

«CANTARON DESTA SUERTE...». FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL AUTO  
*BODAS ENTRE EL ALMA Y EL AMOR DIVINO* DE LOPE DE VEGA, TRASPO-  
SICIÓN A LO DIVINO DE LAS BODAS REALES DE 1599

MARÍA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO (IES Savador Dalí)

CITA RECOMENDADA: María Asunción Flórez Asensio, «“Cantaron desta suerte...”. Funciones de la música en el auto *Bodas entre el Alma y el Amor Divino* de Lope de Vega, trasposición a lo divino de las Bodas Reales de 1599», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 233-255.

Fecha de recepción: 09-12-2012 / Fecha de aceptación: 21-02-2013

RESUMEN

En 1599 Lope de Vega asiste a las fiestas organizadas en Valencia con motivo de las dobles bodas reales entre Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia con los archiduques Margarita y Alberto de Austria, acontecimiento histórico que, vuelto a lo divino, será plasmado en el auto que nos ocupa. Incluido al final del libro II de *El peregrino en su patria*, publicado cinco años más tarde (1604), este auto (así como los restantes comprendidos en la obra) nos permite afirmar no solo que Lope utiliza la música de forma más amplia en sus autos que en sus comedias, sino que —en fecha tan temprana— ya había empezado a experimentar con una serie de aspectos musicales, desarrollados por Calderón, que se convertirán en característicos del teatro español del Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: auto, Lope, teatro español, siglo XVII.

ABSTRACT

In 1599 Lope de Vega attended the festivities organised in Valencia to celebrate the double royal weddings between Philip III and his sister Isabella Clara Eugenia with the archdukes Margaret and Albert of Austria. This historical event was transformed into a religious occasion. This *auto* reflects a «divine» version of the facts. Included at the end of book II of *El peregrino en su patria*, published five years later (1604), this *auto* (as well as the others included in the collection) allows us to confirm not only that Lope uses music more in his mystery plays than in his comedies, but also that at this early stage he had already started to experiment with a series of musical elements that, after being developed by Calderón, came to be characteristic of Spanish Golden Age theatre.

KEYWORDS: auto, Lope, Spanish theatre, 17<sup>th</sup> century.

Tras la muerte de Felipe II en 1598, el ascenso al trono de Felipe III y su boda con Margarita de Austria inaugurarán una nueva época de festejos. En abril de 1599 se reabren los corrales al tiempo que se inicia una nueva etapa de fiestas cortesanas promovidas por el duque de Lerma, valido del nuevo rey. Dada su calidad de secretario de don Pedro Fernández de Castro, marqués de Sarria y futuro VII conde de Lemos (yerno del valido), Lope de Vega se encuentra, por tanto, bien situado respecto al nuevo centro de poder. Así parecen confirmarlo algunos encargos para festejos palaciegos y cortesanos, entre los cuales podemos encuadrar su auto *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, representado, al parecer, en Valencia en 1599 con motivo de las dobles bodas reales de Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia con los archiduques Margarita y Alberto de Austria. Es más, la aportación de Lope a estas fiestas no se limitó al auto ya que tuvo un cierto protagonismo personal al desfilar «vestido de máscara de Estephanello Botarga, que representava el Carnal» durante el último día de carnaval dentro de la cuadrilla encabezada por el marqués de Sarria. Una vez que la comitiva llegó a los balcones en los que se encontraban Felipe III y su hermana, Lope se dirigió a ambos con

palabras discretas y puestas en su lugar como hombre muy bien hablado y gran poeta [...] les dixo maravillas, todo en verso italiano, como a Botarga, qu'es figura italiana, y despues con lindo verso español, lo declarava en romance castellano, que lo podian muy bien entender todos los que lo oian las elegancias y discreciones que les dezia, que cierto mostraron su Magestad y Altesa halebria a lo mucho de quanto les dezia (*Libro copioso y muy verdadero del casamiento y bodas...*, cita extraída de Ferrer Valls 1993:213-214).

Este acontecimiento histórico lo plasmará el poeta en varias obras,<sup>1</sup> aunque la más interesante es, precisamente, el auto que nos ocupa, incluido al final del

---

1. Versiones poéticas son *Las fiestas de Denia* (1599) y el *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*. Referencias a las mismas se encuentran también en sus comedias *El Argel fingido* y *El rústico del cielo*. Ver Avalor-Arce [1973:10, 232]. Como ha señalado Profeti [2012:149], *Bodas* constituye «...un caso excepcional de creación literaria al servicio de un acontecimiento dinástico, insertado en un marco promocional privado del autor». Para las estrategias de autopromoción emprendidas por Lope véanse también Wrigth [2001] y Trambaioli [2009]. Todas las citas de *El peregrino* están extraídas de la edición de Avalor-Arce.

libro II de *El peregrino en su patria*, publicado cinco años más tarde (1604). Esta obra se encuadra dentro de la estrategia iniciada por Lope para reconducir su carrera una vez finalizado (en 1595) el destierro de ocho años de la corte, al que fue condenado en 1588 por sus libelos contra Elena Osorio y su familia.<sup>2</sup> Alejándose de su «imagen» de escritor de comedias, Lope vuelve a Madrid con la decidida intención de conquistar a los «cultos», como ya había hecho con el «vulgo», para lo cual se vuelca en obras de gran calado intelectual como la *Arcadia*, *La Dragontea* (publicadas ambas en 1598), el *Isidro* (1599) y *El peregrino*, en las que hace alarde de erudición (Avalle-Arce 1973:10). De hecho, *El peregrino* se inscribe en un género —la novela bizantina— que tenía prestigio y estaba de moda (Sánchez Jiménez 2011:51; Avalle-Arce 1973:28-30). El éxito que obtuvo en su momento prueba que Lope acertó con los gustos del público, aunque algunos críticos modernos la consideren sin gracia y agilidad, de «argumento pobre, adinámico y confuso» (Pedraza Jiménez 2008:71), con un ritmo narrativo quebrado por digresiones diversas que apenas retiene la atención del lector actual (Vossler 1933).

