

EL COMPONENTE DRAMÁTICO-MUSICAL EN UNA PIEZA BREVE DE MELCHOR FERNÁNDEZ DE LEÓN

■ **ELISA DOMÍNGUEZ DE PAZ**

Elisa Domínguez de Paz is Professor of Spanish Literature at the University of Valladolid, Spain. She is a specialist in Spanish Golden Age theatre, a field where she has contributed a number of books and many research articles published in different international journals. She has delivered many conference papers and is an active member of different research groups and projects on Spanish classical theatre.

ABSTRACT

Music played an outstanding role in seventeenth-century Spanish court theatre, even to the point of being a factor when considering whether the plays were to be staged in the royal palace or staged only in the popular theatres or *corrales*. But it was in the royal playhouses where a number of new musical-dramatic new genres developed. In other words, different types of plays were characterized by their musical components, as in for example, *El baile de las aves* [The Dance of the Birds] by Melchor Fernández de León, a text that was first staged in the Royal Palace in 1684, on occasion of the birthday of Queen María Luisa, wife to King Carlos II. Music, dancing and singing contribute greatly to turn the representation of the play into a very brilliant event.

RESUMEN

En el teatro cortesano español del siglo XVII la música jugó un papel relevante hasta el punto de que logró diferenciar, en buena medida, las obras de los corrales de aquellas destinadas para ser representadas en palacio. Es en el marco de las

representaciones palaciegas donde se desarrollan nuevos géneros músico-teatrales caracterizados por la importancia que en ellos tiene el componente musical. Es el caso de la pieza titulada *El baile de las aves* de Melchor Fernández de León, que se representó por primera vez en Palacio, en 1684, con motivo del cumpleaños de la reina María Luisa, esposa de Carlos II. En esta obra, la música, el canto y el baile contribuyen a la vistosidad de la representación teatral.

[Carlos II de Habsburgo, nacido en 1661 y fallecido en 1700, hijo de Felipe IV, rey de España, y de Mariana de Austria]

[María Luisa de Orleans, nacida en 1662 y fallecida en 1689, hija de Felipe I, duque de Orléans y de Enriqueta Ana de Inglaterra]

Keywords: Music, drama, royal playhouses, classical Spanish theatre, Melchor Fernández de León, *El baile de las aves*.

INTRODUCCIÓN

Desde la publicación de la *Colección de Entremeses* de Emilio Cotarelo y Mori [1911] se ha avanzado bastante en los aspectos que caracterizan la factura dramática de los llamados *géneros menores* [Granja y Lobato, 1998], pero no se ha progresado tanto en lo que concierne al estudio de lo coreográfico y musical en la representación teatral áurea (a pesar de que la implicación de la música con el teatro es conocida, pues ya fue ampliamente tratada por Aristóteles en la *Poética*). Falta, sin duda, un estudio teórico, de carácter interdisciplinar, que aborde conjuntamente el texto musical y el texto dramático y que permita tener una visión mucho más precisa y cercana de lo que significó la fiesta musical barroca. Es cierto que se ponen todos los medios para lograr la reconstrucción de este hecho teatral, aunque es verdad que nos encontramos todavía con serios obstáculos que impiden la consecución del citado objetivo. En este sentido, comparto plenamente la reflexión de Carmelo Caballero [2003: n.1]:

La partitura no es la música, del mismo modo que el texto dramático no constituye la obra teatral. Al igual que éste nos priva de un importante conjunto de signos escénicos, también la partitura musical nos niega información precisa (y preciosa) sobre la interpretación.

En el teatro cortesano español del siglo XVII, la música jugó un papel relevante hasta el punto de que va a diferenciar, en buena medida, las obras de los corrales de aquellas destinadas para ser representadas en palacio. No

hay que olvidar que es en el marco de las representaciones palaciegas donde se desarrollan nuevos géneros músico-teatrales caracterizados por la importancia que en ellos tiene el componente musical. Es el caso de la pieza titulada *El baile de las aves* de Melchor Fernández de León, que se intercala en la comedia mitológica *Ícaro y Dédalo*. La pieza se representó por primera vez en palacio, en 1684, con motivo del cumpleaños de la reina María Luisa, esposa de Carlos II, y aparece situada entre el final del segundo acto y el principio del tercero.

Con este trabajo quiero destacar la importancia que en este texto de Fernández de León, que transcribo como apéndice, tiene no sólo el componente literario del texto, sino también el musical, porque la música, el canto y el baile contribuían en el siglo XVII a la vistosidad del espectáculo teatral. Dice M^a Carmen Bobes en su estudio "Entremés del rufián viudo llamado Trampagos", [1984:127-128]:

...Uno de los rasgos más relevantes del teatro como espectáculo es su posibilidad de añadir al texto significación procedente de sistemas de signos variados: paralingüísticos, miméticos, cinéticos, de espacio, de luz, de sonido, etc., pero sobre todo la posibilidad de que la emisión de tales signos se haga en simultaneidad [...]. Limitar el teatro al texto es reducirlo sensiblemente y olvidar muchas posibilidades de expresión.

Bobes subraya estos aspectos del espectáculo teatral en trabajos posteriores *Semiología de la obra dramática* [1987] y *Estudios de semiología del teatro* [1988].

EL BAILE DRAMÁTICO

El baile dramático, como afirma Cotarelo [1904: CLXIV], es: "intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y sobre todo el baile propiamente dicho o saltación". No obstante conviene tener en cuenta que la línea divisoria entre el entremés cantado y el baile dramático es muy tenue, ya que el peso de lo espectacular es mayor en el baile porque exacerba la vista y el oído. La definición de Cotarelo ha sido matizada por Merino Quijano [1981:62-65] al afirmar que este tipo de piezas cobran plenitud estructural como género, es decir como auténticos bailes, cuando se produce un ajuste entre la parte hablada con el canto y el baile "entrelazándose a lo largo de toda la pieza, en

unidad armónica y constitutiva, desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y con personajes dramáticos". Así mismo distingue Merino Quijano [1981:69-71] tres etapas en el desarrollo de este género; la primera abarcó desde fines del siglo XVI hasta 1620 donde la música y el baile son los elementos esenciales; la segunda etapa (1620-1660) fue la más esplendorosa en la que se compaginó lo verbal, la música y el baile; finalmente está la época de decadencia, que se situó a partir de 1660, época en la que la música y el baile tienen especial relevancia sobre la parte hablada. Estaríamos, por tanto, ante tres tipos de bailes: todo cantado, todo bailado o baile entremesado.

El baile dramático se separó del entremés hacia 1616 y es a partir de 1621, con Quiñones de Benavente que lo define como "entremés cantado" o "baile entremesado", según Asensio, cuando se diferencia del baile a secas y del entremés, ya que este último casi siempre lleva adjunto un baile fin de fiesta; es entonces cuando el baile dramático adquiere su verdadera identidad y plena aceptación por parte del público. Ya Lope de Vega en *El Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) aludía al papel destacado que la música debía tener en la nueva manera de hacer teatro:

También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son plática,
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia,
sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia, las reales y altas. (VV.54-60):

Así mismo el Fénix (Lope de Vega Carpio) da testimonio, en su preceptiva, de la presencia del baile en la representación de la comedia:

...en las tres distancias (de la comedia)
Se hacían tres pequeños entremeses
Y agora apenas uno, y luego un baile (VV. 222-224)

Por tanto, no es exagerado afirmar que fue Lope quien dio una base teórica a la incorporación de la música a la Comedia Nueva. Él mismo puso en práctica este precepto en algunas de sus piezas [Umpierre, 1975] como *La selva sin amor* (1629) que, representada en la corte de Felipe IV, contó con la puesta en escena de Cosme Lotti y con música de Filippo Piccinini y Bernardo Monanni. Pero será Calderón, quien años más tarde, afinará el papel que la música debe tener en el teatro del siglo XVII, como instrumento capaz de mover

los afectos del espectador. En este sentido, son muy oportunos los versos incluidos en la loa que introduce *La púrpura de la rosa* (1660) en los que la Zarzuela le pregunta al Vulgo: "¿Donde afecto hallaré?", respondiendo el Vulgo: "En esas músicas bellas / que Tristeza y Alegría/ traen tras sí". Se trata de conjugar el conceptismo poético y el alma, reavivando la emoción del espectador a través de los sentidos, porque la música, en el Siglo de Oro, proyecta una preocupación por la imitación y expresión de los afectos provocando todo un código de fórmulas musicales que, desde la labor crítica, tendrá su respuesta en el siglo siguiente. [Moreno, 2003]. En efecto, el interés por la historia de la música teatral española del Barroco da tímidas muestras en el XVIII. Ignacio Luzán escribe en *La Poética* [1737:303-304]:

Se ofreció por entonces ocasión de lucir aquel estilo de rosicleres en los dramas con música, que se representaban en palacio, adornados con toda máquina y decoración teatral que vino de Florencia. La primera función de esta especie fue *La selva sin amor*, égloga de Lope de Vega, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas antes del año 1630; cosa nueva en España, como dice el mismo Lope. Siguieronse después otros dramas representados y cantados con que el cardenal-infante Don Fernando divertía a la Corte en su casa de campo de la Zarzuela, a las cuales dieron nombre de zarzuelas por el sitio donde se empezaron a representar. [...]. Eran obras que se encargaban por la corte a los poetas más estimados, como Calderón [...] Desde que faltó Calderón [...] los demás eran meros imitadores.

Pero es, sin duda, en el siglo XIX cuando comienza la labor historiográfica respecto al teatro musical barroco con estudios, que todavía hoy en día, resultan de primera referencia como el *Discurso sobre la historia universal de la música* [1804] de José Teixidor [1750-1811], la *Historia de la música española* [1850] de Mariano Soriano Fuertes [1817-1880] y el *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* [1897] de Felipe Pedrell [1841-1922] entre otros. Obras que abrieron caminos insospechados a la investigación de un campo, como es el de la música teatral, tan necesario dentro del esplendoroso teatro barroco español. En nuestra época contamos con interesantes trabajos que han dado luz a importantes documentos musicales [Subirá, 1949], [Alegría, 1977], [Stella, 1980], [Peyró, 1980], [Querol Gavaldá, 1981], [Becker, 1989], sin olvidar la sistemática publicación de *Fuentes para la historia del teatro en España* a cargo de N. D. Shergold y J. E. Varey y Charles Davis. Es verdad

que todavía queda una labor de investigación muy complicada ya que, si por un lado, gran parte del repertorio musical se perdió en el incendio del Real Alcázar de Madrid de 1734 por otro, razones de época propiciaron la desaparición de partituras: primero, por el propio correr del texto dramático a través del tiempo y segundo, porque la música no se conservaba en manuscritos teatrales sino en cancioneros y pliegos sueltos, la mayoría anónimos.

MELCHOR FERNÁNDEZ DE LEÓN

Por lo que respecta al autor de *El baile de las aves*, Melchor Fernández de León, es un dramaturgo muy poco conocido a pesar de representar en la corte y estar cercano a Calderón y a su círculo. Aunque no se tienen datos fidedignos sobre su vida es probable que hubiera nacido a mediados del siglo XVII en Alcalá de Henares [La Barrera, 1860:1853-54]. Su muerte se produjo años más tarde de que sus obras se editaran en las *Partes cuarenta y cuatro, cuarenta y seis y cuarenta y ocho de la colección de Varios publicada en Madrid*, la última hacia 1704. Las primeras referencias a su teatro datan de 1676, momento en que se representa con éxito la zarzuela *El sordo y el montañés o Endimión y Diana*, estrenada con música de Juan Navas y publicada en la *Parte cuarenta y dos de comedias escogidas de varios autores*, que salió también en 1676. Por entonces Fernández de León ya era un dramaturgo de cierto éxito en los círculos cortesanos. Representó en palacio la comedia *El dios Pan*, el 27 de diciembre de 1678, con motivo del cumpleaños de la reina. En el mismo lugar, en 1679, llevó a escena las siguientes obras: *La vida del gran tacaño* [Urzáiz, 2002: 313], representada el 14 de febrero por la compañía de Antonio Escamilla y Matías de Castro; *Venir el amor al mundo*, que es la más conocida de sus piezas, y la zarzuela *Labrar flechas contra sí*. Asimismo en 1679 aparecieron impresas en Madrid sus comedias, *La conquista de las Malucas*, *El veneno en la Guirnalda* y la *Tríada en la fuente*. Cuando muere Calderón en 1681 dejó inacabado el auto sacramental, *Amar y ser amado*, siendo designado Melchor Fernández de León, amigo suyo, como la persona adecuada para terminar la pieza. El último rastro que se tiene de su labor dramática data del año 1684 cuando representó en la Corte *Ícaro y Dédalo* con el baile titulado *Las aves*, el entremés *La junta de las doctoras* y la loa, *Al nombre de la reina Doña María Luisa de Borbón*.

De *Ícaro y Dédalo* y sus piezas breves, existe un manuscrito de 1689 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (nº 16.049). En este mismo año se realiza un traslado de varias obras de Fernández de León a un códice

manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (nº 18.331), que perteneció a Gayangos y que es el que he utilizado en este trabajo; en él además de *Ícaro y Dédalo* se incluyen otras piezas como *La vida del gran tacaño*; *Venir amor al mundo*; *Labrar flechas contra sí*; *Baile de las aves*; *Entremés de la barbada* y *el entremés de la junta de las doctoras*. En la Biblioteca Municipal de Madrid existe otro manuscrito (1-38-7) que informa de la representación de la comedia *Ícaro y Dédalo*, por la compañía de José Garcés el 2 de mayo de 1708 en Palacio. Así mismo hay copia manuscrita de la loa en la B.I.T.B. (46.589) del Buen Retiro.

Varey y Shergold [*Fuentes*: I, V y VI], por su parte, dan cumplida cuenta de las veces que se representó *Ícaro y Dédalo*, y sus piezas breves, todas en círculos cortesanos como Palacio, el Buen Retiro y Coliseo respectivamente. Estas representaciones abarcan un arco temporal que va desde 1684 hasta 1708 interviniendo en ellas actores tan conocidos como Manuel Mosquera y Damián Polope en el siglo XVII o Antonio Ruiz y José Garcés en el siglo XVIII.

En cuanto a las ediciones, hay que decir que *Ícaro y Dédalo* y sus piezas breves sólo se publicaron en dos ocasiones. La primera, en una suelta que salió en Madrid, en la imprenta de Bernardo de Villa-Diego..., el año 1684 y que lleva el título de *Comedia nueva de Ícaro, y Dedalo [Texto impreso] : fiesta que se representó a sus Magestades. .. Doña Maria Luisa de Borbón el día de San Luis veinte y cinco de Agosto de. .. MDCLXXXVIII... : en que se describen apariencias, mutaciones, loa, y baile / escrita por don Melchor de León*; la segunda impresión se halla en *Escogidas XLVIII*, Madrid, 1704, pp. 451-493.

La comedia mitológica *Ícaro y Dédalo* forma parte de esa treintena de obras de carácter palaciego que en torno a 1670-1699 destacaron por el protagonismo especial que adquiere en ellas la música, con abundantes coros y con arias todavía tratadas a la manera hispánica y variados pasos musicales, mezclados al mismo tiempo con habla. En estas piezas está presente la influencia del teatro musical italiano, sin olvidar que aún queda demasiado por esclarecer en cuanto a lo que supuso la llegada de la música italiana a las tablas del Coliseo del Buen Retiro, así como el impacto que esto pudo tener en las relaciones de la música con el texto dramático en las celebraciones palaciegas. La llegada de ingenieros florentinos y luego romanos permite al teatro de corte alzarse a la cima de un lujo extraordinario para los ojos y los oídos (Kazimierz: 1994). La puesta en escena de *Ícaro y Dédalo* es posible que conservara todavía algún resquicio del *Ballet de cour*

francés - por la conservación de elementos tales como la poesía y la música vocal e instrumental- que desde finales del XVI aportó a la escena una tríada fundamental: poesía, música vocal e instrumental. Años más tarde, a partir de 1664, esta modalidad quedará ampliada por la *comedia-ballet* (un género dramático, musical y coreográfico) creada por Molière, junto con el músico Jean Baptiste Lulli, y que alcanzó un eco importante en otros países europeos.

EL BAILE DE LAS AVES

Por lo que respecta a *El baile de las aves*, se trata de un texto no muy conocido. Como he dicho anteriormente sólo se publicó en dos ocasiones, la última en 1704. Me he servido para el estudio de esta pieza breve del manuscrito (nº 18.331) depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid. El baile consta de 141 versos y es totalmente cantado. Se trata de un discurso lírico-dramático resguardado bajo una música que, seguro, movería al espectador a contemplar, por la vista y por el oído, la aparente bonanza de una monarquía que, a estas alturas del siglo, ya sólo se cimentaba sobre endebles pilares de humo. En este texto adquiere un mayor protagonismo la *dulcedo* sobre la *utilitas*, con el fin de dar empaque a la fiesta de cumpleaños de la reina, lo que justifica el tono festivo y *lieto fine*. El argumento, en el que se alaba la grandeza de los monarcas, se basa en una abstracción donde lo importante está concentrado en la invención de pasos y canto respectivamente; los personajes que intervienen son doce mujeres vestidas de aves que recuerdan la relación con ciertas técnicas de la *commedia dell'arte* —sobre todo por el ballet de disfraces acompañado de orquesta— Las aves están denominadas en el texto, no por nombres sino por números, de uno a doce. Cantan tonos humanos (canciones estróficas que pueden o no llevar estribillo) a solo, a dúo, a cuatro o todas juntas, que repiten a veces de modo estricto y otras por variación estrófica. El canto proyecta las bondades de gobierno de los reyes, simbolizados con metáforas luminosas entre las que destaca el sol, como expresión “publicitaria” de una monarquía que, como ya he mencionado, estaba ya en franca decadencia. La alabanza es de claro estilo epidíctico, y refleja no sólo una apología ferviente hacia los reyes, sino también hacia los valores aristocráticos de la institución que representan. Fernández de León convierte en esta pieza la figura de los monarcas en *imago regis*, objeto y fin del espectáculo e incluye, en esta manera de agasajar, una cierta “religiosidad” y autorrepresentación de la monarquía en un momento en que la crisis económica y el declive político hundían al país en un pesimismo y una tristeza que contrasta con el lujo y la magnificencia de sus fiestas. Se

necesita asombrar a un público que demanda una constante confirmación de que no ha perdido del todo su alta condición socioeconómica [Ferrer Valls, 1993:36].

En *El baile de las aves* la trama se engarza con una música concertada, es decir, música vocal acompañada por instrumentos que, generalmente en eventos de estas características, eran guitarras, arpa o castañetas y probablemente dispuesta en compás ternario. No obstante siempre nos vemos obligados a apelar a nuestra fantasía y sensibilidad para imaginar lo que nos falta al oído y a la vista. A este respecto Gil López de Armesto, que era contemporáneo de Fernández de León, dirigiéndose al lector en el prólogo a sus *Sainetes y entremeses representados y cantados* (1674) le dice: "Te suplico que los leas con el gusto que los oíste, sin que olvides, al leerlos, la dulzura de la música con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos" [Bergman, 1984:23]. Un año más tarde se expresaba Calderón en términos similares en una carta que le escribe a Francisco de Avellaneda excusando su asistencia al estreno de la zarzuela *El templo de Palas*:

[...] aunque es verdad que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música ni lo aparatoso del teatro, con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuanto desmerece de su lugar este –nada dichoso género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y el oído [Caballero, 2003:678-679].

El baile de las aves comienza con un romancillo cantado por un coro y precedido de una acotación que dice: "Salen por las dos puertas del vestuario doce mujeres con sombreros de plumas y castañetas, cantando y bailando". Es un fragmento musical que confiere a este inicio, con la combinación instrumental correspondiente, un carácter festivo y jubiloso.

Todas: Alegres las aves
con festivo vuelo,
sacrifiquen amantes al cielo
con voces de plumas
los ecos suaves
porque del donaire
de Lisi divina
por más celestial,
por más peregrina
hermosa en la esfera
se pinte del aire. (vv.1-11)

Los coros a varias voces son típicos desde los mismos comienzos del Barroco, aunque en la música teatral no son tan frecuentes como en la música religiosa (donde predomina esta configuración vocal en todo el siglo XVII y parte del XVIII), dado que el tipo de repertorio musical que se insertaba en las comedias no solía precisar de tantos efectos vocales: solían ser canciones a solo, a dúo o a cuatro. Sin embargo, en algunas representaciones áulicas, desde las primeras décadas del siglo XVII, se pueden documentar intervenciones policorales en fiestas de notable fasto, con el fin de dotar de la mayor brillantez y vistosidad posibles el festejo. Los coros están situados habitualmente en distintas partes o incluso planos de la escena (arriba-abajo, izquierda-derecha...) creando cierto efecto de espacialidad y estereofonía. En cuanto a la coreografía de este tipo de piezas, hay que destacar un notable vacío documental. Los manuscritos e impresos sí es cierto que contemplan un listado de varias danzas tales como *bandas bran o caramancheles* entre otras muchas, pero no indican cómo se llevaban a cabo estos bailes [Greer y J.y Varey, Madrid, 1997] y [Moreno Muñoz: 2008]

En esta pieza el estribillo, que siempre se inicia diciendo "Consagren, tributen", expresa el sentimiento principal de sumisión y respeto a los monarcas, reservándose para las coplas estróficas lo circunstancial. Por tanto la música se adapta a las exigencias retóricas y teatrales del texto y viceversa. La inclusión de una serie de *topoi de la captatio benevolentiae* hace que la alabanza transmita una cierta emoción. Se detecta un halo musical muy italiano por la incorporación de técnicas en cuanto a declamación emotiva y pluritonal traídas a España por los escenógrafos Cosme Lotti, en 1626, y posteriormente por Baccio del Bianco, Antonio María Antonozzi o Dionisio Mantuano.

Todas en ala a sus majestades

Cantan. De su frente el cisne
candores dibuje,
que armiños cristales
son campos comunes.

Cantan todas.
Consagren, tributen
de plumas nevadas
bellas inquietudes

Cantan 2
Cándida paloma
corales susurren,

mejillas de nácar
su pico pronuncie.
Todas. Consagren, tributen
sus bellos rubíes
claveles deslucen... (vv.12-25)

A pesar de las polémicas que suscitó la nueva escenografía musical, ésta tuvo un éxito tan extraordinario que hizo que muchos dramaturgos escribieran la trama de sus piezas teatrales en función de los efectos escénicos y no al contrario.

Como texto cortesano, *El baile de las aves*, se enmarca dentro de los textos teatrales de encargo, sin embargo esto no significa que la obra se reduzca a una alabanza vacía y servil del personaje agasajado sino que, entre líneas, se puede vislumbrar que, tras esta propaganda se capta una percepción del *modus operandi* de los Austrias.

Cantan 3
Tantos de los siglos
mis Reyes viváis
que al sol le contéis
cuanto ha de alumbrar.
Todos.
Vivir y triunfar
sean vuestros reinos
calles de la paz. (vv.80-86)

El texto da fin con una canción de todas las aves "en ala" que, al tiempo que articula el discurso dramático y sirve para rendir pleitesía a una monarquía, la de Carlos II, que en 1684 estaba ya desmoronada:

Todas. Con el pecho abierto
amante dirá
Pelícano fino
por seña real.
Rendir por amar
que sus corazones
España os dará (87-93)

CONCLUSIÓN

El *baile de las aves* de Melchor Fernández de León es una breve y desconocida pieza teatral en la que destaca el verso ágil, muy funcional en lo dramático y sobre todo en lo musical. Dado que fue una obra destinada a representarse en Palacio ante un público muy alejado de la muchedumbre que poblaba los corrales, tiene que acomodar su estructura a unos parámetros bien distintos de los que imperaban en las representaciones populares. Por ello, en aras a lograr la fastuosidad que requería la representación de este tipo de obras áulicas, tanto poetas como músicos se afanaban en crear piezas en las que el canto, la música y el baile constituían verdaderas “*ut poiesis musica*” o “*ut musica poiesis*” de la representación. Un moralista como el Padre Camargo (1689) da testimonio de esta esplendorosa conjunción cuando afirma:

La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados. (Flórez, 2006: 528)

Así pues, la fiesta teatral barroca contribuyó, en sus distintas manifestaciones dramáticas, a evocar una ilusión muy alejada de la realidad cotidiana del hombre del siglo XVII para quien la carrera del vivir es tal vez el mayor desengaño posible. No olvidemos que el Barroco español, que coincide con los reinados de Felipe III (1598-1621) y el gobierno de sus validos, El Duque de Lerma y el Duque de Uceda; Felipe IV (1621-1665) y su valido, Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares y Carlos II (1665-1700), es un siglo donde los conflictos políticos y sociales minaron sobremanera la situación interna de España marcada por la corrupción y el nepotismo. Olivares, así mismo, embarcó a España en la guerra de los Treinta Años llevando al país a un desastre irremediable. Además, Holanda consolidó su independencia, Portugal se separó definitivamente de España y se tuvo que hacer frente a las sublevaciones de Cataluña. Se puede decir, por tanto, que España al terminar el siglo XVII es un país hundido en su propio fracaso tanto en política exterior como interior. Sin embargo estos avatares políticos no fueron un obstáculo, sino todo lo contrario, para que se produjera un desarrollo brillante y genial en el campo de las artes.

En este sentido, el teatro del siglo XVII, tanto el cortesano como el de los corrales, proporcionó al hombre español del barroco la posibilidad de fabricar un abanico de falsas ilusiones que le llevan a construir un mundo imaginario en el que la apariencia se afirma como realidad y contribuye a poblar su anhelo vital soñando, tal vez por un instante, una realidad en la que los disfraces y los efectos escénicos (conquista del espacio en altura) hacen concebir en el espectador la ilusión de la representación del poder, que diría Balandier [1994], gracias al enorme poder de la representación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEGRÍA, J.A. *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos fondos musicais, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1977.*
- ASENSIO E. *Itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente), Madrid, Gredos, 1965.*
- BALANDIER, G. *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación.* Barcelona: Editorial Paidós, 1994.
- BARRERA Y LEIRADO, C.A. de la, *Catálogo bibliográfico y crítico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, (1860) Madrid, Gredos, 1969.*
- BECKER, D. "El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín, Vol. 1, 1989-01-01, pp. 353-364.*
- BERGMAN, H. E. *Luís Quiñones de Benavente y sus entremeses, Madrid, Castalia, 1968.*
- BOBES, Ma. C. "Entremés del rufián viudo llamado Trampagos", en: *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin, Madrid, Editorial Nacional, 1984, pp. 127-141.*
- _____. *Semiología de la obra dramática, Madrid, Taurus, 1987.*
- _____. *Estudios de semiología del teatro, Valladolid, Aceña, 1988.*
- BUEZO, C. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII, Kassel Reichenberger, 2004.*
- CABALLERO, C. "La música en el teatro clásico" en *Historia del teatro español, I, Dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp.677-715.*

- COMEDIAS NUEVAS, parte quarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España... [Texto impreso] Publicación: En Madrid: por Francisco Martínez Abad..., a costa de Isidro Colomo, 1704.
- COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII* (2 vols.), 1911, ed. Emilio Cotarelo y Mori, 2ª ed. Granada, Universidad de Granada, 2000.
- FERRER VALLS, T. *Nobleza y espectáculo teatral (1535- 1622)*, ed. UNED. Universidad de Sevilla y de Valencia, 1993.
- FLÓREZ ASENSIO, M.A., "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*, XXIX, 2 (2006), p. 528.
- GRANJA, A. de la, y María Luisa LOBATO. *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 1998.
- GREER, M.R., y J. E. VAREY. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y documentos*, Támesis, Madrid, 1997.
- HUERTA CALVO, J. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- IRIARTE, T., de. *La Música*, poema. Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1779, pp. 96-97.
- KAZIMIERZ, S. *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos de la Universidad de Varsovia, 1994.
- LUZÁN, I. *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974.
- MERINO QUIJANO, G. *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2 vols.
- MORENO, A. "Música, Pasión, Razón: la teoría de los afectos en el teatro, la música y las artes plásticas del siglo de Oro", *Edad de Oro*, XXII, Madrid, Universidad Autónoma, 2003, pp. 321-360.
- MORENO MUÑOZ, Mª J. *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2008.
- PEDRELL, F., *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Berea, 1897-1898, 5 vols.
- QUEROL GAVALDÁ, M. *Música barroca española. Teatro musical de Calderón*, Barcelona, CSIC, 1981.

- SHERGOLD, D. y John VAREY. *Representaciones palaciegas. 1603-1699, (FuentesI)*, London, Tamesis Books, 1982.
- STEIN, L, K. "El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró, *RM*, 3, 1980, pp.197-234.
- SUBIRÁ, J. "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII", *Anuario Musical*, 4, 1949, pp.181-191.
- _____. *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1984.
- UMPIERRE, G. *Songs in the plays of Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975.
- URZÁIZ, H. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- WITHAKER, S.B. "Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La Selva sin amor*", *Journal of Hispanic Philology*, IX (1984), pp.54-63.

EL BAILE DE LAS AVES

*Salen por las dos puertas del vestuario doce mujeres
con sombreros de plumas y castañetas, cantando y bailando*

Todas.

Alegres las aves
con festivo vuelo
sacrifiquen amantes al cielo,
con voces de plumas
los ecos suaves 5
porque del donaire
de Lisi divina
por más celestial,
por más peregrina,
hermosa en la esfera 10
se pinte en el aire.

Todas en ala a sus Majestades

Canta 1.

De su frente el cisne
candores dibuje,
que armiños cristales,
son campos comunes. 15

Cantan todas

Consagren. Tributen
de plumas nevadas
bellas inquietudes.

Cantan 2.

Cándida paloma,
corales susurre, 20
mejillas de nácar
su pico pronuncie.

Todas.

Consagren. Tributen
sus bellos rubíes,
claveles deslucen. 25

Cantan 3

En sus ojos lindos
más imperios busque
águila que al sol
registra las luces.

Todas.

Consagren. Tributen 30
rayos y laureles,
que vistosos triunfen.

Canta 1.

La garza del cuello
más airosa huye,
por quedar burlada 35
con el que descubre.

Todas.

Consagren. Tributen
porque a perfecciones
lo hermoso se ilustre.

<i>Cantan 5</i>		
El pavón al pelo sus ojos reduce, azabache en ondas muchos soles lucen.	40	
<i>Todas.</i>		
Consagren. Tributen no es mejor el cielo con campos azules.	45	
<i>Cantan 6.</i>		
El neblía candores cuanto más encubre negro con sus manos el armiño acuse.	50	
<i>Todas.</i>		
Consagren. Tributen risueños jazmines mejor lo pronuncien.		
<i>Cantan 2</i>		
Las aves airosas, el buen arte estudien de volar asombros haciéndose cruces.	55	
<i>Todas.</i>		
Consagren. Tributen pinceles y plumas de sus voces dulces.	60	
<i>Cantan 8.</i>		
De cuantas bellezas todo el mundo incluye ser la sola, el Fénix publica en perfumes.		
<i>Todas.</i>		
Consagren, tributen en aromas cuanto su hoguera produce.	65	

Otra tonada y otras mudanzas cantando de dos en dos.

1 y 2

Canten las filomenas.
De sus abriles
formen canoras plumas, 70
blandos clarines.

Todas

Céfiros.
Músicos.
Cláusulas.
El agosto es el mayo
donde más viven.

3.1.5.6.

A pestañas y cejas 75
amor más libre.
Con las flechas el arco
le rindió al lince.

Todas.

Céfiros.
Ébanos.
Páramos.
Deja a todos los ojos 80
sin competirle.

Cantan dos 3 y 8

En canoros jilgueros
del alba pinten
cuanto aljófár, en rosas
dan sus matices. 85

Todas

Céfiros.
Ámbares.
Púrpura.
se gorjean narcisos
con los jazmines.

1 y 2.

La oropéndola diga
ser bello chiste, 90
el garbo con que pisa
los alhelíes.

<i>Todas</i>	
Céfiros.	
Sándalos.	
Tréboles,	
La que muere a sus plantas	
Más dulce vive.	95
<i>3.1.5.6</i>	
En la caja de nácar	
de sus rubíes	
transformados en perlas	
ven sus marfiles.	
<i>Todas.</i>	
Céfiros.	
Búcaros.	
Navieras.	100
Dicen los cardenales	
y los malvises.	
<i>A dúo.</i>	
Verdes los papagayos	
cantan a Lisis.	
bella aura que pasa	105
por los jardines.	
<i>Todas</i>	
Céfiros.	
Cítaras.	
Tímpanos.	
con cristales y flores	
cantan y ríen.	
<i>Cantan todas</i>	
Y porque festivo	110
gracioso y galán,	
cosquilla el canario	
sea del solaz.	
<i>Canta 1.</i>	
Cada primavera	
de la Majestad	115
cuenta el regocijo	
con un tulipán.	

<i>Todas.</i>	Mecer y bailar que el ro, ro, a la cuna todos cantarán.	120
<i>Cantan 2.</i>	Vean del rubí hermoso cruzar los escaparates vivos del cristal...	
<i>Todas.</i>	Correr y bailar que los andadores del iris dará.	125
<i>Cantan 3.</i>	Tantos de los siglos mis Reyes viváis, que al sol le contéis cuánto ha de alumbrar.	130
<i>Todas.</i>	Vivir y triunfar sean vuestros reinos calles de la paz.	
<i>En ala todas.</i>	Con el pecho abierto amante dirá, Pelícano fino por seña real. Rendir por amar que sus corazones España os dará.	135 140