

Tonos humanos teatrales en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM)* (finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII)*

Lola JOSA
Universidad de Barcelona
lolajosa@ub.edu

Mariano LAMBEA
CSIC-IMF
lambea@imf.csic.es

Un nuevo legado

El fondo de manuscritos poético-musicales “a lo humano” conservado en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) fue estudiado en su día por Louise Stein e incluido con el debido rigor en su valiosísima obra de referencia imprescindible¹. Sin embargo, han aparecido nuevas obras, catalogadas recientemente, que constituyen un nuevo fondo con el que hemos empezado a trabajar. Nuestro proyecto de edición electrónica a medio plazo en Digital CSIC y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes versará, en concreto, sobre el M. 3.660 (denominado *Cancionero Poético-Musical de Mallorca [CPMM]*), el M. 1.637-I/13 (denominado *Cancionero Poético-Musical de Verdú [CPMV]*) y el M. 1.387 (denominado en el lomo del manuscrito como *Libre de dúos [LD]*, y perteneciente ya al siglo XVIII); fuentes, todas ellas, indizadas en nuestro reciente *NIPeM*.

El número de composiciones incluidas en estas tres antologías, que también así podrían denominarse, se distribuye de la siguiente manera: *CPMM*, 43 obras; *CPMV*, 20 obras; y *LD*, unas 50 piezas, aproximadamente, repartidas entre una égloga y cuatro dúos. Un centenar largo, por lo tanto, de composiciones que esperan, en su mayoría, su correspondiente filiación literaria, poética o dramática. Hasta el momento presente, hemos hallado varias fuentes literarias de algunas de estas composiciones, lo cual nos permite identificarlas y distinguir su pertenencia a una obra poética o a una obra dramática –sin olvidarnos, a su vez, de los géneros del teatro breve–. Y como nuestra comunicación versa, exclusivamente, sobre música y teatro, nos referiremos sólo a tonos *teatrales*, y, teniendo en cuenta los límites que la lógica impone en este tipo de actuaciones congresuales, nos centraremos, en esta ocasión, tan solo en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca*³.

El *CPMM* consta de cuarenta y tres composiciones para voz sola con acompañamiento instrumental y cifra para guitarra (sólo unas pocas de estas obras, las últimas, traen el pentagrama de la cifra vacío). Casi todas las piezas vienen anónimas. Sólo constan los nombres de

* Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado *Aula Música Poética* (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya. Una versión ampliada de la presente comunicación puede consultarse en *Digital CSIC*, [en línea], en <http://hdl.handle.net/10261/27433> (fecha de consulta: 20-I-2012).

¹ Louise K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 358. Stein trabajó las composiciones contenidas en las cajas M. 691, 698, 701, 737, 738, 741, 743, 744, 746, 747, 749, 753, 754, 759, 762, 763, 765, 766, 767, 769, 774 y 775.

² Mariano LAMBEA (con la colaboración de Lola JOSA y Francisco A. VALDIVIA), *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musificada (NIPeM)*, en *Digital CSIC*, <http://hdl.handle.net/10261/22406> (fecha de consulta: 11-VII-2010) y en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [en línea], en <http://www.cervantesvirtual.com/> (fecha de consulta: 11-VII-2010).

³ La musicóloga norteamericana M. June Yakeley realizó una breve descripción de este cancionero, facilitando su contenido, en su artículo “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, en *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-286. Asimismo, los musicólogos Álvaro TORRENTE y Pablo-L. RODRÍGUEZ trataron de él en su trabajo “The Guerra Manuscript (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, en *Journal of the Royal Musical Association*, 123.2 (1998), pp. 147-189. Más recientemente, nuestro colega Francisco A. Valdivia lo está estudiando y analizando, arrojando luz sobre aspectos tan interesantes como la cifra de guitarra que acompaña a casi todas sus composiciones.

los siguientes compositores: [Juan Francisco Gómez de] Navas, [Sebastián] Durón, Gabriel Guerau y Francisco Mon[jo]. Por correspondencia con otras fuentes hemos podido incluir, también, los nombres de Juan Hidalgo y Juan de Zelis, y en ulteriores investigaciones esperamos poder otorgar autoría a otros anónimos. En cuanto al teatro, hasta el momento presente, nuestra investigación nos ha dado como resultado la pertenencia segura a obras teatrales de siete tonos del cancionero, algunos de ellos significando una aportación novedosa y exclusiva para el conocimiento del teatro musical hispano. A continuación, ofrecemos una tabla descriptiva y abreviada de estos nuevos tonos *teatrales*:

