

Música y logos: dos dramas en un solo acto en el teatro español del siglo xvii con algunos ejemplos de las principales obras del repertorio clásico

Music and Logos: Two One-act Dramas in 17th century Spanish Theater with Some Examples of the Main Works of the Classical Repertoire

Lola Josa

<https://orcid.org/0000-0002-9036-3600>

Universidad de Barcelona

ESPAÑA

lolajosa@ub.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 295-303]

Recibido: 20-01-2023 / Aceptado: 06-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.16>

Resumen. El presente artículo se centra en la decisiva determinación dramática de los *tonos* (la poesía musicada) en el teatro español del siglo xvii. Tras unas reflexiones sobre la motivación que, a partir del Renacimiento, hubo en la voluntad de buscar a través de la música una expresión estética que nos devolviera un conocimiento más profundo de nosotros mismos, se analiza la importancia que los argumentos musicales de los *tonos* tienen en obras como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, entre otras que también serán comentadas.

Palabras clave. Música; teatro español del Siglo de Oro; argumentos musicales; estudios interdisciplinarios.

Este artículo se inscribe dentro del proyecto I+D+i Digital Música Poética (ASODAT), con referencia PID2019-104045GB-C53, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa».

Abstract. The present article concentrates on the decisive dramatic determination of the *tonos* (musical poetry) in the Spanish theatre in the xviith century. After some reflections about the motivation that, starting in the Renaissance, there was in the will to seek through music an aesthetic expression that could bring us back a deeper knowledge about ourselves, it analyses the importance of the musical arguments that the *tonos* have in some examples like *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* in between many others that will be commented.

Keywords. Music; Spanish theatre of the Golden Age; Musical arguments. Interdisciplinary studies.

1. MÚSICA POÉTICA, MÚSICA DRAMÁTICA

Desde el Renacimiento al siglo Barroco, el problema del yo se había convertido en una de las cuestiones más inquietantes para la literatura, el arte y el pensamiento. En nuestra literatura baste recordar a Segismundo, o a Narciso que se encuentra en medio de un bosque ignorante de todo. Incluso en el inicio de *El Criticón*, Andreño dice no saber quién es, ni quién le ha dado el ser, «ni para qué me lo dio: ¡qué de veces, y sin voces, me lo pregunté a mí mismo, tan necio como curioso!» (I, 1). Nos resulta imposible olvidar a Alonso Quijano convertido en don Quijote y el juego polifónico de Cervantes en una novela caracterizada por la confusión del devenir de identidades. Y en este repaso también estamos obligados a convocar a don Juan Tenorio, el primer personaje literario *nihilista*, si atendemos a la etimología de la palabra que nos remite al significado de 'sin hilo', sin posibilidad de comunicarse con nada que no sea él y el infierno que le habita. Muere siendo víctima de sí mismo, de su incapacidad de concebir al *otro*, a esa otredad necesaria que nos devuelve la belleza que no podemos contemplar en nosotros mismos.

La problemática identidad y el laberinto de la subjetividad suponía tener que transitar por la duda del poder de la palabra, pensar sus límites y, por supuesto, meditar sobre el silencio. De esa inquietud surgió la necesidad y el cultivo de la capacidad consoladora de la música en su cualidad de compañera incapaz de generar confusión en medio de un mundo que se descubría cada vez más complejo y fragmentado. La música pasó a entenderse como un modo de pensar y desconceptualizar el discurso racional, y, de esta forma, acompañarnos en la búsqueda de autoconocimiento. No fue un azar, sino necesidad que Orfeo se erigiera en un mito tan querido desde que Francesco Petrarca dejara planteada la subjetividad como una geografía paradójica donde adentrarnos y, en el mejor de los casos, poder rescatar a nuestra Eurídice, la conciencia de aquello que somos. Desde entonces, la poesía europea quedó hechizada por una música reconciliadora con la muerte y compañera en el infierno¹. La música empezó a ayudar al lenguaje dramático a suspender «el impulso existencial a decidir, a ser parcial, a estrechar y aguzar la

