

«Divierte las penas / que causan enojos». La canción y la acción dramática en la obra de Cristóbal Lozano

«Divierte las penas / que causan enojos». The Song and the Dramatic Action in the Work of Cristóbal Lozano

Cèlia Solà Rodríguez

<https://orcid.org/0009-0005-9986-6238>

Universidad de Barcelona

ESPAÑA

celiasolarod@ub.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 483-495]

Recibido: 23-01-2023 / Aceptado: 17-04-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.25>

Resumen. El presente artículo ahonda en el pensamiento de un escritor olvidado por la crítica, como es Cristóbal Lozano, cuyas obras dramáticas aportan análisis sobre las cuestiones del ser y esto queda reflejado, a su vez, en el empleo de la música. Sus canciones, aunque no representen un amplio repertorio, sí comparten rasgos y premisas, pues, en su mayoría, inciden para interrumpir la acción dramática del enredo entre los protagonistas. Así pues, aquí se proyecta el pensamiento de sus personajes principales y tracicistas, así como el devenir de la obra y el libre albedrío de su repertorio dramático y de capa y espada; por lo que es necesario observar no solo sus comedias, sino también su auto sacramental.

Palabras clave. Música; teatro; Cristóbal Lozano; enredo; acción dramática.

Esta publicación es parte de *Digital Música Poética* (Aula Música Poética-ASODAT) del proyecto de I+D+i, con referencia PID2019-104045GB-C53, financiada por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa».

Abstract. This essay will delve into the dramatic works of Cristóbal Lozano, largely forgotten by critics, focusing on his employment of music. Although his songs don't represent a wide repertoire, they do share common features and premises. They mostly act to interrupt the dramatic action of the entanglement between the protagonists, allowing for the projection of the thoughts of the principal characters and tracers, as well as the future of the work and the free will of his dramatic and comedic repertoire. Therefore, it is necessary to observe not only their comedies but also his *auto sacramental*.

Keywords. Music; Theatre; Cristóbal Lozano; Entanglement; Dramatic action.

1. INTRODUCCIÓN

La recuperación de figuras desconocidas y olvidadas por la crítica, especialmente aquellas que utilizan el recurso de la música en su dramaturgia, puede plantear una serie de dificultades que complican la labor del investigador. Dicho esto, se trata, por ejemplo, de la obra del escritor Cristóbal Lozano —quien cuenta con una amplia formación académica, además del bagaje cultural, lector e historiador que condensa todo su pensamiento—, pues logra entablar un diálogo efectivo entre la acción dramática y la música¹, lo que contribuye a que, ante su posible representación, esta sea amena, elocuente y vivaz. Además, esto enriquece la comprensión de su teatro, al tratarse de un hombre religioso y escritor del siglo xvii español.

Es decir, en este escrito se aborda la propia época barroca a su vez, de cómo la música es la manifestación de un lenguaje en sí y que se suma a la belleza de la misma poesía y del arte dramático. Esta queda sucumbida ante una nueva perspectiva lingüística y literaria, lo cual destaca lo poético-musical y su valor argumental dentro de la propia trama. De ahí que sea necesario comprender las distintas funciones que estas piezas desempeñan en la trama, pues son esenciales para que el lector o el espectador de la época logren el buen entendimiento de la obra en su totalidad². Este enfoque resulta necesario, pues «es intentar aproximarse a la verdad, porque, por otra parte, ahí está la riqueza de la variabilidad que otorga, tanto la tradición oral, para el folklore, como la interpretación [...] para la música en escena»³. Es más, ayuda a entender, por consiguiente, cómo el tono teatral tiene

1. Aunque en el caso de Cristóbal Lozano estas canciones son licencias poéticas dentro de su obra, pues nunca se plasmaron por escrito. Es decir, forman parte del argumento de la obra teatral y son invención del autor.

