

LÍRICA TRADICIONAL Y MÚSICA EN EL TEATRO DE CALDERÓN: CONSIDERACIONES SOBRE “CANTARICO QUE VAS A LA FUENTE”

ALEJANDRA PACHECO Y COSTA
Universidad de Sevilla

La importancia de la poesía “cantable o cantada” en el teatro de Calderón no es algo novedoso para los investigadores, que se han acercado a ella en numerosas ocasiones, describiéndola en términos similares a los que utilizaron los profesores Edward Wilson y Jack Sage en 1964:

poesía anónima o de autores conocidos, vieja o tradicional por un lado, culta y reciente por otro, la cual en algunos casos corría ya entre los músicos y el público y en otros fue musicada por compositores como Hidalgo, Juan del Vado o José Marín para determinadas representaciones de comedias y autos sacramentales¹.

La presencia de la lírica tradicional en el teatro español del Siglo de Oro había sido objeto de la atención de filólogos y musicólogos con anterioridad, al igual que había de serlo aún más, hasta llegar a nuestros días. Numerosas investigaciones han venido a informarnos acerca de la naturaleza y funciones de esta lírica en la obra de los dramaturgos áureos, al tiempo que algunos estudiosos han matizado un tanto la importancia, en su opinión desmesurada, que se le ha atribuido en la obra de determinados dramaturgos, como Lope:

probablemente no alcance, o sobrepase en poco, al centenar el número de canciones tradicionales que aparecen en el teatro de Lope. Tal constatación no deja de ser sorprendente y un tanto decepcionante por su cortedad: para un buen conocedor del acervo popular (y Lope lo era) resulta demasiado pobre².

Entre estos aspectos, también ha sido objeto de atención la presencia de la música que debió acompañar estos cantares en las representaciones teatrales, al igual que lo hacía en las manifestaciones de la lírica oral³. En esta materia, sin embargo, hay que tener en cuenta

1. Edward Wilson y Jack Sage, *Poetas líricos en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, Londres, Tamesis Books, 1964, p. xi.

2. José M^a Alín y M^a Begoña Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1997, p. viii.

3. Sobre este aspecto, *vid.* los comentarios de Margit Frenk en *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, pp. 10-11, en sus *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 50 y ss.

la dificultad que presenta la escasez de fuentes musicales para la lírica y el teatro del siglo XVII español, tal y como puede observarse en los trabajos publicados sobre el tema⁴, dado que muchas de ellas se han perdido en el transcurso del tiempo, en los casos en que llegaron a ponerse por escrito, hecho que tampoco era frecuente. Así, coincidimos plenamente con las palabras de Rita Goldberg:

Las partituras musicales del XVII tuvieron una vida aún más efímera que la de los manuscritos de poesía. (...) Su número, creemos, es inferior al de los manuscritos poéticos, pues no todo el mundo sabía música y las partituras no se copiaban tanto ni circulaban tan de mano en mano como éstos⁵.

Las páginas que siguen son un acercamiento a la lírica tradicional presente en el teatro barroco español, relacionando los tres ámbitos de la lírica tradicional, el teatro y la música. Para ello nos serviremos de un ejemplo concreto, el que encontramos en el auto sacramental de Calderón *Primero y segundo Isaac*:

Cantarico que vas a la fuente,
no te me quiebres, no te me quiebres,
porque lloraré si me faltas
y tristes los dos volveremos a casa,
tú sin el agua, y yo con el agua.
[vv. 1227-1231⁶]

La primera cuestión que nos asalta ante estos versos es su procedencia. Son bien conocidas las dificultades a la hora de discernir el origen de gran parte de los versos de cierto “sabor” tradicional presentes en las obras literarias del Siglo de Oro. A la indefinición del corpus lírico tradicional del seiscientos y el setecientos hay que añadir la posibilidad de que los cantares que encontramos en la literatura “culto” fueran obra de un autor concreto que imitara conscientemente la lírica tradicional, hasta el punto de que en muchas ocasiones es casi imposible advertir la diferencia⁷. Esta ambigüedad estilística está presente ya en el teatro de Lope de Vega, quien en

su cancionero teatral incorpora muchas [canciones] (las más) que son, sin duda, invención propia, aunque en ocasiones sean pseudopopulares; y, junto con las anteriores, canciones ajenas (hecho alguna vez reconocido), formas cultas, y textos de difícil catalogación⁸.

