

El villancico de Lope de Vega en *El Amor enamorado*: funciones dramáticas y hallazgo de un manuscrito inédito*

Lope de Vega's *Villancico* in *El Amor enamorado*: Dramatic Functions and the Discovery of an Unpublished Manuscript

GASTON GILABERT

Universitat de Barcelona. Gran via de les corts catalanes, 585, 08007 Barcelona (España).

Dirección de correo electrónico: gastongilabert@ub.edu.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8638-7418>.

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 20-2-2021.

Cómo citar: Gilabert, Gaston, “El villancico de Lope de Vega en *El Amor enamorado*: funciones dramáticas y hallazgo de un manuscrito inédito”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 29-62, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.29-62>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.29-62>.

Resumen: La poca atención prestada por copistas e impresores a las acotaciones sonoras del teatro del Siglo de Oro ha hecho que pasen desapercibidas ciertas estrategias poético-musicales que Lope de Vega utilizó para generar significados complejos e interrelacionados con la trama. Este trabajo analiza el villancico “A la gala de Febo” de la comedia *El Amor enamorado*, rastrea fuentes e influencias y colma lagunas críticas hasta el punto de dar noticia del descubrimiento de un manuscrito anónimo hallado en la Biblioteca de Catalunya con la música del texto lopesco, que hasta ahora se creía perdida.

Palabras clave: El Amor enamorado; Lope de Vega; villancico; teatro; música.

Abstract: The little attention paid by copyists and printers to the musical stage directions of the Spanish *Siglo de Oro* theatre has made go unnoticed certain poetic-musical strategies that Lope de Vega used to generate complex meanings interrelated with the plot. This work analyzes the *villancico* “A la gala de Febo” from the play *El Amor enamorado*, traces sources and influences and fills critical gaps to such an extent that reports the discovery of an anonymous manuscript found

* Este trabajo se enmarca en mi participación en los proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad “Digital Música Poética” (PID2019-104045GB-C53, IP: Lola Josa) y “Asodat” (PID2019-104045GB-C51, IP: Teresa Ferrer). También quiero hacer mención de Mariano Lambea, Sebastián León y Javier Rubiera por su especial complicidad y apoyo en la presente investigación.

in the Biblioteca de Catalunya with the music of Lope's text, which until now was believed to be lost.

Keywords: El Amor enamorado; Lope de Vega; villancico; theatre; music.

INTRODUCCIÓN

El Amor enamorado es la última comedia mitológica que escribió Lope de Vega, publicada póstumamente en *La Vega del Parnaso*. La fecha de su composición, de acuerdo con Morley y Bruerton (1968: 279), se situaría en la última década antes de la muerte del Fénix, entre 1625 y 1635. Con toda probabilidad, esta obra se estrenaría en los jardines del Buen Retiro, dirigida a los reyes, Felipe IV e Isabel de Borbón, y al príncipe Baltasar Carlos (Ferrer Valls 1996: 52),¹ tal y como consta en los versos finales, en que se interpela directamente al rey, identificándolo con el sol y a la reina como “Luna, madre de otro sol” (v. 2783). Aunque no sepamos a qué festejo iría destinada la representación, no cabe duda de que se trata de una obra cortesana y no de corral, por las características dramáticas de la pieza, como el elevado número de personajes –más de quince– y los grandes efectos de tramoya, que incluyen la salida de una serpiente echando fuego a la que Febo cortará la cabeza, el vuelo de Diana junto a Sirena mientras “*El palacio se sube arriba, y queda descubierto el monte*” (v. 2609 acot.), transformaciones diversas, como la de Dafne en árbol o la de Apolo en ciervo, y fastuosas apariciones de dioses como la bajada de Júpiter sobre un águila o la que sucede cuando la acotación dice “*Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado*” (v. 1880 acot.), cuyo movimiento luego continúa: “*Pasa el carro lo demás del teatro por lo alto*” (v. 1933 acot.).

No es menor la importancia de la música en esta pieza, a pesar de que la crítica haya destacado que, en comparación con *El vellocino de oro*, en la última comedia mitológica del Fénix se observa una tendencia a su reducción. De este modo, Pacheco asegura que “no podemos hablar claramente de que se haya producido una evolución en el empleo de la música con respecto a obras anteriores” (2009: 107) y Ferrer Valls llega incluso a afirmar que el ingrediente musical es primordial a la hora de

¹ Dentro de esa década propuesta por Morley y Bruerton para datar la escritura de la comedia, Ferrer Valls aporta nuevas evidencias para situarla cerca de 1632, dato que convertiría a *El Amor enamorado* no solo en su última comedia mitológica, sino en una de sus últimas piezas en términos generales.

distinguir ambas comedias: “*El vellocino de oro* se distancia de *El Amor enamorado* sobre todo por la utilización de la música y el canto” (1996: 60). Estas afirmaciones funcionan en términos generales para todo el espectro sonoro, fundamentalmente con relación a la música instrumental y a las acostumbradas acotaciones que indican el sonido de un clarín o una caja, pero su aplicación al canto resulta cuestionable. En *El Amor enamorado* de Lope hay tres secuencias cantadas, una en cada jornada, mientras que en otras de sus comedias mitológicas contamos con menos, como *El marido más firme*, con dos canciones; *Las mujeres sin hombres*, con una; o *La bella Aurora*, con ninguna. *El vellocino de oro* tiene exactamente las mismas secuencias cantadas que la comedia en cuestión, tres, y este dato las sitúa muy por encima de la media de canciones dentro de la producción de Lope y de todos los dramaturgos del Siglo de Oro.

En la dramatización de una historia proveniente de las *Metamorfosis*, Rothberg se dio cuenta de que Lope se distanciaba de la fuente, en que Ovidio pinta a Dafne “independiente y solitaria mientras vaga por el bosque”, para dotar a la ninfa de un contexto social arcádico: “Lope pone a su Dafne en una «comunidad» pastoril donde ella se entremezcla libremente con las demás figuras de esta sociedad imaginada” (Rothberg, 1983: 96). Uno de los motivos dramáticos que hallamos para justificar este desvío es la necesidad de introducir pasajes musicales, ya que en *El Amor enamorado* todos los versos cantados dependen en exclusiva del colectivo de los pastores, que se corresponden con esos “Músicos” que aparecen entre las *dramatis personae*. Otra razón es de tipo genérico, al seguir esta comedia la estela de *Adonis* y *Venus*, en el sentido de fundir el mundo mitológico con el pastoril y, a partir de la inclusión del imaginario arcádico, introducir el canto como un modo privilegiado de expresión, bien afianzado ya en el horizonte de expectativas del público y en la escritura de Lope. Por otra parte, la elección del número de canciones, sus contextos y sus funciones poético-musicales, toman como modelo la comedia mitológica inmediatamente anterior, *El marido más firme*. En ambas obras hay dos canciones distintas: la primera secuencia cantada la ejecutan unos pastores en honor a una figura mitológica –Orfeo y Febo, respectivamente–, mientras que la segunda es una canción de bodas que será interrumpida por la vengativa deidad del amor.

El tono de *El Amor enamorado* que suena en primer lugar es “A la gala de Febo” (vv. 815-826), un villancico que comienza por un estribillo en forma de seguidilla de cuatro versos, al que sigue una glosa de versos hexasílabos que conectarán con el estribillo mediante un verso de vuelta

—“preciosos dones”— que prepara tanto en medida como en rima la repetición parcial del motivo principal: —“y coronen sus aras / rosas y flores”. Tras una serie de intervenciones habladas, se repetirá la canción, o al menos su estribillo y, en consecuencia, Lope prolongará la secuencia musicada y festiva que enmarca la acción en este final de la primera jornada y que continuará durante el inicio de la segunda, hasta la siguiente repetición del tono.

Un procedimiento usual entre los poetas del Siglo de Oro cuando elaboran composiciones de tipo popular en arte menor es, por una parte, la apropiación de materiales provenientes de la tradición con o sin variantes, que ubican en el estribillo como motivo principal que se repite, y, por otra, la mezcla de esos materiales con sus propios versos *ex novo*, que ubican en la glosa —también llamadas estrofas o coplas—, sección directamente dependiente del motivo principal de la cabeza y en que se permiten mayores licencias poéticas. En el caso que nos ocupa, el estribillo es una seguidilla —estrofa de tipo tradicional predilecta de Lope— que alterna heptasílabos con pentasílabos y viene acompañado por una glosa hexasílaba. Esta es la métrica para el canto bucólico que escoge el dramaturgo en el contexto de adoración de los pastores al dios vencedor de la serpiente monstruosa. En la *Philosophía secreta*, y al hilo de un comentario sobre las *Etimologías* de san Isidoro, Juan Pérez de Moya asegura que todas las canciones bucólicas están consagradas a Apolo y que precisamente con cantos hexasílabos los pastores recibieron al dios tras su victoria frente a la serpiente Pitón². Aquí podría hallarse la fuente de la decisión de Lope de insertar este tono pastoril para celebrar el triunfo sobre el monstruo.

