

UN ANÓNIMO CENTÓN DE TONADAS DE JUAN HIDALGO: *BAILE DE JÚPITER Y CALIXTO*

AN ANONYMOUS CENTON OF JUAN HIDALGO TUNES: BAILE DE JUPITER Y CALIXTO

María Asunción Flórez Asensio

Investigadora independiente
maflorezasensio0@outlook.es
ORCID: 0000-0002-8413-9557

Resumen

Creador de un estilo músico-teatral propio y característico del teatro español, la fama y el prestigio del compositor Juan Hidalgo se prolongaron más allá de su muerte. Así lo confirma la reutilización de sus tonadas en todo tipo de obras: comedias, autos y piezas breves. Entre estas últimas destaca el *Baile de Júpiter y Calixto*, auténtico centón de obras de Hidalgo pues incluye cinco contrafacta burlescos de tonadas del compositor. Dado que, por su propia naturaleza, la parodia parte siempre de un modelo preexistente bien conocido por el destinatario de la misma, no deja de ser un reconocimiento del prestigio y valía del autor de la obra original. Este trabajo estudia las fuentes literarias y musicales de cada una de las tonadas reutilizadas en el baile, así como los procedimientos empleados para adaptarlas a una obra tan alejada de los modelos originales (fiesta cantada, zarzuela y ópera) que, al mantener mayoritariamente el contenido afectivo y literario de origen, revelan un notable conocimiento y comprensión de la retórica musical del compositor madrileño, y demuestra la amplia circulación de un repertorio musical inicialmente ligado a la escena cortesana. Para ello, tras estudiar el texto y la música de las tonadas originales, se analiza el procedimiento seguido por el anónimo autor del baile para introducirlas, adaptarlas y enlazarlas en éste, creando una obra unitaria.

Palabras clave

Teatro breve, siglo XVII, Hidalgo, tonadas.

Abstract

Creator of a musical-theatrical style that was characteristic of the Spanish theater, the fame and prestige of the composer Juan Hidalgo lasted beyond his death. This is confirmed by the reuse of his tunes in all kinds of works: comedies, autos and short pieces. Among the latter, the *Baile de Júpiter y Calixto* which including five burlesque contrafactum of tunes by the composer, constitutes an authentic centón of Hidalgo's tunes. Given that by its very nature, the parody always starts from a pre-existing model that is well known to the recipient of the parody, it's a recognition of the prestige and worth of the author of the original play. This work studies the literary and musical sources of each one of the tunes reused in the play, as well as the procedures used to adapt them to a play so far removed from the original models (fiesta cantada, zarzuela and opera). By maintaining mostly the original affective and literary content, his author reveal a remarkable knowledge and understanding of the composer's musical rhetoric, and demonstrates the wide circulation of a musical repertoire initially linked to the court scene. To do this, after studying the text and music of the original tunes, is analyzed the procedure followed by the anonymous author of the baile to introduce, adapt and link them in it, creating a unitary work.

Keywords

Little plays, 17th century, Hidalgo, tunes.

1. INTRODUCCIÓN

Considerado por sus contemporáneos «único en la facultad de la música»,¹ la fama y el prestigio del compositor Juan Hidalgo (1614-1685) se prolongaron más allá de su muerte. Así lo demuestra el homenaje que, transcurridos casi quince años de ésta, le rinde Marcos de Lanuza² en el *Fin de fiesta* para Júpiter y Yoo. En esta breve pieza, punto final de la «fiesta zarzuela» escrita para el Domingo de Carnestolendas de 1699, un barón contrata a una compañía de actores para que le representen un «particular»³ cuya obra principal:

TERESA: Es muy flamante,
muy breve, señor, y nueva,
Lo que es Madrid se intitula,
y es de música compuesta
por Juan Hidalgo.

BARON: Noticia
tengo de sus solfas diestras.

Poco después la acotación indica que «La música es sobre la de *Celos aun del Aire Matan*»,⁴ segunda de las óperas de Pedro Calderón de la Barca a las que puso música Hidalgo.⁵ No es de extrañar que don Pedro en-

contrase en este compositor, atípico por sus orígenes y educación (formado en estrecho contacto con la música secular,⁶ dada su condición de hijo y nieto de violeros y guitarreros, y alejado, por tanto, de las capillas musicales, en las que se formaron sus contemporáneos), un colaborador idóneo en la creación de un tipo de teatro musical cortesano —la fiesta real cantada—⁷ que constituye la aportación hispana a los experimentos que sobre este tipo de espectáculos se estaban realizando en otras cortes europeas. Unión de pintura, poesía y música,⁸ este nuevo género músico-teatral⁹ creado por Calderón, cuyo profundo contenido moral y político es destacado por la música, persigue un claro objetivo de prestigio, propaganda e, incluso, de lección, destinados por la Monarquía Hispánica tanto a sus súbditos como a los aliados y enemigos foráneos.¹⁰ Representadas en el Coliseo del Buen Retiro, que por su doble función de teatro cortesano y público¹¹ permitía la asistencia del espectador del común a una serie

⁶ No obstante, en 1633 consiguió ingresar en la principal institución musical de la Corte —la Real Capilla— como músico de arpa y claviarpa. A partir de 1645 figura como «maestro de toda la Real Cámara así en Palacio y Buen Retiro como en todas las jornadas». Ver Bordás, Lolo y Calvo-Manzano, «Hidalgo», 283. Convertido en el principal compositor de música teatral para la Corte, colaborará con dramaturgos como Diamante y Salazar y Torres.

⁷ Denominadas semi-óperas por Stein, me parece más acertado el término «fiesta cantada» pues engloba obras de variados argumentos (mitológicos, pastoriles y caballerescos), dimensiones (una a tres jornadas) y contenido musical. Ver Louise K. Stein, *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 130; Flórez, *Música teatral*, 229-235 y 266-269. Para la paulatina importancia de la música en estas obras en la segunda mitad del siglo XVII ver Danièle Becker, «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII», en *Actas IX Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastián Neumeister (Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989), 353-364.

⁸ Ver Pedro Calderón de la Barca, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), ed. Rafael Maestre (Almagro: Museo Nacional del Teatro-Ministerio de Cultura, 1994), 45 (loa: vv. 56 y 60-61).

⁹ Ver sus características y la importante función de la música en él en Flórez, *Música teatral*, 235.

¹⁰ Flórez, *Música teatral*, 226 y 230.

¹¹ Ver María Asunción Flórez Asensio, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 171-195; María Asunción Flórez Asensio, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII* (Kassel: Reichenberger, 2015), 1:67-80. Véase Anexo 1.

¹ Como tal lo califica el duque del Infantado en 1673 al recomendar se le conceda el aumento de sueldo solicitado por el compositor. Ver Cristina Bordás, Begoña Lolo y M.^a Rosa Calvo-Manzano, «Hidalgo, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dr. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 2000), 283.

² Primer conde de Clavijo, gentilhombre de la Cámara del Rey y miembro del Real Consejo de Hacienda, desarrolló una interesante carrera como dramaturgo cortesano de fiestas reales y zarzuelas durante el reinado de Carlos II.

³ Así se denominaba en la época a las representaciones privadas, ya fuesen a los reyes, nobles o simples particulares.

⁴ Cito por la suelta impresa en Madrid en 1699, ff. 20v-22v, f. 21r. Regularizo la ortografía según uso actual.

⁵ *La púrpura de la rosa* (1660) y *Celos aun del aire matan* (1661). Representadas para celebrar la Paz de los Pirineos y la boda de María Teresa con Luis XIV, fueron concebidas con clara intención de prestigio y propaganda para poner de manifiesto ante Europa que, pese a la firma de un tratado no muy satisfactorio para España, ésta era todavía la gran potencia europea. Ver María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro* (Madrid: ICCMU, 2006), 295, 300 y 310-311.

de funciones a él destinadas, la influencia de la música incluida en estas obras no tardó en dejarse sentir en los restantes ámbitos musicales, ya fuesen cultos o populares, profanos o religiosos, públicos o privados.

Clara prueba de la popularidad que llegaron a alcanzar entre el público común estas tonadas del teatro palaciego la tenemos en su reutilización en obras como el *Baile de Júpiter y Calixto*,¹² de autor anónimo. Auténtico centón de tonadas con música de Hidalgo, contiene nada menos que cinco *contrafacta* burlescos de canciones que debieron ser muy célebres, a juzgar por el número de fuentes literarias y musicales que las han conservado. Todas pertenecen a obras de los tres grandes géneros músico-teatrales de la época: la zarzuela *Alfeo y Aretusa* (1672) de Juan Bautista Diamante, de la que se toman «No huyas bella Calixto», «Oíd troncos, oíd fieras» y «Oh, soberano Jove»; y dos obras de Calderón: la ópera *Celos aun del aire matan* (1661), a la que pertenecen «Esta hermosa Diana» y su estribillo «¡Ay, infeliz de aquella», y la fiesta real cantada *La estatua de Prometeo* (c. 1675) con su tonada «En la ruda política vuestra».

Las tonadas parodiadas marcan las distintas secciones de este baile enteramente cantado, una «preciosa parodia» según Cotarelo¹³ (que lo data a finales del XVII) inscrita dentro de una serie de piezas breves que tratan de forma jocosa mitos clásicos.¹⁴

¹² Biblioteca Nacional de España, Mss. 15788 (micro 7402), ff. 40r-42v.

¹³ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, ed. facsímil José Luis García y Abraham Madroñal (Granada: Universidad de Granada, 2000), 1:ccxi.

¹⁴ Por ejemplo, los anónimos *Baile de Calixto* (1.^a y 2.^a parte) (BNE, Mss. 15788, ff. 83v-85r); *La fábula de Orfeo*, atribuido a Sebastián [Rodríguez de] Villaviciosa por Cotarelo (Cotarelo y Mori, *Colección*, 1:xcii) y a Jerónimo de Cáncer por Pietro Taravacci, «Cáncer», en *Historia del teatro breve en España*, ed. Javier Huerta Calvo (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2008), 318. También *El triunfo del vellocino* de Francisco de Avellaneda, representado en 1675 con su zarzuela *El templo de Palas*. Ver Gema Cienfuegos Antelo, *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006), 220-232. Y *El juicio de Paris* de Antonio de Zamora, que parece fue representado en 1687 entre las jornadas I y II de *Las Bélides*, zarzuela de Marcos de Lanuza, aunque Martín y Martínez lo fecha en 1716. Rafael Martín y Martínez, «Zamora», en *Historia del teatro breve en España*, ed. Javier Huerta Calvo (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2008), 658.

2. «NO HUYAS BELLA CALIXTO»

El baile se inicia con la parodia del dúo «No huyas bella Calixto», perteneciente a la primera jornada de *Alfeo y Aretusa*, que incluye también la fábula de Calixto.¹⁵ En la loa de esta zarzuela Diamante¹⁶ fija las características de un género:

REGOCIJO: [...]
que a manera de comedia,
ni lo es ni deja de serlo.
En dos actos dividida,
donde al estilo atendiendo
de las zarzuelas, se canta
y se representa, haciendo
de otra fábula episodio.¹⁷

Estrenada en 1672 para celebrar las bodas del Condestable de Castilla con doña María de Benavides, gracias a una certificación notarial sabemos que las compañías de

¹⁵ La fuente principal de ambas es Ovidio y sus *Metamorfosis* (libro II: Calixto; libro V: Alfeo y Aretusa). También la recoge Pérez de Moya en su *Filosofía Secreta* (1585) (libro VI).

¹⁶ Nacido en Madrid en 1625, tras una juventud conflictiva se convirtió en uno de los principales dramaturgos de la época, proveedor habitual de fiestas palaciegas. Para su juventud y antecedentes familiares ver Elena Martínez Carro, «El primer teatro de Juan Bautista Diamante», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 48 (2022): 206-211. Para su producción literaria palaciega ver Emilio Cotarelo y Mori, «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 272-297; 454-497; Kazimierz Sabik, «Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Jules Whicker (Birmingham: University, 1998), 204-211; Milagros Espido Freire, «La diversidad de fuentes para la música en las fiestas de zarzuela. *Alfeo y Aretusa* (1672), de J. B. Diamante (1625-87)», en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, coord. Álvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio (Madrid, ICCMU, 2001), 1:175-192; Milagros Espido Freire, «Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-1687), autor de comedias y de fiestas de zarzuela», en *Calderón 2000*, ed. Ignacio Arellano (Kassel: Reichenberger, 2002), 1:473-485.

¹⁷ Cito por la «Segunda parte», en *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1674), 6. Ver también Cotarelo y Mori, *Colección*, 1:xlili.

Agustín Manuel y Antonio de Escamilla la representaron el 18 de enero de 1678 en el Alcázar madrileño para el cumpleaños de la archiduquesa María Antonia, hija de la que fuera infanta Margarita y del emperador Leopoldo I. En 1687 Agustín Manuel y Simón Aguado volvieron a representarla, ahora en el Coliseo, para «los años del Sr. Duque de Orlens», padre de la reina María Luisa.¹⁸

2.1. FUENTES POÉTICAS

Que la tonada «No huyas bella Calixto» debió popularizarse rápidamente parecen confirmarlo las diversas fuentes en las que aparece recogida de forma literal, aunque parcial. Pero lo más interesante es que en todas ellas aparece unida a otra —«Aunque la tiranía»—¹⁹ que la precede en la zarzuela y con la que enlaza directamente.

De los dos volúmenes de *Poesías castellanas varias* de la Biblioteca Nacional que la incluyen, el primero²⁰ copia como texto principal las estrofas 1 a 4 y la 6 de «No huyas bella Calixto» y como «Respuesta» las 7, 11 y 12, modificando esta última por una mala lectura, dada su

incongruencia. El segundo²¹ recoge íntegramente como «Coplas» las trece de la tonada sin separación alguna.

