, porque, además del arrinconamiento de lo trágico en la Comedia Nueva, el creciente escepticismo hacia la magia en el siglo XVII hará que se prefieran en escena los magos charlatanes que intentan estafar con falsos conjuros. Esto lo vemos en muchas comedias, pero también en otros géneros dramáticos, como el entremés. En estas piezas breves, aunque estén frecuentemente escritas en prosa, suelen marcarse como excepción los versos de la cancioncilla final, heredera de los villancicos de despedida del teatro quinientista. No obstante, en el entremés de *La cueva de Salamanca*, antes de llegar a los versos cantados del desenlace, Cervantes interrumpe la prosa para la escena del conjuro del estudiante embaucador, que lo ejecuta en verso para dotar de mayor gravedad a

---

20 No por ser minoritarios se deja de contar con el prodigio y la maravilla en el teatro áureo, que son fundamento de la comedia hagiográfica, la mitológica y la de magia. Aun en sus géneros sobrenaturales y en detrimento del conjuro, la Comedia Nueva va a privilegiar otro medio expresivo para el encantamiento de los personajes y, en general, para todos aquellos fenómenos que atentan contra un universo de verosimilitud: la música vocal. Para el peso de lo sobrenatural en el nacimiento del teatro del Siglo de Oro y para la función que ejerce la música vocal en esos contextos, véanse Gilabert 2021, 2022 y 2024.

esta secuencia lúgubre. En segundo lugar, porque, como es sabido, en su conjuro en prosa Rojas está adaptando un pasaje en verso de invocación demoníaca del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Así que, en cuanto a la impropia faceta de nigromante que muestra Celestina, el declive que conocerá en el teatro áureo no se debe al paso de la prosa al verso, puesto que la prosa fue un mero estadio intermedio. Los pactos con el demonio fueron en verso antes y después de *La Celestina*, y la gran popularidad de esta obra no logró borrar el modelo del conjuro en verso, bien consolidado y conocido por los poetas del Siglo de Oro, pues sobre todo la poesía épica seguirá profusamente bebiendo del modelo de Mena para las escenas de invocaciones al inframundo.

En definitiva, para examinar los pactos diabólicos en verso que nigromantes y otros personajes mágicos realizan en el teatro áureo es preciso acudir al crucial eslabón que supone *La Celestina*, pero también al *Laberinto de Fortuna* y a las fuentes clásicas previas que se seguían editando e imitando en el siglo XVI. Las obras dramáticas de Gil Vicente, de Lope de Rueda, de Juan de la Cueva, de Cervantes y de Lope de Vega constituyen ejemplos que permiten observar cómo el peso de una tradición con particularidades formales y semánticas afecta a la configuración dramática del conjuro diabólico, por ejemplo, en la estructura comunicativa del ritual, en la elección de la estrofa métrica y de las rimas, en la relación con la escena en que se inserta y, en suma, en la escritura de unas secuencias saturadas de intertextualidad en que se atestiguan patrones compositivos de antigua ascendencia.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio. «“La Celestina” en la comedia del siglo XVII», en “*La Celestina*”, *V Centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268.
- BANCES CANDAMO, Francisco. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York, Cosimo, 2009.
- GILABERT, Gaston. *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Editum: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021.

- «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 76-102.
  - «La construcción especular de la tragedia cervantina», *Anuario de Estudios Cervantinos*, XII (2016), pp. 99-114.
  - «Sonido y sentido en la comedia hagiográfica: patrones métricos con función sobrenatural en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*», *Anuario Lope de Vega*, 30 (2024), pp. 315-352.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. FRANCISCO PAYAROLS, Barcelona, Paidós, 1991.
- GRAF, Fritz. *Magic in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- HORACIO. *Obras completas*, ed. ALFONSO CUATRECASAS, Barcelona: Planeta, 1992.
- LARA, Eva. «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. E. LARA y A. MONTANER, Salamanca, La Semyr, 2014, pp. 367-432.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, México D.F.: Colegio de México, 1950.
- LUCANO, Marco Anneo. *Lucano traducido de verso latino en prosa castellana por Martín Laso de Oropesa*, Burgos, Phelippe de Iunta, 1578.
- *Farsalia*, ed. Jesús BARTOLOMÉ GÓMEZ, Madrid, Cátedra, 2003.
- MENA, Juan de. *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de NIGRIS, Barcelona, Crítica, 1994.
- MONTANER, Alberto y Eva LARA. «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. E. LARA y A. MONTANER, Salamanca, La Semyr, 2014, pp. 33-184.
- OGDEN, Daniel. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, New York, Oxford University Press, 2009.
- OVIDIO. *Obras completas*, ed. Antonio RAMÍREZ DE VERGER, Madrid, Espasa, 2005.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 8 (1991), pp. 291-311.

RICO, Francisco. «Brujería y literatura», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1975, pp. 97-117.

ROJAS, Fernando de y antiguo autor. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Paloma DÍAZ-MAS, Francisco J. LOBERA, Carlos MOTA, Francisco RICO, Íñigo RUIZ ARZÁLLUZ y Guillermo SERÉS, Barcelona, Crítica, 2000.

SAGRADA BIBLIA, ed. Eloíno NÁCAR FUSTER y Alberto COLUNGA CUETO. Madrid, Editorial Católica, 1969.

SÉNECA. *Tragedias completas*, ed. Leonor PÉREZ GÓMEZ, Madrid, Cátedra, 2012.

TEÓCRITO. *Idilios*, en *Bucólicos griegos*, ed. Manuel GARCÍA TEIJEIRO y María Teresa MOLINOS TEJADA, Madrid, Gredos, 1986, pp. 53-249.

VIRGILIO. *Eneida*, ed. José Carlos FERNÁNDEZ CORTE, Madrid, Cátedra, 2009.



## A VUELTAS CON LOS MENEOS LASCIVOS Y OTROS GESTOS TORPES EN EL TEATRO ÁUREO: EL CASO DE LA HIJA DE HERODÍAS

Luis González Fernández,  
EHEHI-Casa de Velázquez  
CAS-LISST, UMR 5193 du CNRS

El interés por asociar el baile en general y el baile en el teatro en lo particular a lo diabólico no es en absoluto nuevo y remonta con toda seguridad a los escritos de Tertuliano en su *De speculis*, seguidos por otras plumas patristicas, una idea que hemos repetido casi todos los que nos hemos interesado por este tema. No voy a entrar aquí en ese debate, no porque no tenga interés, sino porque ya ha sido de sobra tratado y las citas más sustanciosas son de sobra conocidas. Me permito sin embargo hacer un repaso rapidísimo de algunos trabajos que han versado sobre el asunto de la licitud de los bailes dentro del discurso amplio pro o antiteatral. Pasando por algunos estudios seminales como el de J. C. Metford (1951), Marc Vitse (1988), Joaquín Álvarez Barrientos (1989), y la tesis y trabajos posteriores de Carine Herzig de los primeros años 2000 así como otro más reciente del 2019; en los últimos veinte años se han centrado varios estudiosos en comentar específicamente los vínculos entre lo diabólico y el baile empezando, que yo sepa, y sin ánimos de exhaustividad, por un artículo de Agustín de la Granja en el año 1989, seguido por dos más de González Fernández (2002 y 2019), entre los que se intercalan los estudios de Mariana Masera (2014), y uno de caso de Giuseppe Marino de 2015 sobre el manuscrito *Del peligro de oír comedias lascivas y asistir a bailes y danzas*; y “Bailes o aquellarres?” de Ascensión Mazuela-Anguita (también de 2015); el extenso trabajo sobre la seguidilla de José Manuel Pedrosa (2022), otro comparativo de Cruz Carrascosa Palomera sobre el cuento tradicional del diablo bailador, de 2019 y, el más reciente del que tengo noticia, de Florence D’Artois salió de las prensas a principios de 2023. Ella repasa, como algunos de los anteriores, el corpus que Emilio Cotarelo estableció en 1904: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, monu-

doi: [https://doi.org/10.59010/9783967280746\\_007](https://doi.org/10.59010/9783967280746_007)

*Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea*. Fernando J. Pancorbo (ed.). Kassel, Edition Reichenberger, 2024, págs. 167-186

mental libro de referencia para este tema en el que abundan alusiones a lo lascivo de los bailes y los torpes y deshonestos meneos de los danzantes, poniendo especial hincapié en la zarabanda, que ha sido objeto, por su parte, del esmerado estudio de Fernando Pancorbo y Sebastián de León (2020). Como se puede constatar con esta lista, insisto, no exhaustiva, el tema del baile y la música en general y del baile y lo diabólico en particular ha hecho correr ríos de tinta y no corro yo peligro de equivocarme si digo que queda materia de sobra para explorar tanto en el campo literario como en el de la tratadística.

A pesar del empeño con el que los moralistas se centran en los “meneos lascivos” y “torpes y deshonestos bailes”, no resulta especialmente fácil encontrarlos en los textos impresos de las comedias y, si en la tratadística son la norma, en la comedia nueva son, a mi juicio, la excepción. Naturalmente se cantaba y bailaba, y numerosos textos abundan en didascalias en las que la presencia de músicos y danzantes se explicita, pero sin que luego se nos dé siempre información sobre la naturaleza del baile o de la música empleada. Que existieron no cabe duda por las repetidas alusiones (incluso en los diccionarios canónicos que son el *Tesoro* de Covarrubias y *Autoridades*) que afloran en textos en los que se habla de determinados bailes (las ya referidas zarabanda y seguidilla, por ejemplo), que quizá hayan sido en su momento tan escandalosos para ciertas personas como lo fue la *lambada* a finales de los ochenta y el *perreo* en tiempos más recientes. Bailes hay (y muchos) en la comedia, pero cuando se los examina de cerca sorprende la parquedad de detalles sobre los mismos, aunque la proximidad, concomitancia más bien, cultural entre los bailes y danzas y los impresos o manuscritos en los que aparecen, explican el que no pierdan tiempo los dramaturgos e impresores detallando en acotaciones implícitas o explícitas lo que era una obviedad para cualquiera, como decir hoy en una obra que suena un tango o un pasodoble.

En lo que se refiere a bailes específicamente a la vez lascivos y demoniacos dispongo de dos ejemplos claros, sobre los cuales ya he escrito en otras ocasiones, pero que conviene traer a colación para saber qué es lo que podríamos esperar como pináculo del tema que nos interesa. Cronológicamente, el primer ejemplo lo encontramos en *El rufián dichoso* de Cervantes (impr. en 1615), en una escena precedida de otros episodios festivos y musicales, fray Antonio intenta despertar al padre Cruz<sup>1</sup>:

---

1 Cito por la edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini (1986).

¡Padre nuestro, despierte,  
 que se hunde el mundo todo  
 de música! No hallo modo  
 bueno alguno con que acierte.  
 La música no es divina  
 porque, según voy notado,  
 al modo vienen cantando  
 rufo y de jacarandina. (vv. 1752-1759)

“Rufo” hace referencia aquí a rufián, y supongo que adjetivado sería rufianesco en este verso. En cuanto a “jacarandina”, basado en la raíz “xacara”, puede llevarnos a varios significados: la música de la jácara, o el baile en sí o música y griterío molesto. El vocablo “xacarandina” lo define *Autoridades* como “lenguaje de los rufianes”, de modo que hemos de suponer aquí una letra moralmente reprobable, como tendremos ocasión de constatar. El episodio continúa con la llegada

a este instante seis [demonios] con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios a lo antiguo y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. (acot. v. 1759)

Lo dice Cervantes, muy dado a explicarnos que todo lo que escribe es justo y verdadero en esta comedia, y a continuación nos proporciona la canción, cuyo tema acompaña muy bien la actitud lasciva de los demonios vestidos de ninfas. Antes de citar la canción, conviene detenerse en la palabra “ninfa”, que no hemos de tomar simplemente como “Fabulosa deidad de las aguas, bosques selvas, etc.”, o “por cualquier mujer moza, y particularmente la que se tiene por dama”, sino más bien en un sentido mucho más peyorativo, el de “Prostituta tributaria de un rufián”<sup>2</sup>; con este sentido ya se había empleado en esta comedia de temática hampesca. Para añadir aún mayor fuerza a este despliegue sensual, los demonios entonan una canción ligeramente subida de tono:

No hay cosa que sea gustosa  
 sin Venus blanda amorosa.  
 No hay comida que así agrade,  
 ni que sea tan sabrosa,  
 como la que guisa Venus,  
 en todos gustos curiosa. (vv. 1760-1765)

2 Ver Sonia Fernández Hoyos y José Luis Fernández de la Torre (2019, 79), *apud* Alonso Hernández, y para más referencias bibliográficas.

La canción se extiende aún 28 versos, lo que acabará provocando de parte del padre Cruz un “*Vade retro Satanás*” y la desaparición súbita de los demonios “gritando”. El ejemplo aquí citado reúne todos los ingredientes que podían molestar a los cándidos ojos y orejas pías de los moralistas y su grey: demonio, mujeres lascivas y deshonestas palabras.

De parecido contenido es el ejemplo que encontramos en *Caer para levantar*, de Matos, Cáncer, y Moreto, refundición exitosa<sup>3</sup>, pero más aparatosa, de *El esclavo del demonio*, en la que se escucha música antes de que llegue la tropa tentadora demoniaca que la acotación describe así: “Sale el demonio, de mujer, con las damas cantando”, cosa que ya había referido el gracioso Golondro, que ya había huido de las tentadoras damas. La canción entonada, sin ser de tono erótico, al menos en la letra que se conserva en la comedia, contiene imágenes más bien relacionadas con la pereza, que, en su sentido espiritual, es uno de los pecados de los que se puede jactar don Gil, que no de holgazanería, porque Gil se muestra muy activo ante las tentaciones demoniacas que siguen la llegada del grupo musical. Con estos dos ejemplos en mente pasemos ahora al tema que nos ocupa de verdad.

Quizá el epítome del baile erótico en la tradición occidental se podría considerar el de la joven hija de la malvada Herodías e hijastra del igualmente malo Herodes, rey de Judea, al que la tradición, siguiendo a Flavio Josefo en sus *Antigüedades judías* (XVIII, 5,4)<sup>4</sup>, dio en llamar Salomé, aunque en el Evangelio no se le dé nombre alguno. En el relato bíblico el episodio se resume a lo siguiente, según los testimonios que encontramos en Mateo y en Marcos:

Mas, llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos, y gustó tanto a Herodes que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, dijo: “tráeme aquí la cabeza de Juan el Bautista”. (Mateo, 14, 6-8)<sup>5</sup>

3 Ver Fernández Rodríguez (5).

4 “Herodías hermana dellos casó con Herodes hijo de Herodes el mayor viudo de Mariammes, hija de Simón el pontífice, de los quales nació, Salomé [...]” (Josefo 339v).

5 *Biblia de Jerusalem*, (2009). “Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodiadis in medio et placuit Herodi / unde cum iuramento polliticus est ei dare quodcumque postulasset ab eo / at illa praemonita a matre sua da mihi inquit hic in disco caput Iohannis Baptistae” (*Biblia Sacra*, vol. II, secundum Mattheum, 14, 6-8).

Pero llegó el día oportuno, cuando Herodes, con ocasión de su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, que danzó y gustó mucho a Herodes y a los comensales. El rey entonces, dijo a la muchacha: “Pídeme lo que quieras y te lo daré”. Incluso le juró: “Te daré lo que quieras, hasta la mitad de mi reino”. Salió la muchacha y preguntó a su madre: “¿Qué quieres que pida?” Ella le respondió: “La cabeza de Juan el Bautista”. (Marcos, 6, 21-24)<sup>6</sup>

Aunque el texto bíblico aquí es parco en detalles, como tantos otros, la relación entre el baile de Salomé y el pecado se establece claramente en la Patrística, aunque hay que ir buscándola por partes: Jerónimo, en su comentario a los versos citados de Mateo no parece comprometerse en sus primeras apreciaciones:

Temiendo que Herodes pudiera arrepentirse un día o que se reconciliara con su hermano Felipe y que su matrimonio ilícito fuera disuelto, [Herodías] instó a su hija a que pidiera en plena fiesta la cabeza de Juan: una digna recompensa de sangre para ese digno trabajo que es la danza.<sup>7</sup>

Para luego afirmar:

Excusa su crimen con su juramento: bajo la ocasión de la piedad se hace impío.

El texto añade:

y a causa de los convidados que estaban con él: quiere que todos participen en su crimen para que traigan platos sangrientos al convite de la lujuria y de la impureza.<sup>8</sup>

---

6 *Biblia de Jerusalem* (2009). “et cum diez opportunus accidisset Herodes natalis sui cenam fecit principibus et tribunis et primis Galilaeae / cumque introisset filia ipso Herodiadis et saltasset et placuisset Herodi simulque recumbentibus rex ait puellae pete a me quod vis et dabo tibi et iuravit illi quia quicquid petieris dabo tibi licet dimidium regni mei / quae cum exisset dixit matri suae quid petam et ella dixit caput Iohannis Baptistae” (*Biblia Sacra*, vol. II, secundum Marcum, 6, 21-4).

7 Jérôme [San Jerónimo] (300, la traducción al castellano es mía): “Herodias timens ne Herodes aliquando respiceret uel Philippo fratri amicus fieret atque inlicitae nuptiae repudio soluerentur, monet filiam ut ipso statim conuiuio caput Iohannis postulet : digno operi saltationis dignum sanguinis praemium”.

8 Jérôme [San Jerónimo] (300, la traducción al castellano es mía): “Scelus excusat iuramento, ut sub occasione pietatis impius fieret”.

Como vemos, aparecen los términos “luxurioso impuroque”, aunque no se asocian realmente, o directamente, con la danza de la muchacha, y en la cita anterior habría que comprender “digno operi saltationis” y “dignum sanguinis praemium”, con un alto grado de ironía.

Por su parte, Hilario de Poitiers comenta el episodio bíblico en términos quizá más metafísicos, aunque los excesos corporales también se mencionan al hablar de la danza de la hija de Herodías:

Pero el día del cumpleaños, es decir en las alegrías del mundo del cuerpo, la hija de Herodías bailó, porque la lujuria, salido en cierto modo de la falta de fe, fue provocada por todos los gozos de Israel y por todas las vías de seducción [...] pero constreñido por los pecados y el juramento, depravado y vencido por el miedo y el ejemplo de los príncipes que estaban a su vera, obedeció, aun triste, a las seducciones del placer.<sup>9</sup>

Con esta exégesis en mente, no deja de ser sorprendente que en muchas de las representaciones pictóricas de los siglos XV al XVII a la hija de Herodías se la ve lo más del tiempo ataviada con relativa modestia, sus ropas cubriendo prácticamente todo el cuerpo, excepción hechas de sus manos, a veces los brazos y muy rara vez lo alto del busto, sobre todo ya en expresiones artísticas más tardías, aunque un capitel de la Iglesia de la Daurade de Toulouse muestra una relación entre Herodes y Salomé nada casta.

Herodes, con pose relajada, la mano diestra sobre el muslo, desbordando hacia el interior de la pierna, sujeta la barbilla de la adolescente con la mano izquierda y la mira fijamente, mientras la joven mantiene una postura ligeramente en S; la línea de su cuerpo es perfectamente visible bajo un vestido ceñido y con velos que muestran la forma cubierta de sus pechos planos, pero decorados con unos círculos o espirales que evocan los senos, el vientre ligeramente empujado hacia adelante, las caderas bien marcadas, así como el hueco del pubis. La representación de la joven, en posición de sumisión espacial (nótese también la diferencia de tamaño entre ambas figuras) mantiene una actitud ambigua pues no se sabe si su mano derecha se acerca a la del rey para tomarla o

9 Hilaire de Poitiers [Hilario de Poitiers] (18-20, la traducción al castellano es mía): “Die autem natalis, id est rerum corporalium gaudiis, Herodiadis filia saltavit; uoluptas enim tamquam ex infidelitate orta per Omnia Israel totis illecebrae suae cursibus efferebatur [...] sed peccatis tamquam sacramento coactus et principum adiacentium metu atque exemplo deprauatus et uictus illecebris uoluptatis etiam maestus obtemperat”.



Capitel del Claustro de La Daurade, Toulouse (se encuentra actualmente en el Musée des Augustins de Toulouse).

si es un gesto de rechazo<sup>10</sup>, el puño casi cerrado de la izquierda denota quizá nerviosismo o que se esté sujetando al mueble que tiene a sus espaldas. La escena tiene una alta carga sensual anatómicamente clara.

Curiosamente, en las piezas sobre la “Degollación de San Juan Bautista”, al menos en aquellas de las que yo tenga noticias, la escena del baile se suele ejecutar sin que se incurra en cuestiones subidas de tono, siendo generalmente evocada con palabras que aluden sobre todo al agrado del espectador y la gracia y donaire de la danzante. Las acotaciones tampoco aclaran nada sobre la puesta en escena: ni a la muchacha se la describe haciendo gestos lascivos, ni se menciona generalmente

10 Agradezco a Caroline Ruiz la idea de la sumisión de la figura femenina aquí, así como sus comentarios sobre la posición e interpretación de las manos.

que a Herodes le mueva la pasión, solo el gusto de lo que ha presenciado (aunque en algún ejemplo veremos un pletórico uso de adjetivos).

La visión de baile sensual que tenemos hoy en día seguramente tiene mucho más que ver con las fantasías decimonónicas o con las representaciones de los péplums que con lo que se podía encontrar tanto en los tablados como fuera de ellos en los Siglos de Oro. Los cuadros que he podido consultar de una época más o menos cercana a las de las comedias áureas muestran a una Salomé vestida elegantemente y con muy poca piel visible, generalmente las manos, brazos y cuello y lo alto del busto ya en el XVII, los gestos son elegantes y la ropa rica pero llevada con decoro.

Cuatro son las piezas dramáticas que he podido localizar en las que se llevó a las tablas el sangriento final del Bautista, con el preludeo del baile y la petición macabra: la primera obra, cronológicamente hablando, aparece en el Códice de Autos Viejos con el título *Aucto de la degollación de sant Juan Bautista*, y la podemos fechar como anterior a los años 1575, sin mayor precisión. El segundo testimonio forma parte de otra colección de autos del quinientos, y se encuentra en el llamado “Manuscrito de 1590”. La obra lleva el título de *Auto de la degollación de San Joan*<sup>11</sup>, ambas piezas fueron ya identificadas por Pérez Priego años ha. El estudioso da cuenta de otros “seis autos [...] que tenían por asunto la degollación de San Juan [que] se representaron entre 1495 y 1509 en las celebraciones del Corpus de Toledo, según se desprende del estudio de Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV*”; todos ellos perdidos hasta el día de hoy, como también lo está el *Auto de quando Herodes mandó degollar a Sant Juan*<sup>12</sup>. Ya en el siglo XVII, aunque Pérez Priego asevera que “el tema continuo fecundo” (186), tan solo contamos con la comedia *El lucero eclipsado*, de Sebastián Francisco de Medrano, impresa en 1631, y por último la *Comedia famosa de San Juan Bautista*, de Cristóbal de Monroy y Silva, también conocida por el título de *La syrena del Jordán, San Juan Bautista* (que no he podido fechar por ahora, pero que ha de ser anterior a 1649, año de la muerte de su autor).

