

## *Digital Música Poética* y el Teatro Clásico Español: una ventana abierta al mundo<sup>1</sup>

Rosa Avilés<sup>2</sup>

Recibido: 3 de febrero de 2021 / Aceptado: 19 de abril de 2021

**Resumen:** El presente artículo aborda la labor interdisciplinar de *Digital Música Poética*, un proyecto de investigación en cuya base de datos se acopia la herencia poético-musical del teatro áureo español. Filólogos y musicólogos cooperan en armonía como en el siglo XVII lo hicieran ambas disciplinas, y las contemporáneas e innovadoras herramientas digitales permiten al usuario acceder a hipervínculos, los cuales abren la puerta de un universo auditivo hasta ahora silenciado pero que, sin lugar a dudas, forma parte de nuestro patrimonio cultural.

**Palabras clave:** *Digital Música Poética*, Siglo de Oro, Música y Teatro.

### [en] Digital Música Poética and Classical Spanish Theatre: a Window to the World

**Abstract:** The present article addresses the interdisciplinary work of *Digital Música Poética*, a research project with a database that unites the poetic and musical heritage of Spanish Baroque theatre. Philologists and musicologists harmonically cooperate as both disciplines did in the 17<sup>th</sup> century, and contemporary innovative digital tools allow the user to access hyperlinks which open the door to an auditive universe that has remained silent up until now but which, undoubtedly, forms part of our cultural patrimony.

**Keywords:** *Digital Música Poética*, Golden Age, Music and Theatre.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. *Digital Música Poética* y el Teatro Clásico Español. 2.1. Los inicios: un análisis textual. 2.2. Enmendar los errores del pasado con las herramientas del presente. 3. Los argumentos musicales en la dramaturgia áurea. 3.1. La prolijidad de la obra lopesca. 3.2. La dignificación de la lírica popular hispánica. 3.3. Música y teatro en la dramaturgia áurea: una primera aproximación. 4. Conclusión. Bibliografía.

**Cómo citar:** Avilés, R. (2021). *Digital Música Poética* y el Teatro Clásico Español: una ventana abierta al mundo, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 17-22.

### 1. Introducción

La larga tradición teatral española es un ejemplo fehaciente de cómo la música tuvo siempre un lugar preponderante de las representaciones desde tiempos remotos. Quizá por ello Lope de Vega apenas mencionó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) aspectos vinculados con la función que la música debía albergar en las piezas dramáticas. Teorizó con él un nuevo modelo de hacer teatro que justificara el éxito en los corrales, pero sobre la presencia del dios Apolo en los escenarios tan solo esbozó lo siguiente:

También cualquiera imitación poética se hace de tres cosas, que son, plática, verso dulce, armonía, o sea la música, que en esto fue común con la tragedia (vv. 54-57)

Su escueta alusión se deba, probablemente, a que la música había sido siempre parte integrante, en mayor o menor grado, en las representaciones teatrales españolas. En las églogas, en las farsas y también en otros géneros teatrales de autores como Juan de la Encina o Gil Vicente la música ya formaba parte de la representación. Asimismo, durante la Edad Media el engranaje dramático-musical giró con ajustada inercia por lo que es evidente cómo la aparición de Apolo se daba ya por presupuesta también en las Comedias del siglo XVII. Y es que el teatro es, sin lugar a dudas, algo más que texto, pues en él vienen a converger escenografía, vestuario, gesticulación y música. Una música que lejos de lo que la crítica creyó, no fue solamente “mera diversión, corta y graciosa” [Becker 1989: 353], sino que llegó a desempeñar un papel tan significativo como el de los silencios o, incluso, el de las mismas palabras.

<sup>1</sup> Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación financiado *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español (segunda fase)*, dirigido por Lola Josa, y de cuyo grupo de investigación formo parte (PID2019-104045GB-C53). *Digital Música Poética* es una de las bases de datos integrantes de la federación ASODAT, coordinada por Teresa Ferrer.