Estructurada en un prólogo y cinco libros, en los que se cuentan las peripecias de Pánfilo de Luján durante el Año Santo de 1600, *El peregrino* se presenta como una alegoría del camino que debe seguir el cristiano a lo largo del viaje que es la vida.<sup>3</sup> Por tanto, si consideramos esta obra como un «panegírico religioso, con fuertes dosis de propaganda catequista, todo muy propio de las directrices del Concilio de Trento acerca de los usos de la literatura» (Avalle-Arce 1973:26), la inclusión de cuatro autos (uno al final de cada uno de los cuatro primeros libros) está perfectamente justificada —aunque signifique la suspensión momentánea de la historia narrada—, dado que este género teatral constituye una de las muestras más elevadas desde el punto de vista intelectual del contrarreformismo católico.

El auto de las *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, con el que se cierra el libro II de *El peregrino*, es una clara trasposición a lo divino de las bodas reales de 1599, hasta el punto de que sus protagonistas encarnan a la propia pareja real:

FAMA                    [...]  
                               Dicen que el Alma contrita,

2. Ver en Tomillo y Pérez Pastor [1901]. Para la trayectoria profesional de Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, ver Sanz Ayán y García García [1992].

3. De hecho, Avalle-Arce [1973:30] la considera, más que una novela bizantina, una novela de aventuras cristiana post-tridentina.

piedra preciosa en la tierra,  
 o perla que en Austria habita,  
 y el nácar del cuerpo encierra,  
 se ha llamado Margarita.  
 CUSTODIO      Y Filipo el Rey Amor  
 por la fe y felicidad  
 de su reino y su valor  
 (Lope de Vega, *El peregrino*, p. 211).

Se trata, por tanto, de un auto histórico o historial basado en un suceso real (al que se alude constantemente)<sup>4</sup> que aparece en él dramatizado mediante un procedimiento de alegorización que transforma a Felipe III en el Amor Divino y a Margarita en el Alma,<sup>5</sup> de modo que se funden en una misma obra propaganda política y religiosa. Este procedimiento lo utilizará también Calderón en autos como *El nuevo palacio del Retiro* (1634), *La segunda esposa* (1649) y *El lirio y la azucena o La paz universal* (1660), en los que se plasma, vuelto a lo divino, un hecho contemporáneo. En este sentido, como en otros, podemos considerar a Lope un predecesor de Calderón; de hecho, aunque no llegase a alcanzar la complejidad intelectual ni el nivel innovador de su colega más joven, Lope también introduce novedades muy interesantes, ya que no solo amplía las posibilidades temáticas del género, sino que perfecciona la alegoría convirtiéndola en piedra angular de sus autos (Martin 1981:32, 34). Es cierto que sus alegorías, aunque adecuadas, parecen estar menos conseguidas que las de Calderón, y también que la trama resulta más débil y la transmisión del mensaje eucarístico carece de la fuerza que caracteriza a los autos calderonianos; sin embargo, como poeta, demuestra una gran riqueza lírica, a lo que se añade una novedosa utilización de la música que anticipa muchos de los hallazgos de Calderón. Es más, si tenemos en cuenta la proporción de versos cantados en relación con el total de versos de cada género, resulta que Lope emplea la música de forma más amplia en sus autos que en sus

4. Así, el almirante de la galera que conduce al Alma-Margarita es mencionado como «Pedro, / Andrea de Oria divino» (p. 211) en clara alusión a Juan Andrea Doria, capitán de la flota que transportó a la archiduquesa hasta Valencia. Sobre el tratamiento del hecho histórico y el concepto de lo «historial» en el siglo XVII ver Arellano [2001:103-146].

5. «BAUTISTA: [...] El Amor viene a casarse / con el Alma Margarita / Valencia eres hoy, bendita / puede tu tierra llamarse; / pues será privilegiada / del Amor Filipo santo, / y por bien y favor tanto / de toda España envidiada» (pp. 227-228).

comedias (González Jiménez 1997:366), de lo que se deduce que, al igual que para su colega y paisano,

CULTO            [...]  
 Alegoría, Poesía,  
 y Música, ya es preciso  
 que resulte de esta unión  
 el numeroso artificio  
 de un Auto Sacramental  
 (Calderón, «Loa», *El Sacro Parnaso*, vv. 262-266).

Lo cierto es que Lope, educado en sus primeros años por Vicente Espinel<sup>6</sup> —al que guardó siempre afecto y reconocimiento, además de sincera admiración—<sup>7</sup> no solo apreciaba las cualidades expresivas de la música y su poder para influir en los estados de ánimo,<sup>8</sup> sino que estaba al tanto de las nuevas corrientes y del acelerado cambio que se estaba produciendo en la música vocal en su época.<sup>9</sup> Esta formación musical se refleja claramente en la sonoridad y musicalidad de sus versos, así como en la frecuencia de imágenes sonoras que caracterizan sus obras, en las que utiliza «versos y estrofas cercanos a la canción» (Asensio, 1971:76); de hecho, Lope es un gran creador de canciones, ya sean cultas o popularizantes —es decir, canciones creadas *ex profeso* por él para una obra pero dentro de los moldes populares, si bien en algunos casos no tienen de populares más que la forma métrica utilizada—. Por ello, no es de extrañar la importancia —señalada de forma reiterada— que tienen en sus obras dramáticas las canciones populares, a las que consigue integrar dentro de la obra evitando que se produzca un efecto de parche. Al fusionar elementos procedentes de la lírica tradicional con el montaje teatral, Lope concede una nueva

6. Muy reconocido en su época como músico «de guitarra» y como «autor de sonadas y cantar de sala» según afirma Cristóbal Suárez de Figueroa en *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615), cita extraída de Carrasco Urgoiti [1972:I, 22].