11 La *Loa para la Comedia que se ha de representar del primer llanto del alva y perdida de un Niño Dios, en los solemnes cultos que anualmente celebra en Barrio en la degollación gloriosa de su patron invicto San Juan Bautista el día 29 de Agosto de 1744*, no incluye comedia sobre la vida del bautista sino del Niño perdido. De la niñez del Bautista habla el auto *El nacimiento de san Juan Bautista*, de principios del siglo XVII, escrito probablemente por Diego de Villegas, a decir de Bolaños (309-310).

12 Pérez Priego (185, nota 8).

Si vamos por orden a ver los episodios que escenifican el baile de la que Flavio Josefo llamó Salomé, veremos que se encuentran ciertas diferencias, algunas de ellas de cierta relevancia para el tema que nos ocupa. En la pieza proveniente del Códice de Autos viejos, *Auto de la degollación de San Juan Bautista*, el episodio del baile está trufado de leves señales eróticas, sin caer, al menos que se pueda discernir con nitidez, en nada especialmente lascivo, pero no tenemos manera de saber cuáles eran los gestos que acompañaban a la danzante. La escena se desarrolla de este modo:

REY	Con soberano placer festejemos este día.	
HIJA	¿Y sin mí se había de hacer?	
REY	¡Oh, bien vengas, hija mía! Pasa, siéntate a comer.	185
HIJA	Cierto, que vengo a mostrar mi donaire y gentileza.	
REY	Por mi fe, que has de yantar.	
HIJA	No, por vida de tu Alteza, que no deje de bailar.	190
REY	Pues juraste, no es razón que se permita otra cosa. ¡Qué linda disposición!	
HIJA	Mas, a fe, ¿no soy hermosa? Mándame hacer el son.	195
	<i>(Aquí tañen y baila la HIJA)</i>	
REY	¡Oh niña más agraciada que nació de las mujeres! Por tu beldad extremada me pide cuanto quisieres, que, a fe, no te niegue nada.	200
HIJA	De favor tan señalado mi corazón mucho dista. Dame, rey muy ensalzado, la cabeza del Bautista que tienes aprisionado. Y si me la das cortada en este plato metida, no sólo quedo pagada, mas quedo toda mi vida para servirte obligada.	205       210

Aunque todo ello tiene un primer nivel de interpretación que nada tiene de sexual, la “linda disposición” que el rey ve en la muchacha denota su atenta mirada, como la que hemos visto en la escultura tolosana, y la respuesta de la Hija tiene un tono de coquetería innegable: “mas, a fe, ¿no soy hermosa?”<sup>13</sup>. Baila la muchacha y en lo que repara Herodes es en su belleza, no en la ejecución técnica del baile. Recordemos que en el texto bíblico se daba a entender que lo que le gusta a Herodes es el baile, o por lo menos hay cierta ambivalencia: “Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodiadis in medio et placuit Herodi” (El día del cumpleaños de Herodes bailó la hija de Herodías entre ellos y le plació a Herodes). La referencia en el auto al pago y al servicio podrían tener también un significado sexual.

En el texto del manuscrito de 1590, *Auto de la degollación de sant Joan*, el elemento erótico entra en escena antes del baile con dos figuras alegóricas antagónicas, la Inspiración, y la Tentación, que la acotación describe como “doncellas” sin dar más detalles sobre su presencia física. No repasaré aquí toda la conversación, pero conviene señalar que el rey espeta “Gozar quiero mis gustos y placeres” (v. 520) y que Inspiración se marcha, dándole por perdido, dejando que Tentación resuma de este modo la actitud del rey:

Bien puedes a tu gusto, rey, holgarte,  
a nadie escuches, sigue tus placeres,  
las penas y cuidados deja aparte,  
haz en tu reino tú lo que quisieres,  
y si del mundo quieres apartarte  
después lo harás que harto mozo eres,  
no quiebres de esta vida el dulce hilo  
que a la vejez podrás mudar estilo. (vv. 529-536)

Muy al estilo de la comedia de santos, después de esta batalla interior de conciencia llegará un momento de asueto, la preparación de la fiesta de cumpleaños de Herodes, momento propicio para que el monarca se entregue a sus vicios. El banquete regio está acompañado de principio a fin con música y canciones. Llegado el momento una acotación nos

13 Pensemos en la letra de la canción del manuscrito del *Códex Zuola* “Dime Pedro por tu vida”, estudiada en este mismo volumen por Tatiana Alvarado Teodorika, a quien agradezco el haberme facilitado la letra de la misma: “Dime Pedro por tu vida, / pues siempre me haces merced / ¿No soy yo muy linda moza, / no tengo buen garbo, / eh, eh, eh? [...] ¿No merezco que me adoren? / ¿No soy preciosa, eh, eh, eh?”.

revela: “*Aquí sale la hija de Herodías, que ha de ser un niño pequeño*” (acot. v. 947). Miguel Ángel Pérez Priego afirma que “el baile ejecutado por la Hija («*que a de ser un niño pequeño*», según la acotación) ha perdido toda la sugestión erótica que explicaba el subsiguiente comportamiento de Herodes” (186). No creo que así sea, pues una cosa es el que representa y otra lo representado. Encontramos en esta escena vocablos que recuerdan el auto del Códice, expuesto arriba,

No será esa fiesta poca,  
sino de mucho donaire,  
si tenéis vos tan buen aire  
con los pies como en la boca. (vv. 955-958)

Dice Herodes; y una nueva acotación nos indica: “*Aquí baila la niña*” (acot. v. 986), y su baile convoca nuevas expresiones de admiración:

REY	Oh, donaire y gracia estraña, no hay que ver ni esperar más.
VASALLO 1º	No se habrá visto jamás tal aire en niña tamaña.
REY	Llega, graciosa doncella, llega acá, pide mercedes, pues con gran ventaja excedes a la más graciosa y bella, (vv. 987-994)

Aunque se insiste en la voz “niña”, tanto en la acotación (no oída por el público) como en el texto hablado, parece inverosímil que se trate de “el que no ha llegado a los siete años de edad”, que es como define la voz “niño” *Autoridades*, y Covarrubias lo da como “hijo”, sin entrar en cuestiones de edad. ¿Sería de tan corta edad el actor? Reparemos en que el rey se refiere a ella como “graciosa doncella”, vocablo, este último, que Covarrubias define como “la mujer moza y por casar”. Claro que podría ser una exageración del monarca para hacer creer a la niña que baila “como una mayor” y así aplaudirle su baile, pero creo más bien que se trata aquí de representar con el “niño” una figura femenina muy joven, como la que vemos en la escultura del capitel, una figura menuda frente al adulto que es Herodes para marcar el contraste del lujurioso monarca y la quizás inocente niña. La niña, además, cuando está hablando con su madre sobre qué pedir a modo de recompensa, habla de vestidos, tocados, manto y al final “mas mejor es que me case / y me busque un buen marido”, lo cual denota sino una

actitud adulta sí la de una adolescente o mujer joven casadera. Quizá, más que la representación de la hija-niña-niño, lo que demuestra claramente una ausencia de connotación erótica fuerte es que, en esta petición de que el rey la case, no se nota atisbo alguno de que Salomé quiera seguir engatusándole con posibles promesas sexuales. El que una compañía emplease para un papel tan lujuriosamente connotado a una niña o doncella quizá hubiera provocado más escándalo que el que se empleara a un niño, aunque vaya uno a saber si el público iba a notar la diferencia entre un niño sin voz mudada y una joven doncella una vez ataviado el primero con vestido y peluca. Cuestión imposible de resolver aquí.

Centremos nuestra atención ahora en las “Salomé” del siglo XVII y las denostadas comedias nuevas. *La Syrena del Jordan, san Juan Bautista* de Monroy y Silva desarrolla mucho más que las demás piezas dramáticas hasta ahora comentadas la historia bíblica, escenificando los excesos de Herodes y los conflictos con su hermano Filipo; se incluyen largos parlamentos en los que Juan Bautista insta a Herodes a dejar su viciosa vida, y en los que se ve claramente la inquina y el odio de Herodías hacia el Bautista. Como en otros textos que hemos visto, se presencian escenas musicales en la corte herodiana, pero bastante más desarrolladas, y, en esta obra la Infanta Niña sale en la acción antes del episodio del baile, aunque sin que se le atribuya diálogo. Quien introduce el baile en esta ocasión es Herodías:

El dulce deleite rinde,  
señor los sentidos todos,  
y así danzará la Infanta,  
si gustas, porque los ojos  
en la opulenta grandeza,  
que asisten, no estén ociosos. (C4v.a)

El Rey se limita a un “Dance la Infanta, y después / volved a cantar vosotros [los músicos]” (C4v.a). A la luz de estas palabras podría parecer que más le interesa el canto a Herodes que la prometida danza, pero la acotación revela, como en otros casos que hemos visto, una atención muy particular y hasta una fijación con la danzante: “Danza la Infanta, y el rey se suspende mirándola” (C4v.a), y se deshace en aclamaciones:

¡Qué diestramente ha danzado!  
¡Qué despejo tan airoso!  
¡Qué sazonado donaire!  
[...]

Pídeme lo que quisieres,  
 Infanta, que tan gustoso,  
 me has dejado, que no sé  
 qué favor no será corto  
 ahora, para pagarte  
 tanta lisonja a mis ojos. (C4v.a)

Cuando la Infanta le pide la cabeza del Bautista, de la tristeza bíblica y molestia demostrada por el personaje de Herodes de otras piezas, sorprende encontrar en la versión de Monroy a un Herodes fuera de sí. Así como cubrió de elogios a la muchacha tras el baile, el monarca se pierde en una larga sarta de violentos (y, dicho sea de paso, muy anafóricos) improprios:

¿Qué has dicho, inhumano monstruo?  
 ¿Qué has dicho, engañosa esfinge?  
 ¿Qué has dicho, áspid venenoso?  
 ¡Viven los cielos! (C4v.b)

A lo que la Infanta tan solo responde un, supongamos, asustado “Señor” (C4v.b); y Herodes casi viene a dar pena, de lo compungido que se muestra por tener que ceder a la petición sangrienta de la Infanta. Será el propio rey quien le entregue la cabeza, un gesto que recibirá el agradecimiento de la Infanta con un “tu amor conozco”, y, dicho esto, Herodías concluye la obra con el consabido saludo al senado, con el macabro suceso aun presente en el escenario.

En *El lucero eclipsado*, la última obra de la que tengo noticias, comedia de “estructura clásica” (Martínez Carro 164) impresa en 1631, a no ser que se me haya escapado algo en la lectura de la comedia, no se presencia el baile de la muchacha. Sin embargo, sí nos ofrece Medrano un banquete con música: “Sonando toda la música que se pueda” 8acot. Fol. 163). Del baile en sí da noticias la Hija a su madre en términos que no dan para una interpretación erótica del mismo, mucho menos lasciva (seguimos con el vocabulario laudatorio que hemos podido presenciar en otras piezas)<sup>14</sup>:

¿Cómo no me ha querido  
 favorecer en ocasión, que he sido  
 de tantos admirada?

14 Modernizo la ortografía del texto citado salvo en casos que afecten la pronunciación.

El rey me ha prometido,  
y delante de todos me ha jurado  
de mi baile agradado,  
que luego me dará lo que le pida. (fol. 169)

Como se puede constatar, lo que agrada a Herodes es el baile de la joven, sin que medie ninguna actitud cercana a la turpitud que hemos podido inferir en otras ocasiones con mayor o menor intensidad. Poco más sabemos del baile de esta pieza aunque merece traer a colación un comentario que Medrano pone en boca de un discípulo de San Juan. Ananías, hablando de la suerte del Bautista<sup>15</sup>, dice:

La cabeza ha pedido del Baptista  
la bailadora infame.  
Mas el Rey se ha quedado pensativo,  
y confuso repara.  
Ella vuelve la cara  
con el semblante esquivo. (fol. 172)

Y la califica luego de “saltatriz cruel” (fol. 173). Con lo cual Medrano se inscribe en la línea de los padres de la Iglesia en sus calificativos negativos frente a los positivos que arbolan los personajes de la corte perniciosa de Herodes.

Difícilmente se puede saber exactamente cómo interpretaban sus bailes las jóvenes que representaban a “Salomé”, y por desgracia nada muy claro nos dicen los textos, pues los adjetivos que emplean tanto Herodes como los demás espectadores cuando se pronuncian no son sino vocablos positivos (donaire, airoso, etc.), lo cual da a entender un baile cortesano y decoroso, y en ningún momento habla nadie de “meneos”, honestos o deshonestos. Juan Bautista, tan prolijo en condenaciones del matrimonio medio incestuoso de Herodes y Herodías, no presencia los bailes, pues se encuentra en prisión, y no puede emitir ninguna valoración pertinente para el caso que nos ocupa. Solo podemos conjeturar, o bien que la joven bailaba con movimientos hechos para disparar la lascivia del rey y con ellos suscitar la promesa de dar lo que pidiera la muchacha, o bien que la Infanta-niña-Salomé bailó una danza de tipo cortesano, con elegancia y garbo y que esto es lo que plació al rey. Imposible saberlo. En todo caso, quizá lo que importe

---

15 Dicho sea de paso, la ejecución, como el baile de “Salomé”, tampoco se presencia en escena, sino que es narrada por Herodías en una especie de delirio premonitorio.

aquí más que la actitud de la joven Infanta, sea la de Herodes, puesto que es quien desde su mirada proyecta, o no, su lascivia sobre la danzante, baile ella como baile.

Y algo parecido quizá se pueda decir de quienes atacaron severamente la comedia nueva con esa profusión de frases que ponían de relieve los gestos inapropiados de quienes bailaban, y los célebres meneos.

Quisiera abordar un último caso que, aunque no sea de origen bíblico guarda notables paralelos con lo que venimos viendo y escuchando. *El cisma de Ingalaterra* de Calderón, nos proporciona un ejemplo de baile asociado al pecado cuando, en una escena en la que se encuentran ciertas reminiscencias al episodio bíblico que narra la historia de Juan el Bautista, el rey Enrique VIII manda bailar a Ana Bolena:

REY	Dance Ana Bolena agora.
ANA	Danzaré, pues tú lo mandas.
REY ( <i>Aparte</i> ).	Disimulemos, amor.
PASQUÍN	¿Qué tocarán?
ANA	La Gallarda <sup>16</sup> .

*Danza Ana Bolena y cae a los pies del Rey*

REY	A mis plantas has caído.
ANA	Mejor diré que a tus plantas ( <i>pues son esfera divina</i> ) me he levantado tan alta que entre los rayos del sol mis pensamientos se abrasan más remontados.
REY	No temas, si mis brazos te levantan. Quiera amor que sea, Bolena, al pecho en que idolatrada vives.
ANA	Ya sé lo que os debo. Señor, por ahora basta.
PASQUÍN	¿Ha danzado bien Bolena? Que yo no entiendo de danzas. Todas me parecen unas,

16 “Una especie de danza, y tañido de la escuela Española, assí llamada por ser mui airosa” (Aut.).

pues todas veo que paran  
 en ir saltando hacia aquí  
 o hacia allí. Una vez se alargan  
 con carreras, y otras veces,  
 dando salticos se paran,  
 siendo pelota de viento  
 al compás de una guitarra. (vv. 1161-1186)

Aunque es cierto que estamos aquí en un ambiente cortesano, donde cabría ver danzas en los festejos regios (como en la corte de Herodes), y que nos recuerda el *Diccionario de Autoridades*<sup>17</sup> que danza es un “Báile sério en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas”, los elementos amorosos, y más aún con la notoriamente escandalosa manera como fue tratada Catalina de Aragón por el último rey Tudor, tiñen el episodio de unas características nada decorosas, si bien el gracioso quita hierro al asunto con su incomprensión de las danzas cortesanas. En escenas posteriores muy cercanas, el insidioso cardenal Wolsey (nombrado Bolseo por Calderón) incita a la Bolena a enamorar al rey, y al poco la vemos en acción de seducir a un rey muy voluntarioso, a pesar de estar aun casado con Catalina. Es un contexto de sobra conocido por los contemporáneos y forma parte de las historias más conocidas de la época de la Reforma y Contrarreforma. La danza ejecutada por Bolena, “la Gallarda”, viene a ser una secuencia de seducción en toda regla y parte del juego erótico con el que se lleva al rey Enrique a su ruptura con Roma y posterior divorcio de una infanta española, nada menos que la tía de Carlos V. La danza además la emplea Calderón en esta obra con fines contrastivos, ya que escasos versos antes la reina Catalina había entrado con sus damas, entre ellas Ana Bolena que, dice la Reina “Extremadamente danza”, todo ello con la idea de divertir al Rey, que no deja de dejar escapar, en aparte, un “Ay de mí” cuando se menciona el nombre de la Bolena. Las obras sobre el Bautista no se detienen mucho en comentarios sobre lo ocurrido en el baile y carecen del contexto político y religioso de los acontecimientos en la Inglaterra de Enrique VIII, pero la situación es desde luego muy parecida.

El reducido muestrario de piezas examinado aquí no puede ser representativo de la representación (valga la redundancia) del baile en

---

17 “La especial y artificiosa postura de los pies para esgrimir, danzar o andar, la qual se varia segun los exercicios en que se usa” (Aut.).

la comedia nueva y en los autos del quinientos y la centuria siguiente: son muchos más los casos y no hay espacio aquí para dar ni siquiera una lista aproximativa de ejemplos, mucho menos para desarrollar y analizarlos. Pero si la intuición de que el baile representado en la comedia es por lo general bastante decoroso, ciñéndose a menudo a los espacios palaciegos, pastoriles y festivos (en el sentido religioso), resulta solvente, ¿no será que, como en el caso de la mirada y las pulsiones de Herodes, quienes veían en el baile lo lascivo, lo torpe y lo deshonesto (sin que necesariamente existiera) eran precisamente los moralistas que atacaban el fenómeno teatral? ¿No será que la expresión de la lascivia está en las plumas rencorosas de los que denuestan el teatro y mucho menos en la gestualidad inapropiada de los personajes que danzan, que ejecutan el baile como parte del espectáculo general para ganarse la aprobación del público con sus trajes suntuosos y músicas alegres? De ser la cuestión de la lascivia representada en su expresión corporal más explícita, los movimientos de cuerpos, resulta extraño que queden tan pocos ejemplos claros en la comedia de los meneos lascivos que tanto proliferan en los tratados antiteatrales. Quizá confundan las churras con las merinas nuestros moralistas y hayan visto (si los vieron) estos bailes en los entremeses o elementos que acompañaban las representaciones de las comedias, pero esto es sin duda otro cantar.

### Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII." *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989): 157-169.
- Auto de la degollación de San Juan Bautista*. En Léo ROUANET (ed.). *Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI*. Madrid-Barcelona: l'Avenç-M. Murillo, 1901: 49-61.
- Auto de la degollación de sant Joan* (ms de 1590). Ed. de Ricardo ENGUIX. *Lemir* 23 (2019): 227-274.
- Biblia de Jerusalem*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam, nova editio*. Ed. de Alberto COLUNGA y Laurentio TURRADO. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, 8ª.

- BOLAÑOS, Piedad. "Historia de un enigma literario: el Auto de *El nacimiento de San Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610." *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014): 308-389.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La cisma de Ingalaterra*. Ed. de Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN. Madrid: Cátedra, 2018.
- CARRASCOSA PALOMERA, Cruz. "Bailar con el diablo: metamorfosis de una leyenda oral, del Abruzzo italiano a la literatura de cordel de Brasil." *Boletín de Literatura Oral* 9, (2019): 91-120.
- CERVANTES, Miguel de. *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*. Ed. de Jenaro TALENS y Nicholas SPADACCINI. Madrid: Cátedra, 1986.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada: Archivum, 1997 [1904, Madrid: Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos].
- D'ARTOIS, Florence. "L'affaire du diable. La danse dans la controverse espagnole sur les spectacles." *XVII<sup>e</sup> siècle* 298-1 (2023): 59-72.
- DE LA GRANJA, Agustín. "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII." *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989): 79-94.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia y José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE. "Una voz poético-métrica de Cervantes: aquelindo en *El rufián dichoso*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 67-1 (2019): 77-103.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, ed. *Caer para levantar* de Agustín Moreto. En *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, 2016: versión digital: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/caer-para-leuantar-o/>> (consultada el 12 de septiembre de 2023).
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis. "‘Meneos lascivos y bailes deshonestos’: la musique, la perdition et le diable dans la *comedia de santos* espagnole." En Mireille COULON (ed.). *La musique dans le théâtre et le cinéma espagnols, Pau, 28 et 29 janvier 2000*. Gardonne: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Fédération, 2002: 35-45.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis. "‘Una vez en la vida salió el diablo de romería’: demonios y jolgorios en el teatro áureo." En María Carmen PINILLOS y José Javier AZANZA (eds.). *Et nunc et semper festa*. Pamplona: EUNSA, 2019: 155-165.

- HERZIG, Carine, "Considérations sur la querelle du théâtre en Espagne dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Autour de quelques textes oubliés d'un impossible dialogue (1672-1681)." *Littératures classiques* 98-1 (2019): 91-103.
- HILAIRE DE POITIERS [Hilario de Poitiers]. *Sur Matthieu*. París: Les Éditions du Cerf, Sources Chrétiennes, 258, 1979.
- JÉRÔME [San Jerónimo], *Commentaire sur Saint Matthieu*. París: Les éditions du Cerf, Sources Chrétiennes, 242, vol. II, 1997.
- JOSEFO, Flavio, *Los veinte libros de Flavio Iosepho, de las Antigüedades Iudaycas, y su vida por él mismo escripta, con otro libro suyo del imperio de la Razón, en el qual trata del Martyrio de los Machabeos: todo nuevamente traduzido del Latín en Romance castellano*. Amberes: Martín Nucio, 1554.
- MARINO, Giuseppe. "Del peligro de oír comedias lascivas y asistir a bailes y danzas. Un manuscrito inédito y anónimo sobre las controversias teatrales en España (siglo XVII)." *Bulletin of Hispanic Studies* 92-7 (2015): 775-789.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena. "Límites estilométricos en una miscelánea áurea: *Favores de las musas* de Sebastián Francisco de Medrano." *Hipogrifo* 9-1 (2021): 159-174.
- MASERA, Mariana, "Bailes 'deshonestos' y sonos perseguidos por la Inquisición novohispana." En Mariana MASERA (ed.). *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014: 79-110.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. "¿Bailes o aquelarres? Música, mujeres y brujería en documentos inquisitoriales del Renacimiento." *Bulletin of Spanish Studies* 92-5 (2015): 725-746.
- MEDRANO, Sebastián Francisco de. *El luzero eclipsado, historia trágica, espectáculo triste, muerte lastimosa del gran precursor de Christo, S. Ioan Baptista*. En *Favores de las Musas. Hechos a Don Sebastian Francisco de Medrano*. Milán: Iuan Baptista Malatesta, 1631: 119-179.
- METFORD, J. C. "The Enemies of the Theatre in the Golden Age." *Bulletin of Hispanic Studies* 28 (1951): 76-92.
- MONROY Y SILVA, Cristobal de. *La Syrena del Jordán, San Juan Bautista*. Sevilla: Joseph Padrino, s.a.

- PANCORBO, Fernando José y Sebastián LÉON. "Chaconas y zarabandas condenadas." En Elena MARTÍNEZ CARRO y Alejandra ULLA LORENZO (eds.). *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Kassel: Reichenberger, 2020: 157-172.
- PEDROSA, José Manuel. "El triunfo de la seguidilla barroca: voz femenina, carnaval urbano y reconfiguración de la cultura popular." En Cristian YÁÑEZ AGUILAR, Francisco Javier MOYA MALENO y Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui, Chiloé (eds.). *Seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*. Valdivia, Chile: Cooperativa CoyDe, 2022: 14-61.
- VITSE, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail-France Ibérie-Recherche, 1988.