Lope de Vega es muy consciente de esta advocación bucólica de Apolo, pues en la *Arcadia* señala que el dios solar “por los campos de Elis apacentaba las vacas del rey Admeto” (2012a: 203), y así lo incorpora en *El Amor enamorado*. Gracias a la acotación que marca el inicio del texto cantado — “*Dentro relinchos; pastores y pastoras, con instrumentos,*

² “Los pastores son a Apolo consagrados, y estos cantares sean de pastores; por esto el cantar bucólico se consagra a Apolo. Y la causa porque los pastores son consagrados a Apolo dicen ser porque Apolo, siendo privado de la deidad, guardó los ganados del rey Admeto, y por esto, restituido en su deidad, tuvo por recomendados a los pastores, como él hubiese sido compañero dellos. Y según dice san Isidro [Isidoro], los versos heroicos fueron consagrados a Apolo, por cuanto estos versos fueron los con que le recibieron los de Delfos, cuando mató la serpiente Phitón, y llámense versos ficios o hexámetros o de seis pies [...]” (Pérez de Moya, 1995: 261).

cantando y bailando, y Cupido detrás de ellos” (v. 815 acot.)— sabemos que, además de cantar, los pastores bailan al son de instrumentos indeterminados. Que Cupido aparezca detrás de esta comparsa implica, por una parte, que su función es la de testigo de las fiestas que se hacen en honor de su divino competidor y, por otra, que el culto a Amor ha quedado relegado a un segundo plano simbolizado por los pastores que le dan la espalda para admirar a Febo. Dramáticamente Lope está justificando los inmediatos celos de Cupido y dotando de fundamento las flechas mágicas que lanzará luego a Febo y a Dafne, para que él la ame y ella lo aborrezca.

RELEVANCIA Y FUNCIONES DRAMÁTICAS DE “A LA GALA DE FEBO”

El contenido de la letra musicada se divide en dos partes, el estribillo, en que se pide que vayan los pastores a rendir homenaje a Febo, y la glosa, con idéntica petición, aunque variando a los destinatarios. Esta segunda sección, cantada por “Una voz”, solicita que vayan distintos elementos a ofrecer sus dones: las riberas del río Peneo, los bosques de Arcadia y las selvas de Tempe. La literalidad de estos versos cantados, “Del claro Peneo / las verdes riberas, / de Arcadia los bosques, / de Tempe las selvas”, procede, igual que la historia central de Dafne y Febo, de las *Metamorfosis* de Ovidio a través de la traducción de Bustamante. En un mismo capítulo en que ofrece el relato de Dafne, el mitógrafo áureo menciona la “selva llamada Tempe” y el “río Peneo” con sus “frescas riberas”:

Un monte hay en Tesalia, cerca de una gran selva llamada Tempe, lugar agradable y de gran pasatiempo por ser de diversas cosas en todo extremo vicioso. Por medio de aquel corre el río Peneo y llega al pie del monte Pindo, regando todas aquellas frescas riberas por donde pasa [...]. Aquí son los palacios de Peneo, allí descansa él siempre en una cueva hecha de piedras. De allí juzgaba y gobernaba a todos los otros ríos menores, dando a cada uno el oficio de que ha de usar, y lo mismo hace con las deesas de aquellos ríos. Todos los ríos comarcanos, como fue divulgada la fama de ser convertida Dafne, vienen por consolar a Peneo [...] (Bustamante, 2016: lib. I).

Nótese también cómo habla al mismo tiempo de las riberas del río Peneo y de su personificación, del mismo modo que hace Lope en la comedia, pues en la letra cantada parece un elemento paisajístico más, junto a bosques y selvas, pero, justo antes de la escena poético-musical, ha dispuesto al personaje de Peneo discutiendo con su hija Dafne a propósito

de una propuesta matrimonial que ella rechaza. Bustamante en sus *Metamorfoses* sigue el mismo orden: tras la discusión entre padre y ninfa, realiza la descripción paisajística citada de la selva de Tempe y de las riberas del Peneo, por lo que nos parece haber hallado la fuente de la letra cantada. Es natural que la canción mencione a Peneo solo como río y no como su personificación, pues en la escena previa Lope había hecho desaparecer al personaje para siempre entre las aguas.

PENEIO	¿Cuando esperaba de Tesalia verte, Dafne, reina y señora, y que me dieras nietos que en mis riberas los viera yo mancebos, ya Martes, y ya Febos, correr gallardos persiguiendo fieras, inobediente y loca me respondes? ¡Qué bien al grande amor que me has debido, y a tus obligaciones, correspondes! Pues no me verás más.
DAFNE	¡Padre querido! Metiose entre las ondas, y cubriose de un pabellón de plata.
SILVIA	Entre las aguas va diciendo: “¡Ingrata!” con murmurar sonoro. (Vv. 521-534).

La canción está sirviendo de colofón a la trágica subtrama de este personaje, cuya vida es fugaz y secundaria, pero, al simbolizar el dolor por oponerse su hija Dafne al amor de Aristeo, proyectará su significado sobre el argumento principal. De entrada, la propia transformación en río que celebra la música está preludiando la también trágica metamorfosis de Dafne en elemento de la naturaleza, así como la de Sirena en río, para disgusto de sus amantes Febo y Alcino. Debe recordarse que Dafne se encuentra entre la comparsa de pastores y ninfas de esta secuencia cantada en que se convoca a Peneo para que rinda pleitesía a Febo, de manera que, si antes el padre trató con Aristeo para empujar a la hija hacia una relación amorosa, ahora parece empujarla hacia Febo. El asunto del príncipe Aristeo había separado para siempre a padre e hija, pero la canción “A la gala de Febo” los une nuevamente, aunque solo durante esta breve secuencia musical y para celebrar esa entrega al dios, que se cumplirá en el caso de Dafne con una literalidad demoledora.

Lope está utilizando la música para entrelazar distintas tramas de *El Amor enamorado*, principalmente la prehistoria del mito de Dafne, que incluye su negativa a amar a los hombres, afecta a los personajes de Peneo y del príncipe Aristeo y tiene consecuencias en su destino, que pasa por el dios Febo y la metamorfosis en laurel. Con relación a esta fase previa, Ferrer Valls afirma que la trama de Aristeo es una historia nacida muerta y que el Fénix “se inventa al príncipe Aristeo como oponente de Febo, aunque su oposición es absolutamente pasiva y Lope deja de nuevo esbozado un enredo amoroso que no llega a cristalizar” (1996: 54). De acuerdo con este carácter meramente instrumental, apoyamos ahora con un argumento más el escaso interés del dramaturgo por este príncipe: para construirlo ha copiado el modelo de su comedia mitológica anterior, *El marido más firme*. En esta pieza, aparece también un príncipe Aristeo, enamorado de otra ninfa, Eurídice, y en competencia con el mítico Orfeo. En ambos casos hay tentativas de violación a la ninfa por parte de un poderoso y la responsabilidad de las tragedias recae en Cupido y Venus. Además, como se ha dicho antes, la estructura poético-musical es la misma en ambas comedias: una primera pieza de celebración pastoril dirigida al pretendiente mítico y una segunda canción para una boda que intentarán sabotear las deidades del Amor.

Uno de los aspectos más singulares de esta composición ubicada en la primera jornada es que contiene una repetición en la segunda jornada. Esta sería su estructura: entre el villancico y la primera repetición del estribillo hay sesenta y tres versos declamados, y entre estos últimos versos cantados de la primera jornada y la segunda repetición de “A la gala de Febo” median trescientos treinta y cinco versos de intervenciones habladas, además de un cambio de jornada. Lope está ejecutando una sátira menipea³ al trasladar un tono musical, cuyo contexto le permitía gozar de un carácter normativo, a otra situación muy distinta: es la misma canción y son los mismos personajes, pero, a raíz de un cambio en el interior del sujeto celebrado, la familiaridad de esa canción conocida deviene siniestra en su repetición⁴. Tras la flecha de Cupido, Febo ha abandonado la razón y busca

³ Bajtín vinculó la sátira menipea a “la función ideológica de provocar y poner a prueba la verdad”, a propósito, por ejemplo, de esos héroes que bajaban a los infiernos (1988: 162).

⁴ Uso aquí el término *siniestro*, de acuerdo con la teorización acerca del adjetivo *unheimlich* que realizó Sigmund Freud a propósito de la crítica literaria (1974: 2483-2505) y que pasa por esa sensación de extrañeza que despierta la familiaridad cuando se repite en un contexto distinto. Este segundo entorno convierte en ajeno aquello que

satisfacer sus deseos sexuales con una de sus súbditas, Dafne, de manera que lo que había sido una canción festiva ahora resulta lúgubre, sin variarse ni la letra ni la música. Lope ha encontrado en el elemento poético-musical un modo sutil para ilustrar la idea de la alteridad dentro de una misma identidad. Como es habitual en el teatro del Siglo de Oro, nuevamente la música ejecuta una función metafísica con apariencia de azar.

Nadie se había dado cuenta hasta ahora de esta repetición porque no constan los versos cantados en la comedia y la acotación simplemente indica “*Éntrense todos cantando*” (v. 1226 acot.). No obstante, es obvio que constituye una repetición —al menos del estribillo— del tono “A la gala de Febo”, pues se produce en el mismo ambiente festivo de las fiestas pitias en honor al dios vencedor del monstruo y, además, por parte de los mismos pastores que participaron en las dos secuencias cantadas de la primera jornada en que Lope sí reproduce la letra. La tercera vez no volverá a repetirla, como es costumbre en el teatro del Siglo de Oro⁵. En la segunda ocasión en que suena el tono y, por tanto, el nexo con la tercera vez a la que estamos haciendo referencia, vemos cómo Febo instituye sus fiestas y Alcino es quien arranca los ánimos de los pastores para el canto con un “¡Viva Febo!”, llamando a celebrar al dios como ellos y el público sabe ya: con el tono “A la gala de Febo”. En esta segunda ocasión ya se han abreviado los versos cantados, ofreciendo al lector solo los dos primeros y un etcétera – “A la gala de Febo / cantad, pastores, etc.” –, seguido de la acotación – “*Todos se van cantando; quedan Febo y Cupido*” – (vv. 878-890).

Esa progresiva disminución de la letra que todos conocen llega hasta la tercera y última vez que se canta el mismo tono, en que solo se da la referencia anónima de la acotación, pero es también Alcino el que hace el primer llamamiento y además con unos versos que remiten al contenido de los versos cantados: “volvamos a coronar / su templo de almas y flores” (vv. 1225-1226). El verbo *volver* ya evidencia la repetición y la literalidad de sus palabras constituye en sí misma una variación del estribillo que sirve de cabeza o introducción para su rima: “y coronen sus aras / rosas y flores”. Que Alcino haya cambiado en esta tercera ocasión la ofrenda de rosas y

reconocíamos como propio y su repetición exige una nueva hermenéutica que, sin embargo, no puede desprenderse del todo de la anterior, con la que mantiene cierta tensión de significado y a veces adopta la forma de la paradoja.

⁵ Los dramaturgos, en vez de copiar de nuevo los mismos versos, los sustituían por una sucinta referencia, por ejemplo, transcribiendo el primer verso seguido de un etcétera o a veces ni siquiera eso.

flores por “almas y flores” subraya el efecto siniestro de la repetición de lo familiar modificado y anticipa la tragedia de Dafne, de manera que Lope está concediendo a la música la función sobrenatural de advertencia premonitoria. El contexto festivo ha quedado resemantizado por la acción de Cupido, cuya intervención inmediatamente anterior a la de Alcino asegura que sus recién disparadas flechas han comenzado a hacer efecto.

Es preciso destacar que durante la repetición del tono “A la gala de Febo” en que este dios da muestras de haberse envilecido, el espectador no puede celebrarlo de acuerdo con la letra cantada porque Lope quiere que asuma el punto de vista de la también mutada Dafne que, en virtud de la segunda flecha, aborrece al dios. Que los espectadores renieguen de Febo indica el logro del dramaturgo en mostrar la omnipotencia de la deidad del amor en esta escena. La comunidad de pastores sigue concibiendo al dios solar como héroe en su loa musicada, mientras que, de manera simultánea, el dramaturgo separa a Dafne y al espectador de esa colectividad, impidiéndoles así que participen en el canto que todos juntos habían celebrado antes.

Cuando Cupido intenta intimidar a Febo diciendo que va a hacer que lllore de amor, este contesta “Tengo impenetrable el alma” y el dios alado objeta que de nada servirá, pues la pasión amorosa es rayo que llega hasta ella. Añádase esta disputa que se produce en el contexto de la segunda vez que suena el tono, a la ejecución de la venganza, que se produce en la siguiente repetición, en que Alcino cambia la ofrenda de rosas por la ofrenda de almas. Lope ha diseñado un mismo error trágico de soberbia y desmesura para Febo y Dafne, igual que había hecho en comedias mitológicas anteriores. Asimismo, de igual modo que había ubicado la prehistoria del mito de Dafne en la primera jornada, incluye también la del dios, pues los episodios que se refieren a la monstruosa serpiente, al parto de Latona del que también nace Diana, a los villanos convertidos en rana, entre otros, corresponden al nacimiento y primera infancia de Apolo, por tanto, mucho antes de fundar el oráculo que aparece en otras de sus comedias, como *Adonis* y *Venus* o *La fábula de Perseo*. De acuerdo con los mitógrafos clásicos, si el investigador actual quisiera realizar una cronología del dios de las artes a partir de sus múltiples referencias diseminadas por todo el corpus dramático lopesco, debería comenzar por *El Amor enamorado*, precisamente su última comedia mitológica.

Por efecto del punzante embrujo de Cupido de la segunda jornada, el dios herido muestra otra faz durante la ejecución de la última repetición de “A la gala de Febo”, en que los pastores están celebrando, aun sin saberlo,

a una divinidad distinta, pues ahora está poseída por el deseo y se dirige a violar a la ninfa que forma parte de ese mismo colectivo arcádico que lo aclama cantando. El mismo tono que servía para apuntalar la imagen heroica de Febo vencedor del monstruo, ahora sirve de banda sonora para un Febo vencido por el monstruo de amor. Lope fundamenta este contraste radical entre la primera y la segunda jornada —y sus contextos cantados— en la alegoría del monstruo pasional al que la razón y el orden apolíneos deben doblegar. Este es el dios solar que comienza la primera jornada triunfando sobre la serpiente monstruosa y la termina creyéndose ajeno a los efectos del amor en su querella con Cupido, en la que también resulta victorioso. En la segunda jornada se invierte la situación y, con idéntica música, será el dios alado el que ganará la batalla y Febo será vencido por el monstruo del deseo amoroso. En un nivel alegórico, la canción celebrativa inicial estaba loando la victoria de la recta razón sobre la animalidad irracional a la que los sentidos nos arrastran y que Covarrubias sintetiza del siguiente modo al definir *chimera*:

Dicen algunos que tuvo este monstruo tres cabezas: de león, de cabra y de dragón, con esta alegoría del progreso y discurso del amor, que al principio es como un león, por la ferocidad con que el amante se arroja a querer; al medio como cabra, si alcanzando su pretensión no tiene modo ni término en su lujuria, como cabra libidinosa; al fin su postrimería se remata con la mordedura de la serpiente, el arrepentimiento causado del daño que ha recibido (Covarrubias, 1611: 293v).

Siguiendo el hilo de esta lectura profunda, la enajenación que sufre Febo a causa del embrujo de la flecha hace que su deseo desenfrenado pretenda romper un tabú: violar a una virgen consagrada al celibato propio de su culto sacerdotal, con el agravante de la proximidad familiar de la ninfa, pues Dafne forma parte del coro de la hermana de Febo, Diana, al ser la diosa a la que se ha ofrecido y de quien se declara imitadora. De acuerdo con Pérez de Moya, “por esta fábula quisieron los antiguos loar la castidad” (1995: 269), interpretación que Lope lleva al extremo explotando la lucha de contrarios. El dios del amor logra que el representante del orden y de la luz muestre su faz más oscura, en una escena que parece sacada de uno de los dramas del poder injusto, como *Fuenteovejuna*, pues en la mitológica también el personaje poderoso alega ante la súbdita a la que intenta forzar similares razones: que su linaje es alto — “No soy yo rústico amante / no soy villano grosero” (vv. 1716-

1717) — y que están solos en medio de la naturaleza y por tanto, de nada le serviría pedir ayuda.

En definitiva, en las distintas escenas en que suena el tono “A la gala de Febo”, Lope de Vega decide situar los deseos de venganza de Cupido, de un lado, y la ejecución prometida, de otro, cuando dramáticamente no era necesario. El castigo de las deidades del amor ya estaba justificado con los insultos que habían recibido de Dafne y de Febo en escenas anteriores de la comedia. Bustamante refiere estas humillaciones y los celos del niño arquero hacia el dios solar, no menos diestro en el arco:

[...] la gran ira del dios de amor que contra él tenía, de ver que había tenido atrevimiento de injuriarle con palabras igualándose con él. Febo, muy orgulloso por la serpiente que había muerto, andando un día por los espaciosos aires encontró al dios de amor, que era un niño ciego y desnudo. Viendo que también como él, el Amor traía arco y saetas, después de burlado dél, le dijo: “Sabe, delicado niño, que ese atavío de arco y saetas que tú ahora traes, a mí tan solo conviene, que soy el que osada y vigorosamente podré dar llagas al enemigo, porque yo maté el otro día una serpiente que apremiaba y metía debajo de su vientre siete collados [...]” (Bustamante, 2016: lib. I.).

Todas estas consideraciones las recoge Lope como fundamento del trágico desenlace promovido por las flechas de Cupido, de manera que es innecesaria y gratuita la escena en que los pastores celebran la hazaña cantando en honor a Febo en presencia de Cupido, única justificación de la ira de Amor que no se encuentra en las fuentes y, por tanto, marca original de Lope.

EL DESCUBRIMIENTO DE UNA CANCIÓN INÉDITA

Entre los repertorios poético-musicales, Mariano Lambea (2014: 41) detecta que se canta una canción con el íncipit “A la gala de Febo / cantad pastores” en *El Amor enamorado* y remite al *Cancionero de Lope de Vega*, pero ninguno de los dos repertorios registra correspondencias con otras obras literarias o musicales. En efecto, José María Alín y Begoña Barrio Alonso (1997: 252-253) incluyen este tono en la sección de canciones no identificadas, por no haber hallado el texto cantado, con o sin variantes, en otras fuentes anteriores o posteriores. Asimismo, los dos autores declaran que este tono suena en la comedia dos veces, obviando la secuencia

cantada de la segunda jornada, que, según se ha dicho más arriba, es una repetición de “A la gala de Febo”. Por su parte, Louise K. Stein, sí reconoce que hay una canción en la segunda jornada — “Shepherds with instruments on-stage singing” (1993: 345) —, pero no la identifica como la misma que había sonado en la primera. Es decir, ve la acotación que indica “*Éntrense todos cantando*” (v. 1226 acot.), pero no arriesga ninguna hipótesis acerca de qué es lo que cantan. Todos los investigadores que se han interesado por estos versos de Lope, tanto filólogos como musicólogos, dan por perdida su partitura, de manera que hasta este trabajo nadie conocía la sonoridad de estas escenas en la obra del Fénix.