4. Vid. Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

5. Rita Goldberg, *Tonos a lo divino y a lo humano*, Londres, Tamesis Books, 1981, p. 9.

6. Pedro Calderón de la Barca, *Primero y segundo Isaac*, ed. de Ángel L. Cilveti y Ricardo Arias, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997. Es la única edición crítica de este auto realizada hasta la fecha.

7. “Pero sabemos también que los escritores que acudieron a los cantares del pueblo en aquella época [Siglo de Oro] no lo hicieron con espíritu de folkloristas, sino para utilizarlos como material poético, para manejarlos a su antojo: no tenían por qué ser fieles a los textos. Esto por una parte. Por otra, cabe decir que lo que utilizaron y manejaron los escritores, no sólo fueron los textos concretos que circulaban entre el pueblo, sino toda la tradición o escuela poética a que estos textos pertenecían: su estilo peculiar, su versificación, temática y vocabulario. Desde los comienzos de esa moda, y sobre todo desde 1580, la imitación se practicó profusamente” (Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, ed. cit., p. 139; vid. también Wilson y Sage, ob. cit., p. vii).

8. Alín y Barrio, ob. cit., p. viii.

En los versos que nos ocupan, un primer análisis de su origen nos lleva a su presencia en otros textos de la época, ya sea de forma literal o a través de asimilaciones y versos emparentados con ellos en mayor o menor medida. Los versos “Cantarico que vas a la fuente” (en adelante “Cantarico”) no son frecuentes en la literatura de los siglos XVI y XVII, siendo más habitual su análoga “Pajarico que vas a la fuente”. Así, Alín y Barrio⁹ la catalogan bajo el nº 173, dentro de las formas “embebidas”, como:

Paxarito que vas a la fuente,
beve y vente

tal y como aparece en *Lo que pasa en una tarde*, de Lope (I, p. 293b, BAE). Alín retrotrae la estrofa al romance “Mirava dos sirguerillos” (*Flor de romances. Novena parte*, f. 17v), de donde pasa al *Romancero general*. Señala además su presencia en el ms. M. 454 de la Biblioteca de Cataluña, en el *Romancero de Barcelona*, nº 158, y en las obras de Tirso *La venganza de Tamar* (I, esc. V) y *Los cigarrales de Toledo* (IV). Sin embargo, Alín no indica la correspondencia con el “Cantarico” de *Primero y segundo Isaac*, cosa que sí hace Margit Frenk en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*¹⁰. Otra coincidencia señalada por todos los antólogos consultados es la de estos versos con los refranes recogidos por Correas: “Cantarillo que muchas veces va a la fuente, o deja la asa, o se le quiebra la frente”¹¹ y “Pajarillo que vas a la fuente, bebe y vente”¹².

Wilson y Sage¹³ son los únicos que parten de la forma “Cantarico” para llegar a la análoga “Pajarico”, al tiempo que añaden tres presencias más no reseñadas por Frenk ni Alín:

- “Pajarico que vas a la fuente, / bebe y vente, bebe y vente. / Pájaro de mil colores / vete al Señor de señores: / guarde de los cazadores, / que andan a cazar la gente. / Bebe y vente, bebe y vente” (“Coloquio diez y seis del bosque divino donde Dios tiene sus aves y animales”, en Fernán González de Esclava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas...* (México, 1610), ed. de Joaquín García Icazbalceta, México, 1877, p. 203).
- “Zagaleja que vas a la fuente, / déjala y vuelve, / que si quieres agua que corra, / de mis ojos corre siempre”, del Príncipe de Esquilache, (*Obras del príncipe de Esquilache*, Madrid, 1648, p. 510), también reseñado por Ángel López¹⁴.
- La escena completa dentro del auto en la que se inserta “Cantarico” se encuentra reelaborada en el *Entremés famoso del cantarico. Sainete cantado y representado*, de Gil Armesto y Castro¹⁵, quien sigue casi al pie de la letra el texto calderoniano:

9. Ob. cit., p. 215.

10. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, ed. de Margit Frenk, Madrid, Castalia, 1987, p. 13, (nº 15). Vid. también *Lírica española de tipo popular*, ed. de Margit Frenk, Madrid, Cátedra, 1978, p. 207, (nº 492).

11. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, Madrid, Tip. de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1924, 2ª ed., p. 105, y del mismo autor, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000, p. 154.

12. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, ed. cit., p. 375, y *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. cit., p. 616.

13. Ob. cit., pp. 20-21 (nº 30).

14. Ángel López, *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, H. de la Guardia Civil, 1958, pp. 30-31.

15. *Verdones del Parnaso*, Pamplona, Juan Micón, 1697, pp. 61-3.

Cantarico que vas a la fuente,
no te me quiebres,
que lloraré si me faltas,
y tristes los dos
volveremos a casa,
yo con el agua,
y tú sin el agua¹⁶.

Todos estos datos nos llevan a pensar que, efectivamente, “Cantarico” pudo pertenecer al corpus de la lírica tradicional, formando parte de un tronco común en el que también estaría la variante “Pajarico”. Sin embargo, es difícil precisar si “Cantarico”, o incluso ambos, son de tipo popular –en el sentido de ser conocidos por un público que los asumiera como un patrimonio común–, o creaciones de un autor culto según un modelo tradicional. Su misma relación con Correas plantea confusiones, ya que no siempre es posible saber si el refrán dio origen al cantar tradicional, o a la inversa¹⁷.

A nuestro entender, los versos de “Cantarico que vas a la fuente” pudieron ser obra de un autor culto basado en un modelo de la tradición popular, en ese segundo paso de utilización de la lírica tradicional señalado por Margit Frenk¹⁸: “Imitación que tuvo muy diversos grados, desde la simple utilización de un molde métrico popular hasta el pastiche perfecto, pasando por toda clase de etapas intermedias, en que la poética popular se amalgamaba, de muy diferentes maneras, con la culta”. Dicha fuente común puede encontrarse en “Pajarico”, cuya presencia en el corpus de la lírica tradicional es innegable.

La música escrita para estos versos y que ha llegado hasta nosotros puede ayudarnos a determinar si el carácter tradicional de “Cantarico” se reflejó también en la música. Disponemos de varias fuentes musicales para los mismos en los siguientes manuscritos:

- La música anónima para el auto contenida en el “Manuscrito Novena”¹⁹, p. 53 (MsN).
- La música, también anónima, para la comedia de Calderón *El jardín de Falerina*²⁰, pp. 3-4 (JF).
- La música para el auto escrita por Antonio Soler²¹ (AS).

16. *Ibid.*, p. 61. En nuestra transcripción de este texto modernizamos graffías, puntuación, separación y acentuación de palabras, respetando los caracteres fonológicos propios de un texto de los Siglos de Oro. En cuanto a la división de versos, mantenemos la original si no se indica lo contrario. Dichos criterios son aplicables a todas las transcripciones recogidas en el presente trabajo, excepto cuando éstas se extraen de otros estudios o ediciones, en cuyo caso respetamos la transcripción del editor.

17. *Vid.* Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, ed. cit., pp. 79 y ss.

18. *Entre folklore y literatura*, ed. cit., pp. 13-14.

19. Radicado en el Museo Nacional del Teatro (Almagro), y descrito por José Subirá (“Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la música teatral española”, *Anuario Musical*, IV, pp. 181-191) y Louise Stein (“El ‘Manuscrito Novena’: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró”, *Revista de Musicología*, III, pp. 197-234, y *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, ed. cit., pp. 54 y ss.).

20. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Mus. Ms 747/4.

21. Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sign. 114-7 (Samuel Rubio, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1976, p. 92).

Asimismo, encontramos música que acompaña a versiones análogas a “Cantarico” en los siguientes manuscritos:

- *Romancero Chigiano*²² (RCh).
- *Cancionero de Barcelona*²³ (CB).

