

## ÍNDICE

1. Introducción.....	2
1.1. Metodología .....	5
1.2. Estado de la cuestión .....	9
2. Lope de Vega y la música: formación y vínculo con músicos de la época.....	11
2.1. Transformación de Lope de Vega, tonos humanos y tonos divinos.....	16
3. Análisis filológico y musical .....	17
3.1. La música en <i>La Arcadia</i> .....	17
3.2. La música en <i>Pastores de Belén</i> .....	22
4. A modo de conclusión. Análisis comparado de las obras pastoriles.....	25
5. Bibliografía.....	29
6. Apéndices	
I. Portada de <i>La Arcadia</i> (1598).	
II. Poemas y partituras “¿A quién contaré mis quejas?”, “En una playa amena” y “La verde primavera” de Mateo Romero.	
III. Portada de <i>Pastores de Belén</i> (1612).	
IV. Dedicatoria a Carlos Félix de Vega en <i>Pastores de Belén</i> .	
V. Poemas y partituras “Zagalejo de perlas” y “Desnudito parece mi niño” de Gaspar Fernández.	
VI. <i>Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro</i> .	
VII. Grabación de las partituras puestas en música incluidas en las obras.	
VIII. Índice analítico.	

## 1. INTRODUCCIÓN

El motivo por el cual se ha realizado este estudio es el notable interés que la literatura y sus protagonistas han despertado a lo largo de mi recorrido personal y académico. Algunas figuras del mundo contemporáneo han hecho florecer un gusto por los grandes clásicos y las figuras más relevantes del Siglo de Oro que antes no existía. De ahí la elección de Lope de Vega como objeto de estudio, y su relación con la música en algunas de sus obras pastoriles, *La Arcadia* y *Pastores de Belén*. La elección de ambas no ha sido una cuestión azarosa, es el fruto de una vida de devaneos amorosos, fracasos, crisis religiosas, blanco de continuas críticas por su comportamiento, y objeto de envidia de todos aquellos que anhelaban su destreza con la pluma. En este texto se va a tratar un aspecto que no ha formado parte de la creencia que todos tenemos de Lope, y que será un componente básico en su trayectoria y en su vida.

La herencia que nos ha llegado del *Fénix de los ingenios* ha sido siempre desde una perspectiva literaria, y han sido pocos los expertos que han querido profundizar en su naturaleza musical, afición y pasión que conservó toda su vida. Actualmente no podemos considerar que haya una amplia gama de materiales entre los que poder extraer muchas aclaraciones acerca de los contenidos musicales de estas dos obras, especialmente de *La Arcadia*, ya que *Pastores de Belén* está repleta de villancicos y composiciones musicales, y por ello ha sido objeto de interés para muchos músicos. A tenor de los documentos contrastados, gran parte de los estudios musicales se han basado en la recolección de partituras con información detallada sobre el nombre del compositor, autor de las letras de estas canciones con su correspondiente referencia literaria, la fuente y, en ocasiones, un breve comentario, como apunta Miguel Querol en su Cancionero.

Se propone en estas páginas un desarrollo literario y musical de estas obras de Lope de Vega, insistiendo inicialmente en un estado de la cuestión sobre los argumentos que se han publicado acerca de ellas. Tras él se expondrá un análisis de su primera novela pastoril, *La Arcadia* y años más tarde con *Pastores de Belén* comprobaremos la evolución a la que, por azares de la vida, se ve sometido el autor. Sabemos que los cantarillos y los antiguos romances eran bien conocidos en la época en la que Lope empieza a escribir, de manera que será reflejo del bagaje cultural de su pueblo y eso lo mostrará en el escenario en todos sus teatros. Por este motivo, en sus obras va a ser

denominador común el uso de canciones con sabor popular, bailes e instrumentos que se producían en las fiestas tradicionales y del que él era testigo.

En este estudio, música y literatura se van a aunar para dar lugar a una sola esencia, que desde el Renacimiento hasta el siglo XVII fueron inseparables, la música interpreta y potencia el texto escrito. En el contexto en el que nos encontramos no se pueden concebir ambas disciplinas por separado, la música servía de acompañamiento en todos los recitales, y se verá plasmado en toda la trayectoria de Lope de Vega. Además de esto, tampoco podemos olvidar que la música fue uno de los principales medios de transmisión de textos en el siglo XVI ya que facilitaba su memorización a un público que no tenía posibilidad de acceder a los escritos. En el capítulo segundo, se pondrá de relieve la estrecha relación del autor con el arte de la música, con sus protagonistas e íntimos amigos como Juan Blas de Castro (1560-1631), Juan de Palomares (1573-1609) y Vicente Espinel (1550-1624). Algunos de estos músicos fueron tan importantes en la formación y producción de Lope que les dio forma en sus obras bajo máscaras ficticias. Son tantas las relaciones que establece con compositores de su época que haremos un apartado exclusivo en el que desarrollaremos este contenido puesto que fueron precisamente esos vínculos una de las fuentes de las que el artista se vale para adquirir los conocimientos musicales que insertará en sus textos. A estas líneas le seguirá un análisis musical básico de las partituras en las que nos hemos centrado, profundizando en las claves, pausas, instrumentos y personajes que expresan sus penas y alegrías a través de esos versos, teniendo en cuenta que la autora de estas líneas no tiene una formación musical sólida. Tras el éxito obtenido con *La Arcadia*, veremos cómo los sucesos de su vida van a estar íntimamente ligados a su creación literaria, dando lugar, tras numerosas desgracias del destino a una ladera contraria a la que hemos encontrado hasta ahora, *Pastores de Belén*. Concluiremos este trabajo con un análisis comparatista señalando las divergencias y similitudes más notables encontradas en estas obras con el fin de que el lector pueda dar luz a algunas facetas del “monstruo de la naturaleza” que aún no han sido muy investigadas en el ámbito literario.

El término “canción” tan reiterado en las obras le aporta aún más ritmo a las poesías que los pastores entonan al son de sus instrumentos, y hacen que todos los personajes que se encuentran en el *locus* lo escuchen y queden absortos con las historias narradas. Es posible que esta música que introducimos en los textos sea una llamada de atención a los demás actores de la escena de que aquello que se va a contar tendrá una

relevancia en el desarrollo de la historia o del pensamiento del autor. En el caso de *La Arcadia*, estas poesías expresarán los más recónditos y escondidos sentimientos del poeta, entre una de las canciones más interesantes destaca “Solo esta vez quisiera” en boca del pastor Silvio en el libro II de *La Arcadia*:

Solo esta vez quisiera,  
dulce instrumento mio, me ayudarás,  
por ser ya la postrera, y que después colgado te quedarás  
de aqueste sauce verde,  
donde mi alma llora el bien que pierde  
(...)  
¡Hai destierros injustos,  
que en la mañana hermosa de mis años  
anohecéis mis gustos,  
mas puede ser que viva en los estraños,  
que lo desestima  
la tierra propia, la estrangera estima!

Una vez más, se hace presente el *leitmotiv* de la novela pastoril cuyo hilo conductor son los hechos históricos ocurridos en la vida de algún personaje de la época. En estos versos, parece que Silvio está desarrollando lo que el pastor Belardo siente como si él mismo hablase, podemos deducir que este dolor debió ser el que sintió Lope en su partida con la Armada teniendo que dejar atrás su tierra y sus amores.

En su descripción de Artes Liberales como la geometría, la aritmética, retórica o astrología, a la música es a la única en cuyo discurso introduce un instrumento en manos de una pastora que se va a adentrar a describir el maravilloso mundo de la música que tan feliz hacía a Lope. Se trata de uno de los pasajes más especiales de la obra ya que es dónde una dama docta tañendo una vihuela nos eleva al paraíso con la dulzura de sus palabras, podemos imaginar al poeta escribiendo estos versos de su amado arte, de esas “orbes celestiales” capaces de calmar a las fieras. Esto nos trae a la memoria la sentencia de “la música amansa las fieras” que se ha representado durante todo el Siglo de Oro, como mecanismo para apaciguar a las bestias, tomado de los clásicos desde Horacio, Plinio o Plutarco<sup>1</sup>. En estos últimos versos de la canción comprobamos los poderes sobrenaturales de este arte:

Las fieras traigo a mi divino acento,  
los ciervos escuchándome se paran,  
los delfines con blando movimiento  
entre el cerúleo mar mi nombre amparan;

---

<sup>1</sup> María José Vega, “Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío”, *Edad de Oro*, XXII, Madrid, 2003, pág. 433.

la fuerza del orfénico instrumento  
(que en esto sólo mi valor declaran)  
detuvo el curso del tormento eterno,  
que es dulce en mar, cielo, aire, tierra, infierno.<sup>2</sup>

No obstante, la imaginación del autor no se queda en este plano de lo bucólico sino que da un paso más, y los pastores oyentes son personajes mitológicos a los que conocía de primera mano por la amplia formación y cultura que había recibido desde su más tierna infancia. Estos personajes a los que nos referimos son Lino Tebano y Anfión, músicos con grandes poderes capaces de fundar ciudades, pero a pesar de esto, quedan cautivados por los magníficos versos que emplea la pastora, dando a entrever que, quien toma la palabra en el discurso es Lope en boca de la dama. Aparece el carácter civilizador de la música, capaz de doblegar las fieras como demuestra la tradición de Anfión, Lino, Arión y Orfeo, capaz de enternecer los habitantes del infierno con su lira. Según el capítulo de San Isidoro de Sevilla dedicado a los inventores de la música, estos fueron posibles iniciadores de ella y, tras estas figuras, este arte llegó a tomar tanta importancia que no conocerla era de persona iletrada<sup>3</sup>. El poder de la música no solo somete a los animales, puede encender la ira, mover las pasiones del ser humano o ahuyentar enfermedades contagiosas<sup>4</sup>. Esta aplicación de la música nos lleva a la teoría de los afectos o pasiones del alma que explicaremos en el siguiente apartado.

