

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega

María Asunción Flórez Asensio
(IES Salvador Dalí, Madrid, España)

Abstract Music, and especially songs, plays a fundamental role in the *autos* (religious plays) of *El peregrino en su patria* by Lope de Vega, since they form part of the structure supporting the plot of each *auto*. The songs included in these religious plays reveal that vocal music is not merely another structural element of the play: it is also persuasive and seeks to generate emotions, while pursuing the fulfillment of ideological, didactic and propagandist aims, for which Lope creates an association of musical sounds with specific visual images. The present study analyzes how, by reusing pre-existing songs that were well known by the audience in the *auto La Maya*, Lope took advantage of the enormous evocative power of music in order to transmit ideas and messages of political, moral and religious nature.

Sumario 1 La formación musical de Lope. – 2 Los autos de *El Peregrino en su patria*. – 3 Aspectos musicales del auto de *La Maya*. – 3.1 Canciones populares y popularizantes. – 3.2 Canciones de nueva creación. – 4 Conclusiones.

Keywords Lope. Auto. La Maya. Music.

1 La formación musical de Lope

Aunque la vida de Lope se desarrolló en contacto directo con artistas de muy diversas disciplinas, sólo la relación del poeta con la pintura parece haber despertado el interés de los investigadores en los últimos años. Por el contrario, su relación con la música y los músicos de su época no ha merecido la misma atención y, de hecho, suele olvidarse que en numerosas ocasiones Lope recurre no sólo a imágenes visuales a las que su público estaba habituado a través de la iconografía (religiosa en este caso), sino también a efectos sonoros y musicales estrechamente relacionados o asociados con esas imágenes. Ese es el caso en la escena descrita por Lope en el *Viaje del Alma*, cuando sitúa en la popa de la nave del Deleite a «muchas damas y galanes comiendo y bebiendo y alrededor de la mesa muchos truhanes y músicos» (Vega [1604] 1973, p. 133).¹ Una imagen que

1 Todas las citas de la obra se hacen por esta edición.

se corresponde exactamente con la *Alegoría del árbol de la vida* pintada por Ignacio de Ries (ca. 1653) para la capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia, imagen ampliamente difundida en todos los territorios de la Monarquía Hispánica.

No puede extrañarnos esta visión 'plástico-musical' del poeta si tenemos en cuenta que, gracias a las aspiraciones sociales de su padre - Felices de Vega, bordador de la Reina y «un típico representante de las clases medias urbanas que empezaban a proliferar en Madrid» (Portús Pérez 1999, p. 129) - Lope recibió una excelente educación de la que la música formó parte desde «los primeros caracteres» en los que le inició Vicente Espinel, un maestro por el que guardó siempre especial cariño y reconocimiento.² Y no debemos olvidar que Espinel fue admirado por sus conocimientos literarios, pero también por su habilidad como músico «de guitarra» y como «autor de sonadas y cantar de sala».³ Aunque la relación entre Lope y Espinel parece que se inició con anterioridad a la marcha de éste último a Italia, es de suponer que un hombre tan versado en música transmitiría parte de sus conocimientos al alumno aventajado que parece haber sido Lope. La educación musical del dramaturgo continuaría en el Colegio Imperial (en el que fue admitido en 1574), dada la importancia concedida por los jesuitas a la representación de comedias escolares en las que la música tenía un papel destacado, como también lo tenía dentro del programa de estudios de la universidad de Alcalá, a la que asistió Lope en la segunda mitad de la década de 1570.⁴ Igualmente decisivos debieron ser los años (1592-1596) que pasó al servicio del quinto Duque de Alba en Alba de Tormes, que le permitirían establecer algún contacto con la universidad de Salamanca, la más importante desde el punto de vista musical (cfr. García-Fraile 2004; Martín Moreno 2005), y en la que Francisco de Salinas había ocupado la cátedra de música durante más de veinte años (1567-1590). Fue precisamente en esta universidad en la que su maestro Espinel recibió durante dos cursos (1570-1572) el magisterio de Salinas, a quien su condición académica no le impedirá reconocer el valor de la música popular (tan apreciada por Lope), hasta

2 «Aquesta pluma, célebre maestro, | que me pusisteis en las manos, cuando | los primeros caracteres firmando | estaba temeroso y poco diestro; | mis verdes años, que al gobierno vuestro | crecieron, aprendiendo e imitando | son los que ahora están gratificando | el bien pasado que presente os muestro. | La pura voluntad, que no la pluma, | porque la vuestra os eterniza y precia | en estas letras la destreza extraña; | pero diré que si Mercurio en suma, | la instruyó en Italia y Cadmo en Grecia, | vos nuevamente a la dichosa España» (Lope, citado en Trapero 2000, p. 128).