De forma parcial aparecen ambas tonadas en *Tonos a lo divino y a lo humano*²². De «No huyas bella Calixto» figuran sólo nueve de las trece estrofas —en este caso la 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 13—, que el recopilador califica como coplas, encabezándolas a modo de estribillo con las dos primeras estrofas de «Aunque la tiranía», también con modificaciones sobre el original. Espido Freire²³ cree que esta unión de ambas tonadas podría deberse a que la copia del texto se hizo directamente de una fuente musical, sin tener en cuenta la obra dramática a la que pertenecían. Sin embargo, lo creo poco probable ya que el recopilador, don Jerónimo Nieto Magdaleno²⁴ (sacerdote natural de Orgáz, donde pasó prácticamente toda su vida), debió recoger, como señala Goldberg, aquellos tonos que por estar más de moda también llegaron a la villa, pues «no representan un gusto refinado, exquisito, minoritario, sino la moda entre un público instruido, no popular pero tampoco extraordinariamente distinguido».²⁵ Siendo las fuentes musicales de difícil acceso, es más probable que la suya fuese literaria. Así parece confirmarlo la única fuente dramática que las ha transmitido: el *Baile de Calixto*²⁶ (primera parte), cuyo anónimo autor recoge también ambas tonadas. Por lo que se refiere a «No huyas bella Calixto», respeta la distribución del texto entre ambos personajes, pero reduce las trece estrofas originales a nueve al suprimir las número 4, 8, 9 y 13.

¹⁸ El 8 de mayo se representó ante los reyes y del 10 al 19 al «pueblo». Ver Margaret R. Greer y John E. Varey, eds., *Fuentes para la historia del teatro en España XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos* (Londres: Támesis, 1997), 178; CATCOM - Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700), dir. Teresa Ferrer, fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <http://catcom.uv.es>. Fue publicada en la «Segunda parte», en *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1674), 7-39. Becker percibe en ella una clara influencia de *Celos aun del aire matan* en la disposición de los números cantados, que marca un rumbo más innovador hacia obras más líricas. Danièle Becker, «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII», en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Madrid: INAEM, 1987), 1:378. Ver también Sabik, «Juan Bautista Diamante», 108.

¹⁹ Iniciada por Júpiter, la forman cuatro estrofas interpretadas alternativamente por ambos personajes. Las dos primeras se cantan «dentro» y van separadas de las dos segundas por el diálogo en escena entre Momo y Alfeo. Tras desaparecer ambos, Júpiter y Calixto cantan, ya en el tablado, las dos estrofas restantes, enlazándose la última (cantadas por Calixto) con la nueva tonada: «No huyas bella Calixto». Ver *Alfeo y Aretusa*, jornada I, 19-20.

²⁰ Mss 3884, 1, f. 164r-v. No respeta la versificación original de la tonada «Aunque la tiranía», que regulariza al transformar las estrofas en coplas de tres versos dodecasílabos.

²¹ Mss 3885, 2, ff. 256v-258r. Introduce mayor irregularidad en las estrofas de «Aunque la tiranía» y separa claramente los versos «óyeme, atiéndeme» que, posiblemente, funcionaban como estribillo de la tonada original. Además, cambia el orden de las estrofas.

²² Biblioteca de Castilla-La Mancha, Colección Borbón-Lorenzana, sig. 391. Es la n.º 67, ff. 55v-56v. Ver Rita Goldberg, *Tonos a lo divino y a lo humano* (Londres: Támesis, 1981), 109-110.

²³ Espido Freire, «La diversidad de fuentes», 186.

²⁴ Para su biografía ver Goldberg, *Tonos*, 36, que fecha el manuscrito en torno a 1700; y Jesús Gómez Fernández-Cabrera, «Jerónimo Nieto Magdaleno (1666-1708). Sacerdote y literato», *Villa de Orgáz*, fecha de consulta 21 de diciembre de 2019, www.villadeorgaz.es.

²⁵ Goldberg, *Tonos*, 36.

²⁶ Ver en BNE, Mss. 15788, ff. 83v-86v. Los pequeños cambios en algunas palabras no alteran el sentido del texto.

Esta insistencia en presentar ambas tonadas unidas podría hacernos pensar que formaban una,²⁷ sobre todo porque no se ha conservado la música de «Aunque la tiranía». No obstante, la irregular alternancia de versos (heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos) en esta tonada contrasta notablemente con la regular alternancia de octosílabos y endecasílabos de «No huyas bella Calixto», lo que parece indicar que se trata de tonadas distintas. Así lo confirma también la partitura de ésta última que, afortunadamente, sí nos ha llegado y no incluye ninguna referencia al texto de «Aunque la tiranía».

2.2. FUENTES MUSICALES

El hecho de que nos hayan llegado tres fuentes musicales de «No huyas bella Calixto», algo bastante inusual, prueba claramente su popularidad. Una versión con cifra para guitarra fue recogida por José Fontaner en su *Libro de diversas letras*,²⁸ hoy en la Biblioteca de Cataluña. La Biblioteca Nacional de España conserva dos fuentes manuscritas: el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* que recoge todas las coplas; y *Música vocal antigua* (también denominado *Manuscrito Gayangos-Barbieri*),²⁹ (Figura 1) que recoge únicamente la primera copla con la melodía del canto en clave de Sol (indicada como «coplas. Solo») y debajo la línea del bajo en Do en cuarta. Aunque ninguno de los manuscritos indica que la música sea de Hidalgo, parece casi seguro ya que a él se le atribuye el lamento «¡Ay, desdichada...», cantado por Calixto en la segunda jor-

nada de esta misma obra, que se conserva en la Biblioteca de la Hispanic Society of América.³⁰

Formada por dos sencillas frases melódicas silábicas —cada una de las cuales engloba dos versos de la estrofa (4 compases para cada verso)— la música parece querer resaltar el contenido del texto: si los dos últimos versos de cada estrofa completan el contenido de los dos primeros, ambas melodías se presentan en forma de secuencia, a distancia de cuarta inferior la segunda de la primera. La exposición de la forma más clara posible del texto, al que subordina su música es, precisamente, una de las características más notables de Hidalgo, quien se ciñe a los versos respetando sus acentos y carácter con la intención de que la música no sólo no entorpezca, sino que destaque tanto su contenido como la estructura poética.³¹ De hecho, poseía una «inspiración para sublimar musicalmente el sentido de los textos poéticos que musicaba»,³² textos nada fáciles ya que «están trufados de juegos retóricos, de ironías, de contradicciones, de complicidades, de mensajes crípticos».³³ Esta sencillez permitía a los intérpretes modificar las melodías mediante ornamentos y sutiles cambios métricos y de velocidad para adaptarlas a la acentuación y contenido de los versos de las diferentes estrofas. Además, por su carácter repetitivo, esta tonada estrófica sin estribillo podría considerarse una «tonada persuasiva». Este tipo de tonadas son utilizadas mayoritariamente por personajes divinos o sobrenaturales, que mediante la repetición consiguen seducir por el oído a otro mortal.³⁴ No resulta baladí, por tanto, que sea

²⁷ Espido Freire, «La diversidad de fuentes», 187, considera que, por la similitud métrica y carácter de algún verso, «ambos textos irían sobre las mismas fórmulas musicales».

²⁸ *Libro de diversas letras del comensal Joseph Fontaner y Martell, de Tarragona, hecho en Barcelona a primero de henero de 1689*. BC, Ms. 888, f. 2v. Ver Mariano Lambea Castro, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), 184.

²⁹ BNE, Mss. 13417, f. 52r-v, n.º 62 (*Libro de tonos*), en Biblioteca digital hispánica, fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014198&page=1> (p. 109); y Mss. 13622, f. 39r (*Gayangos-Barbieri*), en Biblioteca digital hispánica, fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129924&page=1>. Ver Carmelo Caballero Fernández-Rufete, «El manuscrito Gayangos-Barbieri», *Revista de Musicología* 12, n.º 1 (1989): 206-209 y 219 (incip. Música).

³⁰ XLI. [Canciones]. 16. Pero pues no vale o ninfa / Raçon a la frenta [sic] valga. Tono humano con acomp.to [Con el estribillo:] Ay desdichada. [Musi-ca de:] Ju.o y didalgo [sic]. Hiersemann. 380. 824 a, III. 3. Car-petilla 39,1. Ms. HC. 380/824a/39,1. Ver Lola Josa y Mariano Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of América)* (Madrid: CSIC, 2008), 70-71 (estudio), 118-119 (letra) y 243 (música).

³¹ Flórez, *Música teatral*, 315.

³² Lola Josa y Mariano Lambea, *Juan Hidalgo (1614-1685). Tonos y Villancicos* (Madrid: Dairea, 2017), 14.

³³ Josa y Lambea, *Juan Hidalgo*, 15.

³⁴ Ver Louise K. Stein, «Al seducir el oído. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998): 170. Hidalgo utiliza la sencillez, el orden, la racionalidad y la claridad para poner de manifiesto la superioridad del poder divino a la hora de influir en los mortales o transmitirles información. Ver Louise K. Stein, «Convenciones musicales en

Júpiter quien canta ocho de sus trece estrofas, en las que va desgranando toda una serie de ofrecimientos a la ninfa.

2.3. La tonada en el *Baile de Júpiter y Calixto*

El carácter original de la tonada aparece totalmente desvirtuado en el baile, pero no su contenido: en ambos Júpiter desglosa toda una serie de ofrecimientos a Calixto si accede a sus deseos. Utilizada por el anónimo autor para introducir una pulla contra las mujeres pedigüeñas («si yo a dar no acertare / tú sabrás pedirme pues que mujer eres», vv. 23-24, f. 40v), incide especialmente en la obsesión de las damas de la época por tener coche, hasta el punto de que «Dóime por vencido si a coche no vuelves» (v. 36, f. 40v).

Para adaptarla al estrecho marco de una pieza breve, se reduce y modifica la disposición original de las intervenciones de ambos personajes: si en la zarzuela las estrofas cantadas por Júpiter (1 y 7 a 13) enmarcan las cinco que canta Calixto (2 a 6), en el baile hay mayor alternancia en las intervenciones de ambos personajes, lo que permite un diálogo más dinámico y fluido. La parodia se inicia con dos estrofas cantadas por Júpiter en las que el dios, haciéndose valer («el que te llama no es ningún pobrete / sino un dios», vv. 2-3, f. 40r), le comunica haber quedado fascinado por su hermosura. Calixto responde cantando las tres siguientes (3 a 5), que mantienen el contenido básico del texto original, con un lenguaje menos elevado, como corresponde al género burlesco del baile, siendo la mayor objeción que opone al dios haberle puesto su padre «en la escuela de Diana / puesta a ser doncella pagada por meses / ... / [y] si lo sabe la Diosa / prenderá mi honra con mil alfileres» (vv. 15-16 y 19-20, f. 40v). Sin arredrarse, Júpiter expone en las restantes estrofas (6 a 9) sus ofrecimientos, que rebajan bastante los de la zarzuela: en lugar del cielo y sitio sobre las diosas «donde todos tu culto veneren» (p. 20, f. 40v), ahora promete «cintas, ovillos, clavos, perendengues» (v. 26, f. 40v) todo de Francia, dos vestidos para los que «no habrá premática en tus guardapieses» (vv. 29-30, f. 40v) y, finalmente, un coche «que a pasear te lleve / con merienda

y chocolate» (vv. 34-35, f. 40v). El coche resulta definitivo para que la ninfa, pese a su resistencia inicial (más por temor a Diana que por virtud) se rinda: «No pienses que vuelvo, oh Jove, / al ruido del coche sino a tus cortesías / razones» (vv. 37-39, f. 40v). Esta redistribución del texto permite abreviar la acción manteniendo lo esencial de la trama: declaración amorosa de Júpiter – rechazo inicial de Calixto – ofrecimientos del dios – rendición de la ninfa. Pero, aunque el contenido sea el mismo, y también el esquema métrico, al cambiar el lenguaje por completo, podemos suponer que la música se adaptaría al carácter del nuevo texto, facilitando a las actrices resaltar el nuevo contenido y significado de los versos.

3. «ESTA HERMOSA DIANA» / «¡AY, INFELIZ DE AQUELLA»

Rendida Calixto a Júpiter, se produce la misma situación que en la escena inicial de *Celos aun del aire matan* en la que Aura, ninfa de Diana, ha concedido sus favores al pastor Eróstrato siendo denunciada por Pocris —una de sus compañeras y hasta ese momento su mejor amiga— ante la diosa («Esta hermosa Diana»), que la condena a morir asaetada («Descubridle la cara» / «Sacrilega hermosura»). Tras reprochar a Pocris haberse vuelto contra ella («Tú, Pocris...»), los continuos lamentos de la ninfa («¡Ay, infeliz de aquella!») atraen a Céfalos, que impide su ejecución. Habiendo invocado Aura a las «Soberanas esferas» para que la salven, Venus la convierte en la brisa o «aura» que influye primero en el enamoramiento de Pocris y Céfalos (tras raptarla él, ambos se casan), desencadenando después los celos de ella, que causarán su trágica muerte.

Programada inicialmente en 1660 para celebrar el cumpleaños (28 de noviembre) del príncipe heredero Felipe Próspero, cuyo nacimiento facilitó la boda de María Teresa con Luis XIV, se retrasó hasta junio de 1661.³⁵ Repuesta en varias ocasiones a lo largo del siglo XVII, sabemos que se representó en palacio al menos tres veces: el 12 de febrero de 1679;

el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva», en *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, ed. José A. Gómez y Beatriz Martínez (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994), 212.

³⁵ Para la fecha del estreno, argumento, personajes, actores y características musicales de esta obra ver Flórez, *Música teatral*, 302-350. La fuente principal de la fábula de *Céfalo y Pocris* es Ovidio, que la incluye en el libro III de su *Ars Amatoria*, y sobre todo en el libro VII de las *Metamorfosis*. De él la tomarán los mitógrafos posteriores.

10 de diciembre de 1684 y nuevamente 12 de febrero, pero de 1697.³⁶

3.1. Fuentes poéticas

Pese a su complejidad por ser una obra enteramente cantada, parece que la ópera tuvo bastante éxito. Así lo prueba la presencia de varias de sus tonadas en diversos cancioneros. Es el caso de «Desvanecida hermosura» (jornada I) en la que Eróstrato se lamenta por la transformación de Aura, que fue incluida en *Poesías varias*,³⁷ o de «A todos miro», cantada por Diana en la jornada III al encargar a las Furias la perdición de los protagonistas, recogida en fuentes poéticas como *Tonos a lo divino y a lo humano*³⁸ y en *Varias poesías curiosas de los mejores autores de España* en el que, además de la versión original indicando que es un «Tono cantado en la com[edi]a que se hizo en el Retiro año de 61», se incluye una «trova» del tono dedicada a Nuestra Señora de la Almudena «cantado en la fiesta de su Natividad».³⁹ También forma parte de

una *Jácara con variedad de tonos*⁴⁰ anónima para voz sola y guion instrumental que, como indica su título, recoge los primeros versos de una serie de tonadas palaciegas muy difundidas.