Ahora que hemos planteado el contenido medular de este estudio, podemos abrir las puertas al maravilloso mundo que nos propone Lope de Vega con sus escritos en estrecho vínculo con la música.

### **1.1. Metodología**

Con el objetivo de reunir y analizar los datos referidos al recorrido musical de Lope de Vega se han utilizado una serie de escritos que, por un lado, abarcan el desarrollo musical de Lope con autores desde Barbieri hasta más contemporáneos como Mariano Lambea, Lola Josa o Miguel Querol Gavaldá. Hemos tenido que recurrir a la búsqueda de revistas como “La gaceta musical barcelonesa” del siglo XIX, en las que

---

<sup>2</sup> Lope de Vega, *La Arcadia*, edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, págs. 417-418.

<sup>3</sup> San Isidoro de Sevilla, *Etimologías 3.15.1*, versión castellana total, por primera vez, e introducciones particulares de don Luis Cortés y Góngora; introducción general e índices científicos del profesor Santiago Montero Díaz, Madrid, Editorial Católica, 1951, pág. 82.

<sup>4</sup> María José Vega, “Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío”, *Edad de Oro*, XXII, Madrid, 2003.

Barbieri hace una recopilación de materiales muy útiles de Lope de Vega referentes a su vida, obra, relación con otros autores y formación. Por otro lado, la línea más literaria de nuestro discurso ha sido llevada de la mano de estudiosos como Montesinos con “Algunos problemas del Romancero nuevo”; Pastor Comín con “Canciones en el teatro de Lope de Vega” o “Sobre el Romancero musical de Lope de Vega”; y Antonio Carreño con el prólogo dedicado a *Pastores de Belén* que han dado luz a algunos de los interrogantes que aparecían en la trayectoria vital de nuestro protagonista. Inconscientemente se ha creado una vertiente paralela que nos ha hecho acercarnos a la *Retórica de los afectos* de Lucía Díaz Marroquín, música y literatura como medio de transformar los sentimientos, los pensamientos, de hacer vibrar los *praecodia*. Las almas ceden a las experiencias y reaccionan de una manera u otra según el estímulo que les llega externamente, aquí es la música la que llega a los oídos del público y quienes mudarán su estado a alegría, tristeza, nostalgia, según lo que les transmitan esos sonidos<sup>5</sup>.

Tampoco podemos olvidar que las obras no se producen como una dimensión individual “no todo es individualidad en esa isla encantada que es la obra literaria”<sup>6</sup>, por ello afirma Guillén que es difícil tratar una obra sin recurrir al ámbito internacional. Este es uno de los modelos de supranacionalidad que se plantean ya que hay relaciones entre autores de diferentes lugares del mundo y también entre corrientes. En el caso concreto de Lope que estamos desarrollando en estas páginas, tendríamos que remontarnos a los clásicos griegos y latinos que son fuente fundamental para el autor. Uno de los motivos que toma es el origen de los personajes pero no es algo único y original de él, ya lo habían utilizado anteriormente autores muy conocidos. El comparatismo literario no solo se presenta como una confluencia de corrientes, temáticas o géneros, sino que también va a incluir directamente su relación con las artes y es que, si prestamos atención, en cada obra literaria se esconde algún motivo pictórico o musical.

A pesar de que la unión de música y literatura es un tema de actualidad queda mucha senda por descubrir e intentar explicar muchas de las hipótesis que se mantienen en el aire, por ello, se intentará recoger algunas de ellas en estas páginas. Silvia Alonso

---

<sup>5</sup> Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, pág. 43.

<sup>6</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Colección Marginales, 2005, pág. 39.

Pérez en *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* hace una compilación de textos muy interesante en la que se presentan diversas opiniones y creencias de grandes musicólogos, entre los que se nombrarán a Carolyn Abbate, Boris de Schloezer, Lawrence Kramer y Jean-Jacques Nattiez. Se centra, por un lado, en la relación entre poesía y música y, por otro lado, la posibilidad de la música como elemento capaz de narrar. En este vínculo interdisciplinar, Kramer propone un término proveniente de las teorías psicoanalíticas, la “catexis”, por la cual un individuo fija su energía psíquica en un determinado objeto, diferenciando así el ritmo catéctico y el discursivo. Siguiendo la línea de este autor, y apoyando los estudios comparatistas, destaca Ruwet con estas palabras: “Podríamos decir que, entre todas las maneras de estructurar el continuo sonoro, con un fin cualquiera, aquéllas que utilizan la música y el lenguaje se sitúan en dos niveles diferentes y pueden simultáneamente sin que se creen interferencias”<sup>7</sup>. Ninguna de estas dos disciplinas llega a sustituir a la otra, no obstante, no se puede rechazar la idea de que en muchas ocasiones la música ejerce como pilar de las historias contadas consiguiendo así dar más veracidad a los hechos. Lo que separa la música y la poesía es la complementariedad de los roles de cada una de ellas, “cada arte hace explícita la dimensión que en la otra permanece tácita”, en palabras de Michael Polanyi. Hace uso de los términos “tácito” y “explícito”, digamos que este primer concepto se podría definir como una fase lógica que establece una relación muy estrecha con la experiencia personal de cada uno. Esta postura resulta mucho más escéptica que las anteriores, ya que según esta teoría, la música ni expresaría sentimientos ni los provocaría. Esta hipótesis no tiene unas bases sólidas donde cimentarse, solo necesitamos prestar atención a muchas de las composiciones creadas para darnos cuenta que son capaces de aflorar los sentimientos más ocultos y hacer temblar el alma. Jean-Jacques Nattiez, otro de los autores reseñados en el libro de Silvia Alonso Pérez, avanza por esta senda de la investigación y plantea la posibilidad de que al aparecer aunadas la literatura y la música, ambas atesoren relatos. Uno de los problemas que plantea esta hipótesis es que la música no se corresponde por completo a la literatura, no tienen las mismas funciones y, por tanto, esta no tiene la capacidad de vincular un sujeto y un predicado.

---

<sup>7</sup> Silvia Alonso Pérez, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco, 2002, pág. 12.

Otra de los puntos de vista que plantea Darío Villanueva es que en todo arte hay un principio de mimesis, todas tienden a imitar “la realidad natural y la realidad humana”<sup>8</sup>. Muestra de ello son los personajes cortesanos que pertenecían al entorno de Lope y muchos de los lugares mencionados también son puntos reales de la geografía española, por tanto, podemos decir que se crea una literatura nacional al confluir las tradiciones y costumbres de la época en sus obras.

Es evidente e innegable la gran labor que ejercen los musicólogos y filólogos que han desempolvado los conocimientos y las manifestaciones musicales contenidas en la producción de Lope como Miguel Querol<sup>9</sup>, autor de uno de los estudios más completos sobre su obra musical; Margit Frenk, Lola Josa, Mariano Castro Lambea, Pastor Comín, etc. en la espinosa tarea de analizar, no solo los textos literarios, sino estos en su intrínseca relación con la música. Esta actividad se ve obstaculizada si tenemos en cuenta que parte de los textos literarios son modificados al ponerle música, es lo que Gerard Genette llama *hipertextualidad*<sup>10</sup>. En palabras de Miguel Querol “el aplicar bien las palabras a la música es otro punto de capital importancia en la ejecución de la polifonía”<sup>11</sup>. El cultivo de este arte no fue exclusivo del *Fénix*, autores contemporáneos como Góngora hicieron de la música un elemento imprescindible en la época barroca española. Otras grandes figuras como Cervantes o Calderón se hacen partícipes del entorno musical que se vivía en estos años y se encargarán de recogerlo e integrarlo en sus obras pastoriles donde se sirven de instrumentos, cantes y bailes para pintar mejor los escenarios bucólicos. Lope describe esa atmósfera pastoril como si pintara las escenas de un cuadro, situándonos de manera ejemplar en ese ambiente que él debió imaginar al escribir la escenografía.

---

<sup>8</sup> Darío Villanueva, “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, Barcelona, 2014, págs. 185-193.