Título	Fuente	Compositor	Poeta	Hipotexto	Métrica
<i>Esquiva, adorada Europa</i>	CPMM, 1 ff. 1v-2r	Juan Francisco Gómez de Navas	Lorenzo de las Llamosas	<i>Amor, industria y poder</i>	Coplas (cuartetos)
<i>La borrachita de amor</i>	CPMM, 2 ff. 2v-4v	Sebastián Durón	Anónimo		Estríbillo, coplas y recitado (sextillas)
<i>Bellísima ninfa</i>	CPMM, 12 ff. 14v-15v	¿Juan Francisco Gómez de Navas?	Lorenzo de las Llamosas	<i>Amor, industria y poder</i>	Estríbillo (coplas mixtas) y coplas (sextillas)
<i>¡Al aire se entregue...!</i>	CPMM, 18 ff. 22v-24r	Juan Hidalgo	Juan Vélez de Guevara	<i>Los celos hacen estrellas</i>	Estríbillo (sextilla) y coplas (septillas)
<i>¡Ay, engañoso Amor!</i>	CPMM, 22 ff. 27r-28r	Anónimo	Antonio de Zamora	<i>Baile de la gitanilla</i>	Estríbillo (copla) y coplas (sextillas)
<i>Pescadorcillo, tiende las redes</i>	CPMM, 26 ff. 31v-32r	Sebastián Durón	Antonio de Zamora	<i>Muerte en amor es la ausencia</i>	Estríbillo (copla de arte menor) y coplas (coplas reales)
<i>¡Seguid, perdidos jóvenes, ...!</i>	CPMM, 35 ff. 39v-40v	Anónimo	Agustín de Salazar y Torres	<i>También se ama en el abismo</i>	Coplas y estríbillo (sextilla)

Del resto de obras podemos inferir su adscripción a la escena a partir de la lectura de su texto poético y de determinadas características musicales, pero sin una sólida base que nos permita superar la mera hipótesis. En consecuencia, deberemos esperar a poseer mayores conocimientos por nuestra parte y mayor información sobre catalogación e informatización de fondos poéticos y literarios por parte de los archivos y las bibliotecas para, paulatinamente, ir enriqueciendo el repertorio poético-musical de nuestro teatro áureo. Sin duda, hace unas décadas, la búsqueda de fuentes resultaba mucho más laboriosa que en la actualidad, y por eso damos muchísimo valor a las aportaciones de los filólogos y musicólogos que nos han precedido en el estudio y en la investigación de una temática tan apasionante como es la estrecha relación existente entre literatura y música en aquellos tiempos pasados.

Más razones y ejemplos del “alma” del conceptismo poético

Todo este repertorio forma parte del fervor por conjugar el conceptismo poético y el *alma* de la música que fue *in crescendo* a lo largo del siglo XVII, y que Calderón de la Barca defendió e incorporó a su teatro, consiguiendo que con tanta excelencia lo acataran sus discípulos. Poetas (fuesen líricos o dramáticos) y compositores quisieron mover los afectos, provocar en el oyente y espectador un impulso mucho más emotivo que racional, y para conseguirlo, si los pintores no dudaron en acentuar toda la carga “patética” de su obra a través del color y la composición, músicos y poetas dramáticos hicieron lo propio apoyándose en la fusión de las artes para sumarse al reto histórico de poner a prueba escénicamente, y con convicción, el poder

de la música. Obviamente, durante la segunda mitad del siglo, la comedia destinada a los escenarios de los corrales tuvo que sucumbir ante el poderío del maridaje artístico de la fiesta cortesana⁴ gracias a la cual el barroco lírico alcanzó la cumbre de su extremosidad expresiva.

Dicho esto, no sorprende comprobar que la evolución del tono humano⁵ se cumpla en manos de Calderón y su escuela, pues sólo él supo, como nadie, servirse de la escenografía y la música en beneficio del contenido poético. Con la libertad y el eclecticismo que caracteriza su genio creador, supo prescindir de las estrictas exigencias musicales, y acomodarlo todo rigurosamente al imperio de la palabra y del drama⁶. ¿Y por qué él? Porque era el responsable de un teatro que tenía como objetivo plantear una serie de cuestiones trascendentales que conciernen, sobre todo, al individuo y su problemática vital, existencial, y, a su vez, tenía que hacerlo con la máxima eficacia estética tras convertirse en el principal dramaturgo de la corte al morir Lope de Vega. No casualmente, Calderón se presenta como el nuevo maestro con el estreno, en ese mismo año de 1635, de *El mayor encanto, amor*: la primera fiesta mitológica que disfrutó de tal éxito que se convirtió en la base de más dramas mitológicos, zarzuelas, comedias armónicas... A partir de entonces, creó y asentó la llamada fiesta teatral cortesana porque la consideraba, esencialmente, fruto de esa conjunción del conceptismo poético y el *alma* de la música, y, de este modo, a su vez, el teatro de corte se convirtió, junto con la poesía, en la mejor posibilidad «para un nuevo florecimiento de la mitología clásica»⁷, ya que ésta se descubrió como el óptimo conductor para la hermandad poético-musical por las múltiples posibilidades que los mitos brindaban (y brindan) para adecuarse a toda realidad humana.

