

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo VI



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1970

S U M A R I O

	<i>Páginas</i>
EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1969, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	9
ESTUDIOS	
La descripción del Monasterio de El Escorial, por <i>Paulo Morigi</i>	15
Madrid en las páginas de un humanista portugués, por <i>Giuseppe Carlo Rossi</i> ...	23
Juramentos de príncipes herederos en Madrid (1561-1598), por <i>María Cristina Sánchez Alonso</i>	29
Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII, por <i>José M.ª de Azcárate</i> .	43
Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón, por <i>Manuel Ruiz Lagos</i>	63
Relación anónima del incendio del Monasterio de El Escorial en 1671, por <i>Gregorio de Andrés, O. S. A.</i>	79
Fraude en el puente de Toledo (1673-1680), por <i>M.ª del Carmen Pescador del Hoyo</i> .	85
El Palacio de Monistrol. Biografía de un mayorazgo madrileño, por <i>José María Sanz García</i>	115
Documentos sobre escritores de los siglos XVI y XVII (Continuación), por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	161
Algo más sobre el abastecimiento de Madrid en el siglo XVIII, por <i>Vicente Palacio Atard</i>	253
Un reglamento educativo de 1701 del Colegio de San Ildefonso, por <i>José del Corral</i> .	277
Una visión crítica del Madrid del XVIII, por <i>Antonio Domínguez Ortiz</i>	299
Noticia bibliográfica de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en el siglo XVIII, por <i>Francisco Aguilar Piñal</i>	319
Madrid, Felipe V y los toros, por <i>Francisco López Izquierdo</i>	351
Problemas de policía urbana madrileña en el pasado, por <i>José Antonio Martínez Bara</i>	375

Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XVIII, por <i>Eloy Benito Ruano</i>	385
Notas geográfico-históricas de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el siglo XVIII (Continuación), por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	397
El Instituto Español.—Sus orígenes (1838-1853), por <i>F. Zamora Lucas</i>	417
Los leones del Palacio de las Cortes, por <i>Enrique Pardo Canalis</i>	441
Dos directores musicales madrileños: Ricardo Villa y Emilio Vega, por <i>José Subirá</i> .	465
Elucidario de Madrid por Ramón Gómez de la Serna (Fragmento del libro «Ramón Gómez de la Serna, en sus obras»), por <i>José Camón Aznar</i>	475
Informe sobre instalaciones deportivas municipales, por <i>Antonio Aparisi</i>	483
Pasos a desnivel y estacionamientos subterráneos en Madrid, por <i>Antonio Valdés y González Roldán</i>	493

MEMORIAS Y RECUERDOS

Noticias y anécdota de los cafés madrileños, por <i>Juan Sampelayo</i>	507
---	-----

TEXTOS

Doce relaciones poéticas de sucesos ocurridos en Madrid y su provincia en los años 1649-1687, edición de <i>José Simón Díaz</i>	531
--	-----

MATERIALES DE TRABAJO

Quisquilia, por <i>Agustín Gómez Iglesias</i>	601
--	-----

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía de Madrid y su provincia, por <i>José Luis Oliva Escribano</i>	621
--	-----

APUNTES SOBRE ACOTACIONES MUSICALES EN LOS AUTOS DE CALDERON

Por MANUEL RUIZ LAGOS

Junto al empleo de la escenografía en gran escala tal como lo hace Calderón, especialmente en sus Autos Sacramentales, se aprecian otros matices, que aunque tradicionalmente no se han tenido en cuenta, juegan, sin embargo, un papel esencial en la puesta en escena del espectáculo. Nos referimos concretamente al elemento musical.

Esta faceta es importantísima, porque nos parece ver en ella uno de esos factores esenciales para la comunicación del espectador con la obra en sí, punto éste de gran categoría cuando para la época barroca: «...el teatro se convierte en un espectáculo sensual en el que el autor llega al espectador a través del color y la música...»¹.

Esta opinión de Díaz-Plaja se amplía cuando se refiere concretamente a los Autos Sacramentales: «Pero lo más interesante no es la riqueza de este aparato, sino la comprobación de hasta qué punto Calderón de la Barca cuenta con él para sus concepciones. Es curiosísima la nota que acompaña a la edición de uno de sus autos: «... parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni *lo sonoro de la música* ni lo aparatoso de las tramoyas». Esto no lo hubiera escrito nunca Lope y, mucho menos, Esquilo, porque para ambos la voz del personaje se cargaba con la suficiente energía para crear con un solo estremecimiento toda una dramaturgia. Así, no cabe duda que en todo teatro barroco —o romántico— el autor «hace trampa», porque busca complicidades fuera de los elementos que para el teatro clásico son esenciales y suficientes»².