2. Aquí entran las herramientas del grupo de investigación *Digital Música Poética* (Aula Música Poética-ASODAT).

3. Josa y Lambea, 2010.

una función tan axial que es algo desconocido y que, por tanto, es más que necesario reivindicar y recuperar la sonoridad de toda una época⁴. Así, se puede comprender el legado que, al seguir estas premisas, dejó ya fijado en la tradición el Fénix de los ingenios en 1609 en el *Arte nuevo de hacer comedias*:

También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son, plática,
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia⁵.

Para ello, ha resultado imprescindible la investigación que se ha podido impulsar desde la base de datos *Digital Música Poética* (Aula Música Poética-ASODAT), la cual permitió que pudiese transcribir, estudiar y analizar todas las piezas musicales que se van a presentar a continuación, y, también, a poner en manifiesto la relevancia de un dramaturgo como es Cristóbal Lozano dentro del siglo XVII español, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta.

En el caso de este escritor, merece especial atención, pues se trata de una figura destacada del barroco español, cuyo pensamiento reformista y acorde a las premisas franciscanas, se expresa a través de todo un lenguaje elaborado que defiende el libre albedrío de sus personajes, especialmente en lo que respecta a la trama amorosa y el tratamiento de la dama. Además, sus obras requieren una lectura esmerada, pues tuvo que lidiar con la censura y enfrentarse a la inclusión de una de sus comedias en el temido Índice de los libros prohibidos de la Inquisición. Para poder salvar el resto de su obra, ideó cómo incorporar su teatro en un tomo en prosa —titulado *Soledades de la vida y desengaños del mundo*—, bajo el nombre de su sobrino, escritor también, Gaspar Lozano Montesino.

Después de haber expuesto lo anterior, es importante analizar el porqué del silencio que ha rodeado la obra teatral de Cristóbal Lozano, pues esto ha sido por la ausencia de una crítica que, lejos de una defensa del total de su obra escrita, decidieron no adentrarse en ella. Si bien es cierto que gozaba de una fama sin precedentes durante los dos siglos posteriores —como es muestra de ello la influencia en los escritos de Espronceda o de Zorrilla⁶, por ejemplo, quienes se nutrieron de su obra y la reprodujeron casi idénticamente—, pero en los estudios críticos hasta el siglo pasado han catalogado su teatro de una autoría menor, en comparación con grandes nombres como Lope de Vega o Calderón de la Barca, y, además, opinan sobre ello que merece «un piadoso silencio, salvo rara excepción⁷».

4. De ahí la gran labor a lo largo de estos treinta años del musicólogo Dr. Mariano Lambea y la filóloga Dra. Lola Josa.

5. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 54-57.

6. Baquero Goyanes, 2010.

7. Lozano, *Historias y leyendas*, vol. I, p. 27.

Dicho esto —y para solventar esas «excepciones»—, en este estudio se partirá de gran parte —aunque sea breve— de su *corpus* teatral, y se focalizará en su amplia mayoría, ya que se emplea la música como recurso en un momento de interrupción dramática clave —aunque, lamentablemente, no se ha podido encontrar ninguna referencia a estas en el *NIPEM*, pero sí se puede contar con aproximaciones que remiten a la construcción de canciones similares coetáneas, como las del compositor Juan Hidalgo, estudiadas previamente⁸—. Estas obras son dos de sus comedias de enredo —*El estudiante de día y galán de noche* y *Los amantes portugueses y querer hasta morir*—, una comedia religiosa —*Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana*— y su único, hasta el momento reconocido y hallado, auto sacramental —*Los pastores de Belén*— y se van a presentar agrupadas en estas mismas categorías aquí descritas.