Gran parte de la primera escena, concretamente el juicio y condena de Aura, fue parodiada en el fin de fiesta de *Jupiter y Yoo* (1699) de Lanuza, quien se aleja por completo del argumento original de la ópera y del texto de Calderón (al que tampoco menciona), aunque sí respeta la estructura. Sólo la acotación, en la que se indica que la música es «sobre la de Celos aun del aire matan», permite reconocer el modelo, además del estribillo⁴¹ de Aura, también transformado: «¡Ay, infeliz tragedia / de quien quiere vivir de esta manera». Este lamento de Aura («¡Ay, infeliz de aquella!») es la sección musical que mayor notoriedad parece haber alcanzado, pues fue reutilizado en obras tan diversas como autos sacramentales —*El divino Orfeo* (1663) y *El pastor Fido* (1678), ambos de Calderón—, y piezas breves: *Las tonadas grandes del Retiro* de Gil López de Armesto, *El órgano y el mágico* (1.^a parte) de Francisco Castro, y *Baile de Calixto* (2.^a parte) anónimo. Ya en el siglo XVIII José de Cañizares incluye dos *contrafacta* en *Acis y Galatea* (1708); el lamento reaparecerá, incluso, en algún villancico⁴². Ese es el caso

³⁶ Ver John E. Varey y Norman D. Shergold, eds., *Fuentes para la historia del teatro en España IX. Comedias en Madrid. 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico* (Londres: Támesis, 1989), 79. Cito la obra por la edición moderna (texto y música) de Francesc Bonastre, *Juan Hidalgo. Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas* (Madrid: ICCMU, 2000). La bibliografía sobre esta obra es muy amplia. Sólo cito aquí los estudios que considero más interesantes para el presente trabajo: Danièle Becker, «El intento de fiesta real cantada. *Celos aun del aire matan*», *Revista de musicología* 5, n.º 2 (1982): 297-308; Carmelo Caballero, «En trova de lo Humano a lo Divino: las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, ed. Emilio Casares y Alvaro Torrente (Madrid: ICCMU, 2001), 1:95-115; y Stein, *Songs*, 219-257. El propio Calderón la transformó en una comedia burlesca (*Céfalo y Pocris*), objeto, igualmente, de numerosos análisis.

³⁷ BNE, Mss. 2202, f. 83r-v. Para las funciones y características de esta tonada en la ópera ver Flórez, *Música teatral*, 330-331.

³⁸ Bib. Castilla-La Mancha, sig. 391. Es la número 130, ff. 91r-92r. Ver Goldberg, *Tonos*, 151-152. Presenta algunos errores de lectura y faltan las estrofas antepenúltima y penúltima. Añade como última estrofa la que cantan las Furias, algo lógico ya que, según la partitura, ellas repiten el mismo material melódico de Diana, subrayando así Hidalgo su sometimiento a los deseos de la diosa. Ver Flórez, *Música teatral*, 335.

³⁹ BNE, Mss. 17666, ff. 486-487 (original) y 302-304 (trova).

Parece que perteneció a Pascual Gayangos.

⁴⁰ BC, M. 753/24. Ver Mariano Lambea y Lola Josa, «*Jácara con variedad de tonos*. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII», *Revista de musicología* 32, n.º 2 (2009): 397-448.

⁴¹ La fuerte personalidad de estas breves secciones melódicas, que facilita su identificación, los convirtieron en material ampliamente reutilizado. En manos de Calderón e Hidalgo constituyen el elemento musical más característico de *Celos aun del aire matan*.

⁴² Ver María Asunción Flórez Asensio, «¡Ay, infeliz...!: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*», en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López (Madrid: SEdeM, 2013), 2171-2183; María Asunción Flórez Asensio, «“Las tonadas grandes del Retiro”: transmisión y reutilización de música teatral en la corte madrileña de los últimos Austrias», *Anuario Calderoniano* 15 (2022): 169-198; y María Asunción Flórez Asensio, «Canciones, tonadas teatrales y bailes en el entremés *El Órgano y el Mágico* (I) de Francisco de Castro», *Hipogrifo* 10, n.º 1 (2022): 551-571, <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.31>. Ver también Luis Antonio González Marín, «Introducción», en Antonio Literes, *Acis y Galatea*, ed. Luis Antonio González Marín (Madrid: ICCMU, 2002), xi.

del titulado «¡Ay, infeliz de aquella / que a tal fatalidad se mira expuesta!», un villancico polifónico a cuatro coros escrito por Francisco Valls en plena Guerra de Sucesión, en el que, tras lamentar primero el destino de Cataluña, posteriormente se celebra su liberación por las tropas austracistas: «Hoy es feliz aquella / que de tal fatalidad se ve exenta»⁴³.

3.2. Fuentes musicales

Afortunadamente, la música escrita por Hidalgo para *Celos aun del aire matan* nos ha llegado íntegra gracias a la partitura conservada en la Biblioteca Pública de Évora (Ms. CL 1/2-1). Otra fuente —parcial, pues contiene únicamente la música de la primera jornada— se encuentra en la Biblioteca del Palacio de Liria de Madrid (Ms. C-1764-21). Ambas constituyen un magnífico ejemplo de la técnica del compositor, quien adapta su música a la estructura dramática de Calderón que, como indica Sage,⁴⁴ se caracteriza por las analogías y las plurimembraciones.

En esta primera escena⁴⁵ Hidalgo emplea una sucesión de diversas formas musicales y cambios rítmicos que le permiten reflejar con el mayor detalle el texto, pues el uso de una u otra forma y compás no son aleatorios: subrayan los cambios de versificación, pero también de contenido; de hecho, aunque no se produzca un cambio métrico en el texto, Hidalgo cambia forma y compás a fin de marcar cada una de las secciones expresivas en las que éste se divide. La escena se inicia con la combinación de dos formas musicales:⁴⁶ tonada estrófica en cuartetos heptasílabas, separadas de tres en tres (dos estrofas cantadas a sólo por Pocris y la tercera por el coro) por el estribillo de Aura, formado por dos versos de distinta lon-

gitud: heptasílabo más endecasílabo. De esta estructura, repetida en tres ocasiones, resulta un esquema 3 + 3 + 3 en el que destaca la alternancia rítmica entre el compasillo de las coplas heptasílabas de Pocris y las ninfas —de carácter esencialmente narrativo— y el compás ternario del estribillo de Aura, de contenido claramente emotivo. La alternancia rítmica subraya, por tanto, el distinto carácter de unas intervenciones esenciales para comprender la acción en el escenario al proporcionar los antecedentes al espectador. Por ello, como señala Stein,⁴⁷ la tonada —narrativa— se presenta de forma clara y sin ornamentos, contrastando claramente con la respuesta subjetiva y emocional de Aura, un estribillo-lamento que sigue en parte las fórmulas habituales de los lamentos hispanos.⁴⁸

No hay cambios de compás en las siguientes secciones ya que todas utilizan el compasillo; no obstante, Hidalgo marca los cambios de personaje y contenido del texto variando la forma musical: recitativo («Sacrilega hermosura») para Diana, arioso en el diálogo entre Pocris y Aura («Tu, Pocris») que desemboca en el recitativo («Soberanas esferas») de ésta última, invocando a los poderes celestes y a la naturaleza para que impidan su ejecución. La repetición por cuarta vez del estribillo-queja en ternario marca el final de esta primera sección (previa a la aparición de Céfalos), que es la que se parodia en el baile.

3.3. La tonada y estribillo en el *Baile de Júpiter y Calixto*

Tras ser denunciada ante Diana por una de sus compañeras, Calixto, igual que Aura, deberá sufrir el rigor de la diosa, lo que permite al anónimo poeta adaptar con gran pericia prácticamente toda la primera parte de la primera escena de *Celos*. El resultado es un delicioso *contrafactum* jocoso que mantiene el contenido afectivo del ori-

⁴³ Biblioteca de Cataluña, M. 1473/16. Ver Flórez Asensio, «Canciones, tonadas teatrales», 561.

⁴⁴ Jack Sage, «La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara», en Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. John E. Varey y Norman D. Shergold (Londres: Támesis, 1970), 200.

⁴⁵ Ver análisis en Flórez, *Música teatral*, 330-331. Ver Bonastre, *Juan Hidalgo*, xlv (texto) y 3-9 (música).

⁴⁶ Ver definición y funciones de todas las formas musicales citadas en Flórez, *Música teatral*, 316 (tonadas), 317 (arioso), 318 (estribillos) y 324-325 (recitativos). Ver también Stein, *Songs*, 227-229.

⁴⁷ Stein, *Songs*, 229-230.

⁴⁸ Construidos normalmente mediante interjecciones separadas por silencios y un descenso melódico por grados conjuntos, son interpretados en una escena campestre por alguna ninfa o personaje mitológico, que canta sus penas de amor. Milagros Espido Freire, «Los Lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII», en *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, coord. Beña Lolo (Madrid: SEdeM, 2002), 2:1141-1142. Ver también Stein, *Songs*, 280-281.

ginal, pero ajustándolo al marco y carácter del baile. Las nueve cuartetos heptasilabas de la tonada original («Esta hermosa Diana»), separadas de tres en tres por los dos versos del estribillo de Aura, quedan reducidas a cinco en el baile, que suprime también el coro. No obstante, dado el contexto, es probable que las dos estrofas cantadas por Diana, en las que dicta sentencia contra Calixto («Atadla a ese tronco») (v. 76, f. 41v), que sustituye al recitativo «Descubridle la cara» / «Sacrílega hermosura» de la ópera, se interpretasen con la misma música que las cinco cantadas por la ninfa acusadora. La métrica del texto y la situación del estribillo cantado por Calixto así parecen indicarlo. Además, se mantendría el esquema general en tres secciones, ahora 2 + 3 + 2: dos estrofas de la ninfa / estribillo Calixto + tres estrofas de la ninfa / estribillo Calixto + dos estrofas Diana / estribillo Calixto.⁴⁹

El diferente carácter melódico de las intervenciones, acentuado por el contraste entre compás binario y ternario, debidamente exagerado por las intérpretes permitía enfatizar la comicidad transgresora de la escena respecto al original. La adaptación de la melodía al nuevo texto tampoco suponía ningún problema para el músico principal de la compañía, que tenía ejemplos sobrados en la partitura original: aprovechando la ductilidad de la forma musical, Hidalgo introduce pequeñas modificaciones en las dos melodías silábicas que abarcan cada cuarteta (una melodía cada dos versos), adaptándolas a los acentos de las diferentes estrofas. Algo parecido sucede con el lamento de Aura, que se irá transformando a medida que cambian la situación anímica del personaje y su situación jerárquica al pasar de ninfa de Diana a vicaria de Venus.

La sustitución del lamento de Calixto en *Alfeo y Aretusa* tras ser engañada por Júpiter, por el de Aura en *Celos aun del aire matan* es clara prueba del genio dramático del autor del baile y de su conocimiento de la música teatral: tal y como se presenta en *Celos*, la escena se adapta mejor a la situación planteada en el baile; además, mantener el contenido afectivo y literario del original revela un conocimiento y comprensión de la técnica de Hidalgo para reflejar y subrayar sentimientos mediante procedimientos de retórica musical. También prueba su sabiduría escénica, ya que le permite dar variedad a la obra evitando el simple remedo

o plagio.⁵⁰ En este sentido es, más que recreación, una auténtica creación.

4. «OÍD MONTES, OÍD VALLES»

Condenada Calixto a ser atada a un tronco pues «como es andariega / con quitarle que salga / no ha menester más pena» (vv. 77-79, f. 41v), el baile retoma como modelo *Alfeo y Aretusa*, enlazando directamente el estribillo de Aura-Calixto con el *contrafactum* de la tonada «Oíd troncos, oíd fieras», en la que Iris proclama la deshonra de Calixto «por un delito de amor» que la expulsa del círculo de Diana «al mirar como mujer / la que Ninfa veneraban».⁵¹ Formada por cuatro estrofas en romance,⁵² enlaza directamente con otra tonada («¡Ay, desdichada...!»)⁵³ / «Pero pues no vale, ¡oh ninfas!» en la que Calixto explica a sus compañeras, de las que se despide, ser víctima del engaño «de un poderoso», tonada de la que prescinde el autor del baile.

4.1. Fuentes poéticas

El texto cantado por Iris fue recogido por Fontaner y Martell quien, como ya vimos, anotó la música en cifra catalana para guitarra sobre algunos de los poemas que recopila. En esta ocasión copia sólo la letra, aunque en dos versiones: la original y un *contrafactum* «a lo divino»⁵⁴ limitado a la primera estrofa del original. Ambas siguen el modelo de la obra teatral, enlazando directamente con la

⁵⁰ Es el caso del *Baile de Calixto*, auténtico plagio del original del que ni siquiera transforma el texto.

⁵¹ *Alfeo y Aretusa*, II, 34.

⁵² Véase Anexo 2.

⁵³ Perfecto ejemplo del lamento hispano, fue localizada entre los fondos de la biblioteca de la Hispanic Society of America (Ms. 380/824a/39,1), con clara atribución a Hidalgo. Ver Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1965), 1:288-291, 289. Ver edición de Josa y Lambea, *Manojuelo*, 70-71 (estudio), 118-119 (letra) y 243 (música).

⁵⁴ *Libro de diversas letras* (1689). BC, Ms. 888, f. 60r (original), f. 61r (a lo divino). Ver Lola Josa y Mariano Lambea, Aulapoetica.com, 2009, 5-8, fecha de consulta 4 de enero de 2024, [https://digital.csic.es/bitstream/Oíd troncos oíd fieras. Cristóbal Galán.pdf](https://digital.csic.es/bitstream/Oíd%20troncos%20oíd%20fieras/Cristóbal%20Galán.pdf)

⁴⁹ Véase Anexo 1, vv. 53-89, f. 41r-v.

tonada «¡Ay, desdichada...», trasformada, igualmente, a lo divino en el segundo ejemplo.

4.2. Fuentes musicales

Frente a la escasez de fuentes literarias, parece que sucede lo contrario con la música gracias a que la tonada de Iris fue utilizada por Cristóbal Galán⁵⁵ como base para un villancico, que nos ha llegado en diversas fuentes, aunque con algunas variantes en texto y música.

Como villancico «Al Santísimo Sacramento a 8» lo recoge el Ms. K-III-3⁵⁶ (ff. 317v-321r) de la biblioteca del Centre Borja en Sant Cugat del Vallés (Barcelona). En la Biblioteca de Catalunya se conserva en tres fuentes manuscritas, una de las cuales (M. 1637-II/1) es una versión para voz solista. Escrita para tiple y acompañamiento, aparece como «Solo de un Alma que habla con Dios» y une la tonada de Iris con la de Calixto.⁵⁷ La primera parte, que correspondería al sólo de Iris, tiene su misma extensión y estructura, por lo que, como señala Espido Freire,⁵⁸ permitiría la incorporación exacta del texto de la

zarzuela a la melodía del villancico. Los dos manuscritos restantes —M. 755/10 y M. 1478/16—,⁵⁹ aunque relacionados con el sólo anterior, presentan versiones policorales, muy similares musicalmente pero con claras diferencias en el texto.⁶⁰ Se inician con una sección para solista, encomendada a la soprano 1 del primer coro, que canta la primera estrofa a modo de estribillo, formada aquí por cinco versos, de los cuales sólo los cuatro primeros remiten claramente a la cuarteta de la obra original. La melodía de estos cuatro primeros versos cita literalmente la de la primera estrofa del villancico a sólo⁶¹ y coincide también con la de otra fuente, insospechada por alejada de la corte madrileña: la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de Canet de Mar (Barcelona) en la que este villancico —atribuido igualmente a Galán— figura como «Tono Sólo al Santísimo Sacramento» para voz de tiple y acompañamiento. Dada la similitud de melodía, tono (segundillo, armadura Sib)⁶² y compás (ternario) con la versión policoral y con las restantes versiones a sólo, podríamos pensar que la música de esta primera estrofa es la más cercana al original de Hidalgo ya que, además y de forma teatral, trata de reflejar y reforzar el contenido del texto: por ejemplo, mediante secuencias melódicas ascendentes separadas por silencios expresivos con las que se subraya el dinamismo de los dos primeros versos: «¡Oíd, troncos; oíd fieras / oíd, flores; oíd plantas». Y aunque podríamos pensar que la tonada original fue escrita por el propio Galán,⁶³ pues tenemos constancia

⁵⁵ Contemporáneo de Hidalgo, Galán (c. 1620-1684) alcanzó también un notable prestigio. Pese a que cultivó todos los géneros musicales de la época, entre ellos la tonada teatral, la mayor parte de su obra conservada es religiosa, lo que no le impidió evolucionar hacia un estilo más italianizante que anuncia el camino adoptado por los compositores españoles de la generación siguiente. Para su biografía ver Begoña Lolo, «Galán, Cristóbal», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999), 5:317-319; y Lola Josa, Mariano Lambea y Albert Recasens, «Cristóbal Galán (ca. 1625-1684): compositor del reinado de Carlos II», estudio introductorio a *Cristóbal Galán. Canto del alma*, La Grande Chapelle, dir. Albert Recasens, Lauda Música, CSIC, 2010, disco compacto, 7-17. Es la pista 7 del disco compacto 2.

⁵⁶ Ver Daniel Codina i Giol, «Una nova antologia de polifonia religiosa (segles XVII-XVIII)», *Anuario musical* 51 (1996): 115.

⁵⁷ Se estructura en tres secciones: la primera corresponde a la tonada de Iris y las dos restantes a la de Calixto («¡Ay, desdichada...» / «Pero, pues no vale»). Ver Espido Freire, «La diversidad de fuentes», 183.

⁵⁸ La primera sección musical (que coincide con los cuatro primeros versos de Iris) abarca 32 compases en compasillo, «los diez primeros oscilan entre la sencillez de la melodía del vocativo y los melismas de la parte melódica, que refieren la pena del alma pecadora. Esta parte melódica traduce la pena de la ninfa

Iris al declarar el delito de Calixto y describir su castigo en la zarzuela». Espido Freire, «La diversidad de fuentes», 183.

⁵⁹ Ver esta versión en Josa y Lambea, *Aulapoetica.com*, 1-2 (texto) y 9-42 (música), fecha de consulta 4 de enero de 2024, https://digital.csic.es/bitstream/Oid_troncos_oid_fieras_Cristobal_Galan.pdf

⁶⁰ Ver Espido-Freire, «La diversidad de fuentes», 184.

⁶¹ Para Espido Freire la similitud de melodías presupone una relación estrecha entre ambas piezas. Ver su análisis del villancico en Espido Freire, «La diversidad de fuentes», 184-185.

⁶² Ms. 4/343. Ver Josa y Lambea, *Aulapoetica.com*, 3; y Miguel Bonastre i Bertran, Josep Maria Gregori i Cifré y Andreu Guinart i Verdager, *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Inventaris dels fons musicals de Catalunya* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009), 170-171 (incipit). Esta versión introduce un pequeño cambio en el primer verso: «Oíd troncos, oíd selvas».

⁶³ Como señalan Josa, Lambea y Recasens, «Cristóbal Galán», 12, Galán se amolda a unos modelos establecidos, típicos del estilo hispano, tales como los cromatismos ascendentes, la composición estrófica, etc., pero los enriquece con su propia

de otras fiestas⁶⁴ en las que compuso parte de la música, tampoco extraña que tomase como base una composición de Hidalgo. Por ejemplo, su jácara al Santísimo «Al valiente enamorado»⁶⁵ incluye una cita del cuatro «Quedito, pasito», compuesto por Hidalgo para *Ni amor se libra de amor* (III), fiesta palaciega cuya música nos ha llegado en varias fuentes.⁶⁶

4.3. La tonada en el *Baile de Júpiter y Calixto*

Dada la brevedad del marco, en el baile únicamente se reutiliza la primera estrofa de la tonada de Iris (cantada aquí por la ninfa acusadora), pero manteniendo su función y contenido. Además de los acentos del texto original, lo que sin duda facilitaría la adaptación de la música, también se respeta su significado afectivo. Así, la palabra más importante —«infeliz»—, consecuencia del «delito de Calixto» del verso anterior,⁶⁷ es sustituida por otra —«bellaca»⁶⁸— cuya posición y carga semántica negativa se mantienen, aunque adaptadas al nuevo contexto, que la música podría haber resaltado mediante disonancias o alteraciones rítmicas.

5. «JÚPITER SOBERANO»

Tras suprimir tres estrofas de la tonada de Iris y todo el lamento de Calixto («¡Ay, desdichada»), se introduce directamente el *contrafactum* jocoso de «¡Oh, soberano Jove!». Este dúo, cantado por Calixto y Juno en la jornada II de *Alfeo y Aretusa*, era uno de los momentos más importantes y escénicamente más sugestivos ya que, por castigo de la diosa y ante los ojos de los espectadores, Calixto se transformaba en oso:⁶⁹

inspiración y mediante la evolución del lenguaje musical.

⁶⁴ Por ejemplo, *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) de Solís, de la que se han conservado cuatro fragmentos musicales: tres atribuidos a Hidalgo y el cuarto a Galán. Ver Flórez, *Música teatral*, 244.

⁶⁵ Parroquia de San Pedro y San Pablo, Canet de Mar, 4/340. Ver Josa, Lambea y Recasens, «Cristóbal Galán», 68-69 y 82. Es la n.º 2 del disco compacto 2.

⁶⁶ Ver *Manuscrito Gayangos-Baribieri* (BNE, Ms. 13622, ff. 49v-50v), en el que se atribuye claramente a Hidalgo y el *Manuscrito Novena*, 220-221. Ver Stein, *Songs*, 394.

⁶⁷ Véase Anexo 2, n.º 3. *Alfeo y Aretusa*, II, 34.

⁶⁸ Véase Anexo 1, vv. 86-89, f. 41v.

⁶⁹ El procedimiento fue posiblemente el mismo utilizado

SÁT[IRO]: ¡Ay, que la ha vuelto
 en oso.

MOMO: No habrá colmena
 segura en estos desiertos,
 que la Ninfa era golosa.⁷⁰

Formada por siete cuartetos de endecha real (7-7-7-11), se divide claramente en dos secciones: en las tres primeras estrofas Calixto suplica a Júpiter que, pues de sus males ha sido «instrumento», sea también «reparo» por «la decencia de ti mismo». Tras la aparición de Juno, que canta inicialmente el primer verso de la 4.^a estrofa («Que aún le llamas...»), se inicia propiamente el dúo al ir alternándose ambos personajes en el canto, hasta finalizar con la transformación de la ninfa.

5.1. Fuentes poéticas

La tonada fue recogida en *Poesías varias*,⁷¹ aunque de forma incompleta y cambiando algunos versos del texto original; el más llamativo el primero, transformado en «Oh Jove soberano». Pero lo más interesante es que el dúo de Calixto y Juno aparece unido a otra sección musical también a dúo, pero ahora de Calixto y Júpiter («Ya que no me oigas, digo»). Iniciada por Calixto tras marcharse Juno y formada, nada menos, que por catorce estrofas,⁷² es una especie de invocación negativa a Júpiter, que aparecerá en escena para intentar consolarla y prote-

para transformar en lobos a los dos criados que presencian la metamorfosis: «Han de tener unas cabezas de lobos, de modo, que al tentarse se las puedan encajar», evitando así Juno que lo cuenten. *Alfeo y Aretusa*, II, 36.

⁷⁰ *Alfeo y Aretusa*, II, 36.

⁷¹ BNE, Mss. 2202, ff. 11r-13r.

⁷² Se reparten de forma irregular pero, en consonancia con el contenido del texto, se crea un crescendo expresivo. Tras la invocación de Calixto (copla 1), Júpiter canta cinco estrofas (2 a 6) expresando su «tormento» por el daño causado a la ninfa y su intención de ejercer de «medianero» para templar a Juno. En las estrofas 7 a 11 se establece mayor dinamismo al irse alternando ambos personajes en la expresión de sentimientos, dinamismo que se acentúa a partir de la estrofa 12 al cantar en forma alterna cada personaje los versos de las tres últimas estrofas, culminando al unir ambos su canto poniendo fin al dúo.

gerla de sus propias compañeras, a las que la diosa instiga a darle caza. También en el *Baile de Calixto* (2.^a parte) estas dos secciones aparecen formando una unidad.⁷³

Por ello, y aunque en la zarzuela ambos dúos (que mantienen la misma métrica) aparecen como unidades diferentes al estar separados por textos recitados y cambiar los intérpretes, esta coincidencia nos permite suponer una posible continuidad musical entre ambos.

5.2. FUENTES MUSICALES

Dada la escasa presencia de diálogos cantados en las zarzuelas, es muy de lamentar que no se haya conservado la música de este dúo que, según las fuentes poéticas arriba citadas, parece haber formado una unidad con el que cantan Calixto y Júpiter. De ser así, Hidalgo habría aplicado a esta escena una de las técnicas ya empleadas en *Celos aun del aire matan*, en la que una misma tonada es cantada consecutivamente por varios personajes a lo largo de varias escenas.⁷⁴

Con este método el compositor no sólo refuerza la unidad de la obra al mantener constantes a lo largo de una o varias escenas la melodía y el ritmo de estrofas asignadas a diferentes personajes; también reforzaría la cohesión entre el contenido de ambos dúos que, al mantener como protagonista a la ninfa, funcionan como negativo uno del otro: si en el primero Calixto apela a Júpiter («Oh, soberano Jove / ... / lleguen a tus oídos mis acentos»), en el segundo parece rechazarle: «Ya que no me oigas digo / ¡oh Jove!, que no quiero / tus oídos piadosos».

⁷³ BNE, Mss. 15788, ff. 87r-90r, ff. 88v-89r y 89r-v. Demostrando nuevamente su falta de inspiración, el anónimo autor se limita a copiar literalmente el texto original de ambas secciones, uniéndolas.

⁷⁴ En la primera jornada de la ópera la misma melodía es entonada sucesivamente por cuatro personajes, cada uno con su correspondiente texto y diferente carácter: iniciada por Rústico al informar a Eróstrato de lo sucedido a Aura, la continua Floreta en la siguiente escena al revelar a Diana que fue Rústico quien dejó entrar a Eróstrato en su jardín. Ver Flórez, *Música teatral*, 316. Manteniendo la misma melodía en ambas escenas, Hidalgo parece querer subrayar su semejanza: se revela algo que ignora uno de los interlocutores y que por ser inconveniente no dejará de tener consecuencias.

La versificación en endechas reales⁷⁵ no sólo revela la influencia de Calderón, que las emplea con abundancia en su teatro musical; también permite apuntar una caracterización rítmica si, como señala Torrente,⁷⁶ este tipo de estrofas se escribe «casi siempre en compás binario».

5.3. La tonada en el *Baile de Júpiter y Calixto*

Demostrando nuevamente su sabiduría escénica, el autor de esta pequeña pieza aprovecha una de las características más notables de la parodia: su capacidad de síntesis o condensación del modelo de partida. Como si quisiera fundir en uno el contenido de los dos dúos de la zarzuela,⁷⁷ mantiene la estructura de tonada a dúo eliminando los diálogos recitados y reparte las estrofas (seis en este caso) entre ambos personajes, pero con un cambio sustancial ya que, al surtir efecto inmediato la invocación a Júpiter, es éste quien aparece en escena: «Por cumplir mi palabra / a socorrerla vengo / y mira que es fineza / que cumpla un poderoso en estos tiempos» (vv. 98-101, f. 41v). La impertinencia se encuadra en el lenguaje bufonesco de toda la tonada, que incluye ironías y juegos de palabras, sobre todo en las cuatro últimas estrofas, cantadas todas por Júpiter, quien por provecho de la propia Diana visita «sus doncellas, / que si no se acabara el mundo luego. / Que si ella es diosa y casta, / yo soy dios y mancebo, / y he querido hacer casta / porque tenga su casta más aumento» (vv. 104-109, f. 42r).

6. «EN LA RUDA POLÍTICA NUESTRA»

A las razones de Júpiter se opone inicialmente Diana con el *contrafactum* burlesco de otra célebre tonada: «En la ruda política vuestra», cantada por la Discordia en la tercera jornada de *La estatua de Prometeo*. Última fiesta real de argumento mitológico escrita por Calderón, ha sido estudiada desde diferentes

⁷⁵ «Un curioso híbrido entre lo italiano —la medida del verso— y lo español —la organización en cuartetos de romance con rima asonante en los pares—. Álvaro Torrente, «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), 207.

⁷⁶ Torrente, «Tonos», 207.

⁷⁷ Véase Anexo 2, n.º 4. «¡Oh, soberano Jove!». Alfeo y Are-tusa, II, 35.

puntos de vista: fuentes, significado, aspectos formales, estéticos y artísticos, etc., incluida su música,⁷⁸ escrita por Hidalgo.