7. En el prólogo a su comedia *El caballero de Illescas* (f. 124) Lope atribuye a su maestro innovaciones tan esenciales en el panorama poético-musical de la época como las cinco cuerdas de la guitarra, «que antes era tan bárbaro con cuatro» y «los primeros tonos de consideración de que ahora esta tan rica, y las diferencias».

8. «Como nuestra alma en el canto y música con tan suave afecto se deleita [...] inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efecto de que con mas dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres ...» (Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 91).

9. Ver la evolución de la técnica de canto en España en el Siglo de Oro en Flórez [2006:437-471].

vida a esta lírica tradicional (Díez de Revenga 1989). Para ello no se limita —en la mayoría de los casos— a una inclusión literal de la canción, sino que introduce modificaciones en el texto para adecuarlo al momento dramático en el que esta se incluye. Resulta, pues, muy habitual que —de forma simultánea— utilice en ellas dos procedimientos: el contrafacta y la glosa, técnicas ambas muy adecuadas para un auto como *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, en el que, mediante la trasposición a lo divino de las bodas reales, se glorifica tanto a la monarquía hispánica como al sacramento en cuyo honor se celebra la fiesta. Y, precisamente porque se trata de un auto que refleja un acontecimiento histórico bien conocido por sus lectores, Lope es especialmente cuidadoso en el uso de la música como imagen sonora del poder: en cada momento suena la música que «debe» sonar, de manera que los diferentes tipos de música (Flórez 2006:18-106) por él empleados están siempre relacionados de forma muy directa con los eventos producidos en el escenario.

#### a) *Música instrumental*

Con música instrumental se anuncian las entradas de personajes y los descubrimientos de apariencias. Así, tras solicitar el Alma que le muestren «...a mi desposado, / Rey del cielo...», con «*música de chirimías se descubría una cortina y en una nube se veía el Amor divino vestido de la figura de Cristo sobre un calvario*» (Lope de Vega, *El peregrino*, pp. 215-216). Poco después saldrán a escena con «*música de trompetas*» algunos soldados, Custodio y la Fe, capitán de la galera real (p. 222). Finalmente, «*con mucha música de chirimías y trompetas*» hace su aparición la galera de la Fe de la que desembarca el Alma-Reina, al tiempo que el texto declamado por San Juan Bautista informa a la protagonista (y a los espectadores-lectores) de cómo chirimías y trompetas, instrumentos habituales en las entradas reales, acompañaron también la del Rey (el Amor divino) en Valencia, tal y como sucedió en la entrada del propio Felipe III, de la que la «relación» de San Juan es un traslado «al pie de la letra» (p. 232).

Estas breves acotaciones revelan ya los profundos conocimientos músico-teatrales de Lope quien, con tan escasa plantilla instrumental y únicamente por medios musicales, construye todo un lenguaje simbólico gracias a la gradación sonora de timbres instrumentales que, al ser utilizados en apariciones progresivamente más sonoras, consiguen subrayar el significado e importancia de los personajes que

van a ir apareciendo en escena.<sup>10</sup> Además, Lope aprovecha en sus sucesivas apariciones el valor caracterizador de estos instrumentos ministriles,<sup>11</sup> que eran también uno de los grupos musicales al servicio de la Casa Real,<sup>12</sup> aunque sus funciones variaban ligeramente: sobre todo festivas en el caso de las chirimías, y ceremoniales y militares en el de las trompetas. La combinación de todos ellos subraya aun más el doble carácter —festivo y dinástico— del acontecimiento que se celebra.

Pero en el cortejo del Amor divino que se describe figura, además, otro grupo musical directamente asociado al poder real y eclesiástico: una capilla compuesta por las «más dulces voces» (p. 231):

SAN JUAN      [...]  
 Aquí de más dulces voces,  
 Alma, una capilla suena,  
 la segunda hierarchía  
 por lo menos viene en ella.  
 Tañen las dominaciones  
 cítaras, arpas, vihuelas;  
 virtudes y potestades  
 cantan de amor excelencias

Desde su aparición en el siglo XIV,<sup>13</sup> las capillas musicales se habían convertido en un elemento esencial para la realeza al constituir una clara señal sonora de la magnificencia real (Knighton 2000:38);<sup>14</sup> de hecho, tras el matrimonio de Juana de Castilla con Felipe de Habsburgo la corona española pudo contar con una de las capillas de

10. El mismo recurso podemos apreciarlo en su auto *La adúltera perdonada* (pp. 160, 170-171): «Tocan la caja, y salen el Mundo y el Deleite», «Tocan un tambor y la trompeta, y descúbrese el trono de la Justicia», mientras que «tambores, cajas y trompetas» se convierten en «la música de la Iglesia» triunfante y misericordiosa.

11. Para la importancia que tenían los timbres instrumentales en el teatro español del Siglo de Oro ver Flórez [2006:92-94, 100-102].

12. Encuadrados dentro de la Caballeriza, el grupo lo formaban chirimías, cornetas, bajones y sacabuches, todos los cuales «servían» también en la Real Capilla (Robledo Estaire 2001:200-201).

13. Como ha señalado Carreras [2001:26], el desarrollo de la polifonía en el siglo XIV hizo necesaria la especialización musical de algunos capellanes cantores, un fenómeno que tendrá un importante auge en la capilla papal de Aviñón (1309-1377), cuyo grupo de cantores será dirigido a partir de 1341 por un *magister cappellae*, momento en que el que término «capilla» comienza a tener un claro significado musical.