2. COMEDIAS DE ENREDO

Las comedias de enredo, dentro del *corpus* teatral de Cristóbal Lozano, destacan por mantener una estructura dramática atractiva y entretenida. Estas tratan sobre personajes que claramente parten de las premisas del *Arte nuevo* lopesco, pero que, como buen coetáneo de Calderón de la Barca, logra dotarlos de profundidad psicológica y, a su vez, de saberes y entendimientos que propician en la autonomía y el libre albedrío en la toma de sus decisiones que afectan a su propio destino. Con esto, el escritor no solo se ocupa del cuadro de personajes de cada obra, sino también de los preceptos que conforman su propio pensamiento dramático, en relación con los movimientos sociopolíticos del momento y con la influencia de las disciplinas franciscanas —predominantes en su villa natal, Hellín—, adquiridas en su formación. Una formación que quedó prácticamente completa y que coincide con el periodo de su escritura más fecunda, pues ahí «en esta época, logró doctorarse en Teología y en su ciudad natal consiguió los puestos de "cura ecónomo y vicario" y, también, de "comisario de la Santa Cruzada de la villa de Hellín"»⁹.

Por esta razón, en los títulos aquí presentes, se destaca el uso del elemento musical como recurso para el punto álgido del enredo amoroso. Cristóbal Lozano era consciente de que trabajar estas tramas podrían ser representaciones y máscaras de situaciones reales, lo que haría peligrar su puesto y, sobre todo, su vida —de ahí la labor y la ayuda de su sobrino Gaspar, quien publicó las obras a su nombre¹⁰—. Por tanto, bajo este enunciado, se podrá apreciar la habilidad del autor para entrelazar la trama con los versos musicados, mediante estrofas adecuadas para la construcción perfecta —como son las coplas, los villancicos o las redondillas que

8. Stein, 1993.

9. Lozano Sánchez, *El estudiante de día y galán de noche*, p. 15.

10. Lozano Sánchez, *El estudiante de día y galán de noche*, p. 18.

acompañan los estribillos—. Asimismo, demuestra su destreza y buen artificio dramático para poder incluir, dentro del propio lenguaje del escritor, la invención de las canciones para que queden bien, con «mayor participación de la música, y de modo no artificial, sino justificado»¹¹, e integradas en el argumento.

a) *El estudiante de día y galán de noche*

Se trata de la comedia de enredo de Cristóbal Lozano que la Inquisición incluyó en el Índice de los libros prohibidos en 1707. Es una de las obras escritas alrededor de 1658, un periodo de la vida del autor que hoy es en gran parte desconocido, pero es sabido que «vuelve a la corte en 1656 —y logra publicar una parte de la trilogía [en prosa] del Rey David: *David penitente*—. [...] en 1658 logra publicar al fin las *Solitudes de la vida y desengaños del mundo*¹²».

Dicho esto, se puede ver que el componente musical aparece en la tercera jornada y es el siguiente:

	<i>Cantan dentro.</i>
MÚSICOS	Niña hermosa del Retiro, <i>ea, di, ¿quién es tu hombre?</i>
TIPLE ¹³	Es estudiante de día y galán de noche. <i>Repiten todos.</i>
TODOS	Niña hermosa del melindre, la preciada, la garrida, <i>ea, di, ¿quién es tu hombre?</i>
TIPLE	El estudiante de día.
TODOS	Pues ya eres su licenciado, no le encubras sus favores, dale las manos de día y los brazos a la noche. <i>Pero, di, ¿quién es tu hombre?</i>
TIPLE	El estudiante de día y galán, galán de noche. <i>Repiten todos</i> ¹⁴ .

En este caso, se puede apreciar que se trata de un villancico que se centra no solo en la trama amorosa de los personajes, sino también en que ofrece, con ingenio, «el título de la obra»¹⁵; lo que ya vaticina el final y la condición de su protagonista. Asimismo, Cristóbal Lozano sitúa esta escena de cortejo con los músicos —los cuales no aparecen en el cuadro de personajes— que, supuestamente, ayudan a

11. Becker, 1989, p. 354.

12. Lozano Sánchez, *El estudiante de día y galán de noche*, p. 15.

13. Tiple: «La tercera y más alta voz en la consonancia musical» (Aut.).

14. Lozano Sánchez, *El estudiante de día y galán de noche*, p. 85; Lozano Montesino, *El estudiante de día y galán de noche*, p. 29.