1. Steiner, 2020, cap. «Cuatro».

conciencia hacia la acción»². A ello se le sumó, como he tenido la oportunidad de comentar en anteriores trabajos, la decisiva importancia que tuvo el romancero lírico en nuestra Comedia Nueva³, y junto al nuevo romancero, la lírica tradicional⁴. Se convirtieron en las canciones y en los bailes de todo el teatro de nuestro siglo XVII, en las melodías originarias de los argumentos poético-musicales que, conforme avanzó el siglo barroco, se consolidaron y perfeccionaron en sus funciones dramáticas, en ser el discurso musical que corría paralelo al resto del texto dialogado. Pensemos que el teatro clásico peninsular, con el transcurso del tiempo, aprendió a jugar con todos los recursos de la voz viva, y la música no podía dejar de ofrecer sus posibilidades expresivas. La poesía y la música hermanadas participaron en una puesta en escena que les ayudó a experimentar con las consecuencias de la dramatización que aquel teatro les permitía. La etimología (siempre tan certera) nos sitúa, además, ante un concepto de *música* que era el que, asimismo, prevalecía. Entendían la *mousiké* como «el arte de las Musas» que en su origen definía no solamente el arte de los sonidos, sino el de la poesía y el de la danza porque la palabra, acompañada por una melodía y por el gesto, tenía una función determinante que el siglo XVII supo entender hondamente.

Desde el Renacimiento, poesía y melodía cobraron un fuerte protagonismo en el esfuerzo por articular esta última al contenido de lo poético. La ópera resultó la culminación de dicho proceso, y en el caso concreto de nuestra cultura, en los Siglos de Oro hubiera sido impensable sin la corte. Los estudios sobre las relaciones entre teatro y fiesta en el Barroco han demostrado la capacidad que tenía aquel Estado absolutista (como cualquier otro, en cualquier época) para generar *representaciones* que terminaban convirtiéndose en metáforas del poder. Cada vez resultaban más complejas y, estéticamente, más sorprendentes. Para tal fin, la música era imprescindible a sabiendas, no sólo de que es una extraordinaria transmisora de ideas, sino de que el sonido movía los ánimos. La música no pudo menos que someterse a todas las tensiones de la escenificación y de la dramatización, y, cómo no, subirse a los escenarios de los corrales de comedias.

Tras las décadas de estudio y de análisis del *tono*⁵ teatral en nuestro teatro para la implementación de la base de datos «Digital Música Poética»⁶, podemos concluir que su función básica y general es la de abrir una fisura en el tiempo dramático y escénico no solo para interrumpir el tiempo de la acción dramática, sino para poder salir del tiempo teatral en aras de un tiempo abstracto en el que todo es posible, a diferencia de nuestro tiempo lógico, limitado y previsible. La música le quita la imposición conceptual a la palabra, y este potencial se aprovechó, perfeccionándose, en la Comedia áurea. Un tono conllevaba desde una premonición, un decir callando, una perspectiva irónica de lo trágico, o una información que ni tan siquiera puede sospecharse en el tiempo de la acción dramática, puesto que al cantar se rompe la

2. Steiner, 2009, cap. III.

3. Josa, 2017.

4. Josa, 2006; Josa y Lambea, 2003 y 2004.

5. Entiéndase por *tono* toda poesía musicada en el Siglo de Oro español.

6. Josa, 2022, <https://digitalmp.uv.es/consulta/>.

linealidad del discurso, la coherencia de las acciones. Incluso los personajes pueden desobedecer (mediante actos o palabras) a la inercia de la trama gracias a que saben escuchar lo que la música intuye y comunica, y que escapa a la razón. Los *tonos* de nuestro teatro tienen el poder desenmascarador del entorno y, con sus melodías, dan sentido a lo que niega la causalidad. Si *cantar es unir*, más que nunca lo fue en un siglo caracterizado por una estética de operaciones infinitas, de vacíos aparentes, sabedor de que la ilusión y la imaginación pueden reconvertir *la nada en presencia*.

2. UN EJEMPLO. LOS TONOS EN EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA

Su argumento musical está compuesto por cinco *tonos* que son los ejes alrededor de los cuales el mito queda definido⁷. Se cantan en las escenas de las burlas a las mujeres; cuando queda manifiesta la incapacidad de don Juan para arrepentirse de lo ya hecho y proyectarse en un futuro que supusiera algo más que la inmediata huida, y, cómo no, también suenan en la cena macabra a modo de *Dies irae*, la célebre secuencia de la misa de difuntos.