3 Así lo califica Cristóbal Suárez de Figueroa en *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615) (citado en Carrasco 1972, p. 22).

4 Parece que llegó a Alcalá en el curso 1576-1577, cuando contaba 15 años de edad. Aunque su estancia en la misma duró unos cinco años, no llegó a graduarse (cfr. Pedraza Jiménez 2008, p. 22).

el punto de utilizar canciones populares como ejemplos en su tratado *De musica libri septem*.⁵

La formación musical de Lope está, pues, fuera de toda duda; es más, en tanto que antiguo alumno - y después amigo - de Espinel, el dramaturgo estaba al tanto de las nuevas corrientes y del acelerado cambio que se estaba produciendo en la música vocal en su época.⁶ De hecho, sabemos que el dramaturgo organizaba veladas en su casa en las que tocaba el violín. Los conocimientos musicales de Lope se perciben constantemente en sus obras, y no sólo en la musicalidad de sus versos o en los cambios de metro mediante los que introduce una dinámica musical al aprovechar el diferente carácter rítmico de cada estrofa - y aun de cada verso - que le permiten desarrollar distintos *tempos*. Constantes son también las muestras de admiración por músicos concretos - especialmente por Juan Blas de Castro y Juan de Palomares - y aún anónimos ya que Lope es uno de los pocos dramaturgos que - en el auto de *La Maya* - da homenaje a los músicos «prácticos»:

ENTENDIMIENTO El que toca el instrumento
es, con bueno o con mal son,
el que le da sentimiento,
porque él sin esta razón
¿cómo tendrá movimiento? (p. 288)

Frecuentes son también las alusiones e indicaciones musicales que nos permiten rastrear sus conocimientos sobre la música teórica y práctica, sin olvidar nunca el público al que se dirige. Conocimientos reflejados igualmente en la naturalidad con la que introduce lenguaje, conceptos e imágenes musicales aplicados a aspectos no musicales, ya sea a través de concepciones elaboradas o mediante juegos de palabras. Ese es el caso en *La Maya* cuando al personaje del Regocijo (que aparece en escena con un instrumento) le preguntan dónde está su mujer y responde que «Aquí templando un discante» (p. 294). Y también en el diálogo entablado al inicio de auto cuando, tras afirmar el Entendimiento que «yo y la Voluntad, que hacemos | al Alma ilustre su estado, | en ti, Cuerpo, no tenemos | órgano determinado», éste, que aparece «en hábito de villano», responde:

5 Fue publicado en Salamanca en 1577. Véase la edición moderna de Ismael Fernández de la Cuesta (1983, pp. 499-501). Para las canciones populares recogidas por Salinas, véase Alin (1998); Lambea, Josa (2005); Otaola (1997); Palisca (2002); Trend (1927).

6 «DON FERNANDO Creo que he cantado mal, porque me temblaba la voz. JULIO Antes no te he oído en mi vida con tan excelentes pasos y cromáticos; divinamente pasabas en las otavas de la voz al falsete» (Vega [1632] 1996, p. 300). Véase también Pastor Comín (1998). Véase la evolución de la técnica de canto en España en el Siglo de Oro en Flórez (2006, pp. 437-471) y Flórez Asensio (2006).