14. Como señala Lolo [2007:71], la difusión del repertorio de la Real Capilla por todos los territorios de la monarquía fue determinante en «la propagación de un determinado gusto estético-musical, que se identificaba, a su vez, con la imagen sonora del monarca».

música más envidiadas: la de los duques de Borgoña, creada por Felipe el Atrevido (1363-1404), que la convirtió en objeto de lujo y representación. Reorganizada por Felipe II, la Real Capilla que heredó Felipe III era ya una de las más destacadas de Europa (véanse Carreras 2001:26-27, 37 y Robledo Estaire 2000a, 2001:200), pero el monarca, músico más que notable él mismo, contribuyó a su renovación y modernización incorporando instrumentos de cuerda (Robledo 1989:47). Así lo refleja la capilla citada en *El peregrino*, en la que las voces aparecen acompañadas por una serie de instrumentos —cítaras, arpas, vihuelas [de arco]— tañidos aquí por «las dominaciones», el sexto coro de los Espíritus Angélicos. Estos instrumentos, denominados «músicos», formaban parte de otra de las instituciones musicales de la corte —las «Danzerias de la Reina»— (Sanhuesa Fonseca 1997; Robledo 1987; Robledo Estaire 2000b) y constituyen, además, un grupo instrumental que, tañido por ángeles, aparece frecuentemente en las «glorias» representadas en los cuadros de la época (Flórez Asensio 2005:155), tal y como podemos ver en *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* (c. 1638), pintada por Murillo y hoy en el Palacio Arzobispal de Sevilla, en la que arpa, laúd y vihuela de arco son precisamente los instrumentos que tañen los ángeles que rodean a la Virgen. Este cortejo del Rey-Amor pone, por tanto, de manifiesto que Lope tenía siempre presente que para sus contemporáneos ciertas imágenes visuales iban unidas a una determinada sonoridad musical.

Pero la afición a la música de Felipe III no se plasmó únicamente en la modernización de la Real Capilla. De hecho, los músicos al servicio del Rey sentaron las bases de una escuela de música vocal original y característica (una de las más importantes dentro de la historia musical española), estrechamente ligada a la aparición del romancero nuevo, un género poético-musical en cuyo desarrollo Lope desempeñó un importante papel.

### *b) Música vocal*

No debe extrañar, por tanto, que las funciones más ricas y complejas corran en el auto a cargo de la música vocal, ya que es a ella a la que Lope encomienda la transmisión de los principales mensajes. Y lo hace ya en la introducción musical que enmarca la loa, en la que podemos ver un adelanto de las técnicas que empleará en el cuerpo del auto: trasposición a lo divino de canciones profanas preexistentes y creación de nuevas canciones. Como era habitual en la época, la representación



se inició con una parte cantada, normalmente un romance, ya que esta forma poético-musical tenía enormes ventajas: su carácter narrativo obligaba al público a guardar silencio si quería enterarse de la historia que se contaba y cantaba, al tiempo que su forma —varias estrofas con la misma música— permitía a los músicos alargar o acortar su interpretación según conviniera a sus compañeros y al estado de ánimo de los espectadores,<sup>15</sup> que, según nos informa el propio Lope (*Entré a ver representar*, pp. 83-84), podían, incluso, cantarlos ellos mismos y estorbar así la interpretación de los músicos:

Entré a ver representar  
 por entretenerme un día  
 [...]
 El romance de la Cava  
 cantaron por lo primero  
 [...]
 y como estaban cantando  
 vi un hombre que solfeando  
 cantando su contrabajo  
 con voz muy erguida y clara,  
 como si solo estuviera,  
 tan recio que bien pudiera  
 servir si el otro faltara

Aunque en las representaciones públicas la pieza a interpretar era elegida por los músicos de la compañía, Lope escribe para este auto de las *Bodas* (pp. 193-194) un romance alusivo al sacramento de la Eucaristía, interpretado por «tres diestros músicos que cantaron así»:

De las montañas del cielo  
 un labrador ha venido  
 sabiendo que el año es caro,  
 a dar a los hombres trigo  
 [...]

---

15 La práctica estaba tan arraigada que cuarenta años más tarde María de Zayas (*Desengaños amorosos*, p. 123) critica a los músicos «de las salas de los señores, que acortan los romances, que les quitan el ser, y los dejan sin pies ni cabeza».

En el pan que da a los hombres  
dicen que se da a sí mismo [...]

Tras la loa, una nueva intervención musical (pp. 197-198) incide sobre el mismo tema eucarístico, pero en esta ocasión Lope recurre a una trasposición a lo divino de las conocidas *Coplas de trescientas cosas más*,<sup>16</sup> insertadas en una estructura músico-literaria bastante compleja. Esta se inicia con glosa de la copla mediante una redondilla cuyo último verso es precisamente «y trescientas cosas más»:

Pan, que eres vida y la das,  
en ti quien a ti convida  
nos da gracia, gloria y vida,  
*y trescientas cosas más*

que enlaza con seis secciones consecutivas en las que se desarrolla el tema eucarístico, todas con la misma estructura: una redondilla y dos cuartetos que combinan tetrasílabos con octosílabos, rematando siempre con «y trescientas cosas más» a modo de estribillo:

Eres pan y eres cordero  
sobre el monte de Sión,  
sacrificio y oblación  
de otro Isac más verdadero,  
Dios entero  
en cualquier parte,  
que no hay arte  
que para entender sea parte  
como cabe  
en pan süave,  
pan que a Dios al alma sabe,  
pan que de gracia te das,  
*y trescientas cosas más.*