**“DE LA CINTURA ARRIBA / SON BAILES NOBLES, /  
DE LA CINTURA ABAJO, / ¡DIOS LOS PERDONE!”.  
DEVENIRES DEL BAILE CANTADO ÁUREO  
DENTRO Y FUERA DE ESPAÑA**

Fernando Pancorbo  
SNSF – Universität Basel

Sebastián León  
Université de Neuchâtel

### Danzar entre alegres bailes

A modo de *Avant la lettre*, creemos pertinente subrayar que, más allá de la clara diferenciación que se quiso establecer entre «baile» y «danza» desde el siglo XVI,<sup>1</sup> cabe tener en cuenta que no se trataba de meras manifestaciones de carácter físico, sino que estaban concebidas y adaptadas a las obras dramáticas como elementos parateatrales conjugados tanto con la propia literatura como con en la música, formando parte de un todo íntimamente relacionado.<sup>2</sup> Es cierto que los bailes y las danzas eran también, en buena parte, considerados como un género independiente, si se entienden como patrón poético-musical que no se limitaba a los confines de los espectáculos teatrales.<sup>3</sup> En todo caso, las

---

1 León, «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), pp. 3-4.

2 Los tratados y fuentes documentales suelen coincidir en la descripción del género de *danzas* como aquellas en las que se mantenían los brazos en posición baja, el cuerpo erguido y no se tañían castañuelas (Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642, fols. 44v-45r). En los bailes, por el contrario se elevaban los brazos, tañendo castañuelas o sonajas e incluso saltando y retorciendo el cuerpo; así lo indica Covarrubias en la entrada *baylar*: «los que bailan se arrojan en alto con lascabriolas, y se tuercen a un lado y a otro en las mudanzas»; Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana · Vervuert · Real Academia Española, 2020 (2.<sup>a</sup>), p. 276.

3 Se puede, por ejemplo, encontrar la práctica de estos géneros en festividades civiles, sociales y religiosas, cuyos argumentos e integración reforzaban el carácter

clasificaciones que se hicieron, a nivel teórico, entre bailes y danzas respondían, en fundamento, no solamente a la manera de ejecutarse, sino a una cuestión de decoro y a la necesidad de librar de las censuras de la época las prácticas que figuraban en diversas fuentes. Para ejemplificar la percepción del ejercicio de bailes y danzas sobre los escenarios, citamos, a modo de muestra, las del *Tratado de la tribulación*, de Pedro Ribadeneira, quien escribe:

Pues las mugercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con lo meneos y gestos de todo el cuerpo, y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala a manera de sirenas, cantan y transforman a los hombres en bestias.<sup>4</sup>

Y en la consabida *Apología en defensa de las comedias que se representan en Madrid*, de Francisco Ortiz, se lee:

Y así no solo me parece que se destierre del teatro la mujer o el hombre que cantan estas desvergüenzas, sino también de las repúblicas y del mundo. El bailar y danzar siempre fue tenido por un género de locura.<sup>5</sup>

Las listas con bailes prohibidos se alimentaban cada vez más y las censuras que se les aplicaban fluctuaban según la acogida o rechazo que generaban, ofreciendo material a poetas y dramaturgos para satirizar y burlar su devenir. Por poner un simple caso, cabe recordar que un baile tan conocido como el *Escarramán*, tildado, entre otros, por Quevedo como una expresión denigratoria ligada a los vicios y la lascivia por su supuesto parentesco directo con la chacona o la zarabanda. Esta genealogía la describe Quevedo en el baile de *Los valientes y las tomajonas*, cuando se describe al padre, ya achacoso, de esta manera:

---

de los eventos; Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, pp. 166.167. Jauralde señala que también se puede entender los “bailes” como composiciones poéticas, por lo general polimétricas, que no se limitan a su asociación musical, pero que utilizan, sin embargo, sílabas de un ritmo muy marcado y la frecuente integración de estribillos que se relacionan con este género, en *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*, Madrid: Calambur, 2003, p. 145.

4 Ribadeneira, *Tratado de la tribulación*, Madrid: Pedro Madrigal, 1589, fol. 70v.

5 Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en Madrid* (c. 1614), edición de Louis C. Pérez, Chapel Hill, N. C: Estudios de Hispanófila 45, Madrid: Castalia, 1977. p. 95.

Veis aquí a *Escarramán*  
gotoso y lleno de canas,  
con sus nietos y biznietos  
y su descendencia larga.

Del primero matrimonio  
casó con la *Zarabanda*,  
tuvo el ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! enfermo  
y a *Ejecutor de la vara*.

Este, andando algunos días,  
en la *Chacona* mulata  
tuvo a todo el *Rastro viejo*  
y a los de la *Vida airada*.<sup>6</sup>

Este baile del Escarramán era en realidad muy semejante —al menos desde el punto de vista del patrón armónico seguían la misma base—,<sup>7</sup> que sus bailes descendientes y otros de similar naturaleza, tales como la rebautizada jácara, finalmente aceptada por todos.<sup>8</sup> Es así como la “descendencia familiar” sobre la que satiriza Quevedo, es el reflejo no solamente desde una perspectiva moral, sino también musical, debida a las progresiones armónicas, el esquema rítmico y las melodías resultantes sobre las que se componían estos bailes. Este fenómeno lo describe Francisco Valdivia a través del concepto de «matriz musical» en donde la base es el elemento determinante para determinar el patrón primario, aunque haya variaciones en los ritmos y las melodías y se añadan otros acordes que generen otras versiones a partir de la raíz musical original de la danza, baile o son en cuestión.<sup>9</sup>

No creemos necesario realizar aquí un repaso exhaustivo de todas las censuras a las que se tuvieron que enfrentar, ya que de ello nos hemos ocupado anteriormente y otros trabajos así lo han apoyado,<sup>10</sup>

6 Quevedo, *El Parnaso español*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española, 2020, pp. 669-670.

7 Valdivia, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga: Universidad de Málaga, 2015, p. 114.

8 Stein, «“Al seducir el oído...” Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», *Teatro cortesano en la España de los Austrias* (Cuadernos de Teatro Clásico, 10), Madrid: 1998, p. 183.

9 Valdivia, *op. cit.*, p. 107-108.

10 Véase nuestro capítulo: León y Pancorbo, «Chaconas y zarabandas condenadas», *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Elena Martínez Carro, Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), Kassel: Edition Reichenberger, 2020, pp. 157-172.

pero bastará con recordar aquel fragmento de la explícita «Reformación de las comedias» que se encuentra la *Prohibición de bailes y prohibición de nuevos con otros nombres*, redactada el 8 de abril de 1615 en el Consejo de Castilla:

Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, Zarabandas, Carreterías y cualesquier otros semejantes a estos; de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trujeron en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres.<sup>11</sup>

Esta sentencia da buena fe de la consecuente permeabilidad de estos bailes y de los constantes cambios de máscara que se vieron obligados a realizar para asegurar su existencia sobre las tablas. De hecho, Juan de Esquivel, en su tratado *Discursos sobre el arte del danzado*,<sup>12</sup> evidencia este mimetismo al referirse a uno de estos bailes prohibidos, como era la chacona, que, en lugar de sucumbir a la moralidad y excesiva mojigatería de sus detractores, sufrió una serie de modificaciones, llegando incluso a ser enaltecida al alcanzar —desprovista también de textos cantados—<sup>13</sup> la categoría de *danza de cuenta*,<sup>14</sup> y, de este modo, manteniéndose aún viva en la cultura colectiva. Por lo tanto, para partir de unas ideas claras, si desde un punto de vista teórico, «danza» y «baile» no era lo mismo en cuanto a género, se puede ver que sobre las tablas los límites se volvían borrosos, teniendo en cuenta que estaban adscritos a dos artes, las cuales, en buena medida, eran las que marcaban sus naturalezas. De ello da fe Pedro de Herrera en una de las crónicas sobre las fiestas organizadas por el duque de Lerma en 1617, donde se dan informaciones que apoyan este argumento:

Oyóse también de adentro que, por estar muy estrechos, sería bien hacer los bailes en el patio. Salieron algunos músicos, cantando versos

11 *Autos del Consejo sobre reforma de Comedias* (1615), BNE, Ms. 14.004/6, *apud* León y Pancorbo, *op. cit.*, p. 166.

12 Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.

13 León y Pancorbo, *op. cit.*, pp. 168-169.

14 Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, fols. 44v-45r.

de pendencias avalentadas, entre bravos y acciones del Escarramán, con ademanes y compases de temeridad, en mucha diferencia de mudanzas, obrándose lo cantado con agrado y novedad, mezclando pasos de danzar de cuenta entre alegres bailes de castañuelas, que se acabaron en un juego de pelota, danzado y bailado por estremo, así se entraron todos.<sup>15</sup>

### Como murmuraciones son los bailes

Más allá de las descripciones con las que contamos sobre el ejercicio de estos bailes, como se puede ver, por ejemplo, en letrillas y romances dedicados a ellos, se debe considerar que los propios textos poéticos y dramáticos condicionaban su concepción a partir de su integración, representación y asimilación. Para subrayar esta intención, proponemos algún ejemplo evidente, como es el caso de un pasaje de la silva quinta de *La Gatomaquia* de Lope de Vega, en la que, después de la decorosa danza de la gallarda, la naturaleza desenvuelta del baile de las dos gatas —al son de cáscaras de almendras haciendo las veces de castañetas—, ocasionando el cuchicheo de los gatos viejos:

Ocupadas las sillas y el estrado,  
salió Trebejos, gato remendado,  
y, sacando a la bella Gatiparda,  
comenzaron los dos una gallarda  
como en París pudiera Melisendra  
y luego, con dos cáscaras de almendra  
atadas en los dedos, resonando  
el eco dulce y blando,  
bailaron la chacona  
Trapillos y Maimona,  
cogiendo el delantal con las dos manos,  
si bien murmuración de gatos canos.<sup>16</sup>

Más explícito es uno de los textos que se encuentra copiado repetidas veces en cancioneros manuscritos de la Biblioteca Riccardiana y otras

15 Herrera, *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma*, fol. 58r; la transcripción es nuestra. Esta crónica se encuentra también, con la ortografía sin normalizar, parcialmente editada en Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, p. 279.

16 Vega Carpio, *La Gatomaquia*, p. 217.

bibliotecas italianas<sup>17</sup> que contiene uno de los tantos romances que se cantaban sobre este mismo baile de la chacona, correspondiendo la cualidad erótica y pícaro de éste:

Una tarde fui llamado  
de un balcón de cierta dama  
y viendo que me llamaba,  
quise estar allí abrasado.

[...]

A un punto los dos llegamos  
con gemidos y congojas;  
fueron tales nuestras cosas,  
que me halle todo mojado.

Y el chiquillo, algo enojado  
de como así le trataba,  
de cólera echó la baba  
y luego se quedó lacio.

Como cortés de palacio  
se quitó la caperuza  
y, cual cerquillo o rasura  
de fraile está su corona.

*Vida, vida, la vida bona,  
vida, vámonos a Chacona.*

Este texto, como muchos otros de similares características, no se encuentran copiados en fuentes ibéricas, muy probablemente, además de sonrojar a más de uno, por ser transmitidos de manera efímera y popular en la península, sin necesidad de ser anotados, o, también, debido a las censuras que se le aplicaban a estas picantes letras.<sup>18</sup>

En otros ejemplos, la presentación del baile o su personificación alegórica —marcada según las pautas de la tradición prostibularia—, no resulta evidente en una primera lectura, como sucede en el caso del auto sacramental lopesco de *El hijo pródigo*, en donde se inserta una chacona, y a pesar de no mencionar de manera explícita en el estribillo el nombre del baile, como solía hacerse,<sup>19</sup> se dan señas de su

17 Copiamos la versión contenida en el Ms. 2774, fol. 24 v; véase Cacho Palomar, «Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro», *El Bosque* 2, 1992, p. 29.

18 León y Pancorbo, *op. cit.*, pp. 158-159.

19 León, «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), p. 93.

identidad, además de por su estructura poético-musical, por la inclusión de tópicos ligados a ellos como la referencia a la «vida bona». En esta escena, en la que el Pródigo es conducido a la casa de ciertas “damas” —encabezada por la figura del Deleite—, no puede haber música más propicia para ambientar el desenfreno de los placeres y vicios presentes en aquel lugar. Damasceno, el pródigo, pide música para amenizar la velada, pero no tañida por «un liuto» como propone el personaje del Juego, sino una guitarra, pues más le agrada la «música española». Pero la inclusión de este baile —una chacona «estremada», según el texto—, que generaba tanta discordia, se justifica porque los músicos, representados por las alegorías de la Lisonja y la Locura, desvelan en la letra que se canta, casi a manera de advertencia moral, la estafa hecha al Pródigo y las consecuencias de dejarse conducir a tal estado de perdición.<sup>20</sup> De esta manera se puede ver que los hechos se narran en el romance y las moralejas se advierten en los estribillos. Algunos extractos del texto dicen:

[MÚSICOS]

En la casa de la Gula  
hoy hay regocijo y boda:  
el Hombre con el Deleite  
se dan la mano y desposan.

Presentes están los Vicios,  
vestidos de ricas ropas,  
con aguas de olores riegan  
y siembran flores y rosas.

Con el vino del olvido  
le han quitado la memoria;  
ya no se acuerda del cielo,  
centro en que el alma reposa.

*Esta es vida en el mundo bona,  
pero no llega a la gloria.*

[...]

Los enemigos del alma  
acabando van sus bríos

20 De manera similar, y con el mismo objetivo de adoctrinamiento, Lope de Vega incluye también una chacona en el auto de *La Maya*, integrado asimismo en *El peregrino en su patria*, véase Flórez Asensio, «La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega», *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda, D. Pini y A. Zinato (eds.), Venecia: Edizione Ca'Foscari, 2017, pp. 515-516; León, «Chacona, ¡sátira es!», pp. 94-95.

y no menos los del cuerpo,  
 Juego, Venus, Gula y Vino.  
*Antes que se corte el hilo,  
 vida, mira que vas perdido.*  
 Ciego está el entendimiento,  
 la voluntad se apasiona,  
 ya de sus cinco sentidos  
 llevó el Deleite victoria.  
 Las dos caras del Engaño  
 fueron sierpe venenosa  
 que con la lengua le halaga  
 y muérdele con la cola.  
 El Deleite, salteador  
 de la hacienda y de la honra,  
 los ojos tiene en los suyos  
 y las manos en la bolsa.  
*Huye, vida, la vida bona,  
 que uno vende y otro pregona.*<sup>21</sup>

Tan evidente era la relación entre estos bailes con los vicios, en general, y con la lascivia, en particular, así como sus representaciones alegóricas, que más allá de las condenas debidas a su naturaleza, hubo autores que ofrecieron —como en la escena descrita de *El hijo pródigo*— un contra-*exemplum* a partir de la consideración que merecieron de manera extendida. Siguiendo por la misma línea, Lope de Vega escribe una vez más sobre este baile en la *Dorotea*, junto con una queja sobre la acogida de la guitarra: «ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, con tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas».<sup>22</sup>

La reprobación moralizante y estrecha relación de los bailes cantados con el género femenino —a quienes, como hemos visto en las censuras mencionadas, se les atañían los escandalosos movimientos sobre las tablas—, se satiriza en la última escena del *Ingenioso entremés*

21 Vega Carpio, «El hijo pródigo», *Autos sacramentales completos de Lope de Vega*, vol. 1, edición de J. Enrique Duarte, Kassel: Edition Reichenberger, 2017, pp. 236-240. Las cursivas son nuestras, las ponemos al ser variantes del típico pareado de las chaconas y al cantarse como estribillo en su estructura musical, véase León, «Chacona, ¡sátira es!», p. 93.

22 Vega Carpio, *La Dorotea*, edición, estudio y notas de Donald McGrady, Madrid: Real Academia Española, 2011, p. 73.

*de Miser Palomo*, escrito por Antonio Hurtado de Mendoza para las mencionadas fiestas del duque de Lerma, que se refería a ellos en los siguientes términos:

- MISER PALOMO      ¿Baile y mujeres? Pierdan la esperanza;  
que no ha de ir lo civil de la mudanza,  
no tiro yo concetos de apaleta.  
¿Bailan de lo galán o lo travieso?
- MUJERES              De la cintura arriba,  
son bailes nobles.
- MISER PALOMO      De la cintura abajo,  
Dios los perdone.  
Como murmuraciones son los bailes,  
que empiezan blandamente, y vale luego  
todo bellaquería como en quínolas:  
vaya un baile con tono de Juan López,  
o sea por mi amor el excelente  
metrópoli de bailes, Benavente.
- MUJERES              ¿Ha de bailar vueded?
- MISER PALOMO                              Haréme astillas;  
pero advierta el senado, que llamaban,  
que no se ha dicho mal de los poetas,  
que hablar mal de sí mismos, ya fastidia,  
y piensan que es donaire, y es envidia.

*(Cantan y bailan lo siguiente)*

Volvieron de su destierro  
los mal perseguidos bailes,  
socarrones de buen gusto  
y pícaros de buen aire.

Blandas las castañetas  
los pies ligeros,  
mesurados los brazos,  
airoso el cuerpo.

Enfadóles el aseo  
de lo compuesto, y lo grave,  
que hasta en los bailes causa  
el cuidado en los galanes.

Con gracia y donaire  
la niña baila;  
¡oh, bien haya su cuerpo!,  
que todo es alma.

En sus bellas plantas  
 lleva mis ojos;  
 si vivir quiere alguno  
 guárdense todos.<sup>23</sup>

Como vemos en estos versos, en los que se hace un guiño al cuestionamiento decoroso de los movimientos desenvueltos de los bailes —«de la cintura abajo, / ¡Dios los perdone!»—, el examinador Miser Palomo, contagiado por las ganas de bailar, invita a que se interprete una pieza del conocido Benavente —«metrópoli de bailes»—,<sup>24</sup> con música de Juan López, cantando finalmente todos acerca del rescate de estas composiciones y su práctica con mesurados y bellos movimientos. Del mismo corte son los preceptos que se dictan sobre la integración de los bailes cantados en la escena, a manera de juego metateatral, en un diálogo de *La comedia famosa de la entretenida* de Miguel de Cervantes en el que se dice:

MARCELA	Mira, Cristina, que sea el baile y el entremés discreto, alegre y cortés, sin que haya en él cosa fea.
CRISTINA	Hale compuesto Torrente y Muñoz, y es la maraña casi la mitad de Ocaña, que es un poeta valiente. El baile te sé decir que llegará a lo posible pues tiene que ver y oír, que ha de ser baile cantado, al modo y uso moderno;

23 Hurtado de Mendoza, «El ingenioso entremés de Miser Palomo», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 1, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, p. 327.

24 Sobre la importancia de Benavente, Madroñal señala: «... por estas fechas está cambiando la estética de todo lo que afecta al entremés y al baile dramático, por cuanto la aparición en escena del más grande compositor de estas obritas, el toledano Luis Quiñones de Benavente hacia 1610, va a revolucionar la poética de la pieza breve porque impondrá el verso sobre la prosa y añadirá todo lo que tiene que ver con la música y la coreografía en un avance que consigue el sincretismo de géneros. Eso se aprecia especialmente en los bailes»; Madroñal, «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35 (2008), p. 28.

tiene de lo grave y tierno,  
de lo meliflúo y flautado.<sup>25</sup>

Regresando a Quevedo, con sus constantes menciones al hampesco “personajeailable” del Escarramán, además de las conocidas jácaras epistolares entre él y su amada, la Méndez, vuelve a aparecer en *Cortes de los bailes*, texto en el cual se pretende juntar los reinos para «remudar los bailes»,<sup>26</sup> ya anticuados y desestimados. A estos dos amantes los trae Quevedo a colación integrando de nuevo algún verso de las mencionadas jácaras:

	Por Sevilla, <i>Escarramán</i> , muy afufado y muy turbio, con la Méndez a las ancas bailaron nuevos insultos.
ESCARRAMÁN	Si tienes honra, la Méndez, si me tienes voluntad, forzosa ocasión es esta en que lo puedes mostrar.
MÉNDEZ	Si te han de dar más azotes sobre los que están atrás o estarán unos sobre otros o se habrán de hacer allá. <sup>27</sup>

Estos ejemplos retratan de muy buen grado la naturaleza de estos bailes, subrayando o satirizando lo moralmente reprobable, y, como consecuencia, el exilio, la condena o transformación a la que se vieron obligados, aunque se ha de advertir que su desaparición no fue, ni mucho menos, un hecho.

### *Airs espagnols, balli alla spagnola*

Las diferentes matrices musicales, e incluso coreográficas, de los bailes cantados que generaban sentencias moralizantes, eran compar-

25 Cervantes, «Comedia famosa de La Entretenida», ed. de Ignacio García Aguilar, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española, 2015, p. 759

26 Quevedo, *El Parnaso español*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española, 2020, p. 700.

27 *Ibid.*, p. 703.

tidas por otros que no necesariamente estaban mal concebidos y difundían con estribillos asimilados desde la poesía tradicional. Es el caso, por traer un ejemplo, del *Baile de pásate acá, compadre*,<sup>28</sup> que se imprime en 1617 en la *Octava parte de las comedias* de Lope de Vega. Las seguidillas que encabezan este baile —«Riberitas del río / de Manzanares / lava y tuerce mi niña / y enjuga el aire»— se encuentran anotadas musicalmente, con ligerísimas variantes del texto, en el tercer libro de *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarrre* de Étienne Moulinié, siendo el único testimonio musical de las mismas.<sup>29</sup> De igual manera se cita y canta el estribillo del conocido baile de *El polvillo* —«Pisaré yo el polvillo / menudillo, menudillo / pisaré yo el polvo / a tan menudo»—, el cual se cita y copia repetidas veces tanto en piezas teatrales y poemas, como en el manuscrito llamado cancionero *Corsini* 625, con alfabeto para la guitarra, conservado en la biblioteca de la Accademia dei Lincei en Roma.<sup>30</sup> Así pues, esta pieza atribuida a Lope, articulada a través de estribillos de bailes probablemente muy conocidos, da a ver este lugar común entre estos géneros, remarcando, además, que no solo eran unas fronteras muy débiles en el caso del contexto español, sino también en los casos conservados en el contexto francés e italiano.

Siguiendo el rastro de los testimonios que se hicieron cabida en fuentes fuera de España, otra de estas fuentes que nos da razón de este uso común de las matrices musicales por medio de piezas paradigmáticas de la tradición española es el *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, de Luis de Briceño.<sup>31</sup> Este impreso francés de 1626 es una muestra clara de transmisión de estos esquemas musicales y de sus textos poéticos, ampliamente conocidos sobre los que se canta-

28 Vega Carpio, «Baile de Pásate acá compadre», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 2, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, p. 493.

29 Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarrre... Troisième livre*, París: Pierre Ballard, 1629, pp. 28-29.

30 Frenk, *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 1, México: Facultad de Filosofía y Letras · UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 1066-1067. La versión de Corsini 625 se encuentra editada por Debora Vaccari, junto con un completo estudio sobre este baile, en Botta, (coord.), *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Nápoles: Liguori Editore, 2022, pp. 207-217.