CUERPO No hay paciencia que resista,
ni hay en mi cólera calma
para veros tan sofista;
ya sé yo muy bien que el Ama
no puede ser organista. (p. 288)

2 Los autos de *El Peregrino en su patria*

La Maya es uno de los cuatro autos que Lope incluyó en *El Peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), una novela bizantina ambientada en España en la que se cuentan las peripecias de Pánfilo de Lujan durante el año Santo de 1600, y que constituye una alegoría del peregrinaje del cristiano por el camino de la vida.⁷ Estructurada en un Prólogo y cinco libros, esta obra miscelánea - en la que Lope hace un alarde de erudición - se encuadra dentro de la estrategia iniciada por el dramaturgo tras su regreso a Madrid en 1595 para alejarse de su 'imagen' de escritor de comedias⁸ y convertirse en un autor culto. De hecho, *El Peregrino* se inscribe en un género que tenía prestigio y estaba de moda (cfr. Sánchez Jiménez 2011, p. 51). Pese a que parte de la crítica actual la considera sin gracia y agilidad, de «argumento pobre, adinámico y confuso» (Pedraza Jiménez 2008, p. 71; cfr. Vossler 1933), con un ritmo narrativo quebrado por digresiones diversas que apenas consiguen articularse en el desarrollo de la acción, la obra tuvo un gran éxito en la época lo que demuestra que Lope acertó con los gustos del público. Entre esas 'digresiones' se contabilizan cuatro autos (*Viaje del Alma*, *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, *La Maya* y *El Hijo Pródigo*), uno al final de cada uno de los cuatro primeros libros y los únicos publicados por Lope, quien para entonces ya había escrito bastantes según se desprende de sus relaciones con dos importantes hombres de teatro: Jerónimo Velázquez y, sobre todo, Baltasar Pinedo. Según Avalle-Arce (1973, pp. 24 y 26) estos cuatro autos tienen una clara función estructurante ya que, además de servir «de columnas para sustentar el peso narrativo de cada uno de los cuatro libros», tienen la misión de hacer llegar al público ciertas doctrinas morales y teológicas, tal y como sucedía también en su representación pública en calles y plazas.

No se ha señalado, sin embargo, el papel fundamental que tiene dentro de cada uno de ellos la música pese a que cumple también esta doble

7 Avalle-Arce (1973, p. 30) la considera una novela de aventuras cristiana post-tridentina más que una novela bizantina.

8 Para Profeti los autos de *El Peregrino* se incluyen dentro de «una línea de explotación encomiástica y autocelebrativa» ya que se enmarcan en «las estrategias de presentación de su producto, ahora teatral, pero de carácter alto y no sólo de entretenimiento como las comedias» (2012, p. 145).

función; de hecho, no sólo aparece como columnata que sustenta la trama de cada auto, sino que es a la música a quien Lope encarga la misión de transmitir los principales mensajes políticos, morales y religiosos. Esta doble función explica también sus principales características. Por un lado el protagonismo absoluto de la música vocal y, sobre todo, la abundante reutilización de canciones preexistentes.

3 Aspectos musicales del auto de *La Maya*

El absoluto dominio de la música vocal, plasmado fundamentalmente en la reutilización de canciones preexistentes es una de las principales características de *La Maya* dado que el argumento del auto toma como base una costumbre popular, todavía vigente en pueblos como Colmenar Viejo (Madrid), caracterizada por una serie de canciones específicas.

La importancia concedida a la música vocal no excluye, sin embargo, a la música instrumental, que tiene sus propias funciones, aunque siempre muy secundarias pues suele limitarse a la «música de chirimías» con la que tradicionalmente se anuncian las entradas de personajes y los descubrimientos de apariencias. No obstante, es muy posible que la música meramente «incidental» que parece haber acompañado el parlamento con el que Cristo se presenta al Alma-Maya fuera la de instrumentos de cuerda, fundamentalmente guitarras incluidas en la época dentro del grupo de «instrumentos músicos» (cfr. Flórez 2006, pp. 94-100). Así parece indicarlo el personaje del Cuerpo quien, al dirigirse al Príncipe de la luz, solicita previamente a los músicos «Templad, que le voy a hablar» ((Vega [1604] 1973, p. 320).

