

DEL CORRAL A LA CORTE. LA TRANSFORMACIÓN DE ENTREMESSES, BAILES Y SAINETES POPULARES EN GÉNEROS DRAMÁTICO-MUSICALES CORTESANOS EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL¹

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO

Los estudios dedicados al teatro breve del barroco español, esto es, entremeses, sainetes, bailes o mojigangas, desdeñaron la importancia que la música y la danza tuvieron en él sin prestar atención a una llamativa transformación producida en este género hacia mediados del siglo XVII.

Estos intermedios, que se interpretaban en los entreactos de las obras teatrales, fueron en sus orígenes géneros dramáticos de características populares, de tono satírico-burlesco, con personajes caricaturescos (sacristanes pícaros, soldados fanfarrones, mujeres vividoras, maridos ancianos y engañados, etc.) y en los cuales la música prácticamente no tenía cabida. Sin embargo, a medida que nos acercamos a la mitad del siglo, estas obras sufren un cambio radical, ya que, por un lado, fueron perdiendo el tono popular para adoptar características más cercanas al mundo cortesano, y por otro, la música y la danza cobraron tal importancia dentro del texto dramático que terminaron por transformarse en *pequeños dramas enteramente cantados y danzados*. Esta transformación no fue atendida por la musicología ni por los estudios literarios que lo consideraron como una simple cuestión de decadencia del género o como fruto del capricho de algún dramaturgo.

El objetivo de este trabajo, síntesis apretada de un análisis más profundo que hemos realizado en nuestra tesis de doctorado,² es mostrar las causas que provocaron

1. Una versión más sintética de este trabajo fue presentado en la XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, *Géneros Musicales: (in)definiciones y (confusiones)*, Buenos Aires, 15-18 de agosto de 2002.

2. Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001, 2 vols. (en prensa).

la reformulación de un *género dramático* de características populares en el que la música sólo tenía un lugar incidental en un *género netamente musical* de características cortesanas, causas que, a nuestro criterio, se encuentran en una serie de acontecimientos políticos y sociales concretos más que en el capricho particular de un dramaturgo o el agotamiento del género.

Fueron fundamentales para nuestro estudio los conceptos del sociólogo José Antonio Maravall y del historiador Roy Strong sobre el *teatro como herramienta de propaganda* de las monarquías absolutas. Asimismo, hemos podido analizar este proceso de adopción y transformación de géneros de origen popular a la sociedad cortesana basándonos en los estudios de Norbert Elias sobre la *sociedad cortesana* y en la teoría sobre la *apropiación de objetos culturales* planteada por Roger Chartier para la Europa moderna.

1) Características generales de los intermedios tradicionales

La representación teatral en los teatros públicos (o *corrales de comedias*) del siglo XVII en España constituía un gran espectáculo en el que la comedia era sólo uno de sus componentes. A la obra teatral se le sumaba la interpretación de una cantidad de intermedios cómicos, que no guardaban relación temática con ella. Así es que se producía un espectáculo complejo en el que se pasaba del drama o la idealización a la risa de los intermedios produciéndose, según palabras del filólogo Díez Borque, un espectáculo orgánico y coherente en el que los componentes de la representación se complementaban.³

Cuando se habla de entremeses, bailes, sainetes o mojigangas se los asocia inmediatamente a obras teatrales de carácter satírico en los que desfilan personajes marginales tales como: el *alcalde*, personaje inculto, deformador del lenguaje, crédulo y cobarde; el *sacristán*, heredero del personaje del fraile corrupto y libertino de la literatura picaresca, personaje ignorante pero pretencioso; el *soldado*, pobre y roto que habla de sus batallas imaginarias; el *vejete*, padre o marido engañado, representante de un mundo antiguo; el *estudiante*, joven, astuto y pobre, y la *cortesana o buscona*, mujer independiente que se busca la vida pidiendo o engañando galanes.⁴

Estos personajes tenían una forma particular de expresión relacionada con la farsa y lo carnavalesco destinado a provocar risa y a satirizar a la sociedad de la época. Las prácticas idiomáticas más usuales de estos personajes eran las de enredar las palabras, usar un latín macarrónico o recurrir a juegos verbales que, en muchos casos,

3. Este punto puede verse con mayor detalle en José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978, cap. IV.

4. Véase Javier Huerta Calvo, *Antología del Teatro Breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 30-47.

escondían textos de fuertes connotaciones sexuales. Veamos por ejemplo el diálogo que mantienen dos criadas en el mercado mientras compran rábanos: la misma aparenta ser una conversación convencional sobre la “calidad de la verdura” pero en realidad detrás del diálogo se esconde un comentario sobre los genitales masculinos.

- Agustina [...] me doy prisa
De acabar las haciendas de mi casa
Antes del mediodía y así vengo
A comprar ensalada
- Dominga Yo unos rábanos he de llevar no más
[...] no todas tienen mano en saber escogerlos,
que si el rábano no es trasluciente
largo y colorado y pica un poco
no vale.
Yo los llevo a mi casa desta suerte
Y mis amas las mozas y la vieja
Ninguna noche dejan de comerlos [...]⁵

Otras veces, los diálogos eran más explícitos: el siguiente es un ejemplo tomado de un entremés en el que un sacristán le pide a una feligresa que abandone a su viejo marido, a la vez que le propone un encuentro erótico en el campanario de la iglesia.