Precisamente, las fiestas mitológicas de Calderón y sus seguidores eclipsaron todos los espectáculos de la época porque fusionaban maravillosamente el asombro estético con la hondura filosófica⁸. De la mano de Calderón, Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara, Agustín de Salazar y Torres, Bances Candamo, Lorenzo de las Llamosas, entre otros, convirtieron la mitología clásica en un potencial con el que dramatizar, extremando las consecuencias estéticas, el alma y el conceptismo de los valores y las utopías de la España y de la Europa del barroco⁹. Imaginemos, también, por un momento cuánto permitió experimentar formalmente la mitología a una poética (la hispánica) anhelosa de jugar con todos los resortes de la voz y que, por otra parte, disponía de una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva al servicio de un texto dramático entendido, a su vez, como poema. Fórmula teatral que se fue beneficiando de la mixtura sensitiva a la que terminaron aspirando los artistas, para que el oído cediera sus funciones a la vista y ésta pudiera identificarse con aquél; los trazos con la voz y ésta, con todo, al tiempo que ponía a prueba sus propios límites y funciones. Por esta razón, podemos encontrar versos en los que, asombrosamente, las necesidades líricas se sobreponen de un modo explícito para realizar el tono humano, y al mismo tiempo, se expresan vertebradas por el paradójico afán de silencio.

Otro acontecimiento crucial fue cuando Isabel de Borbón se asentó en España y, tras ella, penetró la influencia del *ballet cortesano*¹⁰, género genuinamente francés en el que se conjuga-

⁴ Cfr. Sebastian NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 103-114.

⁵ Denominado, también, “solo humano”, “tonada a lo humano” o definiciones similares. Los tonos humanos son composiciones poético-musicales de los siglos XVII y XVIII con texto en castellano y sobre temática profana.

⁶ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., pp. 66-67.

⁷ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., p. 30.

⁸ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., p. 68.

⁹ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., pp. 33-34.

¹⁰ Cfr. Danièle BECKER, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), ed. Sebastian NEUMEISTER, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 353-364.

ban coreografía, escenografía, poesía, música vocal e instrumental. Sin embargo, fue con la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, cuando se abrieron todas las posibilidades espectaculares al teatro palaciego¹¹, y pese a que terminó siendo el gran cerco para el éxito de la ópera en España, paradójicamente (pues se fijó, aquí, desde su nacimiento, como un espectáculo aristócrata), al amparo de celebraciones de aniversarios, onomásticas, natalicios y varias circunstancias políticas se empezó a crear un teatro mítico-musical que propició la creación de otros géneros musicales breves como la mojiganga y la jácara entremesada, la loa musicada y el baile dramático que, ya a finales de siglo, se introdujeron en zarzuelas y comedias.

El CPMM nos brinda un ejemplo magnífico con *¡Ay, engañoso Amor!*, perteneciente al *Baile de la gitanilla* de Antonio de Zamora, incluido entre la segunda y tercera jornada de su comedia *La poncella de Orleans*. Se trata de un tono creado a partir de los versos que canta la propia protagonista del baile que comparte reparto con “tres hombres”, “tres mujeres” y un alcalde¹². El estribillo del testimonio lírico lo constituyen los primeros versos que se le escuchan cantar, desde dentro, a la gitana, aun sin haberse presentando escénicamente¹³, ya que cuando aparece lo hace cantando la primera, tercera y última copla de las diez que tiene el tono humano¹⁴. El resto son obra del poeta responsable del testimonio que recoge el CPMM y que siguen el trazo fijado por el canon de los retratos pictóricos y poéticos de la época, con el añadido de las características propias de la mujer morena introducidas por la sensibilidad barroca y que tan pertinentes son, además, al tratarse de una hermosa gitana. En ningún verso del tono se recoge alusión alguna ni al alcalde, a quien le lee la buenaventura tras haberla acusado de hechicera, ni al resto de hombres y mujeres que son sus vecinos, y con quien el alcalde empieza a hablar tras haberlos visto bailar.