Mucho más ricas, «convenibles» y variadas son las intervenciones de la música vocal, a la que Lope reconoce su capacidad para influir sobre el subconsciente y, en consecuencia, sobre los estados de ánimo. Las canciones se convierten así en un elemento persuasivo de primer orden a la hora de ‘mover los afectos’, y también en vehículo inestimable para transmitir ideas y mensajes. Ya sean cultas, populares o popularizantes, es decir, canciones creadas ex profeso por Lope para la obra pero dentro de los moldes populares (si bien en algunos casos no tienen de populares más que la forma métrica utilizada), la música vocal tiene una gran importancia ya que asume las más variadas funciones y formas.

3.1 Canciones populares y popularizantes

La habilidad musical de Lope se pone claramente de manifiesto en la forma en la que lograr articular las canciones populares dentro de sus obras pues consigue fundirlas con el montaje teatral evitando, como ha señalado

Diez Revenga (1989), que se produzca un efecto de ‘parche’, al tiempo que concede nueva vida a esta lírica tradicional. Ello se debe a que no se limita a incluir literalmente la canción sino que introduce modificaciones en el texto. Para conseguir una perfecta integración de estas canciones preexistentes en el momento dramático en el que se incluyen, Lope utiliza (en ocasiones de forma simultánea) dos procedimientos: la glosa y el contrafacta o transposición.

En este sentido *La Maya* constituye un magnífico ejemplo ya que en este auto se glosan diversos cantares asociados con esta fiesta popular⁹ como «Esta Maya se lleva la flor», «Dad para la Maya», «Pase el pelado», «Echad mano a la bolsa», que se combinan con glosas y trasposiciones a lo divino de diversos cantos de ‘vaya’ o burla para construir la escena más significativa de la obra, concretamente aquella en la que los tres enemigos del alma son rechazados por el Alma-Maya: el Mundo con «Corrido va el abad», la Carne con «Guarda el coco, niña» y «Pase el pelado» para el Demonio.¹⁰ Además, y para mayor claridad, Lope enmarca la escena mediante dos de los cantares tradicionales asociados a esta fiesta, ya que se abre con una glosa del tradicional «Esta Maya lleva la flor | que las otras no» y se cierra con «Echad mano a la bolsa». Aunque no tenemos música para esta versión de la primera de ellas, en el *Cancionero de Oaxaca* (México) se ha conservado una canción a cuatro voces de Gaspar Fernández («Este niño se lleva la flor»), cuyo texto modifica otro que comienza con el mismo verso incluido por Lope en su comedia *El piadoso aragonés*. En el *Manuscrito de la Novena* (2010, pp. 231-233) se recoge otra versión diferente («ésta si que lleva la gala | ésta si, que las otras no»), incluida en un villancico al nacimiento de la Virgen para solista y cuatro voces.¹¹ La canción que cierra la escena es glosa y contrafacta de «Echad mano a la bolsa», un estribillo popular que Lope utiliza como cabeza de la composición con la que el Alma-

9 «Una niña, que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento; visten bizarramente como novia, y la ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas» (*Diccionario de Autoridades* [1726-1739] 1984). Según Rodrigo Caro, «Estas fiestas de las Mayas no son otra cosa que una representación de casamiento a que siempre aspiran y se van disponiendo las mozas» ([1884] 1978, 2: p. 180).

10 Véase *El Peregrino* (pp. 312-313, 315, 318-319 y 321). Para las canciones relacionadas con esta fiesta popular, véase Frenk (2003, n^{os} 1278, 1281, 1854, 2183; Alin 1968 n^{os} 585 y 603; Alin, Barrio 1997, pp. 35-36, 44-45, 50-51, 82-83). Para el texto completo de «Corrido va el abad» véase Alin (1991, pp. 342-343 n^o 813).

11 Véase *El Peregrino* (p. 305); Frenk (2003, 1: p. 870 n^o 1277; pp. 946-947 n^o 1427), Alin (1991, p. 348 n^o 603); Querol Gavaldá (1986, pp. 24-25, texto; pp. 68-72, música; p. 26, texto; pp. 84-85, música). Según Salomón, «El uso en el tema de la Maya de fórmulas líricas reservadas por lo general a los temas de boda o de bautizo, es normal aquí si se tiene en cuenta que esta glosa a lo divino anuncia el tema de los desposorios místicos del desenlace» (1985, p. 540).