- Filipina: [...] ¿qué tengo que hacer yo
en el campanario sola?
- Sacristán: Que no estarás sola
Que yo estaré contigo
Y no haré sino voltearte como campana
Y los pies para arriba, y la cabeza para abajo
Y largaré más a las presas con pinta
y encaje y encuentre [...]⁶

La intervención musical en estas obras se limitaba a la interpretación de una simple danza cantada mientras alguno de los personajes molían a golpes al “tonto” de la obra, con lo que se daba por concluida la acción.

5. Anónimo, *Entremés de las gorronas* (mss. BNM), transcripto en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Bailly - Baillière, 1911, vol. 1, p. 90a.

6. Anónimo, *Entremés sin título* (mss. BNM), transcripto en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección...*, vol. 1, p. 73a.

2) Las transformaciones ocurridas en el teatro breve

En la segunda mitad del siglo XVII, momento en que gran parte de la actividad teatral madrileña se centró casi con exclusividad en el teatro del Palacio Real y época de florecimiento de géneros como la zarzuela y la ópera, comienzan a producirse modificaciones significativas en las características del teatro breve representado en ese ámbito.

Los intermedios destinados a ser representados en la corte perdieron en gran parte el carácter satírico y costumbrista que les era propio, dando lugar, a obras de un tono que podríamos definir como *cortesano*. En este repertorio la crítica social, la sátira y el grotesco fueron reemplazados por situaciones que provocaban sólo una sonrisa mientras que la descripción de costumbres dio paso, casi con exclusividad, a los temas amorosos.

El repertorio de personajes ridículos cambió por dioses, cupidillos, damas y caballeros cortesanos junto a pastores idealizados herederos de la tradición bucólica, llamados Fabio, Silvio, Lisi o Amarilis, que se expresaban con un lenguaje culto. Sin embargo, el cambio más significativo estuvo en el lugar protagónico que la música y la danza pasaron a ocupar dentro del texto dramático, hasta el punto en que estos intermedios se transformaron en *pequeños dramas musicales*.⁷

La utilización de la música

Partiendo de una primera lectura de estas obras breves destinadas a la corte, se puede advertir que la intervención de la música no se limita ya a la simple canción final con que se cerraban los entremeses y los bailes dramáticos; por el contrario, según las acotaciones que aparecen en el texto dramático, se podría entender que las obras eran cantadas en su totalidad. La música, de esta manera, cobra tal peso que hace que los géneros breves se transformen radicalmente. Su importancia, por lo demás, es declarada por los mismos autores: en el prólogo de las obras de Luis Quiñones de Benavente, por ejemplo, el editor lamenta no poder incluir las melodías, mientras que Gil López de Armesto, en el prólogo de sus *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674), le pide al lector que al leer las obras no olvide “la dulzura de la música con que se ejecutaron”.⁸ La música en estas obras cortesanas deja de tener una mera función incidental, pasando a cumplir un papel más complejo. Las secciones cantadas, además, tienen una fuerte relación con la acción

7. Este ha sido uno de los argumentos centrales de nuestra tesis de doctorado por lo que remitimos a ella. Véase Susana Antón Priasco, *Música y danza ...*, cap. II.

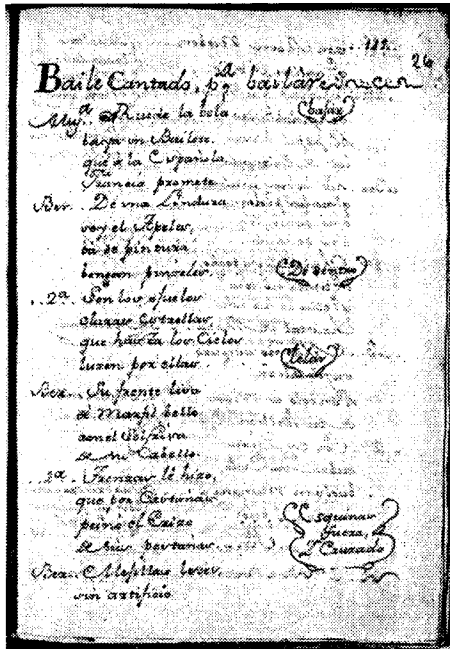
8. Gil López de Armesto y Castro, *Sainetes y entremeses representados y cantados compuestos por Don Gil López de Armesto y Castro, ayuda de Furrier de la Real Caballeriza de su Magestad*, Madrid, Roque Rico Miranda, 1674. (BNM T.9713).

dramática, por lo que, en este aspecto, la función de la música se acercaría a la que acostumbraba a cumplir en la comedia.

El papel de la danza

Con la danza ocurre algo similar a lo que sucede con la música. Se observa que en los ejemplos destinados a la corte desaparece el típico baile de tono popular, con el que se cerraban todos los géneros de teatro breve, para dar lugar a una coreografía propia que está presente a lo largo de casi toda la obra, colaborando con el avance de la acción dramática. Extendamos por un momento esta comparación.

En los intermedios anteriores a 1650 el baile tenía un papel meramente incidental, ya que servía para acompañar la letra de una canción o para cerrar la obra, presentando el carácter de un elemento agregado para dar color que no cumplía función estructurante alguna. Nunca aparecían indicaciones coreográficas junto al texto dramático, sólo acotaciones generales como "bailan". En muchos de los manuscritos de teatro breve de la segunda mitad del siglo XVII, en cambio, el desarrollo coreográfico aparece indicado en detalle a la derecha del texto dramático.