¹ G. DÍAZ-PLAJA: *La ventana de papel*. Barcelona, 1939.

² G. DÍAZ-PLAJA: *Op. cit.*, pág. 96.

El uso en nuestro dramaturgo del elemento musical es sorprendente y relativamente abundante. La música de los Autos debió revestir una gran importancia, ya sea por un uso heredado de la tradición medieval puesto en boga por Lucas Fernández y Encina³, o bien por la simple imitación en la escena de un oficio litúrgico.

Los especiales juegos rítmicos se van a incluir tanto en Autos como en Comedias, en algunos casos con las variaciones que corresponden a las versiones divinas o humanas del texto. Lo que nos interesa es hacer notar que la presencia del *oído*, como complemento, es primordial en nuestro autor, en una línea ascendente que le lleva hasta crear la zarzuela como género nuevo, descontando los intentos anteriores de Lope. La lírica de estas comedias y autos, todavía no zarzuelas propiamente, son a veces bellísimas piezas emparentadas con la poesía tradicional, generalmente construidas para acompañamiento de vihuela o guitarra:

Yo soy titirí, titirí, taina
flor de jacarandaina.
Vaya a la guerra el alférez.
y embárquese el capitán,
mate moros quien quisiere
que a mí no me han hecho mal.
Vaya y venga la tabla al horno
y a mí no me falte el pan.
Huésped, máteme una gallina;
que el carnero me hace mal⁴.

Y aquellas otras muestras, recogidas en comedias profanas, que preludian los textos cantables de próximas zarzuelas:

Que una boca me trague
y otra me escupa.
¿Quién creyera, madre,
tan gran ventura?
Sea donde se fuere,
no basta hallarme
orillitas del río
de Manzanares.

³ Cfr. A. HERMENEGILDO: *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*. «Segismundo», n.º 3. Madrid, 1966.

⁴ P. CALDERÓN: *El Alcalde de Zalamea*, j.º 1.º, Ed. J. E. Hartzenbusch. B.A.E. Madrid, 1858.

Las flores del romero
 niña Isabel
 hoy son flores azules
 y mañana serán miel ⁵.
 Y aún mayores prodigios
 mis ojos hallan
 en el alamedita
 que no en el agua ⁶.

Como comenta Anglés: «este siglo es para España el siglo de la pintura de Velázquez, Murillo y Alonso Cano, y también de Lope de Vega, Tirso y Calderón, quienes tuvieron contacto íntimo con la música española y los artistas que la escribían. En éste el siglo de la ópera incipiente, de la zarzuela, de la comedia con música, de los *tonos humanos, villancicos, madrigales, canciones, letras, sonetos, sonatas y cantos de sala...*» ⁷. Sin embargo, el camino de la música religiosa en el dramaturgo madrileño sigue una línea distinta, de la más pura tradición litúrgica. Por otra parte, como señala Orozco: «Esta penetración de lo dramático y teatral en lo esencial de la concepción musical, dará vida a las nuevas formas de expresión, a los nuevos recursos y a los nuevos géneros... Es que el teorizante musical en la búsqueda del camino seguro para alcanzar todos los matices de expresión de lo humano, ve en la escena la gran experiencia y guía que debía de seguir su arte» ⁸.

La expresión del valor que Calderón otorga a la música, dejando fuera el elogio encendido que de ella incluye en su *Informe sobre la Pintura* ⁹, queda resumido en dos versos:

Se están muriendo mis ojos
 de envidia de mis oídos ¹⁰.

Como antecedente de esta circunstancia calderoniana, tanto A. Barbieri como E. Cotarelo creían ya encontrar un rastro de música sacra en los villancicos que como colofón de autos insertaban los maestros Lucas Fernández y Juan del Encina. En aquéllos se trataba de una música primitiva y sin complicaciones, de melodía suave, lenta y algo monótona. Exacta técnica corresponde a Torres Naharro en sus comedias escritas hacia 1517 y a las farsas sacramentales de López de Yanguas.

⁵ P. CALDERÓN: *Céfalo y Pocris*, j.º 1.º, ed. cit. J. E. Hartzenbusch.

⁶ P. CALDERÓN: *Op. cit.*, nota 4, j.º 2.º, ed. cit.