<sup>2</sup> Universitat de Barcelona, [rosa.091@hotmail.com](mailto:rosa.091@hotmail.com)

Los dramaturgos del Siglo de Oro armonizaron bajo sus plumas ambas disciplinas, la dramática y la musical, en un vínculo tan estrecho como el de la amistad entre Lope de Vega y el compositor de la Música de Cámara de Felipe III, Juan Blas de Castro:

El poeta y el músico pasaron parte de su juventud juntos, suministrando Lope a Blas poesías que éste ponía en música, siendo Blas el confidente de los amores juveniles de Lope. Los dos coinciden en Salamanca una temporada al servicio del Duque de Alba y se entretienen cantando sus amores y la belleza en los paisajes ribereños del Tormes [Querol 1987: 11].

Sucedió, no obstante, que durante décadas pareció existir unanimidad en torno al papel decorativo que la música cumplía en los corrales áureos en pro del espectáculo teatral. Su inclusión en los escenarios del Siglo de Oro parecía justificarse siguiendo la estela humanista de lo indicado en el siglo XVI por Alonso López Pinciano en su *Philosophia*:

Esta bien la música, parte del ornato [...] nunca se aparte de ella misma (de la acción) sino que vaya contando cosas al mismo propósito, para que la acción vaya más substanciada [...] agora lo más ordinario es que la música es interpolación del actor y no hechura del poeta [1953: 523-524].

Es indiscutible que dramaturgos como Lope de Vega o Calderón de la Barca recurrieron a los tonos como garantes del éxito de sendas Comedias, porque el hambre de espectáculo de la sociedad áurea fue exponencial y sigue sorprendiendo a la luz de las difíciles circunstancias históricas que acogieron el fenómeno teatral. No obstante, la música se merecía un criterio más acertado que el del simple deleite “por medio del adorno [para] dar una sensación de abundancia y cambiar el ritmo de la obra” [Pérez, Sánchez 1961: 120]. La riqueza poético-musical que aguardaba a ser estudiada en la dramaturgia áurea merecía ser tildada de algo más que un “privilegiado” aunque mero “complemento” [Díez 1978: 282] en sus creaciones. Parecía que la genialidad de los dramaturgos para ensartar tonos imbricados con el argumento dramático había pasado desapercibida ante miradas sesgadas y superfluas que justificaban su “presencia porque sí” (286). Pero esta estrechez de miras fue contrarrestándose conforme cobraron fuerza unas voces que empezaron a otorgarle al lenguaje musical el digno lugar que los autores áureos siempre le reservaron en sus Comedias.

Con la antología *Poesías líricas* de José Fernández Montesinos las letras hispanas daban el primer paso hacia la vigente metodología interdisciplinaria con la que equipos de investigación como el de *Aula Música Poética* abordan el análisis del corpus dramático-musical de las Comedias áureas. Con una nítida lucidez, el crítico literario ya afirmó, en la temprana fecha de 1925, cómo:

Nuestro conocimiento de todas estas letras [tonos] será incompleto mientras no tengamos noción clara de su acompañamiento musical [...]. De este modo,

elementos diversos coexistieron, influyéndose mutuamente. En las letras de Lope, los encontramos con frecuencia armonizados [1951: XXXIII].

Siguiendo la labor encabezada por Montesinos y con ese mismo compromiso ético y profesional con nuestra propia herencia teatral, nació *Digital Música Poética*, un proyecto cuya base de datos pretende acopiar toda la información literaria y musical sobre la poesía cantada, bailada y musicada del teatro español del Siglo de Oro.

## 2. *Digital Música Poética* y el Teatro Clásico Español

### 2.1. Los inicios: un análisis textual

La consideración semiótica del género teatral como un hecho comunicativo condujo a la crítica a acercarse al estudio de las obras dramáticas áureas desde la importancia que tuvo la palabra sobre los escenarios del Siglo de Oro. Frente a un primer momento donde el texto recibía toda la atención, los años ochenta despejaron el camino hacia otras posibilidades de análisis donde lo auditivo cobró especial relevancia.

La publicación del estudio de José María Díez Borque, *Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro* puso de manifiesto el carácter pendular del género dramático, siempre oscilante entre lo que el catedrático denominó *texto A*, esto es, el texto teatral, y el *texto B*, es decir, el texto representado:

El teatro desde un punto de vista semiológico podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un TEXTO A que necesita las mediaciones del TEXTO B (actor, escenografía, etc.). El elemento textual (*texto A*) está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral) [1975: 53].