Estos cinco manuscritos ofrecen música de muy diversa naturaleza. RCh es un cancionero poético, datado en 1599 y dedicado a la “Illustrissima Señora Duchessa di Traetta”²⁴, y la música que encontramos en él está escrita sobre las sílabas del texto poético con notación acórdica, pensada para un instrumento polifónico, probablemente una guitarra o similar²⁵. Es imposible hacerse una idea, por tanto, de la melodía y el ritmo que pudo tener esta música. El texto poético que ofrece RCh es el siguiente:

Pajarillo que vas, pajarillo que vas a la fuente.
bebe y vente, bebe y vente.
Pajarillo que vas a la fuente, bebe y vente,
bebe, bebe y vente,
bebe y vente.
Pajarillo del amor,
que a mi pensamiento igualas
en tener ligeras alas,
en la sed de algún favor
para templar su ardor,
volando vas a la fuente.
Bebe y vente.
Por tu gran vuelo y amor
se quema el alma y enciende,
mas después luego se riende [*sic*]
en divino resplendor, [*sic*]
mas el supremo favor
hace que vais [*sic*] a la fuente.
Bebe y vente.

Por su parte, CB ofrece una partitura vocal a tres voces, sin acompañamiento instrumental escrito, datable con probabilidad a finales del s. XVI o comienzos del XVII. El texto que acompaña a la música es el que ofrecemos a continuación, siguiendo la reconstrucción de Ros-Fábregas²⁶:

22. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, Chigi Codex L. VI. 200, p. 7 (Cesare Acutis, *Cancioneros musicali spagnoli in Italia (1585-1635)*, Pisa, Università di Pisa, 1971: pp. 6 y ss.).

23. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Mus. Ms M 454/A, fol. 80r (Emilio Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, Nueva York, Universidad de Nueva York (2 vols.), 1992, vol. 2, pp. 406-7).

24. Acutis, ob. cit., p. 6.

25. “Si tratta di lettere minuscole scritte al di sopra delle sillabe. Manca tuttavia nel codice una chiave per interpretarle” (Acutis, ob. cit., p. 6).

26. Ob. cit., vol. 2, p. 407.

Paxarico que vas a la fuente
bebora y vente vebora y vente.

Yo tenia un paxarico
cuando a [caliente]
enbielo por agua a la fuente
no se [si vino].
No es venido de la fuente
vevora y vente bevora y vente.

La situación que plantean MsN y JF es distinta, ya que la música para “Cantarico” presente en ellos es prácticamente idéntica. Ante esta coincidencia, difícilmente atribuible a la casualidad, debemos indagar en la datación de ambos manuscritos y en su autoría.

Louise Stein²⁷ ofrece datos suficientes para asegurar que JF no pudo ser compuesta antes de 1670, pero sí para alguna de sus reposiciones, celebradas en la Corte madrileña en 1686, 1690, 1694 y 1695²⁸. A su vez, esta misma investigadora ha datado el Manuscrito Novena en su conjunto en las primeras décadas del XVIII²⁹, aunque siempre matizando que la música presente en él podía ser, en algunos casos, anterior a esa fecha. En opinión de Álvaro Torrente, los rasgos de la partitura para *Primero y segundo Isaac* contenida en este manuscrito apuntan al periodo 1710-1720, si bien algunos pasajes podrían ser anteriores, como “Cantarico”³⁰. Podemos concluir, por tanto, que la redacción y copia de MsN pudo ser algo posterior a la de JF, aunque el tiempo que medió entre ambas no debió ser muy amplio.

Tampoco está clara la autoría de la música de JF y MsN. Miguel Querol³¹ sugiere al músico José Peyró³², en base a analogías con otras piezas presentes en el manuscrito, posibilidad negada por Torrente³³. En cuanto a JF, su autoría es igualmente desconocida. La partitura contiene dos números que no pertenecen al texto dramático de Calderón: “Breve, animado mundo”, del auto sacramental homónimo, estrenado en Madrid en 1675, y “Cantarico que vas a la fuente”, sin que sepamos de qué manera se insertaron estos dos números en el contexto de la comedia. A su vez, otro de los números que forman la partitura de *El jardín de Falerina*, “Ay mísero de ti” se encuentra también en la antología “Música vocal antigua”³⁴, aunque con una música totalmente distinta y firmado por José Peyró.