⁷ H. ANGLÉS: *Música gregoriana*, cap. VII, pág. 41.

⁸ E. OROZCO: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, 1969, pág. 168.

⁹ Cfr. M. RUIZ LAGOS: *Edición crítica del drama de P. Calderón «El pintor de su deshonra»*. C. Aula Magna, Madrid, 1969. Se incluye completo el *Informe sobre las artes*.

¹⁰ P. CALDERÓN: *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, ed. cit., j.º 2.º

El precedente calderoniano más inmediato estaría en Gil Vicente, no sólo en la anterioridad indistinta, sino en el paralelismo de los temas empleados. De esta influencia hemos encontrado en Calderón ciertos textos que así lo hacen suponer. En las acotaciones vicentinas a menudo se leen frases como ésta: «este villancete fue cantado a tres voces», «tornaron todos a cantar a modo de chacota: *por el río me llevad*, e con ella se fueron y acabaron las cortes...»¹¹. Esta influencia que habría que estudiar más a fondo, no se limita exclusivamente a servir de modelo a la musicografía de los Autos, recuérdese la *Trilogía das barcas*, sino que alguna vez Calderón llegaría a glosar la famosa cancioncilla vicentina: *qué graciosa es la doncella*. He aquí un claro ejemplo:

Digame tú el ermitaño
que haces aquí santa vida,
qué ciudad, qué pueblo o villa
hay en estos horizontes
que sin poder descubrilla
pasaba a extranjeros montes
una bella pastorcilla¹².

Antes, también, el propio Sánchez de Badajoz no sólo había incorporado la música a sus autos y farsas, sino que incluso juega ya con personajes alegóricos. Esta característica ya fue anotada por Cotarelo: «... aquí entra la *Justicia* vestida de colorado y trae un peso y una vihuela en que viene tañendo y cantando un villancico». Luego la misma *Justicia* canta «a dúo» una copla. En esta pieza canta, además, la *Prudencia*, la *Fortaleza* y la *Templanza*, que lo hace *al tono* de «Como sois tan bonitico...»¹³, y después viene el *canto* de la Sibila¹⁴.

La parte instrumental debía ser muy deficiente, casi reducida a la vihuela y a la guitarra, ya que los otros instrumentos que nos son conocidos por las vidrieras y tallados de las catedrales estaban a punto de desaparecer, y otros no se acomodaban ya al espectáculo teatral; tan sólo las *chirimías* se mantuvieron como rasgo arcaico en los autos.

Calderón recogió en principio estos pobres elementos musicales, perfeccionándolos y recreándolos posteriormente. «Las fuentes de inspiración del maestro compositor —dice Cotarelo— y del autor dramático, podríamos agregar nosotros, eran las dos tradicionales: el canto llano y música sacra, por una parte, y por otra, la canción popular ya incluida íntegramente en el drama

¹¹ GIL VICENTE: *Obras completas*, t. I. Ed. Mendes dos Remedios, Coimbra, 1907.

¹² P. CALDERÓN: *Céfalo y Pocris*, j.^a 1.^a, ed. cit. anteriormente.

¹³ E. COTARELO Y MORI: *Ensayos históricos sobre la zarzuela*. Madrid, 1934, pág. 26.

¹⁴ H. ANGLÉS: *Op. cit.*, pág. 75.

desde Gil Vicente, aunque con diferentes letras, o ya imitada de los corrientes libros *de tonos*, de los sones y madrigales de los primitivos vihuelistas, que como Luis de Narváez empezaban a publicar sus colecciones, y de los romances antiguos y modernos que a diario se oían por las villas y aldeas. De tal modo era fiel esta adaptación al teatro que si hoy apareciese la melodía de algunas de las farsas, ninguna sorpresa causaría a los que conociesen las colecciones citadas. En cuanto al acoplamiento de las voces, acabamos de ver que se cantaba a dúo, a tres, cuatro y en coro. Se utilizaban recursos expresivos muy originales, como cantar llorando. Así la música «mucho desacordada» de la *Barca del Purgatorio*, expresiva de una situación moral; los martillos y el yunque de Vulcano, como elemento armónico...»¹⁵.

La música de estas piezas incidentales, o era ya conocida y el poeta le adaptaba la nueva letra, o bien la componía para cada coro el músico de la compañía, que además solía saber tocar la vihuela, la guitarra o el arpa y aun hacía uso de ellas entre bastidores cuando era necesario.