Publicada en la *Quinta Parte de Comedias de Calderón* impresas en 1677 en Barcelona (denunciada como falsa) y Madrid, ambas indican que «Representóse a los Años de la Reina nuestra Señora» (Mariana de Austria). Sin embargo, no sabemos con certeza la fecha de su estreno, y aunque 1675 parece el año más probable,⁷⁹ sólo nos constan dos representaciones durante el reinado de Carlos II: el 22 de diciembre de 1685 la representación en Palacio, también para celebrar los años de la reina madre, las compañías de Manuel de Mosquera y Rosendo López. El 6 de noviembre de 1693 la repusieron en el

Buen Retiro las de Agustín Manuel y Damián Polope⁸⁰ para festejar los años de Carlos II.

6.1. Fuentes poéticas

Pese a tan escasas representaciones conocidas, la popularidad de la tonada es indudable a juzgar por la diversidad de fuentes poéticas que la recogieron,⁸¹

bien en versión original o como base de *contrafacta* serios y jocosos, humanos y divinos, teatrales y poéticos. Formada por nueve cuartetos de versos básicamente endecasílabos, es una excelente muestra del estilo de madurez de Calderón. Como señala Greer,⁸²

sus largas líneas sin rima resultan muy apropiadas a la pomposidad de un embajador fingido que transmite no sólo la sentencia de Júpiter contra Prometeo y Pandora, sino también la orden a los villanos que le escuchan de ejecutarla.

La versión original íntegra aparece en dos fuentes citadas ya al hablar de «No huyas bella Calixto»: el libro de *Tonos a lo divino y a lo humano*⁸³ —copiado hacia 1700 por el presbítero de Orgáz, don Jerónimo Nieto— y el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*⁸⁴ (c. 1700), aunque en esta ocasión sólo recoge el texto, ya que este manuscrito incluye únicamente la música de los 74 primeros tonos, siendo el que nos ocupa el número 123. Como tercera fuente poética, aunque incompleta ya que recoge únicamente seis estrofas (1, 2, 4, 5, 7 y 9) y con pequeñas variantes en algunas palabras, tenemos uno de los volúmenes recopilatorios titulados *Poesías varias*.⁸⁵

Mayor diversidad e interés presentan las fuentes que recogen *contrafacta* de la tonada, dos de ellas —al igual que nuestro baile— teatrales. La primera, debida posiblemente a Matías Godoy, es el *Baile de la ruda política*⁸⁶

⁷⁸ La bibliografía es inmensa por lo que me limito a la obra pionera de Chapman, quien ya advirtió que la música no era un mero acompañamiento agradable, sino que tenía funciones dramáticas definidas. Ver los estudios citados por María Asunción Flórez Asensio, «Recepción, circulación y transformaciones de una tonada teatral: “En la ruda política vuestra” (La estatua de Prometeo de Calderón de la Barca)», en *El tinglado de la antigua farsa: corrientes actuales de estudio del teatro clásico hispano*, coord. Melanie Werder Avilés y Elena María Moncayola Santos (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2021), 253-276. Ver aspectos musicales en Louise K. Stein, «La plática de los dioses», en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret R. Greer (Kassel: Reichenberger, 1986), 13-92. La versión escénica más importante del mito fue la trilogía de Esquilo, de la que únicamente nos ha llegado Prometeo encadenado. También se ocuparon de él Hesíodo (*Teogonía* y *Los Trabajos y los Días*), Ovidio (*Metamorfosis*), Plinio (*Historia Natural*), etc. No obstante, las fuentes más probables para Calderón serían la *Filosofía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623), de Baltasar de Victoria, de los que toma el enfoque moralizante. Ver William Gordon Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura* 5 (1954): 41; Gerardo Manrique Frías, «Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca: estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares» (tesis doctoral, UNED, 2010), 305-307, fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filologia-Gmanrique&dsID=Documento.pdf>; Miguel Gómez Jiménez, «Innovaciones al mito de Pandora en La estatua de Prometeo, de Calderón», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 30 (2012): 115-126.

⁷⁹ Ver Flórez Asensio, «Recepción», 255.

⁸⁰ Además de la del día 22 de diciembre, parece que se representó dos días más: el 1 y el 13 de enero de 1686, con loa, sainetes y fin de fiesta suponemos que todos nuevos. Ver Fuentes IX, 114.

⁸¹ Ver Flórez Asensio, «Recepción», 263-271.

⁸² Margaret R. Greer, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret R. Greer (Kassel: Reichenberger, 1986), 227.

⁸³ Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), Ms. 391/19, f. 42r-v. Ver Goldberg, *Tonos*, 94, n.º 47.

⁸⁴ BNE, Mss. 13417, f. 89r-v.

⁸⁵ BNE, Mss. 4103, f. 67.

⁸⁶ BNE, Mss. 14856, ff. 74r-77r. El nombre de Godoy apare-

que, pese al título, es una versión más de los amores y desamores de Gila y Pascual. La otra se debe al propio Calderón, que reutilizó la tonada en su auto *El pastor Fido*, representado en el Corpus madrileño de 1678. En ambas obras el texto original se transforma libremente, pero si Calderón traspone al ámbito del auto tanto el significado de la tonada como el del personaje que la interpreta, en el baile, al cambiar completamente el contexto, nada tienen que ver con los de la fiesta real.

Tanto la tonada original como el *contrafactum* «a lo divino» de Calderón para *El pastor fido* fueron recogidos en *Poesías castellanas varias*,⁸⁷ miscelánea de textos diversos en la que ambas versiones aparecen dentro del apartado «Tonos Diferentes». Bajo el título «Pregón de Escamilla que representó en el patio del Príncipe en la fiesta del Corpus que se intitula el pastor fido. Año de 1678» se incluye la versión del auto en *Poesías varias y otros papeles*,⁸⁸ confirmando así la compañía y fecha de representación del mismo y la popularidad de una tonada que, tras las representaciones en el corral del Príncipe, aún se difundiría más.

Muy original es el *contrafactum* incluido en *Poesías varias*,⁸⁹ manuscrito que reúne numerosas letras para cantar (serias y jocosas) de obras músico-teatrales de la segunda mitad del siglo XVII, confirmando la enorme difusión de las tonadas del teatro palaciego. Aunque se trata igualmente de una vuelta «a lo divino» (en ocho estrofas), sólo la primera remite al modelo mientras que la última parece inspirarse en el *contrafactum* de Calderón para su auto. Compuesta «Al dulcísimo nombre de María», su carácter e intención cambian completamente: ya no es un pregón sino una obra encomiástica.

Dos versiones «humanas», un punto irónica la pri-

ce en el último folio. Ver la biografía de este célebre gracioso y escritor de piezas breves en DICAT - Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, dir. Teresa Ferrer Valls (Kassel: Reichenberger, 2008), fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <https://dicat.uv.es/elproyectedicat>. Para el papel de la tonada en este baile ver Flórez Asensio, «Recepción», 264-266.

⁸⁷ BNE, Mss. 3.884, I, ff. 170r-171r (*contrafactum* auto) y f. 172r-v (tonada original).

⁸⁸ BNE, Mss. 3661. Figura en catálogo como Obras varias de teatro y poesía. Lleva doble foliación: en tinta y lápiz. Nuestra tonada aparece en ff. 200r-v [tinta] y 142r-v [lápiz]. Hay variantes con el *contrafactum* de Calderón.

⁸⁹ BNE, Mss. 2202, f. 109r-v.

mera y claramente burlesca la segunda (más cercana a la versión del *Baile de Júpiter y Calixto* que a la original), encontramos en las *Obras Béticas del Padre Cornejo*.⁹⁰

Formadas ambas por seis estrofas, y ambas con el título de «Pregón» (aunque no lo sean), la referencia al modelo original se limita a la primera copla.

6.2. Fuentes musicales

Dos son las fuentes en las que nos ha llegado, una de las cuales la atribuye claramente a Hidalgo. Se trata del manuscrito MC-3880/55 de la Biblioteca Nacional (Figura 2), en el que figura como «Tono humano a sólo y a cuatro». La partitura⁹¹ incluye, efectivamente, el breve coro homofónico a cuatro voces que repite los dos últimos versos cantados por la Discordia («Hoguera será, que lleve en pavesas / de leves cenizas el aire veloz»), pero con melodías diferentes. La otra fuente es el hoy denominado Manuscrito Guerra⁹² por el nombre de su copista, José Miguel Guerra (lo fue de la Real Capilla), que recoge (sólo voz y línea del bajo continuo) cien canciones —muchas pertenecientes a obras teatrales—, pero sin indicar sus autores. No obstante, hay un hecho relevante que parece confirmar su popularidad: es la única del manuscrito que presenta cifra de guitarra,⁹³ lo que aumenta sustancialmente la importancia de la fuente debido a dos factores: el primero que esta tonada es uno de los pocos ejemplos que tenemos de cifra castellana.⁹⁴ El segundo se refiere a la práctica musical de la época y se

⁹⁰ Reseñado como Obra Poética de Damián Cornejo, obispo de Orense, BNE, Mss. 2245, n.º 77 (ff. 125v-126v) y 78 (ff. 126v-127r). Ver biografía de Cornejo en Klaus Pörtl, «La obra poética de Fray Damián Cornejo (1629-1707). Los problemas de una edición crítica de los apógrafos», *Iberorromania* 7 (1978): 35-43. Reproducido en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (Toronto: University of Toronto, 1980), 583-586. Su estilo poético en Antonio Carreira, «La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos», *Criticón* 103-104 (2008): 39-54.

⁹¹ Ver la partitura original en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079524&page=1> y la transcripción en Stein, «La Plática», 481.

⁹² Manuscrito Guerra

⁹³ Ver Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII* (Málaga: Universidad de Málaga, 2016), 274.

⁹⁴ Ver Valdivia Sevilla, *La guitarra*, 169.

deduce de la posición del cifrado: situado sobre el pentagrama del acompañamiento y no sobre el canto, como era habitual, sólo aparece cuando hay parte cantada. Valdivia⁹⁵ cree que podría indicar que la guitarra callaba cuando lo hacía la voz, ocupándose otro instrumento (arpa o violón) de ejecutar la parte puramente instrumental, pero no es posible afirmarlo con certeza.

Las características de esta tonada demuestran la maestría de Hidalgo que, como era habitual en él, pone su música al servicio del texto sacando el máximo partido de sus recursos expresivos, sin olvidar nunca la importancia del contenido simbólico. Así lo demuestran, pese a su aparente simplicidad, las dos frases melódicas sobre las que construye la tonada, cada una de las cuales engloba dos versos de cada estrofa. El hecho de que la melodía esté llena de alteraciones rítmicas tales como hemiolias, sincopas y puntillos no es circunstancial. Según Stein,⁹⁶ la hemiolia es el elemento germinal y característico de esta tonada ya que avisa al espectador de la condición de «mentida deidad» de la Discordia, que es calificada en la obra por Minerva como «bastarda deidad» (III, v. 586, p. 316). En mi opinión este ritmo «dislocado»⁹⁷ advierte de su falsa posición como «embajatriz de los Dioses» (v. 940), pero también la caracteriza como la principal causante del mal por ser ella la que entrega a Pandora la urna dorada que, una vez abierta, dispersará el humo de la discordia, sembrando cizaña entre los humanos. Magnífico ejemplo de lo que Stein⁹⁸ denomina «tonada persuasiva» con las que, como ya vimos, personajes divinos o sobrenaturales seducen por el oído a otro mortal mediante la repetición, esta técnica, que puede parecernos monótona y falta de creatividad, tenía muchas ventajas para una interprete acostumbrada a marcar con inflexiones de la voz la prosodia del texto, ya de por sí musical por estar en verso: facilitaba su aprendizaje y permitía modificar las melodías ornamentándolas o cambiando su figuración para adaptarla a la acentuación de los versos de las diferentes estrofas.⁹⁹ Y lo mismo podemos decir de los cambios de velocidad.

6.3. La tonada en el *Baile de Júpiter y Calixto*

Reducida a tres estrofas, interpretadas consecutivamente por Diana, Calixto y Júpiter, se cantarían con la música de la tonada original. Así parece indicarlo la métrica, marcando el brusco cambio de metro en la segunda de las estrofas cantadas por Júpiter («Y así, hermosas ninfas», v. 126, f. 42r) el consiguiente cambio de «tono» o música, que coincide con la sección bailada, según se desprende de la acotación (escrita al margen por otra mano) que indica movimientos coreográficos o «mudanzas» tales como «carrerillas y entrar las 4 en medio y vuelta, echas y deshechas» o «el laberinto y acabar», con la que se ponía punto final al baile.

Como en los restantes casos, el procedimiento utilizado fue el *contrafactum*, aunque en esta ocasión el anónimo poeta se aparta por completo del modelo. No hay ninguna relación semántica, contextual, gramatical o de cualquier otro tipo con el original, salvo por el inicio de la primera copla que permitía al público identificarlo. Y es aquí donde la música juega un papel decisivo gracias a su poder nemotécnico: al remitir a los espectadores al original, les permitía establecer rápidamente las diferencias de argumento y carácter de los personajes, redoblando así el efecto cómico de la obra cuya estructura permitía, igualmente, una interpretación muy flexible mediante la cual se podía acentuar el nuevo significado de la tonada.

7. CONCLUSIONES

La posibilidad de reutilizar melodías bien conocidas para letras nuevas era una práctica tan extendida en la época que, en muchas ocasiones, únicamente se indicaba que debía cantarse «por el tono de». El procedimiento no presenta dificultad si se mantiene el mismo tipo de versificación; de hecho, la forma métrica era muy importante en el teatro dado que «el texto contiene un código, una pauta de interpretación escénica propuesta y conducida con toda claridad por la propia factura técnica del verso».¹⁰⁰

No obstante, construir un baile enteramente cantado mediante el *contrafactum* de piezas muy diversas no es

⁹⁵ Valdivia Sevilla, *La guitarra*, 274.

⁹⁶ Stein, «La plática», 66-67.

⁹⁷ Ver Sage, «La música», 186 y 188.

⁹⁸ Stein, «Al seducir», 170.

⁹⁹ Ver Flórez, *Música teatral*, 316.

¹⁰⁰ Susana Cantero, *Dramaturgia y práctica escénica el verso clásico español* (Madrid: Fundamentos, 2006), 32. La versificación como principio estructural de las comedias del siglo de oro ha tenido en los últimos años un gran impulso y cuenta con amplia bibliografía.

asunto baladí. También implica un homenaje y reconocimiento al autor de las piezas originales, normalmente artistas de reconocido prestigio. De hecho, esta deliciosa parodia sólo cobra sentido si el original (hipotexto), y en este caso la música, son bien conocidos por el público. No es, por tanto, circunstancial que los textos parodiados pertenezcan a escritores de prestigio como Juan Bautista Diamante y Pedro Calderón de la Barca. Tampoco lo es que todas las tonadas remedadas sean obra de Juan Hidalgo, configurándose así al *Baile de Júpiter y Calixto* como auténtico centón de obras del compositor.

Sí resulta llamativo que pertenezcan a obras de un género músico-teatral cortesano —la fiesta real cantada— reservado al cerrando ámbito de la Corte. No obstante, su representación en el Coliseo del Buen Retiro, un teatro cortesano y público desde su construcción, facilitó la difusión de su música entre un público más amplio del inicialmente previsto. Siendo indiscutible el mérito de los dramaturgos, que dotarán a estas obras de una intensidad dramática cercana a la de las comedias de corral, no es menor el de los compositores de su música, y muy especialmente de Juan Hidalgo. Creador de un estilo musical teatral hispano propio y característico, tan válido como cualquier otro de la Europa de la época,¹⁰¹ y vigente durante toda la segunda mitad del siglo XVII, incorpora influencias europeas, sobre todo italianas, pero con una visión propia y original, manteniéndose dentro de la tradición musical y teatral hispana.

Se explica así que el anónimo autor del *Baile de Júpiter y Calixto* construya toda la obra a partir de tonadas palaciegas de Hidalgo que debieron hacerse muy populares. Magnífico ejemplo de las diferentes técnicas, salvo la cita directa, que permiten reutilizar canciones sobradamente conocidas, el procedimiento más empleado resulta ser el *contrafactum* parcial. Utilizado en las tres primeras tonadas, las tres mantienen el mismo contenido y esquema métrico de los originales, aunque reducen y modifican la disposición de las intervenciones, lógico tratándose de una obra breve. Mayor transformación observamos en las dos últimas, pues modifican el contenido original y la disposición de las intervenciones al fundir «Júpiter soberano» dos tonadas diferentes en una y pasar «En la ruda política nuestra» del sólo original a ser interpretada por los tres protagonistas. Esta última es también

excepcional dado que no mantiene ninguna relación semántica, contextual, gramatical o de cualquier tipo con el original, cosa que no sucede con las demás, en las que sí se mantiene el contenido afectivo y literario de origen, revelando así el autor su conocimiento y comprensión de la retórica musical de Hidalgo quien, además, parece tener siempre en cuenta que el diferente carácter rítmico de cada estrofa (e incluso de cada verso) impone una dinámica musical que permite introducir diferentes *tempos* para controlar el impulso rítmico de la acción, aspecto que hasta la fecha no ha merecido la debida atención¹⁰². Esa misma concepción podría haber guiado la elección de tonadas por parte del autor del *Baile de Júpiter y Calixto*, especialmente si las transformaciones de la letra afectaron igualmente a la música, pues su autor también modifica la forma en que se interpretan, confiriendo al baile un gran dinamismo.

¹⁰¹ Flórez, Música teatral, 493.

¹⁰² Un análisis pionero, que no parece haber tenido continuación, que analiza los cambios métricos desde una concepción «musical» lo realizó Dixon para la primera escena de El perro del hortelano de Lope de Vega. Víctor Dixon, «Introducción», en Lope de Vega, El perro del hortelano, ed. Víctor Dixon (Londres: Támesis, 1981), 57.

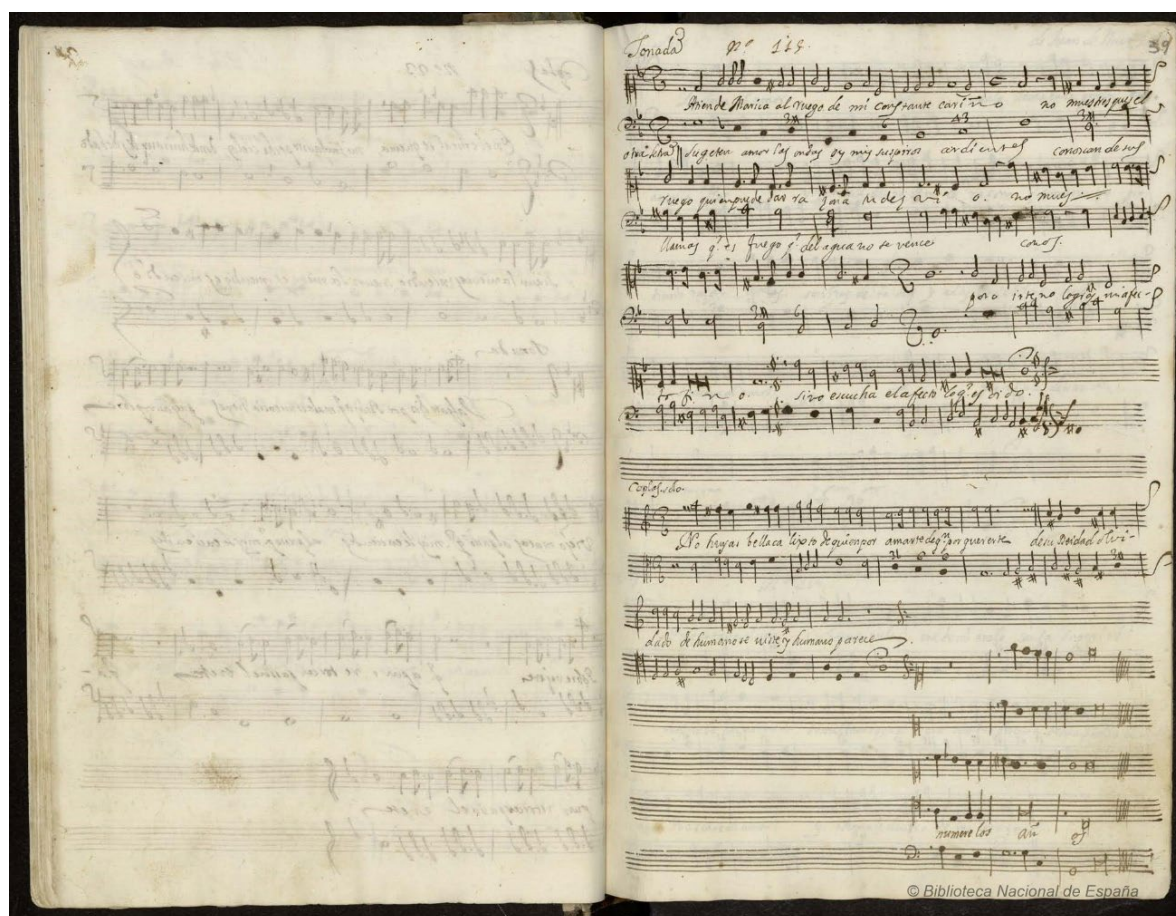


Figura 1. «No huyas bella Calixto» (*Alfeo y Aretusa*, I). Biblioteca Nacional de España:
Manuscrito Gayangos-Barbieri, Mss. 13622, f. 39r.

Coplar Solo

En la ruda política vuestra, dos leyes tenéis y tan justas las dais, Como q'muera el q' fuere homicida, Como q' pene el q' fuere ladrón.
 Pues quemas sacrilegos bríos, q'mas aleue y niquio y tray dor, q'el q'scalando del sol el alcazar, se atreve a robar las llaves del feo.
 Vasi Júpiter viendo q' Apolo, entre minerva y palas queson, sus hermanas no quiere neutral, tomar la venganza, ni dar el pende.
 Por quel delito de uno no pase, a ruina de muchos pronúcia mibos, q'el q'robor no mas lo padezca, en carceladsendo cura prisión.
 Dónde funero pasaro sea, al lado un berdugo q'ambrúes y feroz, Su corazon de pedaze de día, criando lanoche o por qualco raxon.
 Y por q'a Minerua no pue dellegar, encargo de ver quien las alas leste, Sacrificada su estatua Vesuelus, q'ella de Apolo la ratu fación.
 Pues que vio dar su fudo en su fudo, que muera el Justicia en cuya oflación, las tra ley se executa pueres, tambien homicida, quiemata de amor.
 Y temed q' deno executarse, entrambos decretos, los complices sou, de en traba delitos con q' deli quente, el caucaro todos de sobe al furor.
 Et na Bolcan Mon Jibels berubis, demas viud incendiis demas bris arador, no guera sera q' lleue en pa besa, deleui, cenizas el ay re beloz.

A9

no guera sera q' lleue en pa besa, deleui, cenizas el ay re beloz.

A10

Figura 2. «En la ruda política vuestra» (*La estatua de Prometeo, III*). Biblioteca Nacional de España, Mss. Mc-3880/55

F.1/ F.1

[ESCENA I]

[PROCRIS]

1

Es - ta, her - mo - sa Di - a - na, cu - ya in - cau - ta be - lle - za, bal - dón es de tus

4

mon - tes, o - pro - bio de tus sel - vas, es Au - ra, a quien tus nin - fas, al sa - cro cul - to a -

7

ten - tas del pu - ro a - mor que en - sal - zas, del tor - pe que des - pre - cias, pre - sen - tan an - te

10

[CORO]

[Ti I]

Ti I] tí... Y en for - ma de que - re - lla, de su a - man - te de - li - to te pi - den la sen - tencia.

Ti II] Y en for - ma de que - re - lla, de su a - man - te de - li - to te pi - den la sen - tencia.

Ti III] Y en for - ma de que - re - lla, de su a - man - te de - li - to te pi - den la sen - tencia.

/B] Y en for - ma de que - re - lla, de su a - man - te de - li - to te pi - den la sen - tencia.

© Copyright. Francesc Bonastre. Ediciones AUTOR/ICCMU, 2000.

F.Iv
[AURA]

14 ¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad ha - ber

20 quien de a - mor mue - - - ra! E - rós-tra-to, un pas - tor, a quien por su so -

25 ber - bia to - dos los mo - ra - do - res de es - tos con - fi - nes tiem - blan, de no - che tras sus

28 an - sias, de dí - a tras sus fie - ras, por e - lla de sus co - tos la lí - nea sa - le y en - tra, dis - fa - man - do de

32 *F.2*

to - das... La vo - ta - da pu - re - za con que tu tem - plo sir - ven, tus a - ras re - ve - ren - cian.

La vo - ta - da pu - re - za con que tu tem - plo sir - ven, tus a - ras re - ve - ren - cian.

La vo - ta - da pu - re - za con que tu tem - plo sir - ven, tus a - ras re - ve - ren - cian.

La vo - ta - da pu - re - za con que tu tem - plo sir - ven, tus a - ras re - ve - ren - cian.

36 [AURA]

¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad ha - ber

42 [PROCRIS]

quien de a - mor mue - - - ra! A - no - che, cuan - do en som - bras la luz del sol en -

47 F.2v

vuel - ta, de - jó la de la lu - na ba - ña - da en nu - bes den - sas (por que tam - bién tu - vie - se Pro - me - te - o su es -

51 F.2

fe - ra que sus ra - yos ro - ba - se), en - tre e - sas flo - res be - llas, hur - tos de a - mor lo -

54 [CORO A 4]

gra - ba. Y co - mo a él no pue - dan se - guir - le nues - tras plan - tas, pren - di - mos só - lo a e - lla.

Y co - mo a él no pue - dan se - guir - le nues - tras plan - tas, pren - di - mos só - lo a e - lla.

Y co - mo a él no pue - dan se - guir - le nues - tras plan - tas, pren - di - mos só - lo a e - lla.

Y co - mo a él no pue - dan se - guir - le nues - tras plan - tas, pren - di - mos só - lo a e - lla.

BC 1

Figura 3. «Esta, hermosa Diana» / «¡Ay, infeliz de aquella» (*Celos aun del aire matan*, I), Biblioteca Pública de Évora, Ms. CL 1/2/1, ff. 1r-2r. Transcripción: Bonastre, *Juan Hidalgo*, 3-5.

Tonada	Obra original	Fuentes poéticas	Fuentes musicales
«No huyas bella Calixto»	<i>Alfeo y Aretusa</i> (I) (J. B. Diamante)	– Biblioteca Nacional de España: – <i>Poetas Castellanos varios</i> (2 vols.) (Mss. 3884, f. 164r-v, y 3885, ff. 256v-258r) – <i>Baile de Calixto</i> (1.ª parte): Mss. 15788, ff. 83v-86v. – Biblioteca de Castilla-La Mancha: – <i>Tonos a lo divino y humano</i>, sig. 391, ff. 55v-56v.	– Biblioteca de Cataluña: – <i>Libro de diversas letras</i> (Ms. 888, f. 2v) – Biblioteca Nacional de España: – <i>Libro de tonos puestos en cifra de arpa</i> (Mss. 13417, f. 52r-v): https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014198&page=1 (p. 109) – <i>Manuscrito Gayango</i> Barbieri (Mss. 13622, f. 39r): https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129924&page=1
«Esta, hermosa Diana» / «¡Ay, infeliz de aquella...!»	<i>Celos am del aire matan</i> (I) (P. Calderón de la Barca)	– <i>El divino Orfeo</i> (Calderón) – <i>El pastor Fido</i> (Calderón) – <i>Las tonadas grandes del Retiro</i> (López Armesto) – <i>El órgano y el mágico</i> (1.ª parte) (F. Castro) – <i>Fin de fiesta Júpiter y Yoo</i> (Lamaza) – <i>Baile de Calixto</i> (2.ª parte) (Anónimo) (BNE, Mss. 15788, ff. 87r-89r)	– Biblioteca Pública de Évora: – Ms. CL 1/2-1 – Biblioteca Palacio de Liria (Madrid): – Ms. C-1764-21
«Oid montes, oid valles»	<i>Alfeo y Aretusa</i> (II)	– Biblioteca de Cataluña: – <i>Libro de diversas letras</i>, Mss. 888, ff. 60r-61r.	– Biblioteca Centre Borja (San Cugat): – «Al Santísimo Sacramento a 8» (Ms. K-III-3, ff. 317v-321r) – Biblioteca de Cataluña: – «Solo de un Alma que habla con Dios» (M 1637-IL/1) (solo T) – «Oid troncos, oid fieras. Villancico al Santísimo Sacramento» (M 755/10) (coro) – «Oid troncos, oid fieras. Villancico al Santísimo Sacramento» (M 1478/16) (coro): https://digital.csic.es/bitstream/Oid troncos oid fieras. Cristóbal Galán.pdf – Parroquia S. Pedro y S. Pablo (Canet de Mar): – «Tono solo al Santísimo Sacramento» (Ms. w 4/343)
«Júpiter soberano»	<i>Alfeo y Aretusa</i> (II)	– Biblioteca Nacional de España: – <i>Poetas varias</i>, Mss. 2202, ff. 11r-13r. – <i>Baile de Calixto</i> (2.ª parte), Mss. 15788, ff. 87r-89r.	No hay
«En la ruda política muestr»	<i>La estatua de Prometeo</i> (III) (P. Calderón de la Barca)	– <i>El pastor Fido</i> (Calderón) – Biblioteca de Castilla-La Mancha: – <i>Tonos a lo divino y a lo humano</i>, Ms. 391/19, f. 42 r-v. – Biblioteca Nacional de España: – <i>Libro de tonos puestos en cifra de arpa</i>, Mss. 13417, f. 89r-v. – <i>Poetas varias</i>, Ms. 4103, f. 67. – <i>Poetas varias</i>, Mss. 2202, f. 109r-v. – <i>Poetas castellanas varias</i>, Mss. 3884, vol. I, ff. 170r-172v. – <i>Poetas varias y otros papeles</i>, Mss. 3661, ff. 200r-v, 142r-v. – <i>Obras Béticas del Padre Cornejo</i>, Mss. 2245, ff. 125v-127r. – <i>Baile de la ruda política</i>, Mss. 14856, ff. 74r-77r.	– Biblioteca Nacional de España: – Mss. MC-3880/55: https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079524&page=1 – Biblioteca General S. Compostela: – <i>Manuscrito Guerra</i> (Ms. 265, ff. 100v-101r)

Tabla 1. Contrafacta de tonadas de Juan Hidalgo en el Baile de Júpiter y Calixto.