Bien sabemos que, en la primera parte de la obra, Fortuna y Amor son los dioses omnipotentes generadores del conflicto dramático. Sin embargo, a partir de la mitad del tercer acto, la obra, despojada de enredos, cobra su carácter dramático. La muerte será la que determinará el desenlace porque es la única que puede fre-

7. Josa *et al.*, 2022, <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse/record.php?id=29&mode=indice&letter=b>. Asimismo, para poder escuchar la música de alguno de los *tonos*, remito al CD que el Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética», de la Generalitat de Catalunya, creó para «Música Poética», la colección discográfica de música antigua del CSIC. El título del CD es *El gran Burlador. Música para el mito de Don Juan*. La Grande Chapelle. Director: Ángel Recasens, Madrid, 2007. Las transcripciones poético-musicales corren a cargo de Lola Josa y Mariano Lambea. A continuación, la descripción de las principales pistas que recogen *tonos* del drama:

Pista núm. 4: «El gran Burlador». Texto: ¿Tirso de Molina? (1579-1648) y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Música: Juan Hidalgo (c. 1614-1685). Fuente musical: Nueva York, The Hispanic Society of America. Edición moderna: *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, edición crítica y estudio interdisciplinario de Lola Josa y Mariano Lambea, Madrid, CSIC, 2008, pp. 93-94 (texto) y 181-182 (música). Partitura disponible en acceso abierto en Digital CSIC: <http://hdl.handle.net/10261/35829>.

Pista núm. 6: «¡Sevilla a voces me llama!». Texto: ¿Tirso de Molina? (1579-1648). Música: Bernardo Murillo (siglo xvii). Fuente musical: Madrid, Biblioteca Nacional de España. Edición moderna: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. II. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. II, introducción y edición crítica de Mariano Lambea y Lola Josa, Barcelona, CSIC, 2003, pp. 52-53 (texto) y 133-136 (música). Partitura disponible en acceso abierto en Digital CSIC: <http://hdl.handle.net/10261/35836>.

Pista núm. 10: «¡Qué largo me lo fiáis!». Texto: ¿Tirso de Molina? (1579-1648). Música: ¿Manuel Correa (c. 1600-1653)? Fuentes musicales: Madrid, Biblioteca Nacional de España

Lisboa: Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. Ediciones modernas: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. I. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vol. II, introducción y edición crítica de Mariano Lambea y Lola Josa, Barcelona, CSIC, 2000, pp. 50-51 (texto) y 203-207 (música). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. V. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. I, edición a cargo de Mariano Lambea y Lola Josa, Madrid, Sociedad Española de Musicología, / CSIC, 2006, pp. 102-103 (texto) y 271-274 (música). Partitura disponible en acceso abierto en Digital CSIC: <http://hdl.handle.net/10261/35834>.

nar el caos que don Juan ha sembrado por donde ha pasado. Resulta asombrosa la dialéctica que entablan la trama y las letras para cantar, hasta el punto de que son indispensables dentro de la estructura dramática. Nos descubren, además, un juego retórico del que solo ellas tienen la clave interpretativa. Es importante que tengamos en cuenta que la música irrumpe una vez la teatralidad está definida, cuando la complejidad del drama ha cobrado todos los matices de la representación e, incluso, del fingimiento. Y ocurre a propósito de Tisbea, testigo de vista del nacimiento de un nuevo Eneas, y primera víctima del mito en cuanto pisa la playa de Tarragona. Ella, desdeñosa del amor y de los hombres, en cambio cae rendida ante don Juan. Se entrega a él que, tras burlarla, la abandona incumpliendo las órdenes de los dioses. Desesperada, buscará en el mar la pira donde morir como lo hizo Dido ante la ausencia de Eneas. Unos músicos cantan el primer tono de la obra que consiste en una hermosa seguidilla que suspende la acción momentáneamente (vv. 982-985)⁸. Resulta decisiva en el tejido de la trama, a modo de reminiscencia del coro de la tragedia antigua. Sus versos sintetizan el que era el atributo principal de la pescadora Tisbea (su belleza y desdén por los hombres) y que, irónicamente, no le ha protegido de don Juan Tenorio. La música contrasta e intensifica el dolor que empuja a Tisbea a buscar la muerte en el cierre del primer acto.