16. Sobre el éxito de estas coplas ver Avalor Arce [1973:197, n. 262]. Ver también Foulché-Delbosc [1902].

La siguiente escena musical (pp. 215-216) —incluida ya dentro del auto— es la más compleja en todos los sentidos. En ella la música tiene un importante papel como elemento de adoctrinamiento ya que se le encomienda transmitir varios mensajes importantes de la obra. No es por ello gratuito que vaya situada justo después de que el Apetito haya incitado al Alma a gozar de los placeres como si fuese época de carnestolendas. Dividida en varias secciones, la protagonizan dos coros: un «*coro del alma*» formado por tres personajes (Oración, Ayuno y Apetito), al que responde, fuera de escena, otro «*coro de música*» cuyo texto transmite al Alma-Margarita todo un ideal de vida cristiano: «Con Fe y obras,<sup>17</sup> Alma mía, / gozarás lo que deseas». Se trata, por tanto, de una escena en la que se adoctrina tanto al público como a la propia Reina, a la que se prescribe cuál ha de ser su comportamiento:

[CORO DE MÚSICA]	La que vive en esperanza de ser mi esposa y mi reina, Alma, sabed que ha de ser más limpia que las estrellas.
------------------	--

Y se hace mediante un emisor sonoro situado «dentro», es decir, fuera de la vista de los espectadores. Lope juega así con la relación espacio-sonido al tiempo que confiere al coro un valor simbólico como «voz de Dios», que desarrollará posteriormente Calderón. Este papel de la Música como voz sobrenatural, que Lope utilizará también en autos posteriores,<sup>18</sup> se pone aun más de manifiesto cuando, tras descubrirse «con música de chirimías» el Amor divino, la Música proclama

[CORO DE MÚSICA]	Este es mi querido hijo. Este es mi Amor, Alma bella,
------------------	--

---

17. Podemos encontrar en ella ecos de canciones populares como «¿Adónde yré o que aré?», utilizada ya por Timoneda en su auto *Los desposorios de Cristo*, relacionado por su tema con el que nos ocupa. Ver Frenk [2003:I, 504-505]. El mismo mensaje transmite la *Música* al final de la segunda jornada de *El rústico del cielo*, en esta ocasión mediante una canción popularizante creada por el propio Lope: «FRANCISCO: Eá, todo el mundo diga / con mucho gusto y placer: / ¿Qué haré para me salvar? / Creer y obrar» (tomo la cita de Alin 1983:155).

18. En *El bosque de Amor* (p. 190), de 1610, el Alma, que vive olvidada de Cristo y «divertida en el estado alegre» por el Deleite, es advertida por una voz situada fuera de escena para que «mude de estado».

que en este campo de cruz  
fue vencedor de esta guerra.

Tras el breve paréntesis del diálogo declamado por el Amor y el Alma, prosigue la música con dos cantos populares vueltos a lo divino, interpretado cada uno por un coro diferente:

[CORO DE MÚSICA]

Esperad, casada,  
no lloréis, doncella,  
que ya vuestro Esposo  
camina a Valencia.

El segundo verso hace alusión a un grupo de canciones populares («no lloréis...») que Margit Frenk engloba en el tema del «amor gozoso» aunque Lope lo utiliza en diversos contextos, incluido el religioso.<sup>19</sup> Podemos encontrar variantes con música de autores anónimos en dos cancioneros poético-musicales de la época: la más difundida («No lloréis, casada / de mi coraçon / que pues ya soy vuestro, / yo lloraré por vos», Frenk 2003:I, 318-319, n°440) en la que parecen fundirse los dos primeros versos de la versión de Lope, figura en el *Cancionero Musical de Turín*,<sup>20</sup> que recoge una selección de romances publicados en torno a 1580-1590, entre ellos varios de Lope. Hay que destacar que el único músico mencionado expresamente en él es Juan de Palomares, por quien Lope sentía gran admiración.<sup>21</sup> Otra versión («No lloréis, mi vida / que me days pena: / bástame la mía / y en tierra agena») se encuentra en *Romances y letras a tres voces*,<sup>22</sup> un cancionero poético-musical algo posterior al de Turín pero recopilado antes de 1620, que contiene un gran número de obras religiosas, muchas de las cuales son contrafacta de textos profanos. Como en el caso anterior, hay también

19. «No lloréis, mis ojos / niño Dios, callad / que si llora el cielo / ¿quién podrá cantar?» (Lope de Vega, *Pastores de Belén*, 1612, cita extraída de Frenk 2003:I, 895, n° 1327). Otro precioso ejemplo lo tenemos en *La Dorotea* (p. 422): «No lloréis, ojuelos / porque no es razón / que llore de celos / quien mata de amor».

20. Ver n° 46 en la edición de Querol Gavaldá [1989:24-25, texto; 104, música]. Este *Cancionero* recoge otra letrilla («Ojos, no lloréis») con idéntica estructura musical. Ver n° 34 en Querol Gavaldá [1989:21, texto; 82-83, música].

21. «Gracia tuvo del cielo Palomares / en cinco cuerdas...» (Lope de Vega, *El hijo pródigo*, en *El peregrino* pp. 380-381).

22. Véanse Etzion [1988:68-79, 100] y Frenk [2003:I, 559, n° 862]. Hay transcripción moderna en Querol Gavaldá [1956:20 (texto), 5 (música), n° 3].

varias obras de Lope y entre los compositores citados destaca nuevamente la presencia de Palomares.

Como contrapunto a este coro interno «respondía la música del Alma»:

[CORO DEL ALMA]	Venga el Rey mi Esposo norabuena venga, que hasta ver sus ojos no la tendré buena.
-----------------	---

Se trata nuevamente del contrafacta de una conocida canción popular de bienvenida («Venga norabuena / norabuena venga») con múltiples variantes (Frenk 2003:I, 835-839), algunas del propio Lope como la que incluye en la tercera jornada de su comedia *Los ramilletes de Madrid*, escrita para una situación similar: la llegada de Isabel de Borbón (1615), sucesora como reina de España de Margarita de Austria.<sup>23</sup> Otro contrafacta a lo divino, del que se ha conservado música en un manuscrito de la catedral de Oaxaca,<sup>24</sup> lo encontramos en *Pastores de Belén*: «Norabuena vengáis al mundo / niño de perlas, / que sin vuestra vista / no ay ora buena». Hay, además, otra versión anónima con música y texto distintos («Norabuena vengas, Menga») en el *Cancionero musical de Palacio* (Frenk 2003:I, 837, nº 1230).