Toda esta música religiosa del XVI y del XVII, que tan perfectamente se acomoda al contenido de los Autos Sacramentales, se origina, según opinión de A. Colling¹⁶, en la tradición bíblica y patristica de los primeros siglos cristianos. Arranca de las paráfrasis y entonaciones de los salmos y concretamente de himnos tan antiguos como el *Magnificat*, el *Benedictus Dominus* y el *Nunc dimittis*, incluidos ya en esas primeras noticias legadas por S. Pablo cuando comentaba la creación del *Gloria in excelsis*.

K. Vossler ha enumerado en su libro *Formas poéticas de los pueblos románicos* la gran importancia que en la Historia de la Música tuvieron el *conducto* y el *motete*, formas sufragáneas de la *sequentia medieval*. Es el propio órgano el que engendra el *motete* y el *conducto*. El término *motete* viene de «motettus» y significa «palabrita» y su género es ejercicio literario y musical, pues en realidad se trata de superponer a un canto litúrgico una melodía que el artista adorna de palabras, haciendo una paráfrasis de la idea contenida en el tema gregoriano. El *conducto* es una verdadera muestra polifónica a dos voces.

Traslado de estos textos latinos y del himnario tomista son las paráfrasis en castellano que aporta Calderón en algunos autos:

A tan grande Sacramento
adoremos rendidos,
y el antiguo documento
ceda al nuevo rito.

¹⁵ E. COTARELO Y MORI: *Op. cit.*, pág. 28.

¹⁶ A. COLLING: *Historia de la música cristiana*. París, 1956.

Preste la Fe suplemento
 a todos los sentidos.
 Gloria al Padre sin aumento.
 Gloria también al Hijo,
 y al Espíritu Contento,
 y alabanza por siglos ¹⁷.
 Magnifica, alma mía,
 Magnifica, al Señor
 y el Espíritu mío
 tendrá su gozo y su salud en Dios.
 Y pues que la humildad
 que en su esclava miró,
 Beata la llamará
 de una en otra la Gran Generación.
 Magnifica, alma mía,
 Magnifica al Señor,
 y el Espíritu mío
 tendrá su gloria y su salud en Dios ¹⁸.

Pero es también, como argumenta R. E. Wolf, que: «... en el madrigal y el motete la música aspira a la expresividad de la poesía; quiere, en efecto, por sí misma, llegar a ser poesía. Hasta en los detalles más ínfimos todo lo que dice el texto se refleja en la música, aunque sean detalles pintorescos —la noche o el día, el paisaje pastoral o el salvaje, el ambiente de calma o de tormenta—, o los elementos psicológicos tales como la alegría o la tristeza, las penas del amor, las angustias del alma frente a su bien amado o su Dios...» ¹⁹.

Ciñéndose más al problema de los orígenes, anotará H. Anglés: «... los dramas y los misterios litúrgicos más antiguos de los conservados en España, anotan en sus rúbricas las melodías que los personajes debían cantar en la escena: eran melodías del repertorio gregoriano, generalmente himnódico y trovadoresco-popular. Nos ofrece el caso más típico, la versión primitiva del drama de Elche, con texto catalán de principios del siglo XIV...» ²⁰.

Las opiniones de Anglés marcan la separación de dos géneros en convivencia: el religioso y el trovadoresco-popular. Esta circunstancia ya fue puesta de relieve por Colling en su estudio del drama sacro italiano: «... y así cada representación se termina por el *Te Deum*... La música ocupa en estas grandes maquinarias un lugar extremadamente variable... En el *drama* litúrgico

¹⁷ P. CALDERÓN: *Psiquis y Cupido*, j.º 1.º Ed. Pando, Madrid, 1717.

¹⁸ P. CALDERÓN: *El Santo Rey D. Fernando*, parte 2.ª, ed. cit. Pando.

¹⁹ R. E. WOLF: *Musique du Mal, Musique du Bien, dans le théâtre baroque*, en «Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque». Actes Journées, 1966; Montauban, 1967.

²⁰ H. ANGLÉS: *Op. cit.*, pág. 18.

música y poesía hacen cuerpo, mientras que en el *misterio* se adopta la música como un elemento exterior, como ornamento complementario... Mientras que el *misterio* lleva texto hablado y cantado, la sacra representación es completamente cantada. Su importancia es extrema, de ellas proceden la ópera y el oratorio...» ²¹.