Parece poco probable que Peyró fuera el autor de “Ay mísero de ti” en la partitura para *El jardín de Falerina*, hipótesis que podemos hacer extensible al resto de este manuscrito.

27. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, ed. cit., pp. 113-5.

28. *Ibid.*, p. 114.

29. “El ‘Manuscrito Novena’...”, ed. cit.

30. Pedro Calderón de la Barca, *Primero y segundo Isaac*, ed. literaria de Rafael Zafrá y Esther Borrego, y ed. musical de Álvaro Torrente, Madrid, Fundación Caja Madrid/Alpuerto, 2001, p. 30.

31. *Música Barroca Española, VI. Teatro musical de Calderón*, ed. y estudio de Miguel Querol, Barcelona, CSIC, 1981, pp. 12-43.

32. Los datos que conocemos sobre este músico son muy escasos, aunque se sabe que trabajó con compañías teatrales en las primeras décadas del siglo XVIII. Para más información, *vid.* Stein, “El ‘Manuscrito Novena’...”, ed. cit.

33. *Ob. cit.*, p. 28

34. BNM, Ms 13.622, fol. 43r. Para la consulta de este documento nos hemos servido de la transcripción realizada por Felipe Pedrell, incluida en su *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Barea y Compañía, 1897-1898, 5 vols., vol. 3, p. 14.

Sin embargo, el hecho de que el “Cantarico” de MsN sea igual al de JF sugiere un origen común, al margen del resto de las piezas musicales escritas para *Primero y segundo Isaac*, habida cuenta de las grandes diferencias estilísticas que apreciamos entre la música de “Cantarico” y el resto de la partitura para este auto. La hipótesis más lógica, a nuestro entender, sería que el autor de la música para *Primero y segundo Isaac* se sirvió, en el caso de “Cantarico”, de una música preexistente, cuyo origen nos es desconocido. En este sentido, Álvaro Torrente aporta nuevos datos:

Hay indicios de que se trata de una composición antigua, ya que una versión modificada de la misma música, realizada por Tomás de Torrejón y Velasco, se conserva en la Catedral de Guatemala. Torrejón viajó al Nuevo Mundo en 1667 y acabó por convertirse en maestro de capilla de la Catedral de Lima (...). La versión de “Cantarico” en Guatemala está claramente relacionada con la de *Primero y segundo Isaac* recogida en Novena, lo que sugiere que esta última fue compuesta antes de 1667³⁵.

Estos comentarios vendrían a reafirmar la hipótesis de una fuente distinta para “Cantarico” del resto de la música para *Primero y segundo Isaac* en el manuscrito Novena. ¿Podríamos estar ante una pieza de origen tradicional en el aspecto musical, acompañando a un texto poético de cierto “sabor” popular? Sería sin duda una hipótesis, pero el análisis de esta música nos aleja de ella. La escritura de esta pieza, tanto en MsN como en JF, es de una textura de contrapunto imitativo, algo poco habitual en la música tradicional, dada la destreza técnica que exige a los intérpretes. Hay que tener en cuenta que este carácter contrapuntístico es, precisamente, uno de los rasgos que alejan a “Cantarico” del resto de las piezas musicales para *Primero y segundo Isaac* en MsN, ya que éstas tienen una escritura homofónica y homorrítmica, con una diferenciación de voces casi imperceptible.

Sin embargo, el ritmo de “Cantarico”, basado en el esquema $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$ dentro de un compás ternario, parece imitar a los de las danzas tradicionales, y con esta función se emplea en el resto de las piezas de MsN. Este recurso manifiesta, a nuestro entender, una voluntad por parte del autor de la música de acercarse a la música tradicional.