La escasez de medios de la gran mayoría de los espacios teatrales dificultaba la representación de algunas escenas que debían complementarse mediante el *decorado verbal* y la activa imaginación del público de los corrales áureos que suplían la parca escenografía de aquel entonces. Una realidad bien distinta a la que caracterizó la escena de la segunda mitad del siglo XVII, donde las obras de gran aparato escenográfico se alzaron con la monarquía visual especialmente en las representaciones palaciegas:

Se abre una nueva era para el teatro palaciego, que se percibe como teatro solemne y de fiesta, para ocasiones especiales de nacimientos principescos, bodas, onomástica de reyes o celebración política. Siendo así, el tema tratado ha de ser relevante y debe permitir el juego natural de las tramoyas, del lujo entre personajes que, a la fuerza, serán prodigiosos y tendrán que salir con música en las ocasiones portentosas [Becker 1989: 353-354].

Pero antes de la primacía de lo visual, la palabra que se colaba por el oído del espectador jugaba un papel im-

portantísimo, también en su dislocación musical como así demostrarían posteriores estudios que no podrían haberse sucedido sin el cambio de perspectiva con el que la crítica fue ganando nitidez en sus conclusiones. Antes de los años ochenta, José María Díez Borque ya intuyó “la centralidad de la palabra en un contexto como el del teatro de corral, donde la realidad visible en el escenario era más bien pobre” [Antonucci 2007: 9]. Se percibió la necesidad de acercarse al análisis del teatro barroco tal y como este fue concebido en un primer momento, como texto escrito para su representación y de ahí que sea “la palabra la que cre[e] el espacio” [Antonucci 2007: 9-10]. Y de ahí también que “todas las percepciones espaciales y visuales del espectador necesita[ran] ser reforzadas, dirigidas, a veces incluso sugeridas por la palabra” [Antonucci 2007: 10].

Es lógico, por tanto, que desde estas mimbres que abordaron el fenómeno teatral áureo desde su vertiente textual, la música se concibiera como una ornamentación sonora, como una diversión corta y graciosa que, a lo sumo, ambientaba alguna escena generalmente aldeana:

De sobra son conocidas las aportaciones de la música ya a principios del siglo XVII, con una función casi entremesil dentro de las mismas jornadas de la comedia: se trata entonces de *scènes de genre*, justificadas por las necesidades de la acción o de su mismo descanso, como no se trate de una mera ambientación o *captatio benevolentiae* del público, v.g. las obras de Lope de Vega o las de Tirso que desarrollan verdaderos “pasos musicales” a veces (*Peribáñez, Don Gil de las Calzas verdes*, etc.) [Becker 1989: 253].

Poco a poco, sin embargo, la mirada de la crítica fue ganando nitidez y el texto representado pasó a ocupar el centro de los estudios de la erudición áurea hasta desembocar en la validez de los tonos, una vía legítima de acercamiento a las Comedias de los dramaturgos del Siglo de Oro.

## 2.2. Enmendar los errores del pasado con las herramientas del presente

El proyecto *Digital Música Poética* es fruto del trabajo interdisciplinar: filólogos y musicólogos cooperan en la actualidad codo con codo como en el siglo áureo ya lo hicieran dramaturgos y músicos. El fenómeno dramático-musical se entiende, por tanto, desde las mismas mimbres con que fue concebido en su origen. Su base de datos no solo aborda un análisis global de las Comedias áureas, sino que además lo hace adaptándose a los nuevos formatos que las herramientas digitales ponen a nuestro alcance.

Canciones de más de trescientas obras de casi una treintena de dramaturgos áureos quedan recogidas y analizadas mediante una metodología holística. De ellas se destaca una información muy precisa (dividida en dos bloques, el propio del filólogo y el que compete al musicólogo), la cual pretende arrojar luz a una parcela de las letras hispanas hasta ahora poco cultivada. De estos

tonos se precisa: el acto en que fueron engastados, si fueron bailados o no, su temática (amorosa, conmemorativa, devota, satírico-burlesco, etc.). A continuación, se transcribe la canción y la acotación si la hubiere, se especifica su métrica, y también si su letra alude a alguna composición poética o musical. Se indica el personaje que la canta y, asimismo, se menciona si su ejecución estuvo acompañada por algún instrumento musical. A continuación, un breve comentario sitúa al lector y recalca la función de la letra, siempre estrechamente vinculada con el argumento dramático de la Comedia. Finalmente, se puntualiza la información relativa a la labor del musicólogo: se detalla si se conoce su compositor así como si ha llegado a nuestros días su partitura. También se menciona si existen sinergias musicales y se enlazan hipervínculos a las posibles grabaciones que de ella hubiere.

