

La intención musical de Rojas Zorrilla en los *tonos* de sus comedias colaboradas*

Lola Josa
(Universitat de Barcelona)

A quienes nos dedicamos al estudio de la música de los Siglos de Oro en cualquiera de sus manifestaciones o incidencias nos asombra la ductilidad que el tiempo dramático ganó gracias a la soltura y el recurso consciente de lo musical que los dramaturgos adquirieron en el transcurso del siglo XVII. De hecho, en la escritura teatral, al igual que en una partitura, el tiempo, en su complejidad, es el vértice hasta en la fisicidad escénica, la distribución de los sonidos (sean verbales o musicales) y los silencios. De manera paulatina, los dramaturgos lo fueron descubriendo e incorporando en la forma de pensar el teatro. Las canciones, fueran bailadas o no, creaban una hondura que enriquecía las tramas al mismo tiempo que sacaba al espectador del discurso racional y le ayudaba a desconceptualizar lo argumentado en los diálogos, y, de esta forma, a moverse por planos temporales distintos al del presente escénico. Fue por la música que la simultaneidad de tiempos y de discursos pudieron abrir posibilidades experimentales a la historia del teatro, y, a su vez, propiciarle a la palabra (en cuanto palabra cantada) una liberación que le permitiera ampliar su poder representativo, sin menoscabo, claro está, de que canciones y *tonos* intensificaran el lirismo de las representaciones, como bien supieron hacer nuestros poetas desde Juan del Encina y Gil Vicente. El propio Lope, en su *Arte Nuevo* (Granja 1989, 79-94), advirtió que la imitación poética estaba compuesta de plática, verso y *dulce armonía* que es como Tomás Luis de Victoria llamaba a la música. Asimismo, podríamos detenernos en las consideraciones que deberíamos hacer a la hora de plantearnos el teatro como un género *oído* hasta, aproximadamente, 1630 (Frenk 1982, 101-123). A la importancia de la escucha no le podía faltar los atributos dramáticos que lo musical pudiera aportar, no sólo para disimular el ruido de mutaciones en comedias de santos o de magia, sino para simular efectos, mover el ánimo o enfatizar sentimientos, exaltando, incluso, las frases más importantes con un redoble de caja o con un clarín. De hecho, la música se conceptualizó hasta el punto de resultar fundamental para poetas y actores a la hora de transmitir ideas o emociones (García 1997, 169-184).

A esta concepción de la obra dramática a modo de un arte compuesto por texto, música y baile se le sumaba, a su vez, el afán de que esas músicas tenían que representar tonadas y letras conocidas tanto en la calle como en la corte, y, algo no menos importante, desde el escenario tenía que escucharse, también, la rica tradición oral que, en unos pocos versos de arte menor, era capaz de encerrar en su brevedad una pluralidad de posibilidades trágicas (Pastor 2000, 246-247). En definitiva, sonaban canciones y *tonos*¹ compuestos por lírica culta y lírica de corte tradicional, con música vocal, monódica o polifónica, generalmente con acompañamiento instrumental (aunque éste se haya perdido las más de las veces), que por su desarrollo, importancia dramática y funcionalidad no sólo era música incidental, sino parte integrante de la trama. Con los años, el devenir del *tono* se volvió complejo, sobre todo para el estudio que siglos después emprenderían la filología y la musicología. Sin embargo, dejando aparte las dificultades que entraña buscar, transcribir, editar, grabar y recuperar la sonoridad musical de los corrales de comedias y escenarios cortesanos, así como también poder saber si el *tono* nace para el teatro, o bien llega al teatro desde la corte gracias a la popularidad ganada en las calles,

*Este artículo se inscribe dentro del Proyecto Coordinado “ASODAT (Asociar los datos: bases de datos integradas del teatro clásico español)”, coordinado por Alejandro García (PID2022-136431NB-C62).

¹ Por *tono* y canción tenemos que entender, respectivamente, la melodía del poema cantado y su letra.

pese a ello, la labor interdisciplinaria entre musicología y filología descubre una voz y una música integradas con plena intencionalidad dramática.²

Los dramaturgos aprendieron a pautar y disponer el tiempo de sus obras mediante funciones muy precisas de *tonos*, canciones y bailes que Rosa Avilés (2023) ha delimitado con precisión, viniendo a enriquecer las ya apuntadas por Josep Subirá en 1930. En este sentido, Rojas Zorrilla fue un poeta consciente de los resortes dramáticos que abrían. Si bien es cierto que estamos hablando de un dramaturgo poco dado a lo musical y, en consecuencia, poco dado, también, a dejarse inspirar por la música de su tiempo o, a la inversa, poco inspirador para los compositores (aunque nos aguarden sorpresas a propósito de las colaboradas), en cambio, descubrimos en él una evidente evolución en la comprensión de las posibilidades y los recursos musicales para la escritura teatral. En una primera aproximación podemos decir que el género dramático parece ser que no condicionó sus decisiones musicales, sin embargo, resulta revelador que las obras representadas en Palacio (a diferencia de las representadas en el Coliseo del Buen Retiro, El Pardo o Toledo) sean más ricas musicalmente hablando (Flórez 2006). La explicación la encontraríamos en el conjunto de intérpretes de cámara (por muy reducido que fuera) que los acompañaba. De no haber sido así, no se entendería el sofisticado recurso del eco o del diálogo musical entre bastidores de cuanto se ha dicho en escena en obras como, por ejemplo, *Los celos de Rodamonte*, *Progne y Filomena*, *Los bandos de Verona* o *Nuestra Señora de Atocha*.

En las dos partes de sus Comedias, sea cual sea la tipología musical, siempre se guarda un perfecto maridaje con la acción dramática, quedando la música insertada, funcionalmente, en la trama. También comprobamos que para el pensamiento teatral de Rojas la canción no es un mero compás de espera dentro de la trama, ni tampoco una sencilla conceptualización musical para transmitir o enfatizar sentimientos, emociones e intenciones, pero lo consigue después de una evolución, que es lo que explicaría la peculiaridad musical más sobresaliente en su dramaturgia en solitario que consiste en que la interpretación vocal sea lo más recurrente en la Segunda parte de sus obras a diferencia de la Primera parte. Tanto es así que, en el cómputo total de su corpus, en la segunda parte se canta en un porcentaje muy elevado, más de la mitad, en detrimento de una retórica de menciones, alusiones y metáforas musicales, sin interpretación ni instrumental ni vocal, que son las frecuentes en las comedias de la Primera parte, y anecdóticas, en cambio (insisto), en la Segunda. Además, en la Primera parte, siendo muy reducido el número de veces en que los personajes cantan, cuando lo hacen, las canciones están en boca de los criados o no se especifica quiénes, mientras que, en las comedias de la segunda, las canciones las ejecutan músicos, voces corales integradas por los propios músicos y otros personajes, voces superpuestas o personajes implicados en la acción (mayoritariamente personajes masculinos, nunca duques, ni condes ni marqueses, ni mucho menos monarcas). Es decir, en la Segunda parte demuestra una evolución en su pensamiento dramático-musical.

Rojas Zorrilla, al igual que Vélez de Guevara, por ejemplo, se sintió llamativamente inclinado por el romance como estrofa para el canto. Bien sea el romancero tradicional, bien el romancero lírico, que es como llamamos Mariano Lambea y yo al que empezó a escribirse hacia 1580, conforme a unas nuevas pautas compositivas pensadas para el canto y desde exigencias musicales cultas que educaran el oído y la sensibilidad musical de la sociedad española como no había ocurrido con anterioridad (Josa 2017). Se trata del romancero que Menéndez Pidal confrontó con el viejo en cuanto a que éste era (según él) “poesía esencialmente unida a una melodía, poesía cantada”,

² Remito a *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP dirigida por Lola Josa. Publicación en web: <https://digitalmp.uv.es/>

mientras que el romancero lírico, a pesar de nacer “también musical”, tendió “siempre a ser poesía leída” (Menéndez Pidal 1953, 158). Montesinos, con elegancia, rebatió el postulado del maestro a tenor de la evolución que el propio romancero “artístico” descubrió a lo largo del siglo XVII, y que Lambea y yo misma hemos podido corroborar en calidad de editores de los principales cancioneros de la corte de Felipe III y Felipe IV (Josa-Lambea 2000-2023). Sin duda alguna, lo que indujo a Menéndez Pidal a sostener ese criterio fue la firmeza con que llevaron a cabo su tarea de edición los compiladores de las *Flores y Primavera*s. Ciertamente es que el “Romancero General quiere afirmar” su carácter poético, pero no porque fuera éste “nuevamente” redescubierto como “exclusivo” en el nuevo romancero, sino porque tal y como no se cansan de comentar recopiladores y poetas en prólogos, comedias y escritos de todo tipo, creían que, por la valía poética que tanto sedujo a los compositores, era necesario recopilar la letra que se musicaba para el deleite cortesano. En consecuencia, debe ser inimaginable este romancero tanto sin música como sin poesía. El principal foco de difusión de este romancero fue la corte. Y a causa de este público que lo protegía, pasó al teatro. El romancero lírico y la Comedia Nueva fueron contemporáneos, y los dos géneros literarios comparten el haber sido manifestaciones literarias representativas de la sociedad del XVII, y el poseer ambos unos moldes en los que se “vertieron [...] todas las lavas en que hervía la literatura de fines del XVI”. (Montesinos 1954, 129)

Romances líricos encontramos en varias obras de Rojas Zorrilla, a veces incluso aludidos como bailes, como es el caso de la *Numancia cercada*, y siempre con función premonitoria, irónica, concluyente o alusiva. En el caso, además, de *Morir pensando matar* encontramos un romance del célebre maestro Álvaro de los Ríos, músico de cámara de la reina Margarita de Austria, y uno de los compositores elogiados por Tirso de Molina. Pero centrándonos en las colaboradas, de entre las comedias que contengan canciones y tonos en las jornadas de Rojas, *El mejor amigo, el muerto* (Luis Velmonte, Rojas y Calderón) nos ofrece en la segunda jornada un romancillo lírico con función conclusiva y premonitoria que Calderón retomará en su jornada (la última), ampliando la importancia que tiene el *tono* al ser cantado ahora desde la dimensión de la trascendencia, desde la voz de la muerte que repite la primera cuarteta: “Ya en aqueste siglo/ amigos y verdad/ del otro mundo vienen,/ que en este no los hay” (1777, 17).³ En toda la obra, no hay más escenas musicales, pero Rojas, sabedor de que su *tono* abrirá la única brecha musical en la obra, a través de él ha creado un clímax de carácter sentencioso que resume lo ocurrido hasta ese instante, y, a su vez, adquiere la prestancia de preludeo a un sarao (el del aniversario de la dama protagonista, Clarinda) que, en cuanto empieza, la música, mediante otro romancillo lírico (esta vez de temática amorosa), mientras recrea la soberana belleza de la dama, cantará una advertencia dirigida a don Juan a propósito del desenlace que le aguarda al final de la Comedia (“El dueño que esperaba/ tal dicha lograr,/ ufano celebre/ lo que ha de gozar”, 17). Ante una escena de confusión, miedo y máscaras en la que don Juan se encuentra aturdido, la música mantiene una tensión irónica que sostiene la atención del espectador y lo aleja de lo que ve, impidiendo que ceda al desaliento. En el caso del primer romancillo lírico comprobamos que divide la obra en los tiempos dramáticos recogidos en el título de la comedia: el tiempo de la muerte que es el que determina el tiempo de la amistad como se demuestra en el desenlace.

³ Me ha resultado imposible consultar la edición que Miguel Campión realizó en su tesis doctoral titulada: *El mejor amigo, el muerto, de tres ingenios. Edición crítica y estudio*, Universidad Autónoma de Madrid, 2022, porque está excluida de préstamo. En consecuencia, cito conforme el testimonio conservado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Publicación en web: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mejor-amigo-el-muerto/>

Respecto al romancero tradicional, nos sorprende uno valiosísimo (por varios motivos) en la magnífica comedia colaborada de *El catalán Serrallonga* (Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara). En *El Caín de Cataluña*, Rojas ya recurrió a la música entre bastidores para inculpar a Berenguel de la muerte del hermano, y lo hace con un recurso de gran intensidad dramática y mucho recorrido lírico (en cuanto al género de la música teatral se refiere) que retoma en la segunda jornada (la que escribe él) de *El catalán Serrallonga*. Antonio Coello, en la primera, introduce dos *tonos* consecutivos vinculados, además, a la danza. El segundo de ellos tiene gran parte de la letra en catalán y alude de manera directa (e irónica) a doña Juana (dama protagonista). Es un *tono* que además cuenta con un estribillo del compositor barroco catalán Joan Cererols Fornells, que desarrolló su producción entre 1640 y 1680. Fue maestro de capilla de la Abadía de Montserrat y director de l'Escolania (Pelinski 1971). El estilo musical del *tono*, al estar vinculado con una danza, cuenta con reminiscencias renacentistas.

En la jornada de Rojas (II), serán Juana junto a Serrallonga quienes, mientras descansan, escuchen un *tono* (compuesto por un romancillo con estribillo) que, con mucho tino, ha escogido el dramaturgo. Juana advierte de que se oyen “acordes instrumentos” por el camino que conduce desde Caró a Girona (que es como decir, de extremo a extremo de Catalunya, desde Tarragona a Girona). Dos voces femeninas los cantan, se reparten las estrofas, a excepción del estribillo en boca, íntegramente, del coro de músicos:

Cuatro bandolés
 iban de camarada
 uno era Serrallonga
 y altro su amiga Juana,
fararera
 y otro *Fadrí de Sao*,
fararón.
 Lloran las miñonas,
 lloran de tristó,
 que a Juan de Serrallonga
 llevan a prisión.
Fararón.
 Juana, la su amiga,
 su hermano deshonoró
 y de le dar muerte
 al cielo prometió.
Fararón.
 Bernardo Serrallonga
 por su hijo lloró,
 y para que le prendan
 él propio le entregó,
Fararón.
Él propio le entregó.
Fararón. (vv. 1731-1744)

La función del *tono*, en este caso, amplía la intensidad de la recepción dramática de las escenas posteriores, porque (en primer lugar) se trata de un prelude musical (un presagio dentro de la escritura dramática) de las escenas inmediatas que van a sucederse; (en segundo lugar) y, al mismo tiempo, la música permite a los protagonistas, a Juana y Serrallonga, ensimismarse y entablar con ellos mismos una dialéctica, mientras que (en

tercer lugar) también abre la posibilidad de que el presente simultáneo no escenificado participe en el drama. La complejidad funcional de este *tono* es extraordinaria, y es oportuno que apuntemos que ha sido la pretensión de libretistas y dramaturgos desde la Camerata di Bardi a Carmen Portaceli. Rojas Zorrilla, al igual que en *El Caín de Cataluña* como he apuntado antes, va intercalando, entre las estrofas musicales, soliloquios y apartes de los protagonistas que ayudan al espectador a comprender el estado de angustia y soledad que sufren, porque, con palabras de Juana: “La sangre no tiene vista,/ tiene oído, y así es cierto/ que, como le falta el ver,/ tiene el oír más atento” (vv. 1780-1783). El propio Serrallonga comenta, con asombro, en su primer soliloquio que la música se anticipa a la realidad (vv. 1745-1748) y le permite ver lo que aún no existe, a lo que añade Juana, en paralelo, su reflexión de que, gracias a la música, el oído (órgano del miedo como sabemos) le habla de todo cuanto ha de saber sin más tardanza. Y lo cierto es que una vez terminado el *tono*, Serrallonga y la dama bandolera cobran el vigor que carecían para la acción siguiente: dirigirse con dagas desnudas, él hacia su padre y ella hacia su hermano.

De igual modo, en *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* (Rojas Zorrilla, Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa), Rojas, en su jornada (la I), a través de un *tono* (un romancillo sin estribillo, vv. 68-75)⁴ con función aparentemente festiva (pero que, mediante la ironía de la letra, cumple también con la función de vaticinio) introduce un quiebro dramático que cristalizará en un cambio de actitud en Tamorlán. Esta misma función la mantendrá Roa en el *tono* de su jornada, y a propósito, asimismo, de Tamorlán, poniendo de manifiesto de qué modo la música acompaña y determina las decisiones y las acciones del protagonista, tal y como ha hecho Rojas al inicio de la obra.

Volviendo al *tono* de *El catalán Serrallonga*, digamos que ha sonado entre bastidores (recurso muy del gusto del dramaturgo como dije más arriba) para pautar uno de los momentos más dramáticos de la acción. Su estribillo, *Fararera, fararón*, musicalmente, está lleno de información. Se trata de un estribillo popular conservado, con variantes, en el *Cancionero de Upsala* (mediados del siglo XVI), con música de Bartomeu Càceres, aunque hay una facción de la musicología que duda y se atreve a apuntar a Mateo Flecha el Viejo como responsable de la música. Lo importante es que ambos destacaron por ser músicos conocedores de la polifonía de un género caracterizado por la mezcla (en una misma pieza) de diferentes estilos musicales, idiomas y texturas líricas (de ahí que a este género musical se le conozca con el nombre de *ensalada*). El pequeño cancionero recoge villancicos renacentistas castellanos y catalanes (alguno lo hay, también, en latín y gallego) con músicas, no sólo de los dos compositores nombrados, sino del gran Cristóbal de Morales y nuestro querido Juan del Encina. Que la música sea de Bartomeu Càceres explicaría que encontráramos, asimismo, el estribillo en el *Cancionero de Gandía*. De *aire* de danza renacentista, su letra añadía el carácter popular por el refuerzo del juego con las sílabas *fa-ra-ra* en cualquiera de sus variantes. Gustó tanto en toda Europa que lo encontramos en la obra de compositores de la segunda mitad del XVI y principios del XVII como el inglés Thomas Morley (quien musicó, además, a Shakespeare) u otros compositores ingleses de aquel período como lo fueron Thomas Tomkins o John Hilton, y lo hallamos, a su vez, entre las partituras del alemán Hans Leo Hassler o del italiano Giovanni Gastoldi. Todos ellos tienen en común el haber compuesto música teatral (Pastor 2000, 252). Y algo no menor, lo encontramos, a su vez, en las composiciones del célebre músico barcelonés Joan Brudie, maestro de músicos del renacimiento catalán, maestro de capilla de la Seo de Urgell y profesor de canto de Santa María del Mar de Barcelona.

⁴ Agradezco a Rafael González Cañal que me facilitara la edición que está preparando de la obra para la consulta de sus *tonos* y letras.

La suerte de este estribillo es tanta que Rojas recurre a él en otra de sus jornadas (la tercera) de otra comedia colaborada, *También tiene el sol menguante* en una cuarteta cantada que Galindo dirige a Marta (vv. 2407-2410). En cuanto a las cuartetos del *tono* del *El catalán Serrallonga*, no podemos dejar de señalar el paralelismo que en algún verso encontramos con el baile de máscaras que Calderón dispone en la segunda jornada de *El pintor de su deshonra*, a propósito de los *minyones* y los *fadrins*, las criadas y los solteros. Ambos *tonos* (el de Rojas y Calderón, romancillos con estribillo) no solo guardan reminiscencias, sino que el estribillo de *El pintor* es prácticamente el mismo con variantes en el juego silábico. En lugar de cantarse, como en Rojas, “*Fararera*”, en Calderón se canta “*Tararera*” y “*tarareta*”. Resulta evidente es que los dos dramaturgos siguieron la estela de la escuela musical catalana que hizo célebre un estribillo de corte tradicional mediante la hermosa línea melódica tan imitada por toda Europa como he comentado.

Este paralelismo que advierto entre el *tono* de Rojas Zorrilla y el del drama de Calderón en torno a la escuela musical catalana, además de corresponderse a la tradición cultural relacionada con la acción dramática de sus respectivas obras, muestra un indicio significativo de lo que encontramos en *Troya abrasada*, una comedia colaborada, precisamente, entre Calderón y, probablemente, Rojas. Si bien en la jornada de Rojas introduce un romancillo lírico del que no hay rastro musical de la época, en la de Calderón, el fantasma de Ansiona (que empieza entre bastidores y termina con presencia escénica) canta un *tono* cuya música podría ser de Joan Pau Pujol, el maestro de capilla de la Catedral de Barcelona entre los años 1570 y 1626. El *tono* se ha conservado en un manuscrito de un cancionero jesuítico inédito que junto a Mariano Lambea estamos transcribiendo y preparando desde hace poco más de un año y medio para su publicación. En la partitura consta el nombre de Joan Pau Pujol. ¿Por qué es un indicio significativo? Porque no resulta azaroso que, en las convergencias apuntadas de estos dos dramaturgos, musicalmente emerja lo más elevado y culto de la escuela de compositores catalanes comprendida entre el último cuarto del siglo XVI y los treinta primeros años del siglo XVII.⁵

En la comedia colaborada *El mejor amigo, el muerto* que Rojas y Calderón comparten, junto a Luis Velmonte, Calderón, que es el que cierra, retoma la primera cuarteta del romancillo lírico que Rojas (en la segunda jornada) hace cantar a los músicos como primer *tono* de los dos que interpretan (17). En ese sentido, Calderón retoma el motivo musical fijado por Rojas (27). Estamos ante un *tono* cuya función no es otra que cantar el pensamiento conclusivo que puede extraerse de la decisión y comportamiento iniciales de don Juan y que determinan el devenir del personaje. A continuación, empieza un sarao en el que se entona un *tono* conmemorativo que es otro romancillo lírico con estribillo de marcado carácter tradicional que tiene una función irónica respecto al presente escénico y, de manera simultánea, es un preludio del desenlace, con lo cual, el espectador, si es un buen entendedor, respirará aliviado pese al conflicto dramático que va a desatarse. Está compuesto por una seguidilla que canta: “El dueño que esperaba/ tal dicha lograr,/ ufano celebre/ lo que ha de gozar” (17). Pese a no conservarse la música de este romancillo, su composición poética apunta a una tradición musical muy definida, además, en la primera mitad del siglo XVII. A ello cabe sumarse que Rojas era conocedor de las dos funciones que la seguidilla comporta cuando es estribillo de un romance lírico. Generalmente, las seguidillas, a modo de estribillos de romances, tienen autonomía poética respecto a las cuartetos, llegando, incluso, a entrar en contraste con ellas (Josa

⁵ Agradezco la generosidad de Sergio Rodríguez al facilitarme unas partituras del siglo XVIII relacionadas con esta obra, así como a Iván Gómez por la información de una nueva edición que está preparando de una comedia colaborada en la que participó Rojas Zorrilla y que analizaré en mi próximo trabajo sobre el dramaturgo.

2006). El motivo no era otro que el carácter reacio de la seguidilla (dentro, insisto, del romancero lírico) a los lamentos o a cualquier manifestación (sea temática o estilística) de dolor. Hecho que condicionó que su música sea más alegre, sin perder (como dice Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua*) su elegancia y agudeza, ya que es poesía que canta la vida libre y sin ley, la vida que burla toda norma o previsión.

El estribillo, por sí, resulta el momento lírico en el que el músico podía ensayar mejor y experimentar con su arte musical, y al tratarse de seguidillas, aún más; hecho que explica que sean frecuentes en el *tono* barroco, porque toda seguidilla en el estribillo del romancero lírico acostumbra a ser siempre de compás ternario; es decir, un compás que, a diferencia del binario (compás que predomina en las cuartetos; más sosegado y proclive a la expresión narrativa), es más lúdico, más libre, más amplio en recursos técnicos; propenso al estilo imitativo, a los atrevimientos armónicos y melódicos, a las disonancias, a las síncopas rítmicas, generando todo ello un ritmo más acusado. Ello explica que con la seguidilla-estribillo nos hallemos ante una forma poético-musical resistente a cualquier propuesta analítica que contemple la constatación de rasgos comunes, de elementos definitorios musicales, cumpliéndose también, en la música, lo que Correas definía como rasgo poético, su libertad. Las seguidillas (en los estribillos) llegaron a ser una de las estrofas predilectas del repertorio de romances y romancillos musicados.

Además de cumplirse todo ello en este *tono* de Rojas Zorrilla, se añade una de las dos funciones poéticas que las seguidillas tienen como estribillo dentro del repertorio musical. En este caso, se trata de la función que, musicalmente, denominamos *conclusiva*. Retóricamente son menos expresivas y más profundas en su significación, fundamentándose, sobre todo, en figuras retóricas que le son propias como la ironía, por ejemplo. Una ironía que es recurso recurrente en Rojas.

A propósito de las seguidillas, Rojas también comparte correspondencias musicales con Vélez de Guevara. Sin embargo, el caso de *La Baltasara* es peculiar y muy importante en cuanto a los conocimientos y nociones musicales que tiene Rojas (responsable de la tercera jornada; las otras son la I de Vélez de Guevara y la II de Antonio Coello). En su jornada, Vélez despliega una riqueza musical generosa y variada que comprende desde una seguidilla; una tonada cuya letra juega con las notas musicales; un romance tradicional, y *tonos* del *Cancionero classense* (1589) y de los *Romances y letras a tres voces* (XVII), y a ello responde Rojas Zorrilla en su jornada con el provocador baile del *polvillo* (13r), sin reminiscencias ya renacentistas (Montaña 1998, 5-9). Se trataba de un baile que despertaba el alborozo en los espectadores, y que Jusepa, recordándose a Miguel, empieza a bailar mientras ella misma canta la letra, a cuyo compás entra Miguel.

Si a lo largo de su dramaturgia encontramos también la *folia* y la *chacona*, las otras dos danzas y bailes más célebres de la cultura hispánica del renacimiento y del barroco, Rojas alude a los bailes en escasas ocasiones, sabedor, como era, de los problemas de prohibiciones que comportaban. En cambio, resulta significativo que en su obra encontremos los tres tipos de danzas peninsulares que, desde España, se difundieron por toda Europa con gran acogida y ricas variaciones, como las que hizo Jean Baptiste Lully con la folía que, nacida en el Cancionero de Palacio, llegó a conquistar Versalles bajo el nombre de Folia de España. Por su parte, la chacona no necesitó de intermediarios. Nacida en colecciones españolas de guitarra, compuesta con patrones comunes de acordes para el bajo instrumental, se difundió con rapidez por toda Europa en el siglo XVII gracias a la popularidad que alcanzó su vivacidad musical, incitadora de un movimiento proclive al erotismo.

El caso del baile del *polvillo* fue el más escandaloso. Fue uno de los más célebres del siglo XVII y con eco literario en Cervantes y Góngora, por ejemplo. Se trata de un

baile datado con anterioridad a 1589, porque en la *Historia moral y filosófica* de Pedro Sánchez encontramos una dura crítica a lo deshonesto de algunos bailes, incluido el del *polvillo*, describiendo el modo de bailarlo de esta manera: “¿Qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y medida que debe a su honestidad, descubriendo con saltos los pechos, y los pies [...]? ¿Qué diré del halconear con los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos, y a dar vueltas a la redonda, y a hacer visajes...?” (Pastor 2000, 262).

Tras el baile, en la jornada de Rojas, Jusepa y Miguel pasan a cantar y bailar, también, unas redondillas en gallego de carácter festivo (13r), compuestas con un estribillo que, de nuevo, son dos seguidillas, en esta ocasión, con la otra de las dos funciones que cumplen en el repertorio del *tono* barroco; es decir, con acento lírico que tiene como función la exaltación de algunos de los elementos poéticos más importantes de la primera unidad lírica, las redondillas. Por eso mismo, es habitual, tal y como dicta el estilo musical, que este tipo de seguidilla sea una interrogación retórica, una exclamación, o bien, un apóstrofe, como es el caso; rasgo que la aproxima, estilísticamente, a la lírica de tipo tradicional. Este tipo de seguidilla-estribillo viene a ser un pequeño retablo en el que se fija y aumenta, en el que se exalta y extrema uno de los rasgos poéticos cruciales del *tono*, referido en las estrofas. Cuando la seguidilla ejerce esta función pierde el carácter sentencioso que tiene cuando es *conclusiva* (Josa 2006, 370-371).

En cuanto al *tono* que Rojas fija en su jornada (II) de *El pleito que puso al diablo el cura de Madridejos*, en esta ocasión escoge versos de lírica de corte tradicional (vv. 1107-1108), muy discretos, puro divertimento (al modo con que lo hace en *Del rey abajo ninguno*, *Entre bobos anda el juego*, *Cada cual lo que le toca* o *La vida en el ataúd*), para impedir que nada altere la densidad de los monólogos de Catalina en silvas pareadas, que realiza a la protagonista en una dimensión inconfundiblemente trágica como en ninguna de las otras dos jornadas puede apreciarse. Por ello, precisamente, Rojas se muestra cauto musicalmente, porque tanto en la jornada de Vélez (I) como en la de Mira de Amescua (III), la música está en función de la melancolía que aqueja a Catalina; se propone como paliativo de ésta, siguiendo el consejo que Marsilio Ficino dispuso, recomendándola como el arte más eficaz para ayudar (que no curar) a los aquejados de melancolía (oído izquierdo, etc). Rojas, a modo de contrapunto, abre la dimensión psicológica de Catalina para que podamos entender el desasosiego de su alma. Cabe decir que Vélez de Guevara escoge un *tono* (vv. 903-910) que se trata de un famosísimo romance de Antonio Hurtado de Mendoza (y que calma a Catalina y la duerme), muy querido también por Calderón de la Barca (se lo encontramos en *Los encantos de la culpa*, el auto de *La vida es sueño*, *El valle de la Zarzuela*), cuya música, además, es de José Peyró (c. 1670-1720), compositor de *La Paz Universal o El lirio y la Azucena* del propio Calderón.⁶

Por último, quisiera hacer un breve apunte a propósito de algo que me ha llamado la atención en su dramaturgia. Se trata de las posibilidades simbólicas de la música sin necesidad de la poesía que, en sus obras, abre la propuesta instrumental. Pese a ser escasa, sorprende lo amplia y variada que resulta. Se aprecia una notable predilección por los instrumentos de viento, y no por los de cuerda como la guitarra, por ejemplo, tan querida y habitual en la época. En el caso de los instrumentos de viento, a excepción de la chirimía (más íntima, por ser un instrumento precursor del oboe), los escoge no por el poco desarrollo argumental que aportan en el siglo XVII (es un tópico que se repite, pero no es correcto), sino porque la expresividad musical del viento es más contundente y definida

⁶ Remito al trabajo que, desde el Grupo de Investigación Consolidado *Aula Música Poética* de la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 00235) que coordino, realizamos para el estreno de este auto sacramental. Véase <https://laudamusica.com/historico-de-conciertos/>

en cuanto reclamo de atención, a diferencia de la cuerda, que aporta una calidez que escapa al metal, y, además, es de expresión más íntima y delicada, pese a que, poéticamente, la elocuencia de los instrumentos de viento, es decir, la capacidad para transmitir el sentido del texto poético es idéntica en cada familia instrumental.

Ahora sí, y ya para terminar, quisiera apuntar las principales conclusiones de lo expuesto:

1º Los *tonos* de Rojas Zorrilla en las comedias colaboradas están relacionados de un modo directo con los protagonistas.

2º La función de estos *tonos* modifica el curso de la trama mediante un cambio de actitud o una nueva determinación a la hora de actuar por la escucha poético-musical.

3º Se trata de *tonos* que condensan el pasado dramático más reciente y anticipan temporalmente lo que se escenificará.

4º Rojas era un fino conocedor de las funciones musicales de las estrofas y de las correspondientes funciones que los *tonos* cumplían en el teatro.

5º Si el romance lírico con función irónica es uno de los recursos poético-musicales frecuentes en su teatro, mantiene este rasgo estilístico en las colaboradas.

6º Sabía de las dos funciones que los compositores otorgaron a la seguidilla musicada dentro de la tradición del romancero lírico fijada en el célebre *Libro de Tonos Humanos*, el cancionero poético-musical de la corte de Felipe IV.

7º En las comedias colaboradas junto a Calderón encontramos la tradición musical más culta de la escuela de compositores catalanes comprendida entre el último cuarto del siglo XVI y los treinta primeros años del siglo XVII.

Estos siete aspectos confirman lo que siempre me gusta referir en mis trabajos sobre la tradición del *tono* humano de nuestro siglo XVII. Se trata de que, aun con discreción, el *tono* barroco (genuinamente peninsular) participó de una inquietud que en los diferentes países europeos también podemos encontrar, y no era otra que la unión del lenguaje poético-musical con la escritura teatral y escénica como medio de enriquecer la expresión y la transmisión de lo dramático desde el escenario. Inquietud o hallazgo que condicionado, además, por un hecho que estaba modificando el pensamiento de la Edad Moderna: la consciencia de la individualización del tiempo que tanto juego daba, precisamente, para el tratamiento del personaje dramático. En el siglo XVII, la música y el teatro (en calidad de artes, precisamente, sustentadas sobre el *tiempo*) se vieron empujadas a apurar, con todos los resortes expresivos, el nuevo concepto temporal que, desde finales del XVI, dejó de ser mera orientación para erigirse en experiencia individual y en una dialéctica cargada de dramatismo respecto al antiguo concepto de “un tiempo común y universal”. Sólo el nuevo tiempo íntimo fue el que, a partir de entonces y con precisión pudo brindarnos la consciencia de nuestra propia duración y la explicación del mundo. Se le vino a llamar, entre otros conceptos, *correlación* y *flujo objetivo* que remitían a una nueva conciencia del presente. Dentro de lo más íntimo de lo humano, la existencia había empezado a revelarse no de un modo lineal ni circular, sino en diferentes pliegues que condicionaron el arte, la literatura y, por supuesto, la música, el canto y el teatro que fueron los más dados a la experimentación en sus límites expresivos, y sobre todo, los más obligados a pensar la intimidad del tiempo.

Obras citadas

- Avilés, Rosa. “Las funciones dramático-musicales del teatro clásico español como herramienta de análisis en la base de datos DMP.” *Hipogrifo* (2023): 55-67.
- Cassol, Alessandro. “Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla”. En Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena E. Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 185-194.
- Belmonte, Luis de, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca. *El mejor amigo, el muerto*. Valencia: Imprenta de José y Tomás de Orga, 1777. Publicación en web: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-el-mejor-amigo-el-muerto-0/>
- Coello, Antonio, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara. *El catalán Serrallonga*. Edición de Almudena García González. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Correas, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana*. Madrid, CSIC, 1954.
- Flórez, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- Frenk, Margit. “Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro.” *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982. T. 1. 101-123.
- García, María del Carmen. “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales.” María Antonia Virgili, Germán García y Carmelo Caballero. *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997. 169-184.
- Granja, Agustín de la. “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII.” *Cuadernos de Teatro Clásico* (1989): 79-94.
- Josa, Lola (et al.). *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español. DMP*. (2024). Publicación en web: <https://digitalmp.uv.es/>
- . “Reflexiones sobre la música como rectora principal en el teatro de Luis Vélez de Guevara.” *Criticón* (2017): 103-117.
- . “La aventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical.” Anthony Close con la colaboración de Sandra M.^a Fernández Vales. *Edad de oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006. 369-378.
- Josa, Lola y Mariano Lambea. *Todo es amor. Manojuelo Poético-Musical de Barcelona (Biblioteca de Catalunya)*. Madrid: CSIC, 2013.
- . *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (III). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Madrid: SEdeM, 2004-2011, 3 vols.
- . *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (I). Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona: CSIC, 2000-2010. 4 vols.
- . *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*. Madrid: CSIC / SEdeM, 2008.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispanoportugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. 2 vols.
- Montaña, Juan Luis. “Folías, zarabandas, jácaras, chaconas... el *ars saltandi* de la época de Cervantes.” *Mundo Clásico* (1998): 5-9.
- Pastor, Juan José. “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla.” En Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena E. Marcello eds. *Francisco de Rojas*

- Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 243-269.
- Pelinski, Ramón. *Die Weltliche Vokalmusic spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*. Tutzing: Verlegt bei Hans Scheneider, 1971.
- Pérez, Fernando. “La música en la obra de Rojas Zorrilla. Concepción musical del autor dramático.” En Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena E. Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 737-752.
- Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el licenciado Arias Pérez (Madrid, 1621)*. Reimpresión directa de la primera edición, con estudio preliminar de José F. Montesinos. Valencia: Castalia, 1954.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa. *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*. Edición de Rafael González Cañal. En preparación.
- Vélez de Guevara, Luis, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. *La Baltasara*. [S. l.: S. n., s. a.]. Publicación en web: <https://archive.org/details/A25015816>
- . *También tiene el sol menguante*. Edición de Piedad Bolaños, Würzburg / Madrid: More Than Books / Clásicos Hispánicos, 2013.
- Vélez de Guevara, Luis, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*. Edición de Piedad Bolaños, Abraham Madroñal y C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2012.