Ejemplo N.º 1

Este intento de notación implica la creación de una coreografía exclusiva para esa obra, en lugar de la inserción de alguna forma de danza preexistente.⁹ La tendencia fue en aumento con el correr de los años y, hacia finales del siglo XVII, la danza cobró tal importancia en el teatro breve, y en particular en los bailes dramáticos, que éstos se fueron transformando en algo muy cercano a *pequeños ballet*.

Estas coreografías se correspondían con las que se incluían en las zarzuelas u óperas, un tipo de danza “culta” relacionada con la tradición de los viejos saraos que formaban parte de los festejos cortesanos. Esto supuso la incorporación de un nuevo elemento que contribuía a alejar a estos intermedios de sus características originarias, ya que, en oposición a la libertad de movimientos de los bailes populares, las nuevas coreografías teatrales revelan un tipo de comportamiento diferente del cuerpo del actor-bailarín, donde se elimina toda posibilidad de trasgresión y se establece la obligación de adecuar los movimientos a las reglas del decoro que regían todos los actos de la corte.

Otro aspecto fundamental para destacar es la función que la música y la danza cumplen dentro del texto dramático. A partir de la lectura y análisis fue posible determinar que estos dos elementos no ocupan un lugar caprichoso dentro de la trama (como afirman algunos estudios) sino que, por el contrario, están en íntima relación con el argumento siendo elementos en los que se apoya la acción dramática. Así, por ejemplo, cumplen funciones tales como la de estructurar la obra al dividirla en unidades menores, servir como introducción o como cierre. Del mismo modo música y danza pueden actuar como elementos que hacen avanzar la acción ya que, dada la brevedad de este tipo de teatro, a través de una canción el dramaturgo puede caracterizar rápidamente a un personaje o a una situación dramática. También actúan como un medio para la expresión de los afectos de los personajes colaborando así con el desarrollo de la acción.

Este protagonismo de música y danza contribuyó a que se hiciese más impreciso el límite que permitía diferenciar anteriormente un género de otro. La terminología de la época no siempre es clara; así, por ejemplo, en un autor como Gil López de Armesto, *entremés* y *saynete* aparecen como sinónimos para definir una obra que, luego de analizarse, puede ser clasificada como *baile dramático*. Esta confusión comienza a producirse a partir de Quiñones de Benavente quien introduce denominaciones como *entremés cantado* o *baile entremesado*. No es fácil delimitar, por lo tanto, las características de cada uno de estos géneros, ya que bailes y entremeses resultan ser muy similares. Asimismo, surgen nuevos géneros en este período pero que son, en realidad, producto de la adaptación de los antiguos géneros breves al ámbito

9. Estas modificaciones no supusieron la total exclusión de los bailes populares o de las formas de danza de moda, sino una inserción diferente de los mismos en el conjunto del texto dramático.

de la corte; tales son los casos, por ejemplo, de los *bailetes*, los *bailes cantada* —obras teatrales basadas en cantatas preexistentes— o los *bailes dramáticos enteramente danzados*.¹⁰

Resulta innegable por tanto considerar que el texto dramático llegó a convertirse en un mero soporte para el despliegue de un espectáculo que buscaba despertar la atención del espectador a través de la música y la danza, elementos que pasaron a ser predominantes.

Sin embargo, esta llamativa transformación no fue atendida en forma suficiente ni por la musicología ni por la literatura. En los ensayos dedicados a la música teatral se encuentran muy escasas referencias sobre la música de los géneros breves, y en el caso excepcional en que se encuentren, las mismas resultan algo superficiales, mostrando un gran desconocimiento del tema. No es infrecuente encontrar estudios que, por ejemplo, sostengan que lo que se solía cantar eran romances sencillos, muy diferentes a los coros a cuatro que se cantaban en las comedias,¹¹ o que la música del teatro breve era sumamente rudimentaria, cercana al ruido, interpretada por guitarras y sonajas.

Más sorprendente aún resultan las voces *baile* y *entremés* del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* en las que los autores afirman que “en ningún caso se conserva la música” de los bailes o que “no se han conservado entremeses con música suficiente para poder extraer ninguna característica general sobre su forma”.¹²

Desde el campo de los estudios literarios tampoco ha sido éste un tema tenido en cuenta, aunque Emilio Cotarelo y Mori constituye una excepción en este sentido, puesto que fue uno de los pocos estudiosos que prestó especial atención a la música del teatro breve en su ya tantas veces citada *Colección de entremeses, loas, bailes, já-*

10. Este tema puede verse con más detalle en Susana Antón Priasco, *Música y danza ...* cap. III y Susana Antón Priasco, “El bailete: género literario-musical español de fines del siglo XVII” en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Banco Central Hispano, 1997, pp. 241-248.

11. La musicóloga Danièle Bécker afirma, por ejemplo, que “lo que se solía cantar [en el teatro breve] eran villancicos o romances de ritmo muy sencillo”, cuya música “era muy diferente de la música de la comedia, donde la cosa iba más en serio, con coros a cuatro voces.” (el subrayado es nuestro) en AA.VV, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, edición de Luciano García Lorenzo, *Anejos de la Revista Segismundo*, Nº 5, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 71.

12. Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000-2001, 10 vols.

caras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII, obra de 1911 que constituyó, hasta época reciente, la gran fuente que alimentó estudios posteriores.