31 Briceño, *Método muy facilísimo para tañer la guitarra a lo español*, París: Pedro Ballard, 1626.

ban, agrupando, entre otros bailes y danzas, las comunes zarabandas, chaconas y folías. El libro de Briceño es, a pesar de su nombre, más que un extenso método de aprendizaje, una colección que pone en valor la práctica de la guitarra rasgueada por parte de los aficionados, ofreciéndoles los acordes a través grupo de canciones y bailes de sobra conocidos. La particularidad, además, de esta suerte de impresos y manuscritos, tanto en el caso francés como en el italiano, es que no cuentan siempre con una notación diastemática y mensural, utilizando, en vez de ésta, escuetas indicaciones a través de cifras y letras para los acordes; en el caso de Briceño se trata de la llamada «cifra castellana».<sup>32</sup> De este modo, se puede confirmar que se tañía y se cantaba en base a modelos asumidos desde la práctica popular, pues eran piezas destinadas y realizadas por y para el pueblo, gracias a la creciente acogida que tuvo la guitarra española y a la fácil técnica con la que se tañía.<sup>33</sup> De hecho, en el mismo caso de Briceño, además de una graciosísima e hiperbólica apología de la guitarra —la cual describe como el instrumento «más favorable para nuestros tiempos, que jamás se vio [...], salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados»—<sup>34</sup>, se ofrecen tablas que dan las secuencias básicas —las que Briceño llama *pasacalles*— sobre las que se cantaban este género de composiciones, incluso en el contexto teatral, como el propio autor señala.<sup>35</sup>

Tal como se ha visto con el libro de Briceño, y yendo más allá de los contextos puramente teatrales, hay suficientes razones para ver que la asimilación o adopción de estos bailes en escenarios cortesanos siguieron manteniendo un carácter lúdico, quizás ya no tan libidinoso, al estar desprovistos de textos execrables, que dejaban inferir, aun así, el carácter popular que tuvieron desde sus inicios. Basta con observar algunas fuentes, en el caso francés, como el mencionado libro de Moulinié y otras colecciones, todas también editadas por Pierre Ballard, de piezas

32 La utilización y difusión de estos sistemas nació como un método mnemotécnico de aprendizaje y memorización, siendo una simple guía para que el intérprete recordara las piezas que conocía previamente y como herramienta para aprender las matrices musicales comunes y coincidentes en muchas de ellas; 32 Valdivia, *op. cit.*, p. 141; Gavito, «Oral transmission and the production of guitar tablature books in seventeenth-century Italy», *Recercare*, 27, 1/2 (2015), pp. 186-187.

33 Valdivia, *op. cit.*, pp. 139-140.

34 Briceño, *op. cit.*, Dedicatoria «A mi señora de Chales», fols. [2r-2v].

35 Esta sección se encabeza con la rúbrica «regla para saber todas las entradas de teatro, como son pasacalles, los cuales son necesarios para cantar toda suerte de letrillas y romances graves; españoles o franceses», Briceño, *op. cit.*, fol. 14r.

musicales como las de Antoine Boësset y Gabriel Bataille, músicos activos en la corte de Luis XIII, publicaciones en las que, a pesar de conservarse piezas con notación diastemática para el canto y tablaturas para el acompañamiento instrumental, su estilo musical y poético delata la cualidad espontánea y “popularizante”, así como la influencia del estilo rasgueado de la guitarra, de estos *airs espagnols*.<sup>36</sup> Algunos fragmentos de las letras de estas piecitas —describiendo amoríos a orillas del Tormes o el Guadalquivir— que evidencian estas características son:

Por la verde orilla  
del claro Tormes,  
va corriendo la niña,  
tras sus amores.<sup>37</sup>

Frescos aires del prado  
que a Toledo vais  
decid a mi dueño  
cómo me dejáis.<sup>38</sup>

Río de Sevilla  
quién te pasase,  
sin que la mi servilla  
se me mojase.<sup>39</sup>

En el caso italiano se puede observar esta asimilación en los mencionados cancioneros manuscritos con el *alfabeto della chitarra*, y en diversos libros impresos con notación, entre los cuales se destacan las colecciones recopiladas por Giovanni Stefani.<sup>40</sup> Este hecho se ve apoyado en las fuentes por el uso reiterativo de seguidillas —entre otras formas métricas como romances, romancillos, letrillas y villancicos— y de esquemas musicales tan comunes como lo eran *las folías*, las cuales, re-

36 Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, pp. 121 y 271-274; Rico Osés, «Los *airs de cour* en español publicados en Francia: 1578-1629», *Cuadernos de música iberoamericana*, 27 (2014), pp. 49-69.

37 Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare... Troisième livre*, París: Pierre Ballard, 1629, fol. 30v.

38 Boësset, *Airs de cour avec la tablature de luth... Douzième livre*, París: Pierre Ballard, 1617, fols. 20v-21r.

39 Bataille (comp.), *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth. Second livre*, París: Pierre Ballard, 1609, fol. 63v.

40 Stefani (comp.), *Affetti amorosi*, Venecia: Giacomo Vincenti, 1618; *Scherzi amorosi*, Venecia: Alessandro Vincenti, 1622.

cordando los preceptos de Correas en su *Arte de la lengua castellana*, sobre ellas se podían cantar cualquier tipo de «coplas desiguales de 3 y 4 versos, de más y menos sílabas, dispuestas a cantar con guitarra, sonajas y pandero». <sup>41</sup>

Una muestra clara de este proceso de mimetización se puede ver en el caso del *Grand bal de la douairière de Billebahault* [Bilbao], de 1626, celebrado en la corte de Luis XIII, del cual el mismo monarca tomó parte. Se trata de una pieza burlesca en la que, entre el desfile del sinfín de personajes, se cuenta la entrada de españoles que tañen sus guitarras para dar paso a un baile prototípico, la zarabanda, acompañado por el tañido de castañetas, como se puede observar en los dibujos que realizó Daniel Rabel para documentar la ocasión. <sup>42</sup> Es interesante subrayar que esta primera pieza que da comienzo a la escena es cantada en castellano y en coplas de seguidillas, tal y como se puede ver en los siguientes versos:

Murmuraban las olas  
y los peñascos,  
juraré que murmuran  
de mis engaños.  
A la orilla del Tormes  
sale Belisa,  
y las flores se alegran  
porque las pisa. <sup>43</sup>

En el caso italiano se puede constatar que la llegada de estos bailes cantados tuvo un proceso similar a la suerte que corrieron en Francia. En la *Festa a ballo*, evento organizado por el tercer duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón y Velasco, en Nápoles en 1620, <sup>44</sup> se describe la pieza

41 Correas, *Arte de la lengua española castellana* (1625), edición de Emilio Alarcos García, 1954, Madrid: CSIC, pp. 444-445. Siguiendo esta práctica, Stefani, imprime, por ejemplo, una pieza sobre el *Aria della folia* que se puede cantar con el texto en italiano impreso en la partitura o bien con el texto alternativo que imprime en la siguiente página en castellano bajo la rúbrica de «L'Ausencia. Canción sobre las folias»; Stefani, *Scherzi amorosi*, pp. 25-26.

42 Se puede ver en la digitalización del folleto manuscrito conservado en el Museo del Louvre en París: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20209992>>.

43 Bordier, et al., *Grand bal de la douairière. Ballet dansé par sa Majesté*, [s.a. ¿1626?], p. 54.

44 *Breve racconto della festa a ballo a ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata dalla Maestá Catolica Filippo III*, Nápoles: Constantino Vitale, 1620;

con teatro, música y danza que se representó, titulada *Delizie di Posilipo boscarecce e maritime*, en donde se utiliza el castellano como lengua para introducir el baile y el canto del dios Pan, junto a sus faunos y silvanos. Después de concluida la intervención cantada de Venus, seguida por el «baile de los cisnes», se introduce a través de seguidillas —de nuevo como estrofa frecuente del “estilo español”— la música de estas agrestes figuras, imitando el típico ritmo de los bailes ibéricos, así como la música y los giros poéticos asociados a ellos. Contrastando con los versos octosílabos de las coplas, se repetirá una y otra vez el siguiente estribillo:

Lenguas son deste monte  
 piedras y plantas,  
 que alabando hermosuras  
 milagros cantan.  
 Lenguas son destas playas  
 ondas y flores,  
 que si ocultan deseos  
 cantan amores.<sup>45</sup>

Aun si en el caso de la *Festa a ballo* las acotaciones no hacen una mención explícita de la naturaleza de este baile cantado, la estructura musical que se ve reflejada en la partitura que acompaña al texto bien da a entender que se trata de un aire español. Si bien no podemos afirmar que se atenga a un patrón melódico y rítmico concreto, el compás ternario sobre el que está musicado el texto poético, así como la progresión armónica, nos invita a pensar que podría tratarse de una pieza compuesta sobre un patrón musical desarrollado a partir de la base típica de la matriz de *las folías* —la misma sobre la cual nacería el *Escarramán* y las *Jácaras*—.<sup>46</sup> Véase que el simple hecho de no acotarse específicamente el tipo de baile en la partitura demostraría la familiaridad del público italiano con estas canciones y bailes *alla spagnola*, además de por la lengua utilizada en el texto cantado, por las características rítmicas, armónicas y melódicas de su acompañamiento musical.

---

véase el estudio de la edición moderna de Jackson (ed.), *A Neapolitan Festa a Ballo “Delizie di Posilipo Boscarecce, e Maritime” and Selected Instrumental Ensemble Pieces from Naples Conservatory MS 4.6.3*, Recent Researches in Music of the Baroque Era, vol. XXV, Madison: A-R Editions, 1978, pp. vii-viii.

45 *Breve racconto della festa a ballo...*, p. 10 (crónica y texto poético); p. 18 (parte musical, del compositor Francesco Lombardi).

46 Valdivia, *op. cit.*, pp. 112-114.

A modo de conclusión, y tras haber hecho un breve repaso a través de varios ejemplos, se puede ver que, si en un primer momento, estos bailes cantados estaban asociados a conductas morales reprobables que se relacionaban, bien por su asociación alegórica a la exaltación de los vicios, bien por su representación textual de corte erótico y festivo, tras sucesivas mutaciones y juegos de máscara burlando las censuras, empezaron a sufrir las mellas de la mojigatería. Tanto es así que, si ya a comienzos del siglo XVII, hay autores que utilizan estas letrillas y bailes para argumentar su *lectio moralis* contra la depravación, tal y como hemos visto con Lope de Vega, Francisco de Quevedo o con Antonio Hurtado de Mendoza, es lógico ver que, lejos de desaparecer, sobrevivieron, desprovistos casi siempre de sus textos poéticos originarios, pero manteniendo su gracia natural, sus matrices musicales y, en algunos casos, claras referencias a sus letras primarias. De este modo, y teniendo en cuenta la clara relación cultural con los escenarios franceses e italianos propios de esta época, se puede constatar que chaconas, zarabandas, folías, y otros bailes y danzas de marcado carácter hispánico siguieron siendo cultivados, asociados a determinados movimientos, y sujetos a unos patrones poéticos, rítmicos y melódicos concretos pasando de ser bailes populares, y percibidos por muchos como vergonzosos, a ser transformados, sublimados y aceptados en los ambientes cortesanos.

### Bibliografía

- BATAILLE, Gabriel (comp.). *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth. Second livre*, París: Pierre Ballard, 1609.
- BOËSSET, Antoine. *Airs de cour avec la tablature de luth... Douziesme livre*, París: Pierre Ballard, 1617.
- BORDIER, René, et al. *Grand bal de la douairière. Ballet dansé par sa Majesté* [s.a. ¿1626?].
- BOTTA, Patrizia (coord.). *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Nápoles: Liguori Editore, 2022.
- Breve racconto della festa a ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata dalla Maestá Catolica Filippo III*. Nápoles: Costantino Vitale, 1620.
- BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilísimo para tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard, 1626.

- CACHO PALOMAR, María. «Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro», *El Bosque* 2, 1992, pp. 17-29.
- CERVANTES, Miguel de. «Comedia famosa de La Entretenida», ed. de Ignacio García Aguilar, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española, 2015, pp. 687-794.
- CORREAS, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana* (1625). Edición de Emilio ALARCOS GARCÍA, 1954. Madrid: CSIC.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), edición de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA. Madrid: Iberoamericana · Vervuert · Real Academia Española, 2020 (2.<sup>a</sup>).
- DÍEZ BORQUE, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- DUROSOIR, Georgie. *L'air de cour en France 1571-1655*. Liège: Mardaga, 1991.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. *Discursos sobre el arte del danzado*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.
- FERRER VALLS, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Universitat de València, 1993.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega», *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, A. BOGNOLO, F. DEL BARRIO DE LA ROSA, M. DEL VALLE OJEDA, D. PINI y A. ZINATO (eds.). Venecia: Edizione Ca'Foscari, 2017, pp. 509-522.
- FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 1. México: Facultad de Filosofía y Letras · UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GAVITO, Cory M. «Oral transmission and the production of guitar tablature books in seventeenth-century Italy», *Recercare*, 27, 1/2 (2015), pp. 185-208.
- HERRERA, Pedro de. *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma; con la solenidad, y fiestas, que tuvo para celebrarla el excelentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1618.

- HURTADO DE MENDOZA, Antonio. «El ingenioso entremés de Miser Palomo», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 1, ed. de Emilio COTARELO Y MORI, estudio preliminar e índices de José Luis SUÁREZ GARCÍA y Abraham MADROÑAL. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, pp. 322-327.
- JACKSON, Roland (ed.). *A Neapolitan Festa a Ballo "Delizie di Posilipo Bascarecce, e Maritime" and Selected Instrumental Ensemble Pieces from Naples Conservatory MS 4.6.3*. Recent Researches in Music of the Baroque Era, vol. XXV. Madison: A-R Editions, 1978.
- JAURALDE, Pablo. *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*. Madrid: Calambur, 2003.
- LEÓN, Sebastián. «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), pp. 88-105.
- LEÓN, Sebastián y PANCORBO, Fernando J. «Chaconas y zarabandas condenadas», *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Elena MARTÍNEZ CARRO, Alejandra ULLA LORENZO (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2020, pp. 157-172.
- MADROÑAL, Abraham. «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35 (2008), pp. 27-34.
- MOULINIÉ, Étienne. *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare... Troisième livre*. París: Pierre Ballard, 1629.
- ORTIZ, Francisco. *Apología en defensa de las comedias que se representan en Madrid (c. 1614)*, edición de Louis C. PÉREZ. Chapel Hill, N. C.: Estudios de Hispanófila 45. Madrid: Castalia, 1977.
- QUEVEDO, Francisco de. *El Parnaso español*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano. Madrid: Real Academia Española, 2020.
- RIBADENEIRA, Pedro de. *Tratado de la tribulación*. Madrid: Pedro Madrugal, 1589.
- RICO OSÉS, Clara. «Los *airs de cour* en español publicados en Francia: 1578-1629», *Cuadernos de música iberoamericana*, 27 (2014), pp. 49-69.
- STEFANI, Giovanni (comp.). *Affetti amorosi*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1618.
- *Scherzi amorosi*. Venecia: Alessandro Vincenti, 1622.

- STEIN, Louise K. «Al seducir el oído». Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en *Cuadernos de Teatro Clásico/10. Teatro cortesano en la España de los Austrias* (ed. de José M<sup>a</sup> Díez Borque). Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 169-190.
- VV. AA. BIBLIOTECA RICCARDIANA (Florencia), I-Fr, Ms. 2793 RI/10, *Canzonette*.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.
- VEGA CARPIO, Lope de. *La Dorotea*, edición, estudio y notas de Donald McGRADY. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- «El hijo pródigo», *Autos sacramentales completos de Lope de Vega, vol. 1*, edición de J. Enrique DUARTE, Kassel: Edition Reichenberger, 2017, pp. 159-269.
- *La Gatomaquia*, edición de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Madrid: Cátedra, 2022.
- «Baile de Pásate acá, compadre», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, vol. 2*, ed. de Emilio COTARELO Y MORI, estudio preliminar e índices de José Luis SUÁREZ GARCÍA y Abraham MADROÑAL. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, p. 493.

## VERSOS PEREGRINOS DE LOPE, CALDERÓN Y OTROS INGENIOS, CON EL “MAYTAM RINKI PURIQ WAYRA” EN EL *LIBRO DE VARIAS CURIOSIDADES*\*

Tatiana Alvarado Teodorika  
Academia Boliviana de la Lengua –  
Universidad Complutense de Madrid

El verso siempre recuerda que fue un arte oral  
antes de ser un arte escrito, recuerda que fue  
un canto.

J. L. Borges, “La Divina Comedia” (Borges 242).

El *Libro de varias curiosidades* es un manuscrito conocido sobre todo de músicos y musicólogos<sup>1</sup> y los acercamientos que se han hecho a él han pretendido asignar a las composiciones que en él figuran un carácter particularmente nacional (en diferentes ámbitos americanos) o reconocer en ellas lo tradicionalmente occidental<sup>2</sup>. Ciñéndome al texto literario, mi deseo es desvelar el contenido poético del volumen y aproximarme a él, a menos en parte, libre de preconcepciones que pretenden otorgar un matiz o un sesgo particular a la lectura, y sin sentar una perspectiva desde la cual se deben leer los versos, pero sí poniendo en evidencia lo que no puede dejar de tomarse en consideración.

Ante todo, es preciso recordar que, si bien se ha empleado el nombre “códice Zuola” para designar el manuscrito en cuestión, este lleva el título de *Libro de varias curiosidades* en la portada de cuero que agrupa

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco de un contrato María Zambrano de atracción de talento internacional del Ministerio de Universidades, y está adscrito al proyecto 930119 “Lírica española de los Siglos de Oro y su proyección en la del XX” de la Universidad Complutense de Madrid cuyo investigador principal es Jesús Ponce Cárdenas.

- 1 Un ejemplo es el reciente estudio de Laura Planagumà-Clarà, 2021.
- 2 Pruebas de trabajos que descubrieron el códice con matices propios de su tiempo son, por ejemplo: Carlos Vega, 1962; Josué Teófilo Wilkes, 1965. Bernardo Illari resume y comenta largamente estas posiciones.

cientos de folios. En la actualidad está custodiado en el Museo Casa de Ricardo Rojas, en Buenos Aires<sup>3</sup>. El nombre con el que se lo suele designar responde al de su autor y primer dueño: fray Gregorio de Zuola, que nació en España hacia 1640-1645 (Planagumà-Clarà 377, Vega 55), inició su labor de doctrina en la orden de los franciscanos, llegó a la villa de Cochabamba (hoy Bolivia) en 1666 (fol. 458<sup>4</sup>), y continuó su labor en el Convento de la Observancia de San Francisco, en Cusco, donde terminó sus días<sup>5</sup>. El manuscrito llegó a Buenos Aires como un regalo para Ricardo Rojas, notable amante de las letras y las artes, cuya casa (la misma que hizo construir junto a su esposa, Julieta Quinteros) se convirtió en el Museo Casa de Ricardo Rojas, y alberga hoy todo su legado.

Como afirma Bernardo Illari, esta obra no “dejó de ser un cancionero musical (el proyecto que dé cuenta de las numerosas *curiosidades* está aún por llevarse a cabo)” (Illari 63), y lo que presento en esta ocasión quiere ser los primeros pasos en este sentido. El *Libro de varias curiosidades* se abre con noticias de fallecimientos, que aparecen sembradas a lo largo de los folios. Se encuentra, entre ellas, incluso la noticia del fallecimiento del propio Gregorio de Zuola: “Murió el muy reverendo Padre fray Gregorio de Zuola hecho un apóstol y predicando desde la cama con grande espíritu [...]. Fue religioso de muy loables costumbres, gran plumario, y gran diestro en la música y hombre docto, y pasó grandes trabajos y persecuciones en su religión, y habiendo padecido tres meses una enfermedad muy prolija murió [...] a las cuatro de la mañana el 28 de noviembre del año de 1709” (fol. [20r]).

Las notas manuscritas posteriores a esta fecha, de distintas manos, rellenan los espacios disponibles (márgenes, encabezados o notas al

3 Al buen hacer y la gentileza de la directora, Dra. María Laura Mendoza, debo la posibilidad de estudiar el manuscrito. Mi más sincero agradecimiento a ella y a su equipo por la digitalización y el envío del manuscrito que me han dado la posibilidad de llevar a cabo este estudio.

4 Este es el número que aparece inscrito en la esquina superior izquierda del folio, escrito como con lápiz.

5 La biblioteca de los jesuitas que custodia actualmente la Universidad san Antonio Abad del Cusco conserva un ejemplar del *Armamentarium seraphicum et regestum universale tuendo titulo immaculatae conceptionis* de Gaspar de la Fuente et ali (Madrid, 1649) que lleva la firma de Zuola e inscrito el año ‘1700’. La consulta de la Biblioteca de los Jesuitas fue posible gracias a la amabilidad de la directora, Velia Yabar Vidal, y mi viaje al Perú fue posible gracias a la beca de movilidad científica de la Casa de Velázquez del Proyecto FAILURE: Reversing the Genealogies of Unsuccess, 16th-19th centuries, en el marco del programa H2020 Marie Skłodowska-Curie Actions, convocatoria RISE (Grant Agreement number 823998).

pie), en ellos se da cuenta de otros fallecimientos, de anécdotas, del conflicto bélico entre Perú y Bolivia en el siglo XIX<sup>6</sup>, y una nota de 1912 hace alusión a un obsequio (“un pequeño recuerdo a mi amigo” [f. 19r]) de “Arturo Velasco N.” a Jorge Corbacho. Se trata, muy probablemente, del escultor cusqueño discípulo de Manuel Piqueras Cotolí, Arturo Velasco Núñez, y de Jorge Corbacho, miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana (por el Perú) y, para 1921, presidente de la Asociación de Anticuarios<sup>7</sup>. Es decisivo que el manuscrito llegara a manos de Corbacho, pues fue así como el *Libro de varias curiosidades* llegó a Buenos Aires y pasó a manos de Ricardo Rojas, como un regalo de Corbacho (Vega 54, Illari 61). Como se puede intuir, cada una de las notas que pueblan el manuscrito son vestigios del curioso peregrinar del códice.

Ahora bien, dejando a un lado las listas y catálogos que encontramos en el volumen, los calendarios, las recetas medicinales, recetas de infusiones y rosquetes de Castilla, los portentos de la naturaleza, las notas sobre lecturas y curiosidades sobre distintos lugares del mundo<sup>8</sup>, o las “Maravillas de la naturaleza por Manuel Ramírez de Carrión”<sup>9</sup>, los pri-

6 “Hoy 3 de diciembre de 1841 hago esta apuntación que [tal vez será la última [...] el 4 que es mañana salgo a Bolivia. [A]dios libro y consuelo mío, si Dios me diere vida volveré a gozar tus luces”.