Numerosas son las composiciones poético-musicales que principian por la fórmula *A la gala*, de manera que, lejos de intentar trazar una red de influencias en textos tan disímiles, debemos subrayar que se trata de un lugar común de la lírica de tipo tradicional. Su carácter antiguo es atestiguado por Sebastián de Covarrubias, que recoge la expresión en su variante, *halagala*: “es un término de júbilo y regocijo, en ovación y aplauso de alguno y es a fuer de aldea, como el cantarillo antiguo que dice «Halagala del zagal / y de su madre doncella, / halagala dél y della»” (1611: 460v.).⁶ Díez de Revenga menciona el caso de esta fórmula fija en calidad de ejemplo de temas provenientes de los cantares populares incorporados y versionados por Lope con el objetivo de imprimir “un aire típicamente tradicional” a su lírica:

La mejor prueba de la tendencia de Lope a cultivar una lírica de tipo tradicional hay que comprobarla en su inagotable gusto por reproducir fórmulas estereotipadas de cantares populares, fórmulas de una gran tradición que, al tiempo que reproducen un aire típicamente popular, permiten al poeta ensanchar su imaginación y cultivar variaciones sobre un tema reiterado, que evidencian sus claras facultades creadoras (Díez de Revenga, 1983: 48-49).

En este sentido, canciones que arrancan con *A la gala* se encuentran, además de en *El Amor enamorado*, en otras obras dramáticas de Lope como *Los amores de Albanio e Ismenia* —“A la gala de la madrina / que nadie la iguala en toda la villa”— y en los autos sacramentales de *El pastor ingrato* —“A la gala del pastorico / vencedor”— y *La margarita preciosa*

⁶ Con esta variante en hache —*halagala* o *ha la gala*— aparece en las coplas populares insertas dentro de las farsas de Diego Sánchez de Badajoz. Véase, por ejemplo, Cazal, 2001: 179 y 395.

—“A la gala del mercader / que vende, que fía, que causa placer”.⁷ Estamos contando aquí aquellas veces en que se incorpora la fórmula al inicio, y no en otros versos de la composición, como ocurre en *El caballero de Olmedo* —“la gala de Medina”— en el auto de *Los cantares* — “a la gala de María”— o en *El truhán del cielo* —“a la gala de la gracia”.⁸

A propósito de la canción de *Los amores de Albanio e Ismenia* “A la gala de la madrina”, Alín y Barrio Alonso declaran no haber hallado ningún tono igual, pero atestiguan que hay muchos que comienzan por la misma fórmula. Así, citan el caso incluido en la *Premática del pan*, dentro del *Códice de autos viejos* “¡A la gala de la panadera! / A la gala della, / a la gala della / del pan que lleva!” (Alín y Barrio Alonso, 1997: 253). Sin embargo, no refieren otro de los autos del mismo *Códice de autos viejos* que también recoge una canción que arranca con la fórmula estereotipada, *La residencia del hombre*: “A la gala del juez, / a la gala del juzgado, / pues tan bien va sentenciado” (Rouanet, 1901: vv. 496-505).⁹ Tanto Alín y Barrio Alonso como Díez de Revenga llevan esta tradición hasta el folklore popular actual citando ejemplos que todavía hoy perviven en versiones extremeñas, salmantinas y castellanas.¹⁰

Pese a que el carácter tradicional de esta fórmula reiterada en un buen número de cantares lleve al investigador por caminos repletos de pistas falsas, he podido hallar algunas correspondencias poético-musicales, no ya de la expresión inicial *A la gala*, sino directamente del tono de Lope “A la gala de Febo” en *El Amor enamorado*. Haber dado con una partitura del siglo XVII que se corresponde con el villancico de Lope de Vega es uno de los descubrimientos fruto de esta investigación. Hasta hoy la música de *El Amor enamorado* se creía perdida, sin que nadie supiera que un inédito manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya, fechado en 1679, contenía tal propuesta musical. La razón del desconocimiento estriba en que la letra que acompaña a la partitura contiene numerosas variantes por

⁷ Estos ejemplos los recoge Díez de Revenga (1983: 49), aunque yerra asignando el tono “A la gala del mercader” a la comedia lopesca *La madre de la mejor*. La referencia correcta se encuentra en Frenk (2003, I: 807) y en Alín y Barrio Alonso (1997: 411).

⁸ Además de estos tres últimos casos atribuidos tradicionalmente a Lope de Vega, Frenk recoge ocurrencias de otros poetas que son variantes o *contrafacta* de la misma composición (2003, I: 577).

⁹ Propuestas de melodías para esta y otras composiciones del *Códice de autos viejos* pueden verse en el estudio de Danièle Becker (2005).

¹⁰ Es el caso de “A la gala de la bella rosa” (Díez de Revenga, 1983: 49-50; Alín y Barrio Alonso, 1997: 253).

estar pensada para una circunstancia de representación distinta: la noche de Navidad. En virtud de este *contrafactum* a lo divino, las selvas de Tempe son ahora las selvas de Judá, el río Peneo es el Jordán y los bosques de Arcadia, los de Belén. Los topónimos se han cristianizado, así como el objeto de devoción, que ya no es el dios solar de la mitología, sino el niño Jesús recién nacido.

La gran cantidad de villancicos encargados a los maestros de capilla para las festividades religiosas y la necesidad de atraer a más feligreses entre el vulgo hizo del *contrafactum* una costumbre muy extendida en la Iglesia del Siglo de Oro. Canciones de moda que el teatro había popularizado eran sometidas a un proceso de enmascaramiento y mutilación, pues se superponía una letra sacra a la profana –conservando la métrica, estructura y rima– y se desechaba cualquier elemento actoral que las hubiera acompañado en las tablas como el baile o el gesto. Esto es, *stricto sensu*, lo que realizaban los contrafactistas en las catedrales, previo contacto de los maestros de capilla –o de sus intermediarios– con comediantes y músicos de compañías teatrales. Para lograr el efecto deseado, lo fundamental es que el mismo dibujo melódico fuese reconocible por el vulgo, aunque en algunas ocasiones se tomaran la licencia de introducir algún ligero matiz, como el alargamiento en la duración de las notas y de la pieza, la añadidura de un detalle ornamental o el enriquecimiento de la polifonía. Un ejemplo conocido es el de las versiones a lo divino de canciones presentes en las obras calderonianas *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, descubiertas en la catedral de Valladolid. El cotejo de las partituras profanas y de las sacras revela, en efecto, que el maestro de capilla de dicho templo “no modifica en absoluto la melodía teatral original, limitándose exclusivamente a volver el texto a lo divino” (Caballero Fernández-Rufete, 2001: 100).

En el caso de mi descubrimiento de la música perdida para el villancico lopesco que sonó en *El Amor enamorado*, dos son los testimonios de interés que he podido hallar del villancico religioso: el primero en el tiempo se publicó en Granada, impreso, de acuerdo con el colofón, por la “Imprenta Real de Francisco de Ochoa, en la calle de Abenámbar, año de 1673”, pero solo contiene la letra y no la partitura;¹¹ el

¹¹ Se han cotejado con el manuscrito barcelonés dos ejemplares de este impreso: el conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/34987/8 y el conservado en la Biblioteca de la Universidad de Granada con la signatura BHR/C-001-014 (12).

segundo es el manuscrito M 753/2 que contiene tanto los versos cantados como la música, fechado en 1679 y conservado en la Biblioteca de Catalunya. De modo que el impreso es relevante por ser el primer testimonio en recoger la nueva letra y el manuscrito lo es por ser el único que transcribe la música. En el primer folio de este último documento, el que aparece como su autor, Francisco Enrique, ha hecho constar el título de *Villancico de Navidad a 4 / A la gala del niño bailad gitanoz / Francisco Enrique / Año de 1679 / Daroca y mayo a 30*. En efecto, acto seguido se dispone el villancico a cuatro voces en cinco partituras. Consultadas las referencias a la música presentes en las resoluciones capitulares del Cabildo de la Iglesia Colegial de Daroca (Zaragoza),¹² no se halla ninguna mención a Francisco Enrique. El manuscrito proviene del fondo del bibliófilo y compositor del siglo XIX Joan Carreras i Dagàs y fue vendido a la Diputación Provincial de Barcelona en el año 1892, incorporándose en 1912 a la Biblioteca de Catalunya,¹³ institución que se había fundado pocos años antes, en 1907. En el catálogo que Felip Pedrell hizo a partir del fondo del coleccionista catalán en 1908 recoge la referencia del manuscrito con el siguiente tenor: “Francisco Enrique: *A la gala del Niño*, villancico a 4, de Navidad; 1673” (Pedrell, 1908, II: 55). El erudito yerra en el año, pues debiera figurar la fecha de 1679 que se lee en el propio manuscrito, y no sabemos si se trata de un error fortuito o de si el mismo Pedrell tuvo conocimiento del impreso de 1673 que contiene el villancico de Granada que sirvió de fuente al manuscrito.

Carreras i Dagàs posee en su fondo otros documentos musicales que remiten a Daroca: así, un manuscrito que incluye un villancico a seis voces titulado *Suban las voces al cielo* y fechado en 1689, a nombre de Miguel de Ambiola y en cuya cubierta se lee “Maestro que fue de Lérida y después de Daroca, en donde el muro es grande y la ciudad es poca” (Pedrell, 1908, II: 18). No obstante, el más célebre músico de este municipio y uno de los más afamados de la España de su tiempo fue Pablo Bruna, apodado “el ciego de Daroca”. Carreras i Dagàs coleccionó diversos manuscritos del siglo XVII con sus composiciones, por ejemplo, una a cuatro voces que tiene por título: *Venid, almas, venid*. Pedrell, el artífice del catálogo, anota

¹² Todos estos documentos conservados se encuentran publicados en *Libros de acuerdos y resoluciones del Cabildo de la Colegiata de Daroca (Zaragoza) 1529-1852* (1990).