En el acto II se inserta un bordoncillo de dos versos inspirado en una frase proverbial: «*El que un bien gozar espera / cuando espera desespera*» (vv. 1486-1487), el cual se irá repitiendo en la prolongada escena en la que don Juan está engañando al marqués de la Mota para poder gozar de su amada doña Ana de Ulloa. Conforme lo cantan los músicos se afianza la advertencia que supone la letra para el marqués. El motivo musical de esperar-desesperar irá desvelando lo que la representación oculta. Recordemos que el marqués de la Mota espera impaciente a que el reloj marque las doce de la noche para acudir en «secreto a la puerta, / [...] donde la esperanza goce / la posesión del amor» (vv. 1387-1389). Ignora lo que el *tono* advierte. La música ha abierto una fisura en el tiempo dramático y, desde un tiempo trascendente fuera del devenir de la acción, anticipa lo que el marqués sentirá después de su espera. La primera parte del binomio («esperar») queda cumplida en la escucha, mientras que la segunda («desesperar») se producirá escenas después, una vez tomen preso al marqués acusado de asesinar a don Gonzalo, el padre de doña Ana. El lector-espectador va adentrándose en el conflicto dramático desde un plano más elevado respecto al del orden administrado en escena, y lo hace acompañado de los *tonos* que ponen en evidencia con cuánta cautela y distancia hay que percibir los afanes humanos.

Con un precipitado cambio de escenario propio de la fugacidad con la que huye don Juan, pasamos de una escena cortesana a una de aldea, donde los protagonistas están disfrutando de unas fiestas nupciales. Se inicia con una canción que nos presenta a la que va a ser la siguiente víctima de don Juan (vv. 1670-1673), la pastora Aminta⁹. En esta ocasión, el *tono* adquiere la doble función de enaltecer la

8. «A pescar salió la niña, / tendiendo redes / y, en lugar de peces, / las almas prende.»

9. «Lindo sale el sol de abril / con trébol y toronjil; / y, aunque le sirve de estrella, / Aminta sale más bella.»

excelsa beldad de la villana ante los elementos de la naturaleza, y ensalzar una alegría que será violada por la presencia de «mal agüero» del Burlador, porque, como dice Catalinón, «canten, que [...] llorarán» (v. 1796).

Durante las dos primeras jornadas, las tres letras para cantar son la información musical de las tres burlas de don Juan una vez llegado a España. Burlas que son, además, la subversión del orden social inmanente. A partir de la mitad de la tercera jornada se da un giro con el convite a la estatua del comendador, cuando don Juan tenga que enfrentarse con el orden trascendente, cuyo código, al desconocerlo, no puede burlar. El primer *tono* que suena lo hace en casa de don Juan. La canción evoca a las mujeres burladas, pero él no siente remordimientos, no tiene conciencia ni de pasado ni de futuro; ni teme a justicia alguna, ni a la humana ni a la divina. De este modo, no puede arrepentirse. Sutilmente, la canción recoge el *leitmotiv* de la obra: «¡Qué largo me lo fiáis!» (v. 2381)¹⁰, y mediante esta simetría pautaada por la música se asienta el segundo pilar sobre el que se sostiene el mito, y que no es otro que el del continuo presente en el que vive, sin mayor preocupación por el pasado ni por el futuro, dimensiones temporales para las que está, existencialmente, incapacitado. Sin embargo, qué lejos está don Juan de sospechar que su tiempo se acaba. Los versos de la canción adquieren una connotación irónica, sobre todo si los relacionamos con el último *tono*, cuyo contenido de amonestación preludia el trágico final para el Tenorio, porque «no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague» (vv. 2732-2733). Él, burlador de las leyes humanas, no va a poder violar la que escapa de cualquier control, que le llega, asimismo, a modo de cobro de cuantas deudas lleva contraídas: «Mientras en el mundo viva, / no es justo que diga nadie / ¡Qué largo me lo fiáis!, / siendo tan breve el cobrarse» (vv. 2738-2741)¹¹. Esta última canción presagia la escena obligada del *Dies irae* en la que el mito será arrastrado de la mano del comendador a las profundidades de un infierno que no es el de Orfeo, ni el de *El mágico prodigioso*, donde el Demonio da órdenes para que surja una voz que encante a Justina y le mueva a amar mediante la música.