En la introducción de la *Colección ...*, Cotarelo examina las diferentes formas de dramaturgia breve española, desde finales del siglo XVI –con Lope de Rueda y Gil Vicente– hasta mediados del siglo XVII. Describe en detalle los argumentos de un gran número de obras, transcribe las acotaciones coreográficas de muchas de ellas y hace referencia a las canciones incluidas en entremeses o bailes dramáticos, a su posible procedencia, además de aportar información sobre los músicos y compositores que trabajaron en diferentes compañías teatrales entre 1615 y 1730.¹³

Llamativamente aquellas obras descritas por Cotarelo que tenían mayor intervención musical, corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, época que este autor consideró como la de la decadencia del teatro breve.¹⁴ Según este autor, para ese momento los entremeses y los bailes habían ido perdiendo su original nivel de ironía, de sátira y hasta de picaresca, por lo que, los dramaturgos buscaron despertar la curiosidad del público a través del vestuario, la danzas y la música, “quedando la poesía relegada a lugar muy secundario”. Se habían agotado los temas de tipo realista, continúa diciendo Cotarelo, y se preferían aquellos que le dieran facilidades al coreógrafo para componer escenas danzadas, mientras que el público pedía que se prescindiera de la letra para que la obra se redujera sólo a danza y música.¹⁵

La idea de la decadencia, lamentablemente, le impidió profundizar en el análisis de este aspecto del teatro breve, ya que, en lugar de destacar la riqueza del repertorio musical que presentaban estas obras, se centró en declarar el agotamiento que había sufrido la creatividad de los dramaturgos.

Dada la gran cantidad de música que según Cotarelo tenían las obras de este período, decidimos conformar y transcribir un *corpus* de obras breves con su respectiva música, ya que esta sería la única manera de poder estudiar las características de estos géneros.¹⁶

Así fue que luego de este trabajo de recopilación,¹⁷ pudimos constatar las afirmaciones de Cotarelo con respecto a la música, es decir, el lugar preponderante que ocupaba dentro del texto dramático, como así también, probar que las obras que

13. En realidad, Cotarelo le dedica más espacio al estudio de las diferentes formas de danza introducidas en el teatro breve que a la música.

14. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección ...*, p. cxxiii, vol. I.

15. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección ...*, p. cxvii-iii, vol. I.

16. Resulta importante aclarar que la música no se ha conservado junto con el texto teatral correspondiente a lo que debemos sumar el hecho de que esta música nunca se imprimió, conservándose en forma manuscrita al igual que la mayoría de los textos dramáticos.

17. Realizamos nuestra búsqueda de fuentes, tanto dramáticas como musicales, en la Biblioteca Nacional de Madrid, uno de los repositorios más ricos de España, y conformamos un *corpus* de obras breves con su correspondiente música, inéditas casi en su totalidad. De todas

tenían una mayor cantidad de música, estaban destinadas a ser representadas en palacio. Asimismo, resulta importante señalar que en general los nombres de dramaturgos o músicos que aparecen en los manuscritos corresponden a artistas que trabajaban para la corte. La transcripción y análisis de las partes musicales conservadas nos permitió descubrir la riqueza y variedad del repertorio musical que estas obras contienen y que poco tiene que ver con la simplicidad o rusticidad que algunos estudios le han adjudicado.

Llegados a este punto resulta fundamental remarcar que la mayor parte del repertorio musical del teatro breve cortesano no había sido compuesto especialmente para cada obra. Los dramaturgos o músicos que colaboraban con ello, en efecto, utilizaban música preexistente a la que sometían a los cambios necesarios para que se adaptaran a un texto dramático determinado. Como veremos, resultó ser una práctica habitual el que se escribieran obras teatrales a partir de un romance o tono humano preexistente, realizando la dramatización del texto de la canción. Es decir, a partir de una canción ya conocida, el dramaturgo construye una historia tomando el tema y los personajes de la canción y transformando en diálogo los versos del tono, lo que da por resultado la creación de un texto dramático.

Tomemos como ejemplo el *Baile Pascual y Gileta*,¹⁸ de autor anónimo, casi de finales del siglo. Sus protagonistas son dos pastores que se lamentan por el dolor que causa el amor no correspondido. Pero lo que resulta más importante de destacar es que el texto dramático de la obra está construido a partir de una canción preexistente, *Ay amor, ay ausencia...*,¹⁹ perteneciente a Juan Hidalgo, músico de la corte. El tono debía ser muy conocido por el público ya que Calderón lo había utilizado previamente en una de sus comedias, razón por la cual es posible suponer que el dramaturgo que escribió el baile lo haya elegido.

El dramaturgo, o el compositor que realizó la adaptación de la versión musical preexistente, cambió el texto de las coplas para que se ajustaran al argumento, pero conservó el estribillo. Sin embargo, la adaptación más significativa se encuentra en

ellas seleccionamos, finalmente, cuarenta y dos que se transcribieron en el segundo volumen de nuestra tesis de doctorado.

18. Anónimo, BNM mss. 15788, f. 48r. Transcripto en Susana Antón Priasco, *Música y danza ...*, vol. II, p. 103-106.

19. BNM M 388026. Tono perteneciente a la comedia de Calderón de la Barca, *Contra el amor desengaño*. Transcripción en Miguel Querol, *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 9. Otras dos versiones de este tono se encuentran en: Catedral de Valladolid 71/41, f. 9v-10r. Transcripto en Carmelo Caballero Fernández Rufete, *'Arded, corazón, arded'*. *Tonos humanos del barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, 1997, p. 119 y 123. Puede encontrarse una grabación de este tono en el CD *Cortesianos de Tajo* del grupo de música barroca española *Compañía del Tempranillo*, dirigido por Miguel de Olaso, Buenos Aires, 2002.

la nueva forma de interpretación que se le dio al tono. Éste, que originalmente era un *solo*, fue convertido en un *diálogo* entre los protagonistas que cantan en forma alternada las estrofas, creando así una situación dramática y evitando el estatismo que produciría la interpretación del *tono a solo*.²⁰

**VERSIÓN MUSICAL
CONSERVADA**

Estribillo

Ay amor, ay ausencia
ay dulce dueño
que te buscan mis ansias
y sólo encuentro
un dolor muy hallado
de que te pierdo.

Coplas

Salid, pena mia
no ahogue el silencio
el blasón ilustre
del origen vuestro
Salid, pena mia
Vivid, pues yo muero.

En dolor tan justo,
por injusto tengo
faltar al alarde
de su sentimiento
Salid pena mia...[etc]

**VERSIÓN TEATRAL
READAPTADA**

Mux[er] 1ª

Ay amor

Mux[er] 2ª

Ay ausencia

Duo

ay dulce dueño
que te buscan mis ansias
y solo encuentro
un dolor mui allado
de que te pierdo.

Can^{ta} 1ª Y pues mi dolor
no tiene remedio
al aire esperanzas
pues es vuestro zentro
en jemidos
el ultimo aliento.

Can^{ta} 2ª Y pues en mi pena
sin alibio peno
buscando los mios
llorando el consuelo
que solo es de
el llanto alimento.

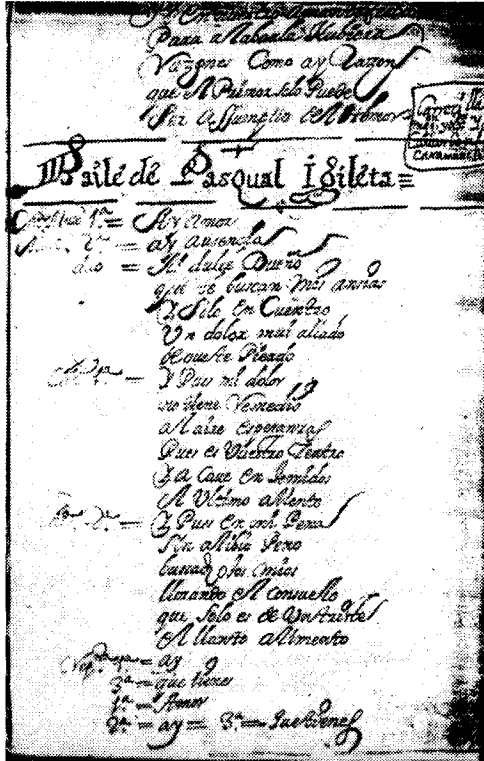
1ª Ay amor

2ª Ay ausencia

A duo ay dulce dueño.

20. Como puede comprobarse a partir de las didascalia del texto dramático en el baile las que cantan son dos mujeres, una de las cuales interpreta el papel masculino.

El dramaturgo adaptó el tono creando una acción que originalmente no existía a transformar un *solo* en un *diálogo*, procedimiento que resulta muy interesante porque muestra la intención del autor de presentar al público de forma rápida y eficaz el tema y los personajes de la obra. Por otro lado, este recurso permite comprobar cómo la música en el teatro breve estaba en función del texto dramático y no era un simple agregado para complacer a la audiencia.



Ejemplo Nº 2

A partir del análisis del *corpus* recopilado hemos podido determinar que el repertorio musical del teatro breve cortesano de la segunda mitad del siglo XVII está conformado por:

a) *Canciones polifónicas*: esto es romances a cuatro voces (generalmente 2 tiples o sopranos, alto y bajete), provenientes en gran parte del repertorio del último tercio

del siglo XVI. Este tipo de canciones fueron reutilizadas, en la mayoría de los casos, modificando sus características originarias: el romance a cuatro voces era transformado en un tono a solo, conservándose una de las dos voces superior a la que se agregaba el acompañamiento de un bajo. En muchas ocasiones, además, a esta modificación sobre la partes musicales preexistente se les sumaba también adaptaciones al texto como la eliminación de alguna estrofa o el estribillo.²¹

b) *Canciones estróficas a solo (o dúos)* o como se las denominaba en la época *tonos humanos*, constituyen el estilo musical predominante de la última parte del siglo XVII. Estos *tonos* son romances que pueden tener una estructura monoseccional, es decir, una sucesión de coplas (más propia de la primera mitad del siglo), o la forma *estrofa-estribillo*. Generalmente eran canciones a solo con acompañamiento, aunque existen algunos ejemplos de tonos a dúo, tal el caso de *Veneno de los sentidos*²² compuesto por Cristóbal Galán. El tono se canta en el baile anónimo del mismo nombre –*Baile de Veneno de los sentidos*–,²³ pero provenía de la comedia *El laberinto de Creta* del dramaturgo Juan Bautista Diamante, representada en palacio en 1667.²⁴

21. Podemos tomar como ejemplo el *Baile de Milagro Filidas fueras* (Anónimo, BNM. mss 14851, f.89-91) que fue escrito, como su título indica, para dramatizar el texto del tono *Milagro Filidas fueras*. La canción preexistente está conservada en dos fuentes: la primera se encuentra en el *Libro de tonos humanos* (BNM M.1262 f.99), en una versión a cuatro voces (T T A B), con una estructura de copla-estribillo. Una segunda versión se encuentra en el *Cancionero de Onteniente* (BNM mss. 21741 f.77), versión que sólo tiene transcrita la voz del *cantus*, a pesar que el copista indicó que la obra era a cuatro, además no tiene el estribillo que aparece en el primer manuscrito. En la obra teatral el romance fue transformado en un *tono a solo*. Ver transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, p. 14.