La entrada del Pecado-Demonio —vestido de mercader— marca el inicio de una nueva sección (p. 219) en la que este y la Memoria rivalizan por ofrecer diversas «joyas» al Alma, que elige las que le ofrece la Memoria, que no son otras que los instrumentos de la pasión (las cursivas son mías):

MEMORIA	[...] Estos clavos sean sortijas de tus manos, que al <i>acento</i> postrero de su <i>instrumento</i> fueron torcidas <i>clavijas</i> ; éstas sus <i>cuerdas</i> tiraron.
ALMA	Con éstas seré yo <i>cuerda</i> ,

23. «Sea bienvenida / la reina linda, / sea bienvenida. / Venga el sol de España / muy enhorabuena, /norabuena venga» (f 68v).

24. Escrita para las cuatro voces de un coro alto (SSAT), la música es de Gaspar Fernández, recopilador del manuscrito y autor de casi todas las composiciones que figuran en él. Ver en Querol Gavaldá [1986:14, 21, texto; 40-44, música].

para que el *punto* no pierda  
con que a Dios su ira *templaron*.

Este breve pasaje es una magnífica muestra de la naturalidad con la que Lope introduce en sus obras lenguaje, conceptos e imágenes musicales aplicados a aspectos no musicales, lo que revela su notable formación musical.

La siguiente intervención musical (pp. 221-222) se produce, igualmente, en un momento dramático importante: la expulsión del Pecado. Para ello Lope se sirve nuevamente de la trasposición a lo divino de una canción preexistente, pero en este caso toma como fuente la obra de uno de sus adversarios, ya que se trata de una célebre letrilla de Góngora (p. 51):

Que pida a un galán Minguilla  
cinco puntos de jervilla,  
bien puede ser;  
mas que calzando diez Menga,  
quiera que justo le venga,  
no puede ser

transformada en:

[MÚSICA]      Que estén Cristo y la Memoria  
de su pasión y vitoria,  
bien puede ser;  
pero que con el Pecado,  
aunque venga disfrazado,  
no puede ser.

La «música de trompetas», que anuncia la llegada de las galeras de la Fe enviadas por el Rey para recoger al Alma, marca el final de la canción. Tras la lectura de las capitulaciones matrimoniales la música reaparece (p. 225) para resaltar nuevamente un momento dramático y simbólico de gran importancia: el embarque del Alma-Reina en la citadas galeras de la Fe:

[MÚSICA] Zarpa la capitana,  
 tocan a leva,  
*porque Margarita  
 viene a Valencia.*  
 El mar de la vida,  
 con más arboledas  
 que una selva tiene,  
 sus campos ondea;  
 los remos se mueven,  
 hínchense las velas,  
*porque Margarita  
 viene a Valencia.*

Para construir esta canción con estribillo alusivo a la propia reina Margarita, que el anónimo compositor de la música resaltaría adecuadamente, Lope se inspira una vez más en un romance preexistente recogido en el *Romancero general* («Zarpa la capitana, / tocan a leva, / vase el bien de mi vida, / sola me dexa», Alin 1968:682)<sup>25</sup> que reutilizará también en su comedia *El Hamete de Toledo*.<sup>26</sup> En *Bodas* el encabezado de seguidilla, al cambiar el tono melancólico del modelo original, resulta mucho más apropiado al momento y circunstancia que se celebran en la obra, dado que la seguidilla es una forma poético-musical de carácter alegre y festivo, acentuado por su ritmo ternario. Como marco de la experimentación musical en la época, se trata, además, de una estructura en plena expansión en estos momentos de finales del XVI y principios del XVII, que contribuirá de forma decisiva a la evolución de la poesía cantada (Alin 1968:47, 79-80; Pastor Pérez 1998; Josa 2006 y Josa y Lambea 2004) y, sobre todo, a la evolución del romance nuevo o «lírico» (Montesinos 1964).

El mismo esquema —e incluso algunos versos— se repite en la canción con la que se recibe y celebra a la Reina-Alma en su nueva patria (*El peregrino*, p. 229):

[MÚSICA] Tocan los clarines  
 al alborada,

25. Frenk [2003:II, 1624-1625, n° 2293] cita otra variante: «En campaña, madre / tocan a leva, / vanse mis amores, / sola me dexan».

26. «Zarpa la capitana, / tocan a leva, / y los ecos responden / a las trompetas», en *Doze comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por él mismo... novena parte* (Madrid, 1617), vv. 620-623, f 59v. Ver en Frenk [2003:II, 1697, n° 2453]. Hay edición moderna de la comedia a cargo de González Cañal [2007].

*los remos se mueven,  
retumba el agua.  
Cuando Margarita,  
que es el Alma santa,  
viene al dulce puerto  
de su esperanza;  
cuando llega a Cristo,  
y está en su gracia,  
los remos se mueven,  
retumba el agua.*

Aunque la similitud métrica y estrófica permitía reutilizar la música de la canción anterior, el texto nos remite nuevamente a otra («¡Cómo retumban los remos...») de la que se ha conservado música tanto en *Romances y Letras* (nº 45) como en el *Cancionero de Turín* (nº 15). Es muy posible, por tanto, que Lope reelaborase una canción ampliamente difundida ya que, como señala Frenk [2003:II, 1652-1654, nº 2349], fue reutilizada con variantes a lo largo de todo el siglo XVII por diversos dramaturgos (Quiñones de Benavente, Cáncer, Armesto y Castro, etcétera). Si tenemos en cuenta que en esta ocasión el texto reitera expresamente la identificación alegórica de la reina con el Alma, creo que podemos afirmar que Lope aprovecha melodías bien conocidas por el público para encuadrar la parte doctrinal del auto y transmitir algunos de los principales mensajes de la obra.

Significativamente la última canción del auto (p. 234), calificada por Pedraza [2002:248] de «canción trovadoresca y no exenta de picardía» inserta en la tradición heredada de Fernández y Juan del Enzina, es una creación original de Lope. En ella se resume el argumento político y religioso del auto, pues el estribillo subraya el mensaje eucarístico mediante la clara alusión al Corpus Christi:

A vistas venido han  
la novia y el desposado,  
*Cristo en cuerpo se ha quedado,*  
*por parecer más galán.*  
A vistas vino el Amor  
con el Alma venturosa,  
pues no pudo ser esposa  
de Rey más alto y mayor.



No puede faltarle pan,  
 pues teniendo dél cuidado,  
*Cristo en cuerpo se ha quedado,*  
*por parecer más galán.*

Interpretada tras el desposorio del Alma y el Amor Divino, constituye un magnífico ejemplo de la nueva corriente poética que nace hacia 1580 y de la que Lope es uno de los representantes más conspicuos. No debemos pasar por alto que esta nueva corriente no es meramente literaria, sino literario-musical, ya que estos romances nacieron para ser musicados y cantados, tal y como especifica claramente Pedro de Moncayo en la dedicatoria «Al lector» de la primera y segunda parte de su *Flor de varios romances nuevos* (tomo la cita de Josa y Lambea 2003:29):

He recogido en esta [edición] los mejores romances que en estos años se han cantado, no con poco trabajo mío, de más de las maldiciones que todos los músicos dan [...]. A la verdad no lo hago por hacerles tiro haciendo comunes sus romances, sino porque es grandísimo enfado vérselos tiranizar, como si para ellos solos se hubiesen hecho.

Desde el punto de vista musical nos encontramos, por tanto, en plena evolución desde formas «cantables» tradicionales —como el romance, la canción y el villancico— hacia otras como el romance con estribillo, menos rígidas y más experimentales (sobre todo en el estribillo), pero que siguen manteniendo la distribución de la música en secciones<sup>27</sup> con varias frases musicales.<sup>28</sup>

Como conclusión creo poder afirmar que, si bien nos encontramos ante una obra teatral ligada al rito y a la fiesta —como eran en esencia todos los autos—,<sup>29</sup> al dramatizar

27. En las formas tradicionales la música suele disponerse en una (romance) o dos secciones (canción y villancico), cada una con varias frases musicales. Un buen ejemplo lo tenemos en las obras de Juan del Enzina. Las obras incluidas en el *Cancionero Musical de Turín* y *Canziones y letras a tres voces*, ya citados, son, sin embargo, una excelente muestra de la evolución musical que se estaba produciendo en el paso del siglo XVI al XVII. Ver Enzina, *Poesía lírica y cancionero musical*. Para los dos cancioneros musicales ver las ediciones de Querol Gavaldá.

28. Como ha señalado Navarro Tomás [1995:31], la «percepción de los apoyos del acento, organizados bajo un orden más o menos flexible, sirve de base rítmica común en la prosa, en el verso, en el canto y en la música. No se ha dicho sin fundamento que el verso es una frase cantada».

29. Como señala Díez Borque [1984:33], es fundamental entender el auto sacramental como un

una circunstancia histórica concreta, un hecho real contemporáneo del poeta y sus lectores, Lope persigue una doble intencionalidad propagandística —política y religiosa— que va a potenciar mediante la música; de hecho, esta siempre aparece en el auto ligada a ambos aspectos, al tiempo que desempeña en él un papel fundamental como imagen sonora del poder real. Con música se subrayan movimientos escénicos cargados de simbolismo, pero —sobre todo— se introducen, subrayan, resumen y, en definitiva, se transmiten los principales mensajes político-religiosos del auto. Y lo más interesante es que se hace, significativamente y en gran medida, a través de la glosa y transposición a lo divino de canciones populares reelaboradas y canciones popularizantes. Lope aprovecha así el poder evocador de estructuras poético-musicales y melodías bien conocidas por el público para fijar en la mente del espectador-lector el mensaje que desea transmitir.

Hay en el auto, por tanto, un aprovechamiento muy hábil de diversos elementos musicales, algunos tradicionales y otros novedosos, estratificados en distintos niveles dado que, inicialmente, iban dirigidos a un público muy diverso. No obstante, el hecho de que su destinatario sea un lector, no un espectador, supone una notable diferencia: se trata de un público instruido al que la lectura permite una reflexión intelectual más profunda sobre el texto y su contenido. Y siendo Lope plenamente consciente de la importancia del texto impreso tanto para asentar la fama de un escritor como para destruirla, no es de extrañar que en un auto que dramatiza a lo divino unos hechos históricos bien conocidos por sus potenciales lectores se muestre especialmente cuidadoso con la música que se debe introducir en cada escena, pues no solo contribuye a caracterizarla sino que, además, cumple en ella una función específica, por lo que, al igual que en los autos calderonianos (Sage 1956:286), las intervenciones musicales no son meras concesiones espectaculares o estéticas sino que persiguen una finalidad ideológica.

Podemos considerar, pues, que *Bodas entre el Alma y el Amor Divino* constituye un magnífico ejemplo del uso y funciones de la música en el teatro sacramental, desarrollados por Calderón en sus autos, pero experimentadas ya por Lope, si bien de forma más aislada y menos sistemática.

