## I.9. LA MÚSICA EN EL TEATRO MEDIEVAL Y RENACENTISTA

## ÁLVARO TORRENTE Universidad Complutense de Madrid

#### 1.9.1. PREÁMBULO

El primitivo teatro español ofrece un panorama paradójico al investigador musical: por un lado, la lectura de los textos dramáticos sirve para constatar la presencia regular —y en ocasiones abundante — de música en las obras escénicas; por el otro, las fuentes musicales conservadas que pueden vincularse al teatro español de la época son puramente testimoniales. En las más de doscientas obras teatrales analizadas para la preparación de este capítulo se han identificado por encima de cuatrocientas intervenciones musicales, pero solamente ha llegado hasta nosotros la música de algo más de una veintena. Nos encontramos, pues, ante un panorama que, mientras revela una amplia paleta de recursos musicales utilizados en los dramas españoles, hace callar prácticamente todo sonido que no sea el de las palabras, como si se tratara de una película en la que se hubiera borrado la banda musical.

La carencia de este tipo de fuentes es la causa principal de la poca información que tenemos sobre el uso teatral de la música, no sólo porque hace imposible el conocimiento siquiera aproximado de la sonoridad —y por lo tanto de la representación— de obras concretas, sino singularmente porque ha sido el principal desincentivador para que los investigadores hayan dedicado su atención a esta área fundamental de la historia musical; si bien es cierto que no son pocos los que han explorado la utilización de la música en la obra de autores concretos —algunos de los cuales mencionaré a lo largo de este capítulo—, resulta destacable la inexistencia de una monografía que intente abordar de manera más exhaustiva una visión global de la música en el teatro español anterior al siglo xvn. Las pocas

270 Siglo XVI

excepciones son algunas páginas de Mitjana en La musique en Espagne [1920: 1940-45 y 2027-2035], otras de Cotarelo y Mori en su Historia de la zarzuela [1934: 19-32] y los tres primeros capítulos de la Historia de la música teatral en España de José Subirá [1943: 13-51], las cuales presentan un panorama razonablemente amplio e ilustrativo para las épocas en que fueron escritas. En cambio, no deja de ser sorprendente que la monografía de Samuel Rubio [1983] dedicada a este período en la más reciente Historia de la música española no preste ninguna atención a la música teatral. Más recientemente, Danièle Bécker [1993] intentó una primera aproximación al teatro renacentista en un breve pero significativo artículo.

El presente capítulo, por tanto, se adentra sordamente en un bosque tupido que, aun habiendo sido hollado ya en diversas ocasiones, presenta todavía abundantes zonas oscuras donde no se vislumbran los senderos. Con él se pretenden abrir nuevos caminos y mostrar una visión general del uso de la música en el teatro medieval y renacentista, prestando especial atención a un número reducido pero significativo de autores y de obras donde la música juega un papel singular y especialmente destacado.

La fuente principal para la realización de este trabajo han sido los propios textos teatrales. En ellos se encuentra información más o menos detallada sobre la presencia de música y su función en la obra. Entre los elementos más reveladores se encuentran las didascalias, que suelen ofrecer información sobre el tipo de pieza musical y, ocasionalmente, sobre el modo de interpretación. En otros casos son los propios versos que preceden a una pieza musical los que ofrecen esa información. Pero la fuente más importante son los propios versos que se cantaban. El análisis métrico y rítmico ha servido en muchas ocasiones para dilucidar con cierta aproximación el tipo de música que dio vida a los versos.

#### 1.9.2. ANTECEDENTES LITURGICOS

Música y drama caminan de la mano desde los mismos orígenes del teatro español, cuyas raíces son comunes para todo el teatro moderno europeo. Las tesis más tradicionales — cuyos fundamentos fueron expuestos por Edmund Chambers [1903] y Karl Young [1933] y su desarrollo para el caso español por Richard Donovan [1958] — consideran que el teatro medieval surge dentro del marco eclesiástico como una amplificación del canto litúrgico en determinadas festividades religiosas: Navidad, Epifanía, Semana Santa, Corpus y Asunción, principalmente. Estas mismas festividades, especialmente Navidad y Corpus, serán el espacio festivo en el que se desarrollen la mayoría de los dramas en lengua vernácula durante el Renacimiento. No obstante, como recuerda Álvarez Pellitero [1990: 12], la idea de que el teatro español en romance nace del teatro litúrgico fue ya cuestionada por Bonilla y San Martín [1921: 21], quien sostuvo su origen como imita-

ción del teatro pagano. Tesis más recientes de Hardison [1965] también cuestionan el modelo evolutivo de Chambers y Young, al proponer que el drama religioso surgió primero como forma de representación popular y, posteriormente, se adaptó a la forma del drama litúrgico. En este sentido, Hardison coincide con las tesis prevalentes sobre el origen del canto religioso en lengua vernácula —cuya historia corre muy cerca de la del teatro vernáculo en toda Europa—, que en el caso español recibe el nombre genérico de villancico, el cual procede de formas de canto populares no religiosas integradas en una celebración litúrgica 1.

#### 1.9.3. TEATRO LITÚRGICO MEDIEVAL

La síntesis más actualizada sobre el drama litúrgico en España desde una perspectiva musical es la de Gómez Muntané [2001: 61-110], que reproduce además en notación moderna varios fragmentos musicales2. Por tratarse de teatro en latín, solamente parece relevante presentar un brevisimo resumen para comprender el marco en el que van a surgir, a fines de la Edad Media, los primeros ejemplos dramáticos en castellano. Como en el resto de Europa, el drama litúrgico gira alrededor de dos momentos fundamentales del año litúrgico: la Semana Santa y la Navidad. En la celebración de la Resurrección va a surgir el tropo cantado Quem quaeritis in sepulchro, que acabará cristalizando en el drama conocido como Visitatio sepulchri. Durante la celebración de la Navidad aparece un tropo similar, Quem quaeritis in praesepe, del que va a derivar el drama conocido como Officium Pastorum. Vinculado también a la fiesta navideña, aunque de contenido algo diferente, encontramos el Canto de la Sibila, que tuvo especial arraigo en la Península Ibérica. Fuera de estos dos ciclos, existen también manifestaciones dramáticas asociadas a la fiesta de la Asunción y a la celebración del Corpus Christi.

El ejemplo más temprano del drama litúrgico de Pascua, conocido como Visitatio Sepulchri, se encuentra en un tropario de la catedral de Vic datado entre los siglos XI y XII, y consiste en el tropo dialogado Quem quaeritis in sepulchro escrito en notación musical aquitana, que se intercala inmediatamente antes de la antífona de la Misa de Resurrección. Una versión del mismo tropo se cantaba en Santiago de Compostela en el siglo XII, con niños de coro haciendo los papeles de las Marías y el Ángel. Otra versión diferente se encuentra en un breviario y antifonario de fines del siglo XI procedente Santo Domingo de Silos, la única versión medieval conocida en los reinos de León y Castilla.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> En relación con el carol inglés véase Greene [1977]; para el noël francés, véase Block [1974], y con relación al villancico, véase Torrente [2000].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Sobre los textos de los dramas litúrgicos en latín, véase Castro [1997].

272 Siglo XVI

El tropo navideño Quem quaeritis in praesepe también surge como ampliación de la misa de Navidad, justamente antes del introito Puer natus est. El ejemplo más antiguo conocido procede de la catedral de Huesca, si bien la mayoría de los conservados corresponden al área de Cataluña. Este tropo acabaría derivando en el Officium Pastorum, del cual no se conocen ejemplos musicales en España. El Canto de la Sibila es una representación dramática derivada de un sermón erróneamente atribuido a San Agustín, que se solía cantar como lección en los Maitines de Navidad. El Canto de la Sibila tuvo gran arraigo en España, como demuestra el elevado número de fuentes con notación musical conservadas [Gómez Muntané, 2001: 75-76], algunas de las cuales se pueden consultar en edición moderna [Gómez Muntané, 1996-1997]. Sus primeras maniestaciones musicales se pueden datar hacia el siglo x, con ejemplos tanto en Cataluña como en Castilla. A principios del siglo xv aparecen las primeras manifestaciones de esta representación en romance, especialmente en Cataluña, mientras que en Castilla no se encuentran hasta finales del mismo siglo.

Como iremos viendo, buena parte del teatro en romance que se desarrolla desde finales de la Edad Media se encuentra vinculado a las mismas ocasiones que estos dramas litúrgicos, aunque en proporción variable: en el período más temprano abundan especialmente las obras de temática navideña, mientras que a partir de la segunda mitad del siglo xvi serán las celebraciones sacramentales las que cobren primacía. El teatro sacro representa las tres cuartas partes de las obras estudiadas y, por lo general, el uso de la música es más abundante en las obras religiosas que en las profanas. Precisamente, las obras que se estudian con mayor detalle a lo largo de este capítulo son casi todas religiosas y, en una proporción muy alta, de temática navideña. Esto es, sin duda, consecuencia de que la creación y representación del teatro religioso surge casi siempre en el marco de una institución eclesiástica, el mismo marco en el que, desde fines de la Edad Media, se va a producir la eclosión de la profesión musical en España. La posibilidad de recurrir para la representación a personas con formación musical - ya fueran, monjas, clérigos o niños de coroy de contar con la colaboración de un compositor, aportaba a los autores teatrales un recurso dramático novedoso que fue explotado con especial habilidad por algunos autores. En pocos casos - Encina, Fernández y Vicente- en la misma persona confluirán la condición de autor teatral y musical.

#### 1.9.4. LA MÚSICA EN EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

Son pocas las obras de teatro medieval en castellano que han llegado hasta nosotros. La función de la música en las mismas, cuando puede ser identificada, es bastante variada. Frente a la riqueza musical del Auto de la huida a Egipto o de una pieza íntegramente cantada como las Lamentaciones de Gómez Manrique, encontramos una ausencia absoluta de referencias musicales en el Auto de los Re-

yes Magos o en el Auto de la Pasión de Alonso de Campo<sup>3</sup>. El elemento musical más recurrente es el «villancico de cabo», con el que concluyen la mayoría de las obras conocidas, un recurso que, como veremos, caracteriza toda la literatura dramática del siglo xvi.

#### A) EL «AUTO DE LOS REYES MAGOS»

A falta de cualquier indicación al respecto, no existe ninguna base para suponer presencia de música en el *Auto de los Reyes Magos*. La controversia, todavía vigente, sobre el carácter completo o incompleto del texto [Álvarez Pellitero, 1990: 71-74], ha permitido conjeturar que existía una pieza musical como conclusión de que se halla perdida en la actualidad. En este sentido se manifiesta Valbuena, al sugerir que «la falta del final del "Auto" nos deja en una encrucijada de dudas. Lo más probable es que la última escena fuese la Adoración del Niño. Y en este caso, si pensamos en las obras posteriores, ¿acabaría el autor con un villancico; con el más antiguo de nuestros villancicos?» [1930].

#### B) GÓMEZ MANRIQUE

No es hasta la obra de Gómez Manrique cuando se puede constatar un uso consciente del canto en el drama castellano 4. La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, compuesta hacia el tercer cuarto del siglo xv para ser representada en un convento de monjas castellano, concluye con una «Canción para callar al niño» que viene a ser el primer ejemplo de «villancico de cabo». Esta canción de cuna, de métrica zejelesca, comienza con una pareja de versos que sin duda hicieron una función de estribillo «Callad, Fijo mío / chiquito» [vv. 161-162], seguidas de cinco estrofas. Álvarez Pellitero [1990: 114] ha sugerido que quizás la música también se utilizara en otras dos escenas del auto: la adoración de los pastores (Escena IV) y la adoración de los tres arcángeles (Escena VI), las cuales comienzan por sendas estrofas que bien podrían considerarse cabezas de dos villancicos:

Este es el Niño eçelente que nos tiene que salvar; ermanos, muy omilmente le lleguemos a adorar.

[vv. 77-80]

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Los textos teatrales citados están recogidos en las antologías de Álvarez Pellitero [1990] y Pérez Priego [1997].

Sigo la introducción y edición de Álvarez Pellitero [1990: 107-131].

[...]
¡Gloria al Dios soberano
que reina sobre los çielos
y paz al linaje umano!
[vv. 102-104]

Las tres estrofas que siguen a la inicial en ambas escenas, recitadas respectivamente por cada uno de los pastores y de los arcángeles, no parecen en cambio funcionar como coplas de los villancicos, por la falta de congruencia en la rima. Si esta hipótesis fuera cierta, nos encontraríamos con que la *Representación* de Gómez Manrique no sólo aprovecharía el potencial dramático como conclusión de una canción de cuna, sino que además explotaría la fuerza de la música para dar mayor atractivo y verosimilitud a dos escenas colectivas especialmente destacadas del drama.

Todo parece indicar que otra obra dramática de Manrique, las Lamentaciones fechas para la Semana Santa, pudo interpretarse enteramente cantada. El breve texto de 116 versos comienza por un estribillo —«¡Ay dolor, dolor / por mi Fijo y mi Señor!» [Lamentaciones, vv. 1-2]— y se articula en tres escenas: 1) el planto de María, 2) el planto de San Juan, y 3) el diálogo entre ambos y María Magdalena. Todas las estrofas, excepto las dos últimas, concluyen con una llamada al estribillo con el verso «¡Ay dolor!». Además, al inicio del planto de San Juan se repite el estribillo con un sencillo cambio de palabras: «¡Ay dolor, dolor, / por mi Primo y mi Señor!» [Lamentaciones, vv. 44-45]. Estos rasgos poéticos sugieren que las Lamentaciones debieron interpretarse cantadas en su integridad, hecha excepción quizás de las dos últimas estrofas.

## C) «Auto de la huida a Egipto»

El anónimo Auto de la huida a Egipto procede también de un convento femenino castellano y durante algún tiempo fue atribuido al propio Gómez Manrique [Amícola, 1971]. Datable en las penúltimas décadas del siglo xv, este auto representa el modelo más rico y elaborado del uso teatral de la música en todo el siglo xv, en línea con una compleja construcción dramática que ya fue señalada por Sirera [1992].

Los 384 versos del auto están jalonados con cinco villancicos que abarcan un total de 87 versos, esto es, cerca de la cuarta parte del texto dramático. Tienen además funciones dramáticas específicas, ya que sirven para acompañar el movimiento de los personajes y para articular los cambios de espacio teatral que ocurren en escena. Los dos primeros se suceden en la misma escena (Escena III), en la casa de la Sagrada Familia. En el primero — «Ángel, tú que me mandaste» —, Josepe invoca al Ángel para que le guíe en su huida. Inmediatamente después de oír al Ángel que debe dejarse llevar por el niño que la Virgen lleva en su vientre, San José canta un nuevo villancico, dirigido esta vez a su esposa: «Andemos, Señora, an-

demos». Los dos siguientes aparecen asociados a un personaje singular, el Peregrino, introducido libremente en la historia bíblica por el autor dramático. En la primera pieza —«¡Oh, qué gloria es la mía»—, el Peregrino manifiesta su alegría por la buena nueva que le ha trasmitido San Juan. La segunda —«Romerico, tú que vienes»— es un diálogo entre San Juan y el Peregrino que se desarrolla inmediatamente después de que este último haya adorado al Niño. La última pieza es un «villancico de cabo» cantado por San José: «Alegrarte has, tierra mía».

La presencia de una cancion de tradición popular, «Romerico, tú que vienes», de la cual sobreviven numerosas versiones poéticas — algunas de ellas a lo divino-5 y musicales, puede servir de base para conjeturar el carácter de la música que se utilizó en el auto. Tres cancioneros musicales (Palacio. Elvás v Segovia) recogen una versión polifónica de este villancico atribuida a Juan del Encina<sup>6</sup>. Con toda certeza, el poema de Encina es una glosa tardía de un poema preexistente de tradición popular, y parece que la versión musical es una recomposición a tres voces de una canción popular de tradición oral. La pieza la cantan dos personajes de manera sucesiva: San Juan, que canta el estribillo y la primera copla, y el Romero, que canta tres coplas más<sup>7</sup>. Por lo tanto, no parece congruente que se cantara una versión polifónica, sino más bien una versión a voz sola «al tono de» la melodía tradicional, en todo caso con algún acompañamiento instrumental. Las otras cuatro piezas cantadas aparecen también en boca de personajes individuales (San José en tres de ellas y el Peregrino en la otra). Así, es improbable que en algún caso se utilizará el canto polifónico v. más verosimilmente, todos los villancicos se cantaron al tono de melodías conocidas de tradición oral8. El hecho de que el canto se restrinia a tres personaies podría estar relacionado con las habilidades canoras de algunas de las monias clarisas de Santa María de la Bretonera, el convento burgalés de donde procede el manuscrito que contiene el auto.

Los pocos ejemplos de teatro profano datables en el siglo xv responden al modelo más simple de presencia musical. Tanto la Querella entre el Viejo, el Amor y la Hermosa como la Égloga de Francisco de Madrid concluyen con un «villancico de cabo». En otras obras de distinta entidad dramática, como las Momerias de Francisco Moner o la anónima Danza de la Muerte, se puede conjeturar una presencia musical pero no existen indicios claros que lo apoyen.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> El poema original «Romerico tú que vienes / de do mi señora está» corresponde al número 527 del catálogo de Frenk [1987]. Sobre las versiones a lo divino, véase Wardropper [1958: 141].

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Para más detalles, véase Romeu Figueras [1965: 446-447] y la edición de las obras de Encina de Jones y Lee [1972: 241, 243, 346].

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> La última copla del Romero aparece atribuida al Peregrino, pero aquél no es más que una caracterización de éste, por lo que se trata del mismo personaje.

<sup>8</sup> Sobre la práctica de cantar composiciones nuevas «al tono de» canciones tradicionales, véase Ros-Fábregas [1993].

#### 1.9.5. LA MÚSICA TEATRAL EN EL RENACIMIENTO TEMPRANO

Durante las primeras décadas de la Edad Moderna se desarrolla en España un proceso de maduración del arte escénico impulsado por la actividad creadora de algunas figuras fundamentales: Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, acompañados por Hernán López de Yanguas, Bartolomé de Torres Naharro y Diego Sánchez de Badajoz. Algunos de estos autores van a explotar fórmulas mucho más complejas para utilizar la música en el arte escénico.

#### A) JUAN DEL ENCINA

Juan del Encina (1468-1529/30), reconocido desde antiguo como «padre del teatro español» [véase § I.5], ocupa también un lugar fundamental en la historia musical española. Formado en la Catedral de Salamanca bajo el magisterio de Fernando de Torrijos, y en la Universidad salmantina en la cátedra de su hermano Diego de Fermoselle, Encina es sin duda el compositor profano más importante de todo el Renacimiento español. De sus catorce obras dramáticas, once fueron escritas antes de su viaje a Italia hacia el año 1500. Escribió las ocho primeras églogas, incluidas en su Cancionero de 1496, para celebraciones específicas relacionadas de algún modo con el ciclo anual religioso: dos églogas de Navidad, dos para la Semana Santa — una para la Pasión y otra para el día de Resurrección — y dos para Carnaval; las dos últimas son de temática amorosa aparentemente desvinculadas de celebraciones anuales concretas. Las ocho églogas fueron compuestas y representadas en los años en que Encina estuvo al servicio de los duques de Alba en la ciudad del Tormes. Otras tres obras también corresponden a la etapa salmantina: la Representación sobre el poder del Amor, representada ante el Principe Juan poco antes de su muerte en octubre de 1497; la obra de escarnio estudiantil Auto del repelón, y finalmente, la Égloga de las grandes lluvias, de temática navideña. A la etapa italiana corresponden las tres últimas églogas de amor pastoril: la Égloga de Cristino y Febea, la Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio y la Égloga de Plácida y Victoriano.

Diez de las obras incluyen al menos una intervención musical en forma de «villancicos de cabo», composiciones en romance cantadas al final de la representación a modo de moraleja y fin de fiesta. Aunque esta función como colofón no era nueva —hemos visto ejemplos en el teatro medieval—, el autor salmantino parece haber adoptado y popularizado una fórmula que se convertirá en un elemento convencional del teatro español. La Égloga octava es la única entre las primeras que incluye un segundo villancico en la acción dramática. En una escena en la que dialogan delante de los duques, los pastores interrumpen su razonamien-

to para agasajar a sus señores con el villancico «Gasagémonos de huzía». Bécker [1987a] propone la posibilidad de que otras piezas de Encina pudieran haberse utilizado en las églogas encinianas, hipótesis sostenible pero que tiene pocas posibilidades de ser confirmada.

Desde el punto de vista teatral, la Égloga de Plácida y Victoriano, probablemente última de las obras dramáticas de Encina, «supone el punto de llegada (valdría decir el agotamiento de una fórmula) y al mismo tiempo aquella en que el autor intuye nuevos caminos» [Pérez Priego, 2001: xviii]. Significativamente más extensa que cualquiera de sus obras anteriores -2576 versos frente a una horquilla entre 180 y 704 del resto de sus dramas—, la obra se acerca a los modelos renacentistas italianos sin abandonar del todo la tradición pastoril hispana. Aparentemente, la música juega un papel menor dentro de la acción dramática — apenas un 3% de los versos, el porcentaje más bajo de todas su obras con música—, pero aun así presenta novedades significativas respecto al resto de la producción enciniana. No falta el «villancico de cabo» de carácter rústico y pastoril: «El gaitero, soncas, viene». Introduce además un villancico intermedio, «Si a todos tratas, Amor», que actúa como colofón de una escena cómico-rústica para retomar el curso trágico de la pieza [Río, 2001: lxxi]. Pero la aportación más novedosa de esta égloga es la extensa parodia litúrgica que se produce en la «Vigilia de la enamorada muerta» [vv. 1548-2123]. La escena reproduce la estructura de los maitines del Oficio de Difuntos, glosando paródicamente el contenido de salmos, antífonas y lecciones. La «vigilia» comienza con un invitatorio en forma de villancico «Circundederunt me / dolores de amor y fe, / jay, circundederunt me!» [vv. 1548-1550]. El resto de la escena carece de indicación musical alguna, pero no hay que olvidar que, con excepción de las lecciones, que normalmente se leían, el resto del oficio de maitines se cantaba, bien con fórmulas salmódicas — los salmos —, bien con melodías específicas — la invocación, el invitatorio y las antífonas —. Si tenemos en cuenta la formación musical eclesiástica de Encina — llegó a ser capellán de coro y aspirante a maestro de capilla de la catedral de Salamanca — y el contexto en que se estrenó esta obra -- un palacio cardenalicio romano ante un público formado en mayoría por eclesiásticos españoles—, resulta inverosímil pensar en una parodia del Oficio de Difuntos sin que se utilizaran las fórmulas de canto —quizás de manera paródica— habituales en el servicio religioso. De ser cierta esta hipótesis, nos encontraríamos ante la escena musical más amplia de todo el teatro enciniano y una de las más extensas del teatro renacentista español. Bécker [1987a: 43-54] propone una hipotética reconstrucción musical de esta escena basándose, por un lado, en el canto litúrgico del Oficio de Difuntos y, por otro, en la única versión musical completa compuesta en España durante el Renacimiento, la Agenda deffunctorum del extremeño Juan Vásquez, publicada en 15569.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Existe edición moderna de Samuel Rubio [1975].

No es ésta, sin embargo, la única presencia litúrgica en el teatro enciniano. Álvarez Pellitero [1994: 93-94] ha señalado el paralelismo entre la estructura de la Égloga segunda y los maitines de Navidad, hasta el punto de que el elemento principal del estribillo del «villancico de cabo» — «¡Huy ha! ¡Huy ho!» — viene a ser una versión pastoril del tropo litúrgico del alfa y omega: «A et O, O et A, cum chitara et cantico, benedicamus Dominio».

Gran gasajo siento yo.
¡Huy, ho!
Yo también, soncas, ¡qué ha!
¡Huy, ha!
Pues Aquél que nos crió
por salvarnos nació ya.
¡Huy ha! ¡Huy ho!
que aquesta noche nació.

[vv. 181-188]

La aportación más significativa de Encina a la música teatral española es la introducción en la escena del canto polifónico. A finales del siglo xv la polifonía era todavía una excepción en el panorama musical español, aunque bien conocida en los ambientes que rodearon las primeras décadas de vida del poeta. Precisamente su posición intermedia entre los ámbitos catedralicio, universitario y cortesano hacen de Encina la persona más adecuada para trasladar una sofisticada y novedosa tecnología musical —el canto polifónico— a unas obras dramáticas que, por su imitación del carácter rústico, parecerían pedir más bien el canto monódico acompañado de vihuela o guitarra que las dulces armonías a tres o cuatro voces.

Las didascalias, tanto internas como externas, de las églogas encinianas confirman el uso de la música polifónica. La Octava égloga señala en su introducción que «Assí que todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando un villancico del cabo». La Segunda égloga de Navidad concluye con un villancico que va precedido de los siguientes versos: «y dos a dos cantiquemos / porque vamos ensayados» [vv. 179-180]. En la escena final del Auto del repelón participan tres personajes: Pernicurto, Johanparamás y Studiante. Para poder concluir con un villancico a cuatro voces, el autor introduce en el último instante a Juan Rabé para que canten «dos por dos»:

PERNICURTO

Allí viene Juan Rabé. Muy bien estaría a nos cantássemos dos por dos.

JOHANPARAMÁS Pues to lo llevantaré

Villancico

Hago cuenta que hoy ñascí, ¡bendito Dios y lloado!, pues ño me hizon licenciado.

[vv. 421-427]

A pesar de que se conservan más de sesenta piezas musicales de Juan del Encina, solamente conocemos la música de cuatro de las trece cantadas en sus obras teatrales. Todas ellas aparecen como composiciones polifónicas, independientes de su vínculo teatral, en alguno de los cancioneros musicales de fines del siglo xv y principios del xvi 10: «Gran gasajo siento vo» sirve de conclusión a la Segunda égloga; el canto carnavalesco «Hoy comamos y bebamos» funciona como adecuado colofón de la Sexta égloga; finalmente, se conservan las dos piezas cantadas en la Octava égloga, «Gasagémonos de huzía» y «Ninguno cierre las puertas». Las características musicales de estas obras son comunes al resto de las composiciones polifónicas de Encina. La estructura musical viene definida por la forma poética v. en especial, por el ritmo v metro de los versos: el acento musical respeta siempre el poético, y los finales de los versos coinciden con cadencias musicales. Las voces se mueven casi siempre de manera simultánea, lo que por un lado potencia la sonoridad de los acordes y por otro permite una clara declamación del texto, con claro predominio de la voz superior, frente a la tradición medieval, en la cual la melodía principal era entonada por el tenor. Encina consigue de este modo introducir el artificio musical en un contexto pastoril sin que por ello se pierda la claridad en la transmisión del texto v. por tanto, la eficacia en la función dramática.

Otras dos piezas que aparecen en las obras teatrales de Encina estaban incluidas en el Cancionero Musical de Palacio pero no se conservan. Sabemos de ellas por las entradas en el índice de dicho cancionero: «Repastemos el ganado», que sirve de conclusión a la Séptima égloga, y «Circundederunt me», el villancico con que comienza la «Vigilia de la enamorada muerta», en la Égloga de Plácida y Victoriano [Romeu Figueras, 1965: 497-520].

B) LUCAS FERNÁNDEZ

A pesar de la reivindicación de Lihani [1973] y Hermenegildo [1975], la figura de Lucas Fernández aparece siempre eclipsada por la de su colega Encina [véase, sobre ambos, § I.5]. Compañeros de coro en la Catedral de Salamanca, competidores por la plaza de cantor (alcanzada finalmente por Fernández la cátedra de música de la Universidad en 1522 — que Encina también pretendió sin éxito—), no cabe duda de que la obra dramática de Encina ejerció notable influencia sobre su colega 11. Poco se puede decir en cambio sobre la influencia musical. La formación de Fernández debió de ser notable para alcanzar los dos puestos más destacados de la profesión musical en la ciudad donde ambos vivie-

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Pueden consultarse las ediciones musicales modernas y referencia a las fuentes musicales en las ediciones de obras de Encina de Jones y Lee [1972], Terni [1974] y Morais [1997].

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Los datos biográficos de Fernández siguen fundamentándose en las investigaciones de Espinosa Maeso [1923a; 1923b].

280 Siglo XVI

ron. Desafortunadamente, no ha sobrevivido ninguna obra musical de Lucas Fernández, aunque se le pueden atribuir dos composiciones [Knighton, 1999]. Sin embargo, en lo que se refiere al uso de la música en el drama, Fernández demuestra haber dado algún paso más allá que Encina. Frente al modelo convencional de «villancico de cabo» que prevalece en las églogas encinianas, Fernández explota otras posibilidades dramáticas de la música, en algunos casos en obras contemporáneas o cercanas en el tiempo a las primeras de Encina.

La obra teatral de Fernández se incluye en la edición Farsas y églogas al modo pastoril castellano, publicada en Salamanca en 1514. Este volumen contiene siete obras teatrales, cuatro de ellas profanas y tres religiosas. Su primera Comedia, obra de amor pastoril posiblemente representada ante los duques de Alba en 1496 [Lihani, 1973: 91], incluye, además del «villancico de cabo» «Gran plazer es el gasajo», otro villancico para bailar en posición intermedia del drama, que sirve de culminación al proceso de conquista de la pastora Beringuella, tal como explica el propio autor en la introducción de la comedia: «Y entra el primero Bras Gil, peinado de amores, a buscar a Beringuella. La cual halla y requiere de amores y vence. Y ya vencida, que se van conformes cantando», momento en que se entona y baila el villancico «En esta montaña».

6

Más novedoso es el Diálogo para cantar, posiblemente representado ante el príncipe Juan en 1497 [Lihani, 1973: 101]. Esta pequeña obra consta de 22 estrofas precedidas por el estribillo popular «¿Quién te hizo, Juan pastor?», con indicación expresa de que debe cantarse la obra completa sobre dicha melodía. Existe una versión polifónica de esta melodía en el Cancionero Musical de Palacio adscrita a Garci Sánchez de Badajoz [n.º 189]. Como señala Lihani [1973: 102-105], si bien el texto poético del Diálogo puede leerse en pocos minutos, si se cantara enteramente repitiendo el estribillo después de cada estrofa, la interpretación del diálogo podría llegar a durar más de 25 minutos. Además, si se ejecutaran interludios instrumentales entre cada estrofa —práctica habitual que se conocía como «pasacalle» en la España de la época- la duración podría extenderse hasta los 40 minutos. Nos encontramos, pues, ante una obra aparentemente breve que, sin embargo, en interpretación práctica tendría una considerable extensión. Como ha demostrado Ros-Fábregas [1997], este tipo de contrafacta, en los que se repetía gran número de veces una melodía conocida, no era en absoluto desconocido en la corte de los Reyes Católicos y seguramente resultaba familiar para el posible destinatario del drama, el príncipe Juan 12. En consecuencia, desde el punto de vista musical, el Diálogo para cantar aparece como una obra excepcional dentro

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> En una ponencia presentada en Londres en 1997, Ros-Fábregas demuestra que la costumbre de cantar largos poemas sobre una melodía conocida era una práctica habitual en la corte de los Reyes Católicos. Pone como ejemplo los tres poemas cantados «al tono de» «Aquel pastorcico madre» que se incluyen en Coplas.... sobre devoçiones y misterios de nuestra sancta fe catholica, de Fray Ambrosio de Montesinos. Entre ellos destaca el poema encargado por la Reina Isabel «Al sol vences con tu vista», el cual, con una extensión de más de 500 versos, sería la obra musical más extensa del repertorio ligado a la Reina.

del panorama teatral del Renacimiento español, lo que indujo a Cotarelo [1934: 21] a afirmar que «con las repeticiones y adornos musicales formarían una especie de ópera reducida a lo más mínimo y elemental».

Sin llegar al nivel del *Diálogo*, la música juega un papel destacado en otras obras profanas de Lucas Fernández. La primera *Farsa o cuasi comedia* concluye con dos villancicos sucesivos que suman 110 versos, más de un 17% del total. En la segunda obra del mismo título la música juega un papel menos intenso, ya que solamente se incluye un «villancico de cabo».

Por su lado, en las tres obras religiosas — una égloga y un auto de Navidad y un auto de Pasión — el lugar de la música es todavía más importante. Solamente en éstas se incluye la indicación de que los villancicos se cantan «en canto de órgano», esto es, polifónicamente, referencia que no aparece en ninguna de las obras profanas. Recordemos que su autor era maestro de capilla de la Catedral de Salamanca y que en esta institución se establecieron en el año 1499 seis capellanías para cantores, y contaba además con seis niños de coro y un organista [Torrente, 2002]. Espinosa Maeso [1923] demuestra que Fernández escribió varias obras dramáticas para la catedral en los primeros años del siglo xvi, y parece razonable asumir, de acuerdo con Cotarelo [1929], que estas tres fueran escritas para ese marco y se representaron entre 1501 y 1503. El hecho de que en las tres obras religiosas se utilice una técnica musical más avanzada que en las obras profanas es perfectamente congruente en un momento histórico en el que se estaba extendiendo la práctica de establecer capillas polifónicas en las grandes iglesias españolas.

En la Égloga o farsa del Nascimiento de Nuestro Redemptor un pastor comunica a sus compañeros la noticia del Nacimiento que le ha transmitido el Ángel, y el ermitaño Macario manifiesta su alegría y explica el sentido trascendente de la noticia. Uno de los pastores recuerda en ese momento las palabras del Credo de Nicea «Qui propter vos homines et propter nostram salutem descendit de celis et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine» e inmediatamente el sentido del Nacimiento se les revela a todos: «Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano» para cantar la continuación de la oración «Et homo factus est». Este canto polifónico aparece en un momento singular de la acción, para reflejar que los pastores han comprendido el sentido de la Anunciación. El canto de órgano vuelve a aparecer al final de la égloga, en un villancico cuyo estribillo coincide con el inicio del IX Responsorio de Maitines de Navidad «Verbum caro factum est», y cuyas coplas son una intermedias pero concluye con los pastores que llegan «a Bethlén a adorar al Señor cantando y vaylando el villancico en fin escripto en canto de órgano». Dos son los villancicos y es necesario llamar a un cuarto pastor, Minguillo, para completar el cuarteto vocal que requiere la polifonía.

El Auto de la Pasión es la obra más extensa y elaborada de Lucas Fernández y la más rica desde el punto de vista musical, «en donde hallamos el divino arte, no al final ni ajeno al drama, sino dentro de él, formando parte del diálogo y dán-

282 Siglo XVI

donos, en fin, una pieza dramática en que se canta y se representa o declama, no más ni menos que en cualquier moderna zarzuela» [Cotarelo, 1934: 22]. De las cinco piezas cantadas, tres aparecen a lo largo de la acción para destacar puntos dramáticos de especial intensidad. Hacia el principio del texto, el diálogo de San Pedro con Dionisio de Atenas y San Mateo se ve interrumpido cuando «Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo en canto de órgano: ¡Ay mezquinas, ay cuitadas!». Más adelante, cuando San Mateo está narrando la Pasión de Cristo, el autor requiere que se muestre de improviso un Ecce homo, y «los recitadores híncanse de rodillas cantando a quatro boces: Ecce homo». Cuando San Mateo llega en su narración al momento de la crucifixión, «Aquí se ha de descobrir una cruz, repente a desora», mientras los recitadores vuelven a hincarse de rodillas para cantar polifónicamente la estrofa del himno Vexilla Regis «O Cruz ave, spes unica». Los tres momentos señalados - en especial los dos últimos - utilizan efectos visuales súbitos para provocar una reacción de piedad en el auditorio, subrayándolos con el canto polifónico interpretado por los personajes en escena. El auto concluye con el canto sucesivo de una canción y un villancico. La primera, «Adorámoste, Señor», se basa en un estribillo conocido en diversas fuentes poéticas y del cual se conserva una versión musical de Francisco de la Torre en el Cancionero Musical de Palacio [n.º 444]. Inmediatamente después se canta el villancico «Di ¿por qué mueres en cruz», cuya versión anónima a tres voces en el mismo cancionero se atribuye normalmente a Fernández [n.º 411]. El estilo musical de esta obra es sobrio y técnicamente sencillo, pero utiliza con habilidad la sonoridad y el ritmo para realzar el dramatismo del poema, en especial el último verso del estribillo - que se repite nueve veces a lo largo de la obra - «¡Ay de por ti, pecador!», separando con un silencio dramático la exclamación «Ay» de las palabras siguientes. La combinación de acción, imagen y música carece de precedentes en el teatro contemporáneo y convierte el Auto de la Pasión en una de las obras más singulares e interesantes de su tiempo.

C) GIL VICENTE

El tercer miembro del triunvirato que domina el teatro castellano en torno al cambio de siglo es el portugués Gil Vicente [véase § I.11]. Los dramas en castellano del fundador del teatro portugués representan una pequeña parte de su obra, reunida por su hijo en la *Copilaçam* de 1562, lo que no impide que llegue a superar en volumen y calidad a los dos autores castellanos en los que se inspira al empezar su carrera, Encina y Fernández [Sito Alba, 1983: 198]. Desde el punto de vista musical, el conjunto de la obra de Vicente es significativamente más complejo que la de sus predecesores, tanto en la diversidad de cantos como en su función dramática. Albin Beau, principal estudioso de la música teatral vicentina [1936], presenta un pormenorizado análisis de la música utilizada en toda la obra dramática de Vicente — siguiendo los trabajos anteriores de Braamcamp Freire

[1919]—, y recoge la existencia de piezas vocales en castellano y portugués, indicaciones de música instrumental, danzas, cantos litúrgicos y parodias de éstos, etc. Beau puntualiza que «a música não é sòmente elemento acessório -é também e própriamente cénico, e a sua função não é sòmente a de criar, como também a de exprimir situações sentimentais e psíquicos» [1959: 231-232]. Asensio [1953] es más preciso, al delimitar tres fines en el uso musical dentro del teatro vicentino: «a) ambientación, b) caracterización, c) duplicación en plano épico o lírico, en forma directa o simbólica, de la acción». El estilo poético - y, lógicamente, también el musical — de los elementos cantados en el teatro vicentino «no muestra el menor indicio de evolución estilística: lo único que evoluciona, aparte de su manera de aprovecharlas en el devenir de la acción, es la técnica que emplea para injertarlas físicamente en el fluir de su verso dramático» [Reckert, 1977: 140]. En relación con la música en su teatro religioso, Bécker llega a afirmar más recientemente que: «Gil Vicente rèévele une maitrise des nécessités scéniques dès son théâtre religieux, en sachant mettre à profit les contraintes nées du lieu scénique, de la liturgie et des traditions populaires, pour élaborer dans un spectacle quasi-total un nouveau rituel, à la fois reconnu et vécu par l'assistance commo une nouvelle catharsus et une nouvelle form de devotion» [1987: 486].

Solamente ocho de sus once piezas castellanas tienen música, pero no les falta la misma riqueza que señala Beau para el conjunto de su obra, especialmente en las tres de temática navideña y en la *Tragicomedia de don Duardos* <sup>13</sup>. Tanto el *Auto de los Reyes Magos* como el *Auto de San Martín* concluyen con música. En el primero, los Reyes adoran al niño «cantando o vilancete seguinte: "Cuando la Virgen bendita"», mientras que en el segundo sólo se indica que «Em quando são Martinho com sua espada parte a capa, cantam mui devotamente una prosa». La *Comedia del viudo*, de temática amorosa, es algo más rica. Dos de las tres canciones son cantadas, mientras entra en escena, por Rosvel, un príncipe disfrazado de gañán que intenta conquistar a las hijas del viudo. La tercera aparece cerca de la conclusión y consiste en una cantiga interpretada por cuatro cantores que entran en escena mientras las dos mozas se van a vestir de fiesta para la boda.

El Auto pastoril castellano, representado ante los reyes portugueses en el Palacio de Alcáçova en la Nochebuena de 1502, incluye cuatro piezas cantadas en el transcurso del drama, además de la indicación conclusiva «Vão-se cantando». La música está presente desde el primer momento, cuando se ve a un pastor contemplativo que se entretiene cantando a sus amores «Menga, Gil me quita el sueño». Cuando todos los pastores duermen, «o Anjo os chama cantando: "¡Ha pastor! Qu'es nacido el Redentor"». Un nuevo villancico acompaña el caminar de los pastores hacia el pesebre. Una vez delante del pesebre, los pastores, «com tangeres y bailos ofrecem, e a despedida, cantam esta chançoneta: "¡Norabuena quedes Menga!"».

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Sigo la edición de Manuel Calderón [1986].

284 Siglo XVI

En el también navideño Auto de los cuatro tiempos la música aparece casi desde el principio. Tras el anuncio de Serafim, cuatro ángeles y arcángeles cantan un villancico de adoración. Inmediatamente aparece el primer pastor representando el Invierno, quien, a lo largo de 71 versos, alterna la cantiga «¡Mal haya quien los embuelve / los mis amores!» con partes habladas. Al Invierno le sucede la Primavera, igualmente alternando el habla con el villancico «En la huerta nace la rosa». Más adelante, cuando las cuatro estaciones se acercan al pesebre a adorar al niño—acompañadas de Júpiter— van cantando la cantiga francesa «¡Ay de la noble villa de París!». Este auto carece de villancico final, pero la rúbrica señala que debe concluirse con el canto del Te Deum.

Como recuerda Weber de Kurlat [1963], «en el Auto de la Sebila Casandra, bailes y cantares están incorporados en la estructura dramática en sí, señalan entradas de personajes o son elementos tendentes a su caracterización». Reckert [1977: 57-58] encuentra en esta obra —fechable en la segunda década del siglo xvi — una función rigurosamente estructural de la música, al utilizar la canción para motivar la intriga o dar a los personajes una dimensión psicológica insospechada. Seis son los números musicales de este auto. La primera pieza - «Dizen que me case yo»-, en boca de la Sibila, sirve para que ésta manifieste su rechazo al matrimonio con Salomón. Distintos personajes, acompañados de música, intentarán en vano cambiar su voluntad. En primer lugar otras tres sibilas, tías de Casandra, que llegan bailando en chacota. Poco después, tres profetas cantando en folía con Salomón la cantiga «Sañosa está la niña». Todos van desgranando profecías sobre el Nacimiento del Mesías hasta que «Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do Nacimento. E cantam quatro anjos: "Ro, ro, ro / nuestro Dios y Redentor"». La obra acaba con un fin de fiesta más convencional, en el que todos cantan y bailan una cantiga y un villancico.

La Tragicomedia de don Duardos es la obra en castellano más extensa de Gil Vicente —2054 versos— e incluye nueve piezas musicales cantadas. Se trata de una historia de amor cortés enmarcada en el ámbito literario de las novelas de caballería. La música se concentra en pocos puntos del drama. De hecho, cinco piezas —el texto solamente cita los estribillos, pero se puede pensar que, al menos en algún caso, se cantaba un texto más amplio— se suceden a lo largo de una breve escena en la que, a modo de diálogo musical, el noble Don Duardos, disfrazado de villano, corteja a la princesa Flérida, a la que pretende, la cual está acompañada de su corte de «donzelas musicas» que tocan sus instrumentos. Otras dos canciones aparecen en boca del hortelano Julião. La primera —«Soledad tengo de ti»— en una escena aislada con su esposa Constança y Don Duardos, y la segunda — «Este es el calbi ora bi», que cita una cancioncilla árabe recogida por Salinas— aparece inmediatamente después de la escena cortesana anterior <sup>14</sup>. Las dos últimas piezas se cantan en el fin de fiesta: la cantiga «Al Amor y a la Fortuna» y

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> El tratado teórico De musica libri septem de Francisco de Salinas (Salamanca, 1577) cita numerosas canciones populares para ilustrar la teoría rítmica de su autor.

el romance «En el mes era de abril», el cual «se disse representado, e, despois, tornado a cantar por despedida».

Gil Vicente se identifica en las disdascalias como autor de cuatro canciones incluidas en sus dramas, si bien no se ha conservado la música de ninguna de ellas. Sólo una aparece en el teatro castellano, «Muy graciosa es la doncella», que sirve de cierre al Auto de la Sibila Casandra, donde va precedida de las siguientes palabras: «cantaram a seguinte cantiga feita e ensoada pelo autor». En el Cancionero Musical de Palacio se incluyen versiones polifónicas de otras cuatro canciones insertas por Vicente en los dramas ya analizados: la chanzoneta «¡Norabuena quedes, Menga!» de la que existe una versión anónima a tres voces [n.º 273]; la canción «Quien pone su afición», cantada por Flérida en la Tragicomedia, de la que existe una versión a tres voces adscrita a Badajoz [n.º 259]; y «Aunque no espero gozar», cantada por Don Duardos inmediatamente después de la anterior, y que aparece firmada por Millán en una versión también a tres voces [n.º 336]; la cantiga francesa «Ay de la noble villa de París», que sirve de cierre al Auto de los cuatro tiempos, se conserva en su lengua original en una versión a cuatro voces [n.º 429].

#### D) Torres Naharro y López de Yanguas

A diferencia de otros autores anteriores o comtemporáneos, la música no ocupa un lugar tan destacado en la obra dramática de Torres Naharro [véase § I.12] 15. De las nueve comedias de este autor, solamente cinco incluyen intervenciones musicales, las cuales se reducen a un «villancico de cabo» en tres de ellas: la Comedia Soldadesca, la Comedia Jacinta y el Diálogo del Nascimento. En la Comedia Trophea encontramos, además del «villancico de cabo», otro cantado por dos personajes a mitad de la acción, mientras que la Comedia Ymenea incluye hasta tres números musicales, dos de ellos de manera sucesiva para calmar la tristeza de Ymeneo. La poca importancia de la música en las obras de este autor muestra una tendencia teatral divergente de la mayoría de los autores contemporáneos, que se orienta más hacia el desarrollo del teatro hablado en prosa frente al verso y el uso esporádico de la música de otros autores.

No es más importante la música en la obra de López de Yanguas, pues se reduce igualmente a un «villancico de cabo» en los cuatro dramas que se conservan completos [véase § I.13] <sup>16</sup>. A juzgar por los fragmentos extractados por Cotarelo, resulta algo más interesante el uso de la música en la hoy perdida *Farsa sacramental*, ya que los pastores interpretan tres oraciones latinas durante la adoración. Los propios versos de López de Yanguas confirman que la música cantada en sus obras era polifónica. La *Égloga de la Natividad* incluye un diálogo lleno de tecnicismos musicales «a lo villano», para concluir con un «villancico de cabo»:

Sigo la edición de Pérez Priego [1994].
 Sigo la edición de Gonzalez Ollé [1967].

Mrngo Si sabes de mosica alguna cosilla,

cantemos en grita aquí todos yuntos.

GIL PATA ¡Tomá qué pregunta! Sé todos los puntos

del sol, fa, mi, re, que habrás maravilla.

MINGO Y tú, Pero Pança, ¿en tono de villa

sabras chillar algo aquí, si te yuntas?

Pero Pança ¡Mira qué donoso, qué necias preguntas!

Sé todos los tonos con [su] subidilla.

Prosigue

Y tú, Benitillo, ¿harásnos ayuda

con voz agudilla, bailando la dança?

Benitillo Yo par diez, que cante diapente y mudança

y al canto de guérfano yo le saguda octavas, novenas, con voz bien aguda, ¡por alto los pies, que habrás gasajado!, y cortos y breves, tú pierde cuidado, con máxima y longa yo hago que acuda.

GIL PATA Chapémosle agora sonetos, canciones,

y ande la trisca subida con saltos,

que suenen las voces por cima los altos.

Pero Pança Parece, Gil Pata, que en orden te pones,

tú mira, carillo, que no desentones, aguarda que en falta ninguna caigamos. A este divino moçuelo sirvamos,

que no coge cosa sino coraçones.

MINGO SABIDO Pues ande la dança aquí al rededor

trabémo[no]s todos muy bien de las manos, con gestos alegres, jocundos y ufanos comience la música con dulce primor. Y lleva, Gil Pata, si quies, el tenor; tú frísale al tripe, Benito, las martas; tú di, Pero Pança, requintas y cuartas,

que yo diré luego la cuentra y mayor.

Villancico

¡Ah, Gil Pata! ¿Qué es, carillo? ¡Pero Pança!

Hamos aquí una dança por servir este chiquillo,

[Égloga de la Natividad, vv. 448-483]

E) SÁNCHEZ DE BADAJOZ

El largo número de obras incluido en la Recopilación en verso de este autor extremeño —publicada póstumamente por su sobrino en 1554 [§ I.13]— responde a patrones musicales muy diversos y no pueden ser analizados en deta-

lle <sup>17</sup>. Seis de las 27 obras carecen de intervención musical, mientras que otras trece responden al modelo convencional del «villancico de cabo». En el conjunto destacan tres obras en las que la música ocupa un papel especialmente destacado: la Farsa racional del libre albedrío, la Farsa moral y, sobre todo, la Farsa del juego de cañas. Es significativo que todas ellas sean obras religiosas de temática navideña.

La Farsa racional del libre albedrío mezcla en su acción lo pastoril con lo alegórico y utiliza la música para dar verosimilitud a las escenas. Por ejemplo, el pastor hace lumbre acompañado por un canto popular de tradición oral: «Dame el camisón, Juanilla». Tres personajes alegóricos, el Albedrío, la Sensualidad y el Descuido, cantan otras cuatro canciones, bien a solo, bien a dúo, acompañados en alguna ocasión por bailes. La Farsa moral tiene por protagonistas a las cuatro virtudes cardinales, que van cantando en solitario cuatro villancicos para unir sus voces en el último que cierra la obra. Además, esta farsa incluye otro villancico a dúo cantado por Justicia y Nequicia.

Sin embargo, desde el punto de vista musical, la Farsa del juego de cañas es la obra más interesante de Sánchez de Badajoz y uno de los experimentos más novedosos del teatro español renacentista; «es casi una zarzuela, en que la música aparece empleada con muy originales registros expresivos» [Cotarelo, 1934: 27]. Entroncada por su temática con el Canto de la Sibila y el Ordo prophetarum, en esta obra la música se convierte en un elemento estructural esencial en la dramaturgia, explotando una variedad de recursos que van desde el canto monódico o polifónico de villancicos populares hasta los cantos litúrgicos, sonidos de instrumentos e incluso ruidos ambientales. No en vano los versos cantados en catorce intervenciones diferentes representan más del 30% del total. Las didascalias de la farsa demuestran que la representación tuvo lugar en una iglesia grande, posiblemente la misma Catedral de Badajoz:

Farsa en que se representa un juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios. Son interlocutores: un Pastor y una Pastora, que an de estar en un tablado en parte que todo el auditorio lo vea, y una Sibila en figura de ángel, que a su tiempo se asentará en una silla que a de estar puesta en parte alta de manera que sojuzgue a todos y que todos la vean, delante de la qual estará un blandón o hacha ardiendo pendiente de un hilo de hierro con su hoja de lata encima, de arte que parezca que se tiene en el aire. Todas las demás figuras an de estar y representar en parte ascondida, donde nadie las pueda ver salvo la Sibila, porque a de dar razón de lo que hizieren. [235]

O sea, en escena sólo actúan la Sibila y una pareja de pastores. Todos los demás personajes intervienen desde dentro del coro de la iglesia y no son visibles al público. La acción se percibe a través de su canto — «Aquí cantará uno de los

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Sigo preferentemente la edición de Miguel Ángel Pérez Priego para las siete obras que incluye, y la de Weber de Kurlat [1968] para las demás.

que están ascondidos en el coro»—, la narración de la Sibila, los ruidos fuera de escena, los cantos onomatopéyicos — «todos los del coro que estavan secretos harán bullicios sin que los vean, dando golpes en unas piedras como que están cavando y dirán a voces: "cha, cha, cha"»—, y música descriptiva adecuada a las escenas de batalla — «trompetas en el coro y harán bullicio de cascabeles, corriendo todos como que pasan carrera». La música y el sonido se convierten en recursos imprescindibles para construir la narración y hacer verosímiles los hechos. Pero su función no acaba ahí, ya que distintos tipos de canto se utilizan para caracterizar algunos personajes:

- La Sibila «dize en alta boz, medio cantando en un tono igual».
- Sant Juan «cantando como quien apregona».
- Los pastores «folian y cantan con su panderete y su atambor».

La obra recurre a diversos géneros musicales. El principal de ellos es el villancico, siempre en boca de los pastores. Seis villancicos aparecen repartidos a lo largo de la acción, y sus textos no siempre están relacionados con ésta, sino que parecen tener una función de puro entretenimiento del auditorio, como ocurre con el siguiente:

#### Villancico

Pastores No me las enseñes más, que me matarás. No me las enseñes más, que me matarás.

#### Copla

SERRANA Estábase la monja en el monesterio, sus teticas blancas de so el velo negro No me las enseñes más que me matarás.

[vv. 276-285]

Al principio de la farsa encontramos una folía cantada y bailada por los pastores, cuyas coplas sirven como vehículo para la intervención — siempre fuera de escena — de una serie de personajes del Antiguo Testamento que son anunciados por la Sibila: Adán, Noé, Abraham, Moisés, David, Isaías y Jeremías. Cada uno de estos personajes canta unos versos relacionados con su propia historia bíblica y con el contenido teológico del Nacimiento, según la vieja tradición del Ordo Prophetarum, como ocurre con el primero de ellos:

Aquí cantará uno de los que están ascondidos en el coro, sin que lo vea el pueblo, la copla siguiente al tono de la folía que está dicha, y acabada la co-

pla responderán todos juntos la folía cantando y bailando como la primera vez.

#### Adán canta

ADÁN La gran varona María
que enmendó nuestro revés
hueso de mis huesos es
y carne de carne mía;
en mi sueño yo la vía
parida y virgen entera,
si esperança he vera.

Todos Quein espera non despera
si esperança he vera.

si esperança he vera.

Quein espera non despera
si esperança he vera.

[vv. 166-176]

La segunda mitad de la pieza se centra en el torneo entre las virtudes y los vicios, narrado al detalle por la Sibila y comentado por los pastores e ilustrado musicalmente por los sonidos de trompetas, atabales, cascabeles y ruidos fuera de escena. En este contexto, tanto los villancicos como los versos hablados intentan simplificar el mensaje alegórico de la acción y las palabras de la Sibila. Por ejemplo, el triunfo de las virtudes es puntuado por el canto del coro de dos versículos del *Magnificat*, cuyo significado es explicado por la Sibila a petición de los pastores. Nótese que se utiliza un estilo de interpretación, el fabordón, propio de la música litúrgica.

Aqui cantará el Coro el verso siguiente en favordón

CORO Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.

Pastor Por esa cara pascuala propia para desposorios, que aclaréis los latinorios que entendamos a la crala.

Sibila Dizen qu'este que nació los sobervios derribó.

Pastor ¡Dios, que no le marra tilde!, que ensalçó a su madre humilde y a Lucifer abatió.

[vv. 405-411]

La lectura y el análisis de la Farsa del juego de cañas demuestran una utilización de la música mucho más amplia y compleja que la que observamos en los primeros dramaturgos castellanos. Ninguno de los números musicales de esta obra ha sobrevivido hasta nuestros días —con la excepción de los cantos latinos—, si bien algunos como la folía podrían reconstruirse según los patrones de 290 Siglo XVI

esta danza [Rey, 1978: 52-69]. Gómez Muntané [1994: 197-200] sugiere que la elevada presencia musical en esta obra podría ser consecuencia de la colaboración de Sánchez de Badajoz con un compositor profesional, y propone al también extremeño Juan Vásquez, que trabajó como maestro de capilla de la catedral de Badajoz entre 1545 y 1549, como candidato más probable. Por otro lado, Weber de Kurlat [1963] ha analizado el paralelismo temático y estructural con el *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente. Gómez Muntané [1994] revisa este análisis para concluir destacando que existen concomitancias mucho más claras con la ensalada de *Las cañas*, de Mateo Flecha.

#### 1.9.6. LA MÚSICA TEATRAL EN EL RENACIMIENTO TARDÍO

1

El panorama de la música teatral durante las décadas centrales y finales del siglo xvi presenta un panorama algo más variado. Algunos autores importantes, como es el caso de Lope de Rueda, apenas utilizan la música en sus obras, mientras que otros, como Alonso de la Vega o Juan de Timoneda, explotan de diferentes maneras su potencial dramático, si bien en ningún momento ofrecen novedades a las fórmulas ya exploradas durante la primera mitad del siglo. Lo más significativo es que, frente a las obras de autores importantes, en el Renacimiento tardío destaca por su importancia musical el Códice de autos viejos. Además, en este período se pueden fechar algunas obras excepcionales desde el punto de vista musical, como es el caso de la anónima Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad, sin duda una de las obras más ricas desde el punto de vista musical de todo el Renacimiento español.

### A) TIMONEDA, RUEDA Y OTROS AUTORES

En su doble condición de dramaturgo y editor, Timoneda ocupa un lugar fundamental en el desarrollo del teatro español. Principal impulsor del teatro en prosa y uno de los primeros protagonistas del teatro profesional, no olvida por ello aprovechar los recursos de la música para sus dramas. No obstante, sólo algo más de la mitad de sus veintitrés obras teatrales recurren en algún momento a la música. Entre las funciones de ésta pervive como más importante el papel conclusivo que caracteriza el teatro anterior. En algunas obras, en especial las comedias, el introito y argumento que abre la obra empieza y concluye con una canción, interpretada por los cuatro personajes que intervienen. La *Comedia Aurelia* destaca por incluir cuatro piezas musicales: una de ellas sirve de cierre a la primera jornada, y otra es una canción de amor en boca del viejo que quiere conquistar a Aurelia, mientras que las otras tres sirven de apertura, intermedio y cierre de la quinta y última jornada.

Las obras de Lope de Rueda apenas utilizan la música, quizás, como sugiere Cotarelo, «porque no disponía para sus comedias y coloquios de los elementos auxiliares, voces, instrumentos y decoración que había en las iglesias y palacios de los magnates, todos fueron representados al pueblo en humildes corrales» [1934: 29]. Ni sus pasos ni la mayoría de sus comedias incluyen intervenciones musicales, que encontramos sólo en un número reducido de obras. La Farsa del sordo, de temática navideña, incluye el consabido «villancico de cabo», mientras que el Auto de Naval y de Abigail — que está incluido en el Códice de autos viejos — contiene cuatro números musicales: tres canciones de raíz popular en boca de personajes rústicos y una octava cantada por el rey David. Destaca también el Colloquio de Camila, que tiene cuatro números musicales cantados por sendas parejas de personajes; los dos primeros por Quiral y Aleto y los últimos por Fortuna y Camila. La Comedia Eufemia también incluye en su escena séptima un breve número musical cantado por la negra Eulalla. Pero, en conjunto, el teatro de Lope de Rueda ilustra cómo el surgimiento del teatro profano profesional que acontece a partir de mediados de siglo va a suponer una disminución significativa de la presencia musical en los dramas.

Alonso de Vega, compañero de Rueda, quien, como aquél, vio sus tres comedias publicadas por Timoneda, hace un uso algo más rico de la música en su obra, introduciéndola en varias ocasiones a lo largo de sus tres comedias. En la Comedia Tolomea aparecen hasta cinco intervenciones musicales, incluyendo una canción que sirve de conclusión, cantada por todos los personajes. La Tragedia Serafina recurre igualmente a la música en varias de sus escenas intermedias y en la conclusión. La Comedia de la duquesa de la Rosa comienza con una canción de romería cantada por la protagonista y otros tres personajes, incluye varias piezas intermedias y concluye una vez más con una canción breve.

## B) La «Comedia a lo pastoril»

La anónima Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad es, desde el punto de vista musical, una de las obras más sorprendentes del teatro sacro del Renacimiento. Se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 16.058), y ha sido fechada por Crawford [1911] hacia el tercer cuarto del siglo xvi. La Comedia consta de 1547 versos, de los cuales aproximadamente un tercio —456— corresponden a las 22 secciones cantadas de la obra. Teniendo en cuenta que el verso cantado siempre ocupa más tiempo que el hablado, podemos concluir que la música ocuparía bastante más de la mitad del tiempo de representación, lo que hace que esta obra destaque entre la mayoría de los dramas del período.

Una vez más, se trata de una obra de teatro navideño. Las indicaciones del manuscrito ofrecen mucha confusión sobre su estructura, si bien, tras un pormenorizado análisis, Rodríguez Rodríguez [1990: 1307-1323] concluye que la comedia se divide en una declaración y cuatro secciones llamadas pasos, equiva-

lentes a los términos «estancia» y «nocturno», que corresponden respectivamente con el espacio de representación y el momento litúrgico de cada paso de la comedia. La división en nocturnos nos coloca los maitines de Navidad y la existencia de cuatro de ellos sugiere que no se trata de una celebración catedralicia — donde los maitines constaban de tres nocturnos — sino conventual, donde los maitines navideños tenían cuatro. Alternativamente, Rodríguez Rodríguez [1990: 1314-1316] considera que el cuarto se referiría por asimilación a la hora canónica de laudes, que se solía celebrar sin interrrupción inmediatamente después de maitines. Lo más probable es que la *Comedia a lo pastoril* fuera escrita para su interpretación en un convento religioso durante los maitines de Navidad en algún año del tercer cuarto del siglo xvi.

N.º	Nombre	Villancicos	Versos	Personajes
	Declaración		1-36	Faraute
1	Primer Paso	2	37-211	Deseo, Humanidad
2	Segundo Paso	6	212-727	Divinidad, Justicia, Paz, Verdad, Mi- sericordia
3	Tercer Paso	8	728-1258	Virtudes, Humanidad, Verbo Eterno, Amor
4	Cuarto Paso	6	1259-1515	Ángeles, Pastores, María, José

Se trata de una obra de profundo contenido doctrinal y alegórico, lo que la coloca dentro de una tradición en la que hallamos la Farsa racional del libre albedrío de Sánchez de Badajoz. El peso de la «acción» dramática recae principalmente sobre personajes alegóricos, los únicos que aparecen en los tres primeros pasos, mientras que en el último los personajes son seres reales de la narración bíblica del Nacimiento de Cristo: ángeles, pastores, la Virgen y San José. Las tres primeras secciones desarrollan una compleja discusión teológica inspirada en un sermón de San Bernardo, en el que las cuatro virtudes discuten sobre el pecado original y la redención del género humano [Crawford, 1911: 501-502]. Incluso las escenas finales del Nacimiento que protagonizan seres de carne y hueso, incluyen alusiones de cierta profundidad teológica como el parto sin dolor de la Virgen, tema que fue ampliamente debatido por los teólogos en el siglo xvi:

María ¡Ay, mi Dios y qué contento!
¡Qué alegría y qué placer
me viene sin lo saber!
Ya he parido sin tormento
Casi no lo puedo creher.
[vv. 1354-1358]

Precisamente para compensar esta profundidad teológica, la Comedia está salpicada con cuidada regularidad de composiciones musicales, las cuales adop-

tan mayoritariamente la forma del villancico. En general, el texto de los villancicos desarrolla el tema teológico que se discute en el texto recitado. Como señala Rodríguez Rodríguez [1990: 1466], «las canciones incorporadas en la moralidad desempeñan una función de redundancia [...]: recuerdan y sintetizan el desarrollo precedente de la representación, en unos casos, anticipan el subsiguiente, en otros». Según este estudioso, el elemento lírico «actúa como elemento compensador de la ausencia de comicidad; determina la estructuración de la representación según el ritmo canto-rezado [y] favorece la caracterización pastoril de las figuras de la moralidad y por tanto la adscripción genérica a la comedia» [1990: 1470].

Los pasajes cantados aparecen en boca de todos los personajes. La comedia comienza cuando «entra la Humanidad primero con el Deseo cantando: "Si del mirar naze, / uer y desear"» [vv. 37-38]. Un poco más adelante «Entra aora la Diuinidad con la Justicia cantando» un villancico, en el que recuerdan al auditorio el sufrimiento del Linaje Humano ocasionado por el pecado original:

Pastores dejad la sierra;
Uenid, ueréis a un zagal,
Que el mayor mal de la tierra
No se iguala con su mal.
Dejad los riscos y alcores:
Descended presto a lo llano,
Ueréis al Linage Humano
Lleno de dos mil dolores;
Por eso si sois pastores,
Uisitad a este zagal
Que el mayor mal etc.
[vv. 212-222]

La mayoría de las composiciones son villancicos con cabezas de tres o cuatro versos, si bien cuatro corresponden a un modelo zejelesco y aparecen además un villano y una lira. Una de las piezas cantada por la Misericordia tiene una cabeza de dos versos que en realidad corresponde a la métrica de las seguidillas: «Por la mar abajo iban mis ojos. / Quiérome ir con ellos, no vayan solos» [vv. 718-719].

Las veintidós canciones incluidas en la Comedia a lo pastoril aparecen cantadas por distintas combinaciones vocales: doce canciones son cantadas por un solo personaje, tres canciones se cantan a dúo, otras tres a trío, todas ellas por los tres pastores. Las virtudes tienen dos canciones que cantan, lógicamente, a cuatro voces. Es probable que ésa fuera también la combinación de la pieza cantada por los Ángeles. Finalmente, hay una pieza cantada por cinco voces, un diálogo entre el Hombre y las cuatro Virtudes, con el que empieza la tercera parte de la comedia:

[...] estas cuatro vertudes entrán cantando

VERTUDES ¡A vuestra ama Humanidad! HOMBRE ¿Qué os praz? VERTUDES Que os lebantéis de la cama,

que viene la Deidad

a daros paz.

Lebantad, no estéis dormida

en el sueño del pecado.

HOMBRE Antes tengo imaginado

que el dormir me da la uida

VERTUDES ¡Ola! Admira que os llama

No rronques más. ¡Desperta!

Hombre ¿Qué os praz?

VERTUDES Que os lebantéis de la cama,

que viene la Deidad

a daros paz.

HOMBRE Decilde que luego bo

en haciendo un sueñecito.

VERTUDES Pierdes un bien infinito

si a nosotras das tal no.

Y pues ueis que tanto os ama

la pereça desechad.

HOMBRE ¿Qué os praz?

VERTUDES Que os lebantéis de la cama,

que viene la Deidad

a daros paz.

[vv. 728-752]

Los cinco versos del estribillo se distribuyen de manera regular entre las dos partes en diálogo: el segundo es un interrogante en boca del Hombre «¿Qué os praz?» y los demás los cantan las Virtudes. En cambio las estrofas no responden a un patrón regular ya que en la primera los dos versos iniciales los cantan las Virtudes y los tres siguientes el Hombre, mientras que en la segunda copla se invierte el orden.

Apenas se recogen indicaciones acerca del modo de interpretar las composiciones ni del tipo de música que utilizaban. Una excepción la hallamos en la escena en que los ángeles anuncian a los pastores el nacimiento de Cristo:

[...] entran dos ángeles cantando al tono de Si de mi baja lira. Estarán tres pastores allí como dormiendo a quien dan las nuebas del nacimiento del Hijo de Dios.

La gloria es ya hallada Allá en los encumbrados y altos cielos La Paz sea entregada, Habite acá en los suelos Con los que han menester altos consuelos. Por tanto, o pastores,
Que guardáis el peligro del ganado,
Oyd nuestros clamores
De un goço señalado
Que el Hijo de Dios Padre es humanado.

[vv. 1259-1268]

Esta intervención de los ángeles es excepcional, por dos motivos: primero, nos indica el tono de un conocido poema de Garcilaso; en segundo lugar, es la única sección cantada que tiene una estructura estrófica con versificación culta italianizante —heptasílabos y endecasílabos—, frente a las estructuras típicamente hispanas y en arte menor del resto de las intervenciones musicales. No creo que esta diferencia sea casualidad sino que parece haber sido buscada por el autor del drama, posiblemente para diferenciar el canto de seres celestiales (los ángeles) de aquel de los seres humanos, como ya vimos en la Farsa del juego de cañas, de Sánchez de Badajoz. Nótese que la utilización de diversos estilos musicales para personajes de rango diferente fue un recurso altamente explotado en el siglo xvii. No sería descartable que sus raíces se pudieran encontrar en el teatro del siglo xvi.

La Comedia a lo pastoril puede considerarse, desde un punto de vista musical, la obra teatral más ambiciosa de todo el Renacimiento. Los recursos utilizados no ofrecen la variedad observada en Diego Sánchez de Badajoz, pero su peso específico en el conjunto es bastante más notable. Por otro lado, la regular distribución de la música en la obra implica una planificación que obedece a necesidades diferentes a las de otras obras: la música no se introduce como consecuencia del discurso dramático, sino más bien supone un segundo plano con el mismo contenido teológico, en un lenguaje y modo de representación más asequible al público por su sencillez, lirismo, carácter metafórico y la ayuda del envoltorio musical. Es difícil especular sobre el origen y contexto de esta comedia, pero el resultado de este experimento parece apuntar a una obra teatral postridentina que intenta encontrar un modelo de drama religioso que combinara las tradiciones musicales y dramáticas del género con las exigencias doctrinales de las regulaciones tridentinas.

C) EL «CÓDICE DE AUTOS VIEJOS»

Como Códice de autos viejos se conoce a un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional que contiene 96 obras teatrales anónimas de temática religiosa que se puede datar hacia el tercer cuarto del siglo xvi. El manuscrito fue editado

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Éste es uno de los argumentos centrales de Louise Stein [1993] en su estudio del teatro calderoniano.

por primera vez por Leo Rouanet en 1901 y ha sido objeto de un exhaustivo estudio literario — con un extenso capítulo dedicado a la faceta musical — por parte de Mercedes de los Reyes [1988: 1127-1218; véase ahora su estudio en esta misma HTE, § I.14]. A diferencia de otros textos estudiados hasta ahora, el Códice contiene en su mayoría obras de temática sacramental. La música aparece en 85 de las 96 obras del manuscrito, aunque su importancia en cada una es muy variada. Las secciones cantadas oscilan entre un solo villancico o canto litúrgico — modelo al que responden 30 de los autos — y un máximo de 18 números musicales, como ocurre en el Auto de los hierros de Adán — n.º 44 en la edición de Rouanet —. Hasta 23 autos incluyen dos piezas cantadas, mientras que son 11 los que incluyen tres, 10 con cinco piezas y otros cinco que contienen entre entre seis y ocho. En total, el códice contiene 228 piezas cantadas a lo largo de 85 autos, lo que merecería un estudio más detallado que el que puede abordarse aquí.

La música cumple funciones muy variadas dentro de un corpus tan amplio. La más importante es sin duda la conclusiva, ya que son 75 las obras que acaban con música, ya sea en romance o en latín. En 17 obras, la música sirve para abrir la escena, con fórmulas como «Entra la Ceguedad en un carro que le tiran la Fee y la Rrazón. Canta: "Triunfando viene la loca / de la Fee y la Rrazón"» [Auto del rey Nabucodonosor, vv. 1-2]. Pero la música ofrece funciones mucho más amplias, tal como señala Reyes Peña [1988: 1237-1238]:

- Acompañar las entradas y salidas de escena de los personajes.
- Crear la atmósfera adecuada para determinados acontecimientos, acciones o sucesos.
- Cerrar como especie de broches extensos parlamentos.
- Servir de descanso en el curso de explicaciones eucarísticas.
- Llenar desplazamientos realizados sobre la escena a la vista de los espectadores.
- Separar distintas partes de la misma obra.
- Comunicar determinadas actitudes.

Las secciones musicales reciben diversas denominaciones — villancico, canción, verso, copla, salmo, octava, romance y folía—, si bien las más comunes son villancico y canción. En cuanto a sus características métricas, con pocas excepciones, no existen diferencias significativas entre las distintas piezas en romance y todas responden al modelo del zéjel o del villancico de tradición culta. Las composiciones en latín suelen corresponder a versículos biblicos o salmódicos.

El Auto de los hierros de Adán no es representativo del uso de la música en el Códice de autos viejos, pero puede servir para ilustrar un caso extremo de elaboración dramático-musical en esta colección. El auto presenta a Adán como único personaje humano; todos los demás son caracteres alegóricos, que desarrollan un tema de profundidad teológica similar a la Comedia a lo pastoril. En las intervenciones musicales abundan los villancicos, pero destaca la utilización en cinco

ocasiones de cantos litúrgicos en latín, siempre en boca de las virtudes: Fe, Esperanza y Caridad. El inicio recuerda bastante a la Comedia a lo pastoril:

Entran Adán y el Trabajo y Libre Albedrío y el Deseo y la Ignorancia cantando este villancico:

Triste viene el padre Adán y los que con él andamos, triste viene y tristes vamos.

Viene Adán aherrojado con él los hijos que tiene tristes vamos; triste viene por la culpa del pecado. Conociendo ser culpado, con los que con él andamos triste viene, y tristes vamos.

[vv. 1-10]

El auto empieza con un villancico cuyo texto presenta el tema central del auto, a saber, el pecado original. Los personajes alegóricos que acompañan a Adán representan las cualidades asociadas al yerro de Adán: el Libre Albedrío y la Ignorancia le empujaron a seguir el camino del Deseo, lo que le llevó a sufrir las exigencias del Trabajo. Estos personajes intervienen de forma dialogada en la primera escena, hasta que invocan a la Sabiduría, que hace su entrada cantando otro villancico de la mano de las Virtudes, precedidas por una breve canción del Trabajo:

Buélvese el Trabajo, cantando esta canción:

Ya viene el alva, la niña, ya viene el día.

Entra la Sabiduría con las tres Virtudes, cantando:

Las almas humanas, a Dios las guiamos todas como vamos. La sabiduría nos pone en conçierto y al honbre dispierto hazemos la guía; si no se desvía, de Dios le guiamos todas como vamos.

[vv. 215-226]

El diálogo que se abre a continuación entre la Sabiduría y la Ignorancia, con participación progresiva de las Virtudes, está salpicado por el canto de versículos en latín procedentes de la Biblia o de la liturgia. Poco a poco van consiguiendo

sacar a Adán de su error. Él mismo será testigo, anacrónicamente, de la superación de ese error y su ceguedad a través de la intervención de la Misericordia y el Trabajo, quienes narran el sacrificio de Cristo para lograr la redención. A lo largo de la historia se intercalan varios villancicos, entre ellos el que representa el perdón del pecado original —«Vista el humanal linaje»—, que precede al villancico de conclusión, cantado por Adán en diálogo con los demás personajes:

Vista el humanal linaje nueva tropa y nuevo traje. Vístase el género humano en traje de cortesano pues viste el Rrey soberano nueva tropa y nuevo traje. [vv. 709-714]

#### 1.9.7. CONCLUSIONES

Una visión panorámica del teatro medieval y renacentista demuestra que la música fue un recurso utilizado por la mayoría de los autores. Casi toda la música utilizada en el teatro es cantada y predominan las composiciones vocales en romance que responden al patrón del villancico. Existen también, aunque en mucha menor medida, inserciones musicales en latín, casi siempre de procedencia litúrgica. Aunque los textos teatrales hacen numerosas referencias a la utilización de instrumentos, casi siempre de carácter rústico, es probable que, de la misma manera que los rústicos de los dramas cantaban polifónicamente, su canto fuera acompañado no por caramillos y rabeles, sino por instrumentos propios del ámbito eclesiástico como el órgano, la vihuela o las chirimías. Aunque no se haya hecho especial mención de ello, en muchas ocasiones las piezas cantadas van acompañadas de baile, especialmente en los villancicos de cabo.

Es significativo constatar que el uso de la música a lo largo de los años no obedece a un modelo evolutivo que vaya alcanzando progresivamente mayor riqueza y complejidad. En buena parte de las obras, tanto tempranas como tardías, la música sólo aparece como elemento conclusivo, a modo de fin de fiesta para servir de broche y moraleja a una representación, y las obras sin música aumentan a medida que avanza el período, como consecuencia del surgimiento de un teatro enteramente hablado. No obstante, son mayoría las obras que incluyen más de una composición musical. Por otro lado, las obras que exploran usos musicales mucho más complejos se distribuyen de manera irregular a lo largo del tiempo. Si bien una de las obras más ricas, la *Comedia a lo pastoril*, se puede datar al final del período estudiado, no hay que olvidar que algunos de los ejemplos más interesantes de confluencia de música y drama se encuentran en autores tan tempra-

nos como Lucas Fernández —el Auto de la Pasión— y Diego Sánchez de Badajoz —la Farsa del juego de cañas— e incluso en una obra medieval como es el Auto de la huida a Egipto. Por otro lado, estos ejemplos no parecen antecedentes de un modelo de teatro musical posterior, sino más bien deberían considerarse experimentos puntuales dentro de un panorama en el que la música, si bien ocupa un lugar de cierta importancia dentro del teatro, sólo excepcionalmente llega a convertirse en uno de los principales recursos dramáticos. De lo que no cabe duda es de que la comprensión global del teatro español de la Edad Media y el Renacimiento no se podrá alcanzar sin valorar la importancia dramática de la presencia de la música, sus características y su función.

#### BIBLIOGRAFÍA

#### A) EDICIONES

Álvarez Pellitero, Ana María, Teatro Medieval, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI [1901], Léo Rouanet, ed., Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1979.

Díaz, Fernando, «Farsa nuevamente trobada», Teatro español del siglo XVI, ed. U. Cronan, Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1913, pp. 319-333.

Encina, Juan del, L'opera musicale, ed. C. Terni, Florencia, Casa Editrice D'Anna, 1974.

-, Teatro completo, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.

-, Poesía lírica y cancionero musical, eds. R. O. Jones y C. R. Lee, Madrid, Castalia, 1972.

-, Teatro, ed. A. del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

Fernández, Lucas, Farsas y églogas, ed. John Lihani, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1969.

-, Farsas y églogas, ed. M. J. Canellada, Madrid, Castalia, 1973.

López de Yanguas, Fernán, Obras dramáticas, ed. Fernando González Ollé, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

Romeu Figueras, José, ed., La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI), Monumentos de la Música Española, Barcelona, CSIC, 1965.

Rueda, Lope de, Las cuatro comedias: Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora, Madrid, Cátedra, 2001.

Sánchez de Badajoz, Diego, Recopilación en metro, ed. F. Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.

-, Farsas, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985.

Teatro Medieval 2. Castilla, Miguel Ángel Pérez Priego, ed., Barcelona, Crítica, 1997.

Teatro medieval castellano, ed. Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus, 1983.

Timoneda, Juan de, Obras, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947.

Torres Naharro, Bartolomé de, Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea, Madrid, Castalia, 1973.

-, Obra completa, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner, 1994.

Vásquez, Juan, Agenda defunctorum. Sevilla 1556, Madrid, Real Musical, 1975.

Vicente, Gil, Teatro castellano, ed. M. Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.

#### B) Estudios

- Álvarez Pellitero, Ana, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», El Crotalón, 2 (1985), pp. 13-35.
- —, «Pervivencias e innovaciones en tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», Cultura y representación, 1994, pp. 89-99.
- Amícola, José, «El Auto de la huida a Egipto, drama anónimo del siglo xv», Filologia, 15 (1971), pp. 1-29.
- Anglès, Higini, La música a Catalunya fins del segle XIII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.
- Asensio, Eugenio, «Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad», RFE, 37 (1953), pp. 130-167.
- Beau, Albin Eduard, Estudos, Coímbra, Universidade de Coimbra, 1959.
- -, A música na obra de Gil Vicente, Coímbra, 1939.
- Bécker, Danièle, «De l'usage de la musique dans le théâtre de Juan del Encina», Juan del Encina, 1987, pp. 27-54.
- —, «De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente», Arquivos do Centro Cultural Gulbenkian. Hommage à Paul Teyssier, XXIII (1987), pp. 461-486.
- —, «Musique et théâtre dans la Peninsule Ibérique de la fin du xv° siècle au milieu du xvr° siècle», Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre, ed. I. Mamczarz, Roma, Olschki, 1993, pp. 103-120.
- Block, Adrienne F., The Early French Parody Noël, Ann Arbor, Michigan, UMI Resarch Press, 1978.
- Bonilla y San Martín, Ángel, Las Bacantes o del origen del teatro, Madrid, Rivadeneyra, 1921.
- Bonito, P. A. Rebello, «Aspectos musicais dos Autos de Gil Vicente», Gazeta Musical, 8 (1958), pp. 84-85.
- —, «Novos aspectos musicais dos Autos de Gil Vicente», Gazeta Musical, 8 (1958), pp. 100-101.
- Bowra, Cecil M., «The songs of Gil Vicente», ed. Cecil M. Bowra, *Inspiration and Poetry*, Londres, Macmillan, 1955, pp. 90-111.
- Braamcamp Freire, Anselmo, Vida e obras de Gil Vicente. «Trovador, Mestre de Balança», Oporto, Imprenta Oeditorial, 1919.
- Calderón, Manuel, La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1993.
- -, «Prólogo», Teatro castellano de Gil Vicente, Barcelona, Crítica, 1996, pp. xxiii-liii.
- Castro, Eva, ed., Teatro Medieval 1. El drama litúrgico, Barcelona, Crítica, 1997.
- Chambers, E. K., The Medieval Stage, Oxford, Oxford University Press, 1903.
- Chase, Gilbert, «Origins of the lyric theatre in Spain», The Musical Quaterly, 25 (1939), pp. 292.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed., Lucas Fernández, Farsas y églogas, Madrid, RAE, 1929.
- —, Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico nacional desde su origen hasta el siglo XIX, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934.
- Crawford, J. P., «Comedia a lo pastoril para la noche da Navidad», RHi, 24 (1911), pp. 497-541.

- Donovan, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- Espinosa Maeso, Ricardo, «Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», BRAE, 10 (1923), pp. 386-424.
- —, «Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542): apéndice de documentos», BRAE, 10 (1923), pp. 567-603.
- Flecniakoska, Jean Louis, La formation de «l'auto» religieux en Espagne avant Calderón, Montpellier, Imprimerie Paul Déhan, 1961.
- Frenk, Margit, Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII), Madrid, Castalia, 1987.
- García-Bermejo Giner, Miguel M., Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Gómez Muntané, M.ª Carmen, «En torno a la ensalada y los orígenes del teatro lírico español», *Cultura y representación*, 1994, pp. 191-212.
- -, El canto de la Sibila, Madrid, Alpuerto, 1996-97.
- -, La música medieval en España, Kassel, Reichenberger, 2001.
- Greene, Richard Leighton, The Early English Carol, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Hardison, Osborne Bennett, Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays on the Origin and Early History of Modern Drama, Baltimore, John Hopkins University Press, 1965.
- Knighton, Tess, «Fernández, Lucas», Diccionario de la música, 1999, 5, pp. 45-46.
- Lama de la Cruz, Víctor, ed., Cancionero musical de la catedral de Segovia, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.
- Martín Galán, Jesús, «Encina, Juan del», Diccionario de la música, 1999, 4, pp. 665-671.
- McShane, Margaret Mary, The Music of the Medieval Liturgical Drama, s.n., 1961.
- Mitjana, Rafael, La Musique en Espagne, París, Librarie Delagrave, 1920.
- Morais, Manuel, La obra musical de Juan del Encina, Salamanca, Diputación Provincial, 1997.
- Rankin, Susan, The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England, Garland, 1989.
- Rey, Juan José, Danzas cantadas del Renacimiento español, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978.
- Reyes Peña, Mercedes de los, El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier, La comedia pastoril española del Siglo XVI, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
- Romeu Figueras, José, «La poesía popular en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi», Anuario Musical, 4 (1949), pp. 13-27.
- —, «La canción popular navideña frente al misterio dramático de técnica medieval», *Anuario Musical*, 13 (1964), pp. 167-175.
- Ros-Fábregas, Emilio, «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: Se canta al tono de...», RM, 16-3 (1993), pp. 1505-1514.
- —, Fray Ambrosio Montesino (1444/50-1514) and Pious Musical Entertainment at the Court of Queen Isabella, Ponencia inédita presentada en el Congreso Internacional Secular Genres in Sacred Context? The Villancico and the Cantata in the Iberian World (1450-1800), Londres, Institute of Romance Studies, 1997.

- Rubio, Samuel, Historia de la música española 2. Desde el «ars nova» hasta 1600, Madrid, Alianza, 1983.
- Sirera, Josep Lluís, «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: El caso del Auto de la huida a Egipto», Actas del II Congreso AHLM, 1992, 2, pp. 837-855.
- Sito Alba, Manuel, «El teatro en el siglo xvi (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo xvii)», HTE Díez Borque I, 1983, pp. 165-471.
- Stein, Louise K., Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Subirá, José, La participación musical en el antiguo teatro español, Barcelona, Diputación Provincial, 1930.
- -, Historia de la música teatral en España, Barcelona, Labor, 1945.
- -, Historia de la música española e hispanoamericana, Barcelona, Salvat, 1953.
- Surtz, Ronald E., The Birth of a Theatre: Dramatic Convention from Juan del Encina to Lope de Vega, Madrid / Princeton, Castalia, 1973.
- Torrente, Álvaro, «The Sacred Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function», Journal of the Institute of Romance Studies, 8 (2000).
- -, «Salamanca», Diccionario de la música, 2002, 8.
- Trapero, Maximiano, «La música en el antiguo teatro de Navidad», RM, 10-2 (1987), pp. 415-457.
- Valbuena, Ángel, Literatura dramática española, Barcelona, Labor, 1930.
- Wardropper, Bruce W., Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Wardropper, Johann Gottfried, Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (la evolución del auto sacramental, 1500-1645), Madrid, Revista de Occidente, 1953.
- Weber de Kurlat, Frida, «Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. A propósito del Auto de la Sibila Casandra y de la Farsa del juego de cañas», Filología, 9 (1963), pp. 119-162.
- Young, Karl, The drama of the Medieval Church, Oxford, Clarendon Press, 1933.

## JAVIER HUERTA CALVO (dir.)

# HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

## I DE LA EDAD MEDIA A LOS SIGLOS DE ORO

ABRAHAM MADROÑAL DURÁN HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (coords.)



- © JAVIER HUERTA CALVO (dir.)

  ABRAHAM MADROÑAL DURÁN (coord.)

  HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (coord.)
- © EDITORIAL GREDOS, S. A., 2003 Sánchez Pacheco, 85, Madrid www.editorialgredos.com

Diseño de cubierta: Manuel Janeiro

Depósito Legal: M. 32094-2003
ISBN 84-249-2394-4. Obra completa
ISBN 84-249-2392-8. Tomo I
Impreso en España. Printed in Spain
Encuadernación Ramos
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 2003