¹³ La adquisición de la biblioteca musical de Joan Carreras i Dagàs impulsó la creación de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya en 1917, que se constituyó tomando ese fondo como pieza central. Puede consultarse el catálogo en Pedrell (1908).

que Bruna “fou organista molt apreciat de Felip IV” (1908, II: 51).¹⁴ Finalmente, se encuentran otros documentos con alusiones a Diego Xaraba y Bruna, discípulo y sobrino del Ciego de Daroca; por ejemplo, una composición a dúo titulada *Lágrimas del Alma* (Pedrell, 1908, II: 55) o aprobaciones como la que hizo del libro del organista y compositor aragonés Pablo Nasarre, *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, (Madrid, 1700), que contiene la “aprobación de don Diego Xaraba y Bruna, organista principal de la Real Capilla y Cámara de su magestad y maestro de clavicordio de la reina nuestra señora” y en que dice: “que el padre fray Pablo es discípulo de otro ilustríssimo Pablo Bruna, que por ser mi maestro, no se diga apasionado [...]” (Pedrell, 1908, I: 139-140). En suma, la indicación de la procedencia darocense que presenta el manuscrito M 753/2 de la Biblioteca de Catalunya no es un caso único en la colección Carreras i Dagàs, dato que subraya la importancia musical de ese municipio en el Siglo de Oro¹⁵ y la conciencia de ello que tenía el bibliófilo catalán en el siglo XIX. En los archivos de Daroca, no podemos rastrear los villancicos navideños polifónicos anteriores a 1596, puesto que en el inventario de coro y de canto de órgano de la capilla de música que se hizo en esta fecha se señala que el *Libro de todos los villancicos de Navidad* había desaparecido porque “lleváronselo”¹⁶. Si el villancico navideño a cuatro voces “A la gala del Niño” proveniente de Daroca –aunque fechado casi un siglo más tarde– o si una versión primitiva del mismo formaría parte de ese libro perdido, sigue siendo un misterio del que hoy simplemente presentamos los cabos sueltos. Sea como fuere, Francisco Enrique no figura en ninguno de los documentos consultados. La principal diferencia entre los versos cantados del manuscrito y los presentes en *El Amor enamorado* se encuentra en la ampliación de tres versos en el estribillo y la añadidura de cuatro coplas, como luego se comprobará en nuestra transcripción del manuscrito inédito de 1679.

En cuanto al testimonio impreso del villancico religioso que nos ocupa, su primera página cuenta con una dedicatoria al arzobispo de

¹⁴ Las referencias de diez composiciones más del Ciego de Daroca pueden verse en las pp. 92-94.

¹⁵ Véase el *Libro de acuerdos y resoluciones del Cabildo...*, 1990 y Calahorra Martínez, 1969 y 1980.

¹⁶ Esta información consta en el *Inventario del oro y plata que hay en la Iglesia de Nuestra Señora de los Corporales* (Calahorra Martínez, 1980: 42).

Granada que nos brinda la suficiente información para constatar que este villancico se representó junto a otros en la catedral de dicha ciudad en la Navidad de 1673 y que fue un encargo que se hizo a Francisco Blanco, maestro de capilla y autor de tales composiciones, según él mismo relata:

[...] tuvieron por bien el que asimismo corriese por él la disposición de los villancicos y fiesta del Nacimiento, a cuyos preceptos he dado muy gustoso cumplimiento y deseando que a todos parezcan bien y nadie tenga aliento a censurarlos, solo por lo que tienen de influencia mía, para librarlos de esta calumnia, propuse saliesen defendidos con la protección de vuestra señoría ilustrísima a quien se los dedico y consagro con el rendimiento mayor que puedo y debo, pues patrocinados y amparados con tan ilustrísimo príncipe y señor correrán con feliz fortuna para que todo redunde en mayor culto de Dios nacido Hombre que celebramos [...] (Blanco, 1673: f. 1r).

Este impreso contiene un total de ocho villancicos de desigual extensión y estilo. El último de la colección y que cerró la fiesta de Navidad en la catedral de Granada es el que tiene por título *Villancico gitano*. El estribillo de Francisco Blanco se presenta todavía más ampliado que el de Francisco Enrique de 1679, configurando una suerte de macroestribillo al contener estribillos de dos tonos distintos, ya que aprovecha íntegramente la canción de Lope de Vega –estribillo, glosa y estribillo– e incluye tras ella unos versos que parecen extraídos de otro tono, con sus propias repeticiones, y que hacen énfasis en pasos de baile. Nótese cómo la métrica y el contenido de este fragmento difieren del resto del villancico:

¡Cruzar y bailar!
 ¡Ala, ala y más ala!
 Con el aire que corre:
 ¡ala, ala y más ala!
 Puez también zuz cruzadoz
 hazen laz pajaz:
 ¡bailar y cruzar!
 Y en la gira gitana feztiva:
 ¡ala y más ala!
 ¡Cruzar y bailar!
 Porque el rey gitanico del cielo
 el zalto a la tierra
 mayor zupo dar:

¡Bailar y cruzar!

A continuación, tras cuatro versos que repiten el tema de la cabeza, el villancico granadino desarrolla seis coplas o estrofas que glosan el estribillo –cuatro coinciden con las del manuscrito– y de las que carece por completo *El Amor enamorado*. Hasta que no salgan evidencias de la procedencia del resto de versos, la autoría del maestro de capilla consistiría en la realización de un *contrafactum* del texto lopesco para la primera parte de su estribillo, que le serviría de inspiración para la escritura de una segunda parte con el objetivo de ampliar el baile y de un desarrollo estrófico en seis secciones. Aunque solo la cabeza constituye una reelaboración de la obra de Lope –los primeros quince versos–, editamos la composición íntegra (Blanco, 1673: ff. 4r-4v), un total de sesenta y tres versos que derivan de esa secuencia inicial. A la izquierda del “Villancico gitano”, ubicamos el de *El Amor enamorado* y, en el extremo derecho, la versión del manuscrito, que omite la ampliación del estribillo y las últimas dos coplas del impreso.

VILLANCICO GITANO		
<i>A la gala de Febo cantad, pastores, y coronen sus aras rosas y flores.</i>	<i>A la gala del Niño, bailad, gitanoz, y coronen zuz araz florez y ramoz. Cantad primorez, y coronen zuz cienez¹⁷ rozaz y florez.¹⁸</i>	<i>A la gala del Niño, bailad, gitanoz, y coronen zuz araz florez y ramoz. Cantad primorez, y coronen zuz zienez rozaz y florez.</i>
Del claro Peneo las verdes riberas, de Arcadia los bosques, de Tempe las selvas, a ofrecerle vengan preciosos dones, y coronen sus aras rosas y flores.	Del claro Jordán laz frezcaz riberaz, de Belén loz bozquez, de Judá laz celvaz, a ofrecerle vengan zuz ricoz donez, y coronen zuz cienez rozaz y florez. ¡Cruzar y bailar! ¡Ala, ala y más ala!	Del claro Jordán laz frezcaz riberaz, de Belén loz bozquez, de Judá laz zelvaz, a ofrecerle vengan zuz ricoz donez, y coronen zuz zienez rozaz y florez.
(Lope de Vega)		

¹⁷ Leen “zienez” la segunda y la cuarta voz, mientras que la primera dice “donez” y la tercera, “araz”.

¹⁸ La tercera voz canta “florez y ramoz”. Los cuatro versos siguientes son cantados por las cuatro voces con distinto orden.

Con el aire que corre:
 ¡ala, ala y más ala!
 Puez también zuz cruzadoz
 hazen laz pajaz:
 ¡bailar y cruzar!
 Y en la gira gitana feztiva:
 ¡ala y más ala!
 ¡Cruzar y bailar!
 Porque el rey gitanico del cielo
 el zalto a la tierra
 mayor zupo dar:
 ¡Bailar y cruzar!
A la gala del Niño
bailad gitanoz
y coronen zuz araz
florez y ramoz.

Coplas

Vamoz al portal,
 que en coroz menorez
 zelebran paztozez
 a zu mayoral;
 y en el zelezzial
 de laz jerarquíaz,
 dulzez armoníaz,
 tonoz zoberanoz,
a la gala del Niño,
bailad, gitanoz.

Toribio, procura
 ganar por la mano,
 que en llegar temprano
 ezta tu ventura;
 la paga azegura,
 que zera legal
 que en ezte portal
 ze llena a doz mano.
A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.

Baile Maldonado,
 haga la razón,
 puez zu devoción
 noz ha convidado;
 y puez obligado

Coplas

Vamoz al portal,
 que en coroz menorez
 celebran paztozez
 a zu mayoral;
 y en el celezzial
 de laz jerarquíaz,
 dulzez armoníaz,
 tonoz zoberanoz,
a la gala del Niño,
bailad, gitanoz.

Toribio, procura
 ganar por la mano,
 que en llegar temprano
 ezta tu ventura;
 la paga azegura,
 que zera legal
 que en ezte portal
 ze llena a doz mano.
A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.