Como aduce el investigador mencionado, nosotros también creemos que la música en los Autos sigue teniendo un papel exterior, quizá de ornamento complementario, pero nada despreciable. No obstante, por ello, nos explicamos que la evolución del género lírico dramático no parta de los Autos, sino concretamente de los dramas y comedias profanas, originándose de unos «el oratorio» y de las otras «la ópera».

De estos elementos profanos incluidos en las piezas sacramentales, al modo de los misterios medievales, veamos unos *cantos de recibimientos corales*, de tanta tradición en nuestra literatura popular:

A la entrada del grande Nabuco
que vive inmortal,
Babilonia en arcos y estatuas
el victor le da.

A la entrada del grande Nabuco
que ciñe el laurel,
Babilonia en estatuas y arcos
le da el parabién.

A la entrada del grande Nabuco
que vive feliz,
Babilonia en arcos y estatuas
le da gracias mil ²².

¡Victoria por Don Fernando.
Victoria por Don Fernando!
Rey invicto, invicto César
de Castilla y de León.
¡Que viva, que reine, que triunfe y que venza! ²³.

Muy relacionada con estos cantos estaba también la danza, aunque no desprovista de sentido religioso. Es muy normal hallar una acotación musical en la que se incluye el baile. Es una danza sagrada que aparecía en el templo

²¹ A. COLLING: *Op. cit.*, pág. 70.

²² P. CALDERÓN: *Mística y Real Babilonia*, auto, ed. cit. Pando.

²³ P. CALDERÓN: *El Santo Rey D. Fernando*, ed. cit. Pando. La existencia de estos cantos fue constatada por R. Menéndez Pidal en *De primitiva lírica y antigua épica*.

o en sus aledaños, como una catarsis más o participación de los fieles en el misterio.

De esta música profana vertida a lo divino son muchas las piezas que aparecen en los Autos. Piezas cortas preparadas para un ritmo de vihuela o guitarra, cumpliendo la misma misión que tenían los apartados musicales en las comedias profanas. Las hay de todos los matices: cuartetos, quintillas y, naturalmente, romances. En muchas ocasiones son sabrosas refundiciones de viejos textos tradicionales, tal ocurre en la magnífica versión a lo divino del tema del «malogrado». Esta pieza es toda una joya sintomática:

¿Dónde vas, el hombre humano,
dónde vas, triste de ti,
que la tu querida reina
muerta está, que yo la vi...?

La Naturaleza humana,
la gallarda emperatriz,
murió a manos de su culpa
en un hermoso jardín.

Tanto se ha desfigurado
con la muerte, que el matiz
que fue hermosa maravilla,
es ya cárdeno alhelí.

Ese tesoro que llevas,
a tu parecer feliz,
tú no le has de conocer
cuando la quieras abrir ²⁴.

La importancia del texto que exhumamos está en que adopta ya una factura muy semejante a la actual, desde luego en versión profana. Variante apta para cantar con vihuela, en nuestro estilo nacional, en una forma muy diferente a la habitual en las escuelas musicales norteañas. Nuestros músicos: «... preferían la máxima simplicidad en la técnica de las formas musicales, y cifraban su mayor preocupación en producir emociones estéticas profundas con la menor complicación técnica. Al cultivar la música amorosa, además de una forma simple de concepción, supieron escoger textos poéticos profundamente emotivos, que muchas veces cantaron con el «cantus firmus» de canciones populares españolas. Con ello consiguieron crear un tipo de canción polifónica nacional que difiere mucho del tipismo de la «chanson» franco-flamenca imperante en la corte borgoñona...» ²⁵.

²⁴ P. CALDERÓN: *Auto El Gran Duque de Gandía*. Ed. Valbuena, Madrid, 1959.

²⁵ H. ANGLÉS: *Op. cit.*, pág. 22.

La versión a lo divino del texto precedente de Calderón arranca de la propia tradición del romancero. Hurtado y Palencia²⁶ anotaron variantes del mismo en el catálogo general que había ofrecido anteriormente A. Durán. Otras comprobaciones fueron presentadas por Wolf, refiriéndose a la variante del tema ofrecido por Vélez de Guevara.

En esta misma línea de sacralizaciones entran otros textos que podríamos llamar: «canciones de bienvenida» a lo divino:

Vengan norabuena,
norabuena vengan,
donde destos montes
conozcan la bella
deidad, que de Amor
ser esposa espera:
¡vengan norabuena!
Norabuena vengan
y pues para que
fijo norte tengan
cuantos naufragando
las ondas navegan
del mar de la Vida;
la fábrica bella
es deste palacio:
abridles las puertas
repitiendo alegres
en voces diversas:
¡Vengan norabuena,
norabuena vengan! ²⁷.

