

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 1640.¹

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.²

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 1673.³ 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,⁴ 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 rentable⁵.

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.⁶

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 vihuela⁷ 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 XVII⁸.

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 público⁹.

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 significativo¹⁰.

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.¹¹

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.¹²

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 17192,¹³ ahora disponible para su consulta en la Biblioteca Digital Hispánica¹⁴. 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](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.¹⁵

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 ejecutados 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”¹⁶, sobre todo si se tiene en cuenta la reconocida destreza de Monteser en la elaboración de entremeses.

A continuación, se presentan algunos ejemplos:¹⁷

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 cantar y danzar marchando.
CAPITÁN	Mire: el que danza cantando [es] hombre que dice y hace. Obedezca, que se tarda; toquen a mi dama, acaben.
SARGENTO	¿A su dama?
CAPITÁN	Pues ¿no saben que ella sola es la gallarda ? (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 airosa” (*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”.¹⁸

4.

SARGENTO	Hacer alto y andar con los pasos de garganta .
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.

¹⁸ 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.¹⁹ Es posible sin embargo, que en el ámbito del todo desatinado de la secuencia, “moraleja” 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”²⁰, 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 ²¹ . Lo que a mi hermano le dice[n] por un oído le entra y le sale por el otro, y así, cantando 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.

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-

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 *Que se cojan cautivas
 de Valladolid,
 como a mí no me cojan
 ¿qué se me da a mí?*²³ Estribillo

Canta Melchor

MELCHOR *Que las hermosas se tomen Copla de octosílabos
 lo entendido para sí,
 y no dejen a la[s] feas*

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.

- el sentido del oír,
¿qué se me da a mí?* Estribillo
- VOCES *Voces cantan*
*Como a mí no me cojan,
¿qué se me da a mí?* Estribillo
- MELCHOR *Canta Melchor*
*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?* Estribillo
- VOCES *Voces cantan*
*Como a mí no me cojan,
¿qué se me da a mí?*
[...]
- MELCHOR *Canta Melchor*
*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?* Estribillo
- VOCES *Voces cantan*
*Como a mí no me cojan,
¿qué se me da a mí?* 7+5
- MELCHOR *Canta Melchor*
Que las viejas que no pueden Romance í
*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?*
- VOCES *Voces cantan*
Como a mí no me cojan, 7+5
¿qué se me da a mí?

(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.²⁴

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**,²⁵
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 *morteres*, “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] **Cantad** aprisa.
 [MORO] 1° ¿Qué dices?
 MULEY **Que hagáis con las voces ruido,**
 a ver si por el oído
 se divierten las narices.
 FÁTIMA **Cantad** 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° *Vuela, pensamiento, y diles
 a los ojos que te envió
 que eres mío.*
 [CORO] 2° *No, sino mío.*
 TODOS *No, sino mío.*
 [CORO] 1° *Vuela a una plaza sitiada
 donde vive la que adoro.*
 [CORO] 2° *Vuela al corazón de un moro
 que me tiene muy cansada.*
 [CORO] 1° *Vuela a una recién amada
 que ha mil días que se pierde.*
 [CORO] 2° *Vuela a una esperanza verde
 que se azula en los perfiles.*
 [CORO] 1° *Vuela, pensamiento, y diles
 a los ojos que te envió
 que eres mío.*
 [CORO] 2° *No, sino mío.*
 TODOS *No, sino mío.*

(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”²⁶. 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 baterías 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 ²⁷ 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	Bailemos, Dios me perdone.
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 digan todas las voces , 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.²⁸

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],²⁹ 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-roque/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.^a 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/bnearch/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.