APÉNDICE

Anexo 1: *Baile de Júpiter y Calixto*¹⁰³

BNE, Mss. 15.788, ff. 40r-42v (micro 7402) (¿Salazar y Torres?)

Personas:

Júpiter Calixto
Diana Una Ninfa

Músicos

Sale Calixto ridícula y Júpiter siguiéndola.

Júpiter (*cantando*): **No huyas bella Calixto** 1

pues el que te llama no es ningún pobrete
sino un dios de mas de marca
que al pie del deseo buscándote viene.
Desde que vi tu hermosura 5

¹⁰³ He modernizado la ortografía y pongo todos los signos de puntuación, ya que no vienen en el manuscrito. También numero los versos y pongo en negrita el primer verso de cada tonada.

tendida en el prado, bajé desta suerte
por ver si acaso encontraba
entre lo rojo lo verde

Calixto [*¿cantando?*]¹⁰⁴: **Que me juzgases posible**
cuando obligada y rendida me vieses 10
con la mantellina blanca
rondando portales que farol no encienden
no fuera extrañeza o Jove,
pero ya sabes [que] mi padre me tiene
en la escuela de Diana / [f. 40v] 15
puesta a ser doncella pagada por meses.
Y pues no he de darte gusto,
un paso tras otro al cielo te vuelve,
que si lo sabe la Diosa
prenderá mi honra con mil alfileres 20

JÚPITER: Antes que me vaya quiero
que sepas o ninfa lo que he de ofrecerte,
y si yo a dar no acertare
tú sabrás pedirme pues que mujer eres.

Lo primero que he de darte 25
son cintas, bobillos [*sic*], clavos, perendengues,
y todo será de Francia
que nada es del uso sino de franceses.
Dos vestidos te daré
y no habrá premática en tus guardapieses, 30
porque es ofender al gusto
cuando ellos se rompen no romper las leyes.

Y si aquesto no te agrada,
un coche he de darte que a pasear te lleve
con merienda y chocolate. 35
Doime por vencido si a coche no vuelves.

CALIXTO: No pienses que vuelvo, o Jobe,
al ruido del coche sino a tus cortesés
razones, aunque los que oyen
digan hacia dentro lo que ellos quisieren 40

DIANA (*Sale cantando*): Por aquesta selva umbrosa
ando desde esta mañana
en busca de mi Calixto
que ha salido ~~en la mañana~~ a cazar gangas¹⁰⁵
Júpiter dicen la sigue 45
y se [*sic*] le echa la garra
juzgando que es otra Io

¹⁰⁴ No lo indica el manuscrito. Todo lo que pongo entre corchetes y con interrogaciones es porque no aparece en el manuscrito.

¹⁰⁵ Estos cuatro versos añadidos al margen.

- no la dejará por baca. / [f. 41r]
- Como es dios de los tronidos
rayos tras ella dispara, 50
y si es que la alcanza alguno
podrá ser que me la parta.
- NINFA [¿cantando?]: **Esta hermosa Diana,**
cuya incauta belleza
baldón es de estos montes 55
y oprobio destas selvas,
- Calixto es, que cansada
de servir de doncella
por sello de sus gustos
ha querido ser dueña 60
- CALIXTO [¿cantando?]: **Ay, infeliz de aquella**
que ha de morir que quiera o que no quiera
- NINFA: Profando [*sic* por ¿profanando?]
de todas
la votada pureza,
de guardar tan difícil, 65
tan fácil de perderla,
venganza te pedimos
aunque malditas lenguas
digan que es más la envidia
que el rigor de la ofensa. 70
- Condénala la [*sic*] gran diosa
a que con él se vuelva,
que si ya está gozada
harto trabajo lleva.
- CALIXTO: **Ay, infeliz de aquella,** / [f. 41v] 75
que ha de morir que quiera o que no quiera
- DIANA: Atadla a aqueese tronco
que como es andariega
con quitarle que salga
no ha menester más pena. 80
Y decid en voz alta
el pregón porque sepan
de mi justo castigo
la debida sentencia.
- CALIXTO: **Ay, infeliz de aquella,** 85
que ha de morir que quiera o que no quiera
- NINFA: **Oíd montes, oíd valles,**
oíd prados, oíd selvas,
el delito de Calixto
una bellaca doncella. 90

CALIXTO: **Júpiter soberano**

si a tus ojos supremos
no llegan estos gritos
lleguen a tus oídos estos q[¿ueji?]dos.

El oír tus promesas 95

en tal trance me ha puesto,
y no te pido coche.
Mira porque me libres lo que pierdo.

JÚPITER: Por cumplir mi palabra

a socorrerte vengo, 100
y mira que es fineza
que cumpla un poderoso en estos tiempos.

Ninfas, decid a Diana

que yo por su provecho / [f. 42r]
visito sus doncellas, 105
que si no se acabara el mundo luego.

Que si ella es diosa y casta,

yo soy dios y mancebo,
y he querido hacer casta
porque tenga su casta más aumento. 110

Y, en fin, que por Calixto

yo baje de mi cielo,
que gusto de estrellarla
porque es para estrellada lindo huevo.

DIANA: **En la ruda política nuestra** 115

dos leyes tenemos, tan justas las dos
como que espere el que traiga ocho escudos.
como querer al que pague mejor¹⁰⁶.

CALIXTO: Al gran Júpiter pedimos todas

que aquel que no diere en el arte de amor 120
de sus globos mil rayos despida,
pues que de los rayos es supremo dios.

JÚPITER: Y si rindes de aquesa hermosura,

hermosa Calixto, la más bella flor
desde el signo de Virgo en que estabas 125
en el cielo octavo te [he] de poner yo.

Y así, hermosas ninfas,

por cuyos luceros / [f. 42v]
parece esta estancia
abreviado cielo, 130
vuestras influencias (*Carrerillas y entrar las 4*

en medio

¹⁰⁶ Este último verso está escrito sobre otro tachado e ilegible.

con benigno aspecto y vueltas echas y deshechas)¹⁰⁷
 sean las que digan
 nuestros rendimientos.

Porque así consiga 135

nuestro noble afecto
 si aciertos al gusto,
 logros al deseo. (*Carrerillas en qqon [¿] y cruzado*)¹⁰⁸

CALIXTO: Y vosotros héroes,

en quien lo discreto 140
 créditos granjea
 perdonando yerros,

JÚPITER: mirad que os pedimos

perdonéis los nuestros,
 si no por nosotros
 por vosotros mismos. (*El laberinto y acabar*)¹⁰⁹

FIN.

Anexo 2: textos originales¹¹⁰

I. «No huyas bella Calixto». Alfeo y Aretusa,¹¹¹ I, 19-20

JÚPITER (*canta*): [1] No huyas bella Calixto

de quien por amarte, de quien por quererte
 de su deidad olvidado
 de humano se viste y humano parece.

CALIXTO (*canta*): [2] Que me juzgases posible

cuando obligada y servida me vieses

no fuera extrañeza, Jobe,

porque quien sirve no enoja si ofende,

[3] mas privar a Licaon

mi padre, de Arcadia, ni desposeerme
 de un reino, cuya corona
 creí que el destino fija en mis sienes¹¹²,

[4] obligarme a que vendida

deje palacios y bosques penetre
 buscando a Diana a fin

de que a sus ninfas el número aumente,

[5] no sé que sean servicios

¹⁰⁷ Escrito al margen.

¹⁰⁸ Escrito al margen.

¹⁰⁹ Escrito al margen.

¹¹⁰ Numero entre corchetes las estrofas.

¹¹¹ Cito siempre por la «Segunda parte», en *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1674).

¹¹² «creí que el destino fijase en mi frente», en el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*.

que puedan, o Jove, desvanecerte
 a presumir[me] obligada
 ya que ofendida no quieres creerme
 [6] y así déjame cortes
 que ruegos rendidos contigo merecen¹¹³.

Haz fineza de dejarme,
 y esa será la que pueda deberte¹¹⁴.

JUPITER (*canta*): [7] No solo dejarte intentan
 mis penas amantes, mis ansias cortes,es,
 pero para no enojarte
 quisiera poder dejar de quererte.
 [8] Pero no puedo, ni puede
 hermosa Calixto, excusar de ofenderte
 por no haberte visto antes,
 cautela fue de su suerte y de mi suerte¹¹⁵.
 [9] Mas si ofendida te juzgas,
 porque ambición generosa te mueve,
 sea la satisfacción
 hacerte señora de cuanto desees.
 [10] Por el cetro que perdiste,
 bella enemiga, si cetro apetece,
 todo el cielo te dará
 donde sus luces tus luces respeten.
 [11] Daréte sobre las Diosas
 sitial donde todos tu culto veneren,
 y para honor de tus plantas
 a las deidades pondré por tapetes.
 [12] A Júpiter te dará
 en mi albedrio si afable me atiendes,
 y en mi albedrio el impulso,
 que el cielo respeta y la tierra obedece.
 [13] Y advierte, que no equivale
 cuantas ofensas ha podido hacerte
 Júpiter, por desgraciado
 haberle humanado por ti desta suerte.

¹¹³ «si ruegos humildes contigo merecen» en el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*.

¹¹⁴ «que es a saber la que pueda deberte» en el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*.

¹¹⁵ Esta estrofa aparece como 7.^a y última en la versión del *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*, aunque con modificaciones: «Pero no puedo ni puede / hermosa Calixto, dejar de ofenderte / por no haber visto antes / cautela de su suerte y de mi suerte».

2. «Esta hermosa Diana» / «¡Ay, infeliz de aquella». Celos aun del aire matan,¹¹⁶ *I, x/v*

POCRIS: [1] Esta, hermosa Diana,

cuya incauta belleza,
baldón es de tus montes,
oprobio de tus selvas,

[2] es Aura, a quien tus ninfas,
al sacro culto atentas
del puro amor que ensalzas,
del torpe que desprecias,

[3] presentan ante ti ...

CORO A 4: ... y en forma de querella,
de su amante delito
te piden sentencia.

AURA: ¡Ay, infeliz de aquella
que hizo verdad haber quién de amor muera!

POCRIS: [4] Eróstrato, un pastor
a quien por su soberbia
todos los moradores
de estos confines tiemblan,
[5] de noche tras sus ansias,
de día tras sus fieras,
por ella de tus cotos
la línea sale y entra,
[6] disfamando de todas ...

CORO A 4: la votada pureza
con que tu templo sirven,
tus aras reverencian

AURA: ¡Ay, infeliz de aquella,
que hizo verdad haber quién de amor muera!

POCRIS: [7] Anoche, cuando en sombras
la luz del sol envuelta,
dejó la de la luna
bañada en nubes densas

[8] (por que también tuviese
Prometeo su esfera
que sus rayos robase)
entre esas flores bellas,

[9] hurtos de amor lograba.

CORO A 4: Y como a él no puedan
seguirle nuestras plantas,
prendimos solo a ella.

AURA: ¡Ay, infeliz de aquella,

¹¹⁶ Cito por la edición de Bonastre, *Juan Hidalgo*.

que hizo verdad haber quién de amor muera!

DIANA: Descubridle la cara

que quiero que me vea
porque antes que mi ira
la mate su vergüenza.

Sacrilega hermosura
que torpemente ciega,
de mi deidad no solo
el sacro honor desdeñas,
pero de mi enemiga,

Venus el triunfo aumentas,
pues quieres que mis aras
sirvan a tus ofensas.

¿Cómo atrevida, intentas
que reine amor donde el olvido reina?

AURA: Yo... si... cuando

DIANA: Suspende

la voz, el labio sella;
que hay delitos que crecen
la culpa con la enmienda.

A ese tronco la atad,
las manos atrás vueltas;
y pues es de mis ritos
establecida pena,
quien flechas de su amor
indignamente sienta,
sienta no indignamente
de mi rencor las flechas,
examine las vuestras,
y al mismo impulso de que vive, muera.

POCRIS: Ven, fiera.

CORO A 4: Ven tirana.

AURS: Tú, Pocris, que antes eras

mi más amiga, ¿más
contraria te me muestras?

POCRIS: Sí; que por más amiga,
me toca más tu ofensa.

AURA: ¡Oh, plegue Amor, oh, plegue

a Venus, que padezcas
lo que padezco, en ti
vengadas tus ofensas,
la primera de todas!

POCRIS: Yo le doy licencia

de ser, como me vea
Amor, amar, su indignación primera.

DIANA: Atadla, ¿Qué esperáis?

AURA: Soberanas esferas,
 poderosas deidades,
 cielo, sol, luna, estrellas,
 fuentes, arroyos, mares,
 montañas, cumbres, peñas,
 árboles, flores, plantas,
 aves, peces, fieras,
 compadeceros de mí,
 tened de mi clemencia,
 no permitáis que digan
 aire, agua, fuego y tierra:
 ¡Ay, infeliz de aquella,
 que hizo verdad haber quién de amor muera!