22. *Veneno de los sentidos...*, Cristóbal Galán, BNM M. 3881/22. Transcripto en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, p. 126. Una grabación de este tono puede encontrarse en el CD *Veneno de los sentidos* del grupo *Compañía del Tempranillo*, dirigido por Miguel de Olaso, Buenos Aires, 2000.

23 Anónimo, BNM mss. 1451358, f.1r-2v, En Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, p. 120.

24 *En Parte veinte y siete de comedias varias nunca impressas compuestas por las mejores ingenios de España*, en Madrid por Andrés García de la Iglesia, 1667, p. 167 (BNM R 22680). En la comedia de Diamante, basada en el relato mitológico de Teseo, el tono es interpretado por los personajes femeninos, Ariadna y Fedra, quienes lo utilizan para adormecer a las guardianas que custodiaban la entrada del laberinto y así ayudar a Teseo a salir de él. En el baile la situación dramática es diferente, ya que la trama se desarrolla alrededor del tema del amor, el desamor y los celos. Los que cantan el tono son dos personajes masculinos, Fabio y Silvio, interpretados por las actrices Paula Manuela y Manuela de la Cueva, que se disputan el amor de Lisi. Nos encontramos nuevamente con una obra en la que las actrices interpretan los papeles masculinos.

c) *Cantatas a solo de influencia italiana*. Existen algunos ejemplos de intermedios contruidos a partir de cantatas preexistentes como los bailes dramáticos de *Oh corazón amante*²⁵ y *Déjame ingrata llorar*.²⁶ Estas “cantadas”, tal el nombre que recibían en España, tenían la forma de la cantata de cámara italiana, es decir una obra vocal en la que se alternan *recitados* y *arias*; sin embargo, incorporan material musical típicamente español como estribillos o coplas, dándose entonces una curiosa “mezcla” de dos tradiciones musicales.²⁷

Con esta sintética descripción hemos intentado mostrar que estos intermedios teatrales están muy lejos de ser ejemplos de decadencia y que las características que la mayoría de los críticos consideran propias del ocaso de un género deberían ser consideradas como la nueva forma que éstos adoptaron como consecuencia de factores muy diferentes a la decadencia. Creemos que resulta más acertado buscar las causas de estos cambios formales y estéticos en los procesos ideológicos de la época, en el comportamiento de la sociedad cortesana y en las consecuencias que los mismos tuvieron sobre el teatro. Observamos dos factores fundamentales relacionados con el surgimiento de estos intermedios musicales y que no han sido tenidos en cuenta hasta el momento: por un lado, el traslado de la actividad teatral de los corrales públicos al teatro de la corte y por otro, la apropiación por la corte de un tipo de obras netamente populares para ser representadas en sus teatros para su propio entretenimiento.

Consideramos que al orientar el análisis hacia estos aspectos ideológicos se nos muestran con mayor claridad las causas de este proceso de cambios en el teatro breve.

3) La adecuación del teatro breve al contexto de la corte

En la segunda mitad del siglo XVII comenzó una época de grandes cambios para el teatro en la corte madrileña que muy pocos estudiosos han tenido en cuenta como factor de transformación. La boda del rey Felipe IV con Mariana de Austria, en efecto, significó el fin de casi diez años de luto y el comienzo de un período de

25. Anónimo, BNM mss. 1451364. Música conservada: Cantata *Oh corazón amante* de Juan Serqueira de Lima, BNM M. 2618, pp.58-60.

26. Anónimo, BNM mss. 14513 3. Música conservada: Cantata *Déjame ingrata llorar* de Antonio Literes, BNM M. 2618, pp.66-71.

27. Para profundizar sobre este tema véase Juan José Carreras, “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica : 1600-1750...*, pp. 65-126.

grandes festejos en los que las fastuosas producciones teatrales fueron el centro de los entretenimientos programados. El Coliseo del Buen Retiro (el teatro del palacio real) fue restaurado para esa ocasión y de allí en más pasó a ser escenario de ingen-tes comedias de tramoya para celebraciones de la familia real. Progresivamente la actividad teatral de la ciudad se fue centrando en el palacio lo que provocó a su vez la disminución de las representaciones en los corrales de comedias y llevó incluso en la práctica, aunque no hubiera disposición explícita al respecto, a una suspensión de las funciones de los teatros públicos para que los actores estuvieran siempre disponibles a los requerimientos monárquicos.

Tal auge del teatro, sin embargo, no se explica simplemente como reflejo de los gustos personales del monarca o de sus consejeros. Más bien responde al hecho de que uno y otros reconocieron en el drama una herramienta eficaz para transmitir mensajes tanto al pueblo como a la misma corte y mantener en alto su entusiasmo y su fidelidad. El teatro y otras fiestas públicas llegaron a su esplendor promovidos por la monarquía, pues, como partes de una campaña consciente cuyo fin iba mucho más allá que la distracción. A través de esas fiestas, lo que se buscaba principalmente era transmitir un mensaje ideológico y asegurar la adhesión del pueblo a los principios y símbolos de la monarquía, tarea para la cual se entendía —con razón— que la estimulación de los sentidos resultaba más eficaz que el mensaje verbal o los documentos administrativos.