Maya acepta desposar al Príncipe de la luz-Cristo:

Echad mano a la bolsa
 del dedo de Dios sembrado,
 echad mano a ese costado
 y dadnos alguna cosa,
 cara de rosa.
 Echad mano, aunque clavada
 a la cruz, que es bien que pueda,
 y aunque del clavo pasada,
 no se os caiga la moneda:
 dadme una blanca que exceda
 los tesoros y las joyas,
 cara de rosa.¹²

Toda esta escena en la que el Alma va a ir rechazando uno tras otro a sus enemigos está reforzada por una canción popularizante que, a modo de prólogo, anuncia la llegada del primero de ellos: el Mundo. Su función es, sin embargo, mucho más importante ya que en ella Lope expone la idea fundamental del auto al oponer la concepción mundana de la carne (y como tal pecaminosa) a la eucarística (la carne y sangre de Cristo como salvación):

MÚSICOS En año tan caro
 Dios hace barato.
 Quien compra en el mundo,
 caro compra el gusto,
 la carne es disgusto
 para muchos años,
 Dios hace barato.
 onde de su plato,
 Carne y sangre entrega
 hoy Cristo al que llega
 a su santa mesa,
 Dios hace barato.
 (p. 309)

Este villancico, así como la chacona a lo divino incluida también en este auto, son un buen ejemplo de la habilidad de Lope para crear canciones dentro de los moldes tradicionales; canciones a las que, dependiendo del contexto

¹² *El Peregrino* (pp. 322-323). Véase Frenk (2003, 1: pp. 872-873 n^o 1280); Alin (1991, p. 349); Allin, Barrio (1997, pp. 42-43 n^o 24).

y mediante las pertinentes variaciones, puede asignar diferentes funciones (cfr. Umpierre 1975): adoctrinamiento, advertencia, recapitulación, etc. El adoctrinamiento parece ser el objetivo principal de la chacona, cantada por los personajes del Regocijo, la Alegría y el Contento, cada uno «con sus instrumentos» (pandero, sonajas y guitarra), que apenas modifica el estribillo tradicional, del que nos han llegado varias versiones musicales con ligeras variantes aunque la más extendida parece ser la que incluyen en sus tratados Luis Briceño (1626) y Juan Arañes (1624):

Vida bona, vida bona,
(Tradicional)
Vida bona, vida bona,
vida vida, vámonos a Chacona
Si Dios dijo que era vida
camino y verdad notoria
¿qué vida será más buena,
Alma, entre las vidas todas?
¿Qué camino como aquel
adonde el Alma reposa,
pues si de los cielos sale,
en fin a los cielos torna?
Esta tienen por verdad
divina y humana historia;
quien otro camino sigue,
va al infierno por la posta.
Vida bona, etc.
(pp. 296-298)

3.2 Canciones de nueva creación

Aunque Lope reutiliza en sus obras canciones preexistentes, lo cierto es que «su cancionero teatral incorpora muchas (las más), que son, sin duda invención propia» (Alin, Barrio 1997, p. VIII). De hecho, él mismo alude reiteradamente a su condición de letrista en sus obras teatrales, como sucede en *La bella malmaridada*:

TEODORO ¿Cantan?
FELICIANO Bien es que repares.
TEODORO Si es música, quiero oírla
que es de Lope la letrilla
y el tono de Palomares. (Vega [1609] 2001, p. 137)