La importancia de estas canciones ya fue destacada en su día por Menéndez Pidal y J. M. Blecua²⁸, aunque en aquellos casos subrayasen exclusivamente la tradicionalidad y su carácter profano.

Sin embargo, los textos que hemos aducido son de las más simples acotaciones en los Autos. En una época más avanzada de la producción calderoniana, la música, como primordial elemento sensitivo, adquiere mayor importancia y, sobre todo, se incorpora al movimiento general europeo. El proceso creacional en marcha no es complicado.

Superada la Edad Media, nuevas concepciones religiosas se avecinan para Europa. La Reforma vendría a afectar al canto litúrgico. La carencia de sacrificio misal impondría a los luteranos la creación de un motivo de unidad

²⁶ J. HURTADO: *Historia de la Literatura Española*. Madrid, 1948.

²⁷ P. CALDERÓN: *Psiquis y Cupido*. Ed. cit. Pando.

²⁸ J. M. BLECUA: *Antología de poesía tradicional*. Madrid, 1956.

eclesial, y éste no sería otro que el canto religioso en la *misión*. Usaron los nuevos movimientos religiosos, tanto himnos latinos como cantos populares y tradicionales.

La Contrarreforma, por boca del Concilio de Trento, aconsejaba el uso de la música como elemento acercativo a lo sobrenatural. A ello fue debido la proliferación de nuevas composiciones religioso-musicales, patrocinadas por la Compañía y por el propio S. Felipe Neri. A su lado, maestros como Carissimi, Monteverdi y Scarlatti compusieron libretos para el *Requiem*, *Miserere* y *Benedictus*. Hasta que, por fin, todos estos esfuerzos desperdigados se logren sintetizar en una de las misas corales más importantes: la misa *Ad majorem Dei gloriam*, de André Camprá. De esta tendencia a musicalizar textos litúrgicos surgieron otros géneros líricos, que a nuestro parecer tienen auténtica cabida en el Auto Sacramental: *la sonata*, *el oratorio*, *la cantata* y *el recitativo*, y de formas mixtificadas con el madrigal lírico y el motete surgiría más tarde *la ópera* religiosa. La famosa *Representación del alma y el cuerpo*, de E. Cavalieri, sería una primera muestra. En esta misma línea de creación estuvieron Landi y Theile, autores, respectivamente, de óperas religiosas tituladas: *San Alessio* y *Adam und Eva*.

La *cantata*, según Colling, es exclusivamente profana hasta la aparición de Carissimi. Igual que el *motete* será género musical literario dispuesto, después, para fines profanos y religiosos. La *cantata* italiana profana será de «cámara», mientras que la de «iglesia» será obra de los luteranos. La *cantata* es, generalmente, un aria para una sola voz, «cantata ed arie a voce sola», dijo su inventor A. Grandi.

De este tipo de cantatas religiosas consideramos que son algunas de las composiciones líricas calderonianas, sobre todo las llamadas entre nosotros de «monólogo»:

Alaben al Señor de tierra
y cielo,
el sol, luna y estrellas;
alábenle las bellas
flores, que son caracteres del suelo,
alábele la luz, el fuego, el yelo,
la escarcha y el rocío,
el invierno y el estío,
y cuanto esté debajo de ese velo,
que en visos celestiales
abrigo es de los bienes y los
males ²⁹.

²⁹ P. CALDERÓN: Auto *El gran teatro del mundo*. Ed. cit. Pando.

Otro texto de estructura menor es también propicio para ser considerado como cantata, aunque la intromisión de la danza le inclina más a la factura de la primitiva *sonata*:

Vengan en hora dichosa
Josué, a quien llama
monte victorioso
la lengua hebraica. *(culebrilla)*
Rosas y claveles
en su guirnalda
tejen entre flores
laurel y palma. *(cruzado)*
Y para que vuele
eterna su fama
déle ella sus bronces
y el tiempo sus alas. *(vueltos)*
De Israel el pueblo
le cante la gala
a Moisés la gloria
y al cielo las gracias ³⁰.

La *sonata*, complicada en su nacimiento con el «concerto grosso», tiene dos formas particulares: la de *cámara* y la de *capilla*. La *sonata* eclesiástica puede ser para órgano sólo o bien con acompañamiento. Estas son precisamente las adaptaciones que hacen Vitali y Kuhnán, predecesores en la creación de las sonatas bíblicas de J. S. Bach. La diferencia esencial entre la sonata religiosa y la profana estriba en la utilización del juego de la danza en esta última, aunque, algunas veces, también este recurso podía sacralizarse especialmente en procesiones.