A la postre, un análisis muy completo que persigue llenar el vacío que la abrumadora escritura áurea desencadenó, pues fue aquel un siglo culturalmente prolijo al que la crítica se acercó descuidando el tesoro poético-musical que escondían los versos teatrales.

Las nuevas tecnologías han irrumpido con fuerza también en la esfera dramática y en el modo de abordar su estudio, y es por ello que *Digital Música Poética* aprovecha el carácter *transdisciplinar* de su labor para ofrecer una nueva mirada, más genuina y rigurosa, del fenómeno teatral del Siglo de Oro, donde ambos argumentos, el dramático y el musical, se nutrieron mutuamente. Y es este proceso creativo el que los investigadores escudriñan y examinan para brindar conclusión fácilmente rastreables desde la base de datos de la web, ya que la búsqueda de las canciones es plural y puede realizarse desde diferentes áreas de estudio. El usuario puede realizarla a través del título de la obra teatral o bien por el nombre del dramaturgo, del compositor o del poeta lírico que la puso en música. De la misma manera, la plataforma ofrece la posibilidad de encontrar la canción a través del género dramático en que quedó engastada, de la métrica en que se encuadró y, por supuesto, a través de palabras claves que facilitan el hallazgo de los tonos.

## 3. Los argumentos musicales en la dramaturgia áurea

### 3.1. La prolijidad de la obra lopesca

No es baladí que el autor más mencionado en la base de datos de *Digital Música Poética* sea Félix Lope de Vega Carpio, a quien el hispanista estadounidense Courtney Bruerton y el lopista Silvanus Grisworld Morley atribuyeron en 1940<sup>3</sup> más de trescientas Comedias. El denominado por Miguel de Cervantes como *Monstruo de la Naturaleza* es, sin lugar a dudas, el dramaturgo más prolijo de las letras áureas hispanas y bajo su pluma queda

<sup>3</sup> Los autores aluden a 316 Comedias cuyo autor es, sin lugar a dudas, Lope. Otras 73 obras que califican de dudosas y 87 cuya autoría se atribuye al dramaturgo, pero que, según los estudiosos, no son del Fénix.

demostrado el indisoluble binomio que música y teatro formaron en el siglo XVII. En los años ochenta, A. Rodríguez y T. Ruíz-Fábreas atestiguaron cómo más del cincuenta por ciento de las Comedias del Fénix encerraban cantables y, por este motivo, no resulta descabellado pensar que muy probablemente estos tonos pudieran desempeñar “funciones dramáticas algo más complejas” [1981: 525] que las del mero ornato.

A este terreno ignoto se adentró en los años sesenta María Cruz García de Enterría con su tesis doctoral *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*, dirigida por José Manuel Bleuca y desde la cual la autora cambió las ortodoxas mimbres con las que acercarse al corpus lopesco. Retomando la terminología acuñada por José Fernández Montesinos, su estudio demuestra como esas “letras para cantar” desempeñan una función argumental en la dramaturgia lopesca. Un camino que siguió escarpando años más tarde Gustavo Umpierre, pues es bien sabido que la estela de Lope de Vega deslumbró también a la crítica extranjera. En 1975 vio la luz su estudio, *Songs in the plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, una de las pocas monografías dedicadas a la trascendencia y la funcionalidad de la música en la Comedia lopesca.

El objetivo, por lo tanto, era compartido, desarticular la concepción con que el Fénix engastó cantables en sus obras, puesto que no en pocas ocasiones tanto él como muchos otros dramaturgos áureos cifraron en tan solo cuatro versos el desenlace de toda una Comedia. Este mismo camino es en el que siguen trabajando los investigadores de *Digital Música Poética*, cuya base de datos recoge también la función de los cantables, la cual quedó siempre hilada con el argumento dramático de la obra.