7 Alexander Ortegá Izquierdo, remite las palabras de Jorge Basadre (*Historia de la República*), que han de tomarse en cuenta pues Jorge Corbacho tuvo el manuscrito de Zuola en sus manos: “Es relato muy repetido el de que, cuando el presidente [Augusto] Leguía le preguntó a Jorge Corbacho en qué forma podía recompensar el inmenso servicio que le había hecho al obtener la salida de los soldados que irrumpieron en la Plaza de la Inquisición el 29 de mayo de 1909, Corbacho no pidió un puesto público ni tampoco dinero, sino tan solo el permiso para extraer papeles viejos de los archivos oficiales de provincias. Bien barato debió parecerle a Leguía recompensar con esa autorización la entereza de su salvador. Lo positivo es que Corbacho viajó por todo el Perú en sus solitarios afanes de coleccionista y de anticuario. Muchos lo consideraron un inofensivo monomaniaco. Así como otros buscaron tesoros excavando en la tierra, él se dedicó a la tarea, aislada entonces en el Perú, de reunir papeles viejos. Se substituyó al Estado en el esfuerzo de recolectar los testimonios escritos públicos o privados que dieran fe acerca del rico pasado del país, desde los de la Conquista hasta los de la República. Con una tenacidad sorprendente llegó a juntar, a través de más de quince años, ante la indiferencia general, una colección valiosísima” (Ortegá Izquierdo 178). También le dedica a Corbacho algunas páginas dignas de interés Jhonny Chipana (sobre todo las pp. 95-99).

8 En anexo 1, algunos de los folios con los temas referidos.

9 “Maravillas de la naturaleza por Manuel Ramírez de Carrión, maestro y secretario del Marqués de Priego desde año de 1629”. Se trata de las *Maravillas de naturaleza en que se contienen dos mil secretos de cosas naturales, dispuestos por abecedario*

meros versos que nos llegan con el *Libro de varias curiosidades* son, nada menos que, de Lope de Vega, uno de los sonetos que mayor cantidad de testimonios textuales posee. Aparece deturpado, pues le falta el último verso del segundo cuarteto. Pero el verso faltante no es óbice para caer en cuenta que las diferencias (que subrayo) con el soneto 191 de las *Rimas* de Lope en la versión que conocemos hoy son evidentes:

*Libro de varias curiosidades*

## Soneto 191

Es la mujer del hombre lo más bueno,  
es la mujer del hombre lo más malo,  
su vida suele ser y su regalo,  
su muerte suele ser y su veneno.

El vaso de bondad y virtud lleno,  
a un áspid libio su ponzoña igualo,  
por bueno al mundo su valor condeno:  
—

Ella nos da su sangre, ella nos cría,  
no ha hecho el cielo cosa más ingrata:  
es un ángel, y a veces una arpía.

Tan presto tiene amor, maltrata,  
y es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.

Es la mujer del hombre lo más bueno,  
y locura decir que lo más malo,  
su vida suele ser y su regalo,  
su muerte suele ser y su veneno.

Cielo a los ojos, cándido y sereno,  
que muchas veces al infierno igualo,  
por raro al mundo su valor señalo,  
por falso al hombre su rigor condeno.

Ella nos da su sangre, ella nos cría,  
no ha hecho el cielo cosa más ingrata:  
es un ángel, y a veces una arpía.

Quiere, aborrece, trata bien, maltrata,  
y es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.  
(Blecua 147)

Alexander J. McNair dedicó un estudio a este soneto, y recuerda que dos de los testimonios más importantes desde la perspectiva de la transmisión textual son la edición de las *Rimas* de 1602, y la versión que Pedro Espinosa antologa en 1605 en su *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*. A excepción de la edición de Milán de 1611, las ediciones subsecuentes del soneto 191 derivan directa o indirectamente del texto de 1602, sin embargo, todos los manuscritos y las copias impresas del soneto siguen la versión de Espinosa de 1605 (McNair 3), incluida la que abre el *Libro de varias curiosidades*, con la ligera diferencia que genera el segundo cuarteto truncado:

---

*modo de aforismos fáciles, y breves de mucha curiosidad, y provecho. Recogidos de la leccion de diuersos y graves autores.* Es una “curiosa selección alfabética de dos mil ‘secretos de la naturaleza’ obtenidos de los clásicos greco-latinos y médicos y sabios de la Edad Media y del Renacimiento, a los que agrega un tal *Expertus*, que no es otro que el propio autor, con muchas experiencias propias”. Se publican en Montilla en 1629, y en Córdoba, el mismo año. Ver Rodríguez de la Torre.

*Flores de poetas, 1605*

El vaso de bondad y virtud lleno,  
a un áspid libio su ponzoña igualo,  
por bueno al mundo su valor señalo  
por falso al mundo su valor condeno.

Tan presto tiene amor como maltrata,  
es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.

*Libro de varias curiosidades*

El vaso de bondad y virtud lleno,  
a un áspid libio su ponzoña igualo,  
por bueno al mundo su valor condeno:  
—

Tan presto tiene amor maltrata,  
y es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.

Al copiar el soneto, Zuola obvió solo en parte el último verso del segundo cuarteto, porque copió “por bueno al mundo su valor” del tercer verso, y la última palabra del cuarto: “condeno”. Tal parece, como afirma Alexander McNair, que la versión más conocida y divulgada del soneto de Lope entre sus contemporáneos no era la que conocemos hoy, además, gracias a su presencia en el códice podemos afirmar que también fue ampliamente conocida fuera de la Península, surcó los mares y atravesó los Andes.

A estos versos de Lope pueden sumarse otras composiciones poéticas, humanas y divinas, algunas de ellas musicalizadas. Podríamos resumirlas en el siguiente cuadro<sup>10</sup>:

f. 3	Es la mujer del hombre lo más bueno (Lope de Vega)	
f. 136	Hijos de Eva tributarios (de Tomás de Herrera)	Con partitura
f. 161	Credo romano a 5	Con partitura
ff. 193-194	Que el viejo que con destreza (Francisco de Quevedo)	
f. 343	Dimas, Dimas, no es bien callar tan presto	
f. 375 ¿?	La elocuencia de Granada	
f. [353]	Marica a lavar la ropa	
f. [354]	A cierto galán su dama	Con partitura
f. 355	Entre dos álamos verdes	Con partitura
f. 356	Marizápalos baja una tarde	Con partitura
f. 357	Qué importa que yo calle	Con partitura
f. 358	En el potro de un peñasco	Con partitura

10 En el cuadro no se incluyen las plegarias, a pesar de estar también en verso, salvo cuando vienen musicalizadas.

f. 359	Pardos ojos de mis ojos	Con partitura
f. 360	Dime Pedro por tu vida	Con partitura
f. 361	Don Pedro a quien los crueles	Con partitura
f. 362	No sé a qué sombras funestas me dormí	Con partitura
f. 363	Malograda fuentecilla	Con partitura
f. 364	No sé a qué sombras funestas me dormí	
f. 376	No sé a qué sombras funestas me dormí	
f. 368	Poco a poco pensamiento	Con partitura
f. 369	Pajarillo fugitivo	Con partitura
f. 372	Yo sé que no ha de ganar	Con partitura
f. 373	Clori tus ojos son	
f. 380	En la rivera humilde	
f. 381	De la fortuna voltaria	
f. 382	Oh, tiempo que desengañas Arrimada a una alta peña	
f. 384	Maytam rinki puriq wayra <sup>11</sup>	
f. 389	¿Por qué tan firme os adoro? (Correa)	Con partitura
f. 391	Dime Pedro por tu vida (Correa)	Con partitura
f. 393	El retrato del dueño	
f. 394	Llorad mi niño y mi luz	
f. 395	Llamábale la doncella	
f. 396	Bien sabes, ingrato dueño	
f. 397	Jácara a Nuestro Padre San Francisco	
f. 398	Y no hay mirarle valiente Un arroyuelo veloz Un sin ventura arroyuelo	
f. 399 ff. 399-400	No lleva lucientes perlas Al prado de San Gerónimo Pues nadie me lo estorbó	Con cifra castellana de guitarra
f. 401	Oigan de la Navid [ <i>sic</i> ]	
f. 402	Arrimada a una alta peña Quam diferentes parecen	
f. 403	Aprended flores de mí	
f. 404	En el infierno los dos	

11 Que aparece con la siguiente grafía: “Maitam rinqi purec guaira”.

f. 409	4º Soliloquio (Lope de Vega)	
ff. [469-472]	Cuatro soliloquios que hizo Lope de Vega Carpio	

Como se puede ver, contamos con 46 composiciones, 18 de las cuales son canciones. De las canciones, una aparece como composición original de Tomás de Herrera (músico, organista y compositor cusqueño), y dos como obra de fray Manuel Correa (Lisboa ca. 1600-Zaragoza 1653). El espacio del que dispongo no me permite concentrarme en cada una de las 46 composiciones, de modo que me adentraré en nueve composiciones poéticas, algunas de ellas musicalizadas.

Después del soneto de Lope de Vega encontramos, a varios folios de distancia, una letrilla satírica de Quevedo, y mucho más adelante se transcribe el soneto “Dimas, Dimas, no es bien callar tan presto”. Habremos de creer que fray Gregorio de Zuola tuvo entre sus manos el *Tratado de purgatorio contra Lutero y otros herejes* (Barcelona, 1604; Madrid, 1617), de fray Dimas Serpi Calaritano, también franciscano. El soneto laudatorio que precede la obra cuyo autor es “un devoto”, está dedicado al autor del *Tratado*:

Dimas, Dimas, no es bien callar tan presto  
di más, que nunca lo que es bueno enfada;  
di más, que la verdad al cielo agrada;  
publica los conceptos que has compuesto.

Di más, que es tiempo ya de echar el resto  
por la verdad católica apurada,  
confunda, pues, de tu razón la espada  
del vil Lutero el falso presupuesto.

Dimas, famoso, cuyo ingenio y pluma  
dignamente se ocupa en obras tales;  
di más, pues tanto en lo que escribe aciertas.

Di más, no canses, pues en breve suma,  
para ti ganas glorias inmortales  
y en otras almas la virtud despiertas.

Otros versos, que en este caso aparecen en el apartado que lleva el título “Romances nuevos” (f. [353]) son unas cuartetos que se hacen eco de las coplas populares que recoge Margit Frenk, de aquellas en las que las jóvenes cantan desde la orilla del río mientras lavan la ropa, aunque en este caso, es la voz de un galán que pretende a una joven

que salió a lavar, y que cuenta haber recibido de ella, no solo su desaire, sino el jabón que le lanzó por los aires:

Marica a lavar la ropa  
una mañana salió,  
y aunque más ojos le daba  
más daba a Marica yo.

Tan clara como las aguas  
era su resolución  
pues le pedí un corto sí  
y arrojóme un largo no.

Un jabón de rato en rato  
Marica a su ropa dio,  
y cual si yo fuera la ropa  
a mí me dio otro jabón.

Torcióla y porque al torcerla  
su lindo rostro torció  
virtieron mis [ojos] aguas  
más que la ropa virtió.

Tendióla y aún estendióla  
sobre las yerbas y flor,  
y como yo la rogaba  
también ella se estendió.

Doblóla con mil donaires  
y pudieron doblar hoy  
por mis muertas esperanzas  
que no esperan posesión.

Con esto se fue Marica  
del valle al poner del sol,  
y como mujer, al fin,  
a la luna me dejó.

Tratándose de un romance, queda implícita su relación con la música. A este respecto, es necesario recordar la distinción que hace Joaquín Díaz entre “los “prototipos exclusivos” compuestos para un mismo tema o un mismo romance y los “prototipos compartidos” compuestos para un romance y utilizados para una colección más extensa de textos romanceriles” (*apud* Dumanoir)<sup>12</sup>. Tomando en cuenta los avances que se han hecho en el ámbito musicológico, seguramente la musicalización de este romance no encontraría grandes obstáculos.

Tras este romance se encuentran otros dos, desafortunadamente incompletos: uno debido a que la mitad del folio fue arrancado, y otro debido a que al folio le faltan las dos esquinas inferiores. El primero versa sobre el mate y apenas se lee el primer cuarteto<sup>13</sup>; y la siguiente composición, “A cierto galán su dama” (f. 354), viene acompañada con una partitura, pero los versos también están incompletos. Los que sí vienen

12 Me parece importante servirnos de la reflexión de Virginie Dumanoir sobre la concordancia y discordancia de la escritura poética y la musical en los romances y considerarla en la lectura de estos versos.

13 “El mate mandáis cebar / señora, porque le beba & que hasta la yerba se ceba / para haberse [...]”.

completos (f. 355), revelan, al final, el nombre de su autor (“de Lope”), y son un fragmento de *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega:

**Lope de Vega*****Libro de varias curiosidades***

Entre dos álamos verdes,  
que forman juntos un arco,  
por no despertar las aves  
pasaba callando el Tajo.

Juntar los troncos querían  
los enamorados brazos,  
pero el envidioso río  
no deja llegar los ramos.

Atento los mira Silvio  
desde un pintado peñasco,  
sombra de sus aguas dulces,  
torre de sus verdes campos.

Esparcidas las ovejas  
en el agua y en el prado,  
unas beben y otras pacen  
y otras le están escuchando.

Quejoso vive el pastor  
de las envidias de Lauso,  
más rico de oro que el río,  
más necio en ser porfiado.

Así le aparta de Elisa,  
como a los olmos el Tajo,  
fuerte en dividir los cuerpos,  
mas no las almas de entrambos.

Tomó Silvio el instrumento,  
y a las quejas de su agravio  
los ruiñeñores del bosque  
le respondieron cantando:

“Juntaréis vuestras ramas  
álamos altos,  
en menguando las aguas  
del claro Tajo;  
pero si hay desdichas  
que vencen años,  
crecerán con los tiempos  
penas y agravios”.

Entre dos álamos verdes,  
que forman juntos un arco,  
por no despertar las aves  
pasaba callando el Tajo,  
pasaba callando el Tajo.

Juntar los troncos querían  
los enamorados brazos,  
pero el envidioso río  
no deja llegar los ramos.

Atento los mira Silvio  
desde un pintado peñasco,  
sombra de sus aguas dulces,  
torre de sus verdes campos.

Esparcidas las ovejas  
en el agua y en el prado,  
unas beben y otras pacen  
y otras le están escuchando.

Quejoso vive el pastor  
de las envidias de Lauso,  
más rico de oro que el río,  
más necio en ser porfiado.

Así le aparta de Elisa,  
como a los olmos el Tajo,  
fuerte en dividir los cuerpos,  
mas no las almas de entrambos.

Tomó Silvio el instrumento,  
y a las quejas de su agravio  
los ruiñeñores del bosque  
le respondieron cantando:

“Juntaréis vuestras ramas  
álamos altos,  
en menguando las aguas  
del claro Tajo;  
pero si hay desdichas  
que vencen años,  
crecerán con los tiempos  
penas y agravios”.

La transcripción de los versos es exacta y la composición musical propuesta en el *Libro de varias curiosidades* puede contrastarse con las dos versiones que presenta Miguel Querol en su *Cancionero musical de Lope de Vega*<sup>14</sup>: una anónima y otra de Juan Blas. Es curiosa la elección de estos versos para su musicalización, y curiosa su presencia en el *Libro de varias curiosidades* tomando en cuenta que en la novela se relata una historia con ciertas particularidades: la de Diana y Celio, que para poder vivir su amor deciden viajar a Indias. Sin embargo, Diana entrega sus joyas, por error, a quien creía su amante y que era en realidad un desconocido, y esto da paso a una serie de enredos. Celio, ya en el Nuevo Mundo, descubre al ladrón de las joyas de su amada, lo mata y es hecho prisionero; Diana, por su parte, asciende en la escala social gracias a su belleza y sus dotes musicales, llega a servir al rey, en el cargo de virrey, y es así como logra encontrar a Celio y pedir ante el rey que se lo perdone, explicando lo sucedido, y logrando así su liberación. Curioso relato entre dos orillas, como el códice todo, pero, además, con una mujer protagonista de las aventuras y de los versos musicalizados<sup>15</sup>.

Otros versos acompañados de partituras son los de Marizápalos. En la década de los 30, el musicólogo argentino Carlos Vega hizo una propuesta de musicalización de esta obra silenciando, según afirma Bernardo Illari (67), las concordancias que pueden establecerse con la Marizápalos de la península ibérica de Francisco Guerau (ff. 39-42), o quizás obviándolas por simple desconocimiento. El tratado del músico y compositor Francisco Guerau, que lleva el título de *Poema harmónico compuesto por varias cifras por el temple de la guitarra española*, se publica en Madrid en 1694 y es, por lo tanto, posterior a la versión de Zuola, pero no deja de ser contemporáneo. La de Guerau no es sino una transcripción musical. En lo que atañe los versos que encontramos en Zuola, podríamos contrastarlos con el *Romance a Marizápalos a lo humano* de Miguel López de Honrubia, también contemporáneo (1657) de Zuola (López Estrada 394-395):

14 Ver Miguel Querol Gavaldá, 1986, pp. 87-93. Los versos también se recopilan en época de Lope en el Cancionero de Munich o Cancionero de la Sablonara (nombre del copista), que recoge 19 composiciones musicales a nombre de Juan Blas.

15 Ver el estudio de Georges Güntert sobre las novelas de Lope de Vega a Marcia Leonarda.

**Gregorio de Zuola**

Marizápalos baja una tarde  
al verde sotillo de Vaciamadrid.  
Porque entonces, pisándole ella,  
no hubiese más Flandes<sup>16</sup> que ver su país.

Marizápalos era muchacha  
y enamoradica de Pedro Martín,  
por sobrina del cura estimada  
la gala del pueblo, la flor de Madrid.

Al sotillo la bella rapaza  
de su amartelado se dejó seguir,  
y llevando su nombre en la boca  
toda su alegría se volvió en anís.

Al volver la cabeza la niña  
sintió de repente el verle venir  
y fue tanto su gozo y su risa  
que todo el recato se llevó tras sí.

Recibiólo con rostro sereno  
y dándole luego su mano feliz,  
liberal en su palma le ofrece  
toda la vitoria librada en jazmín.

Dijo: Pedro —mirando la nieve  
que ya por su causa vido derretir—  
en tus manos más valen dos blancas  
que todo el ochavo de Valladolid<sup>17</sup>.

De un arroyo a la orilla se fueron  
[que los mormuraban con lengua sutil  
y entre dientes de sus guijas blancas  
corrido de verlos se puso á reír.]<sup>18</sup>

**Miguel López de Honrubia**

Marizápalos bajó una tarde  
al fresco sotillo de Vaciamadrid  
porque entonces, pisándole ella,  
no hubiese más Flandes que ver su país.

Estampando si breve chinela  
que tiene ventaja mayor que el chapin  
por bordar sus perlas las flores  
el raso del campo se hizo tabí.

Marizápalos era muchacha  
y enamoradita de Pedro Martín  
por sobrina del cura estimada  
la gala del pueblo, la flor del abril.

Al sotillo la bella rapaza  
de su amartelado se dejó seguir  
y llevando lanombre en la boca  
toda su alegría se volvió en anís.

Al volver la cabeza la niña  
fingió de repente el verle venir  
y fue tanto su gozo y su risa  
que todo el recato se llevó tras sí.

Recibióle con rostro sereno  
y dándole luego su mano feliz,  
[agradable] en la palma le ofrece  
toda la victoria cifrada en jazmín.

Dijo: “Pedro” —besando la nieve  
que ya por su causa miró derretir—  
en tus manos más valen dos blancas  
que todo el ochavo de Valladolid.

16 Gonzalo Correa registra “No hay más Flandes”: “encareciendo cosa buena y hermosa. Alabando cosa galana y de placer”.

17 Este juego de metáfora numismática aparece en una versión semejante en Hernán Núñez (*Refranes o proverbios en romance*, Lérida, a costa de Luis Manescal, 1621): “Más vale blanca de paja que maravedí de lana”.

18 Estos versos, en el manuscrito de Zuola no son legibles porque han sido cubiertos con un papel pegado en la parte inferior del folio. Transcribo los tres versos que

Merendaron los dos a la mesa  
que puso la niña de su faldellín  
y Perico, mirando lo verde,  
comió con la salsa de su perejil.

Procurando de su garabato  
hurtar las pechugas con salto feliz  
respondió Marizápalos “Zape”,  
llevando sus voces cariños de miz.

Mas oyendo ruido en las hojas  
de las herraduras de cierto rocín  
el Adonis se puso en huida  
temiendo las garras de algún jabalí.

Y era el cura que al soto bajaba  
y si poco antes aportara allí,  
como sabe gramática el cura,  
pudiera cogerlos en un mal latín.

Pretendiendo de su garabato  
hurtar las pechugas con salto sutil  
respondió Marizápalos “Zape”,  
llevando sus voces cariños de miz.

Al ruido, que hizo en las hojas,  
de las herraduras de cierto rocín,  
el Adonis se puso en huida  
temiendo los dientes de algún jabalí.



*Marizápalos*  
La Galanía & Raquel Anduezar



*Marizápalos*  
Live concert in Amuz, Antwerp.  
August 2021. IYAP (International Young  
Artists Presentation)

Como se puede constatar, las diferencias entre ambas versiones son tenues: el uso distinto de diminutivos (enamoradoica-enamoradita), cambios verbales (sentir-fingir, librar-cifar, mirar-besar, ver-mirar) o terminológicos en general (Madrid-abril, feliz-sutil, garras-dientes); pero con-

---

se encuentran en una versión posterior de dos siglos, de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros, signatura 14070/1 (50)). Barbieri aclara que se trata de música y letra de finales del siglo XVII y que ha sido recopilada en un tomo de papeles varios en 4º de la Biblioteca de José Sancho Rayon. Ver: Olmos 93-94 y López Estrada 395-396.

trarrestan esta tenuidad la ausencia de una estrofa que no se transcribe en Zuola, de otra que se pretende borrar (la séptima en la versión de Zuola), y de otras dos que no aparecen en López de Honrubia.

Estos versos dirigen nuestra mirada, y nuestros oídos, a la península ibérica, donde Gregorio de Zuola pudo haber escuchado los versos que se habían compuesto en Madrid para una célebre actriz que se estrenó en el tablado en 1627: María Inés Calderón (Madrid, 1611-Guadalajara, 1636), llamada también “la Calderona”. Es conocida la historia de que el rey Felipe IV (cuya afición por el teatro lo llevaba a asistir a los corrales de comedias en secreto) quedó prendado de la belleza de la actriz apenas verla. Empezaron los amoríos del rey y María Inés Calderón a pesar de estar ella casada, y el monarca puso a disposición de la actriz un balcón que en la Plaza Mayor de Madrid fue conocido por mucho tiempo con su sobrenombre: el Balcón de Marizápalos. De esta relación nació en 1629 un hijo, que posteriormente fue reconocido por el rey, en 1642: don Juan José de Austria. En marzo de ese mismo año María Inés Calderón ingresó en el monasterio benedictino de San Juan Bautista en Guadalajara, y se convirtió en su abadesa entre 1643 y 1646 (Cornejo 49).

Gonzalo Correa entiende ‘Marizápalos’ como “mujer desaliñada que arrastra y da la falda en los zancajos”. Emilio Cotarelo considera que el baile de la Marizápalos no tenía “más objeto que glosar y poner en acción las entonces famosas *coplas de Marizápalos*, que se cantaban por toda casta de gentes” (Cotarelo CCXIII). Héctor Urzáiz cataloga un entremés de mediados del siglo XVII atribuido a Jerónimo de Camargo y Zárate, en el que se alude al baile de Marizápalos con los primeros cuatro versos que hemos transcrito, aunque con ciertas diferencias<sup>19</sup>; y un baile *Marizápalos* impreso en 1668 (Urzáiz Tortajada 289). Francisco López Estrada había recogido en 1978 cuatro versiones

19 “Marizápalos bajó una tarde / al fresco sotillo de Vaciamadrid / porque entonces, pisándole ella / no hubiese más Flandes que ver sus pies”. Ver Barros Campos 317. Héctor Urzáiz anota sobre este autor: “Autor de varios poemas impresos en colecciones de poesías (de 1644, 1649 y 1657), Jerónimo de Camargo dejó un manuscrito autógrafa de sus *Obras divinas y humanas, así heroicas como bucólicas y joviales* citado por Gallardo. No se le conocían obras dramáticas, pero Cotarelo, en su índice manuscrito de teatro breve, le atribuía la paternidad de tres entremeses, que luego no mencionaba en su *Colección*, donde solo decía lo siguiente: “una de las formas o textos más antiguos de estas coplas [*de Marizápalos*] quizá se la de D. Jerónimo de Camargo y Zárate, poeta de mediados del siglo XVII (Gallardo, II, 204)” (Urzáiz Tortajada 212-213).

de textos relacionados con la Marizápalos (López Estrada 3): la primera proveniente del manuscrito *Estos sainetes son de los dos mejores ingenios de España D. Pedro Calderón de la Barca y D. Agustín Moreto, los cuales no se han impreso porque se rehusaron sus autores* (BNE signatura 16292). El texto dramático que se transcribe con el título de “Baile de Marizápalos” lleva los cuatro primeros versos que transcribo y dos versos similares a los versos quinto y sexto que aparecen en la versión posterior de Francisco Asenjo Barbieri. La segunda versión que transcribe López Estrada es *Las coplas de Marizápalos* de Jerónimo Camargo y Zárate a la que ya se ha hecho alusión (y que cuenta con 56 versos); la tercera es la de Miguel López de Honrubia (con 40 versos), y la cuarta es la canción según el manuscrito de Gayangos (con 28 versos)<sup>20</sup>.

De las cuatro versiones que presenta López Estrada, una es dramática, y tres son de estructura lírica cantable, como es la que tenemos en el *Libro de varias curiosidades*. Todos los de estructura lírica coinciden en el metro y la estrofa: combinación de decasílabos dactílicos y dodecasílabos en estrofas de cuartetos asonantados, como ya sostuvo López Estrada, y citándolo podemos volver a decir que “la Marizápalos se sostiene con un ritmo muy vivo, que desde el baile de los escenarios [...] se traspa a la poesía escrita e impresa logrando un verso ágil y brillante” (López Estrada 405). Este ritmo vivo y ágil a veces se pierde en las interpretaciones actuales de esta melodía, en las que la solemnidad pretende ser reflejo del respeto de la música del siglo XVII y muchas veces se obvia su carácter popular.

Indagando en nuevos versos, los de “Dime Pedro por tu vida” aparecen transcritos dos veces, de forma idéntica, en el manuscrito. Los versos son idénticos, pero no la composición musical que les ha sido destinada: la primera es una monodia y la segunda es para cuatro voces<sup>21</sup>. Los versos que transcribe fray Gregorio de Zuola difieren de los que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España y que Rita Goldberg recoge, junto con otras composiciones, en sus *Tonos a lo divino y a lo humano*:

20 López Estrada afirma que esta es la versión que transcribe Asenjo Barbieri, pero parece tratarse de una confusión pues los versos de Barbieri tienen mayor parecido con los de López de Honrubia que con los del manuscrito de Gayangos.

21 Illari, 2000, pp. 91-92.

BNE, Ms 3884 f. 406r<sup>22</sup>

Dime Pedro por tu vida,  
puesto que me hazes merced,  
no soi yo más linda moza,  
no tengo buen rostro? he?

Sin lisonja te suplico  
me digas tu parecer,  
no merezco que me adores,  
no soy preziosita? he?

No me prendo mui ayrosa,  
no es brillante aquesta tez,  
no son arcos<sup>24</sup> estas zejas,  
ya por triunfales? he?

No son estos ojos negros,  
la para de quando ven,  
no tienen por lo señor,  
su poco de grandes? he?

Que te parece esta voca,  
(aunque pequeña es)  
no son Aljofar mis dientes  
por lo menudito, e, e, e.

No son estas manos blancas  
el afrenta del papel  
en estos oyos q[ue] tienen  
bien puedes tropezar, e, e, e.

Quando en p[ub]lico me arrojó  
a danzar, como me ves,  
no te quedas sin sentido  
sino te caes muerto, e, e, e.

No estan muy bien acabados  
por lo pulido mis pies  
libres de todos Juanetes  
y de Periquetes, e, e, e.

*Libro de varias curiosidades*<sup>23</sup>

Dime Pedro por tu vida,  
pues siempre me haces merced,  
¿no soy muy linda moza,  
no tengo buen garbo? ¿eh?

Sin lisonja te suplico  
me digas tu parecer,  
¿no merezco que me adoren,  
no soy preciosica? ¿eh?

¿No me prendo muy airosa,  
no es brillante aquesta tez?,  
¿No son al uso mis cejas,  
y con desenfado? ¿eh?

¿No son aquestos ojuelos,  
la parca de quien los ve?  
¿No tienen por lo dormido,  
mucho garabato? ¿eh?

¿Qué te parece esta boca,  
aunque pequeña es?  
¿No son aljóf[ar] mis dientes  
y tan menudicos? ¿eh?

¿No son estas manos blancas  
el afrenta del papel?  
¿En estos hoyos que tienen  
no pueden tropezar?, ¿eh?

Lo oculto que no parece  
no lo crearás por mi fe  
no te lo dicen mis gracias  
y mi desenfado, ¿eh?

No puedo al globo del mundo  
dar airosa con el pie  
pues, Pedro, no te me canses  
de que te pregunte, ¿eh?

22 Sigo la edición de Rita Goldberg 135 y 179 (en 179 se transcribe la versión más larga, a partir del verso “Qué te parece esta boca”). Sigo la transcripción y puntuación de Goldberg.

23 Modernizo la grafía y propongo la puntuación, ausente en el manuscrito. Lo que se transcribe en los ff. 360 y 391 es idéntico en el manuscrito.

24 Goldberg transcribe “areos”.

Los versos de Zuola tienen una belleza y sutileza que enriquecen los versos de los que parte. Es probable que estas diferencias no sean fruto de inspiración del fraile franciscano, sino una versión que, tras su llegada al Nuevo Mundo, se transformó en el curso de su circulación, y Zuola dio cuenta de esos nuevos versos transcribiéndolos. Estas cuartetas han sido musicalizadas a partir del código y conocen distintas versiones, la última de las cuales devuelve el carácter popular a estos versos:



*Dime Pedro, por tu vida  
y Por qué tan firme os adoro*  
Ensamble de Musica  
Antigua UNSA



*Dime Pedro, por tu vida*  
América Antigua



*Dime Pedro, en El amor,  
las penas y las sombras*  
© 2002 Pulso 70

Y una propuesta más actual:



*Dime Pedro, por tu vida*  
Capilla del Sol

Otra de las composiciones en la que deseo detenerme, también musicalizada, es la que comienza con los versos: “No sé a qué sombras fustas me dormí”, que aparecen en los folios: 364 y 367, con diferencias que destacaré enseguida. El avisado lector reconoce en ellos un fragmento de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca, obra que se representó en Madrid en el Coliseo del Buen Retiro en 1660, con música de Juan Hidalgo, con quien Calderón también colaboró en *Celos aun del aire matan*. La música de Hidalgo no ha sobrevivido hasta nuestros

días o permanecen, quizás, escondidas las partituras en algún anaquel, trasapeladas, a la espera de ser descubiertas.

Sorprende encontrar *La púrpura* en fecha tan temprana en el virreinato del Perú, incluso antes de la conocida representación de Lima de 1701, para la cual el maestro de capilla de la catedral limeña, Tomás de Torrejón y Velasco, compuso la música (que se ha conservado) para celebrar, con la representación, el cumpleaños del primer rey borbón (Rodríguez Garrido 1998).

Transcribo aquí los versos de Calderón junto con los versos, en sus dos versiones<sup>25</sup>:

<i>La púrpura de la rosa</i> Calderón de la Barca	<i>Libro de varias curiosidades,</i> f. 364	<i>Libro de varias curiosidades,</i> f. 367
[Adonis] No sé a qué sombra me dormí de estos troncos y como se suelen repetir en fantasmas del sueño de aquello que antes vi las especies, soñé que el fiero jabalí, que a ti de daba muerte, volviendo contra mí las aceradas corvas, navajas de marfil, con mi sangre manchaba las rosas que hasta aquí de nieve fueron, para que fuesen de carmín. Y no solo a este susto del sueño me rendí pero sañudo áspid que debió de encubrir.	No sé a qué sombras <u>funestas</u> me dormí de <u>unos</u> troncos y como se suelen repetir en fantasmas del sueño de aquello que antes vi las especies, soñé que <u>un</u> fiero jabalí, que a ti de daba muerte, volviendo contra mí las aceradas corvas, navajas de marfil, con mi sangre <u>bañaba</u> las <u>flores</u> que hasta aquí de nieve fueron, para que fuesen de carmín. Y no solo a este susto del sueño me rendí pero <u>el ceñudo</u> áspid que debió de encubrir.	No sé a qué sombras <u>alegres</u> me dormí de unos <u>ramos</u> y como se suelen repetir en <u>gozos de aquel</u> sueño <u>que ya dispierto</u> vi las especies, soñé <u>no</u> un fiero jabalí, <u>sí a quien ves de muerte,</u> <u>que daba vidas mil.</u> <u>Sin encogidas</u> corvas, <u>la gloria más feliz,</u> <u>que ya alegre</u> bañaba <u>del templo en su lucir,</u> <u>María en verse madre</u> <u>del más terso jazmín</u> <u>que a ser purificada</u> <u>airosa vio venir</u> <u>aquel viril anciano</u> <u>lleno de gozos mil.</u> <u>Estríbillo.</u>
	¿Daréle muerte? No. ¿He de vengarme? Sí; ¡Oh, si <u>hubiese</u> un matar que no <u>fuese</u> morir!	¿Daréme penas? No. ¿Glorias y dichas? Sí. Oh, si <u>hubiera un amor</u> <u>eterno en mi vivir.</u>

25 Ver anexo 2.

[Venus]<sup>25</sup>  
 ¿Daréle muerte? No.  
 ¿He de vengarme? Sí.  
 ¡Oh, si hubiera un matar  
 que no fuera morir.

[Adonis]  
 Ay de mí,  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

[Adonis]<sup>26</sup>  
 de su traidor veneno  
 de su ponzoña vil,  
 la astucia entre uno y otro,  
 macilento alhelí,  
 el corazón me ha herido,  
 pues al restituir  
 el sentido, aun no cesa  
 el sentimiento en mí.  
 De suerte que despierto  
 duran en afligir  
 ansias que fabriqué,  
 temores que fingí.

[Adonis]  
 Ay de mí,  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

Ay de mí, ay de mí,  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

De suerte que aun despierto  
 duran en afligir  
 ansias que fabriqué,  
 temores que sentí.  
En su mortal veneno  
y en su ponzoña vil,  
envuelto en uno y otro,  
 macilento alhelí.

Una hermosura ingrata  
causó este frenesí,  
yo me muero sin que pueda  
el golpe resistir.  
Nadie fie en deidades  
mejor es advertir  
que cuando quieren ponen  
a nuestra vida fin.

Ay de mí, ay de mí  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

Ay de mí, ay de mí,  
 que me da la vida  
la que soñando vi.

Callar, sufrir, pasar, tener paciencia  
 que el oficio del tiempo es la mudanza  
 y en el cuerdo ofendido la prudencia  
 cuando el poder no llega a la venganza  
 que agravios que no tienen resistencia  
 su propia medicina es la templanza  
 y si con aquesto es cuerdo y virtuoso  
 vendrá a alcanzar lo más dificultoso.

Quien calla su ventura  
 y a su esperanza,  
 lo que jamás pensó  
 callando alcanza.

En el f. 364 apenas se alteran los 38 versos que se transcriben, pero se suman 8 versos completamente nuevos que van en el tono de las quejas de Adonis en el original calderoniano, y, por otro lado, las quejas de Adonis se repiten como estribillo. Vale destacar que la representación madrileña de esta obra fue promovida, nada menos que por D. Juan José de Austria, hijo del rey Felipe IV y de María Inés Calderón (la Marizápalos), que era “gran aficionado tanto a la [sic] artes pictóricas como

26 Estos versos son anteriores a los de Adonis en la obra de Calderón.

27 Estos versos son continuación del verso que pronuncia Adonis “que debió de encubrir”, que se citan inicialmente. Como se puede constatar, Zuola trueca el orden de los versos, y sustrae algunos.

al teatro” (Zafra 405). Ocioso sería insistir en el auge del teatro en el período áureo, pero no deja de llamar la atención la presencia, en el códice Zuola, de dos fragmentos relacionados con dos personajes con un vínculo particular con la corona y con el teatro en Madrid: una de carácter popular y otra del ámbito propiamente cortesano, como es la comedia mitológica, pero que luego pasaba al teatro de corral con otros medios para su representación. Es muy probable que la música y su difusión popular fuera la razón de la trascendencia espacial y temporal de estas obras.

Ahora bien, en cuanto a los versos que transcribo en la tercera columna, los del f. 367, estos responden a una *Púrpura de la rosa* a lo divino. El sueño de Adonis en el que ve un jabalí que le da muerte, se convierte en el sueño de revelación de que María dará a luz al “más terso jazmín”, y los versos que siguen son un llamado a la moderación y la templanza de las pasiones para alcanzar la virtud.

Finalmente, otra de las composiciones en las que me detendré tiene una particularidad evidente desde el título mismo. Esta composición no viene musicalizada, sin embargo, podría adivinarse una musicalización por la elección métrica y por la tradición posterior que podemos delinear a partir de ellas. Por otro lado, como veremos enseguida, en realidad responde a una composición musical. Las cuartetas de versos octosílabos que combinan el quechua y el castellano que componen la obra dictan:

<i>Libro de varias curiosidades</i> <sup>28</sup>	Traducción y modernización
Maytam rinki puriq wayra con tan grande precipicio, Asllataraq sayaikuy mis penas quiero deciros.	¿Adónde vais viento errante con tan grande precipicio? Deteneos un poco aún, mis penas quiero deciros.

28 Agradezco sinceramente la ayuda de Vincent Nicolas, antropólogo y etnólogo que ha sabido guiarme con pasión por estos versos. La grafía que aquí se propone es suya y toma en cuenta las variantes del quechua existentes en el espacio geográfico en el que se movió fray Gregorio de Zuola. Transcribo aquí los versos en quechua con la grafía que propone Zuola para quien desee conocerla: Maitam rinqi purec guaira / Aslla tara sayaicui / Ycha chai puriscaiquipi / tincuscaqa villapuay, / Purec guaira sayai cuirac / uno guequeta hichaspam / Paita chincachiscaimantam / Naui manta hichacucta / Soncoi manta llaqui cuptin / Cochapurecllam cascanqui / Huacha caspachusaina / llacta llacta tapurispa / Chaupituta riccharina / amasama chunchu nian / Napacha pacariptin / richarii guayna niguaspa / Dios llaguantac queparicui / callu llajtamanmi risac.

Icha chay purisqaiki  
 vereis un Angel divino  
 tinkuspaqa willapuway,  
 que no me ponga en olvido.

Puriq wayra sayaikuyraq  
 que despues que ausente vivo  
 unu waqayta jichasqa  
 todo es penar sin alivio.

Payta chinkachisqaymanta  
 desilde que solo e visto  
 Nawiyamanta jichakuqta  
 Lágrimas de hilo en hilo.

Sunquymanta llakiykuptin  
 salen mis tristes suspiros  
 Qucha puriqllam kasqanqui  
 de un coraçon afligido

Wajcha kaspachos qayna  
 me veo tan desvalido  
 llaqta llaqtata purispa  
 amante loco y perdido.

Chawpi tuta riqcharini  
 quando al sueño estoy rendido  
 ama samachunchu niwan  
 mis pesares y enemigos.

Ñawpacha paqariptin  
 cantando están los pajarillos  
 riqchariy wayna niwaspa  
 me despiertan con sus silvos.

Dios llawantaq qiparicuy  
 a Dios mi querido dueño  
 karu llaqtamanmi risaq  
 pues en tu gracia no vivo.

Quizás en ese vuestro andar  
 veréis un ángel divino.  
 Encontrándolo avisadle  
 que no me ponga en olvido.

Viento errante, deteneos aún,  
 que después que ausente vivo,  
 derramando agua de llorar,  
 todo es penar sin alivio.

Habiendo perdido su bello rostro,  
 decilde que solo he visto  
 de mis ojos derramarse  
 lágrimas de hilo en hilo.

Penando de corazón  
 salen mis tristes suspiros.  
 Resultaste ser caminante de la laguna  
 de un corazón afligido.

Estando ayer huérfano,  
 me veo tan desvalido,  
 caminando de pueblo en pueblo,  
 amante loco y perdido.

Me levanto en medio de la noche,  
 cuando al sueño estoy rendido.  
 Que no descanse, me dicen,  
 mis pesares y enemigos.

Antes que amanezca,  
 cantando están los pajarillos.  
 Diciéndome, levántate, joven,  
 me despiertan con sus silvos.

Retrásate solo con Dios,  
 adios, mi querido dueño.  
 Iré a un pueblo lejano  
 pues en tu gracia no vivo.

No hace falta recalcar que la comprensión de los versos es imposible si no se manejan ambas lenguas con pareja destreza, de modo que se supone que el poema estaba destinado a un público bilingüe. Por otro lado, en lo que a la métrica se refiere, es necesario destacar que los octosílabos se respetan y mantienen en ambas lenguas, sin embargo, la rima consonante se aplica únicamente a los versos en español. Esta composición no solo destaca y seduce con su musicalidad, además parece ser un ejemplo de transferencia de una forma castellana —la cuarteta— para la expresión lírica quechua, si es que podemos afirmar que

el octosílabo no es propio de las composiciones poéticas en quechua, pues puede que también se tratara de una forma métrica usual en esta lengua. Desafortunadamente, no contamos con suficientes ejemplos previos al siglo XVI para ser categóricos en esta afirmación<sup>29</sup>. El drama quechua *Ollantay*, por ejemplo, que, si bien se defendió y publicitó como una obra propia de la cultura incaica, es una obra literaria que, como tantas otras (si no todas), se nutre tanto de temas propios de la cultura en la que surge, como también de temas y formas literarias con las que dialoga; fue compuesta en quechua en versos octosílabos (de rima consonante), y se ha destacado en ella la influencia calderoniana.

Como fuere, no tengo noticia de ejemplos semejantes a estos versos del códice Zuola en el que se combinan el castellano y el quechua, pero quizás uno equiparable es el que se halla en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, y que forma parte del volumen de *Lírica colonial boliviana* que publicaron Carlos Seoane y Andrés Eichmann hace treinta años. En dicha obra hallamos la composición “Fuera, fuera. Navidad del Señor a seis. Los indios. Chavarría”. En esta composición también se emplea el castellano y el quechua, pero el uso de esta segunda lengua es más anecdótico que en las cuartetos de Zuola: solo 12 de los 75 versos están en quechua, lo que significa que no es necesario conocer ambas lenguas para entender, aunque sea parcialmente, la obra. Desde el punto de vista métrico, el de Chavarría parece ser un ejemplo de transferencia de una forma quechua —pentasílabos en su mayoría— para la expresión lírica en castellano. Y, finalmente, es un villancico compuesto para ser cantado a seis voces cuya música, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros y ha sido interpretado por Coral Nova.

“Puriq wayra” quiere decir “viento errante”. Pudo haberse tratado inicialmente de un canto de amor, pero no hay manera de que lleguemos a comprobarlo puesto que la versión cristianizada que se presenta en esta versión bilingüe es la pervive hoy en quechua y se entona en las iglesias durante el ofertorio. Cabe hacer un breve apunte a la traducción y precisar que Vincent Nicolas propone traducir el primer verso del cuarteto cuarto: “Payta chinkachisqaymanta”, por “Habiendo perdido su bello rostro” porque en quechua no viene designado el género, es decir, podría referirse a un hombre o a una mujer. Los versos, que hablan de amor, pueden haberse convertido en versos de amor a lo divino; de hecho, la forma rítmica (haciendo de lado la conjugación de

29 Felipe Guamán Poma de Ayala recopila en su *Corónica y Buen Gobierno* algunos cantos, bailes y danzas. A estas composiciones se refiere Jean-Philippe Husson.

dos lenguas), puede reconocerse en las canciones de amor de los kaluyos (canción de carácter melancólico y danza que lo acompaña) que todavía hoy en día se cantan.

Los contados ejemplos aquí tratados que se encuentran entre las composiciones poéticas del *Libro de varias curiosidades* dan cuenta de la heterogeneidad de textos poéticos que se suman a la de los que componen el volumen en general. Si bien el *Libro de varias curiosidades* sigue la forma de las misceláneas, el término no se emplea para designar la obra, de modo que no se adscribe genéricamente al mismo (Bradbury). De las nueve composiciones aquí tratadas, cuatro de ellas vienen acompañadas de partituras, aunque podría considerarse que son cinco, pues la composición de los versos de *La púrpura de la rosa* a lo divino pudo haber empleado la misma composición musical propuesta para los versos de la ópera. En cada una de estas composiciones puede adivinarse un uso y una transmisión oral. Ahora bien, será muy difícil o quizás imposible establecer si la transmisión oral arrancó con los versos que llevaba fray Gregorio de Zuola consigo, o si fue él quien recogió en los folios del *Libro* melodías que escuchaba entonar en el valle cochabambino o en el Cusco y sus alrededores.

No deja de admirar la presencia de versos populares y otros de insignes poetas cuyas obras eran conocidas y celebradas en la península ibérica y las composiciones musicales propuestas para su interpretación. *Marizápalos* o *Dime Pedro* se han convertido en el acervo musical americano (de América del Sur) y hemos olvidado u obviado la presencia de estos versos en España; no se ha prestado particular interés a las partituras que musicalizan los versos de Lope de Vega, y tampoco a la versión sacra de *La púrpura de la rosa*; y el *Maytam rinki puriq wayra* ha perdido los versos en español que por un tiempo dialogaban con el quechua, y ha mantenido un carácter cristiano. En una voluntad de acercamiento a la historia de la literatura en español o de comprensión de su alcance e influencia, sería preciso no olvidar estos momentos de diálogo para estudiar etapas posteriores en las que se establecen distancias y barreras.

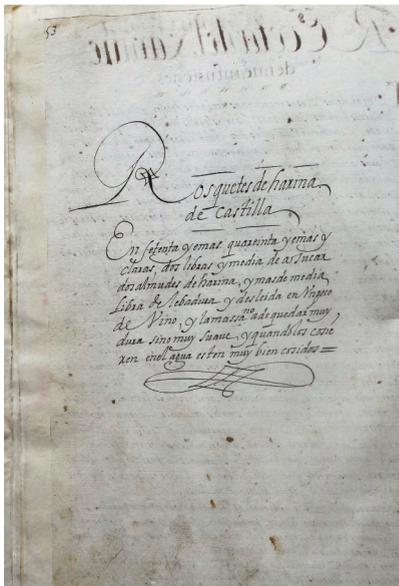
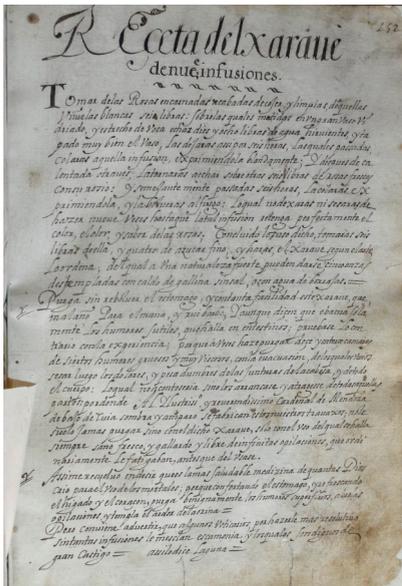
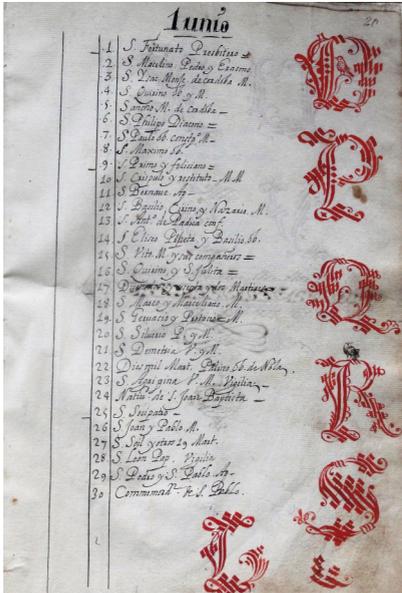
## Bibliografía

- BRADBURY, Jonathan. “La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII”. *Edad De Oro*, 33 (2014): 211-224. <<https://doi.org/10.15366/edadoro2014.33.013>>.

- BARROS CAMPOS, José. “La ínsula Barataria”. *Anales complutenses*, vol. IX (1997): 309-328.
- BLECUA, José Manuel (ed.). Lope de Vega, *Lírica*. Madrid: Castalia, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 3. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- CHIPANA, Jhonny. “Tradición y modernidad en el uso de los objetos arqueológicos. La frustrada celebración del centenario patrio en el santuario de Pachacamac (1921)”. *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, n° 6 (2021): 83-108. <<https://dx.doi.org/10.15381/ishra.n6.20987>>.
- CORNEJO, Francisco. “El repertorio de la máquina teatral”. Francisco CORNEJO (dir.). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. España: UNIMA Federación España, 2017. 43-97.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XV a mediados del XVIII*. Madrid: Bailey-Baillièrre, 1911.
- DUMANOIR, Virginie. “A tiempo y a destiempo en la poesía de cancioneros: el caso de los romances”. *La concordance des temps: Moyen Âge et Époque moderne*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. <<http://books.openedition.org/psn/2905>>. Accedido el 10 de julio de 2023.
- GOLDBERG, Rita. *Tonos a lo divino y a lo humano*. London: Tamesis, 1981.
- GÜNTERT, Georges. “Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda”. *Studia Aurea. Revista de Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, n° 4 (2010): 227-247.
- HUSSON, Jean-Philippe. *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. Paris: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne), 1985.
- ILLARI, Bernardo. “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología”. *Resonancias* vol. 4, n° 7, (nov. 2000): 59-95
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Lo que yo sé de la Marizápalos”. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. 3 (1977-1979): 387-408.
- MCNAIR, Alexander. “Definitions ans enigmas: the textual transmission of Lope de Vega’s sonnet 191 (‘Rimas’)”. *Hispanófila*, n° 145 (septiembre 2005): 1-17.

- OLMOS, Ángel Manuel (ed.). *Papeles de Barbieri. Volumen 24*. Madrid: Discantus More Hispano, 2020.
- ORTEGAL IZQUIERDO, Alexander. “La Independencia en el archivo del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú”. *La independencia. Bicentenario del Perú*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (2021): 169-184.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, Laura. “Cantar ‘al tono de’: estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 34 (enero-diciembre 2021): 353-392 <<https://dx.doi.org/10.5209/cmib.74680>>
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero musical de Lope de Vega. Vol. I. Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona: CSIC, 1986.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. “Manuel Ramírez de Carrión”. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <<https://dbe.rah.es/biografias/47911/manuel-ramirez-de-carrion>>. Accedido el 26 de enero de 2023.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. “Entre Austrias y Borbones: la representación en Lima (1701) de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca”. Concepción BERNAL y Mercedes de los REYES PEÑA (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de teatro*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (1998): 289-304.
- SEOANE, Carlos y Andrés EICHMANN. *Lírica colonial boliviana*. La Paz: Quipus, 1993.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Vol. I. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA, Carlos. “Un código peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial”. *Revista musical chilena* (1962): 54-93.
- WILKES, Josué Teófilo. “Contrarréplica a una crítica por demás tardía”. *Revista musical chilena* (1965): 37-63.
- ZAFRA, Rafael. “El primer blasón católico de España”. *Anuario calderoniano*, 4 (2011): 393-413.

## ANEXOS



1. Libro de varias curiosidades, "Códice Zuola". Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires, N° 20318, fols. 20, 151, 152 y 153.



**PALABRA Y ESCUCHA EN LA RECREACIÓN  
CONTEMPORÁNEA DE UN AUTO SACRAMENTAL:  
LA VIDA ES SUEÑO DE [LOS NÚMEROS  
IMAGINARIOS] EN LA CNTC**

Sergio Adillo Rufo

Universidad Nacional de Educación a Distancia

La temporada 2022-2023 la Compañía Nacional de Teatro Clásico invitó a Carlos Tuñón y a su compañía, [los números *imaginarios*], a acercarse a un auto de Calderón, y el director confió en mí para acompañarlos durante los ensayos como asesor teórico. A lo largo de estas páginas, a modo de reflexión sobre el proceso y el resultado de lo que fue *La vida es sueño* [*el auto sacramental*], reivindicaré la necesidad del trabajo dramático para legitimar las intuiciones de los creadores escénicos y fomentar el diálogo contemporáneo con los clásicos desde la comprensión profunda del texto y su contexto.

En un primer momento evocaré la trayectoria del director y el colectivo de artistas que coordina. A continuación, expondré cuáles fueron sus premisas de investigación para este espectáculo y qué material compartí con ellos partiendo de sus impresiones previas. Por último, comentaré la deriva del proceso de creación y analizaré la reescritura de la pieza calderoniana y su plasmación escénica, para terminar con unos apuntes sobre la importancia de la figura del dramaturgista a la hora de orientar sobre la contemporaneidad del Barroco.

### 1. Carlos Tuñón y [los números *imaginarios*]: el teatro como experiencia

Formado como periodista y director de cine en Sevilla, su ciudad natal, Carlos Tuñón estudió dirección de escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. De sus aulas surgió hace diez años el primer proyecto que le dio proyección: *La cena del rey Baltasar* (2013), subtítulo “auto sacrílego para doce comensales” porque, efec-

doi: [https://doi.org/10.59010/9783967280746\\_010](https://doi.org/10.59010/9783967280746_010)

*Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea*. Fernando J. Pancorbo (ed.). Kassel, Edition Reichenberger, 2024, págs. 233-248

tivamente, estaba concebido para que tan solo doce espectadores asistieran a la mesa del banquete con el mítico rey de Babilonia.

Desde entonces Tuñón ha trabajado siempre a partir de textos del repertorio español y universal: en *Hamlet entre todos* (2016) el público se dividía por edades y sexos en cuatro coros de Claudios, Gertrudis, Horacios y Ofelias para vivir y contar juntos la historia de Shakespeare<sup>1</sup>; *La última noche de don Juan* (2017) fue una revisión del mito del burlador en la que los ciento cincuenta participantes quemaron juntos la ciudad en la noche del solsticio de verano; en *Hijos de Grecia* (2019) a lo largo de doce horas los actores se apropiaron de las fábulas de los héroes de Esquilo, Sófocles y Eurípides desde la verdad de sus autobiografías; *Lear (desaparecer)* (2020) abordó la memoria familiar y las relaciones intergeneracionales a partir de un trabajo con enfermos de Alzheimer; *Quijotes y Sanchos* (2020) fue una “travesía audioguiada con un *walkman*” donde los solitarios espectadores-oyentes caminaron por el barrio fundiéndose con las criaturas cervantinas<sup>2</sup>, y *El encanto de una hora* (2022), con un dispositivo aparentemente más convencional, estiraba la pieza brevísima de Benavente para desafiar el tedio de los tiempos muertos.

En todos los montajes de [los números *imaginarios*] se pone en el centro la experiencia del espectador como individuo y como miembro de esa comunidad efímera que forman intérpretes y público. Huyendo del marbete de “teatro inmersivo” como fórmula de moda y como formato recreativo mercantil, el denominador común de estos espectáculos se acercaría más a lo que Bourriaud llama “arte relacional”<sup>3</sup>, puesto que en su diálogo con los dramaturgos del pasado Tuñón y su equipo buscan generar una experiencia compartida, un encuentro único. Así es precisamente como lo expresa el crítico francés cuando dice que “el arte es un estado de encuentro” (Bourriaud 2008: 17).

En torno a Carlos Tuñón como director artístico, a lo largo de esta década se ha ido añadiendo dramaturgos (Gon Ramos, Luis Sorolla), responsables de plástica escénica (el escenógrafo Antiel Jiménez, la figurinista Paola de Diego, el iluminador Miguel Ruz), músicos (Nacho Bilbao), coreógrafos (Patricia Ruz), adjuntos a la dirección (Paula Amor,

1 <<https://www.youtube.com/watch?v=oH9l-HzF9Jg>>.

2 <<https://www.youtube.com/watch?v=bsu1awicboQ>>.

3 En palabras de Bourriaud, “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud 2008: 13).

Mayte Barrera), equipo de producción (Rosel Murillo, Amanda H C, Caterina Muñoz) y documentación (Luz Soria, Ales Alcalde)... y por supuesto un elenco de actores y actrices (Jesús Barranto, Alejandro Pau, Irene Doher, Nacho Sánchez, Irene Serrano, Pablo Gómez-Pando, Daniel Jumillas...), a quienes se suman como intérpretes los miembros del equipo artístico. Todos ellos forman un grupo de trabajo estable, el Ensamble<sup>4</sup>.

Yo mismo he acompañado a [los números imaginarios] en algunos de los procesos citados: en *La cena del rey Baltasar* fui asesor de verso; en *La última noche de don Juan* fui co-dramaturgo y performer, y de nuevo para *La vida es sueño [el auto sacramental]* Carlos Tuñón contó conmigo como experto en Calderón y asesor teórico.

## 2. Auto, escucha y rito. El encargo del dramaturgista

Antes de encontrarme con el Ensamble, en noviembre de 2022 Carlos Tuñón me habló del proyecto y me pidió que preparara una sesión informativa sobre la biografía de Calderón, sobre el texto de *La vida es sueño* y sobre el género de los autos sacramentales y su puesta en escena del Barroco a la actualidad. También me puso en antecedentes del trabajo de investigación que la compañía venía realizando desde muchos meses antes de comenzar los ensayos, y compartió conmigo cuáles eran sus intuiciones sobre el espectáculo que estaban gestando: querían crear un “auto sacramental sin sacramento, pero con la experiencia del misterio”, y tenían claro que, si su objetivo era poner al espectador en el centro de la experiencia, esta propuesta iba a ser una invitación al sueño.

De sus primeras lecturas de las dos versiones del auto (la de 1635-1636 y la de 1673<sup>5</sup>) les había interesado el universo onírico que se despliega en el drama, la relación de la fábula con los sueños lúcidos y sobre todo la sombra como arquetipo junguiano en el plano del inconsciente individual y en el inconsciente colectivo. De la loa que Calderón escribió para la representación de la segunda y tardía reescritura

---

4 “Somos una compañía de creación colectiva y eso implica que todos los integrantes generamos materiales que se perciben en escena y que, incluso, dicen verso y cantan personas que se ocupan de la producción, la distribución, la comunicación, etc” (Tuñón en R. P. 2023).

5 Véase Plata Parga en Calderón 2012: 18-45.

de su obra había un elemento más que llamaba su atención: la supremacía que el autor otorga al oído sobre el resto de los sentidos. Tuñón me comentó que para convertir esta idea en signo teatral barajaban la posibilidad de trabajar a oscuras o con algún tipo de dispositivo escénico que pusiera de relieve la importancia de la palabra y la escucha.

Más allá de transmitir al equipo conocimientos sobre historia, escenificación y recepción del teatro áureo (hablamos de la fiesta del Corpus Christi, de las memorias de apariencias, de la procesión, de los carros, de Lorca y las vanguardias...), me pareció pertinente acudir a los encuentros con el equipo para poner de relieve ciertos conceptos que tenían que ver con su proceso de búsqueda. Con el fin de ser útil al proyecto, mi intención era, por un lado, indagar en el lugar que se le otorgaba a la oralidad en la cultura del Barroco, y por otro, desarrollar las relaciones entre la ritualidad a la que remiten los autos y otros modos de acercarse al rito desde la teoría y la praxis teatral contemporáneas.

Con respecto al primer punto, cabe recordar que, a pesar de la altísima tasa de analfabetismo en la Castilla del XVII, un porcentaje considerable de la población tenía contacto con la cultura letrada<sup>6</sup>. En los Siglos de Oro se entendía la literatura como un fenómeno social, comunitario, y los autores tenían conciencia de la creación literaria como voz antes que letra. La transmisión de sus obras se realizaba fundamentalmente por vía oral, lo cual resulta evidente en el caso del teatro, pero es igualmente aplicable a la poesía, transmitida a menudo como literatura cantada, y también a la novela, que frecuentemente se consumía en lecturas públicas<sup>7</sup>. Los textos se refieren a los lectores como “oidores”, “oyentes”, “audientes”, y los dramaturgos no hablaban de público, sino de auditorio. Pese al empuje de los recursos visuales en el teatro, sobre todo a medida que avanzaba el Seiscientos, los poetas siguieron reivindicando la palabra y la escucha: si Lope de

---

6 Como explica Isabel Sierra, “durante la Edad Moderna los iletrados también intensificaron su relación con la lectura y la escritura, siempre mediante los usos orales. Asimismo, este aumento de su acceso a la cultura escrita en particular, supuso al mismo tiempo un mayor acercamiento a toda la cultura de su tiempo en general. Los analfabetos contactaron, a través de la voz, además de con los géneros literarios, con otras disciplinas que se estudiaban en la época y con las instituciones educativas modernas” (Sierra 2004: 52).

7 En el *Quijote*, por ejemplo, la lectura de la novela de *El curioso impertinente* por parte del cura para el ventero y su clientela a partir del capítulo XXXIII, y el encabezamiento del capítulo LXVI, “que trata de lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchare leer”, dan cuenta de esa doble recepción (Cervantes 1998 II: 526).

Vega se quejaba del exceso de tramoya ya en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>8</sup> y más tarde en el prólogo a *La selva sin amor*<sup>9</sup>, se sabe de la diatriba que tuvo Calderón con el escenógrafo Cosme Lotti para que sus efectos especiales no se impusieran al texto de la fiesta palaciega que tituló *El mayor encanto amor* (Martínez Leiva 2000: 324-325).

La loa que el propio Calderón añadió a su segunda versión del auto *La vida es sueño* defiende la superioridad del oído frente a la vista, al tacto, al gusto y al olfato. Los sentidos “externos” perciben las apariencias, pero no alcanzan la sustancia y el verdadero conocimiento, la fe, revelada mediante la palabra, a la cual se accede a través del único sentido “interno”, procesado por el alma: el oído. La justificación, de sobra conocida, se encuentra en el evangelio: “En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios, y el verbo era Dios” (*Juan* 1.1).

En el mismo contexto de la Contrarreforma en que se desarrollan los autos sacramentales los católicos defensores de la espiritualidad proponen un recogimiento sometido a reglas, y así surgen las meditaciones guiadas, donde la palabra cumple la función de acompañar al iniciado en el camino hacia la fe. No es casual, pues, la deriva mística de los miembros de [los números imaginarios] en su acercamiento a la práctica de la meditación dentro de comunidades carmelitas.

Pero además, la presencia de la música en el auto y un análisis de su métrica, de sus recursos fónicos (encabalgamientos abruptos, endecasílabos agudos para los personajes de la Sombra y el Príncipe de Tinieblas), sus imágenes, sus referencias... evidencian que el lenguaje de este drama litúrgico apuesta por la materialidad del sonido y tiene un fuerte componente críptico que remite al misterio. Esto encaja con la pretensión de [los números imaginarios] de devolver al texto su carácter ritual.

Así pues, habida cuenta del lugar que se otorga a la experiencia en los espectáculos de esta compañía, consideré que convenía reflexionar sobre el rito en relación con el género del auto. Richard Schechner, director de teatro metido a antropólogo, define los ritos como

---

8 “Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de apariencia llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo” (de Vega 2020: 132-133).

9 En la primera ópera de nuestro teatro “el bajar los dioses y las demás transformaciones requerría más discurso que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos” (de Vega 1999: 66).

Collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. (Schechner 2003: 52)

El auto sacramental como género es pura exaltación de la eucaristía, el rito católico por excelencia. Y en efecto, Federico García Lorca, redescubridor para la escena española contemporánea de las posibilidades del auto de *La vida es sueño*, reivindicaba a un tiempo el repertorio calderoniano y el sacramento de la eucaristía durante la presentación de *La Barraca*:

Por el teatro de Calderón [...] se llega al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo; me refiero al santo sacrificio de la misa. (García Lorca 2021: 304)

La eucaristía como rito permite a los católicos lidiar con un “deseo que inquieta”, con la más “difícil transición” (Schechner 2003: 52) a la que nos enfrentamos como seres humanos: el miedo a la muerte. Mediante el sacramento de la comunión los fieles recuerdan el milagro de la transustanciación: Jesús, que se sacrificaría por todos nosotros para salvarnos, en la última cena convirtió el pan y el vino en su cuerpo y su sangre. A diferencia de una representación, que recrea o reproduce un hecho del pasado, el tiempo teológico del rito eucarístico es un tiempo sin tiempo, porque rememora, sí, el pasado —la pasión de Cristo, la última cena, pero también la pascua judía y el sacrificio de Isaac—, y a su vez nos proyecta hacia el futuro: nuestra propia muerte, la resurrección, la salvación de las almas y su unión con Dios. Pero, ante todo, el tiempo del rito de la eucaristía es presente y circular, cíclico, puesto que la entrega de Dios por el hombre se repite siempre en cada misa.

En la línea que va del rito eucarístico al auto sacramental áureo y a su recreación “relacional” en el siglo XXI se contienen las siete posibles funciones que Schechner atribuye a cualquier *performance*: entretener, crear belleza, crear identidad, crear comunidad, sanar, enseñar/persuadir/convencer y conectar con lo divino o con lo demoniaco (Schechner 2003: 46). No obstante, este salto de la religiosidad barroca al teatro inmersivo contemporáneo solo puede entenderse volviendo la vista hacia los creadores que en el siglo XX reclamaron el regreso del teatro occidental al rito.

El propio Lorca, en su *Comedia sin título*, que acaso pudo haberse titulado *El sueño de la vida* (y el eco calderoniano no es aleatorio<sup>10</sup>), puso en boca del personaje del poeta estas palabras dirigidas al público: “¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa?” (García Lorca 2019: 76). En torno a esos mismos años, el dramaturgo francés Antonin Artaud teorizó en *Le théâtre et son double* sobre la necesidad de que la escena apelara a las pulsiones primarias de lo humano y abogó por un teatro catártico, una experiencia de orden metafísico que transformara al espectador (Artaud 1986). Ni que decir tiene que Lorca murió asesinado y Artaud pasó casi una década enclaustrado en un manicomio.

Un cuarto de siglo más tarde, el director polaco Jerzy Grotowski puso en práctica las reflexiones teóricas de Artaud e investigó acerca de la esencia del teatro, eliminando de sus montajes todo lo superfluo y centrándose en la relación entre el actor y el espectador (Grotowski 1992). El suyo fue un teatro ceremonial, una suerte de misa laica donde el público se veía confrontado a los mitos y los intérpretes trataban de romper resistencias para exponer su identidad, y cada espectáculo planteaba una relación distinta entre la platea y la escena.

En mis encuentros con el equipo de Carlos Tuñón se me hizo inevitable comparar las piezas de [los números imaginarios] con el teatro experimental e independiente que soñó Artaud y Grotowski puesto en pie, puesto que los procesos y los resultados de sus trabajos son similares, aunque el parecido sea involuntario o inconsciente.

Pero volviendo al auto de *La vida es sueño*, y tratando de conectar las ideas de la importancia de la escucha y la vuelta al rito, cerré mis encuentros con los miembros del Ensamble recordando con Gerhard Poppenberg que en el texto de Calderón, a través de la palabra y la escucha, el teatro interior (la psicomaquia<sup>11</sup>, o conflicto entre el bien y el mal, la luz y la sombra dentro de cada uno de nosotros) se convierte en teatro exterior (celebración de la eucaristía, auto sacramental, fiesta del Corpus Christi). El rito, la representación, el teatro... nos permiten atravesar juntos el miedo a la muerte y hacerlo en comunidad, en común-unió (o eucaristía), y de ahí que más allá del dogma católico, el sentido de dialogar hoy con un auto sacramental nos lo dé la experiencia teatral de estar, aquí y ahora, a la vez solos y en compañía.

---

10 Véase Peral Vega en García Lorca 2018: 52.

11 Para más información sobre el concepto de psicomaquia, véase Poppenberg 2009.

### 3. *La vida es sueño*, un auto sin sacramento, pero con misterio

Los ensayos de esta coproducción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y [los números *imaginarios*] excedieron con mucho los cuarenta y cinco días del convenio de actores, como explica Carlos Tuñón en una entrevista:

[lo más difícil ha sido] reunir a toda la compañía de manera continuada y sostener el interés del proyecto durante más de un año; trabajamos de manera disruptiva con respecto al mercado al hacer creación colectiva en procesos de larga duración, con la dificultad de compatibilizar agendas, y más en Madrid. (Tuñón en CNTC 2023)

En la investigación escénica que se extendió a lo largo de esos meses los miembros del Ensemble leyeron y comentaron juntos las dos versiones de *La vida es sueño* y otros textos de Calderón íntimamente relacionados con el auto (la loa de los sentidos, la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, la memoria de apariencias para la representación de 1673...); trabajaron el verso desde la comprensión del sentido; intercambiaron referencias sobre los temas que el auto les evocaba, y visitaron juntos a las comunidades de carmelitas descalz@s de Toro y Las Batuecas, en cuya iglesia realizaron una primera implantación de lo que sería el espectáculo definitivo.

La compañía generó tanto material en torno al auto que, además del espectáculo propiamente dicho que se exhibió en el Teatro de la Comedia, en paralelo al mismo se desarrollaron tres “piezas expandidas”: el *Catálogo de sombras* —una exposición que podía visitarse *online* o físicamente en el espacio de Navel Art en la cual los creadores del espectáculo sintetizamos nuestra idea de sombra<sup>12</sup>—, el *Evangelio según Segismundo* —una “auto-obra” que cada espectador realiza en la intimidad de su cuarto de baño a partir de unas instrucciones diseñadas por Luis Sorolla— y *Desde la torre* —proyecto transmedia en el cual Daniel Jumillas nace como avatar digital de sí mismo y aprende todo lo que puede del mundo el último día de función desde que despierta hasta que entra en el teatro, y que el público podía seguir y comentar a tiempo real durante doce horas a través del canal de You Tube de [los números *imaginarios*]<sup>13</sup>—.