15. Solà, «La poesía cantada en *El estudiante de día y galán de noche* de Cristóbal Lozano».

uno de los galanes, pero que esclarecen las dudas y pensamientos de la dama; y que, además, ambientan y sitúan al lector en el espacio donde transcurre la escena. Este aspecto se relaciona con el código espacio-temporal, ya que la música menciona la localidad del Retiro, por ejemplo.

Dentro de la comedia, la canción cumple una función que es la de construir una brecha dentro del tiempo dramático. Es decir, realiza una pausa temporal para aclarar lo que está sucediendo y, a su vez, orienta al lector en cuanto al desenlace del enredo amoroso. En esta escena en particular, don Lope, el galán antagonista, contrata unos músicos para animar a Margarita, la dama principal, a quien ha agraviado. Anteriormente, se presentó a este galán con los músicos explicándoles cómo han de proceder con el canto. Así, la música entroncará con la acción dramática para entablar un diálogo con una enferma Margarita, con el padre de esta, don Diego Contreras, y su hermana Teodora —quienes están a cargo de su cuidado tras haber recibido este golpe en su honra—.

Cuando los músicos inician su canto —sobre todo con la presencia del Tiple—, se puede destacar su función, también, descriptiva y orientada a los personajes. Es decir, los músicos advierten a la dama principal, pues esta ha de entender que su galán no es don Lope, sino Félix, el verdadero *estudiante de día y galán de noche* y protagonista de esta comedia. A través de los versos, se manifiesta el sentimiento amoroso de los protagonistas —para unirlos al fin— en este momento, donde todos comparten escena. Por lo tanto, la música anticipa a su vez la aparición de Félix, quien interrumpirá tras el canto y contradecirá las acciones de don Lope, quien, en definitiva, no es nada de Margarita, pese a intentar lavar su imagen con la contratación de los músicos. Igualmente, se puede añadir que esta canción también cumple como preludeo, ya que vaticina, como se ha mencionado, la unión de los protagonistas. En otras palabras, es el vaticinio de Eros.

b) Los amantes portugueses y querer hasta morir

La segunda comedia de enredo que se expone es la que se titula *Los amantes portugueses y querer hasta morir*, la cual pudo ser escrita, también, alrededor de 1658 y que se encuentra integrada en el tomo en prosa de la gran obra de Cristóbal Lozano: *Soledades de la vida y desengaños del mundo* —al igual que el resto de comedias que se presentarán en adelante—.

En este caso, la única pieza musical es el introito, ya que inicia la comedia y, asimismo, la primera jornada —la apertura dramático-musical—:

MÚSICOS	<p><i>Salga Aurora bizarramente vestida y se sienta en una silla; Elena y los músicos a un lado, y, por el otro, saldrán Lucindo y Chitón, que se quedarán en la puerta, y cantan los músicos.</i></p> <p>Si lloras, Belisa, celosa y ausente, no mires a la fuente, que corriendo aprisa va murmurando que llora Belisa.</p>
---------	---

Divierte las penas
que causan enojos,
por claveles rojos
y castas azucenas.
Tus niñas serenas
arrúllense en las rosas
fragrantes y olorosas;
pero no en la fuente,
pues, poco confidente,
por cuantos prados corre, barre y pisa,
va murmurando que llora Belisa¹⁶.

Aquí se aprecia cómo se centra en el tema de la alabanza de la belleza de su protagonista, Belisa. Para ello, Cristóbal Lozano se sirve de las redondillas que acompañan al estribillo, para así enfatizar que el foco central será la dama. Por tanto, se puede apreciar que esta canción va a presentar y a situar al público lector ante la acción dramática, sobre todo la que atañe al enredo de la trama amorosa, mediante la función persuasiva-evasiva, que orienta hacia los personajes y los entretiene, para que así olviden el dolor de la ausencia de la persona amada.