Su pericia se revela no sólo en el hecho de que sus canciones se presenten bajo las más diversas formas y estilos, sino también en la diversidad de funciones que asumen pues, como han señalado Alín y Barrio, la gran innovación de Lope fue conceder al texto cantado un valor específico dentro de la obra, es decir, que «su utilización tiene en Lope un propósito definido, cuando no estructurador» (1997, p. VII). En este sentido, las canciones creadas por Lope para los autos de *El Peregrino* constituyen un precioso ejemplo, más valioso si cabe teniendo en cuenta el ámbito que las acoge ya que se insertan en una obra destinada no a la representación, sino a la lectura, lo que permite una mejor comprensión de su contenido y funciones. Dado que Lope utiliza la música para informar, advertir y catequiza al espectador, sus canciones abarcan diversos temas. Buen ejemplo de ello son las dos que enmarcan la loa de *La Maya*: «Hombre y Dios puesto en la cruz» (pp. 282-284), un romance con estribillo que la precede y en el que se hace un repaso a todas las prefiguraciones de Jesús, y «Del cielo somos aldeas» (p. 287), un villancico que la sigue, relativo al sacramento de la Eucaristía. Pero la música le sirve también para recapitular y resumir. Ese es el caso en «Dióle el novio a la desposada» (p. 326), el baile final, popularizante, cantado por el personaje colectivo de la *Música* que resume el argumento aludiendo a las bodas místicas de Cristo y el Alma-Maya.

La mayoría de las canciones incluidas por Lope en éste y en los restantes autos de *El Peregrino* podemos considerarlas romances con estribillo, una forma poético-musical desde su origen ya que estos ‘romances nuevos’ (nacidos en torno a 1580) fueron concebidos para ser musicados y cantados (cfr. Montesinos 1970; Josa, Lambea 2004). Así lo declara Pedro de Moncayo en la dedicatoria «Al lector» de su *Flor de varios romances nuevos* (Barcelona, 1591) cuando afirma haber recogido «los mejores romances que en estos años se han cantado, no con poco trabajo mío, de más de las maldiciones que todos los músicos dan» (citado en Josa, Lambea 2003, p. 29). Desde el punto de vista musical nos encontramos, pues, en plena evolución desde formas cantables con una sección musical (romances) o dos (villancicos) hacia otras híbridas como el romance con estribillo, menos rígidas y más experimentales – sobre todo en el estribillo – pero que siguen manteniendo la distribución de la música en secciones con varias frases musicales.

Pero aunque Lope se mostró siempre interesado por el cambio músico-literario que se estaba produciendo (del que él mismo era partícipe y protagonista) y así lo reflejan los cancioneros de la época y el propio poeta, quien alude reiteradamente a sus aportaciones al nuevo «estilo moderno»,¹³ no nos ha llegado ningún tono específicamente teatral suyo y apenas tenemos

13 «PADRE ¿Qué es este hombre tan famoso músico? CRIADO Canta apaciblemente a lo moderno con tonos de Juan Blas, letras de Lope» (Vega [1622] 1972, p. 105). Para la colaboración entre Lope y Blas de Castro, véase Robledo (1989, pp. 34-37).

versiones elaborada por los músicos de cámara de tonos que aparecen en sus comedias.¹⁴ No obstante, la estrecha colaboración del dramaturgo con Juan Blas de Castro nos permite aventurar una posible estructura básica a partir del estudio de las características de la música del compositor. Como ha señalado Robledo (1989, p. 78), Blas de Castro utiliza dos técnicas compositivas de forma contrastada con la intención de facilitar una clara diferenciación entre el estribillo y las estrofas. Éstas últimas suele dividir las en distintas secciones de uno o dos versos a las que corresponden una o varias frases musicales, siendo su textura casi siempre homofónica, lo que facilita la comprensión del texto por parte de los espectadores. La textura imitativa la reserva para una sección más larga en imitación canónica, que contrasta con las anteriores y se incluye al final de la estrofa o del estribillo, cuando lo hay. Con esta técnica podemos afirmar que Blas de Castro anticipa la importancia que tendrán los estribillos en la segunda mitad del siglo. A este nuevo estilo se adapta perfectamente el romance «Hombre y Dios puesto en la Cruz» cantado por «tres músicos» que, como ya vimos, antecede a la loa de *La Maya* (pp. 282-284).

Aunque estos tonos podían ser cantados a dos, a tres y a cuatro voces, Lope muestra una clara preferencia por las tres voces: tres «famosos músicos», o bien «tres diestro músicos», cantan las tonadas que enmarcan las loas (*El Peregrino*, pp. 108, 193, 282) y la misma plantilla se repite en el cuerpo de los cuatro autos. Así, en el de *La Maya* los personajes de Alegría, Regocijo y Contento interpretan la chacona a lo divino y todos ellos, ya juntos ya alternando con partes solistas interpretadas por el Regocijo, cantan acompañándose «con sus instrumentos, pandero, guitarra y sonajas» todas las canciones con las que se rechaza a los tres enemigos del Alma-Maya (*El Peregrino*, pp. 296-298, 305, 309, 312-313, 315-316, 318, 322-323).