3. «Oíd montes, oíd valles». Alfeo y Aretusa, II, 34

IRIS (*Canta*): [1] Oíd troncos, oíd fieras,
 oíd flores, oíd plantas,
 el delito de Calixto,
 ninfa infeliz de Diana.
 [2] De las honestas insignias
 por perjura despojada,
 bandida sale del Templo,
 a quien profano las aras;
 [3] a que los vientos se asombren,
 a que la extrañen las aguas,
 al mirar como mujer
 la que Ninfa veneraban.
 [4] Por un delito de amor
 la destierran sin que valgan
 disculpas, que las disculpas
 que acuerdan delito, agravan.

CALIXTO (*Canta*): ¡Ay desdichada
 de quien es su delito su desgracia!

[1] Pero pues no vale, ¡oh ninfas!
 razón a la afrenta, valga
 razón, para que la culpa
 sea desdicha, y no infamia;

[...]

4. «Júpiter soberano». Alfeo y Aretusa, II, 35

CALIXTO (*canta*): [1] Oh, soberano Jove¹¹⁷,
 si a tus ojos supremos
 no llegan mis desdichas,
 lleguen a tus oídos mis acentos:
 [2] y no porque a mis males
 hayas sido instrumento,
 te obligo a mi reparo¹¹⁸,
 sino por la decencia de ti mismo.
 [3] Infeliz gimo triste,
 lloro afligida, y peno,
 de todos tan dejada,
 que solo es mi dolor mi compañero.
 Oh Jove... (*Sale JUNO*)

JUNO (*Canta*): [4] Que aún le llamas...

CALIXTO: o sepúlteme el centro,
 escóndanme los montes.

JUNO: Nada podrá librarte de mis celos¹¹⁹

CALIXTO: [5] A donde huir triste!

JUNO: Contigo ira tu riego,
 pues llevas el delito
 que le sirve de norte a mi despecho¹²⁰.

CALIXTO: [6] Piedad Juno divina.

JUNO: No en que la fundes veo

CALIXTO: En que no es culpa mía,
 de mi hermosura el infeliz yerro.

JUNO: [7] Pues si ella es la culpada
 y castigarla debo,
 yo haré feo lo hermoso
 haciendo horrible parecer lo bello¹²¹

(*Representa*): Yo haré que por fiera todos
 te tengan, [...]

¹¹⁷ «Oh Jove soberano» en BNE, Mss. 2202, f. 11r.

¹¹⁸ «de la venganza tuya» en BNE, Mss. 2202, f. 11r.

¹¹⁹ «nada podrá librarte de mi ceño» en BNE, Mss. 2202, f. 11v.

¹²⁰ «que le sirve de horror a mi despecho» en BNE, Mss. 2202, f. 11v.

¹²¹ A partir de aquí el texto de *Poesías varias* (BNE, Mss. 2202, ff. 12r-13r) añade 9 estrofas de la tonada «Ya que no me oigas digo».

5. «En la ruda política nuestra». La estatua de Prometeo,¹²² III, 330-331, vv. 944-982

DISCORDIA: [1] En la ruda política vuestra
 dos leyes tenéis y tan justas las dos
 como que muera el que fuere homicida,
 como que pene el que fuere ladrón.
 [2] Pues ¿que más sacrílego hurto,
 qué más aleve, inicuo y traidor,
 que el que escalando del sol el alcázar
 se atreve a robarle sus rayos al sol?
 [3] Y así, Júpiter, viendo que Apolo
 entre Minerva y Palas, que son
 sus hermanas, no quiere neutral
 tomar venganza, ni dar el perdón
 [4] y porque el delito de uno no pase
 a ruina de muchos, pronuncia mi voz,
 que el agresor no más lo padezca
 encarcelado en obscura prisión,
 [5] donde funesto pájaro sea
 alado verdugo, que hambriento y feroz,
 su corazón despedace de día,
 criando la noche otro igual corazón.
 [6] Y porque a Minerva no puede llegar
 el cargo de ser quien las alas le dio,
 sacrificada su estatua resuelve
 que ella de a Apolo la satisfacción.
 [7] Y pues que vivió de su fuego, en su fuego
 que muera es justicia, en cuya oblación
 la otra ley se ejecuta, pues es
 también homicida quien mata de amor.
 [8] Y así, temed que de no ejecutarse
 entrambos decretos, los cómplices sois
 de entrambos delitos, con que delincuentes
 el Cáucaso todo, de Jove al ardor¹²³
 [9] Etna, Volcán, Mongibelo, Vesubio,
 de más vivo incendio, de más vivo ardor,
 hoguera será, que lleve en pavesas
 de leves cenizas el aire veloz
 ¡Temed su rigor!

MÚSICA: ¡Temed su rigor!

ELLA Y MÚSICA: Hoguera será que lleve en pavesas
 de leves cenizas el aire veloz.

¹²² Cito por la edición de Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret R. Greer (Kassel: Reichenberger, 1986).

¹²³ Otras ediciones leen «rigor».

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

La autora declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Baile de Júpiter y Calixto*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 15788 (micro 7402), ff. 40r-42v.
- Becker, Danièle. «El intento de fiesta real cantada. *Celos aun del aire matan*». *Revista de musicología* 5, n.º 2 (1982): 297-308.
- Becker, Danièle. «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII». En *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, vol. 1, 371-284. Madrid: INAEM, 1987.
- Becker, Danièle. «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII». En *Actas IX Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Sebastián Neumeister, 353-364. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_033.pdf.
- Bonastre, Francesc. *Juan Hidalgo. Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas*. Madrid: ICCMU, 2000.
- Bonastre i Bertrán, Miguel, Josep María Gregori i Cifré y Andreu Guinart i Verdaguer. *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Inventaris dels fons musicals de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009.
- Bordás, Cristina, Begoña Lolo y M.ª Rosa Calvo-Manzano. «Hidago, Juan». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 282-286. Madrid: SGAE, 2000.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. «El manuscrito Gayangos-Barbieri». *Revista de Musicología* 12, n.º 1 (1989): 199-268.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. «En trova de lo Humano a lo Divino: las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 95-115. Madrid: ICCMU, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La estatua de Prometeo*. Editado por Margaret R. Greer. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Editado por Rafael Maestre. Almagro: Museo Nacional del Teatro-Ministerio de Cultura, 1994.
- Cantero, Susana. *Dramaturgia y práctica escénica el verso clásico español*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- Carreira, Antonio. «La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos». *Criticón* 103-104 (2008): 39-54.
- Casares Rodicio, Emilio, dir. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, 2000.
- CATCOM - Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). Dir. Teresa Ferrer. Fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <http://catcom.uv.es>.
- Chapman, William Gordon. «Las comedias mitológicas de Calderón». *Revista de Literatura* 5 (1954): 35-67.
- Cienfuegos Antelo, Gema. *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- Codina i Giol, Daniel. «Una nova antologia de polifonia religiosa (segles XVII-XVIII)». *Anuario musical* 51 (1996): 111-133.
- Cornejo, Damián. *Obra Poética*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 2245.
- Cotarelo y Mori, Emilio. «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias». *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 272-297; 454-497.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Edición facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis García y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada, 2000 [1.ª ed. 1911].
- DICAT - Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel: Reichenberger, 2008. Fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <https://dicat.uv.es/elproyectodicat>.
- Dixon, Víctor. «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, editado por Víctor Dixon, 9-67. Londres: Támesis, 1981.
- Espido Freire, Milagros. «La diversidad de fuentes para la música en las fiestas de zarzuela. *Alfeo y Aretusa* (1672), de J. B. Diamante (1625-87)». En *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. 1, editado por Álvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio, 175-192. Madrid: ICCMU, 2001.
- Espido Freire, Milagros. «Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-1687), autor de comedias

- y de fiestas de zarzuela». En *Calderón 2000*, vol. 1, editado por Ignacio Arellano, 473-485. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Espido Freire, Milagros. «Los Lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII». En *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 2, editado por Begoña Lolo, 1137-1151. Madrid: SEdeM, 2002.
- Fernández-Cabrera, Jesús Gómez. «Jerónimo Nieto Magdaleno (1666-1708). Sacerdote y literato». *Villa de Orgáz*. Fecha de consulta 21 de diciembre de 2019, www.villadeorgaz.es.
- Flórez Asensio, María Asunción. «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano». *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 171-195.
- Flórez, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.
- Flórez Asensio, María Asunción. «¡Ay, infeliz...!: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*». En *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, 2171-2183. Madrid: SEdeM, 2013.
- Flórez Asensio, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Kassel: Reichenberger, 2015.
- Flórez Asensio, María Asunción. «Recepción, circulación y transformaciones de una tonada teatral: “En la ruda política vuestra” (*La estatua de Prometeo*) de Calderón de la Barca». En *El tinglado de la antigua farsa: corrientes actuales de estudio del teatro clásico hispánico*, editado por Melanie Werder Avilés y Elena M.^a Moncayola Santos, 253-275. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2021.
- Flórez Asensio, María Asunción. «“Las tonadas grandes del Retiro”: transmisión y reutilización de música teatral en la corte madrileña de los últimos Austrias». *Anuario Calderoniano* 15 (2022): 169-198.
- Flórez Asensio, María Asunción. «Canciones, tonadas teatrales y bailes en el entremés *El Órgano y el Mágico* (I) de Francisco de Castro». *Hipogrifo* 10, n.º 1 (2022): 551-571. <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.31>.
- Goldberg, Rita. *Tonos a lo divino y a lo humano*. Londres: Támesis, 1981.
- Gómez Jiménez, Miguel. «Innovaciones al mito de Pandora en *La estatua de Prometeo*, de Calderón». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 30 (2012): 115-126.
- González Marín, Luis Antonio. «Introducción», en Antonio Literes, *Acis y Galatea*, editado por Luis Antonio González Marín, ix-xx. Madrid: ICCMU, 2002.
- Greer, Margaret R. «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, editado por Margaret R. Greer, 1-227. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Greer, Margaret R. y John E. Varey, eds. *Teatro en España XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Londres: Támesis, 1997.
- Jácara con variedad de tonos. Biblioteca de Catalunya, M. 753/24.
- Josa, Lola y Mariano Lambea. *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of América)*. Madrid: CSIC, 2008.
- Josa, Lola y Mariano Lambea. *Aulapoetica.com*, 2009. <https://digital.csic.es/handle/10261/22377>.
- Josa, Lola y Mariano Lambea. *Juan Hidalgo (1614-1685). Tonos y Villancicos*. Madrid: Dairea, 2017.
- Josa, Lola, Mariano Lambea y Albert Recasens. «Cristóbal Galán (ca. 1625-1684): compositor del reinado de Carlos II». Estudio introductorio a *Cristóbal Galán. Canto del alma*. La Grande Chapelle. Director Albert Recasens. Selección, transcripción y adaptación de obras musicales: Lola Josa, Mariano Lambea y Albert Recasens. *Lauda Música*, CSIC, 2010, disco compacto, 7-17.
- Lambea Castro, Mariano. *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq7f4>.
- Lambea, Mariano y Lola Josa. «*Jácara con variedad de tonos*. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII». *Revista de musicología* 32, n.º 2 (2009): 397-448.
- Lanuza, Marcos de. *Júpiter y Yoo*. Madrid, 1699.
- Libro de diversas letras del comensal Joseph Fontaner y Martell, de Tarragona, hecho en Barcelona a primero de henero de 1689*. Biblioteca de Catalunya, Ms. 888.
- Libro de tonos puestos en cifra de arpa*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 13417.
- Lolo, Begoña. «Galán, Cristóbal». En *Diccionario de*

- la música española e hispanoamericana*, vol. 5, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 317-319. Madrid: SGAE, 1999.
- Manrique Frías, Gerardo. «Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca: estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares». Tesis doctoral, UNED, 2010. Fecha de consulta 2 de septiembre de 2024, <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Gmanrique>.
- Martín Martínez, Rafael. «Zamora». En *Historia del teatro breve en España*, editado por Javier Huerta Calvo, 650-661. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2008.
- Martínez Carro, Elena. «El primer teatro de Juan Bautista Diamante». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 48 (2022): 205-228.
- Moya, Pérez de. *Philosophía*. Editado por Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995 [1.ª ed. 1585].
- Música vocal antigua (Manuscrito Gayangos-Barbieri)*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 13622.
- Poesías castellanas varias*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 3884 (v. I) y Mss. 3885 (v. II)
- Poesías varias*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 2202,
- Poesías varias*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 4103.
- Poesías varias y otros papeles*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 3661.
- Pörtl, Klaus. «La obra poética de Fray Damián Cornejo (1629-1707). Los problemas de una edición crítica de los apógrafos». *Iberorromania* 7 (1978): 35-43. Reproducido en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, 583-586. Toronto: University of Toronto, 1980.
- Rodríguez-Moñino, Antonio y María Brey Mariño. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1965.
- Sabik, Kazimierz. «Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)». En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Jules Whicker, 204-211. Birmingham: University, 1998.
- Sage, Jack. «La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara». En Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, editado por John E. Varey y Norman D. Shergold, 169-223. Londres: Támesis, 1970.
- Stein, Louise K. «La plática de los dioses». En Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, editado por Margaret R. Greer, 13-92. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Stein, Louise K. «Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva». En *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662- 1704)*, editado por José A. Gómez y Beatriz Martínez, 177-217. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.
- Stein, Louise K. «*Al seducir el oído*. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano». *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998): 169-192.
- Taravacci, Pietro. «Cáncer». En *Historia del teatro breve en España*, editado por Javier Huerta Calvo, 315-343. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2008.
- Tonos a lo divino y a lo humano*. Biblioteca de Castilla-La Mancha, colección Borbón-Lorenzana, sig. 391.
- Torrente, Álvaro. «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Álvaro Torrente, 193-275. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Torrente, Álvaro y Pablo L. Rodríguez. «The “Guerra Manuscript” (c. 1680) and the Rise of Solo Songs in Spain». *Journal of the Royal Musical Association* 123, n.º 2 (1998): 147-189.
- Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2016.
- Varey, John E. y Norman D. Shergold, eds. *Fuentes para la historia del teatro en España IX. Comedias en Madrid. 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Támesis, 1989.
- Varias poesías curiosas de los mejores autores de España*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 1766.

Recibido: 13-03-2024

Aceptado: 03-09-2024