En esta obra ocurre también que los músicos no son mencionados en el cuadro de personajes, pese a ser los encargados de iniciar la comedia y presentar el argumento de la misma. En esta canción, el personaje central será «Belisa», quien es en realidad la máscara de la dama principal, Aurora¹⁷. Ella será testigo de la canción, pues se encuentra en escena, tal y como indica la acotación inicial, y sentada junto a Elena, mientras que, paralelamente, también aparece el galán, Lucindo, con el gracioso, Chitón.

Durante la canción, se evidencia que el elemento protagónico es el agua. Belisa queda advertida que si ella llora —como bien resalta el estribillo— y no se encuentra en condiciones de recibir esta trama amorosa, debe alejarse de la fuente —elemento clave para las relaciones—. Para ello, «ha de mejorar su semblante, cuyas características quedan reforzadas por parte del autor mediante el empleo de metáforas petrarquistas, ya fosilizadas en el lenguaje poético de la época»¹⁸.

Resulta interesante cómo, tras la representación musical —la cual no menciona ninguna presencia instrumental— el foco no recae en Aurora, sino Lucindo, pues es la tristeza de este la que se discute junto a Chitón. Esto sirve a la comedia para poder presentar el enredo amoroso, pues el galán afirma que la idea de los músicos es suya para cortejar a su dama, pues ella es dueña y señora de su persona —de nuevo, el preludio al vaticinio de Eros—. De este modo, lo que sería el llanto de «Belisa» no ha afectado a Aurora, sino a su enamorado.

16. Lozano Montesino, *Los amantes portugueses y querer hasta morir*, p. 1.

17. Aquí se cumple con una función dedicada a la descripción de los personajes, lo que conlleva que la letra sea cantada por personajes externos a la trama —los músicos en este caso— y hablar de los sentimientos de la protagonista.

18. Solà, «La poesía cantada en *Los amantes portugueses y querer hasta morir* de Cristóbal Lozano».

3. COMEDIA RELIGIOSA: HERODES ASCALONITA Y LA HERMOSA MARIANA

Las comedias religiosas de Cristóbal Lozano abordan figuras realmente importantes —como son el rey David, mencionado anteriormente, y el rey Herodes—, lo que le permite hacer una crítica sociopolítica al mismo tiempo que deleita al público con su escritura particular. De hecho, con la figura de Herodes, se logra «una reescritura poética, pero también sociopolítica, sobre qué entiende [...] Lozano qué es la figura del rey y cómo se puede tiranizar por según quien lo rodea»¹⁹.

En este sentido, la comedia dedicada a la figura cruenta del rey Herodes, también escrita en el período fecundo del dramaturgo, es la única obra de este grupo que incluye una canción, para reforzar la complejidad del personaje principal y cómo afecta a su relación con Mariana, su esposa. Esta aparece en la segunda jornada y dice así:

ISABEL	<p><i>Canta Isabel y Mariana se paseará poco a poco por el tablado.</i></p> <p>Llorando a su ingrato amante la hermosa Infanta de Tiro al mar aumenta con perlas, y al aire enciende en suspiros. «Vuelve», le dice con ansias, «tirano de mi albedrío, pues no es escollo mi pecho, ni mis ojos basiliscos. Sin despedirte te ausentas, quizá porque el rigor mío me arranque del pecho el alma entre rojos desperdicios»²⁰.</p>
--------	--

Como se puede apreciar, aquí aparece un lamento característico del estilo barroco, el cual queda plasmado, como se cita anteriormente en la comedia, con un acompañamiento en arpa²¹. En esta ocasión, Isabel, la criada, adquiere un papel relevante al tomar las riendas de la escena y cautivar con esta pieza que «resume la situación de su señora con respecto a su esposo»²². No añade nada nuevo a la trama, lo que hace Cristóbal Lozano es ahondar en los sentimientos de desamparo, hastío y pena que envuelven a los personajes que se encuentran en escena. Con esto, se centra en la descripción orientada a los personajes, pues sus sentimientos se vuelven protagónicos. Por eso, la propia Mariana, esposa del rey Herodes, felicitará a Isabel por su canto, cuando dice «qué bien trajiste el tono / a mi tragedia

19. Solà, 2020, pp. 301-302.

20. Lozano Montesino, *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana*, p. 20.

21. Construidos en su mayoría sobre bajos ostinatos de la Passacaglia. Es posible que tuviera en cuenta a coetáneos como Juan Hidalgo (1614-1685), músico y arpista de los Austrias, que colaboró con Calderón de la Barca. E incluso, podría recordar a la música de Monteverdi, Patiño o Marín por los tonos humanos; ya que, con esta música, se lograba intensificar todas las emociones con gran fuerza y expresar el desarrollo de la teoría de los afectos, por ejemplo.

22. Solà, «La poesía cantada en *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana* de Cristóbal Lozano».

medido, / pues si fue Eneas ingrato, / Herodes es más esquivo»²³; donde compara su situación con el abandono que hizo Eneas con la reina Dido. Una referencia bien tratada por parte del autor, pues ambas damas son reinas por su derecho de sangre y los pretendientes, en este caso, quedan relegados al papel de galanes que se han aprovechado bien de la situación²⁴, y, por otro lado, realza la melancolía que siente por la ausencia del amor de su rey y enamorado.

Por otro lado, la inclusión de esta canción, construida con una estructura de romance, en la segunda jornada no es una coincidencia, ya que se suma al auge del enredo amoroso, pues el lamento de amor añade el temor que siente la protagonista hacia su esposo y protagonista de la obra. Asimismo, esta pieza musical destaca por interrumpir la acción dramática de un episodio de carácter bíblico y asemejarse a un momento típico de una comedia de capa y espada²⁵, cumpliendo así su función de brecha en el tiempo dramático. Además, Mariana «se queda dormida tras escuchar»²⁶ los versos de esta canción, lo que le sirve de bálsamo, aunque, a su vez, es el preludio y vaticinio de Tánatos, pues la dama aquí solamente quedará dormida, pero en el desenlace se encontrará con otro final.

4. AUTO SACRAMENTAL: LOS PASTORES DE BELÉN

Dentro de la obra dramática de Cristóbal Lozano aparece un auto sacramental, titulado *Los pastores de Belén*, cuya escritura oscila entre la década de los cincuenta y de los sesenta del siglo xvii. Este se enfoca en el episodio bíblico del nacimiento de Jesús, pero, como se podrá apreciar, el escritor lo pone al servicio de los elementos de capa y espada. La única canción, que no el único momento musical —ya que aparecen varios instrumentos a lo largo de la obra como acompañamiento— es el siguiente:

	<i>Salen todos los pastores con instrumentos diversos, a lo pastoril. Torindo, Gil, Ismael, Cirino disfrazados de pastor y entre ellos Bato y una pastora.</i>
TODOS	<i>Esa que viene, la pastora, esa que viene, la que los campos dora.</i>
UNO	<i>Más bella que el alba viene de Belén y en el campo hay quien le haga también salva, y así los pastores la cantan agora.</i>
TODOS	<i>Esa que viene, la pastora (Repiten.)²⁷.</i>

23. Lozano Montesino, *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana*, p. 20.

24. He aquí una demostración de la preocupación por el destino y el libre albedrío de los personajes femeninos en la obra de Cristóbal Lozano, pues, con la reina Mariana, ella conoce su posición, pero luchará, aunque con mala fortuna, por su destino.

25. De nuevo el ingenio del escritor aparece, pues sabe integrar a la perfección elementos tan diferenciados que crean una unión orgánica y verosímil dentro del total de la obra.

26. Solà, 2020, p. 298.

27. Lozano Montesino, *Los pastores de Belén*, p. 5.

Como se puede apreciar, la acción dramática se interrumpe con la alabanza a la belleza de la pastora, con esta quintilla que también tiene estribillo. Además, según el texto del auto sacramental, esta pieza está acompañada por sonajas, tamborín, adufe y silbos²⁸. Así pues, esta canción está ubicada adecuadamente —en el centro del texto dramático— justo cuando los elementos de capa y espada adquieren más fuerza en la trama y funciona como brecha en el tiempo dramático.

En esta escena aparecen algunos de los personajes principales. Entre ellos está Eleazar, vestido con gabán —lo que indica que alterna este atuendo pastoril con sus ropajes de galán— y este siente celos, ya que no sabe si Elisa, su mujer y enamorada, ha cedido ante los encantos de Cirino, el romano —quien también está disfrazado de pastor, para así cortejarla—. En este punto, Eleazar confía en la inocencia de su mujer y, por eso, decide salir en su búsqueda y encuentro, ya que, también, sabe que se halla con el resto de los pastores —indicados en la acotación y cuya entrada sirve para la ambientación y la oposición entre la aldea y la corte—. Además, espera que estos le enseñen a ser un buen pastor para pretender a su mujer, quien está disfrazada de labradora.

En ese instante, salen al escenario Elisa y Bato —el criado, gracioso y tracista— y se encuentran con Eleazar, quien le asegura a su mujer que ya se ha terminado su enfado. Después, le pide a Bato que avise al resto de pastores, pues el verano ha llegado, ya que su mujer está aquí²⁹. Al marchar Bato, aparece Luzbel —el diablo que ha tomado la apariencia de un pastor recién fallecido, Brito, y que estaba al servicio de Eleazar—, que se acerca a «su señor» y, así, entra en escena. En este contexto es donde se sitúa la canción, «por la llegada de Elisa. Por consiguiente, salen todos los pastores»³⁰ y esto permite al diablo observar con detenimiento todo lo que ocurre, mientras la música describe la situación de los personajes, a la hora de hablar de la belleza y el amor que siente el protagonista y enamorado por su amada.

5. CONCLUSIONES

Con este análisis, que constituye la base para profundizar en el estudio de la figura del escritor Cristóbal Lozano, se puede apreciar que el autor se vale de las canciones para crear una brecha en los tiempos dramático y así plasmar los principales puntos a tener en cuenta dentro de los argumentos que se desarrollan en cada una de las obras teatrales³¹.

Por otro lado, se aprecia el interés del dramaturgo por ahondar en las tramas amorosas —sobre todo para la comprensión del papel femenino— para completar la construcción dramática, incluso en aquellas escenas de carácter religioso y

28. Instrumentos habituales para villancicos y música navideña. Existen una serie de crónicas del siglo XVII que plasman este uso —como es el caso de las de la Orden Franciscana en Cartagena, donde se habla del tamborín—.

29. Con esto Cristóbal Lozano logra entablar un paralelismo con el mito de Perséfone.

30. Solà, «La poesía cantada en *Los pastores de Belén* de Cristóbal Lozano».

31. Lo cual es relevante, pues ayuda a comprender la calidad de la dramaturgia de Cristóbal Lozano dentro de su contexto literario.

bíblico. Es decir, la descripción —gracias a la ambientación y la disposición de los protagonistas— de los sentimientos que recorren a cada uno de los personajes y la situación en la que aparece el elemento musical ayudan a comprender sus preocupaciones, para así conseguir que el lector se identifique con ellos y goce de la versificación musicada sobre el sentir de cada uno de ellos. De esta manera, el escritor logra expresar más allá de lo que refleja un solo individuo y abraza a todo el público.

Además, tras este estudio, se puede establecer un paralelismo que lo acerca perfectamente a las piezas musicales de esta época y que recuerda a autores contemporáneos del propio Cristóbal Lozano. Por esto, es posible creer que el dramaturgo tendría constancia sobre las piezas y trabajos que se elaboraron; ver cómo ensalzaban, enfatizaban e intensificaban los sentimientos, para, a continuación, plasmar esta sensación en las canciones de sus obras dramáticas. Especialmente, en lo que atañe a la figura del arpista de la corte, Juan Hidalgo, quien trabajó con Calderón de la Barca, escritor que mantenía también una estrecha amistad con Cristóbal Lozano.

Y, finalmente, tras estudiar cada una de estas canciones con las herramientas que ofrece *Digital Música Poética*, se puede afirmar que la música de este escritor es música totalmente figurada³², pues se vale de sus conocimientos sobre esta materia para crear e integrar perfectamente estas composiciones inexistentes en su teatro, por lo que las dota de una verosimilitud que completa la trama argumental. Además, constan como unos ejercicios que, a su vez, le permiten al dramaturgo trabajar las distintas composiciones poéticas y realizar esa aproximación a la emoción que él mismo quería transmitir a su público.

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de autoridades, tomos I-VI, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739. <https://apps2.rae.es/DA.html>

Baquero Goyanes, Mariano, *Murcia. Introducción literaria*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj302>.

Becker, Danièle, «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo xvii», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Sebastián Neumeister, Berlín / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1989, pp. 353-364.

Josa, Lola, y Lambea, Mariano, «Metamorfosis del tono humano barroco: variantes, pervivencias e implicaciones musicales en el teatro del siglo xvii», Madrid, CSIC / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj1b5>

32. Dicho de otro modo, esta música es invención plena de Cristóbal Lozano. Lo que confirma que el escritor sí conocía el territorio musical de su época y adquirió los conocimientos para crear sus propias canciones.

- Lozano Montesino, Gaspar, *El estudiante de día y galán de noche*, Alicante / Sevilla, imprenta de la Viuda de Francisco de Leefdael, 1728. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcws9b7>.
- Lozano Montesino, Gaspar, *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana*, Valencia, imprenta de los hermanos de Orga, 1793. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/herodes-ascalonita-y-la-hermosa-mariana-comedia-famosa-1003611>.
- Lozano Montesino, Gaspar, *Los amantes portugueses y querer hasta morir*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012a. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b0q1>.
- Lozano Montesino, Gaspar, *Los pastores de Belén*, Santander / Alicante, Ayuntamiento de Santander / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012b. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs18m5>.
- Lozano Montesino, Gaspar, *Soledades de la vida y desengaños del mundo. Facsímil de 1663*, ed. Francisco Mendoza Díaz-Maroto, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Excm. Diputación de Albacete, 1998.
- Lozano Sánchez, Cristóbal, *El estudiante de día y galán de noche*, ed. Cèlia Solà, Alicante / Barcelona, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Aula Música Poética (2017 SGR 251), 2018. <https://aulamusicapoetica.info/onewebmedia/ed%20cr%C3%ADtica%20lozano.pdf>.
- Lozano Sánchez, Cristóbal, *Historias y leyendas*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, 2 vols.
- Solà, Cèlia, «La poesía cantada en *El estudiante de día y galán de noche* de Cristóbal Lozano», en Lola Josa et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP, publicación en web: <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=167>.
- Solà, Cèlia, «La poesía cantada en *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana* de Cristóbal Lozano», en Lola Josa et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP, publicación en web: <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=711>.
- Solà, Cèlia, «La poesía cantada en *Los amantes portugueses y querer hasta morir* de Cristóbal Lozano», en Lola Josa et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP, publicación en web: <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=712>.
- Solà, Cèlia, «La poesía cantada en *Los pastores de Belén* de Cristóbal Lozano», en Lola Josa et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP, publicación en web: <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=710>.

Solà, Cèlia, «¡Y hay fama que se publica / la inocencia castigada / de Herodes Ascalonita!». La figura del rey Herodes en el teatro de Tirso de Molina y Cristóbal Lozano», en «*Melior auro*». Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019), ed. Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 289-303.

Stein, Louise K., *Song of Mortals. Dialogues of Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Vega, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2017.