La *sonata* coincide con el *concerto* y con las primeras tocatas de Monteverdi, Titelouge y Trescobaldi ³¹.

Junto a estas insinuantes y primeras formas musicales, no cabe duda que el empleo del *recitativo* fue el de más abolengo en el teatro de los Autos Sacramentales. Son múltiples las acotaciones que así lo anotan: «Bailan en forma de huir, y la Arpía tras ellos, cantando *recitativo*:

¿Ah de la ardiente rabia
de mis iras sañudas?
¿Ah del rencor eterno
de mis altivas furias?

³⁰ P. CALDERÓN: Auto *La serpiente de metal*. Ed. cit. Pando.

³¹ Las primeras composiciones de esta factura se remontan al período 1625-50.

No quede a la venganza
de mis sangrientas uñas
ave que no perezca,
siendo sus bellas plumas
despojos de mis garras,
trofeos de mi astucia ³².

Esta monodia practicada por los músicos del siglo ^{xvii} presentaba una particularidad que le confería un carácter específico: toda ella está escrita en *estilo recitativo*. La palabra procede de Vincenzo Galilei, quien en su *Dialogo della musica antica et moderna* incluía recitativos a una sola voz de las profecías de Jeremías, algunos acompañados de viola. Grossi de Viadana introdujo el recitativo en la música religiosa: «... pero los inventores florentinos del estilo recitativo —agrega Colling— no ambicionaban solamente que ello les permitiese una audición clara de la poesía, sino que deseaban que dicho estilo fuese *representativo*, es decir, que con él se aumentase la expresión de los sentimientos puestos en juego por el poeta... A partir de Monteverdi, el estilo representativo y recitativo es realmente dramático y estilizante de los movimientos del alma...» ³³.

Los textos calderonianos acotan igualmente las palabras «estilo representativo y recitativo», como símbolos de la nueva forma: «... sale la Música cantando, y la Iglesia y los demás, *representando*», diciendo estos versos de arriba:

Ya mi fervorosa instancia
las doradas alas bate,
y elevadas sobre mi
rompo la esfera del aire.
Repite en sonoras voces
de parte de los reales
al Rey que el emperio asiste
sobre tronos de diamante:
Dios inmenso,
Dios Grande
escucha el llanto
que los fieles hacen ³⁴.

El menos dramático de los estilos musicales empleados por Calderón es el *oratorio*. No obstante, este género gozó de gran prestigio por el uso que de él hicieron músicos como Provenzale, A. Stradella y el propio A. Scarlatti.

³² P. CALDERÓN: Auto *La piel de Gedeón*. Ed. cit. Pando.

³³ A. COLLING: *Op. cit.*, pág. 105.

³⁴ P. CALDERÓN: Auto *El socorro general*. Ed. cit. Pando.

El *oratorio* toma normalmente un tema de la Historia Sagrada y juega mezclándolo con elementos alegóricos. Entre los oratorios anteriores a los de Bach están los llamados *bíblicos*, cuyos argumentos giraban alrededor de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, así *La matanza de los Inocentes* o *El hijo pródigo*, dignos antecedentes de los originales de Haendel, escritos en 1741.

He aquí algunas muestras de dicho estilo en Calderón, en género dialogado, formas ya no puras, sino mixtificadas con otras tendencias musicales:

¡Oh tú, claro sol de justicia, a quien sirve
de sacro dosel el celeste zafir!

Oh tú, claro sol de piedad a quien es
sagrado sitio el purpúreo viril.

Tú, que a rumbos los ámbitos corres
del orbe, ilustrando uno y otro cénit.

Tú, a cuyos rayos agobian los montes
la más elevada y erguida serviz.

Tú, en cuyo albor, humildes los valles
su falda guarnecen matiz a matiz:

Escucha mi voz, pues no por ser mía
debió tu justicia dejarla de oír.

Atiende a mi llanto, pues debe, por mío,
tu misericordia a su ruego acudir.

Rasga, pues, a relámpago y trueno.
las nubes que densas te embozan en sí.

Las nubes que en sí te recatan, desplieguen
las hojas de rosa, clavel y jazmín.

Y pues que por mí eres Sol y de venganza,

Y pues de piedades Sol eres por mí,

Que te halle permite. Permite te encuentre

.. Mi voz horrorosa. Mi acento sutil... ³⁵.