Baile Maldonado,
 haga la razón,
 puez zu devozión
 noz ha convidado;
 y puez obligado

le tiene zu empeño,
del grande y pequeño
bullan piez y manoz.
*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.*

Jamáz ze zelebre
al que dizimula
y el ojo en la mula
tiene del pezebre;
en nada no medre,
y tenga advertido
que zera ezcluido
de nueztroz paizanoz.
*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.*

Bailemoz al zol,
que viene volando
y al alba rondando
entre zu arrebol
hecha girazol
de zu enamorado
que dizimulado
juzga lo ignoramos.
*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.*

De la concha hermoza
veremos la perla,
que zalió por verla
del botón la roza.
Delio en zu carroza
de Cintia aziztido,
cada cual luzido,
vienen muy ufanoz.
*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.*

(Francisco Blanco)

le tiene zu empeño,
del grande y pequeño
bullan piez y manoz.
*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.*

Jamáz ze zelebre
al que dizimula
y el ojo en la mula
tiene del pezebre;
en nada no medre,
y tenga advertido
que zera ezcluido
de nueztroz paizanoz.
*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz.*

(Francisco Enrique)

El elemento que más llama la atención de este *contrafactum* a lo divino está en la identidad de aquellos que llegan cantando con ofrendas de flores, es decir, el disfraz que asumen los propios músicos que

interpretan la pieza y que en *El Amor enamorado* eran los pastores. En esta nueva versión, los intérpretes son gitanos y cantan ceceando para añadir una nota de jocosidad de acuerdo con el estereotipo de este personaje que puede verse también en el teatro del Siglo de Oro, como, por ejemplo, en la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*, en que Cervantes añade la siguiente acotación: “[...] *advértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso*” (2015: v. 539 acot.).¹⁹ He hallado otra pieza cantada próxima a la impresa en 1673, también representada en la catedral de Granada para la noche de Navidad —en este caso del año 1667— con participación de gitanos ceceando en honor al Niño recién nacido. Se trata de un villancico-mojiganga que atestigua el gusto por este personaje tipo en las composiciones navideñas granadinas que mezclan lo jocosos con lo religioso. A continuación reproducimos un fragmento:

Unas gitanas en danza
salieron después bailando
que se parten, porque el Niño
se muera por sus pedazos.
*Vaya entrando la mojiganga,
vaya entrando.*

GITANA

*Alandola, landola, traz,
baile la gitana, hola.*
A ezte Dioz que ze humana, traz,
y no baile zola, hola.
Alandola, landola.
Bailemoz a un Dioz con brioz
de guztoz tan zoberanoz
que ze huirá a loz gitanoz
por no ver a loz judío, z,
maz al fin amorez míoz
voz lez daréiz en la chola.
*Alandola, landola, traz...*²⁰

¹⁹ Otro caso es el de *Las travesuras de don Luis Cuello. Segunda parte*, impresa a nombre de Marcelo de Ayala y Guzmán, en que una gitana exclama: “¡Ea, gitanoz, bailemoz!” y luego cantan: “Zon laz cejaz hermozaz, manita, / de mi morena, / doz arcoz con que tiran, manita, / al alma flechaz. / El color de zuz niñaz, manita, / ez, por zer pardo, / político pazeo, manita, / de cortezanoz” (1765: 28).

²⁰ “A aclamar el Nacimiento”, en *Villancicos que se han de cantar en la Santa Yglesia Apostólica Metropolitana de Granada...* (Biblioteca Nacional de España, R/34987/4: ff. 4r-4v).

Volviendo al villancico “A la gala del Niño”, *contrafactum* del villancico lopesco “A la gala de Febo”, consideramos un acierto el hecho de cambiar los humildes pastores por los gitanos, ya que así se conserva el aire popular y el tono festivo del contexto original. Además, la minoría gitana es un colectivo tradicionalmente vinculado con el canto y la oralidad, de manera que no sería de extrañar que conservasen parte del patrimonio poético-musical que poetas y músicos crearon para la escena del Siglo de Oro, o del revés, que fueran estos dos oficios los que tomaran de la minoría temas, letras y melodías de tipo tradicional. La cantora Preciosa, protagonista de la novela cervantina *La gitanilla*, interpreta canciones en distintas ocasiones e incluso, en un pasaje promete cantar un tono con el tema de “A la gala”.²¹ Maldonado, el único gitano con nombre propio de todo el villancico, y que se menciona en la tercera copla recogida tanto en el impreso de 1673 como en el manuscrito de 1679, es el dirigente de esa comunidad, un personaje proteico y de amplio recorrido escénico —más allá de las representaciones de estos textos cantados— ya que, de acuerdo con Cervantes, es el apodo que daban los gitanos a sus distintos cabecillas.²² Con frecuencia puede verse a este personaje cantando y bailando en las tablas,²³ de manera que cabe suponer que, en secuencias de este tipo, Maldonado sería el intérprete líder o adoptaría el papel de superintendente de festejos gitanos.

Según mi hipótesis, los versos que cantan los gitanos en “A la gala del Niño” parten del villancico lopesco y no al revés, pues incluso cuando cantan al nacimiento de Jesús se les cuelan algunos materiales compositivos del mito ovidiano de Dafne de acuerdo con la obra de Bustamante que Lope utilizó para su comedia y que no pueden explicarse

²¹ “Yo cantaré la gala [...]” (Cervantes, 2009b: 94). En esta misma novela ejemplar se dice que el ceceo en los gitanos es una mera convención: “Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza” (72).

²² “Dan la obediencia [los gitanos], mejor que a su rey, a uno que llaman *Conde*, al cual, y a todos los que dél suceden, tienen el sobrenombre de Maldonado” (Cervantes, 2009a: 380-381).

²³ Por ejemplo, en *Pedro de Urdemalas* Cervantes incluye la acotación: “*Entran los Músicos, vestidos a lo gitano; Inés y Belica y otras dos muchachas, de gitanos, y en vestir a todas, principalmente a Belica, se ha de echar el resto; entra asimismo Pedro, de gitano, y Maldonado. Han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril*” (2015: v. 1973 acot.). Este cabeza de gitanos también aparece vinculado a secuencias musicales, al menos, en *La gitanilla de Madrid* de Antonio de Solís y en *Nuestra Señora de la Aurora* —o *La Virgen de la Aurora*— de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer.

fuera del taller del dramaturgo. Así, en el marco del relato de la metamorfosis de la ninfa, Bustamante sitúa el contexto hablando de “una gran selva llamada Tempe, lugar agradable y de gran pasatiempo por ser de diversas cosas en todo extremo vicioso. Por medio de aquél corre el río Peneo y llega al pie del monte Pindo, regando todas aquellas frescas riberas por donde pasa” (Bustamante, 2016: lib. I). Que el villancico de Lope incluya en su estribillo “Del claro Peneo / las verdes riberas / de Arcadia los bosques, / de Tempe las selvas” es lógico, pero no lo es tanto que, en su *contrafactum* a lo divino, se cante “Del claro Jordán / laz frezcaz riberaz / de Belén los bozquez, / de Judá laz celvaz”, sobre todo esta última localización, carente de toda tradición en su característica selvática. En consecuencia, nos parece evidente que el sustrato es pagano y que solo en un segundo momento se cristianizó, y no solo a partir de este elemento sino de otros como el tema general, que es una ofrenda —“coronen sus aras”— que incluye la movilización de elementos naturales personificados, como el río Peneo, cuya representación animada es coherente con la trama de Dafne y que guarda relación con muchas otras ofrendas, frecuentemente musicadas, presentes en el teatro mitológico del Siglo de Oro²⁴.

Desde el punto de vista de la métrica también puede sostenerse tal filiación. Para clarificar este aspecto, vamos a tomar, por una parte, toda la composición de Lope, dividida en el estribillo y la glosa cantada por una voz en *El Amor enamorado*, y, por otra, sus correspondientes fragmentos en los villancicos de Francisco Blanco y Francisco Enrique, esto es, los primeros quince versos, comunes en ambas canciones navideñas:

Sección 1

*A la gala de Febo
cantad, pastores,
y coronen sus aras
rosas y flores.*

*A la gala del Niño,
bailad, gitanoz,
y coronen zuz araz
florez y ramoz.
Cantad primorez,
y coronen zuz cienez
rozaz y florez.*

²⁴ En el caso de Lope de Vega el paralelismo más claro se da en la secuencia poético-musical de “Zagalas del valle” en su comedia mitológica *El marido más firme* (vv. 357-368).

Sección 2

Del claro Peneo
 las verdes riberas,
 de Arcadia los bosques,
 de Tempe las selvas,
 a ofrecerle vengan
 preciosos dones,
y coronen sus aras
rosas y flores.

Del claro Jordán
 laz frezcaz riberaz,
 de Belén loz bozquez,
 de Judá laz celvaz,
 a ofrezzerle vengan
 zuz ricoz donez,
y coronen zuz cienez
rozaz y florez.

La cristianización de topónimos no tiene implicación en la rima ni en la métrica en los casos de Belén y de Judá porque, aunque terminen en aguda, no se ubican al final del verso, pero en el caso de Jordán es distinto, ya que al comprometer la estrofa métrica denota la huella de la manipulación poética. La composición de Lope se basaba en rimas llanas y en ambos *contrafacta* se respeta a excepción de ese primer verso de la sección segunda en que Peneo se ha transformado en Jordán. En estos primeros quince versos de los villancicos navideños también se evidencia que el primitivo estribillo no era “A la gala del Niño, bailad gitanos” como consta en las seis coplas del impreso y en las cuatro del manuscrito, sino que pasaba por la única secuencia repetida al inicio de la composición, esto es: “y coronen zuz zienez / rozaz y florez” o con la variante “y coronen zuz araz / florez y ramoz”, ambas sacadas del villacinco lopesco y reproducidas tres veces en las dos secciones iniciales: seis versos de un total de quince.

En el tono “A la gala del Niño”, los últimos tres versos de la sección primera no cuentan con una correspondencia directa en la fuente teatral. Mi hipótesis para tal desvío es que Lope había fundamentado su villancico en la rima o-e, mayoritaria en la sección primera, que conecta las ideas clave de los “pastores” que ofrendan “flores”, pero, como el maestro de capilla debía cambiar a los pastores por gitanos y necesitaba una palabra con rima en o-e, decide ampliar la sección en tres versos para que la alteración del sujeto —de “cantad, pastores” a “bailad, gitanos”— no repercuta en la rima, y así, con la añadidura de “cantad primores” no debe sacrificar la presentación inicial de los personajes que cantan y bailan. Asimismo, los primeros versos de la primera y de la segunda sección del villancico lopesco terminaban con rima en e-o —“Febo” y “Peneo”—, mientras que los últimos de cada sección lo hacían o-e con la repetición de “rosas y flores”. Los *contrafacta* respetan este último aspecto, que encaja

en los objetivos de la pieza sacra, pero deben modificar las dos palabras que remiten al contexto pagano, que serán “Niño” y “Jordán” respectivamente, rompiendo la regularidad de la fuente e introduciendo dos tipos de rima nuevos, i-o y -a, sin relación alguna con el resto de versos presentes en las dos secciones. Al deshacerse de los residuos ovidianos, las versiones posteriores desbaratan parte de la musicalidad original, que se basaba en los ecos y resonancias de las mismas rimas —solo cuatro tipos en doce versos y, además, el cuarto es el único nuevo en la sección segunda—, para ofrecer siete distintas rimas en las secuencias paralelas. Entre estas, la que representa el caso más sintomático es el de la rima i-o, de “A la gala del Niño”, que es la que se usará para el estribillo de todas las coplas, pero que sin embargo no tiene ningún vínculo en las dos primeras secciones. En relación a la rima en -a de la aguda Jordán, se revela en el impreso de Francisco Blanco como una estrategia para generar un nexo entre el *contrafactum* de la fuente lopesca y lo que sería la tercera sección de su macroestribillo: catorce versos que subrayan los pasos de baile de los gitanos y que guardan escasa relación con las secciones precedentes, tanto en la forma métrica como en el fondo argumental, salvo el elemento del verso hexasílabo con rima aguda en -a, pues esta sección se fundamenta en este tipo de versos, que repite hasta cinco veces al grito de “¡Cruzar y bailar!” y “¡Bailar y cruzar!”, que contribuye a formar un segundo estribillo. Recuérdese que el manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya omitía esta tercera sección del villancico granadino, por lo que “Del claro Jordán” pierde la justificación de nexo que claramente explota el impreso de 1673.

ADAPTACIONES Y FORTUNA ESCÉNICA

Dos correspondencias poético-musicales podemos hallar en el teatro del primer Lope que conectan muchos años más tarde con *El Amor enamorado*. Se trata de *Adonis y Venus*, base para la mixtura lopesca entre materiales pastoriles y mitológicos y que también inspiró formalmente “A la gala de Febo”, y *El bautismo del príncipe de Marruecos*, de la que extraería parte del contenido. Ambas piezas fueron escritas con anterioridad a 1603 y probablemente en los últimos años del siglo XVI (Morley y Bruerton, 1968: 233 y 237).²⁵

²⁵ Para una discusión acerca de la datación de *El bautismo del príncipe de Marruecos* véase Pontón (2012: 798-800).

La canción inicial que aparece tanto en su primera como en su última comedia mitológica guarda una similitud en estructura y contexto. Recordemos que el estribillo dirigido a Febo constituye una seguidilla que alterna heptasílabos con pentasílabos y cuya glosa es hexasílaba. El modelo estrófico directo es “Triunfa la hermosura”, el tono dirigido a Atalanta en *Adonis* y *Venus* (vv. 852-871), que cuenta con las siguientes secciones: un estribillo en seguidilla y dos glosas compuestas a partir de versos de seis sílabas. La coincidencia no es azarosa, pues esta manera de organizar la seguidilla no se halla en ningún otro momento de todo el corpus mitológico de Lope. En el siguiente cuadro comparativo se especifican sus paralelismos:

<i>Adonis y Venus</i>	<i>El Amor enamorado</i>	
Triunfa la hermosura, vence Atalanta. <i>Lo que cuesta se estima: ¡viva quien mata!</i>	A la gala de Febo cantad, pastores, y coronen sus aras rosas y flores.	Cabeza/estribillo: Seguidilla de 7 y 5 sílabas
No estiman los hombres las empresas llanas; todo lo que es fácil como fácil pasa. Las dificultades	Del claro Peneo las verdes riberas, de Arcadia los bosques, de Tempe las selvas, a ofrecerle vengan	Glosa: hexasílabos
merecen almas.	preciosos dones,	Verso de vuelta pentasílabo
<i>Lo que cuesta se estima: ¡viva quien mata!</i> ²⁶	y coronen sus aras rosas y flores.	Repetición del estribillo

Más allá de la forma estrófica de la canción, el contexto en ambos casos es una estampa bucólica festiva y en ambas comedias el personaje de Apolo tiene una participación decisiva y es objeto de veneración por parte de los pastores. Asimismo, Ferrer Valls ha puesto de manifiesto otros aspectos en común entre las comedias mitológicas de Lope de Vega más distantes en el tiempo:

²⁶ Esta canción tiene una segunda estrofa compuesta por seguidillas, pero substituye los heptasílabos iniciales por hexasílabos para alternarlos con pentasílabos.

El Amor enamorado conjuga un universo mitológico y pastoril. Como en *Adonis y Venus* o *La selva sin amor*, el sentimiento amoroso se convierte en el móvil de dioses y pastores y la naturaleza en su caja de resonancia, y se arrastran los temas tópicos de una tradición muy elaborada por Lope: los debates sobre la castidad o el poder absoluto del amor, las disquisiciones sobre los celos o la tentación del suicidio por amor (Ferrer Valls, 1996: 62).

Si el Fénix se inspira en *Adonis y Venus* para estructurar formalmente la canción de *El Amor enamorado* y enmarcarla en un ambiente bucólico, es *El bautismo del príncipe de Marruecos* la pieza de donde extraería parte de la letra cantada del estribillo e incluso de la acotación. La didascalia previa al tono “A la gala de Febo” aseguraba que los pastores introducían el canto *relinchando*, verbo raro para vincularlo a la canción, pues en todo el corpus mitológico de Lope solo se encuentra en su última comedia y es infrecuente en el resto de los géneros dramáticos que cultivó. En la segunda jornada de la comedia histórica del primer Lope hallamos, entre relinchos, una seguidilla cantada que alterna hexasílabos y pentasílabos y en que unos pastores celebran también a una deidad, en este caso, a la Virgen. Incluso uno de los cuatro versos de esta breve canción coincide con uno de los cuatro del estribillo de *El Amor enamorado*, “rosas y flores”, que rima con los cantantes de cada una de las comedias: “labradores” y “pastores”, respectivamente.

Relinchen dentro y canten luego.

A la Virgen bella,
rosas y flores,
de Jaén y Andújar
los labradores.

Tornen a relinchar [...] (2012b: vv. 1393-1396).

En esta convergencia entre los paisajes arcádico y andaluz podemos hablar prácticamente de un *contrafactum*, por lo que se mantiene el elemento sobrenatural y religioso de la adoración de los pastores, pero se modifica la letra en función del criterio temático, sea cristiano o pagano.

El vínculo entre música y poesía en *El Amor enamorado* debió entusiasmar a Calderón de la Barca, pues en varias de sus piezas mitológicas versionará la canción de Lope en distintos géneros: ópera, comedia y auto sacramental. Así, en *Celos aun del aire matan*, con música

de Juan Hidalgo,²⁷ un coro compuesto por pastores y pastoras canta un tono que guarda relación con “A la gala de Febo”, no solo por la identidad de los cantantes sino también porque usa un imperativo para interpelar a otros a unirse —de “cantad” se pasa a “venid”—, la canción tematiza la ofrenda de dones a una deidad —en este caso, a Diana, a quien también ofrecieron parabienes los pastores de *El Amor enamorado*— y, si en la obra de Lope se adornaban con coronas de rosas y flores tanto las aras como las sienas divinas, en la pluma calderoniana se hace lo mismo e incluso se repiten algunos sintagmas con más o menos variantes:

[...] Venid, y trayendo de rosas y flores,
de fieras y aves los dones comunes,
las unas sus rizos coronen guirnaldas,
las otras sus aras adornen perfumes
(Calderón de la Barca, 2004: vv. 883-886).

Asimismo, como ocurría en la canción dirigida a Febo, Calderón de la Barca no agota en una ejecución el tono dedicado a Diana, sino que lo repite en varias ocasiones. Una diferencia clara es el abandono del arte menor de las seguidillas pastoriles lopescas para elevar la poesía cantada a la gravedad del arte mayor que requiere el aria operística. Con razón Bances Candamo diría, comparando a ambos escritores, que el segundo “fue quien dio decoro a las tablas” y que “hasta su tiempo no tuvo majestad la cómica española” (1970: 28).²⁸

Un año después del estreno de *Celos aun del aire matan*, Calderón estrena *El Faetonte* en 1662, también en el Buen Retiro. En la nueva pieza mitológica hay una escena que recuerda a la tradición lopesca de “A la gala de Febo”, pues se introduce un canto en los montes de Tesalia que interpela a sus moradores con un imperativo. Los villanos de Lope pedían de las selvas, bosques y riberas una ofrenda de rosas y flores para coronar aras y sienas divinas, mientras que los de Calderón piden que de selvas, bosques, ríos y fuentes se ofrezcan guirnaldas de rosas y flores para coronar las sienas de Diana. Los cambios son mínimos, pese a que el despliegue poético-musical del segundo gane en complejidad al distribuir los versos entre dos conjuntos corales y la voz de una solista.

²⁷ Véase Hidalgo (2000).

²⁸ Para información poético-musical y un estudio sobre los versos cantados en las comedias de Bances Candamo, véase Gilabert (2017).

AMALTEA	De selvas y bosques.
CORO 2.º	De selvas y bosques.
AMALTEA	A sus sienes ofrezca guirnaldas.
CORO 2.º	A sus sienes [ofrezca guirnaldas].
AMALTEA	De rosas y flores.
CORO 2.º	De rosas y flores.
GALATEA	Como a diosa de ríos y fuentes.
CORO 1.º	Como a diosa [de ríos y fuentes].

(2001: vv. 2160-2167).

Finalmente, en el auto sacramental de tema mitológico *Andrómeda y Perseo*, de 1680, Calderón vuelve a esta tradición cantada de *El Amor enamorado*, aunque el asunto sea el que Lope dramatizara en *La fábula de Perseo*. El personaje alegórico de Albedrío canta en el auto, también alternándose con un coro, unos versos que piden que se corone la frente del celebrado Perseo con rayos, flores y rosas. El fasto musical provoca la aparición del héroe en medio de un efecto de gran espectacularidad visual, según consta en la acotación apoteósica en que el imaginario pagano se vierte en el molde sacramental: “Ábrese un carro en que se verá un altar, y en él una custodia, con Ángeles que la tengan; y Perseo, y al pie del altar Medusa y el Demonio a sus pies” (Calderón de la Barca, 1995: v. 1739 acot.). El tono se repite también en diversas ocasiones y la última aparición es para dar cierre a la pieza.

CONCLUSIONES

El principal mérito de este trabajo es el descubrimiento de la partitura perdida para la canción “A la gala de Febo” de la última comedia mitológica que escribió Lope de Vega, *El amor enamorado*, hallada en un manuscrito inédito de la Biblioteca de Catalunya. Esta música ha sobrevivido gracias al reaprovechamiento que realizó el estamento eclesiástico modificando ligeramente la letra, como si se tratase de un palimpsesto cuya información superficial permite leer un documento primitivo. Se han confrontado con el texto de Lope los dos villancicos religiosos conservados para dar cuenta de la operación de *contrafactum* por la que se cristianizan los motivos paganos que el dramaturgo creó a la luz de sus lecturas ovidianas. Como asegura Caballero Fernández-Rufete:

La utilización de la melodía profana original es un requisito prácticamente obligado –casi una *conditio sine qua non*– en los contrafactistas desde los mismos orígenes del procedimiento y, por supuesto, también en el Barroco [...]. El enmascaramiento de melodías profanas y teatrales como versiones “a lo divino” en los villancicos del siglo XVII nos da la posibilidad de reconstruir, sobre una base sólida y una metodología contrastada, partituras musicales que en su versión original para la escena se han perdido seguramente para siempre. Por tanto, el villancico barroco puede contribuir de forma significativa a la resolución de ciertos problemas (así como al planteamiento de otros nuevos) [...] y, en cierto modo, a la colmatación de alguna de las numerosas lagunas todavía existentes en nuestro conocimiento de la música teatral aurisecular (Caballero Fernández-Rufete, 2001: 108).

El hallazgo que aquí he presentado viene acompañado por un estudio sobre la importancia de este villancico, con consideraciones sobre las posibles fuentes literarias de Lope y de su influencia en otras piezas teatrales. Asimismo, se ha realizado un análisis de la estrategia dramática que sigue el Fénix a partir de estos versos cantados y cómo, a pesar del silencio que guarda la literalidad del texto y del paratexto de la comedia, llega a repetirse la interpretación de “A la gala de Febo” hasta tres veces. Este dato, que había sido pasado por alto por la crítica especializada, es relevante para entender el juego de contrastes que el dramaturgo asigna a la música, pues, cuando cambia el contexto dramático de manera radical y la alegría se troca en amenaza funesta, advertir que vuelven a ejecutarse los mismos versos del villancico festivo fuerza a una interpretación en clave irónica de la nueva secuencia. Los espectadores ya no se sentirían interpelados por esos versos de ofrecimiento alegre al dios Febo, sino que, ubicados en el lugar de la Dafne herida por la flecha de plomo, aborrecen a quienes antes admiraron, aunque se vean arrastrados por la misma música.

Finalmente se han encontrado otras correspondencias poético-musicales parciales del mismo tono en otras piezas escritas o atribuidas a Lope de Vega y otros dramaturgos como Calderón de la Barca, lo que da cuenta de la fortuna escénica de unos versos que, con más o menos variantes, vivieron en los escenarios y en los templos del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- Alín, José María, y Barrio Alonso, Begoña (1997), *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis Books.
- Ayala y Guzmán, Marcelo de (1765), *Las travesuras de don Luis Cuello. Segunda parte*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga.
- Bajtín, Mijail (1988), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Bances Candamo, Francisco (1970), *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books.
- Becker, Danièle (2005), “Intento de rescate de melodías en los autos del *Códice de Autos Viejos*”, *Criticón*, 94-95, pp. 209-327.
- Blanco, Francisco (1673), *Villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Metropolitana de Granada, la noche del nacimiento de Nuestro Señor Iesu Christo este año de mil seyscientos y setenta y tres*, Granada, Francisco de Ochoa.
- Bustamante, Jorge de (2016), *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, ed. María Jesús Franco Durán, Würzburg / Madrid, Clásicos Hispánicos.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2001), “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: una creación propia*, coord. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, vol. 1, pp. 95-116.
- Calahorra Martínez, Pedro (1969), “Pablo Bruna, «el Ciego de Daroca»”, *Anuario Musical*, 22, pp. 173-195.
- Calahorra Martínez, Pedro (1980), “Dos inventarios de los siglos XVI y XVII en la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses”, *Revista de Musicología*, 3, 1-2, pp. 33-75.

- Calderón de la Barca, Pedro (1995), *Andrómeda y Perseo* [auto sacramental], ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2001), *El Faetonte*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Calderón de la Barca, Pedro (2004), *Celos aun del aire matan*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, UNED.
- Cazal, Françoise (2001), *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Tolouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Cervantes, Miguel de (2009a), *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, pp. 325-394.
- Cervantes, Miguel de (2009b), *La gitanilla*, en *Novelas ejemplares*, I, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, pp. 59-134.
- Cervantes, Miguel de (2015), *Pedro de Urdemalas*, ed. Adrián J. Sáez, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, pp. 795-906.
- Covarrubias, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1983), *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Ferrer Valls, Teresa (1996), “*El vellocino de oro y El amor enamorado*”, en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 49-63.
- Frenk Alatorre, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, 2 vols., México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1974), “Lo siniestro”, en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.

- Gilabert, Gaston (2017), *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Hidalgo, Juan (2000), *Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas*, ed. Francesc Bonastre, Madrid, ICCMU.
- Lambea, Mariano (2014), *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*, Digital CSIC. Handle: <http://www.digital.csic.es/handle/10261/161469>.
- Libros de acuerdos y resoluciones del Cabildo de la Colegiata de Daroca (Zaragoza) 1529-1852* (1990), Zaragoza, Excma. Diputación provincial Zaragoza.
- Morley, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- Pacheco Costa, Alejandra (2009), “Para que descansen con alguna música. Función musical en *El vellocino de oro* de Lope de Vega”, en Maria Grazia Profeti (ed.) *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, vol. VI, Firenze, Alinea, pp. 95-118.
- Pedrell, Felip (1908), *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, 2 vols., Barcelona, Diputació de Barcelona.
- Pérez de Moya, Juan (1995), *Philosophía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Pontón, Gonzalo (2012), “Prólogo” a Lope de Vega, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, t. 2, Madrid, Gredos, pp. 793-822.
- Rothberg, Irving P. (1983), “*El amor enamorado*, de Lope de Vega, y la tradición mitográfica”, en Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Madrid, Cátedra, pp. 93-101.

- Rouanet, Léo (ed.) (1901), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 vols., Barcelona / Madrid, L'Avenç / Librería de M. Murillo.
- Stein, Louise K. (1993), *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in the seventeenth century Spain*, Oxford, Clarendon Press.
- Vega Carpio, Lope de (1965), *El truhán del cielo y loco santo*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XII, Madrid, Atlas, pp. 309-354.
- Vega Carpio, Lope de (1999), *El marido más firme*, ed. Luis María Romeu Guallart, https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0726_ElMaridoMasFirme.php (fecha de consulta: 10/01/2021).
- Vega Carpio, Lope de (2006), *Comedias de La Vega del Parnaso, III. El amor enamorado*, ed. Eleonora Ioppoli, Firenze, Alinea Editrice.
- Vega Carpio, Lope de (2012a), *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2012b), *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, t. 2, Madrid, Gredos, pp. 793-960.
- Vega Carpio, Lope de (2017), *Adonis y Venus*, ed. Mercedes Blanco y Felipe Joannon, en Florence d'Artois y Luigi Giuliani (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, t. 1, Madrid, Gredos, 2017, pp. 213-380.
- Villancicos que se han de cantar en la Santa Yglesia Apostólica Metropolitana de Granada, la noche de la Navidad de N. S. Iesu Christo, este año de 1667 (1667)*, Granada, Imprenta Real de Baltasar de Bolívar.