4 Conclusiones

Creo, pues, que podemos considerar a *La Maya* un magnífico ejemplo del uso y funciones de la música en el teatro hispano del barroco, desarrolladas por Calderón (Sage 1956, p. 286; Stein 1993, pp. 103-107, 120-125 y 130-132) pero experimentadas ya por Lope, si bien de forma más aislada y

¹⁴ Uno de ellos es «Pajarillos suaves», unas coplillas que Lope inserta en su comedia *El príncipe de la paz* y que sirven de punto de partida a una obra a tres voces del compositor Álvaro de los Ríos recogida en el *Cancionero de la Sablonara*. Véase Etzión (1999, nº 62, pp. CXLVIII-CXLVIX, texto; pp. 222-225, música). Para el trasvase entre música teatral y de cámara, véase Flórez (2006, pp. 19-25), Flórez Asensio (2014, pp. 32-34), Flórez Asensio (2015, 1: pp. 354-454).

menos sistemática. De hecho, el poeta anticipa¹⁵ muchos de los hallazgos de su colega más joven en lo que al uso de la música se refiere. Hallazgos como la asociación de una determinada sonoridad musical con una imagen visual concreta y su uso para la transmisión de las ideas principales, pero, sobre todo, la reutilización de canciones preexistentes adaptadas al contexto de las obras. Excelente ejemplo de ello encontramos en *La Maya*, un auto en el que la música no sólo contribuye a su estructura sino que se incluye con una clara finalidad ideológica, didáctica y propagandística. Mediante procedimientos como el contrafacta y la glosa Lope incluye una serie de canciones asociadas a esta fiesta popular, muy conocidas por sus lectores, aprovechando así su enorme poder evocador para transmitir con mayor garantía de éxito los principales mensajes teológicos-morales-políticos que caracterizan al auto sacramental.

Bibliografía

- Alin, José María (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- Alin, José María (1983). «Música y canción en el teatro de Lope de Vega». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, pp. 155-170.
- Alin, José María (1991). *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- Alin, José María (1998). «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI». En: Piñeiro Ramírez, Pedro M. (ed.), *Lírica popular - Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a D. Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Fundación Machado, pp. 137-157.
- Alin, José María; Barrio Alonso, María Begoña (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis Books.
- Arañes, Juan (1624). *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces. Con la zifra de la guitarra española a la usanza romana*. Roma: Robletti.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1973). «Introducción». En: Vega, Lope de, *El Peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, pp. 9-38.
- Briceño, Luis (1626). *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a la española*. París: Pedro Ballard.
- Caro, Rodrigo [1884] (1978). *Días geniales o lúdricos*. Edición de J.P. Etienvre. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.

15 Como ha señalado Martín (1981, pp. 32 y 34), no sólo amplía las posibilidades temáticas del género, sino que perfecciona la alegoría convirtiéndola en piedra angular de sus autos.