No hay espacio aquí para detenerme en ello, de modo que me centraré en desgranar en qué consistió *La vida es sueño* [el auto sacramental]

12 <<https://www.navelart.es/catalogodesombras>>.

13 <<https://www.youtube.com/@losnumerosimaginarios>>.

atendiendo a las preguntas del cuestionario de Patrice Pavis para el análisis de espectáculos (Pavis 2003: 37-38) pero prestando especial atención a la imbricación entre la dramaturgia y el dispositivo, y al diálogo con el original calderoniano.

Nada más entrar en la sala Tirso de Molina, el público se encuentra con el espacio despejado, prácticamente vacío. Coincidiendo con los presupuestos del Teatr Laboratorium de Grotowski, que planteaba que cada espectáculo requería una relación escena-platea propia, aquí las butacas están dispuestas a cuatro bandas, y en lo que se supone que será el lugar de la representación hay una superficie acolchada de color plata que cubre todo el suelo, salvo un cuadrado central, que deja ver el tablado. Colgando de las varas mediante cadenas metálicas (la referencia al cautiverio del Hombre —Segismundo en la comedia— es inmediata) hay cuatro columpios, uno por cada una de las bandas del público, y varias siluetas humanas espejadas. Eso es todo.

Los miembros de la compañía (director incluido), ataviados a modo de oficiantes con una misma túnica negra y un cordón atado en modos diversos, reciben a los espectadores, los acompañan a sus asientos y les explican el funcionamiento de los auriculares que usarán más tarde. A través de los cascos, a modo de prueba de sonido, el público ya puede escuchar una grabación en la cual los integrantes del equipo recitan el monólogo de la Sombra con que se abre la primera redacción de *La vida es sueño* (Calderón 2012: 203-204) y comentan sus dificultades concretas a la hora de abordar ese trabajo de palabra con Irene Serrano, actriz y asesora de verso.

Mientras unos actores se desplazan sobre la superficie plateada reflejando la luz con espejos de mano, o jugando por grupos variables al espejo, otros portan espejos a manera de bandejas y reparten a cada asistente una oblea cuadrada comestible con un texto que recuerda “Usted está aquí”, en un gesto *mindfulness* que nos traslada a una especie de comunión laica.

El aviso habitual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico se ha sustituido por otro similar que anuncia que “la no representación” va a empezar<sup>14</sup>. Tras un toque de pandero lo primero que sucede es que en

---

14 El aviso completo, en la voz de la actriz Isabel Rodas, dice: “Querido público, en breves instantes dará comienzo la no representación. Les rogamos desconecten sus teléfonos móviles porque pueden generar interferencias con los auriculares. También está prohibido hacer cualquier tipo de grabación. Muchas gracias por su colaboración. Lo que sí está permitido es dormir durante la experiencia, y hasta les invitamos a hacerlo en cualquier momento. Feliz siesta, y disfruten del sueño”.

el centro de la escena los actores, en corro y mirando hacia las cuatro bandas de asientos, cantan a capela una reinterpretación de la loa de los sentidos que, igual que en Calderón, también exalta el oído, porque como reza la letra compuesta por el elenco

el oído escucha lejos,  
 el oído escucha cerca,  
 el oído escucha dentro,  
 el oído escucha fuera,  
 el oído es siempre ahora.

Al terminar la canción, Jesús Barranco, el más veterano del Ensemble, se queda solo en mitad del tablado y recita los versos con que el personaje del Discurso interrumpe a los sentidos en la loa original (Calderón 2012: 84-85). Se hace el silencio. El actor pide al público que imagine cómo sería la representación de esta pieza en 1673, y para ello explica qué eran los autos sacramentales, cuenta cómo Calderón reescribió a lo divino su famosa comedia de *La vida es sueño*, señala algunas diferencias entre las dos redacciones del auto, resume el argumento de la obra y concluye:

Y así acaba el auto.  
 Ya está.  
 Ya no tenemos que seguir la fábula.  
 Ahora nos pueden pasar otras cosas.

Una vez más se impone la idea de que aquí no habrá representación, y por lo tanto el público no ha venido para entender una serie de sucesos, sino para vivir una experiencia: “Quedaos con la sensación, con las imágenes que os provoca el verso, no hace falta nada más”, dice.

Con un lenguaje muy cercano al espectador actual Barranco evoca la fiesta barroca del Corpus de 1673, el recorrido de la procesión por las calles y plazas de Madrid (“imaginad el tamaño de las carrozas, como si fuera la cabalgata de Reyes. O el día del Orgullo”) y las tres funciones al aire libre, conforme a las instrucciones que dejó Calderón en su memoria de apariencias para *La vida es sueño*. Y a medida que el actor lee la descripción que hizo el dramaturgo de los cuatro carros, van haciendo su entrada en escena cuatro actores con máscara (diseñadas y confeccionadas por la vestuarista, Paola de Diego) que representan a los cuatro elementos y se colocan junto cada uno de los cuatro columpios.

El actor se despide del público recordando que él mismo también es una alegoría (el Discurso, el Poder, el Verbo) y reivindicando la palabra:

En todos los casos, la palabra.  
 En el centro del espacio.  
 La palabra que reina en el teatro.  
 La palabra en lugar de la imagen.  
 Y la imagen en lugar del misterio.

Antes de marcharse, Jesús Barranco indica a los espectadores que se pongan los cascos. A través de este dispositivo, mientras los elementos se columpian, el público escucha individualmente en las voces en directo de los actores la lucha entre el Fuego, el Aire, el Agua y la Tierra tal y como aparecen en la primera versión del auto, que enseguida se mezclan con textos escritos por el elenco, y con réplicas calderonianas del Entendimiento, el Albedrío, la Sombra y el Amor. El Discurso interviene de nuevo, ahora ya a través de los auriculares, para invitar a los participantes a acostarse, de manera que cada espectador se convertirá en el Hombre del auto:

Ahora es el momento en el que te invitamos a salir al espacio vacío y tumbarte.  
 Descálzate y ocupa cualquier punto de la superficie acolchada.  
 Te damos tiempo para hacerlo, no te preocupes.  
 Y también puedes permanecer en tu butaca sin problema.  
 En el auto es el momento en el que nace el Hombre y por eso te invitamos a que seas tú el centro de la experiencia.

Acostados sobre el escenario, los espectadores escuchan textos del Hombre procedentes de ambas versiones del auto y que corresponden primero a su creación y más tarde a su caída (dos de los tres momentos de la historia teológica). La voz del Discurso evoca otra vez el argumento del auto e invita al público a dormir con sus propias palabras y con citas de otro auto calderoniano, *Sueños hay que verdad son*.

A partir de este momento la penumbra lo inunda todo, el espacio sonoro de Nacho Bilbao gana terreno y los miembros del Ensemble, que desplegarán sobre los presentes una gasa del tamaño del escenario, inducen al público a dormir con cantando nanas leyendo relatos y reflexiones de su cosecha; poemas acerca del sueño o la noche de Piedad Bonnett, Francisca Aguirre, Emily Dickinson, Mario Benedetti, Borges, Elizabeth Bishop, Dolores Catarineu, Carmen Conde, Louise Gluck, Gioconda Belli; textos en prosa acerca de la paternidad, la creación, la

identidad o la muerte de Dovtoieski, María Zambrano, Francisco Umbral, Pirandello, el Papa Francisco, Ovidio, Saramago... Hacia el final de este sueño compartido se escucha una décima de la Muerte procedente de *La cena del rey Baltasar*, y por última vez nos habla la voz del Discurso para anunciar el despertar del Hombre con un fragmento del *Eclesiastés*, uno de los libros sapienciales del *Antiguo Testamento*, cuyo título podría traducirse como la ‘llamada a la asamblea’, y que también aparece en *La vida es sueño* (Calderón 2012: 175).

Siempre a través de los auriculares el público escucha la cita bíblica (*Eclesiastés* 1. 4-9) en hebreo y en castellano, y poco a poco una luz cenital ilumina el centro del espacio escénico, donde se reúne el elenco formando un corro cerrado sobre sí mismo para cantar una última pieza. Los espectadores van despertando e incorporándose poco a poco, y cuando los actores se retiran del centro, al deshacerse el círculo se descubre una última figura alegórica, con una máscara y un figurín hechos de material espejado. Es la Luz de Gracia.

Las persianas de la sala se van abriendo y dejan ver la claridad del exterior del teatro. Afuera es de día. El espectáculo y el sueño han terminado.

#### 4. Conclusiones: “Dormid, dormid, mortales...”

Al igual que los musicólogos se refieren a una “interpretación históricamente informada” al abordar en partituras anteriores al Clasicismo (Taruskin 1995), es imprescindible que cuando una compañía se acerca hoy al teatro barroco lleve a cabo un trabajo dramaturgico profundo no necesariamente para hacer arqueología teatral, sino para articular una comunicación de ida y vuelta con el material textual, comprendiendo el contexto en el que se produjo y tendiendo puentes con los sentidos que hoy pueden disparar aquellos versos.

Desde esta búsqueda los integrantes de [los números *imaginarios*] se esfuerzan por comprender a Calderón; reconocen en su auto ecos de autores anteriores y posteriores —ya que, en definitiva, todos forman parte del flujo del inconsciente colectivo—, y dialogan con él de igual a igual, con respeto pero sin veneración, con conocimiento de causa pero sobre todo libres de prejuicios<sup>15</sup>. Carlos Tuñón, como director de

---

15 Acerca de los prejuicios antic Calderonianos (fundamentalmente contra su repertorio católico) que lastran las generaciones de creadores españoles posteriores al Franquismo, véase Adillo 2019.

este colectivo de artistas, tiene claro que ese es el modo en que quieren relacionarse con un repertorio no ya clásico, sino atemporal:

Habría quizás que detenerse en la necesidad de etiquetar las cosas como clásicas o contemporáneas, en esta idea de confrontar cosas en lugar de pensar que todo está relacionado y que todo está aconteciendo: un auto sacramental no deja de ser una ceremonia compartida donde ocurre algo extraordinario y se establece una relación no prosaica, no materialista, no irónica, no inmediata, con nuestro mundo. Más allá del credo cristiano, el auto es la evidencia del rito compartido, de la común-uniión de gente que no se conoce, pero va a un teatro a que le pasen cosas, y esto es tan clásico como contemporáneo. (Tuñón en R. P. 2023)

Partiendo de este entendimiento del legado dramático, [los números imaginarios] reivindican el teatro como un espacio privilegiado para la palabra y la escucha, un lugar donde se conjugan lo público y lo íntimo, y eso es lo que los legitima para generar un dispositivo escénico en el que se pasa de la declamación al susurro

para que escuchen el verso a través de ellos [de sus auriculares], en directo y directamente en sus oídos, en un relato íntimo, casi susurrado, convirtiendo a cada “espectador” en “oyente” e interpeándoles directamente como el Hombre, personaje principal del auto sacramental. (Tuñón en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2023)

Este espectáculo devuelve el auto al rito porque lo convierte de nuevo en una experiencia, no ya en la fiesta del Corpus, con su procesión, sus carros, su tarasca..., sino en un viaje personal del que se espera que el espectador salga en cierto modo transformado con un gesto tan sencillo como la invitación al sueño. En palabras del director:

en realidad, solo estamos haciendo caso al título *La vida es sueño*; aquí se viene a dormir y a soñar, un tiempo donde quedan fueran las ideologías y las diferencias. Nuestra eucaristía no será compartir el pan, sino el sueño (Tuñón en R. P. 2023). Hemos traducido radicalmente una acción interna de la obra a una acción externa que el público puede experimentar en su cuerpo de manera literal, ya sea en su butaca o bien tumbándose en el espacio escénico, sobre una superficie acolchada. Lo que deseamos es generar un entorno amable donde realmente el público pueda abandonarse, aunque sea solo un poco, dormir y quizás soñar. Y que *La vida es sueño* sea realmente “vida” y “sueño” compartido. Una comunidad con permiso para soltar el intelecto, ir al teatro y que dormir, descansar, no sea un problema ni

esté mal visto, que se convierta en el objetivo, en lugar de seguir la trama o de hacer un esfuerzo por “entender”. (Tuñón en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2023)

Carlos Tuñón no es muy propicio a usar el término “teatro inmersivo” para referirse a su propia práctica teatral, acaso porque esta etiqueta parece remitir a espectáculos cercanos a una yincana, donde el espectador tiene que participar haciendo cosas, tiene que “hacer” el espectáculo. Sin embargo, aquí se trata de que el espectador deje de hacer, o más bien se deje hacer y deje que el teatro suceda dentro de sí. De esta manera se revierte el proceso que tramó Calderón: el teatro exterior (la eucaristía, el auto sacramental, la fiesta barroca) devuelve a cada uno de los asistentes a su teatro interior, a su propia psicomauia, a su sombra, a sus miedos, a su imaginación, a su universo onírico particular. Pero puesto que se trata de un sueño guiado y compartido, un sueño en compañía, la angustia que provoca esta aproximación a nuestra “noche oscura del alma” queda amortiguada y se convierte en celebración del estar juntos.

*La vida es sueño [el auto sacramental]* es arte relacional porque rescata un género desterrado de los escenarios<sup>16</sup> para resignificar el sacramento de la comunión como celebración del encuentro, de la compañía. Y no puedo despedirme sin señalar cómo la noción de arte relacional de Bourriaud resuena en la etimología de compañía que nos recuerda Juan Mayorga:

Compañía nombraba en su origen a los que comparten el pan. Los que escribimos teatro lo hacemos, desde luego, para compartir con otros. Para compartir un tiempo, un espacio, una vocación de examinar la vida y, cuando lo hay, un pan. (Mayorga 2023)

## Bibliografía

- ADILLO RUFO, Sergio. *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2017.
- *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España-UNIR, 2019.

16 Para seguirle el rastro a los autos sacramentales, véase Adillo 2017, 2020 y 2023a.

- *De antiguo o clásico: Calderón y la génesis del campo teatral (1715-1926)*. Kassel: Reichenberger, 2020.
  - *Canon: ¿pedagogía o propaganda? Calderón en la encrucijada de los teatros comercial, institucional, universitario e independiente (1927-1980)*. Londres: Peter Lang, 2023a.
  - “Compañía y comunión”. *Programa de mano de ‘La vida es sueño [el auto sacramental]*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2023b.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1986.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Sueños hay que verdad son*. Ed. Michael D. MCGAHA. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997.
- *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*. Ed. Fernando PLATA PARGA. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2012.
  - *La cena del rey Baltasar*. Eds. Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay ALLEN. Madrid: Cátedra, 1998.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico. “Entrevista a Carlos Tuñón”. *Dossier de prensa ‘La vida es sueño [el auto sacramental]’*, 2023.
- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Comedia sin título. Seguida de ‘El sueño de la vida’ de Alberto Conejero*. Ed. Emilio PERAL VEGA. Madrid: Cátedra, 2018.
- “Presentación del auto sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca”. *De viva voz. Alocuciones y conferencias*. Barcelona: Debolsillo, 2021, pp. 303-207.
- GILBERT, Françoise. *El sueño en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. México / Madrid: Siglo XXI Editores, 1992.

- HORMIGÓN, Juan Antonio. “Del texto al espectáculo. Apuntes para una metodología del trabajo dramático”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 12, 1989, pp. 10-11.
- MARTÍNEZ Leiva, Gloria. “En torno a Cosme Lotti: nuevas aportaciones documentales”. *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, nº 3, pp. 323-254, 2000.
- MAYORGA, Juan. “Discurso de recogida del Premio Princesa de Asturias de las Letras”. Oviedo, 28 de noviembre de 2022. <<http://www.rtve.es/play/videos/premios-principes-de-asturias/discurso-juan-mayorga-premio-princesa-asturias-letras-2022/6724272/>>. Acceso el 20 de julio de 2023.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. París: Nathan, 2003.
- POPPENBERG, Gerhard. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español de sus comienzos hasta Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2009.
- PLATA PARGA, Fernando. “El auto de *La vida es sueño* en escena: 1673-2019”. *Anuario Calderoniano*, nº 12, pp. 113-136, 2019.
- R. P. “Entrevista a Alberto San Juan y Carlos Tuñón por Macho grita y La vida es sueño”. *Revista Teatros*, 2023. <[http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-alberto-san-juan-y-carlos-tunon-por-macho-grita-y-la-vida-es-sueno\\_5687/](http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-alberto-san-juan-y-carlos-tunon-por-macho-grita-y-la-vida-es-sueno_5687/)>.
- Sagrada Biblia*. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2019.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Londres / Nueva York: Routledge, 2003.
- SIERRA, Leonor. “Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del *Quijote*”. *Revista de Educación*, nº extraordinario, 2004, pp. 49-59.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1995.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid: Cátedra, 2020.
- *La selva sin amor*. Introd., texto crítico y notas M<sup>a</sup> Grazia PROFETI. Florencia: Alinea Editrice, 1999.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aguirre, Francisca 243  
Antriago, Isabel de 34  
Aristóteles 67, 69  
Avellaneda, Alfonso Fernández de 2,  
67- 69, 71- 81
- Ballard, Pierre 199  
Bances Candamo, Francisco 162  
Bandello, Matteo 72  
Barrionuevo, Jerónimo de 32-34  
Bataille, Gabriel 200  
Belli, Gioconda 243  
Bembo, Pietro 76  
Benedetti, Mario 243  
Bianco, Baccio del 7, 8, 10, 11  
Boësset, Antoine 200  
Bonnett, Piedad 243  
Borja, Mariana de 8, 9, 34  
Borges, Jorge Luis 243  
Briceño, Luis de 198, 199
- Calderón, María Inés (la Calderona)  
219, 224  
Calderón de la Barca, Pedro 2, 5, 6,  
7, 17, 25, 57, 87- 89, 91- 100, 102,  
103, 105, 107, 181, 182, 220, 222-  
224, 233, 235, 237- 244, 246  
Calle, Francisco de la 9  
Cáncer y Velasco, Jerónimo de 33,  
170  
Carlos V 182  
Cascales, Francisco 113  
Castro, Francisca de 34  
Castro, Juan Blas de 216  
Catarineu, Dolores 243  
Cervantes, Miguel de 2, 3, 67, 68, 72,  
73, 78, 79, 80, 81, 112, 114, 118, 137,  
153, 156, 162, 163, 168, 169, 196
- Conde, Carmen 243  
Coronel, Jerónima 9, 34  
Correa, fray Manuel 213  
Correas, Gonzalo 201  
Covarrubias, Sebastián de 113, 168,  
177  
Cueva, Juan de la 3, 81, 163  
Chavarría, Roque Jacinto de 227
- D'Arezzo, Guido 67  
Dávila, Rodrigo 8, 11, 13  
Dickinson, Emily 243  
Dostoievski, Fiódor 244  
Duarte, Ambrosio de 34
- Espinosa, Pedro 210  
Esquivel Navarro, Juan de 190  
Eurípides 139, 144, 234
- Felipe II 3, 68, 112, 130  
Felipe III 3, 112  
Felipe IV 7, 16, 24, 35, 219, 224  
Felipe Próspero de Austria 24  
Fernando II (Gran Duque de Toscana)  
8
- García Lorca, Federico 236, 238, 239  
Gluck, Louise 243  
Godoy, Mateo 9  
Góngora, Luis de 52, 125  
Guerau, Francisco 216
- Herrera, Pedro de 190  
Herrera, Tomás de 211, 213  
Hidalgo, Juan 7, 8, 10, 11, 12, 18, 20,  
25, 222

- Homero 139  
 Hurtado de Mendoza, Antonio 195, 203  
  
 Isabel de Borbón 24  
  
 Juan José de Austria 219, 224  
  
 Leal, Gertrudis 34  
 Leal, Luciana 34  
 López de Yanguas, Hernán 95  
 Lotti, Cosme 23, 237  
 Luis XIII 200, 201  
 Lucano, Marco Anneo 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 159  
  
 María Ambrosia de la Concepción 8  
 Mariana de Austria 7, 8, 23, 34  
 Mariana de Borja 8, 9, 34  
 María Teresa (Infanta) 8  
 Matos Fragoso, Juan de 170  
 Mena, Juan de 137- 140, 142, 148, 149, 151- 154, 156- 160, 163  
 Molina, Tirso de 41, 118, 241  
 Monroy y Silva, Cristóbal 174, 178  
 Monteser, Francisco de 2, 32-36, 38, 40- 43, 62  
 Morales, Jerónimo de 4, 9  
 Moreto, Agustín 170, 220  
 Moulinié, Étienne 198, 199  
  
 Nájera (o Nájara), Tomás de 9, 34  
  
 Oña, Pedro de 111  
 Osorio, Diego de 8, 34  
  
 Papa Francisco (Jorge Mario Bergoglio) 244  
 Pérez, Cosme (Juan Rana) 8, 9, 33, 34  
 Piñuela, Catalina 112  
 Pirandello, Luigi 244  
 Platón 67, 69, 79, 80  
  
 Prado, María de 34  
 Prado, Sebastián de 8  
  
 Quevedo, Francisco de 188, 189, 197, 203, 211, 213  
 Quiñones, María de 34  
 Quiñones de Benavente, Luis 196  
  
 Rabel, Daniel 201  
 Ramírez, Bernarda 8, 34  
 Ramírez de Carrión, Manuel 209  
 Ribadeneira, Pedro 188  
 Rojas, Agustín de 30  
 Rojas, Fernando de 137, 138, 139, 142, 149, 158, 159, 160, 161, 163  
 Rojas, Ricardo 208, 209  
 Romero, Luisa 9, 10, 12, 20, 34  
 Romero, Mariana 9, 10, 20, 34  
 Rosa, Gregorio de la 25  
 Rueda, Lope de 3, 163  
 Ruiz de Alarcón, Juan 161  
  
 Salazar, Eugenio de 3, 111, 112, 114- 123, 126, 130, 131  
 Salucio del Poyo, Damián 3, 112, 118, 127, 129, 130  
 Sandoval y Rojas, Francisco de (I duque de Lerma) 190, 195  
 Santos, María de los 34  
 Saramago, José 244  
 Séneca, Lucio Anneo 4, 144, 146- 148, 150, 152-154, 156  
 Serpi Calatirano, fray Dimas 213  
 Serqueira de Lima, Juan 25  
 Silva, Diego de 32, 33, 56, 62  
 Solís, Antonio de 8, 32, 33, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 55, 62  
 Sor Juana Inés de la Cruz 3, 87-89, 92, 93, 95, 102-107  
 Stefani, Giovanni 200, 201  
  
 Téllez-Girón y Velasco, Pedro (III duque de Osuna) 201  
 Teócrito 140, 142, 144, 150, 160  
 Tertuliano, Quinto Septimio Florente 167

- Torrejón y Velasco, Tomás de 223  
 Torres Ayora, Úrsula de 34  
 Tuñón, Carlos 233-236, 239, 240, 244, 246
- Ulloa, Luis de 8, 10, 13  
 Umbral, Francisco 244
- Vega Carpio, Lope de 3, 30, 37, 58, 111, 112, 115, 117, 118, 124-127, 129, 130, 138, 156, 161, 163, 191, 193, 194, 198, 203, 207, 210, 211, 213, 215, 216, 228, 236
- Vélez de Guevara, Luis 7, 34, 89, 118  
 Vicente, Gil 3, 95, 163  
 Villena, Enrique de 161
- Zambrano, María 244  
 Zuola, fray Gregorio de 5, 207-209, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 222, 224, 225, 227, 228