El *Baile de la gitanilla* debió ser un baile muy popular. Nos lo dice, por ejemplo, una modesta variante textual que ofrece el testimonio del CPMM que remite al vestido del personaje, descrito, brevemente, en la acotación de Antonio de Zamora. Con el tiempo, el tono humano difundió el encanto del solo de la gitana, ya que el musicólogo Federico Sopena lo trae a colación como ejemplo de “mezcla deliciosa” acompañada con guitarra¹⁵. Por su parte, José Subirá, gran especialista del teatro musical hispano, también la cita al hablar en su *Historia de la música* de piezas procedentes de la música vocal acompañada instrumentalmente¹⁶, y, asimismo, Alejandro Vera a propósito de Santiago de Murcia que trabajó como músico de teatro a finales del siglo XVII¹⁷. Este tono es la única fuente poético-musical conocida hasta el presente que contiene la melodía del baile, y resulta evidente que su expresividad y musicalidad radica en el aire que le impongan cantante e instrumentistas en la interpretación, así como en un ritmo movido y en la gracia de la pronunciación del tónico ceceo de la gitanilla.

En cuanto al teatro mítico-musical, la obra más temprana del repertorio que hemos presentado del CPMM es *¡Seguid, perdidos jóvenes...!*, la única fuente poético-musical conocida hasta el presente de la preciosa zarzuela *También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar y Torres, escrita para las fiestas reales en celebración del cumpleaños de Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1670, y, asimismo, para defender la licitud moral de las Comedias, siguiendo la es-

¹¹ BECKER, “El teatro palaciego” cit.

¹² Antonio de Zamora, *Comedias nuevas con los mismos saynetes con que se executaron*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722, tomo I, p. 305.

¹³ Zamora, *Comedias nuevas* cit., p. 306.

¹⁴ Zamora, *Comedias nuevas* cit., pp. 307-308.

¹⁵ Cfr. *Historia de España*, Ramón MENÉNDEZ PIDAL (fundador), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, tomo XXIX, parte II, p. 487.

¹⁶ Cfr. José SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 459.

¹⁷ Cfr. Alejandro VERA, “Santiago de Murcia (1673-1739): new contributions on his life and work”, en *Early Music*, XXXVI.4, (2008), pp. 597-608.

tela de *Fineza contra fineza y Fieras afemina Amor* de Calderón de la Barca, donde lo humano y lo divino quedan representados mediante el poderío de Amor, porque «todo con él respira y alienta»¹⁸. Con *También se ama...*, Salazar y Torres participó en el asentamiento¹⁹ de la zarzuela de dos jornadas como género literario (aún no como género musical) que correrá pareja a la gran comedia musical calderoniana y que, por lo tanto, también es de temática mitológica, pero con una resolución dramática y escénica mucho más festiva que esta última.

Los versos de *¡Seguid, perdidos jóvenes...!* que musicó un compositor anónimo pertenecen al inicio del segundo acto de la zarzuela, cuando el gracioso Ascálaro y Glauco aparecen en escena descendiendo con dificultades por un monte, y la celosa Circe decide invitar a su palacio al hermoso hijo de Poseidón, enamorado de Scila. Para seducirlo, recurre a un eco musical que termina guardando silencio cuando una ninfa, con un velo en el rostro, prosigue cantando mientras le conduce al palacio²⁰. Y el canto de la ninfa es, en sí, el tono humano del CPMM. Se trata de una pieza en la que la sobriedad melódica es la característica principal y en la que la prosodia musical se adapta perfectamente por la presencia de palabras esdrújulas en los versos. En el estribillo, destacamos la indicación *eco* en la repetición de las palabras *cántico* y *ánimo* que indican una interpretación *piano*, es decir, con descenso de la intensidad sonora, al tiempo que el juego del eco que preludia el canto de la ninfa queda resaltado e integrado en el tono. También se dan algunas progresiones melódicas (secuencias) sobre la palabra *sigue* que dinamizan el discurso musical en su conjunto y lo dramatizan; lo acomodan a la acción, al tiempo dramático y escénico, pues la ninfa canta mientras camina y guía a Glauco que la sigue con asombro.

A este tono, le sigue cronológicamente *¡Al aire se entregue...!*²¹, con versos de la popular zarzuela de dos jornadas *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios* de Juan Vélez de Guevara, estrenada en el antiguo Alcázar de Madrid, y, al igual que *También se ama en el abismo*, el 22 de diciembre de 1672, para el cumpleaños de Mariana de Austria, y con las mismas pretensiones artísticas y dramáticas. Posiblemente el compositor de este tono sea el autor de la música de toda la zarzuela²², Juan Hidalgo, a excepción de una pieza a nombre de Guerau, razón por la cual tampoco se puede descartar a este compositor como posible autor de la obra, puesto que en este CPMM ya figuran algunas piezas escritas por él. La característica más sobresaliente de este tono es su bondad melódica, con giros e intervalos muy acertados. Las figuraciones en valores breves sobre palabras como *aire* o *veloz* constituyen un tópico en la música de nuestro barroco y están aquí presentes como es de rigor. Y lo mismo sucede con los cromatismos (en este caso descendentes) sobre palabras que expresan dolor, lamento o aflicción («si gime la pena o canta el dolor»), en perfecto maridaje con el momento de transición que supone el canto de Isis, en la segunda jornada de la obra, a propósito de la alegría que le genera su metamorfosis. Pero lo más sobresaliente de esta pieza es que en ella hay una exigencia en el arte del canto por las dificultades de la línea vocal y de la declamación, característica condicionada por la trama de la zarzuela y el personaje en sí que obliga a una «clara asociación» —según palabras de Flórez²³— entre la voz

¹⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Fieras afemina Amor*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, p. 2032.

¹⁹ Consolidación que dura de 1661 a 1675. Cfr. BECKER, «El teatro palaciego» cit., p. 356.

²⁰ Cfr. Agustín de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo, loas y comedias diferentes...* (segunda parte), Madrid, Antonio González de Reyes, 1694, pp. 155-193; pp. 177-178, [en línea], en *Colección Digital Complutense*, <http://www.ucm.es/BUCEM/attention/25403.php> (fecha de consulta: 11-VII-2010). Se conservan varias ediciones de esta obra en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya. Cfr. también la siguiente edición moderna: Agustín de Salazar y Torres, *También se ama en el abismo y Tetis y Peleo*, ed. Thomas Austin O'CONNOR, Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 131-132.

²¹ Al final de este trabajo incluimos la reproducción de la primera página de este tono y de nuestra transcripción poético-musical a notación moderna.

²² Se trata de la zarzuela más antigua de la que se ha conservado prácticamente toda la música. Cfr. María Asunción FLÓREZ, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, p. 274.

²³ FLÓREZ, *Música teatral* cit., p. 283.

y la identidad de quien canta, para advertir, desde el canto mismo, del desengaño a que lleva toda apariencia física; intención absolutamente barroca y contraria a la convención dramática de la Comedia que había triunfado en los corrales, en la que la voz no identificaba al personaje.

Esquiva, adorada Europa y Bellísima ninfa son los tonos que se seguirían en el tiempo por tener como hipotexto la deslumbrante “fiesta Real” cantada *Amor, industria y poder* que Lorenzo de las Llamosas escribió para la celebración del cumpleaños de Carlos II, en 1692, cuando ya estaba casado con la melómana Mariana de Neoburgo que, desde su llegada a Madrid, en 1690, se esforzó por aclimatar los estilos musicales a los que estaba acostumbrada en la corte de Düsseldorf²⁴. Podríamos decir que se trata de una obra muy próxima a la ópera italiana por el gran fausto y dimensiones espectaculares con que se quiso rendir homenaje al Rey. Los dos tonos del *CPMM*, con música de Juan Francisco Gómez de Navas, son la única fuente poético-musical conocida hasta el presente de esta obra del poeta. En el primero de ellos, encontramos una música compuesta para las cuatro estrofas, con un marcado contraste entre la primera sección (los cuatro primeros versos en compás binario y en octosílabos) y la segunda sección (los cuatro últimos, en compás ternario y en hexasílabos), lo que produce una sensación de gran dinamismo en toda la pieza. Las secuencias o progresiones melódicas sobre los cuatro últimos versos de la primera copla expresan a la perfección la reiteración o anáfora; giro estilístico que se prolonga en la segunda copla, y que en la tercera y cuarta permite no abundar ya en las descripciones de la belleza de la ninfa (1ª) y en la fecunda naturaleza que el llanto de Júpiter genera (2ª), sino definir a Europa como una nueva diosa Flora (3ª) y concluir el tono con la súplica del dios de dioses (4ª). Es decir, con incuestionable talento, el compositor supo convertir la progresión melódica de la última cuarteta, a propósito de la anáfora, en acertado preludio del ruego amoroso con que el soberano divino se rinde ante la belleza de Europa. De hecho, el hipotexto, perteneciente a la segunda jornada, ofrece tres versos más en los que Júpiter empieza a apuntar una amenaza, en el caso de que Europa lo desprecie (amenaza que la ninfa interrumpe airada)²⁵. En cambio, el responsable (o responsables) del tono humano supieron silenciar la soberbia divina en aras de una modesta súplica. *Bellísima ninfa* presenta un equilibrio y una expresión contenida en ambas secciones, pues ambas están extraídas de cantos (en la primera jornada) de dos desamoras: Florinda (ninfa de Diana que se recrea cantando) y Europa que suplica a la ninfa que la conduzca a Diana de quien sería (dice) eficiente servidora²⁶. Una interpretación sensible, por lo tanto, con atención esmerada al texto poético es la condición imprescindible para realzar el valor musical de este tono. El inicio melódico de las dos secciones, especialmente el del estribillo, nos trae a la memoria el del famoso tono de Manuel Correa con texto de Lope de Vega *Gigante cristalino*²⁷.

Por su parte, *Amor, industria y poder* es un magnífico exponente de cómo las representaciones poético-musicales sólo pudieron gestarse desde *l'effimero barocco* de un Estado absolutista que (como cualquier otro) tenía la capacidad asombrosa de generar representaciones que terminaban por convertirse en metáforas de su propio poder, cada vez más complejas y, estéticamente,

²⁴ Trajo oboístas, flautistas y músicos de cuerda de Alemania, piezas musicales de sus compositores favoritos como Johann Paul Agricola, Giovanni Battista Mocchi o Georg Andreas Kraft. Cfr. Pablo L.-RODRÍGUEZ, “Sebastián Durón (1660-1716)” en *Semblanzas de compositores españoles*, 19 (febrero, 2010), [en línea], <http://www.march.es/publicaciones/semlanzas/pdf/Duron.pdf> (fecha de consulta: 11-VII-2010).

²⁵ Cfr. Lorenzo de las Llamosas, *Amor, industria y poder: fiesta real representada y cantada*, Madrid, s. n., 1692, fol. 19r-v. Se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España bajo las signaturas R/18.431 y R/18.681. Sobre este último existe una fallida edición moderna: Lorenzo de las Llamosas, *Obra completa y apéndice*, ed. César A. DEBARBIERI, Lima, César A. Debarbieri, 2000, p. 214.

²⁶ Cfr. Llamosas, *Amor* cit., fol. 12r; Llamosas, *Obra completa* cit., p. 181.

²⁷ Cfr. LAMBEA, *Nuevo Incipit* cit.

más sorprendentes, para lo cual, no sólo la mitología, sino que, con mucha más eficacia, la música fue imprescindible, a sabiendas, no sólo de que es una extraordinaria transmisora de ideas, sino de que el sonido se movía con entidad propia (como creían los compositores del período) y, en consecuencia, debía someterse a todas las tensiones de la escenificación y de la dramatización. En esta fiesta cantada de Lorenzo de las Llamosas, por ejemplo, la ingeniería florentina y romana resultó esencial para la máxima excelencia auditiva y visual para las nubes, los corazones, la aparición y desaparición del dios de dioses (Júpiter) y su aliado, Amor; personajes tan prodigiosos que requieren de escenas portentosas para todos los sentidos²⁸.

Y, por último, está *Pescadorillo, tiende las redes*, tono humano creado a partir de un pasaje a solo de la zarzuela *Muerte en amor es la ausencia* con música de Sebastián Durón y texto de Antonio de Zamora, escrita para celebrar el cumpleaños del Rey en 1697. Se trata de la segunda comedia puesta en música que Durón compuso para festejos cortesanos, y con ella buscó un lucimiento musical que no había alcanzado un año antes, a propósito del mismo motivo de celebración, en *Salir el amor del mundo* (con texto de José de Cañizares). Para esta nueva ocasión, compuso una sinfonía inicial de tres partes (de la que, lamentablemente, sólo se ha conservado la parte del acompañamiento) y fijó una plantilla instrumental amplia, con clarines, violines y timbal. Si tenemos en cuenta que la reina Mariana de Neoburgo fue una de las figuras más importantes de la etapa cortesana del compositor (posteriormente, terminaría sus días sirviéndola, en su exilio, como capellán), entenderemos esa inclinación que le caracteriza hacia procedimientos italianizantes y a combinarlos con la tradición heredada de Juan Hidalgo.

A propósito de *Salir el amor del mundo*, ya se hizo célebre el solo «Sosieguen, descansen» con vihuela de arco en el que se combina un aria, un recitativo (secciones de origen italiano) con unas coplas (propias de la tradición hispánica), hasta llegar a convertirse en cantata de cámara²⁹. Algo muy similar ocurrió con el tono humano del CPMM, creado a partir de un amplio pasaje del final de la primera jornada de la zarzuela, con un tratamiento a cuatro voces de manera recurrente que culmina con un pasaje a solo en boca de la diosa Juno³⁰. Precisamente, este fragmento a solo es el hipotexto del tono. La sobriedad de la melodía y el equilibrio entre las dos secciones de la pieza (estribillo y copla) son los atributos esenciales para la reina de los dioses a quien se le hace cantar, por ello, con una perfecta prosodia musical, con exacta correspondencia entre acentuación verbal y musical, facilitada, sin duda alguna, por las palabras esdrújulas de cada verso.

En nuestros trabajos, como hemos referido en otras ocasiones, hemos podido constatar la manera como se desarrolló un nuevo concepto de tono humano que se dramatizó en su ejecución y en su elaboración. En cambio, y a diferencia de lo que ocurría en Italia, en él la palabra puesta en música y cantada tuvo muchísima más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética, siendo éste uno de sus atributos más sobresalientes, y lo es porque viene condicionado, como ya sabemos, por una cultura esencialmente poética. Pero la fiesta calderoniana fue original en la Europa del momento, también, porque, para poder definirse, supo mantenerse equidistante de la tradición musical eclesiástica, vinculada sólo a la liturgia, y de la música operística cuya función era, exclusivamente, estética³¹. Por eso mismo, el estilo recitativo, entre otras razones, tuvo tanta importancia en nuestro teatro lírico, porque permitía una dicción más diáfana en el canto entendido, fundamentalmente, con una predominante intención transmisora. De ahí que,

²⁸ Cfr. BECKER, "El teatro palaciego" cit., pp. 353-354.

²⁹ Cfr. RODRÍGUEZ, "Sebastián Durón" cit.

³⁰ Sebastián Durón, *Muerte en amor es la ausencia*, partitura manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura M/1.365, ff. 4v-7r. El texto de esta comedia puede consultarse también en los MSS/15.095 y MSS/16.323 de la mencionada biblioteca.

³¹ Cfr. NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., p. 67.

también, en el teatro musical de palacio, los recitativos ariosos acostumbraban a ponerse en boca de un dios o mensajero de dioses cuando la acción dramática había llegado ya, o poco le faltaba, a su clímax, reservando la discreción del romance lírico para experimentar con el *nuovo stilo* y realizar las florituras pertinentes³². Un hermoso ejemplo lo tenemos en un “solo humano” de Sebastián Durón, titulado *La borrachita de amor*, cuyo hipotexto no hemos podido hallar todavía, aunque su adscripción teatral parece segura por el recitado, precisamente, que refiere la ingratitud de una «deidad rigurosa» (v. 33). El tono de nuestro CPMM es el único que permite la reconstrucción íntegra de la pieza, puesto que las otras fuentes conocidas son incompletas. El tono consta de tres secciones musicales claramente diferenciadas: estribillo, coplas y recitado. Para el estribillo, el maestro Durón utilizó los recursos expresivos habituales en el estilo musical de la época, tales como diseños melódicos en valores breves para los versos que transmiten diferentes estados anímicos como la risa, el frío o la vergüenza; es decir, emociones que se expresan con movimientos rápidos y nerviosos; valores largos para versos que connotan un largo languidecer, y pausas que fragmentan la melodía y entrecortan el texto para el llanto y el sollozo.

Coda

A quienes nos dedicamos al estudio y edición crítica de obras poético-musicales del siglo XVII, conservadas tanto en cancioneros colectivos como en papeles sueltos, no siempre nos resulta fácil distinguir (como tuvimos ocasión de comentar en otros trabajos)³³ entre obras destinadas a la cámara, o al salón, y obras destinadas a la escena. Entre otros motivos, porque no consta nunca el nombre del poeta ni tampoco otros indicios literarios explícitos; omisiones éstas tan elocuentes para los coetáneos del barroco y que, en cambio, suponen una obsesión (casi) para la ignorancia del investigador contemporáneo. Aunque también es cierto que la presencia de determinados tópicos o imágenes presentes en los textos pueden inducirnos indefectiblemente a adscribir alguna composición a su obra teatral correspondiente. Incluso podemos atrevernos a afirmar tras nuestros años de trabajo que las composiciones a varias voces (cuatro sería el máximo, en este sentido), de extensión entre media y larga, que muestren un grado de dificultad técnica considerable debido a la densidad y complejidad de su entramado polifónico y contrapuntístico, no serían aptas para su interpretación en escena, entre otras cuestiones porque sería difícil su memorización y ensamblaje. Por el contrario, las piezas a solo y a dúo, de extensión entre media y breve, dinámicas y directas en su exposición, y más delimitadas en su cometido, serían, en principio, interpretadas en el teatro. Incluso hallamos piezas a cuatro voces que por su sencillez y brevedad también son susceptibles de ser cantadas intercaladas entre los versos de alguna Comedia en la que la didascalia correspondiente lo especificará claramente («entran cuatro y cantan», por ejemplo). Estas composiciones estarían escritas en homofonía o en contrapunto imitativo muy sencillo. Pero téngase en cuenta también que muchos tonos humanos son fruto de escenas de obras dramáticas; diálogos, monólogos, soliloquios convertidos en piezas para la cámara o el salón con el pertinente arreglo por parte del compositor y, quizá, también, de manera inversa, muchas composiciones concebidas originariamente para la cámara y, dependiendo de su calidad melódica y amplia aceptación, podían haberse reducido y adaptado para la escena, aunque este último proceso creativo es difícil de demostrar³⁴. Sea como fuere, en ambos casos, la tónica general es la escasez de fuen-

³² BECKER, “El teatro palaciego” cit., p. 354.

³³ Cfr. Lola JOSA y Mariano LAMBEA, “Lisonjas ofrezca Agustín Moreto: intertextualidad poético-musicales en algunas de sus obras”, en *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8 (2008), pp. 153-172.

³⁴ En este sentido citaremos unos párrafos del musicólogo Carmelo Caballero que resumen lúcidamente el trasvase entre ambos repertorios, el teatral y el camerístico o de salón, a propósito de las obras de Calderón, pero, obviamente, extrapolables a otros

tes y la dispersión de las mismas. No obstante, las composiciones conservadas en la Biblioteca de Catalunya que hemos presentado en este trabajo nos han permitido ofrecer en estas páginas algunas consideraciones más que esperamos sean de utilidad y contribuyan al mejor conocimiento de la música en nuestro teatro barroco, tal y como es el propósito que anima nuestras investigaciones.

Resumen: En este trabajo se dan a conocer tonos humanos teatrales para voz sola y acompañamiento de guitarra que constan en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (manuscrito de finales del siglo XVII y principios del XVIII), conservado en la Biblioteca de Catalunya, y cuya edición electrónica íntegra los autores publicarán en Digital CSIC y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Asimismo, se comentan las fuentes literarias identificadas de donde provienen estos tonos humanos, y que resultan ser obras dramáticas de Lorenzo de las Llamas, Juan Vélez de Guevara, Antonio de Zamora y Agustín de Salazar y Torres.

Palabras clave: *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (siglos XVII-XVIII), teatro musical español, música y teatro, música y poesía, música y literatura, metodología interdisciplinaria (música y literatura).

Abstract: In this work are made known the theatre *tonos humanos* for solo voice and guitar accompaniment that appear in the *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (a manuscript of the late seventeenth and early eighteenth centuries), preserved in the Biblioteca de Catalunya. An electronic edition of this *Cancionero* will be published in Digital CSIC and the Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. This paper also discusses the literary sources which have been identified for these *tonos humanos*. They are the dramatic works by Lorenzo de las Llamas, Juan Vélez de Guevara, Antonio de Zamora and Agustín de Salazar y Torres.

Keywords: *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (17-18th centuries), Spanish musical theatre, Music and Theatre, Music and poetry, Music and literature, Interdisciplinary methodology (music and literature).



Al aire se entregue. Solo humano. Música: [Juan Hidalgo]. Letra: [Juan Vélez de Guevara]. *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (CPMM), Biblioteca de Catalunya, M. 3.660, f. 22v. Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA y Mariano LAMBEA

autores: «las tonadas procedentes de las óperas de Calderón [...] se transmitieron y difundieron independientemente de la escena [...] bajo la forma de tonadas estróficas o tonos humanos con estribillo y coplas. Así pues, desde un punto de vista puramente musical podríamos contemplar las óperas calderonianas como una sucesión de tonos humanos –cada uno de los cuales define y unifica una escena dramática– que, a modo de eslabones, se engarzan y encadenan, unas veces por yuxtaposición y otras mediante pasajes de enlace, estilísticamente similares, pero formalmente mucho menos articulados. Cada eslabón es una entidad musical autónoma que puede desgajarse del conjunto y funcionar independientemente. Dado que el estilo musical es notablemente homogéneo para todas las composiciones en lengua romance a lo largo de buena parte del siglo XVII, esto permite a los fragmentos operísticos imbricarse en otras formas musicales, migrar a otros géneros y reaparecer bajo diversos ropajes, sin modificar sustancialmente su perfil». Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, “En trova de lo humano a lo divino. Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, ed. Emilio CASARES RODICIO y Álvaro TORRENTE, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vol. I, pp. 95-115: pp. 108-109.