- Carrasco, María Soledad (1972). «Introducción». En: Espinel, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, vol. 1. Edición de María Soledad Carrasco. Madrid: Castalia, pp. 7-51.
- Diccionario de Autoridades* [1726-1739] (1984). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1989). «Teatro clásico y cancionero tradicional». *Cuadernos de teatro Clásico*, 3, pp. 29-44.
- Etzion, Judith (ed.) (1999). *El Cancionero de la Sablonara*. Londres: Tamesis Books.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1983). *Francisco Salinas: Siete libros sobre la música*. Madrid: Alpuerto.
- Flórez, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- Flórez Asensio, María Asunción (2006). «'Los vientos se paran oyendo su voz': de 'partes de música' a 'damas de lo cantado'. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». *Revista de Musicología*, 29(2), pp. 521-536.
- Flórez Asensio, María Asunción (2014). «Juan Hidalgo: 'De lo humano... y divino'». En: *'De lo humano... y divino': Anatomía de las Pasiones. Espectáculo en homenaje a Juan Hidalgo (1614-1685) en el 4º Centenario de su nacimiento*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, pp. 22-39.
- Flórez Asensio, María Asunción (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. 2 vols. Kassel: Reichenberger.
- Frenk, Margit (2003). *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII)*. 2 vols. México: UNAM.
- García-Fraile, Dámaso (2004). «La música en la Universidad de Salamanca». En: *Actas del Congreso Internacional 'Música y Universidad'* (Salamanca, 11-13 de noviembre de 2004). Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 29-71.
- González Jiménez, Gloria E. (1997). «Autos sacramentales y comedias de Lope de Vega en *El Peregrino en su patria* de 1604». En: Virgili Blanquet, María Antonia et al. (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750 = Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-22 de febrero de 1995). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 365-370.
- Josa, Lola; Lambea, Mariano (2003). «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español». *Edad de Oro*, 22, pp. 29-78.
- Josa, Lola; Lambea, Mariano (2004). «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro». En: Lerner, Isaías et al. (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (New York, 16-21 de julio de 2001), vol. 2. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 311-325.
- Lambea, Mariano; Josa, Lola (2005). «'La traza con que hará la música milagros': un tono del Maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega». *Revista de Musicología*, 27 (2), pp. 1255-1263.

- Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena: Manuscrito Novena* (2010). Edición facsímil a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: INAEM.
- Martín, Philip H. (1981). *Los autos sacramentales de Lope de Vega* [tesis de doctorado]. Michigan: Ann Arbor-UMI.
- Martín Moreno, Antonio (2005). «Pasado, presente y futuro de la musicología en la universidad española». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19, pp. 53-76.
- Montesinos, José F. (1970). «Algunos problemas del Romancero nuevo». En: *Ensayos y estudios de literatura española*. México: Revista de Occidente, pp. 117-118.
- Otaola, Paloma (1997). *El humanismo musical en Francisco de Salinas*. Pamplona: Newbook Ediciones.
- Palisca, Claude V. (2002). «Salinas, Francisco de». En: Casares Rodicio, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9. Madrid: SGAE, pp. 598-602.
- Pastor Comin, Juan J. (1998). «Lope de Vega: un apunte sobre su formación musical». En: Mora González, Lucía et al. (eds.), *El fluir del tiempo: Homenaje a María Esther Martínez López*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 635-647.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2008). *Lope de Vega, vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Ayuntamiento de Olmedo.
- Portús Pérez, Javier (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea.
- Profeti, Maria Grazia (2012). «Lope y las 'relaciones de sucesos'». *Revista de Literatura*, 74, pp. 139-164.
- Querol Gavaldá, Miguel (1986). *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. 1, *Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona: CSIC.
- Robledo, Luis (1989). *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631): Vida y obra musical*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico; Diputación Provincial.
- Sage, Jack, (1956). «Calderón y la música teatral». *Bulletin Hispanique*, 58, pp. 273-300.
- Salomón, Noel (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana; Pamplona: Universidad de Navarra; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Stein, Louise K. (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- Trapero, Maximiliano, (2000). «Vicente Espinel, la Décima Espinela y lo que de ellos dicen los decimistas». En: *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, vol. 1, *Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Palmas-Cabildo de Gran Canaria y Acade, pp. 117-137.

- Trend, John B (1927). «Salinas: A sixteenth Century collector of Folk Songs». *Music and Letters*, 8, pp. 13-24.
- Umpierre, Gustavo (1975). *Songs in the plays of Lope de Vega*. London: Tamesis Book.
- Vega, Lope de (1964). *Obras Escogidas*, vol 2. Edición de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar.
- Vega, Lope de [1622] (1972). *El ruiseñor de Sevilla*, vol. 32. Madrid: Atlas. BAE 32, pp. 73-134.
- Vega, Lope de [1604] (1973). *El Peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avallé Arce. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de [1609] (2001). *La bella malmaridada*. Edición de Christian Andrés. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de [1632] (1996). *La Dorotea*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra.
- Vossler, Karl (1933). *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente.