

# Las funciones dramático-musicales del teatro clásico español como herramienta de análisis en la base de datos DMP

## Dramatic-Musical Functions of Classical Spanish Theatre as an Analytical Tool in DMP Database

**Rosa Avilés Castillo**

<https://orcid.org/0009-0008-5291-9429>

Universitat de Barcelona

ESPAÑA

rosa.091@hotmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 55-67]

Recibido: 28-11-2022 / Aceptado: 21-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.05>

**Resumen.** El presente artículo aborda la relevancia que tuvieron las canciones en las piezas teatrales de los corrales de comedias áureos. Unos tonos que se imbrican con el lenguaje dramático y que, por lo tanto, ejercen funciones importantísimas, doce en total, que ahora el usuario puede consultar gracias al nuevo criterio de búsqueda incorporado en la web de Digital Música Poética (DMP): «las funciones dramático-musicales».

**Palabras clave.** Digital Música Poética (DMP); funciones dramático-musicales; teatro áureo.

Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación financiado *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español (segunda fase)*, dirigido por Lola Josa, y de cuyo grupo de investigación formo parte (PID2019-104045GB-C53). *Digital Música Poética* es una de las bases de datos integrantes de la federación ASODAT, coordinada por Teresa Ferrer.

**Abstract.** The following article dives into the relevance of the songs that were included in the plays of the baroque *corrales de comedia*. These tones are intertwined with the dramatic language, therefore, they have very important functions —twelve in total—which the user can now look up thanks to the new searching criteria incorporated in the website of Digital Música Poética (DMP): «the dramatic-musical functions».

**Keywords.** Digital Música Poética (DMP); Dramatic-musical functions; Baroque theatre.

## 1. INTRODUCCIÓN

La oscuridad en que estuvo sumido el conocimiento durante el largo período de la Edad Media finalizó con la invención de la imprenta por Gutenberg el año 1453. La crítica contemporánea coincide al afirmar que la Edad Media no terminó con el descubrimiento de nuevos territorios, porque los conflictos militares y políticos no son, en realidad, los que delimitan las etapas históricas, o quizá sí, pero no en este caso. La revolución que supuso que un hombre cualquiera pudiera gozar en la intimidad de su hogar de la lectura de un libro de Homero, de Platón o de Santo Tomás de Aquino fue el hito que marcó el inicio de un nuevo período, de una nueva etapa iluminada por los rayos de un conocimiento que ahora estaba al alcance de todo el mundo.

De la misma manera sucedió con la invención de Internet cuando a finales del siglo xx nació para revolucionar los estandartes del conocimiento al globalizar el acceso a la información. De esta secularización se han beneficiado todos los campos de estudio y por supuesto el que aquí incumbe, el filológico-musical, porque la web de Digital Música Poética<sup>1</sup> se nutre de los beneficios de las nuevas tecnologías para poner al alcance de cualquier usuario el legado de nuestra lírica áurea aún por desempolvar.

Desde hace más de diez años filólogos y musicólogos trabajan imbricando sendos campos de estudio en una labor homónima a la que llevaron a cabo dramaturgos y músicos en el Siglo de Oro. Porque lejos de lo que llegó a afirmar la crítica decimonónica, las canciones de nuestro teatro clásico español no son meras cancioncillas cortas y graciosas, sino que ejercen importantes funciones en el entramado argumental de las comedias, y todas ellas quedan ahora recogidas en el nuevo criterio de búsqueda de la web: «las funciones dramático-musicales».

1. En adelante DMP.

## 2. LA BÚSQUEDA DE REGISTROS EN LAS «NOTICIAS DE CANCIÓN»

La amistad que mantuvo Lope de Vega a lo largo de su vida con Vicente Espinel, Gabriel Díaz, Juan de Palomares o Juan Blas de Castro puede concebirse como metáfora del hermanamiento de dos artes que en el siglo áureo se entendieron en su reciprocidad: música y teatro. Un ensamblaje que por aquel entonces condujo al que fuera compositor de la Cámara de Felipe III a poner en música poesías de su amigo Lope de Vega. Y en la actualidad ese mismo ensamblaje no es solamente la matriz de la metodología de DMP, sino que constituye también el primer bosquejo sobre el que se acabó trazando la disposición de la información de las «noticias de canción» presentes en la web. De cada tono se detallan unas precisiones propias de la labor del filólogo y a continuación otras, competencia del musicólogo, por lo que a la postre, el usuario tiene acceso a una información poético-musical muy completa fruto de un método de estudio fiel al diálogo que ambas artes mantuvieron en los siglos áureos.

Desde hace más de nueve años, DMP permite al investigador seguir profundizando en su estudio accediendo a la información requerida desde diferentes criterios de búsqueda: tecleando directamente el título de una obra, el primer verso o la canción que desea analizar; o bien seleccionando el dramaturgo, el género, el compositor, el poeta, la métrica o el tema de la canción. Múltiples posibilidades que responden a las diferentes miradas desde las que el estudioso puede abordar su campo de análisis, ya que no es lo mismo querer indagar en cuán presente estuvo la música en tal o cual género, que querer dilucidar qué dramaturgo fue más fiel al hermanamiento de ambas artes en su poética, que intentar averiguar cuántas partituras compuso tal músico a tal poeta.

Y si bien todos estos criterios distintos de búsqueda abarcan diferentes y plurales perspectivas de estudio, restaba todavía sin atender una parcela poco cultivada en nuestras letras hispánicas a la que, no obstante, era necesario dar cabida en DMP dada la relevancia que en sus obras le otorgaron los dramaturgos áureos.

### 2.1. ¡La novedad! La búsqueda por «funciones dramático-musicales»

El desajuste con que en un principio el crítico se acercó a las comedias áureas fue acompasándose poco a poco gracias a la nitidez de nuevas miradas que intuyeron la hondura con que aquellas canciones debían ser analizadas. Quizás en un primer momento por razones cuantitativas, porque es cierto que la inclusión de tonos cantados en la dramaturgia áurea es considerable<sup>2</sup>. Pero más allá de las cifras, fue el estrecho engarce entre lenguaje dramático y musical el que legitimó

2. En la obra dramática de Lope de Vega, por ejemplo «hallamos elementos cantables [...] en ciento setenta y cinco (175) de las trescientas cuarenta y tres (343) comedias revisadas. Es decir, que un 50 por 100 de la obra dramática de Lope de Vega (de la que hasta nosotros ha llegado, naturalmente) encierra cantables» (Rodríguez y Ruiz-Fábrega, 1981, p. 524).

esa otra vía de estudio basada en una metodología interdisciplinar y vertebrada por la «importancia del material cantable como elemento dramático, como factor determinante de la comedia»<sup>3</sup>.

Con los años, el estudio excesivamente textual de las comedias fue desatendiéndose en pro de un análisis en el que lo auditivo empezó a cobrar mayor relevancia. Se entendió que el texto teatral áureo debía abordarse desde su concepción primitiva, es decir, como un texto escrito para ser representado y por ello los estudios dramático-musicales empezaron a sucederse con aportaciones fundamentales. Ciertamente es que inicialmente bajo la forma de compendios lírico-musicales<sup>4</sup>, pero con el tiempo fueron surgiendo estudios que ya trenzaban con más o menos cabos lenguaje dramático con lenguaje musical. Son ejemplos la tesis doctoral de María Cruz García de Enterría<sup>5</sup> o el estudio del filólogo Gustavo Umpierre<sup>6</sup>, una de las pocas monografías que actualmente siguen existiendo sobre la trascendencia y la funcionalidad de la música en la comedia lopesca:

A los dramaturgos se debe en gran parte, por tanto, no sólo la inclusión de la música en las representaciones teatrales, sino también cómo se introduce, pues aunque forma parte de las obras independientemente del género dramático del que se trate, no siempre tiene en ellas la misma importancia ya que si en ocasiones aparece simplemente como un elemento ornamental, por lo que estaríamos ante una música incidental, en muchas otras la música afecta a la propia estructura de la obra o a cualquiera de los elementos que la componen, bien sea la trama, los personajes o el lenguaje, y, entonces, deja de ser un mero adorno para convertirse en parte esencial de la obra, de manera que podemos hablar de música integrada<sup>7</sup>.

Es evidente cómo esta vía legítima de aproximación al texto dramático áureo debía también tener cabida en nuestra base de datos y por ello desde hace algo más de un año el usuario puede aplicar este novedoso criterio de búsqueda y filtrar los resultados según la función dramático-musical que una canción desempeñe en una comedia. Restaba, empero, una base epistemológica que unificara los criterios y determinara qué funciones podían estas llegar a ejercer. No yerra el lector cuando presupone que el vasto volumen de tonos de los más de trescientos cincuenta dramaturgos que en la actualidad forman parte de la base de datos de DMP dificultaron la labor, ya que todo este material cantable bien puede seguir interpretándose como metáfora de *El Coloso de los Apeninos*: verdaderas arquitecturas dramático-musicales que como la escultura esconden una hondura que puede escudriñarse, porque en ella reverbera, como en las cuevas y las grutas de la estatua, nuestro legado poético-musical máspreciado.

3. Rodríguez y Ruiz Fábrega, 1981, p. 524.

4. Montesinos, 1925; Robles, 1935; Bal, 1935; Hidalgo, 1935; Blecua, 1939; Díez de Revenga, 1983; Alín y Barrio, 1997; Frenk, 2003.

5. García de Enterría, 1962.

6. Umpierre, 1975.

7. Flórez, 2006, p. 108.

## 2.2. Unificar criterios: la prioridad

Como es lógico, por tanto, tal novedad demandaba una aclaración, porque las incursiones que la crítica había realizado en esta nueva parcela de las letras hispánicas eran inconexas y, sobre todo, carecían de unos criterios unificadores que pudieran aplicarse más allá del dramaturgo áureo en concreto a que tal o cual erudito hubiera dedicado su estudio. Restaba precisar la explicación que justificara por qué la web de DMP afirma, por ejemplo, que la famosa quintilla<sup>8</sup> de *El caballero de Olmedo* no es tan solo una proyección lírica de la pasión amorosa de don Alonso para con su dama, sino que tras esos versos subyace también sigilosa la tragedia que anuncia el aciago destino del protagonista a pesar de que este último matiz proléptico se hubiera reservado siempre para la afamada seguidilla que dio vida a la obra: «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo»<sup>9</sup>.

Era necesario, en definitiva, un documento en el que el usuario pudiera hallar una breve explicación de las doce funciones que en total pueden llegar a ejercer los tonos en la dramaturgia áurea. Breves definiciones donde se desglosaran qué criterios justifican que un futuro investigador otorgue a una canción una u otra función, y ese documento queda enlazado en la web mediante un hipervínculo que conduce a un archivo PDF dividido en dos bloques: el primero, formado por las nueve<sup>10</sup> funciones poético-musicales que los tonos pueden llegar a ejercer a la luz de la trama argumental; y el segundo, con las tres funciones restantes<sup>11</sup> aunque en esta ocasión vinculadas a la luz de la estructura dramática.

A la postre, doce funciones que no se circunscriben solamente a un poeta, sino que reverberan en el amplio corpus que de la dramaturgia áurea ha llegado a nuestros días. Porque si bien es cierto que Lope de Vega fue quien más<sup>12</sup> «incorporó en el teatro toda la poesía del pueblo»<sup>13</sup>, también otros dramaturgos como Francisco

8. «En el valle a Inés / la dejé riendo: / si la ves, Andrés, / dile cuál me ves / por ella muriendo» (vv. 1104-1108).

9. La quintilla, por lo tanto, tiene el mismo carácter predictivo que la famosa seguidilla que sirvió de arracadero a Lope de Vega para escribir su tragedia más conocida, porque como el antiguo oráculo de Delfos, Tello canta lo que imponía la leyenda y si bien ni don Alonso ni doña Inés entienden la letra de manera literal, una lectura más profunda revela «que no tiene menos carácter de aviso esta primera canción de *En el valle a Inés*, que la siguiente y más conocida de *Que de noche le mataron*» (Gilabert, 2017, p. 278).

10. Estas son: ambientación, descriptiva, preludio, amonestación, festiva, melancólica, persuasiva-eva-siva, irónico-burlesca y opósito.

11. Estas son: interludio, introito y conclusión.

12. «Está claro que Lope de Vega es un poeta, en su sentido más general, un poeta lírico y dramático, y también un poeta popular que reafirmaba su afán de aproximarse a sus espectadores con aquellos elementos que más le acercaban a su público, y entre ellos ocupan un lugar primordial las canciones de sus fiestas, los ritmos y los aires de un baile o de una danza que era habitual en medios urbanos y campesinos. Tal realización de Lope de Vega sobrepasa los límites de lo normal en su tiempo para convertirse en la labor de un iniciador, de un guía, como en tantos otros aspectos de su teatro» (Díez de Revenga, 1983, p. 262).

13. Frenk, 1962, p. 51.

Bances Candamo, Diego de Figueroa y Córdoba, Juan de Zabaleta o María de Zayas recurrieron a la música como recurso para ensanchar y dar hondura compositiva a sus obras, y no como mero elemento ornamental.

### **2.3. Las doce funciones dramático-musicales**

De acuerdo con el gran aporte que supone esta nueva posibilidad de búsqueda, se explica a continuación, de manera resumida, la naturaleza de las doce funciones dramático-musicales que podían desempeñar los tonos áureos<sup>14</sup>.

1. AMBIENTACIÓN: tonos cantados que acomodan con su melodía la trama o el espacio en que está transcurriendo la acción.

2. DESCRIPTIVA: tonos cantados o no cantados en cuyas letras se proyecta una situación de la comedia o un sentimiento de los personajes que la habitan.

3. PRELUDIO: tonos cantados y no cantados que vaticinan sucesos aún no ocurridos en la comedia, pero que terminarán sucediendo.

4. AMONESTACIÓN: tonos cantados o no cantados que, o bien, advierten a los protagonistas sobre su aciago futuro o bien los amonestan por acciones y comportamientos normalmente ya escenificados en escena. Son, por lo tanto, canciones engarzadas en su mayoría en el acto tercero.

5. FESTIVA: tonos cantados por lo general en escenarios aldeanos que celebran un festejo normalmente ligado con la institución eclesiástica (bodas, bautizos, etc.).

6. MELANCÓLICA: tonos cantados por lo general en escenarios palaciegos a los que se recurre para sanar la congoja de un personaje (normalmente el protagonista) que sufre por la ausencia o el rechazo de la persona a la que ama. La música es el bálsamo al que se recurre para aquietar las pasiones del alma, pero es paradójico comprobar cómo no siempre logra su cometido porque muchas de sus letras son espejos donde los enfermos de amor ven reflejados sus males.

7. PERSUASIVA-EVASIVA: tonos por lo general cantados que impulsan a los personajes a actuar o bien los distraen de determinadas situaciones y/o emociones. En la función persuasiva, la música y/o la letra de la canción es el motor que induce a actuar, porque despierta conciencias dormidas.

8. IRÓNICO-BURLESCA: tonos cantados o no cantados bajo los que palpita un aire socarrón y burlesco con el que se buscó despertar la hilaridad entre el público espectador.

9. OPÓSITO: tonos cantados o no cantados que expresan con sus letras el reverso de lo que terminará sucediendo en la comedia, porque de este modo se desarticulaban las conjeturas del público áureo.

14. Para saber más, recuérdese que en la base de datos DMP hay enlazado un hipervínculo donde se explican de manera más detallada y concisa cada una de estas doce funciones dramático-musicales.

10. INTERLUDIO: tonos tradicionales y/o populares que exceden los confines argumentales, porque el dramaturgo hizo reposar sobre ellos el esqueleto compositivo de su obra ligándolos con la propia estructura dramática de la comedia.

11. INTROITO: el tono, por lo general cantado, inicia acto y/o escena.

12. CONCLUSIÓN: el tono, por lo general cantado, cierra acto y/o escena.

### 3. EL TEMA NO ES LA FUNCIÓN

Estas doce funciones son la novedad que incorpora la base de datos DMP, un nuevo criterio que permite ampliar las perspectivas de búsqueda de obras musicales, pero el futuro investigador debe diferenciar entre el tema y la función de un tono. Es decir, el asunto o la materia que prepondera en una canción puede versar sobre diferentes temas, porque su letra tanto puede alabar la belleza de una dama, que celebrar un desposorio, que satirizar sobre una cuestión, pero eso no significa que dichas canciones desempeñen la función descriptiva, festiva e irónico-burlesca respectivamente, por lo que es importante no confundir el tema con la función.

Así, por ejemplo, en el tercer acto de *La moza de cántaro*, Lope de Vega intercala un tercetillo<sup>15</sup>, cuya letra sí armoniza con la función festiva del tono, que está celebrando los desposorios entre los criados Leonor y Martín. Pero recuérdese que no siempre tenían porqué convenir ambos aspectos. Es más, las más de las veces disonaban en pro de una riqueza dramática que perseguía maravillar al público de los corrales de comedias. En *La niña de plata*, por ejemplo, la hermosa Dorotea cita un conocido romance de adulterio<sup>16</sup>, pero la temática lamentosa de los versos populares destila en realidad una sagaz sátira, porque la intención de la dama es desarticular con el sarcasmo los infundados celos de su enamorado don Juan. Así pues, el tema del romance es lastimero, pero su letra no describe los sentimientos de la dama, sino que la función de la canción es irónico-burlesca porque subyace en ella la intencionada burla de Dorotea hacia don Juan.

Y es que en la dramaturgia áurea los tonos ejercían funciones incluso cuando no se cantaban sobre el escenario, porque fueron muchos los dramaturgos que se atrevieron a glosar en los parlamentos de sus personajes afamados versos de la lírica tradicional. Unas cancioncillas que formaban parte de la realidad del siglo XVII hasta tal punto que, con tan solo mencionarlas, sus melodías resonarían en la mente de los espectadores por activación:

Es sobradamente sabido que, tratándose de canciones o romances que el público conocía perfectamente, pues se encontraban en todas partes, bastaba la simple mención para que fuesen reconocidos de inmediato<sup>17</sup>.

15. «En la villa de Madrid / Leonor y Martín se casan; / corren toros y juegan cañas» (vv. 2559-2561).

16. «Las tres de la noche han dado, / corazón, ¿y no dormís? / Venga, venga la muerte contra mí, / que no es para desdichados el vivir» (vv. 1072-1073; 1086-1087).

17. Alín, 1964, p. 269.

En *La discreta enamorada*, Lope de Vega embebe en el monólogo de Fenisa cuatro versos de una famosísima copla que en la comedia describen el desasosiego de la dama. Su letra, tan conocida en la época, es la proyección del desvanecimiento de su ilusión por casarse con Lucindo, y Fenisa los cita cuando es conocedora de que es el padre del galán quien quiere contraer matrimonio con ella:

Soñaba yo que tenía  
alegre mi corazón,  
mas a la fe, madre mía,  
que los sueños, sueños son (vv. 556, 564, 572, 580).

¿Quién no conoce aquel dicho tan manido de «los sueños, sueños son»? Si en la actualidad nos resuena por la fama que cobró este último verso gracias a la obra de Calderón de la Barca, ¿cómo no iba a serle familiar al público de la época si fue esta «una de las canciones más citadas, imitadas y parodiadas del siglo XVII y por ende de las más proverbializadas»?<sup>18</sup> Lope la engarzó en *La discreta* siendo consciente de que la música resonaría en la mente de los espectadores aun sin que esta fuera cantada. Pero esa licencia no únicamente se la permitió él, sino que otros dramaturgos contemporáneos como Tirso de Molina, Villamediana, Quiñones de Benavente o Valdivieso recurrieron asimismo a este tono aunque, eso sí, otorgándole diferentes funciones según las necesidades argumentales que demandaran sus comedias. Porque sí, parte de la riqueza dramático-musical de nuestra lírica hispánica radica también en el carácter maleable de unas canciones que tanto funcionaron preludiviendo un suceso, que persuadiendo a un personaje, que describiendo sus sentimientos. Y, por supuesto, a toda esta pluralidad de posibilidades da respuesta DMP con la incorporación de este nuevo campo de análisis que le otorga a cada tono, cantado o no cantado, la función que desempeña en una comedia.

#### 4. UN TONO, DIFERENTES FUNCIONES

El acervo popular fue la cantera a la que los dramaturgos áureos acudieron para nutrir sus comedias. Tonos de sobra conocidos, porque esos romancillos, seguidillas, tercetillos, etc., tan ingeniosos y perspicaces habían nacido de la pluma de un autor culto, o se habían desligado de la estrofa de un antiguo romance, o quizás habían brotado entre las labores de la siembra mientras los segadores recogían el trigo. El origen era indiferente, porque lo verdaderamente importante era lo que tenían en común todas aquellas canciones: su pertenencia a la idiosincrasia de un pueblo que acudía al teatro a escuchar sobre las tablas su propia cultura lírico-poética que los arropaba a todos (hombres y mujeres, niños y ancianos, nobles y campesinos) bajo la melodía de una única comunidad.

La misma canción, por lo tanto, puede hallarse en una obra de Quiñones de Benavente, en otra de Lope de Vega y en otra de Calderón de la Barca, pero lo interesante es analizar cómo cada dramaturgo la engarzó en su comedia a propósito de unas exigencias compositivas. Una misma seguidilla, en consecuencia, tanto

18. Frenk, 1961, p. 166.



puede preludiar un suceso en una obra calderoniana que ironizar sobre un hecho en una benaventina por lo que el abanico de posibilidades es amplio de acuerdo con la maleabilidad de unas canciones que formaron parte del complejo engranaje teatral del siglo xvii.

La popularidad de la sextilla «Entra mayo y sale abril; / ¡cuán floridito le vi venir!» no solo la atestigua su inserción en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas (1627), sino que en el siglo xx la folklorista Margit Frenk también la recogió en su *Nuevo corpus* (2003) pero con una pequeña modificación: «Entra mayo y sale abril: / ¡cuán garridico le vi venir!» (1270A). Sea como fuere, lo cierto es que la canción era bien conocida en el siglo áureo y por ello dos dramaturgos de renombre como fueron Lope de Vega y Tirso de Molina no dudaron en introducirla en sus comedias aunque con criterios dramático-musicales distintos.

*El despertar a quien duerme* (1610-1612) es un drama palatino que bascula sobre el tópico virgiliano de menosprecio de corte y alabanza de aldea por lo que la música se convierte en esta obra en un recurso más, importantísimo, mediante el que acentuar el sosiego del campo frente a los trajines de la Corte. Quizá porque la compuso Lope en su período de madurez cómica<sup>19</sup> (1604-1618), los tonos en *El despertar*, especialmente los del primer acto, se cantan en escenarios aldeanos tras escenas palaciegas, porque de este modo estribillos populares como «Entra mayo y sale abril» o los otros que entona el alcalde Perote<sup>20</sup> subrayan la placidez y la bonanza de un lugar que se pincela como el reverso de la vida en palacio donde reinan las ansias de poder.

Y si en el drama palatino lopesco el cantarillo popular ambienta la escena aldeana, en la obra tirsiana *La peña de Francia* (1612) la copla es el introito que introduce al espectador en el tercer y último acto de esta comedia hagiográfica de Tirso de Molina en la que abunda, no obstante, mucha acción profana:

Tres obras que no son hagiográficas en un sentido estricto, *La dama del Olivar*, *La Peña de Francia* y *El caballero de Gracia*, relacionadas en tener un protagonista masculino con una gran devoción hacia la Virgen, que va a finalizar la obra hallando una imagen mariana y/o fundando un convento o monasterio. Las tres obras podrían agruparse bajo la denominación de comedias devocionarias<sup>21</sup>.

Escrita también en los albores de 1610, *La peña de Francia* es asimismo una gran alabanza a la vida sencilla como bien explica Vázquez en su edición, y quizá también por este motivo Tirso decidió iniciar la tercera jornada con un cuadro

19. La evolución de la dramaturgia lopesca se divide en tres períodos según la solidez y los matices que adquirieron sus personajes y sus tramas. Felipe Pedraza (2009) estipuló la siguiente cronología: unos primeros años, «la conformación de la comedia» (de 1585 hasta 1604 aproximadamente), en que las obras de un joven Lope perseguían vivazmente el impacto en el público. Una segunda etapa, «la madurez cómica» (hasta 1618), en la que se inserta su importantísimo tratado de *El Arte Nuevo*. Y un último período, «la madurez trágica» (hasta su defunción en 1635), donde las tramas son mucho más complejas.

20. Estos son: «Entra mayo y sale abril», «Perantón», «Cata el lobo dó va» y «¡San Martín y San Millán guarda el vino y guarda el pan!» (vv. 430-432; 440-441).

21. Nicolás, 2016, p. 221.

aldeano amenizado por la algarabía de la popular sextilla tras haberse cerrado el segundo acto con una escena pseudo-villanesca protagonizada por un falso carbonero (el infante don Enrique disfrazado) y una falsa serrana (doña Elvira, hija de don Jaime de Aragón, conde de Urgel e Igualada).

Así pues, la tercera jornada se inicia con la alegría de una música que, como en *El despertar*, acentúa la felicidad de la vida sencilla, de unos pastores y unos carboneros que vienen de «el mayo [...] cortar» (v. 1642). Y si en la comedia lopesca la canción tan solo se esbozaba, en la tirsiana se aprovechan al máximo todas sus posibilidades poético-musicales en un tono de diez verso<sup>22</sup> que sirve, asimismo, para que el pastor Tirso profese a la serrana Melisa su amor:

Hay costumbre en muchos puntos y regiones de España —como ocurre en una gran parte de Europa— de colocar en la plaza del pueblo o en un lugar determinado, el último día de abril o el primero de mayo, un gran árbol denominado «mayo» precisamente, al que se adorna lo mejor que se puede<sup>23</sup>.

De esta manera, ese «mayo» al que hace referencia la canción se disloca para aludir ahora a la literalidad del árbol<sup>24</sup> que Tirso ha ido a cortar para su enamorada Melisa. La escena villanesca se alarga y se ameniza con otras canciones que describen y preludian la buenaventura del amor entre el carbonero y la serrana hasta que se cierra el cuadro con la falsa aldeana doña Elvira saliendo a escena.

## 5. CONCLUSIÓN

La edición del *Cancionero musical de palacio (Siglos xv-xvi)* de Higinio Anglés recoge la partitura a cuatro voces de esta canción anónima que se incluye también, junto con otras de autoría culta, en esta antología de música polifónica perteneciente al reinado de los Reyes Católicos. Localizar en qué cancioneros se hallan esta u otras piezas no es una labor sencilla, porque el impulso que sufrieron las artes durante el reinado de Fernando e Isabel resonó también en la música con la creación de cancioneros que incluían piezas de autores tan conocidos como Juan de la Encina, Francisco de Peñalosa o Gabriel Mena, pero también otras de autoría anónima como la que aquí nos ocupa<sup>25</sup>.

El hallazgo de toda esa información musical, empero, queda ahora al alcance de cualquier usuario gracias a la web de DMP, porque en el apartado de la información dramático-musical de cada tono se enlazan hipervínculos de aquellas canciones

22. «Entra mayo y sale abril, / ¡cuán garridico le vi venir! / Entra mayo coronado / de rosas y de claveles, / dando alfombras y doseles / en que duerma amor, al prado. / De trébol viene adornado, / de retama y toronjil. / Entra mayo y sale abril, / ¡cuán garridico le vi venir!» (vv. 2045-2054).