Atento a esta función política que podía cumplir eficazmente el teatro frente al pueblo, Felipe IV reorganizó la corte para que volviera a funcionar como centro de la producción cultural esta vez dirigido a un público particular: sus propios cortesanos. Considerando entonces que el teatro era un medio capaz de producir un fuerte impacto sobre los espectadores, se explica fácilmente que el escenario cortesano se haya transformado en el instrumento favorito para exaltar las virtudes de la monarquía.²⁸

A partir del momento en que la monarquía concentró todos los festejos palaciegos alrededor de las representaciones teatrales a cargo de artistas profesionales, los cortesanos dejaron de ser intérpretes de espectáculos organizados por ellos mismos, como lo habían hecho desde la Edad Media, para pasar a ocupar el lugar de un espectador pasivo que recibe el impacto del mensaje del monarca —al igual que el pueblo— a través de un espectáculo organizado por otros, es decir, la corona. Así, a través del complejo argumento de los dramas musicales, se pretendía hacer conscientes a los cortesanos de su condición de seres dependientes del rey, recordándoles el lugar que ellos ocupaban junto al monarca y el papel que el rey jugaba en esa sociedad.

28. Estos argumentos son desarrollados por José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1996 y Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

Los nobles, por su parte, transformados en espectadores, aceptaban ese juego de reconocimientos dentro de su sociedad, la *sociedad cortesana*, recurriendo a la definición de Norbert Elias. Como ha observado este sociólogo, sólo dentro de ese grupo los hombres y mujeres que conformaban la corte encontraban su identidad personal, puesto que el pertenecer al núcleo cercano del monarca y, en consecuencia, el distanciarse del común de los mortales, les permitía tanto reconocerse a sí mismos como adquirir prestigio con respecto al resto del pueblo. Semejante privilegio tenía también sus cargas, ya que la pertenencia a esa sociedad les exigía también depender constantemente del rey y de las reglas que éste imponía al ámbito que lo rodeaba.²⁹

Estas estrictas normas, las denominadas *Etiqueta de Corte*, no sólo ordenaban el comportamiento de sus miembros, sino que, según palabras de Elias, confirmaban a cada individuo y al rey en primer lugar, su prestigio y su relativa posición de poder.³⁰ Este protocolo brindaba normas precisas para la organización de todos los actos de la corte, indicando a cada cortesano su lugar y la conducta que debía tener dentro de esa sociedad cuya cabeza era el rey. La monarquía manifestaba su poder en los espectáculos teatrales, pues, no sólo a través del mensaje que encerraba el texto dramático en sí, sino también a través del protocolo real que ordenaba la disposición física de los espectadores dentro de la sala teatral. En el Coliseo del Buen Retiro o en el lugar donde se desarrollaran las representaciones a las que concurría la familia real, se establecían dos polos de atracción visual: uno, en la representación que se desarrollaba en el escenario, y otro, en la familia real que se encontraba sentada en una tarima, frente al escenario. Los demás espectadores estaban ubicados en lugares fijados por el protocolo de acuerdo con su rango dentro de la corte, de manera tal que les fueran visibles los dos polos de atención que existían en la sala.

Este particular panorama político-social de la Europa de finales del siglo XVII influyó necesariamente en las obras de arte que bajo él se produjeron así como en la actitud que debieron adoptar tanto sus intérpretes como sus receptores. En este contexto se hace impensable la presencia en el escenario de personajes ridículos que desafiaron el orden establecido con burlas grotescas.

Mucho más adecuados resultaban estos pequeños *juguetes musicales* en los que se celebra al amor y a través de los cuales la monarquía, también, se permitía demostrar su poder como organizador de lujosos espectáculos montando complejas tramoyas, contratando músicos de primera línea, o los mejores actores y danzantes que había en la corte.

Este proceso de adaptación de entremeses y sainetes populares al ámbito de las representaciones cortesanas, resulta ser así un caso bastante claro de lo que el histo-

29. Véase Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.135.

30. Véase Norbert Elias, *La sociedad...*, p. 137.

riador Roger Chartier define como *apropiación* de objetos culturales.³¹ La corte hizo suya un tipo de espectáculo típico del teatro público, adaptándolo y dándole un nuevo significado; por tanto, el teatro breve pasó a ser un bien cultural compartido por dos grupos sociales, lo que provocó que cada uno tuviera características distintivas que le permitieron diferenciarse entre sí.³² La *apropiación* de elementos culturales de la que habla Chartier, resulta sumamente evidente en el arte del barroco español y fue un rasgo distintivo de ella. El barroco español se caracterizó, pues, por seleccionar elementos populares para adueñarse de ellos, dignificarlos a través de alguna transformación y trasladarlos posteriormente como parte de las obras de arte producidas por las “elites cultas”.³³

4) Conclusión

Por un lado, intentamos mostrar la riqueza y complejidad del teatro breve de la segunda mitad del siglo XVII que poco tiene que ver con un género en decadencia tal como se lo ha definido en muchas ocasiones. Asimismo, y a pesar de que lo que hemos presentado en este trabajo es sólo una pequeña muestra, puede comprobarse la importancia capital que la música tuvo en este tipo de dramaturgia, confirmación que relativiza las afirmaciones de muchos estudiosos sobre la pobreza de la música en estos géneros dramáticos.

Pero, por otro lado creemos que esta transformación de entremeses, bailes dramáticos, sainetes y fines de fiesta en géneros netamente musicales no resultó ser un hecho casual, ni caprichoso, sino que se debe al trabajo conjunto de los dramaturgos y los compositores que prestaban sus servicios la corte. En realidad el lugar protagónico que pasó a ocupar la música en el teatro breve cortesano tiene otras causas más fuertes que el mero capricho de los dramaturgos o la decadencia del género. El teatro breve destinado a ser representado en la corte tomó características diferentes, porque debió adecuarse a un nuevo contexto de representación: *el palacio*, y a un ti-

31. Véase Roger Chartier, “Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France” en S. Kaplan, *Understanding Popular Culture*, Berlin, 1984, cap. 9 y Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 1995.

32. A pesar de todo lo expuesto resulta necesario aclarar que los intermedios cercanos a la tradición popular no desaparecieron totalmente de las representaciones teatrales de finales del siglo XVII.

33. El historiador Peter Burke sostiene que las élites de la Europa moderna tenían la característica de ser “biculturales”, es decir, a sus miembros no resultaban desconocidos los objetos provenientes de la cultura popular, ya que participaban de ella pero manteniendo su propia cultura. Véase Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

po de público particular como la *familia real* y la *sociedad cortesana*. Así, por tanto, el traslado de géneros dramáticos originariamente populares a un entorno cortesano, supuso una necesaria adaptación para que éstos cumplieran con el *decoro* que exige un ámbito tan particular.

Si realizamos entonces una síntesis del proceso que se dio con respecto al teatro breve en la segunda mitad del siglo, veremos que en vistas de lo eficaz que resultaba el teatro como herramienta de propaganda *la monarquía* concentró toda la actividad teatral en el palacio, transformándose en empresario y *único organizador de espectáculos*, lo que le permitió tener pleno control sobre ellos. Por tanto, un grupo social *–la sociedad cortesana–* se apropió de un objeto cultural *–el teatro breve–* perteneciente originalmente a otro grupo social *–el pueblo–*, sometiéndolo a profundas adaptaciones que provocaron el cambio de su sentido original *–de la sátira que le hace frente al orden establecido a la adhesión a la cultura oficial–* para poder ser representado en un nuevo marco *–la corte–* que tiene sus propias reglas, convenciones y jerarquías *–las Etiquetas de corte–*.

El teatro breve cortesano deja de ser, pues, una dramaturgia enraizada en lo carnavalesco que exaltaba la sátira y la burla, para transformarse en un *género dramático-musical* regido por el decoro, que adoptó un tono medido destinado a la celebración de la monarquía.

Desapareció por tanto del teatro breve cortesano la crítica social; la sátira y el grotesco fueron reemplazados por situaciones que podían provocar sólo una sonrisa, la descripción de costumbres fue reemplazada por los temas amorosos, el repertorio de personajes cambió por pastores idealizados, dioses o damas y galanes cortesanos, y, por último, como hemos visto, la música y la danza se transformaron en la atracción principal ocupando el lugar preponderante que antes tenía un texto dramático ingenioso. A nuestro entender, estas obras netamente musicales con personajes bucólicos y temas amorosos, muestran la adaptación de un género originariamente popular al ámbito cortesano, reformulación que superficialmente se manifiesta como un simple entretenimiento musical, pero que en realidad resulta ser un *entretenimiento guiado*, ya que a través del control de la sátira y la crítica social buscaba, no sólo, el esparcimiento sino subyugar e instruir a la corte.

La lectura ideológica que aquí intentamos, a nuestro juicio, da mejor cuenta de las modificaciones que sufre el teatro breve en la segunda mitad del siglo, y si bien, como es lógico, no brinda una clave exhaustiva para explicar en detalle cada uno de los cambios formales acaecidos, intenta superar la hipótesis de la decadencia que se ha propuesto con frecuencia. Para decirlo más llanamente, los pastores “dulzones y sentimentales” que desagradaban a tantos estudiosos se explican con mayor claridad y beneficio por el papel ideológico que le tocó jugar a ese teatro a instancia de las necesidades monárquicas que por la falta de imaginación y el decaimiento creativo sufrido por los dramaturgos al promediar el siglo.

ABREVIATURAS

mss: manuscrito

BNM: Biblioteca Nacional de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, edición de Luciano García Lorenzo, *Anejos de la Revista Segismundo*, Nº 5, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- ANTÓN PRIASCO, Susana, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001, 2 vols. (en prensa).
- ANTÓN PRIASCO, Susana, "El bailete: género literario-musical español de fines del siglo XVII" en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Banco Central Hispano, 1997, pp. 241-248.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE, Carmelo, 'Arded, corazón, arded'. *Tonos humanos del barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del hombre, 1997.
- CARRERAS, Juan José, "La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias", en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Banco Central Hispano, 1997, pp. 65-126.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Bailly - Baillièrre, 1911, 2 vols.
- CHARTIER, Roger, "Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France" en S. Kaplan, *Understanding Popular Culture*, Berlin, 1984.
- CHARTIER, Roger, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 1995.

- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978, cap. IV.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HUERTA CALVO, Javier, *Antología del Teatro Breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1996.
- QUEROL, Miguel, *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid, Alpuerto, 1977.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

* * *

Susana Antón Priasco: Es Licenciada en Artes, orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Facultad de Historia y Geografía de la Universidad de Oviedo, España. Ha sido becaria de la Universidad de Oviedo entre 1992 y 1994 y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina en las categorías Iniciación, Perfeccionamiento y Postdoctoral entre 1995 y 2005 bajo las direcciones de los Dres. Gerardo V. Huseby y José Emilio Burucúa. Desde 2003 es Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Evolución de los Estilos I (Música Medieval) de la carrera de Artes, orientación Música, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y desde 2005 profesora de Historia de la Música del Renacimiento en la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina. Es profesora invitada de postgrado en la Universidad Autónoma de Madrid para el año 2006. Su campo de investigación es el del teatro musical del barroco hispanoamericano.