### 3.2. La dignificación de la lírica popular hispánica

Cerca de un 20% de las Comedias registradas en la base de datos de *Digital Música Poética* son autoría de Lope de Vega. Bien es cierto que la web se actualiza cada semana y en ella se hallan también otros escritores áureos tan importantes como Calderón de la Barca, Luis Quiñones de Benavente, Tirso de Molina, Antonio Hurtado de Mendoza, etc. y, por supuesto, también dramaturgas como María de Zayas o Juana Inés de la Cruz. No obstante, los tonos de las Comedias del Fénix de los Ingenios irrumpen con fuerza en la base de datos porque bajo su pluma la lírica hispánica popular se dignificó. Quien más ha estudiado este fenómeno ha sido la hispanista Margit Frenk, quien tras años dedicados al rastreo de los tesoros poéticos de la lírica hispánica afirmó que fue Lope y no otro “la figura cumbre de toda esta tendencia popularizante” [1962: 44]. Él fue quien supo como nadie nutrirse de su pueblo para devolverle en forma de obra de arte su propio legado:

El teatro dignifica, por primera vez, los cantos de segadores, espigadoras, viñadores, los cantares de bienvenida, las canciones asociadas con bodas, bautizos y toda clase de fiestas populares. Frecuentemente esos cantares van acompañados de baile y de música instrumental, y se intercalan en escenas

de celebraciones aldeanas; pero no sólo: son muchas más las situaciones en que entran los elementos lírico-musicales, y muy variadas las funciones que desempeñan dentro de la economía total de la obra: como *leitmotiv*, para dar color local [...], para crear un vago ambiente de fondo, para comentar los sucesos acaecidos o presagiar los venideros, y muchos otros [Frenk 1962: 52].

Las más de las veces incorporó Lope un tono popular enmendado por su pluma aunque en ocasiones también fue fiel a la versión tradicional, y en otras su inventiva lo condujo a imitar la voz del pueblo. El resultado es, por lo tanto, un amplio repertorio de “poesía lírica de tipo popular” (26) bajo cuya nomenclatura convergen los tonos auténticamente folklóricos con los compuestos a imitación de aquellos

Sea como fuere, la innovación radica en la accesibilidad de que el usuario dispone para entender el fenómeno teatral áureo tal y como fue concebido: imbricando lenguaje dramático y lenguaje musical. Los hipervínculos lo conducen al recurso sonoro, si lo hubiere, y este le abre todo un universo auditivo que se cuela por el oído y lo traslada a los escenarios del siglo XVII. Una melodía semejante a la que debió sonar en las tablas de los corrales de comedias suena ahora en la intimidad de su hogar. Nuestra herencia lírico-poética, que había permanecido en letargo durante tantos años, resurge con fuerza gracias al trabajo interdisciplinar que filólogos y musicólogos llevan a cabo para comprender de un modo holístico y, por ende, más certero, nuestro pasado teatral.

*La bella malmaridada* (1588-1595) es un ejemplo temprano de la influencia de la tradición oral en la dramaturgia lopesca. Uno entre tantos, porque hasta la postre estuvo el Fénix nutriéndose del sabor de su pueblo. El título lo tomó Lope del incipit de un conocidísimo cantar de mediados del siglo XV, “el más glosado de toda la literatura española” [McGrady y Freeman 1986: 19], cuya protagonista era una adúltera requerida en amores por un desconocido galán que, al verse sorprendida por su marido, acabó confesándole su infidelidad. *Digital Música Poética* recoge la cuarteta y, no solamente, vincula las grabaciones que hasta la actualidad han dado vida a la música que acompañó su letra, sino que en los “Comentarios” también se especifica cómo “el conde intercala los versos de la célebre canción en su reflexión sobre Lisbella”. Estos, por lo tanto, no fueron cantados en la obra del Fénix, pero su letra despertaría, sin lugar a dudas, una conocida melodía en la mente de los espectadores áureos. Una música que los hermanaba como pueblo, porque surgían de una raíz común y compartidora de una misma idiosincrasia. La transcripción de antiguos e inéditos manuscritos sobre poesía y música antigua, su edición, estudio y posterior interpretación y grabación hacen posible su resurgimiento en la actualidad. Una labor importantísima, porque recupera nuestro patrimonio poético-musical áureo y lo brinda al público actual aprovechando los avances que las herramientas digitales nos ofrecen y que tan provechosos son, especialmente, en el ámbito de las artes escénicas.