23. Caro, 1979, p. 29.

24. «Mayo —dice Covarrubias— suelen llamar en las aldeas un olmo desmochado con sola la cima, que los mozos zagales suelen en el primer día de Mayo poner en la plaza, o en otra parte, y por usarse en aquel día se llamó Mayo» (cit. por Caro, 1979, p. 29).

25. «Entra mayo y sale abril» queda recogido en Anglés, 1947, pp. 103-104; Asenjo y Barbieri, 1890, p. 306 y 1945, p. 312.

incluidas en el *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, una guía general, práctica e informativa sobre poesía española musicada de los siglos XVI y XVII que ha ido actualizándose a lo largo de los años desde que en el 2000 la Sociedad Española de Musicología la publicara por primera vez.

En suma, la página web es una base de datos que ofrece una información muy detallada y completa de nuestro patrimonio poético-musical de los siglos áureos, y la novedad recae ahora en la búsqueda por la que el usuario puede filtrar sus investigaciones: por funciones dramático-musicales, ya que DMP debía dar respuesta a esta nueva vía de análisis de los textos dramáticos áureos en los que se incluyeron canciones con intenciones que excedieron los lindares lúdicos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Alín, José María, «A Paleographic Edition of Lope de Vega's Autograph Play *La nueva victoria de D. Gonzalo de Cordova*», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, XIV, 1964, pp. 262-273.

Alín, José María, y Barrio, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.

Anglés, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos xv-xvi)*, I, Barcelona, CSIC, 1947.

Asenjo y Barbieri, Francisco, *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890.

Asenjo y Barbieri, Francisco, *Cancionero musical español de los siglos xv y xvi*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1945.

Bal, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1935.

Blecuá, José Manuel, *Poesías líricas*, Zaragoza, Ebro, 1939.

Caro, Julio, *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979.

Correas, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Díez de Revenga, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia (Departamento de Literatura Española), 1983.

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, «Refranes cantados y cantares proverbializados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1-2, 1961, pp. 155-168.

Frenk, Margit, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», *Anuario de Letras de México*, II, 1962, pp. 25-54.

- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, I, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- García de Enterría, María Cruz, *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por José Manuel Blecu Teijeiro, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1962.
- Gilabert, Gastón, «"I will Play the Swan and Die in Music". Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, 2017, pp. 270-285.
- Hidalgo, Manuel, *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*, Madrid, Victorio Suárez, 1935.
- Nicolás, Elena, «Personajes de las comedias hagiográficas de Tirso de Molina. Análisis comparativo», en *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. Blanca Oteiza, New York / Madrid, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsonianos, 2016, pp. 213-224.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «Monstruo de la naturaleza»*, Madrid, EDAF, 2009.
- Robles, José, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Baltimore, University of California, 1935.
- Rodríguez, Alfred, y Ruiz-Fábregas, Tomás, «En torno al Cancionero teatral de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 523-532.
- Tirso de Molina, *La peña de Francia*, ed. Luis Vázquez, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias, II*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003, pp. 511-606.
- Umpierre, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Functions*, London, Tamesis, 1975.
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2016.
- Vega, Lope de, *El despertar a quien duerme*, ed. Lola Josa, en *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Octava parte de sus comedias, loas, entremeses y bailes*, I, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 65-162.
- Vega, Lope de, *La discreta enamorada*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, en *Lope de Vega esencial*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 427-528.
- Vega, Lope de, *La moza de cántaro*, ed. Carlos González Echegaray, Salamanca, Anaya, 1968.

- Vega, Lope de, *La niña de plata*, ed. Eva Muriel, en *Comedias de Lope de Vega*, IX, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pp. 545-568.
- Vega, Lope de, *Poesías líricas*, ed. José Fernández Montesinos, Madrid, La Lectura, 1925.