<sup>9</sup> Miguel Querol Gavaldá ha sido uno de los autores que ha estudiado más rigurosamente la composición musical de Lope de Vega, ejemplo de ello es la obra que a continuación citamos, en la que aparecen transcritas las partituras de *La Arcadia* y *Pastores de Belén*. (Véase M. Querol, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. I: *Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas., 1986, págs. 11-13).

<sup>10</sup> Cada romance lírico tiene una tradición de, al menos, dos testimonios: una versión poética y una poético musical, en esta última son frecuentes los errores del copista, ya que no hay una base fidedigna a la que poder atenernos. Gerard Genette define la *hipertextualidad* como la unión de un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*).

<sup>11</sup> Miguel Querol Gavaldá, *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría nacional de la música, 1975, pág. 117.

Una de las cuestiones que cabe preguntarse es cómo pudieron llegar los textos de *Pastores de Belén* hasta Oaxaca o Puebla en el mismo año en el que Lope de Vega la publica en 1612 porque como veremos más adelante, hay muchos títulos de poemas que ya aparecen sus compases en ese mismo año para la Navidad en América. Para resolver este tema hemos recurrido a uno de los artículos de José López Calo<sup>12</sup> en los que casi con toda seguridad afirma que la manera en la que los escritos del autor llegaron a manos de Gaspar Fernández fue el puente entre España y América, que por aquella época era la capital andaluza, Sevilla, en la que el propio músico estuvo en 1599.

De los materiales básicos usados en esta presentación hemos adjuntado algunas partituras de *La Arcadia* y *Pastores de Belén* puestos en música por diferentes autores de la época de Lope de Vega, entre los que destaca Mateo Romero (1575-1647), llamado también “Capitán” por su talento y Gaspar Fernández, maestro de capilla de la catedral de Puebla. Junto a las partituras y los poemas seleccionados se ha entregado material sonoro relevante con afán de dar una pequeña muestra de la armonía total que rodeaba al poeta en sus días. Este último compositor puso música polifónica a dieciocho villancicos de *Pastores de Belén* (1612) según el *Cancionero musical de Lope de Vega* de Miguel Querol, parece que solo le interesan las composiciones religiosas dedicadas a la Navidad y al Corpus para reproducirlas en la catedral de Puebla. Como contrapunto, Mateo Romero cuando compone para textos de Lope lo hace para obras de tono más humano como *La más prudente venganza* y *La Arcadia*, en la que reproduce una de las canciones que ya era popular en la época “¿A quién contaré mis quejas?”. Además de estos materiales, facilitamos a modo de apéndices documentos representativos para la investigación, un índice analítico de autores, topónimos y algunos términos musicales.

## **1.2. Estado de la cuestión**

A lo largo de este trabajo vamos a poner de relieve la relación intrínseca que se establece entre literatura y música, especialmente teniendo en cuenta el autor al que nos referimos. Según el que consideramos primer biógrafo de Lope de Vega, Pérez de Montalbán declara: ...antes de cumplir doce años tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada, quizá porque sabía que tocaba al buen poeta la noticia destas tres artes, como lo advierte

---

<sup>12</sup> José López Calo, “Granada-Sevilla-Puebla de los Ángeles: los comienzos del villancico barroco hispánico” en *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, 2010, págs. 47-65.

Horacio en su Sátira nueve...<sup>13</sup>. Como ya comentaremos en el capítulo dedicado a su formación, ambas materias irán desarrollándose en paralelo y serán muchos los testigos de sus cualidades en ambas materias.

Como sabemos, la literatura nace y se desarrolla muy unida a la música, aunque cada una tomará finalmente su propia senda. Actualmente, la tradición musical está en progresivo declive si lo parangonamos con los siglos XVI y XVII en los que música y poesía forman la unión perfecta, en la que ambas se complementan y completan para dar sentido a muchos textos<sup>14</sup>. En el Barroco, la música era materia obligatoria de estudio para los jóvenes intelectuales, ya Lope desde su más tierna infancia se inició en la música y la poética de la mano del músico poeta Vicente Espinel, para más tarde continuar sus estudios en Alcalá de Henares. Tuvo que estudiar seriamente esta disciplina para poder obtener, lo que hoy denominamos, el título de licenciado<sup>15</sup>. Por tanto, su trayectoria literaria estará íntimamente ligada a la musical durante toda su vida, podría resultarnos incluso complicado encontrar obras de Lope de Vega en las que no aparezcan referencias musicales. Y es que no solo se le va a poner música a sus versos, va a escribir en clave musical, en *Pastores de Belén* aparecerán decenas de villancicos que tomando la definición de Díaz Rengifo en el capítulo XXXIV de su *Arte poética española* “el villancico es un tipo de copla, que solamente se compone para ser cantada”, el único interés de este metro es su aspecto musical<sup>16</sup>. En el Siglo de Oro “los músicos tendrán más de una vez la última palabra, pues más de una vez solo las estructuras musicales podrán explicar las estructuras verbales”<sup>17</sup> y en el caso de Lope, en muchas ocasiones, va a escribir pensando en clave musical y Juan Blas de Castro compondrá para dar ritmo a los versos de su amigo y compañero en Alba de Tormes, ambos al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo.

---

<sup>13</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma: a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, edición crítica, estudio y notas de Enrico Di Pastena, 2001, pág. 17.

<sup>14</sup> Mariano Castro Lambea y Lola Josa Fernández, “La traza con que <<hará la música milagros>>: un tono del Maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, Oviedo, 2005, págs. 1252-1263.

<sup>15</sup> Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Miguel Querol Gavaldá (Ed.). Tomo I: *Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

<sup>16</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdrúxulos y reflexos, y un divino estímulo de el amor de Dios*, Barcelona, en la imprenta de María Angela Martí Viuda, 1759, pág. 44.

<sup>17</sup> José F. Montesinos, “Algunos problemas del Romancero nuevo” en *Ensayos y estudios de literatura española*, Joseph H. Silverman (ed.), Madrid, Revista de Occidente, 1970, págs. 117-118.

En estas páginas veremos que la evolución que Lope experimenta desde *La Arcadia* (1598) hasta *Pastores de Belén* (1612) no fue casual, pero es que nada en esta gran figura literaria sucede de manera fortuita. A pesar de ser obras paralelas y semejantes, son a la vez muy distantes, *Pastores de Belén* será el contrafactum de la primera, y aunque aborden temas, personajes y espacios similares, van a ser tratados a lo largo de las obras de forma muy diferente. Lope considera su *Arcadia* como obra de juventud que sentará las bases para su siguiente obra bucólica divinizada catorce años después. El propio autor cita en la dedicatoria a su hijo Carlos Félix en *Pastores de Belén* “...que cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquéllos mis ignorancias”. Argumenta de manera muy explícita la intención de hacer una obra más madura y meditada frente a su personalidad más apasionada y espontánea reflejada en sus pastores humanos. Y es que con solo leer la biografía de Lope de Vega podemos ser testigos de sus altibajos personales y de los saltos que se producen desde un extremo humano o profano hasta lo divino, de su *Arcadia*, *Rimas* y *soliloquios amorosos* hasta *Pastores de Belén*, *Rimas sacras* y *Triunfos divinos*.

Acertado es el análisis de Antonio Carreño al comentar que *Pastores de Belén* no solo se va a considerar como texto novelesco, sino didáctico y doctrinal en el que se combinan formas cultas como las liras, églogas, octavas y odas con formas populares como los romances, las redondillas, quintillas y décimas. Señal del amplio saber de Lope en todas sus manifestaciones es la introducción de cantarcillos populares y villancicos que va a incluir en sus obras, en contraposición con una sólida formación y conocimiento de los clásicos grecolatinos presentes en diversos aspectos de su producción.

Ahora que nos hacemos una idea más clara del panorama al que nos vamos a enfrentar daremos paso a un análisis más profundo de la formación de nuestro autor y la relevancia que va a tener la música en estas dos obras de ámbito pastoril.