En el juego del Barroco y especialmente Calderón en su teatro, se utilizan todos los recursos al alcance para hacer plásticas las ideas. La música es uno más. Es el deleite del oído que adormece la vista.

Susanne Clercx ha afirmado que estas acomodaciones musicales: «... obedecen al juego de los contrastes, a la ley permanente de las antítesis, a la tensión de los valores antagónicos; hemos puesto suficientemente de relieve

³⁵ P. CALDERÓN: Auto *La inmunidad del sagrado*. Ed. cit. Pando.

su dinamismo interno y externo, su necesidad de expresar valores psicológicos e individuales, su voluntad de emocionar, de asombrar y de pasmar...»³⁶.

Alguna vez en los Autos, como alarde poético, incluye Calderón textos musicales dialectales, igual que anteriormente hiciera Gil Vicente, composiciones éstas de una gran similitud con las del autor portugués:

Canario a bona
arosaisá,
si mi padre lo sabe
matarme ha³⁷.

Sin embargo, éstas son libertades que raras veces se toma el poeta. Lo tradicional y normal en él es la inclusión de paisajes alegóricos o glosas de himnos litúrgicos; práctica parcial ésta derivada del género encomiástico del «Te Deum».

Como rasgo evidente de aportar en los Autos todo lo que pueda servir de elemento sensitivo, anotaríamos el texto lírico del *Valle de la Zarzuela*, versión a lo divino de la comedia profana:

De su agrado a mi agrado
la ventaja es
que aquí hay ver y oír
y allá sólo ver.
Aquel exterior sentido
que se entrega a lo que ve
nunca realmente se rinde
pues se rinde al parecer.
El objeto del oído
cada día crece, en fe
de que siempre hay más que oír
pues siempre hay más que saber³⁸.

En la escala de valores de Calderón el oído venía a ser un portentoso auxiliar de la inteligencia, por donde penetraban las verdades de la Fe.

En el aspecto profano, Wilson y Sage³⁹ han prestado una atención primordial a los problemas relacionados con las poesías líricas, glosas y alusiones a versos cantables ajenos en las piezas dramáticas calderonianas. Su estudio, aunque directamente apunta a la cultura musical del dramaturgo, nos lo

³⁶ S. CLERCX: *Le baroque et la Musique*. Bruselas, 1948, pág. 220.

³⁷ P. CALDERÓN: *Auto El gran mercado del mundo*. Ed. cit. Pando.

³⁸ P. CALDERÓN: *Auto El valle de la Zarzuela*. Ed. cit. Pando.

³⁹ WILSON-SAGE: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. Londres, 1964.

presenta inmerso en un mundo lírico ampliamente tradicional, en el que el conocimiento de los cancioneros familiariza al autor con la música popular.

Así, aparecen ante él viejos héroes del romancero popular: Oliveros, el conde Claros, Bellido Dolfos, el rey Rodrigo y alusiones a otras composiciones líricas no anónimas, pero no por ello menos populares, de Garcilaso, Cervantes o fray Luis de León. Pero de todas formas es interesante anotar que el elemento musical pierde bastante originalidad en el teatro profano de Calderón. La base litúrgica que encontraba en el drama religioso aquí no existe y por ello se ve obligado a usar de colecciones líricas de los siglos XVI y XVII, unas veces tomadas directamente, como las del *Cancionero de Palacio*, y otras refundidas.

No obstante la brevedad de nuestros apuntes, estas simples notas bastarán el intento de demostrar de qué modo toda manifestación musical en Calderón es un recurso más, puesto al servicio de una técnica expresiva envolvente que afecta a todas las cualidades sensibles. Como dice Orozco: «... ahondando en este rasgo de expansión y elevación en el espacio, hay que reconocer que la música consigue, por la propia naturaleza de sus medios expresivos, el ansia de desmaterialización y vuelo de las formas desbordándose en el espacio...» ⁴⁰.

Estos versos finales serán un viva muestra de su interés por lograr en el espectador un poderoso sentido de síntesis, de carácter sensitivo, mediante el factor musical audible:

El que en lo que oye se agrada,
tiene más intención, pues
pasando al alma, acredita
la realidad de su ser ⁴¹.

⁴⁰ E. OROZCO: *Op. cit.*, pág. 168.

⁴¹ P. CALDERÓN: Drama *El golfo de las sirenas*. Ed. cit. Hartzenbusch.