Los *tonos* de la tercera jornada de *El burlador de Sevilla* son catalizadores, conceptúan al mito y aceleran el desenlace. La música resulta axial porque sostiene el nivel catártico y conclusivo del drama.

3. OTROS TONOS, OTROS DRAMAS

A menudo, desde la música emerge la legítima voz de una omnisciencia dramática que, al dejarse oír en un tiempo musical, fuera del devenir de la acción, transmite la lúcida crítica que merecen los personajes y sus decisiones. Podemos comprobarlo, por ejemplo, en *El despertar a quien duerme*, donde Lope de Vega ex-

10. «Si de mi amor aguardáis, / señora, de aquesta suerte / el galardón en la muerte, / ¡qué largo me lo fiáis! // Si este plazo me convida / para que gozaros pueda, / pues larga vida me queda, / dejad que pase la vida. // Si de mi amor aguardáis, / señora, de aquesta suerte / el galardón en la muerte, / ¡qué largo me lo fiáis!»

11. «Advertan los que de Dios / juzgan los castigos grandes, / que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague. // Mientras en el mundo viva, / no es justo que diga nadie / "¡qué largo me lo fiáis!" / siendo tan breve el cobrar.»

presa con el lenguaje musical cuanto trasciende la vileza de la corte. En esta obra, la música representa la aldea; las canciones y los bailes recrean la armonía y la alegría que solo el ambiente villano es capaz de aportar a la desgraciada suerte del protagonista, mientras que, irónicamente, son preludio de la injusticia cortesana¹². También en *El alcalde de Zalamea*, los tiempos más importantes de la trama (la llegada a Zalamea de los soldados, la ronda a la hija de Pedro Crespo, la disputa y sus nefastas consecuencias, y la toma de poder de Pedro) están cantados a modo de introducción o preludio cómico. Los tonos están en boca de la pareja de graciosos, permitiendo relajar la tensión dramática con la burla y la distancia irónica de las letras cantadas. La música aporta el lenguaje del contrapunto a la severidad de las acciones y decisiones humanas¹³.

Fuente Ovejuna también nos depara conclusiones musicales importantes. Lope recurre a los tonos para sostener la acción y crear un argumento paralelo que presagie y recomponga¹⁴. En el primer acto se entona un himno a quien no se lo merece, al comendador Fernán Gómez de Guzmán, que se convertirá en el enemigo del pueblo. Una disonancia inicial que se verá corregida con otro himno en el tercer acto, esta vez dedicado a quienes saben ejercer el poder conforme a lo único que necesita el pueblo, la justicia. En el segundo, la música tiene la función de transmitir al espectador la alegría del amor y de la fiesta del pueblo de manera contrapuntística, buscando un difícil equilibrio en medio de la brutal violencia del tirano. También en el *Peribáñez* y el *comendador de Ocaña* encontramos una canción en el génesis del drama¹⁵. Es un tono de corte tradicional que se canta al final, casi, del segundo acto y resulta decisivo por el entramado de funciones que su música asume dentro de la obra. Por un lado, supone una inflexión en el desarrollo de la acción, por otro, recrea el tema de la obra y concluye el planteamiento del conflicto dramático, abriendo la acción hacia nuevas resoluciones por el poder persuasivo de la música en el ánimo de Peribáñez. En toda la obra, la música enfatiza el desarrollo de la acción dramática acentuando la amenaza que supone el comendador para Casilda, la resistencia de ella y la silenciosa tensión del presente escénico abierto a la inevitable violencia que se proyecta como amenaza en el futuro dramático. De ello surgen las conclusiones y las advertencias musicales que asientan la construcción dramática, entablando, por otra parte, un contraste con el carácter festivo de la obertura musical de la obra.

En *El caballero de Olmedo* es una célebre seguidilla¹⁶ la que desde la música se eleva como premonición del trágico desenlace de don Alonso¹⁷. Al igual que la muerte, la canción surge de la oscuridad y del misterio, revistiéndose de oracular incertidumbre por boca de no se sabe quién, al igual que ocurre en el desenlace de *Reinar después de morir*, una obra menos conocida, pero igualmente extraordinaria,

12. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=51>.

13. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=35&mode=indice&letter=a>.

14. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=57&mode=indice&letter=f>.

15. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=58&mode=indice&letter=p>.

16. «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo.»

17. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=49&mode=indice&letter=c>.

de Vélez de Guevara. En ella la música deja al príncipe reducido a su sonoridad para que sea capaz de aprehender cuanto tienen que decirnos el silencio, la muerte y el amor¹⁸. Y, precisamente, para terminar estos sucintos apuntes que anuncian futuros artículos, no queremos dejar de advertir de la importancia que tiene la música para el amor. Un conocido ejemplo es el que nos ofrece *La dama boba* cuyo clímax dramático es musical¹⁹. Se trata de la única escena cantada y bailada. De manera significativa, el tercer acto acoge un hermosísimo monólogo de la supuesta boba con el que declara la virtud educadora del amor que le ha despertado el ingenio y la imaginación. Asimismo, queda de manifiesto el problema que supone que se haya enamorado del pretendiente de su hermana y que, además, este le corresponda. De hecho, nadie quiere a quien dice y todos tienen otras pretensiones. En la escena que nos importa, las dos hermanas bailan porque con sus movimientos, con los pasos de baile, escenifican y dan vida a los caprichos y mudanzas de amor²⁰. Se trata de un baile original por la confluencia de folklore y novedosa recreación, porque es expresión estética de cuanto se silencia en la comedia: enredos sentimentales, engaños, falsas apariencias... La música se resuelve como inicio del desenlace en el que todos recuperarán la armonía de sus verdaderos sentimientos. Los tonos han cumplido con su función de mover los afectos.

Asimismo, en *El pintor de su deshonra*, Calderón dispone la música al servicio del amor²¹. En el segundo acto, en mitad de la obra, las dos parejas protagonistas pueden comunicar sus sentimientos gracias a la música. La canción y el baile crean la posibilidad de que los amantes estén próximos físicamente y puedan hablar en clave secreta a través de las letras de las canciones. La música les brinda una intimidad lírica que intensifica la expectación de las distintas posibilidades con las que podría resolverse el drama. Y es que, en definitiva, bien sea en el repertorio de corral o en palacio, a principios del siglo xvii el lenguaje musical llegó a nuestra tradición para liberar la palabra de los límites temporales de donde surge y desarrolla su poder representativo. Fue por la música que la simultaneidad de tiempos y de discursos dramáticos pudieron abrir las posibilidades experimentales para nuestra historia teatral.

BIBLIOGRAFÍA

Josa, Lola, «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro «AISO» (Cambridge, 18-22 de julio de 2005)*, ed. Anthony Close, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 369-378.

18. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=25&mode=indice&letter=r>.

19. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=15&mode=indice&letter=d>. Remitimos también a Lambea, 2006.

20. Lambea, 2006.

21. Josa et al., <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=41&mode=indice&letter=p>.

- Josa, Lola, «Reflexiones sobre la música como principio rector en el teatro de Luis Vélez de Guevara», *Criticón*, 129, 2017, pp. 103-117.
- Josa, Lola (dir.) et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*, 2022, en línea, <https://digitalmp.uv.es/consulta/>.
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano (eds.), *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Introducción y edición crítica e interdisciplinaria de Lola Josa y Mariano Lambea, Madrid, CSIC / Sociedad Española de Musicología / Universitat de Barcelona, 1998-2010, 4 vols.
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 29-78.
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de julio de 2001)*, ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, pp. 311-325.
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano (eds.), *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, introducción y edición crítica e interdisciplinaria de Lola Josa y Mariano Lambea, Madrid, Sociedad Española de Musicología / CSIC, 2006, vol. II.
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano (eds.), *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, edición crítica y estudio interdisciplinario de Lola Josa y Mariano Lambea, Madrid, CSIC, 2008.
- Lambea, Mariano, «Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro», en Antonio Serrano y Olivia Navarro (eds.), *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143.
- Steiner, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2009.
- Steiner, George, *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Siruela, 2020.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Francisco Florit Durán, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Publicación en web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0/>.