## **2. LOPE DE VEGA Y LA MÚSICA: EDUCACIÓN MUSICAL Y RELACIÓN CON MÚSICOS DE LA ÉPOCA**

La música va a formar parte de Lope no solo como una afición sino que va a ser una parte imprescindible de su vida y en toda su obra va a demostrar la destreza musical tanto teórica como práctica de la que hace alarde. Gracias a los primeros testimonios y

declaraciones de Juan Pérez de Montalbán vamos a poder conocer los estudios musicales que recibió Lope. El autor continúa formándose en este divino arte hasta bien entrada su madurez, con veintidós años seguía cantando y tocando la guitarra que su maestro Vicente Espinel había reformado añadiendo una cuerda más a la antigua guitarra. Se hace evidente en sus obras la constante preocupación por el tratamiento de la música y sus músicos, son numerosos los pasajes en los que hay palabras o expresiones técnicas de esta disciplina. Esto es una clara muestra de la calidad de la formación musical que, al menos, durante su juventud le fue impartida, lejos de ser un simple seguidor de este arte. La presencia de la música está señalada de distinta manera en ambas obras. No siempre se hace mención en las acotaciones a los instrumentos musicales, suelen aparecer en el texto cuando el narrador nos sitúa en un ambiente pastoril e idóneo para el canto y se van a expresar las reflexiones más trascendentales. El uso de la música tendrá varias funciones, y no solo como ornamento decorativo o de entretenimiento para el público sino que irá más allá, va a ser reflejo de la sociedad de la época, de un sentimiento que van a compartir los actores y el público. Gracias a estos escritos hará conocer al lector del siglo XXI las teorías musicales; su relación con otras artes o ciencias actualmente olvidadas como es el caso de la unión de la geometría y la música, aunque recientemente se han publicado algunos artículos del tema en la revista *Science* con toda una teoría musical geométrica<sup>18</sup>. Establece Lope una relación inseparable al nombrar a Tales en los poemas consecutivos dedicados a la “Geometría” y a la “Música” de *La Arcadia*, ambas disciplinas forman parte del *quadrivium*. Podemos llevar el interés cultural de Lope hasta clásicos como San Isidoro de Sevilla, que ya proponía la música en estrecho vínculo con la geometría y la aritmética, incluyéndolo en las ciencias matemáticas. Propone la música como una disciplina de los números pero en concordancia con los sonidos, añade una fórmula matemática referente a la media musical para que sea perfecta en sus proporciones.

Lope no solo va a recibir su formación teórica a través de los libros sino que estará rodeado por los mejores músicos de su tiempo como es el célebre Juan Blas de Castro. A partir de 1591 Lope ya está amparado por el quinto duque de Alba, en esta corte era habitual la reunión de músicos y poetas, entre los que se encontraba Lope y su amigo Blas de Castro que fue músico de cámara de don Antonio Álvarez de Toledo. En

---

<sup>18</sup> Para más información véase el artículo “Generalized voice – leading spaces” de Clifton Callender, Ian Quinn y Dmitri Tymoczko publicado en la revista *Science*, 18, 320, 2008, págs. 346-348.

esta corte palaciega es donde el artista puso música a los poemas de Lope, especialmente a los dedicados a su amada, así pasaban el tiempo juntos. De fragmentos de sus textos podemos descubrir gran parte de su vida y de sus amistades, como es el caso del músico Vicente Espinel al que tantas veces nombra para recordar la introducción de la décima espinela llamada así en su honor:

...a lo que debe al inventor suave  
de la cuerda, que fue de las vihuelas  
silencio menos grave,  
y las dulces sonoras espinelas,  
no décimas del número de versos,  
que impropriamente puso  
el vulgo vil, y califica el uso,  
o los que fueron a su fama adversos,  
pues de Espinel es justo que se llamen,  
y que su nombre eternamente aclamen...<sup>19</sup>

La música no solo va a ser importante en las obras de teatro o poesía, también va a tener su relevancia en las novelas, y será en obras como *La Arcadia* donde demos luz a la verdadera naturaleza musical del *Fénix* que no va a ser la misma que en su posterior obra, *Pastores de Belén*.

Tras habernos adentrado en la formación musical del poeta, podemos aventurarnos a pensar que no solo fue el estudio de este arte lo que hizo que el interés viviera en el poeta desde sus inicios hasta el fin de sus días. En el Siglo de Oro poetas y músicos se complementan y como resultado, unos creaban melodías para poemas y otros, versos para composiciones que ya formaban parte del acervo cultural. De ahí que, en ocasiones, se introdujeran cantarcillos que pertenecían a la tradición popular y que todos conocían ya en los días del *Fénix* como “¿A quién contaré mis quejas / cuando de oíllas te guardes, / pues que ya tengo cobardes / piedras, paredes y rejas?” que tenía como hipertexto unos versos del maestro Francisco Salinas (1513-1590) en *De música libri septem*<sup>20</sup>. Lope acudió a la Universidad de Salamanca, donde bajo las directrices del organista Francisco Salinas (1513-1590), adquirió el saber musical. Fue catedrático de música de esta universidad, sirvió de modelo para muchos de los aficionados a la música, y fue alabado en muchas ocasiones por grandes figuras del mundo literario con testimonios de Fray Luis de León o Luis de Góngora. Su gran aportación fue resumir el

---

<sup>19</sup> Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 182.

<sup>20</sup> Mariano Castro Lambea y Lola Josa, “Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad”, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coord.) en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”, II*, Monterrey, México, 2004, pág. 643.

saber musical de la época en *De música libri septem*<sup>21</sup> de manera diferente a otros autores destacados, convirtiéndose en uno de los más relevantes teóricos musicales del Renacimiento.

Lope se rodeó de los mejores músicos de la época y los alabó en sus obras, en muchos casos, bajo máscaras pastoriles como ocurre con el “*famoso pastor del Betis*” que se corresponde con Juan de Palomares por ser natural de Sevilla; y Brasildo que se corresponderá con Juan Blas de Castro en su trayectoria literaria; o bien con alusiones directas a Salinas. En el texto original de *La Arcadia*, reconoce Lope de Vega en boca del pastor Silvio que al templar su instrumento se acuerda de los versos escritos por el propio autor en su estancia en Toledo (según las anotaciones de Edwin S. Morby) y la música que debió componer Juan de Palomares, exponiéndolo con estos versos: “cuando templando Silvio su instrumento, y trayendo a la memoria una canción de España que a este propósito había compuesto un pastor del Tajo, y otro famoso del Betis, puesto en agradable música”<sup>22</sup>. Juan de Palomares fue uno de los mejores compositores de tonos humanos y guitarristas de la época junto con Juan Blas de Castro. Elogiado en algunos versos por Lope para siempre acabar enalteciendo a Blas de Castro en comparación con otros músicos: “Los versos, Celia, yo; y el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron entre los dos la lira árbitro”<sup>23</sup>.

Nuestro autor se retrató en diferentes personajes a lo largo de sus obras, en concreto, en *La Arcadia* llegó a tomar la forma de tres pastores diferentes: el más conocido *alter ego* en toda su producción literaria, Belardo; estudiando la obra atentamente es indudable la correspondencia con Olimpio y Silvio en algunos de los pasajes, como este que presentamos a continuación: “una noche se halló un excelente pastor en el arte de la música, a quien Olimpio hacía diferentes versos intérprete de sus deseos y voz de sus pensamientos”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Francisco Salinas, *De música libri septem*, “Francisco Salinas y la teoría musical renacentista”, edición al cuidado de Amaya García Pérez y Bernardo García Bernalt Alonso, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, págs. 45-66.

<sup>22</sup> Lope de Vega, *La Arcadia*, edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pág. 140.

<sup>23</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Espasa - Calpe, Austral, 1967, pág. 221.

<sup>24</sup> Lope de Vega, *La Arcadia*, edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pág. 213.

Ardua debió ser la tarea de Francisco Asenjo Barbieri, de quien hemos heredado la biografía más completa del músico Juan Blas de Castro, debido a los testimonios tan dispares que encontramos sobre el artista. Una de las ambigüedades más sobresalientes a las que asistimos es el propio lugar de nacimiento, documentos más antiguos como el de Asenjo Barbieri aseguran que era natural de Aragón, posiblemente de Barrachina, sin embargo, en textos más actuales como el del crítico José Manuel Blecu hallamos acotaciones en las que se asegura que nació en Madrid a pesar de lo que dicen los poemas sobre él. Lope de Vega y Blas de Castro fueron amigos durante cuarenta años según se puede leer en las obras que hacen referencia a ambos, pero este no es el fin, la mayoría de la información recogida actualmente del músico se ha podido dilucidar gracias a los versos del joven poeta tras la muerte de su compañero<sup>25</sup>. En concreto, a partir del elogio en la muerte del aragonés se han fundado todas las teorías para dar luz a su vida y a sus composiciones, y es que Lope recuerda su tierna juventud con unos versos muy dulces en compañía de, podríamos decir, su músico personal: “pasamos nuestras verdes juventudes / siendo (en vano amores divertida) / materia de su música mi pluma”<sup>26</sup>. Probablemente en la Corte de don Antonio Álvarez de Toledo, Duque de Alba, a finales del siglo XVI ambas figuras entablarán la relación que mantendrán hasta el final de sus días.

Tratando de vislumbrar la senda de las relaciones de Lope debemos referirnos a Mateo Romero<sup>27</sup>, uno de los discípulos de Philippe Rogier junto con Juan Bautista Comes. Fue el músico favorito de Felipe IV y lo mantuvo como Maestro de su Capilla Real que había sido nombrado años antes por Felipe III en 1598. Sus obras se caracterizan por el acompañamiento instrumental y los coros, en concreto, en nuestras composiciones, aparecen dos y tres voces con tiple y tenor en la primera de ellas, y añadiendo un alto en la segunda. Hay una errata en la primera edición de la obra, en la que aparece Cotes como una confusión con su apellido verdadero, Comes.

En el mismo año en el que se publica *Pastores de Belén*, en la catedral de Puebla le está poniendo música a sus versos divinos el maestro de capilla Gaspar Fernández.

---

<sup>25</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*, vol. I. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, págs. 78-89.