### 3.3. Música y teatro en la dramaturgia áurea: una primera aproximación

Muchas y variadas son las funciones que los tonos engarzados en las Comedias áureas desempeñan en el argumento dramático: desde la mera ambientación, normalmente en una escena aldeana, hasta la descripción, pasando por la función de preludio, la irónico-burlesca o la conmemorativa. Estas y muchas otras enriquecieron un fenómeno teatral en el que el espectador pudo participar activamente pues sobre las tablas sonaron canciones que los interpelaban de cerca. No obstante, estas no fueron engarzadas solamente para contentar al exigente público de los corrales, sino que los dramaturgos les atribuyeron funciones que hicieron ganar holgura a la fábula dramática.

*Digital Música Poética* atiende también a esta otra mirada con la que acercarse al texto áureo y es interesante comprobar cómo diferentes autores otorgaron las mismas funciones a sus tonos en circunstancias similares. En *La hermosa aborrecida*, por ejemplo, el villancico que se canta en la aldea ambienta la escena y “permite enfatizar el tópico de *la alabanza de aldea y el menosprecio de Corte*”, porque doña Juana, denostada de palacio, es recibida con los brazos abiertos por los villanos de la sierra de Vizcaya. Asimismo, desde la web se especifica cómo “el estribillo vuelve a repetirse versos después como cierre de escena” por lo que este funciona, además, como conclusión, ya que marca el fin de un cuadro villanesco y el inicio de otro palaciego.

De la misma manera que Lope, también Tirso de Molina empleó tonos populares para concluir escenas, como sucede en *Antona García*, donde la quarteta con estribillo que cantan los villanos en el acto I cierra el cuadro de bodas que festejaban los pastores, pues en el escenario, tras el tono, tan solo restan Bartolo y Carrasco, y se despiden “la reina y su comitiva de los novios”.

Especialmente interesante es también la función de preludio, porque no son pocas las ocasiones en las que Lope de Vega o Tirso de Molina las engarzan en un género concreto, el dramático, y siempre envueltas con un carácter amonestador que anunciaba al protagonista de la Comedia la temprana aparición de Tánatos en escena. Fijémonos, sino, en tres obras lopescas, *La inocente sangre*, *El duque de Viseo* y *El Caballero de Olmedo*, donde en todas ellas el Fénix engarzó un tono en el último acto envuelto en la penumbra de la noche y cuyos ecos traían consigo el canto de una recóndita voz que advertía y vaticinaba el aciago futuro del protagonista. Así lo especifica la base de datos a la luz del último tono de *El caballero*, “escena nocturna. La música empieza a sonar antes de que *la voz* cante a modo de vaticinio”. Y un procedimiento similar lo hallamos también en *El burlador de Sevilla*, donde las dos últimas canciones de la obra advierten y preludian el castigo de don Juan quien, si bien pudo desafiar las leyes terrenales, no pudo violar la justicia divina. Con estos dos últimos intermedios musicales, por tanto, Tirso presagia la escena obligada *Dies irae* donde el

Burlador se verá arrastrado de la mano del Comendador a las profundidades luciferinas, ya que “tal y como era imperativo en los siglos de la Inquisición, debía sucumbir [don Juan] ante la justicia de Dios y caer condenado al infierno” [Josa, Lambea, Recasens 2007: 3].

Por supuesto, no puede dejar de mencionarse también la función melancólica, tan estrechamente ligada al siglo XVII, donde se tuvo plena consciencia de los beneficios que la música insuflaba al alma humana. Los dramaturgos áureos bebieron de una tradición que desde los pitagóricos hasta el Renacimiento, pasando por antiguos tratados de la Edad Media o de la cultura mesopotámica, había entendido la música como provechosa para sosegar los enredos del alma:

La música, empleada como medicina y remedio de las enfermedades físicas y psíquicas, cuenta con un lejano origen en el tiempo. El fenómeno del tratamiento y curación mediante los sonidos, muy ligado a las ceremonias de magia, fue común a las más diversas civilizaciones [Andrés 2012: 532-533].