---

encuentro de teatro y ceremonia, como un ritual festivo programado con intenciones de prestigio, propaganda y lección.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIN, José M., *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.
- ALIN, José M., «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 155-170.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 2001.
- ARIAS, Ricardo, *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, Porrúa, México, 1988.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971.
- AVALLE-ARCE, Juan B., «Introducción» en, Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Castalia, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, 1973, pp. 9-38. Reeditada con el título «Sentido y género de *El peregrino y su patria*», en *Lope en 1604*, ed. X. Tubau, Prolope, Barcelona, 2004, pp. 61-78.
- AVALLE-ARCE, Juan B., ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Castalia, Madrid, 1973.
- CARRASCO URGOITI, M. Soledad, «Introducción», en Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid, 1618), ed. M. S. Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1972, vol. I, pp. 7-51.
- CARRERAS, Juan José, «La Capilla en la corte. Perfil musical y contexto historiográfico de una institución», en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, ed. J. J. Carreras y B. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2001, pp. 23-39.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «La Loa para el auto sacramental *El Sacro Pernaso* de Calderón de la Barca», *Revista de Filología Española*, LXXXVII, II (2007), pp. 255-271.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Estudio preliminar», en Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca. Loa para el auto Entremés de los instrumentos. Auto sacramental La segunda esposa o triunfar muriendo. Mojiganga de Las visiones de la muerte*, ed. J. M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1984, pp. 7-127.
- DÍEZ de REVENGA, Francisco Javier, «Teatro clásico y cancionero tradicional», *Cuadernos de teatro Clásico*, III (1989), pp. 29-44.

- ENZINA, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, eds. R. O. Jones y C. B. Lee, Castalia, Madrid, 1979.
- ETZION, Judith, «The Spanish Poliphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: a survey of literary content and textual concordances», *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), pp. 65-107.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, Valencia, 1993.
- FLÓREZ, María Asunción, «La música en la pintura española del siglo XVII», *Goya*, CCCVI (2005), pp. 155-168.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ICCMU, Madrid, 2006.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Coplas de *Trescientas cosas más*», *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 261-268.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, UNAM-Colegio de México-FCE, México, 2003, 2 vols.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1987.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Gloria E., «Autos sacramentales y comedias de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* de 1604», en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20 al 22 de febrero, 1995*, eds. M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997, pp. 365-370.
- GRANJA, Agustín de la, «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de La Mancha*, ed. A. de la Granja, CSIC, Madrid, 2000, pp. 15-151.
- JOSA, Lola, «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical», *Actas del VII Congreso de la AISO*, ed. A. Close, AISO, Madrid, 2006, pp. 369-378.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 29-78.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nueva York, 16-21 de Julio de 2001*, eds. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 2004, vol. II, pp. 311-325.

- KNIGHTON, Tess, «La música en la Casa y Capilla del príncipe Felipe (1543-1556): modelos y contextos», en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, eds. L. Robledo Estaire *et al.*, Caja Madrid-Alpuerto, Madrid, 2000, pp. 33-97.
- LOLO, Begoña, «La recepción del primer barroco en el Real Capilla», *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007), pp. 67-81.
- MARTIN, Philip H., *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, tesis doctoral, Ann Arbor-UMI, Michigan, 1981.
- MONTESINOS, José F., *Romancerillos tardíos*, Anaya, Madrid, 1964.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1995.
- PASTOR PÉREZ, Lourdes, «La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», en *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. P.M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 257-272.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «Las bodas entre el alma y el amor divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica», en *La fiesta del Corpus Christi*, coords. G. Fernández Jiménez y F. Martínez Gil, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 235-252.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega. Vida y literatura*, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2008.
- PROFETI, Maria Grazia, «Lope y las relaciones de sucesos», *Revista de Literatura*, LXXIV 147 (2012), pp. 139-164.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII). Volumen I*, CSIC, Barcelona, 1956.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega. Volumen I. Poesías cantadas en las novelas*, CSIC, Barcelona, 1986.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero Musical de Turín*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1989.
- ROBLEDO, Luis, «Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III», *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Salamanca, 1985, INAEM, Madrid, 1987, vol. II, pp. 63-76.
- ROBLEDO, Luis, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1989.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La música en la Casa del Rey», en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, eds. L. Robledo Estaire *et al.*, Caja

- Madrid-Alpuerto, Madrid, 2000a, pp. 99-193.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La música en la Casa de la reina, príncipe e infantas», en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, eds. L. Robledo Estaire et al., Caja Madrid-Alpuerto, Madrid, 2000b, pp. 195-212.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «Estructura de la capilla musical en la corte de Felipe II», en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, eds. J. J. Carreras y B. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2001, pp. 195-206.
- SAGE, Jack, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), pp. 275-300.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2011.
- SANHUESA FONSECA, María, «Carlos II y las “Danzerias de la Reyna”: violones y danza en las postrimerías de la casa de Austria», en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 261-274.
- SANZ AYÁN, Carmen, y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el periodo de gestación de la comedia barroca», *Espacio, Tiempo y Forma*, V (1992), pp. 97-134.
- TOMILLO, Atanasio, y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso a Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1901.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro (II Seminario GLESOC; Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007)*, eds. E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo, Visor, Madrid, 2009, pp. 167-191.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La adúltera perdonada*, en *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, ed. R. Arias, Porrúa, México, 1988, pp. 153-175.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bosque de Amor. El labrador de La Mancha*, ed. A. de la Granja, CSIC, Madrid, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Illescas*, en *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1620.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea* (Madrid, 1632), ed. J. M. Blecua, Cátedra, Madrid, 1996.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Hamete de Toledo*, ed. R. González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. I, pp. 303-416.
- VEGA CARPIO, Lope, «Loa “Entré a ver representar”», en F. Antonucci y S. Arata, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*, UNED, Valencia-Sevilla, 1995, pp. 83-88.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. A. Carreño, PPU, Barcelona, 1991.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria* (Clemente Hidalgo, Sevilla, 1604), ed. J. B. Avallé Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, en *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, (Madrid, 1618), ff. 51v-74r.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933.
- WRIGTH, Elizabeth R., *Pilgrimage to patronage. Lope de Vega and the court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos* (Zaragoza, 1647), ed. A. Yllera, Cátedra, Madrid, 1983.