<sup>26</sup> Lope de Vega, *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro: (una elegía desconocida de Lope de Vega)*. *Apuntes para una biografía lopista*, 1935.

<sup>27</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*, vol. I. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, págs. 413-418.

Fue un compositor poco conocido, solo se ha conservado su música por un cuaderno con su repertorio que Gabriel Ruiz de Morga llevó a Oaxaca. En su manuscrito compuesto entre 1609 y 1616 se encuentran gran cantidad de villancicos de esta obra de Lope, parece que al músico le interesan los poemas de temática religiosa, centrados especialmente en la Navidad y el niño Jesús. Pero no solo le interesan estas piezas, se hallan también composiciones dedicadas a personajes populares de la época. De las obras que incluye Emilio Casares de Gaspar Fernández en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, no aparecen algunas de las que Miguel Querol añade en *Poesías cantadas en las novelas*, algunas están clasificadas como ensalada (“Este niño se lleva la flor”) o responsión (“No son todos ruseñores”). No todas las composiciones datan del mismo año, se desarrollan desde 1612 las primeras hasta 1615, y por lo general a cuatro voces. Algunas de las que el musicólogo introduce en la obra no aparecen en el listado de Casares, quizás porque no aparecen en el manuscrito de Oaxaca.

### **2.1. La transformación de Lope de Vega: tonos humanos y tonos divinos**

Es de esperar la gran evolución que sufre entre *La Arcadia* y *Pastores de Belén*, atendiendo a los sucesos en los que se ve envuelto por azares del destino. Se produce una gran transformación desde sus obras de juventud, tras ellas, la expresión se hace más dulce y tierna que en los versos anteriores, y el punto de inflexión será la enfermedad de su hijo. Toda su vida está marcada por pasiones y desgracias, desde los infortunios con las familias de sus esposas, hasta la peor de las pérdidas en 1612, la de su querido hijo Carlos Félix. En la canción “A la muerte de Carlos Félix” a pesar de describir el terrible dolor que siente, el tema fundamental que acompaña el infortunio gira en torno al Rey, a un Dios muy alabado por el poeta en muchas ocasiones y, por ello, publicará esta elegía en *Rimas sacras* en 1614, dos años más tarde de la pérdida. Parece que el poeta escribe las estancias inmediatamente después de la muerte, el sentimiento de dolor y la expresión se hacen uno en los versos con los que Lope nos deleita en las quince estancias que componen el poema. Se hace eco la fe acérrima del autor que, superando su amargura, es capaz de ver que su amado Carlos va a estar en un lugar más feliz, sin dolor, ni enfermedad, junto a Dios. Muestra de la amplia formación de nuestro poeta son las apelaciones a personajes bíblicos como Abraham que aunque no nombra directamente, lo hace mediante “el padre de las gentes” y a su hijo Isaac como “hijo solo” pero, en el caso de Lope, Dios no se arrepiente de llevarse a su

“ángel” como hizo con Isaac. Parece que entre todos los hijos que tuvo el autor, Carlos va a ser el predilecto, el más amado por su padre. Las estancias nos hacen descubrir la personalidad del pequeño, su inocencia y bondad hasta su muerte con tan solo siete años. Es natural que Lope no sea el mismo tras el fallecimiento de Carlos, continua con sus escauceos amorosos pero su vida se va a llenar de inestabilidades y crisis religiosas y sentimentales.

### **3. ANÁLISIS FILOLÓGICO Y MUSICAL**

Se procederá a hacer un análisis general de las composiciones creadas por Lope de Vega, y a las que músicos conocidos de su época y posteriores pondrán música a sus versos. Entre ellos cabe destacar por numerosas partituras dedicadas a poemas del *Fénix* a Mateo Romero, Juan Blas de Castro y Gaspar Fernández, algunas de las partituras encontradas están compuestas por un autor desconocido, suponemos que del mismo siglo que el resto de ellos.

Junto con el análisis general de alguna de las composiciones más relevantes trataremos el tema instrumental, definiendo su uso y la relevancia que tendrán. Los instrumentos se adecuan al nivel del parlamento que presentan y al tipo de personaje que nos transmite sus más hondos sentimientos.

#### **3.1. La música en *La Arcadia***

De las dieciséis canciones que Lope introduce en *La Arcadia* solo tres de ellas tienen acompañamiento musical, dos de ellas creadas por Mateo Romero y la restante por un autor aún desconocido. De esta obra solo “¿A quién contaré mis quejas” y “En una playa amena” aparecen en el *Cancionero musical y poético del siglo XVII* de Claudio de la Sablonara, para más tarde transcribirlo Miguel Querol añadiendo “La verde primavera” que sería la composición que queda sin autor.

En las partituras no aparece expresada la velocidad de la pieza musical, y dependerá de cada canción, lo que sí tenemos claro es que la velocidad máxima en la interpretación sería el andante, una velocidad media, pero esto se deja en mano de los cantantes. En cuanto a las composiciones originales del cancionero de Claudio de la Sablonara aparecen todas las pertenecientes a *La Arcadia* en clave de Sol y de Do en primera, tercera y cuarta, la primera de ellas ya en desuso. El compás de dos por ocho que aparece en “En una playa amena” y “La verde primavera” originariamente

equivaldría al llamado “compasillo” que actualmente es el compás de cuatro por cuatro, y el de “¿A quién contaré mis quejas?” en tres por dos<sup>28</sup>. Los compositores tomarán solo algunas estrofas de los poemas para hacer sus partituras, puesto que las canciones son demasiado largas, prefieren tomar pocas estancias o estrofas y repetir el último verso a modo de eco.

“EN UNA PLAYA AMENA” Y “LA VERDE PRIMAVERA”.

Estas composiciones de *La Arcadia* presentan por un lado, pausas breves con silencio de corchea o de negra en “La verde primavera” y “En una playa amena” al final de cada verso como podemos ver en estos fragmentos:

Fragmento 1 “La verde primavera”.

Anónimo  
Trans. M. Querol

Tiple  
La ver - de pri - ma - ve - ra de mis flo - ri - dos a - ños

Alto  
La ver - de pri - ma - ve - ra de mis flo - ri - dos a - ños

Tenor  
La ver - de pri - ma - ve - ra de mis flo - ri - dos a - ños

5  
pa - sé, mun - do, cau - ti - vo en tus pri - sio - nes y en la ca - de - na

pa - sé, mun - do, cau - ti - vo en tus pri - sio - nes y en la ca - de - na

(1)  
pa - sé, mun - do, cau - ti - vo en tus pri - sio - nes y en la ca - de - na

Las claves del original se han encontrado en *Romances y letras a tres voces (RL)* en el M. 1370<sup>29</sup>, solo aparece a una sola voz en compasillo como en la transcripción de Miguel Querol pero en este aparece a tres voces. Se hallan muchas variantes en este poema que fue una de las preferidas de Lope de Vega, podemos encontrar la primera estrofa en algunas de sus obras como en *La Philomena*. La tercera estrofa de *RL* resulta

<sup>28</sup> Jesús Bal y Gay, “Comentario del transcriptor” en *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Residencia de estudiantes, págs. 97-109.

<sup>29</sup> *Romances y letras a tres voces*, Biblioteca Nacional de España, M.1370, pág. 23.

casi idéntica a la última estrofa introducida por Lope en *La Arcadia* de Morby; la cuarta estrofa tiene el mismo contenido en ambas obras pero con algunas variantes en determinados versos y, por último, se incluye en este manuscrito de *RL* una estrofa nueva.

Fragmento 2 “En una playa amena”.

**Capitán**  
Trans. M. Querol

Tiple  
En u - na pla - ya a - me - na, a - me - na, a

Alto  
En u - na pla - ya a - me - na, a - me - na, a

Tenot  
En u - na pla - ya a - me - na, a - me - na, a

5  
don - de el Ta - jo per - las o - fre - cí - a de su me - nu - da a - re -

don - de el Ta - jo per - las o - fre - cí - a de su me - nu - da a - re -

don - de el Ta - jo per - las o - fre - cí - a de su me - nu - da a - re -

Las claves del original son: Sol, Do en primera y Do en tercera **♩** que en la transcripción realizada por Miguel Querol han pasado a tres voces en Sol con *si bemol* en la armadura; y de un compás binario (2/8) a uno cuaternario (4/4). En la edición de Jesús Bal y Gay aún se mantiene ese compás binario del original de Mateo Romero en clave de Sol y Fa en cuarta.

En el texto original de Lope de Vega en *La Arcadia* nombra el Turia como río que se pone a los pies de la pastora Belisa (reflejo de Doña Isabel de Urbina). El uso de este río sugiere que los versos fueron creados en su estancia en Valencia, puestos en música por el maestro Mateo Romero y reunido en el *Cancionero musical y poético del siglo XVII* de Claudio de la Sablonara. En esta impresión, por el contrario, introduce el río Tajo en lugar del Turia, quizás por ser el río de la elocuencia, vinculado a la poesía española. Años más tarde, en 1935, el musicólogo y compositor español Jesús Bal en

*Treinta Canciones de Lope de Vega* y en *Obras escogidas*<sup>30</sup> vuelve a tomar el Turia como inicialmente hizo el autor real de los versos. En la última transcripción que se conoce de las composiciones del poeta realizadas por Miguel Querol encontramos de nuevo el río seleccionado por Sablonara.

Las pausas en “La verde primavera” suelen ser más largas que en el otro poema, cada una de estas se corresponde con el verso en el discurso literario, rompiendo el encabalgamiento abrupto que se produce en estas líneas. El autor de estos compases colocó los silencios mediante la aposiopesis<sup>31</sup>, en la que todos los instrumentos o voces permanecen en suspensión al mismo tiempo como aparece en el fragmento 1. En la época, las voces podían ser interpretadas por cantantes o en su defecto por un instrumento como la viola o el violoncello.

Puede que esta composición la escribiera el autor en su estancia en Valencia por su aparición en el *Las series valencianas del romancero nuevo y cancionerillos de Munich*<sup>32</sup>. Es la única composición literaria que consta recogida en la recopilación de poemas perteneciente a las obras pastoriles, refiriéndonos con esto a *La Arcadia* y *Pastores de Belén*.

“A QUIEN CONTARÉ MIS QUEJAS”.

Son cinco décimas en boca del pastor Olimpio, que ya el poeta en su *Arte de hacer comedias* había dejado constancia que “las décimas son buenas para las quejas”<sup>33</sup>. Recurrió Lope a la tradición popular para insertar esta especie de glosa en su obra, pero no solo la composición escrita va a tener ese sabor popular que tanto gustaba a Lope, sino que al añadirle música Mateo Romero también va a recurrir acervo tradicional. La primera de ellas la conserva en su lugar, también aparece recogido en el cancionero de Sablonara, la segunda y tercera décima pero invertidas. Se mantienen el número de voces e introduce dos voces en la composición musical, un tiple (soprano) y tenor. En cuanto a la rima es abba ac cddc en las tres décimas, que es la estructura que impuso Vicente Espinel en la creación de esta métrica, en su mayoría rima consonante. Hay

---

<sup>30</sup> Lope de Vega, *Obras escogidas*. Tomo II. *Poesías líricas - poemas - prosa - novelas*. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles (2ª reimpresión), Madrid, Aguilar, 1987, pág. 1213.

<sup>31</sup> María José de la Vega, “Música retórica y música poética en el renacimiento tardío”, *Edad de Oro*, XXII, Madrid, 2003, pág. 445.

<sup>32</sup> Antonio Rodríguez Moñino, *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich: (1589-1602)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1963, Letra 41.

<sup>33</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Espasa – Calpe, Austral, 1973, pág. 17.

pausa tras los versos pares, del cuarto al sexto verso, que enlaza el último verso del primer cuarteto con el primero del segundo cuarteto de la décima. Lo mismo ocurre con las tres décimas que elige Mateo Romero para poner música décadas más tarde a la publicación de *La Arcadia* en 1598. Especial mención tienen los silencios introducidos en “A quien contaré mis quejas” que suspenden el discurso musical de todas las voces, a modo de suspiros, en palabras muy significativas del texto: “quejas”, “cobardes”, “rejas”, “dejas”, “animas”, “atormentas” y “sientas”, los últimos verbos en segunda persona parecen una apelación directa a la causante del dolor que el poeta expresa en estos versos. En el texto original estos suspiros de lamento vienen provocados por la pastora Menalca que ha aborrecido a Olimpio, en la realidad, sabemos que este pastor es una de las máscaras ficticias de Lope de Vega, pero en referencia al personaje femenino no conocemos con certeza con quien se puede identificar. “Que es lástima que no sientas” se canta con la misma música que el primer compás, lo cual implica, en palabras de Mariano Lambea: “una regresión temática hábilmente ideada por el músico”<sup>34</sup>.

### 3.2. La música en *Pastores de Belén*

En el siglo de Oro, muchos han sido los compositores que han creado canciones para celebrar la Navidad, las pertenecientes a *Pastores de Belén* aparecen en el cancionero de Lope de Vega. Sin embargo, no se han encontrado estas partituras en otros escritos como sí ha ocurrido con la anterior obra, ya que todos los volúmenes en los que se podrían constatar se ubican en Hispanoamérica. Si atendemos a las partituras del *Cancionero musical de Lope de Vega: poesías cantadas en las novelas* podemos conocer muchos compositores de la época que actualmente pertenecen al mundo de las sombras. De las veintisiete partituras que componen la obra de *Pastores de Belén*, dieciocho de ellas están compuestas por el organista, compositor y maestro de capilla portugués Gaspar Fernández. La mayoría de los villancicos navideños están compuestos en compás ternario y solo algunos en compás cuaternario, poniendo de relieve que los villancicos del siglo XVII iban a estar escritos casi todos ellos en compás ternario<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Mariano Castro Lambea, “Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad”, Beatriz Mariscal y María Teresa Míaja de la Peña (coord.) en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”, II*, Monterrey, México, 2004, pág. 655.

<sup>35</sup> José López Calo “Granada-Sevilla-Puebla de los Ángeles: los comienzos del villancico barroco hispánico”, Antonio García - Abásolo (coord.) en *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba y obra social y cultural Cajasar, 2010, págs. 47-65.

Otro punto en común que van a tener estas piezas es que muchas de ellas están compuestas a cuatro voces, pero no todos tienen la misma dinámica, algunos tienen una voz solista y el resto de voces hacen de coro o bien, en otras, cantan todos al mismo tiempo.

Con respecto a esta cuestión, Querol Gavaldá tomó las partituras originales de un manuscrito de Gaspar Fernández en México al que no hemos podido acceder por no encontrarse ningún hológrafo del maestro de capilla en España. Hubiera sido muy interesante poder tomar contacto con esos compases de manera directa.

Son innumerables las referencias a instrumentos que aparecen en esta obra, desde cajas, adufes (panderos), tamboriles, hasta flautas, trompetas, maitines, etc. Es sorprendente que la zampoña que ha sido el instrumento bucólico por excelencia aparezca solo en pocas ocasiones en la obra y en el último libro, a manos de Aminadab tratando el tema de la Trinidad, y las dos siguientes, toma la zampoña Belardo para concluir la obra. Este instrumento tradicional ha sido tomado por muchos de los poetas de la época, Cervantes, Garcilaso, Quevedo, Góngora.

#### “ZAGALEJO DE PERLAS”

Se trata de una canción puesta en música por Gaspar Fernández, como la mayoría de las composiciones de esta obra, ya que pertenece al ámbito religioso que tanto interesaba al maestro. Introduce cuatro voces en el villancico, característica común en ellos, en el que aparecen dos tiples, un alto y un bajo. Tiene un compás de 3/4 y como la mayoría de las partituras comentadas incluye alteraciones en su armadura, *si bemol* en todas las voces a excepción de la voz del bajo que se presenta en clave de *Fa* como vemos en los siguientes fragmentos:

Gaspar Fernández  
[5] Trans. M. Querol

Tiple 1º  
Za - ga - le - jo de per - las, hi - jo del al - va,

Tiple 2º

Alto

Bajo

Se reproduce solo la primera estrofa del villancico, en el orden en el que lo compuso Lope; primero una introducción de dos versos y luego el estribillo. Comienza cantando solo el primero de los tiples hasta el compás once que coincide con el final del estribillo. El poema original del autor son cuatro estrofas, en las que se repite el estribillo al final de cada una de ellas como se puede observar en el poema que hemos incluido en el anexo. Tras la primera intervención, se produce una pausa que coincide con la última nota del tiple primero, al que le sigue el alto, el tiple segundo y el bajo, respectivamente, a modo de coro. La música del estribillo “¿Dónde vais, que hace frío / tan de mañana?” se repite sin variaciones por las cuatro voces, se produce alguna leve variación al final cuando se unifican todas las voces y solo en la voz del bajo que toca en una escala más alta que los demás. Vemos que aparece al inicio del compás doce el símbolo  $\text{S}$  “segno” para que todas las voces al llegar al final de la partitura vuelvan a este punto marcado de nuevo.

En este villancico, cantado por Aminadab y su esposa, Lope combina a la perfección los elementos rústicos y cotidianos como “zagalejo”, “choza”, “lana” y “pastorcico” con términos más delicados como “cordero” o “perlas”.

“DESNUDITO PARECE MI NIÑO”

Gaspar Fernández ha puesto música solo a los cuatro primeros versos del poema de Lope en boca de Damón. No nos indica el autor qué instrumentos se tocan ni se avisa a los demás pastores de que se iban a cantar esas estrofas. El villancico que nos presenta Gaspar Fernández es diferente a las partituras mencionadas debido a que utiliza la estructura de *Da capo* (D.C.) que nos indica que hay que volver a interpretar la obra desde el principio hasta la marca “Fin” que coincide con los dos primeros versos del poema “Pues a fe que si me las tira, / que le tengo de hazer llorar”. En un primer lugar comienzan cantando los dos versos del estribillo para luego repetir los versos anteriores a este “Desnuditito parece mi niño, / Dios de amor que con flechas está”. Se trata de una composición bastante extensa en la que se repite “pues a fe que si me las tira, que le tengo que hacer de llorar” en treinta y siete compases, empieza cantando la voz del alto, seguido por la voz del tiple en el tercer compás, el tenor en el quinto y el bajo en el octavo, en el audio que se ha adjuntado en el anexo se puede comprobar la incorporación de las cuatro voces donde indican los compases. Se puede diferenciar fácilmente cuando llega el cuarteto al final de la partitura y comienzan de nuevo hasta donde finaliza el *Da capo*. Tras cada verso concluido del poema se produce una pausa con un silencio de negra como podemos ver en estos primeros compases del autor:

Gaspar Fernández  
Trans. M. Querol

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

me las ti - - ra, pues a fe que si me las

que le ten - go de ha - zer llo - rar, que le

[ Pues a fe que si me las ti - - ra, ti - - ra,

[ Pues a fe que si

El inicio del villancico utilizado por el maestro de capilla es una vuelta a lo divino de la obra de Lope *El bobo del colegio* que fue muy conocido en la época, retoma esos versos para divinizarlos<sup>36</sup>. Tiene un compás ternario de 3/4 como muchos villancicos de la época y presenta alteraciones en la armadura, *si bemol* en clave de Fa y *si bemol* en clave de Sol. A partir del compás treinta y siete se canta “Desnudito parece mi niño, / Dios de amor que con flechas está”, la disposición de los versos de la obra de Lope están alterados, utilizando a modo de estribillo “Pues a fe que si me las tira que le tengo de hazer llorar” y los dos versos siguientes como copla. En *Obras escogidas*<sup>37</sup> se presenta la misma estructura que la tomada en la edición de Morby, al contrario que en las ediciones musicales.

Hasta aquí el análisis de estas cinco partituras que nos han resultado interesantes; en nuestra obra de tono humano por ser las únicas tres canciones a las que se les ha incluido música; y en la de tono divino porque ambos villancicos tienen características musicales propias de las composiciones destinadas a la natividad.

#### **4. A MODO DE CONCLUSIÓN. ANÁLISIS COMPARADO DE LAS OBRAS PASTORILES**

Como ya hemos adelantado en la introducción de este trabajo, en estas líneas vamos a ofrecer una panorámica sobre los puntos en común de los dos textos que estamos tratando pero, al mismo tiempo, desarrollando la inversión de los motivos usados, como texto profano y, catorce años más tarde, como texto divinizado. *Pastores de Belén* se presenta como *artefactum* de su primera novela de “pastores humanos” como los llamaba Lope en la dedicatoria a Carlos Félix. No se desvía del camino que había tomado en sus creaciones porque a pesar de ser un texto religioso, va a seguir mostrando su propia personalidad pero ahora en elogio a la fe que tiene puesta en Dios aunque se sienta abandonado por él tras tantas desgracias. Lo más relevante y destacado es el cierre de sendas novelas con Belardo a la zampona, a modo de reflexión, sin embargo, el objetivo de Lope es distinto como se puede prever. *La Arcadia* nos presenta un Lope inseguro ante su producción literaria con “sus rudos pensamientos” hasta llegar a un poeta mucho más maduro en el cierre de *Pastores de Belén*. En un primer

---

<sup>36</sup> Lope de Vega, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 376.

<sup>37</sup> Lope de Vega, *Obras escogidas*, Tomo II. *Poesías líricas - poemas - prosa - novelas*. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles (2ª reimpresión), Madrid, Aguilar, 1987, págs. 1447-1448.

momento, la zampoña parece rústica, podríamos compararla con los versos del propio *Fénix* que en la obra de juventud parece más inexperta y menos adecuada para un receptor como don Antonio Álvarez de Toledo. Podemos crear dos caminos paralelos que apenas distan en la intención. Se presenta el género bucólico como un “desentonado canto” que no merece ser escuchado por príncipes, pero en la época, este género era el primer peldaño para ser un buen poeta. Se refleja un antes y un después en su modo de ser, una evolución que demuestra sus desengaños ante la vida, sus palabras son más cándidas y dulces en *Pastores de Belén*, sabiendo que su receptor está más allá de las orbes celestiales. Los cierres de las obras están cargados de significado, hace una especie de síntesis sobre lo que opina de ellas y de sus experiencias vividas.

Lope plasma con la maestría que lo caracteriza en todos sus escritos el saber que adquirió por sus propios medios con referencias al ámbito de las matemáticas, la filosofía, la religión, puestos en boca de una doncella docta y sagaz que explica a su hija Prospectiva estas ciencias como es el caso de sus pastores más humanos (Libro V). En el Libro IV de *Pastores de Belén* aparece de manera paralela al texto anterior una especie de tratado sobre la música mucho más maduro y dulce. En ambos trata la armonía como concepto musical. La categoría social de los pastores que aparecen en las escenas se va a corresponder con los instrumentos usados y los temas que van a tratar, de manera que el autor de estas obras de índole bucólico nos hace imaginar una escenografía perfecta de esta Arcadia gracias a sus descripciones. El libro I comienza con una descripción del *locus*, a diferencia del inicio de *Pastores de Belén* que calca de manera idéntica al de *La Diana* de Jorge de Montemayor: “bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno...” frente a “Bajaba de las montañas de Judea a la torre de Belén...” de *Pastores de Belén*.

El libro segundo de *Pastores de Belén* comienza al alba y para entretener a los que allí se encontraban entonan una canción de tono humano dos pastoras que recuerda a *La Arcadia*, a pesar de que los oyentes sean pastores sagrados. Descubrimos el paralelismo en el tercer libro de la última obra cuando el pastor Anfriso rompe el silencio del amanecer con un canto dedicado a su amada Belisarda con un fin a lo divino. Parece que hay una inversión de los motivos, humanizándose el texto divino y divinizándose el humano. Al final de este libro se hace una especie de justa poética con versos improvisados a las prendas de sus amantes, algo que en la realidad también se practicaba entre poetas, demostrando así quien poseía más destreza con las letras. En el

libro tercero de *Pastores de Belén* también se reflejan las justas que habían realizado los protagonistas. Como podíamos esperar, el libro más destacado de ambas obras es el último, como colofón final de ambas novelas, volviendo a poner de relieve que *Pastores de Belén* es la palinodia de *La Arcadia* como ya nos había anunciado los primeros versos de la obra dedicados a su hijo. En la introducción del libro V de *La Arcadia* el propio autor nos va a adelantar su intención en las siguientes páginas, y no va a ser el mismo que hasta ahora, ya no va a dedicar sus palabras a los amores de Anfriso, a partir de aquí su función va a ser la de *docere*. Sustituye los vaivenes amorosos por el valor de la virtud, lo que nos va a ofrecer es un parlamento totalmente diferente al que hemos encontrado en los cuatro primeros libros, quiere Lope que Anfriso deje los amores, sus locuras a un lado y centre su mente en otros pasatiempos. Además, es en este mismo libro donde van a aparecer poemas dedicados a las Artes Liberales, y donde está esa especie de tratado del que hemos hablado en líneas anteriores, es un libro dedicado a la enseñanza.

Toda esta sabiduría se va a hacer palabra en Lope y lo mostrará enalteciendo el arte de la música en boca del pastor protagonista, Aminadab, con un poema acorde a la cultura de su creador. Era buen conocedor de las tradiciones antiguas, de manera que relaciona la música con la geométrica y la gramática, la denomina como la “más noble ciencia, antigua y celestial correspondencia”. Para recurrir en la estrofa siguiente al terreno religioso con referencias al padre Jubal que según la *Biblia*<sup>38</sup> fue “Maestro de los que tocan la cítara y órgano o flauta”. También aparece en esta última obra el poder que desde muy antiguo ha tenido la música, la capacidad de calmar los malos comportamientos, como hizo David tañendo su arpa en honor a Isaí en *Samuel 17: 23*, se convierte al Rey David en Orfeo a lo divino. Tiene su correlación este poder en el poema dedicado a nuestro arte en *La Arcadia*, pero podemos interpretar este último como un texto más natural, con referencias a fieras que se detienen para escuchar. Aunque en ambas obras aparece la figura de Dios, se trata de manera diferente, en la primera de estas apenas se hacen referencias, solo “canto a Dios sus inefables glorias”, sin embargo, en *Pastores de Belén* son numerosas las alabanzas a Dios, a María, a Arón y al Hijo en cada estrofa del salmo.

---

<sup>38</sup> Gén. 4: 21.

El fin de *La Arcadia* consideramos que es el de mostrar las pasiones y las peripecias de Lope en su estancia en Alba de Tormes, enmascarados bajo el disfraz de pastores cortesanos, siendo cada uno de ellos algún conocido del poeta. Ahora bien, para referirnos a *Pastores de Belén* tendremos que situarnos en un contexto muy diferente al mencionado en la obra anterior, no estaremos en las laderas del Tajo sino en la ciudad de Belén, y nuestros pastores no buscarán las pasiones humanas sino la satisfacción del alma. El último libro de este texto es el tratado más religioso de todos, aquí la relación interdisciplinar que se plantea no es solo con la música, también van a aparecer imágenes que se corresponden con cuadros y retablos de temática religiosa. Introduce directamente el texto haciendo referencia al “Verbo Eterno”, en el *Nuevo Testamento* en el “Evangelio según San Juan” narra: “En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios, y el verbo era Dios...Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros”<sup>39</sup>. Lope era un gran conocedor de toda la cultura de su tiempo y también de todo tipo de lecturas, y las referencias bíblicas lo ponen de relieve en los innumerables pasajes de esta obra. Se aborda el tema del amor, si no es a Dios, como un pecado, como algo provechoso porque el sujeto no ama por amar sino por la necesidad que tiene de este. El parlamento amoroso es interrumpido por la música de unos pastores. Vamos a tener un punto de confluencia entre nuestros pastores humanos y divinos, en ambos se trata el tema del amor como algo que no es digno de lisonja, que no merece la pena pasar el tiempo ni dar el alma por ello. En *Pastores de Belén* habla de un amor pasional, vicioso, frente a uno amistoso “piadoso para los padres, alegre para los compañeros, justo para los amigos, violento para los enemigos, y santo para Dios”<sup>40</sup>.

Se ha abarcado el estudio interartístico de música y literatura y la relación dependiente que se establece entre ellas pero no hemos de olvidar que la literatura en sí misma es música, que el sonido de las palabras, la disposición de los versos y de la rima, es música. Basta adentrarnos un poco la naturaleza de Lope de Vega para saber que escribe versos como el músico dibuja notas en un compás.

Hay aún muchas cuestiones por resolver en cuanto al vínculo con la música en estas obras pastoriles, ya que aparecen personajes relacionados con este mundo que no hemos podido descifrar su origen. También se han encontrado partituras anónimas que seguramente hayan sido creación de personajes conocidos de su tiempo. En adición a

---

<sup>39</sup> Evangelio según San Juan 1:1-14.

<sup>40</sup> Lope de Vega, *Pastores de Belén*, 2010, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, pág. 554.

esto, muchas de las canciones que se hallan en las obras literarias no se han encontrado las partituras ni referencias en ningún cancionero de los publicados, entre los que sí destacan solo tres composiciones de *La Arcadia*: “La verde primavera”, “¿A quién contaré mis quejas?” y “En una playa amena”. Han quedado otras canciones de esta novela que podríamos considerar relevantes para conocer la realidad en la que estaba inmerso Lope como la dedicada a su exilio “Solo esta vez quisiera”, pero no se han hallado en versiones más antiguas a las de Miguel Querol.

Abriendo la posibilidad a una futura tesis doctoral sobre las líneas desarrolladas en este trabajo, sería interesante poder acceder a todas las composiciones musicales que se hicieron para Lope de Vega en la época ya que por espacio y tiempo no se han podido exponer de manera completa y detallada todas las ideas que han ido surgiendo a lo largo de la investigación. Como consecuencia de esto, no se han abarcado todos los aspectos filológicos y musicales de las canciones presentes en ambas obras con las que necesitaríamos un mayor número de páginas, con el propósito de incluir un índice onomástico más amplio y una mayor cantidad de fragmentos de las partituras obtenidas entre otras materias de vital importancia. Quedan aún varias sendas de investigación abiertas que abarcarían el estudio de autores poco conocidos, canciones y poemas que no se han analizado, instrumentos comunes en la época entre otros temas que no se han podido desarrollar en este trabajo.

## **5. BIBLIOGRAFÍA**

### ***Obras de referencia e instrumentales***

CASARES RODICIO, EMILIO (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

PÉREZ, MARIANO (1985). *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo.

RANDEL, MICHAEL (1997). *Diccionario Harvard de música*, Versión española de Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza Editorial, S.A.

SECO, MANUEL (1999). *Diccionario del español actual*, Madrid, Colección Aguilar.

### ***Fuentes primarias***

*Romances y letras a tres voces* (RL), Biblioteca Nacional de España, M.1370-1372.

VEGA, LOPE DE; GUERRERO; BAY Y GAY, J; MENÉNDEZ PIDAL, R (1935).  
*Treinta Canciones de Lope de Vega*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

VEGA, LOPE DE:

- (1935) *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro: (una elegía desconocida de Lope de Vega)*. *Apuntes para una bibliografía lopista*, Talleres Tipográficos de J. Sánchez y Ocaña. Edición facsímil de Julián Barbazán.
- (1967) [1632] *La Dorotea*, Madrid, Espasa - Calpe, Austral.
- (1973) [1609] *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Espasa – Calpe, Austral.
- (1975) [1598] *La Arcadia*, edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.
- (1987) *Obras escogidas*. Tomo II. *Poesías líricas - poemas - prosa - novelas*. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles (2ª reimpresión), Madrid, Aguilar.
- (2007) [1630] *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- (2010) [1612] *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

### ***Fuentes secundarias***

ALONSO PÉREZ, S. (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco.

ASENJO BARBIERI, FRANCISCO (1986). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*, vol. I. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior.

ASENJO BARBIERI, FRANCISCO (1863 – 1864). “Lope de Vega, músico y algunos músicos de su tiempo”, Barcelona, *La gaceta musical barcelonesa*, números: 118, 119, 120, 121, 123, 22, 128.

BAL Y GAY, JESÚS (1935). “Comentario del transcriptor”, en *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Residencia de estudiantes, págs. 97-109.

- CALLENDER, CLIFTON; QUINN, IAN Y TYMOCZKO, DMITRI (2008). “Generalized voice – leading spaces” *Science* 18, 320, págs. 346-348.
- CAÑAS MURILLO, JESÚS (2000). “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario de Lope de Vega*, VI, págs. 75-92.
- CASTRO LAMBEA, MARIANO (2004). “Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad”, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coord.) en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”, II*, Monterrey, México, págs. 641-656.
- CASTRO LAMBEA, MARIANO y JOSA FERNÁNDEZ, LOLA (2005). “La traza con que <<hará la música milagros>>: un tono del Maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, Oviedo, págs. 1252-1263.
- DÍAZ MARROQUÍN, LUCÍA (2008), *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger.
- JUAN DÍAZ RENGIFO (1759). *Arte poética española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdrúxulos y reflexos, y un divino estímulo de el amor de Dios*, Barcelona, en la imprenta de Maria Angela Martí Viuda.
- GENETTE, GERARD (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, CLAUDIO (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Primera parte: “Taxonomías”, “Primeras definiciones”, “Lo uno y lo diverso” y “Tres modelos de supranacionalidad”, Barcelona, Colección Marginales.
- ISIDORO DE SEVILLA, SAN (1951). *Etimologías III*, versión castellana total, por primera vez, e introducciones particulares de don Luis Cortés y Góngora; introducción general e índices científicos del profesor Santiago Montero Díaz, Madrid, Editorial Católica.
- JOSA FERNÁNDEZ, LOLA y CASTRO LAMBEA, MARIANO (2003). “Las trazas poético – musicales en el romancero lírico español”, *Edad de Oro*, XXII, Madrid, págs. 29-78.

- LÓPEZ CALO, JOSÉ (2010). “Granada-Sevilla-Puebla de los Ángeles: los comienzos del villancico barroco hispánico”, Antonio García - Abásolo (coord.) en *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba y obra social y cultural Cajasur, págs. 47-65.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1970). “Algunos problemas del Romancero nuevo” en Joseph H. Silverman (ed.), *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, págs. 117-118.
- PASTOR COMÍN, JUAN J. (1998). “Canciones en el teatro de Lope de Vega” en *Música y obra lírica*.
- PASTOR COMÍN, JUAN JOSÉ (1998). “Sobre el Romancero musical de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega, IV*, Luigi Giuliani (Coord.), Lleida, Milenio, págs. 297-310.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN (2001). *Fama póstuma: a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, edición crítica, estudio y notas de Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS.
- QUEROL GAVALDÁ, MIGUEL (1975). *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría nacional de la música.
- QUEROL GAVALDÁ, MIGUEL (1986). *Cancionero musical de Lope de Vega*, Miguel Querol Gavaldá (Ed.). Tomo I: *Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1963). *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich: (1589-1602)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- SABLONARA, CLAUDIO DE (1916). *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, transcrito en notación moderna por el maestro D. Jesús Aroca, Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

SALINAS, FRANCISCO DE (2013). *De música libri septem*, "Francisco Salinas y la teoría musical renacentista", edición al cuidado de Amaya García Pérez, Bernardo García Bernalt Alonso, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 45-66.

VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ (2003). "Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío", *Edad de Oro*, XXII, Madrid, Universidad de Madrid, págs. 425-250.

VILLANUEVA PRIETO, DARÍO (2014), "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura" en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, Barcelona, págs. 185-193.