Con los datos que hemos expuesto, nos inclinamos a pensar que la música de “Cantarico” que encontramos en MsN y JF puede ser obra de un autor culto, el mismo en ambos casos, que imitó conscientemente algunos recursos de la música de tipo tradicional, creando así una unidad estética con el contenido de los versos cantados. Esta situación no debió ser inusual en la música teatral barroca³⁶. La vigencia de estos versos pudo mantenerse a través de los músicos de las compañías teatrales que representaron la obra y que, durante los siglos XVII y XVIII, poseyeron el Manuscrito Novena o las fuentes musicales de las que éste se surte³⁷. Incluso es posible que el público llegara a conocer, reconocer e identificar esta música.: “Tengo por seguro que el público de Lope reconocía inmediatamente estas canciones y hasta

35. *Ob. cit.*, p. 30. No hemos podido comprobar el grado de parentesco entre el “Cantarico” de MsN y el de la Catedral de Guatemala que menciona Torrente, y hemos de señalar que este investigador lo conoce a través de Eduardo López Banzo (*ibid.*, p. 30n).

36. *Vid.* Wilson y Sage, *ob. cit.*, p. xi.

37. Casos parecidos se encuentran en el teatro barroco español. Así sucede en la zarzuela *Ícaro y Dédalo*, de Fernández de León. En este sentido, Rita Goldberg (*ob. cit.*, p. 36) concluye que “algunas de las canciones se incluyeron porque el compositor ya las tenía hechas. Es posible también que ya se hubieran difundido entre el público y que gozaran de cierta popularidad. Por desgracia nos es imposible confirmar esta teoría con los pocos datos de que disponemos sobre la música del XVII”.

es posible que, a las veces, las tararease al mismo tiempo que eran cantadas en escena”³⁸. Sin embargo, ésta es una posibilidad de muy difícil comprobación³⁹.

Nos queda por tratar todavía una última fuente musical para “Cantarico”, la partitura de Antonio Soler. Pertenece a un contexto totalmente distinto al de MsN y JF, ya que se encuadra dentro de la representación del auto de Calderón en el Monasterio del Escorial, posiblemente como una actividad más de los miembros de la comunidad eclesiástica, carente por tanto de todo interés comercial, y posterior en unos cuarenta años a MsN. No observamos en esta música ningún elemento que pueda calificarse de “popular” o pastoril, siendo el acompañamiento de la pieza para bajo continuo y dos violines (el mismo que en el resto de la partitura). La rítmica no responde, a nuestro entender, a ningún intento de imitar lo popular, ni tampoco la melodía o la construcción formal. Es muy posible que, al mismo tiempo que el público receptor de este teatro ya no identificaba las canciones tradicionales, como debió hacer en el Siglo de Oro⁴⁰, el compositor también perdiera la referencia musical de las mismas.

Podemos decir, por tanto, que la tradición que pudo haberse establecido en algún momento de los siglos XVI y XVII en torno al motivo “Cantarico que vas a la fuente” y “Pajarico que vas a la fuente” se había perdido por completo a mediados del siglo XVIII. La música que hemos conservado para “Cantarico” en MsN y JF, aun “contaminada” por la música “cult”, puede ser el único resto de la que acompañara a estos versos en su origen popular.

38. José M^a Alfn, “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, p. 161. Vid. también Francisco Javier DÍez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, pp. 95 y 222.

39. “¿Pero se producía siempre este reconocimiento por parte de los asistentes? (...) No obstante, ya hemos aludido a la existencia y conservación de copias de los tonos teatrales, independizados de las obras originarias, en antologías poéticas o poético-musicales impresas y manuscritas de la segunda mitad del XVII, lo que nos inclina a pensar que eran conocidos por un público si no mayoritario, sí al menos relativamente amplio” (Carmelo Caballero, “*Miscent sacra profanis*: Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, ed. de M^a Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 62). Aunque esta cita se refiere a la relación entre la música teatral y religiosa en el siglo XVII, consideramos adecuado el comentario acerca de las posibilidades de reconocimiento de los tonos teatrales “a lo divino” y su conservación en otras fuentes, como también sucede con nuestro “Cantarico”.

40. Vid. Alfn, “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, ed. cit., p. 161.