*Digital Música Poética* especifica cómo en *La fuerza lastimosa*, la única canción que engarzó Lope, en el acto II, tiene “el objetivo de alegrar a su melancólica hija [la del Rey] pero la letra, sobre una deshonra y un abandono, no cumple su propósito, que enoja todavía más a la princesa”. De la misma manera, y también en una escena cortesana, Calderón de la Barca recurre a la música en *De una causa, dos efectos* sin que esta, no obstante, sane a la dama porque Diana, como Dionisia, también se ve reflejada en la letra de la canción: “Nise canta para entretener a su apesadumbrada señora, Diana, inventándose una letrilla [...]. Al escuchar la canción aumentan las tristezas de la dama, pues el mote es el mismo que identificaba a su galán misterioso”.

## 4. Conclusión

Estos y otros muchos ecos pueden ahora ser escuchados gracias a la base de datos de *Digital Música Poética*, un proyecto que no solamente insufla vida a nuestro patrimonio poético-musical, sino que además lo hace acompañándolo de una cuidadosa información en la que el filólogo puede reinterpretar el diálogo que entre los diferentes dramaturgos se estableció en un siglo culturalmente imbricado. Todas las artes convergieron en una simbiosis que obliga al músico y al filólogo contemporáneo a trabajar en armonía si lo que se pretende es aprehender de veras nuestra herencia teatral donde la música fue pilar vertebrador del texto dramático.

La oportunidad que nos brindan las nuevas tecnologías apela también al ámbito de las artes escénicas y el teatro debe fundirse con estas innovadoras herramientas que ensanchan el saber y permiten desarticular viejos preceptos ya caducos. La agudeza de crear una base de datos teatrales que permite al usuario acceder a una parcela filológico-musical todavía indebidamente abordada

por la crítica hispánica supone un gran avance que persigue no violar ese hermanamiento:

A los dramaturgos se debe en gran parte, por tanto, no sólo la inclusión de la música en las representaciones teatrales, sino también cómo se introduce, pues aunque forma parte de las obras independientemente del género dramático del que se trate, no siempre tiene en ellas la misma importancia ya que

si en ocasiones aparece simplemente como un elemento ornamental, por lo que estaríamos ante una música incidental, en muchas otras la música afecta a la propia estructura de la obra o a cualquiera de los elementos que la componen, bien sea la trama, los personajes o el lenguaje, y, entonces, deja de ser un mero adorno para convertirse en parte esencial de la obra, de manera que podemos hablar de música integrada [Flórez 2006: 108].

## Bibliografía

- Andrés, Ramón (2012): *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Capellades, Acantilado.
- Antonucci, Fausta (2007): “Introducción: para un estado de la cuestión”, en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Kassel, Reichenberger, 1-30.
- Becker, Danièle (1989): “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, España, Vervuert: 353-364.
- Díez, José María (1975): “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en Luciano García Lorenzo y José María Díez Borque (ed.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 49-92.
- (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.
- Fernández, José (1951): *Poesías líricas, de Lope de Vega*, I, Madrid, Espasa-Calpe.
- Flórez, María Asunción (2006): *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Frenk, Margit (1962): “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Anuario de Letras*, II, 25-54.
- Josa, Lola et al. *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español. DMP*. Publicación en web: <http://digitalmp.uv.es>
- Josa, Lola y Mariano Lambea, y Albert Recasens (2007): “El gran burlador. Música para el mito de Don Juan”, *Editorial CSIC*, Ministerio de Ciencias, Innovación y Universidades, Recurso web <https://editorial.csic.es/publicaciones/libros/11378/0/el-gran-burlador-musica-para-el-mito-de-don-juan.html>, Fecha de consulta: 31-I-2021.
- López, Alonso (1953): *Philosophia*, I, Madrid, CSIC.
- McGrady, Donald y Suzanne Freeman (1986): “Introducción”, en Donald McGrady y Suzanne Freeman (ed.), *La bella malmaridada*, Virginia, Charlottesville, 11-27.
- Pérez, Luis y Federico Sánchez (1961): *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, CSIC.
- Querol, Miquel (1987): *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías sueltas puestas en música*, II, Barcelona, CSIC.
- Rodríguez, Alfred y Tomás Ruíz-Fábregas (1981): “En torno al Cancionero teatral de Lope”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 523-532.
- Vega, Lope de (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra.