

**Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto:
*Segunda parte de comedias***

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid

Todo es número.
(Pitágoras)

Divertiré mis tristezas
con músicas y con juegos,
que unas ajuste el oído
y otras concierte el ingenio.
(Agustín Moreto, *La fingida Arcadia*, vv. 1196-99)

Obertura

La música fue un elemento indispensable en la concepción dramaturgica de la España del Siglo de Oro. Estaba tan imbricada en el texto desde su propia génesis que las actuales puestas en escena que prescindan de ella atentan contra el espíritu del arte teatral áureo de manera flagrante. Para Antoni Rossell (2011, 233), la falta es tan grave que podría compararse con la representación de un libreto operístico sin su preceptivo acompañamiento musical:

La representación sin música de un texto teatral que originariamente había sido concebido, redactado y compuesto con música, tal como a menudo sucede en nuestros días cuando se representa la tragedia griega, adolece de una ausencia importante, paralela a la audición del texto de una ópera de Mozart o Wagner sin música, en la que los intérpretes recitarían su texto sin ninguna inflexión melódica y sin el acompañamiento instrumental que acompaña a la voz.

La desmedida afición por el componente musical de la representación teatral conllevó una evolución y sofisticación en el mismo que llegó a causar espanto en los moralistas de la época. De 1689 es el conocido testimonio del jesuita Ignacio de Camargo, que menciona, en el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, los efectos casi hipnóticos que provocaba en el auditorio el depurado arte musical que ya por entonces se estilaba en los escenarios españoles. Entre las líneas de su censura parece atisbarse, incluso en él, una atracción hacia el fenómeno:

Cuando no hubiera en el teatro más incentivo de torpeza que la música, ella sola era bastante y aún sobrada para hacerle un horno de Babilonia, como le llaman los Santos, y una hoguera infernal del fuego de la lascivia...

La música de los teatros de España está hoy en todos primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados.¹

Como se puede comprobar en sus piezas, Agustín Moreto no fue ajeno al espíritu dramático de su tiempo. Extremadamente sobrio en lo que a la espectacularidad de sus montajes se refiere (con algunas excepciones impuestas por la índole hagiográfica del argumento), sí se mostró mucho más propenso a la inclusión de este otro tipo de aderezo basado en el empleo de música y efectos sonoros al que tan aficionado fue el espectador que acudía tanto a escenarios públicos como palaciegos.

Hace ahora tres años, reflexioné en un artículo sobre esta circunstancia (Sáez Raposo 2009). Con el fin de seleccionar una muestra significativa y coherente de obras que me sirviera para extraer conclusiones válidas decidí centrarme en las que vieron la luz conformando la *Primera parte* de sus comedias (Madrid, 1654). Ese primer acercamiento nació con una vocación de continuidad, con el objetivo de que las hipótesis fueran adquiriendo la naturaleza de estilemas. Por lo tanto, el presente trabajo se concibe como un intento de avanzar en el camino iniciado por aquél, por lo que, siguiendo los planteamientos metodológicos fijados entonces, me propongo, en esta ocasión, tomar como base del análisis los textos incluidos en la *Segunda parte* de sus comedias, publicada en la ciudad de Valencia en 1676, es decir, siete años después del fallecimiento del dramaturgo.

Se trata de comedias escritas en un arco temporal comprendido entre 1648 y 1669, año éste en el que la muerte sorprendía a Moreto y Pedro Francisco de Lanini tuvo que concluir, componiendo la jornada tercera, *Santa Rosa del Perú*. Aunque estrictamente coetáneas con las pertenecientes a la *Primera parte* en un 41.6% de los casos (ya que éstas fueron escritas entre 1648 y 1654),² la distancia temporal de algo más de dos décadas que existe entre las comedias más antiguas y las más tardías permite intentar obtener una imagen definida sobre la evolución de la dramaturgia de Agustín Moreto en cuanto al empleo de estos signos acústicos no verbales se refiere. Se trata de un momento, además, especialmente relevante para la evolución de la música teatral, un periodo de experimentación en el que, como advierte Danièle Becker (1989, 354), los poetas trabajan “para poner a punto un género de obra que admita mayor participación de la música, y de modo no artificial sino justificado por los acontecimientos del argumento”. Él jugará un papel relevante en la consecución de este empeño.

¹ Tomo la cita de Cotarelo (1997, 123b).

² Para la cronología de las comedias de Moreto, remito a Lobato (2010). Por lo que respecta a la fecha de composición específica de las obras que componen la *Primera* y *Segunda* parte de sus comedias, véanse los cuadros cronológicos de las páginas 56 y 60.

Primer movimiento

Con una estadística muy similar a la extraída en su día de la *Primera parte*, de las doce comedias incluidas en la *Segunda*, sólo en una, *El lindo don Diego*, no se recurre al empleo de componente musical o sonoro de ningún tipo. Resulta verdaderamente curioso que este rasgo tan distintivo de la dramaturgia moretiana no esté presente en una de las dos únicas de sus comedias (en cualquier caso, la más representativa) que han sobrevivido a los avatares de las modas y los cambiantes horizontes de expectativas del público a lo largo de más de trescientos años y han pasado a pertenecer a ese selecto grupo de piezas que conforman el canon dramático español.³

No resulta fácil intentar encontrar una respuesta a esta situación tan paradójica. Sin embargo, ello podría relacionarse con el rendimiento dramático prioritario que obtiene Moreto de las partes musicales en sus obras. Como vamos a tener oportunidad de ir descubriendo a lo largo de estas páginas, vincula directamente este tipo de escenas con la manifestación de emociones, generalmente provocadas por coyunturas sentimentales adversas. La música funciona a modo de ingrediente contextualizador, caracterizador psicológico, como una suerte incluso de desahogo de experiencias traumáticas, de sentimientos, si se quiere, de una valencia negativa, considerando este adjetivo como un mero término diferenciador de otros estados de ánimo que puedan transmitir al espectador una impresión de optimismo, de felicidad, de esperanza. Estas partes musicadas se tienden a engranar con situaciones en las que los personajes se muestran afligidos. Incluso los momentos eminentemente gozosos que se adornan musicalmente, como, por ejemplo, los desposorios de don Rodrigo y doña María en *El valiente justiciero*, preludian infortunio, como es, en este caso, el rapto de la novia, justo en el momento de la ceremonia, a manos de don Tello García, soberbio y despótico ricohombre de Alcalá que no se siente sometido a legislación alguna. En la propia canción de bodas se atisban presagios de fatalidad encubiertos en la funesta simbología que tradicionalmente reviste a la figura de la luna. La canción con la que son recibidos los novios en el escenario servirá de fondo sonoro, medio centenar de versos más tarde, para enfatizar el rapto que llevan a cabo los secuaces de don Tello:

Va entrando la música y, al llegar la novia al paño, salen de dentro enmascarados y róbanla

MÚSICOS *Alegraos ahora [...],
[campos de Alcalá,
que madrina y novia bellas
sol y luna os dan].
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 239-42)*

³ Es más que significativo que en esta nueva andadura de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, al frente de la cual está Helena Pimenta, una de las primeras obras que se han decidido montar, de entre todo el repertorio de nuestro teatro clásico, vaya a ser, precisamente, *El lindo don Diego*. Creo que ésta es la mejor prueba de su vigencia y vitalidad.

Moreto es muy hábil a la hora de delinear el argumento de *El lindo don Diego*, ya que la sensación global que transmite, el poso final que deja en nuestro ánimo es indudablemente cómico gracias, en buena medida, a su final escarmentador y moralizante. Sin embargo, un examen mucho más minucioso del texto nos desvela una segunda trama que, compositivamente hablando, puede considerarse como la principal. Ésta se construye sobre el sufrimiento de dos personajes, doña Inés y don Juan, que deben resignarse a aceptar que el amor que se profesan se vea truncado por el aparentemente beneficioso concierto matrimonial que otro don Tello, el padre de la dama, acuerda entre ésta y don Diego, sobrino suyo que guía todas sus acciones movido por un exacerbado egoísmo que se manifiesta en la forma de megalomanía y absoluta falta de empatía. De forma sutil y velada, el comediógrafo consigue causar hilaridad en algunos momentos a partir de la vileza y mezquindad del lindo. Es probable que la inclusión de partes musicales en la acción para resaltar la angustia o la desesperanza de la pareja de enamorados hubiera ensombrecido parcialmente la apabullante estampa de don Diego, cuyo concurso (tanto *in praesentia* como *in absentia*) desborda los límites de la trama de la comedia para erigirse él mismo como argumento de la misma. En otras palabras, la presencia de ese componente musical acoplado al sentir de la dama y el galán principal habría desactivado, al menos en parte, el gen puramente cómico que codifica la pieza, con el efecto que en la esencia de la misma hubiera conllevado, transformándola de una comedia con figurón en otra cosa distinta.⁴

Muy puntual es el uso de la música que se hace en *No puede ser el guardar una mujer*, aunque importante desde el punto de vista argumental, ya que sirve para introducir la academia literaria que organiza en su casa doña Ana Pacheco. En el arranque de esta comedia de capa y espada encontramos a don Félix en compañía del gracioso Tarugo encaminándose hacia dicho evento. En el transcurso del mismo, la dama planteará un juego de ingenio en cuya resolución se terminará aceptando la imposibilidad de vigilar de manera eficiente a una mujer enamorada, pues nada habrá que pueda detener su determinación. A partir de ahí surgirá el conflicto, pues su prometido, don Pedro Pacheco, muestra su total desacuerdo con semejante opinión. El objetivo de la dama será escarmentarle con el fin de demostrarle su error.

Los músicos que anuncian el inicio de la academia cantarán, mientras todos ocupan sus respectivos asientos en la misma, una letra, compuesta expresamente para la ocasión por doña Ana,⁵ en la que se ensalza el ingenio, la gala y hermosura del

⁴ Sobre la taxonomía del subgénero de la comedia de figurón puede verse Lanot y Vitse (1976), Lanot (1980), Serralta (1988) y Fernández Fernández (2003). Por lo que respecta a la transformación que Moreto lleva a cabo de comedia *de* figurón a comedia *con* figurón en *El lindo don Diego* a través de la reformulación de *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, véase el apartado que dedico a rastrear las fuentes que influyen a nuestro dramaturgo a la hora de escribir la suya en el Prólogo de mi edición de *El lindo don Diego* (Sáez Raposo en prensa).

⁵ “Don Félix.- Nuevo e ingenioso modo / tiene la letra. Doña Ana.- La he hecho / para introducir con ella la academia. Don Pedro.- En vos no es nuevo / el hacer las novedades / con tal gracia. Doña Ana.-

alma. Pero, como ya apunté con anterioridad, cuando Moreto recurre al elemento musical en su teatro lo hace fundamentalmente para resaltar los sentimientos de sus personajes. Emplea el lirismo inherente a estas partes musicadas como una suerte de paréntesis en la acción dramática que sirve, sin embargo, para profundizar en el conflicto que, a fin de cuentas, la construye y va modelando. Estas escenas musicales sirven como caracterizadores psicológicos de unos personajes que encuentran en ellas una oportunidad para exteriorizar sus sentimientos más profundos.

La criada Leonor aconsejará a doña Inés, en *El parecido*, que se distraiga de sus tribulaciones recurriendo al efecto terapéutico del canto. Angustiada por la atracción amorosa que siente hacia quien piensa que es su hermano (don Fernando se ha hecho pasar por éste aprovechando un supuesto parecido físico entre ambos, circunstancia que sirve para titular la comedia), canta una letra en la que se evidencia no sólo la turbación mental en la que está sumida, sino la resignación con la que acepta un destino amoroso aparentemente imposible.⁶ Escuchado su lamento casualmente por don Fernando, éste declarará que el mensaje de la canción encaja también perfectamente con su estado de ánimo. De forma indirecta, como no puede ser de otro modo debido a la supuesta relación de parentesco directo que tienen, la pareja muestra su frustración a través de la glosa que, por turnos, llevan a cabo de la letra.⁷ Esta desinhibidamente velada exposición de sentimientos supone uno de los momentos de máxima tensión dramática de toda la comedia. Moreto lo articula a modo de antilogía, donde cada uno de los contendientes replica con un parlamento en forma de décima, fórmula estrófica que, como sabemos, ya recomendaba Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) para expresar quejas.⁸ Hasta los incisos que se producen entre la primera y la segunda décima (es decir, entre la primera intervención de Fernando y la primera de Inés) aparecen estructurados de forma simétrica, repartiéndose en sus respectivos parlamentos un par de versos de la redondilla que los conforman.

No parece casual que el agón lo termine ganando doña Inés, pues será quien intervenga en segundo lugar replicando a la glosa inicial de don Fernando con, precisamente, la del segundo verso de la canción inicial. Sin embargo, será una victoria simbólica, una victoria del sentimiento sobre la razón, única posible en este momento de la trama en el que ella aún desconoce la verdadera identidad del galán. No es más que el indicio de que existen leyes trascendentes que escapan a los dictados impuestos por la voluntad.

Un esquema similar encontramos en *Industrias contra finezas*, pero en esta ocasión la glosa a la canción que interpretan los músicos la llevará a cabo uno solo de los personajes, también llamado Fernando, que es quien sufre las penurias de un amor

Id prosiguiendo / la letra mientras que todos / van tomando sus asientos.” (Moreto, www.moretianos.com, vv. 221-28).

⁶ “*Tan bien estoy con el mal / después que perdí mi bien, / que el mal me parece bien / y el bien me parece mal.*” (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1216-19).

⁷ vv. 1244-87.

⁸ “Las décimas son buenas para quejas”, decía el Fénix en el verso 307 de su tratado.

Fernando Volved a oírla.
 ([Ap] Así explicaré mis celos.)
 (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1679-88. El énfasis es mío)

El efecto de la música única y exclusivamente actúa en los espíritus afines con el mensaje que transmite, de ahí que Lisarda, que es a quien vienen amenizando los músicos, ni siquiera haya reparado en la letra. A Fernando, sin embargo, le servirá para manifestar veladamente ante Dantea e sufrimiento que le causa la imposibilidad de hacer realidad su amor. La queja, en esta ocasión, se formulará también a modo de glosa declamaba en décimas, pero únicamente, como he señalado, en boca del galán.

De las doce comedias que componen el volumen, sólo en dos, en ésta y en *Santa Rosa del Perú* (en la que me detendré más adelante), Moreto decide iniciar la acción dramática con música. Los primeros versos que escucha el espectador son los de una letra cantada. De hecho, el arranque de esta comedia resulta paradójico en cuanto a su manera de escribir teatro, ya que une a éste otro de sus recursos dramáticos favoritos: el del papel escrito (en esta ocasión, en la forma de una carta).¹¹

Al valor caracterizador de los personajes que concede a la música le añade el de descriptor argumental, funcionando ambas valencias como elementos integradores en la articulación del conflicto sobre el que girará la obra. Los músicos, que aparecen en escena antecediendo a las dos damas protagonistas, no sólo sirven para ubicar la acción espacialmente en el contexto de un ámbito cortesano, sino que, a Dantea pero también al espectador, presentan en la letra que interpretan una síntesis en forma de enigma del conflicto al que nos enfrentamos:

Música *¿Cuál dolor debe escoger
 la más hidalga fineza?
 ¿Ver la querida belleza
 muerta o en otro poder?*
 (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1-4)

El mensaje que recibe Dantea en la carta anónima que lee a continuación resulta verdaderamente inquietante: es el tercer aviso que recibe sobre el peligro que corre su vida a manos de alguien de su entorno más cercano. Ante semejante turbación, la protagonista buscará en la música la concentración necesaria que le permita pensar con claridad para intentar resolver o, al menos, clarificar, una situación tan alarmante. Es, precisamente, el paralelismo que percibe entre su intranquilidad y el mensaje transmitido por la canción lo que le anima a buscar en esa melodía la inspiración necesaria para desenmascarar a sus enemigos:

¹¹ Sobre el rendimiento dramático que obtiene Moreto del motivo del papel escrito en sus comedias, puede verse Sáez Raposo 2011a.

Dantea Proseguid esa canción,
que es muy del afecto mío,
porque con ella confío
alumbrar mi confusión.
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 17-20)

Hasta en tres ocasiones más (se vuelve a jugar con la simbología de este número) repetirán los músicos la redondilla que constituye la canción como una suerte de letanía que, al modo del coro en el teatro grecorromano, va retumbando en la mente de la protagonista al tiempo que instala en la de los espectadores el núcleo del conflicto sobre el que se articula la trama.

La desesperación que sufren algunos de los personajes les impele a replicar o, al menos, a reaccionar ante esa voz de la conciencia que les perturba. Moreto reanuda la historia en la tercera jornada de *Primero es la honra* empleando un estribillo cantado por los músicos que, de manera automática, nos vuelve a situar sin rodeos ante el asunto principal de la trama: la atracción enfermiza que el Rey de Sicilia siente por una de sus súbditas a pesar de estar casado. Con ello remedia el posible despiste que el descanso tras el final de la jornada segunda y la pieza breve allí interpolada haya podido causar en la atención del espectador. La forma inmediata en la que la letra cantada apela a los sentimientos de una reina que ama pero no es correspondida, es decir, que cumple, a diferencia de su esposo, tanto con su responsabilidad privada como pública (como individuo, pero también como mandataria), le hace, casi de modo maquinal, replicar a ese mensaje aparentemente genérico que está escuchando. La presencia en escena de su criada Laura, a quien dirigiría esa respuesta, solventa la falta de verosimilitud que hubiera supuesto la interacción con unos personajes (los músicos) que comparten el mismo plano físico que ella pero no el actancial:

Salen Músicos, la Reina y Laura

Músicos	<i>Quien muere de amor no ha menester más dolor.</i>
Reina	Es verdad, pues si amor basta para muerte a un corazón ¿para qué el hado enemigo busca pena más atroz que cuando su ardiente llama trueca el halago en rigor, para que su muerte esquiva sea desesperación?

Músicos *Quien muere de amor
no ha menester más dolor.*
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 1933-44)

Interludio pitagórico

Como vemos, los mensajes que transmiten las canciones en las comedias de Moreto están íntimamente ligados con la vivencia interior de los personajes protagonistas, con sus cavilaciones y/o preocupaciones. En mi opinión, esta conexión responde a un planteamiento puramente pitagórico por parte del dramaturgo, que interconecta simbióticamente la realidad interior con la exterior, entendiendo al ser humano como un microcosmos que funciona en consonancia con una estructura mayor que lo contiene. Desde las reflexiones de Pitágoras y Platón al respecto, el universo se consideraba como una maquinaria construida a partir de una serie de esferas celestes que giraban armoniosamente. Esta cadencia se explicaba a través de relaciones matemáticas que, de forma global, conocemos bajo la denominación de “estética de los números”. Esta etiqueta engloba teorías pitagóricas con las que se trataba de explicar la esencia de la Belleza a partir de proporciones matemáticamente calculadas y que fueron difundidas en la Edad Media por Boecio.¹² Tomando el número como principio genésico, se explicaba la noción de armonía y su intervención en la configuración y la expresión de la Naturaleza, que se proyectaba a partir de planteamientos matemáticos como la proporción y las relaciones entre dos magnitudes, también conocidas como razones. La armonía podía darse en un plano espacial (para cuya interpretación se recurría a la geometría) o temporal (que afectaba al ámbito de la música). Las esferas celestes (normalmente diez a partir del siglo XVI) dispuestas en el sistema geocéntrico diseñado por Ptolomeo en el siglo II también requerían de una oscilación armónica para su perfecto funcionamiento. Para una mentalidad que organizaba la Realidad (material y trascendente) a partir de planos análogos, la armonía del ser humano, nacida del concilio entre la razón y la voluntad, no sólo funcionaba como un reflejo de la cósmica, sino que, además, estaba conectada con ella por medio de unos nexos susceptibles de ser descifrados por la astrología. Sobre esta circunstancia, comenta Jacques Le Goff (2006, 64):

Desde Bernardo Silvestris a Alain de Lille, se desarrolla la tesis de la analogía entre el mundo y el hombre, entre el megacosmo y ese universo en miniatura que es el hombre. Más allá de esos análisis que nos hacen sonreír, en los que volvemos a encontrar en el ser humano los cuatro elementos y en los que las analogías rayan en el absurdo, esta concepción es revolucionaria. Obliga a considerar al hombre en su totalidad y en primer lugar con su cuerpo.

¹² Para sus reflexiones sobre la música, véase Boecio 2009.

Desde Pitágoras se estableció una corriente de pensamiento que defendía la potencialidad de los números a la hora de revelar la sustancia última de la Realidad, es decir, la esencia imposible de aprehender a través de los sentidos. Se trata de una creencia que encajaría a la perfección con la máxima “per visibilia ad invisibilia”, axioma que sintetiza el didactismo con el que es necesario entender la función de la obra de arte en la sociedad medieval, para la que el mundo físico no era más que un modo inadecuado pero eficiente de ilustrar un mundo sobrenatural emplazado más allá de nuestro alcance sensorial.

Como ejemplo del equilibrio universal se destacaba la música. Fue debido a la reflexión acerca de las relaciones entre pares de sonidos, es decir, las correspondencias aritméticas sobre las que se construyen las escalas musicales (con sus tonos y sus intervalos), lo que determinó la agrupación de la música, en la estructuración medieval de las artes liberales que, a su vez, partía de unos planteamientos heredados de la Antigüedad clásica, dentro del *Quadriivium*, que, como sabemos, agrupaba a las disciplinas vinculadas con las ciencias exactas.

Mediante la combinación de la aritmética, la música y la astronomía, Pitágoras y sus seguidores enunciarán la teoría conocida como de la armonía de las esferas o de la música planetaria. En ella, se exponía que los cuerpos celestes, en su continuo movimiento rítmico y armónico, producirían unas vibraciones equiparables a las provocadas por los objetos terrestres que se desplazan bajo los efectos del rozamiento aéreo. De hecho, se asemejaban al sonido que producía un proyectil al cortar el aire. Las distancias entre las diferentes esferas eran proporcionales a las existentes entre los sonidos de la escala musical. Es esta melodía celestial la “música estremada” de la que habla fray Luis de León en su famosa oda a Francisco Salinas, cuyo virtuosismo, ensalzado por el ilustre poeta belmonteño, generaba una música capaz de elevarse hasta el *caelum empyreum* o *supremum* (cielo empíreo), lugar fijo, al igual que la Tierra, situado más allá del firmamento visible y donde se emplazaba la morada de Dios, los ángeles, los santos y los bienaventurados. Era allí donde las melodías terrestres del célebre músico y humanista burgalés se fusionarían con la celestial:

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.¹³

Platón, en *La república*, señalaba el hermanamiento que existía entre la música y la astronomía,¹⁴ y Casiodoro, en *De Musica*, tratado incluido en *De artibus ac*

¹³ Cito por la edición de Cristóbal Cuevas 2001, p. 95, vv. 16-20.

¹⁴ “Parece –dije– que, así como los ojos han sido constituidos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo han sido con miras al movimiento armónico, y estas ciencias son como hermanas entre sí,

disciplinis liberalium litteratum, afirmaba que “la música es una ciencia que se expresa mediante números”¹⁵.

Pero es que, además, para los pitagóricos la música poseía un valor terapéutico. Aunque un poco extensa, creo que merece la pena incluir, por lo esclarecedora que resulta para el asunto que estamos tratando, una cita extraída de la *Vida pitagórica*, obra escrita por Jámblico (filósofo griego de los siglos III y IV) en la que se dan una serie de recomendaciones para llevar una vida corporal y espiritualmente equilibrada siguiendo el ejemplo del pensador de Samos:

[...] prescribió y estableció [se refiere a Pitágoras] para sus discípulos las llamadas adaptaciones y terapias, ideando de manera divina combinaciones de ciertos sonos diatónicos, cromáticos y armónicos, por medio de los cuales fácilmente orientaba y reconducía a una situación contrapuesta las pasiones del alma, que recientemente habían aparecido y desarrollado entre ellos de un modo inconsciente, a saber, aflicciones, arrebatos de cólera, compasiones, envidias extrañas, temores, deseos de todo tipo, ambiciones, apetitos, orgullos, debilidades y violencias. Por medio de las melodías apropiadas enderezaba hacia la virtud cada una de esas afecciones, como si se tratara de una combinación de remedios salvadores. Y cuando al anochecer sus discípulos se encaminaban a dormir, los apartaba de los ajetreos y alborotos diarios, purificaba su mente del desorden en que estaba envuelta y les proporcionaba sueños apacibles, tranquilos e incluso proféticos. A su vez, al levantarse del lecho, los liberaba del sueño pesado, de la modorra y de la pereza por medio de algunos modos específicos de cantos y melodías interpretados con una ejecución simple, valiéndose de la lira y de la voz. Ya no adaptaba o se proporcionaba para sí mismo tal solución de la misma manera, por medio de instrumentos o incluso de la voz, sino que, valiéndose de un carisma divino, indecible e impensable, aplicaba sus oídos y ajustaba su mente a las sublimes sinfonías del universo, escuchando él solo y comprendiendo, según se manifestaba, la universal armonía y consonancia de las esferas y de los astros que se mueven entre ellas; armonía que produce una especie de melodía mucho más profusa y abundante que las humanas, a causa del movimiento y de su órbita, muy rítmica y, a la vez, de una perfección muy bella y variopinta, porque se compone de sonos disímiles y diferenciados

según dicen los pitagóricos, con los cuales, ¡oh, Glaucón!, estamos de acuerdo también nosotros.” *La república*, libro VII, capítulo XII. Cito por la edición del texto preparada por José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano (Platón 2012, 286).

¹⁵ “Nunc de musicae partibus, sicut est a maioribus traditum, prosequamur. Musica scientia est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis, ut duplum, triplum, quadruplum, et his similia quae dicuntur ad aliquid.” (Baskerville Mynors 1937, 144).

por su gran variedad, velocidad, tamaño y posición, situados entre sí en una proporción armoniosa. (Jámblico 2003, 60-61)

Ya mucho antes que él, Empédocles había unido la medicina con los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) que, desde época presocrática, se aceptaban como las unidades constituyentes de la Naturaleza. Si todo está construido a partir de los mismos principios activos, el ser humano funcionará de forma equivalente, aunque microcósmica, al resto del universo. Al constituirse como dos entidades absolutamente asociadas, los fenómenos que afecten a éste son susceptibles de ser explicados en nosotros por medio de una correspondencia basada en el principio de simpatía.¹⁶ Por ello, mediante la astrología, considerada entonces como una ciencia, no sólo se intentaba predecir el destino de las personas, sino también sus enfermedades, para cuyo tratamiento, obviamente, se consultaba la posición de los cuerpos celestes y de los niveles de los distintos fluidos corporales. Ésta sería la corriente de pensamiento imperante en Europa hasta la llegada de la Ilustración, a pesar de los esfuerzos que desde la escolástica se habían acometido para desvincular el influjo astral de los derroteros por los que se encaminaba el destino de las personas.

La doctrina pitagórica en Moreto

La armonía o disonancia espiritual de los personajes que pueblan este grupo de comedias que estamos estudiando tienen un reflejo en el orden natural, y viceversa, a partir de unos parámetros estables que, en multitud de ocasiones, se articulan en forma musical.

A veces, como sucede en *Primero es la honra*, son ellos mismos quienes buscan deliberadamente en la música la medicina contra sus males de amor o los ajenos. Como ejemplo de la primera posibilidad, encontramos a Porcia que, para mitigar el dolor causado por la ausencia de su amado, Federico, solicita a una de las damas que la acompañan, cuyo nombre no aparece consignado en el listado inicial de *dramatis personae*, que le cante unas coplas que tratan, precisamente, sobre el dolor ocasionado por esta circunstancia. Una vez más, la canción, interpretada por dicho personaje femenino y el resto de los músicos que actúan en la representación, provoca una respuesta empática en el atormentado ánimo de la dama. Su audición producirá un efecto analgésico y sedante:

Porcia [...] toma, Clavela,
 la arpa y canta aquellas coplas

¹⁶ A modo de curiosidad, podría mencionarse la existencia de instrumentos musicales (entre los que se incluyen, por ejemplo, la guitarra de diez cuerdas, la viola de amor o el sitar) que cuentan con cuerdas simpáticas o simpatéticas. Se trata de cuerdas que funcionan de manera auxiliar a una principal y que resuenan por sí solas al hacer vibrar a ésta. Es decir, producen un efecto de resonancia sin necesidad de ser tocadas directamente.

- de ausencia. [...]
Clavela, canta.
Laura, esa almohada me acerca.
- Músicos *Despacio, suspiros tristes,
no acaso el amor entienda
que está mal con el dolor
quien está bien con la queja. [...]
¡Ay, ausente, cuánto tardas!
¡Ay, qué lejos; ay qué cerca
quiere amor que no te mire
y quiere amor que te sienta!*
- Porcia ¡Y cómo que tarda, ay triste!
No sé, que el temor me yela,
que el aviso de que viene
parece que me le aleja:
gran falta hace a un corazón
lo que adora. [...]
- Músicos *Desde aquel amargo día
de la despedida nuestra,
no hay muerte que yo no viva,
ni vida que yo no muera.*
- Laura Dormida está mi señora,
no prosigas ya, Clavela,
fuerza será retirarnos.
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 1056-58, 1073-78,
1083-92, 1099-1105)

Por su parte, la otra dama que padece los desmanes pasionales del Rey, su propia esposa, se compadecerá de él al verle tan desolado, a pesar del sufrimiento que le causa su desatención amorosa, e intentará sosegar su ánimo con el fármaco de la música:

- Reina [...] Amor me obliga,
porque tanto le adoro,
que cuando más ofende mi decoro,
como su pena con mi ofensa crece,
me lastima también lo que padece.
Y así, por ver si puedo consolalle

con la música aquí vengo a buscallo
 por divertirle, a ver si halla mi intento
 camino de vencer su sentimiento,
 que en un pecho que quiere tan constante
 sólo es pena la pena de su amante.

Laura De su pasión, señora, arrebatado,
 se descubre sentado
 allí el Rey, y yo pienso
 que es un bulto de piedra en lo suspenso.

Reina Cantad, pues, y divierta su tristeza,
 aunque no me agradezca la fineza.

Músicos *Para que muera quien quiere
 basta su propia pasión,
 que al amor para matar
 le sobra todo el rigor.
 Quien muere de amor,
 no ha menester más dolor.*

Descúbrese el Rey sentado en medio del tablado

Rey ¡Oh, qué de alivio he debido
 al sentido desta voz,
 que el último bien de un triste
 es padecer con razón!
 (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1991-2017)

La música ejerce una atracción irresistible, aunque uno tenga la certeza de que quien la ha prevenido tiene intereses contrarios a los suyos. Así, Casandra, en *El licenciado Vidriera*, es plenamente consciente de que el Duque de Urbino intenta vencer su hostilidad hacia él empleando este ardid. Ella declarará que, entre todos los “divertimientos” que previene para ganar su afecto, éste es su favorito, y apela, a la hora de justificar su deseo de escucharla, a su obligación de comportarse con cortesía.¹⁷ El propio Duque sabe del potencial del arma que tiene a su alcance y del efecto fascinante que puede conseguir a través de la estimulación del sentido del oído. Por eso pide insistentemente a sus músicos que interpreten canciones con letras que “sólo a Casandra pronuncian” (v. 1547), especialmente cuando ésta se encuentra cerca de ellos, sugiriendo que el efecto persuasivo de la música se potenciará en las

¹⁷ Moreto, www.moretianos.com, vv. 1301-04 y 1335-38.

que aunque el amor no lo juzga,
no es sorda la que no oye,
sino aquella que no escucha.
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 1658-67)

Las posibilidades anfibológicas se multiplican cuando una misma canción, interpretada en un momento determinado, apela a los sentimientos de dos parejas distintas de amantes. Una de las letras que el Duque de Urbino ha prevenido para conquistar a Casandra es escuchada también por la segunda pareja de enamorados sobre la que se construye la trama, Laura y Carlos, que se sentirán identificados con el triste mensaje que transmite, ya que el padre de ella, Pompeyo, ha concertado un matrimonio que considera más beneficioso con otro hombre, Lisardo. Lo interesante en este caso es que los músicos acondicionan con su canción el encuentro que van a tener los dos enamorados, tras lo cual abandonan el tablado. Moreto prepara de este modo el paisaje afectivo de la escena. Ya con los músicos fuera, la dama y el galán irán dirimiendo sus cuitas amorosas apoyándose, precisamente, en la estrofa que éstos habían interpretado antes de marcharse, hasta que en dos momentos puntuales (vv. 1738-41 y 1818-19) se escucharán las voces de los cantantes en la lejanía, a modo de conciencia trascendente que ejerce un influjo sugestivo:

Carlos ¿Cómo eso dices? Escucha...

Música *No pagar obligaciones
delito en amor se juzga,
que lo ingrato en la belleza
aun ha menester disculpa.*

Carlos Laura, señora, pues oyes
que aun esta voz te lo acusa,
y hablan por mí los acasos,
¿cómo ese rigor pronuncias? [...]

Laura Carlos, bien sé que es crueldad,
pero sólo te apercibe
por respuesta mi piedad.

Música *Desdichado del que vive
por ajena voluntad.*

Laura Por mí respondió este acento.
Pues me ves desesperada,
déjame en mi sentimiento.
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 1737-45 y 1815-22)

El comediógrafo vuelve a explotar el conflicto amoroso a tres bandas en *El Eneas de Dios*, obra también conocida con el título de *El caballero del Sacramento*. Doña Gracia, hija del Conde de Barcelona, es el centro de atención amorosa para el Rey de Sicilia, con quien su padre, de hecho, decide casarla. Ella, sin embargo, por quien está realmente interesada es por don Luis de Moncada, con quien tenía previsto fugarse para evitar dicha contingencia. Su plan se verá truncado de manera insospechada cuando éste, de camino al encuentro con su amada, se topa con la iglesia de Santa Olalla en llamas y decide poner su vida en peligro para salvar el Santísimo Sacramento de la voracidad de las llamas, acción que sirve para dar título a la comedia. La desconfianza de la dama, que cree, realmente, que don Luis la ha rechazado a favor de su prima Celia, articula el conflicto dramático.

Ya en la corte siciliana, la profunda tristeza que embarga a Gracia, producida por el despecho y los celos a partes iguales, se ve amplificada al escuchar una canción de abatimiento (vv. 1079-82 y 1111-14) en el ambiente de *locus amoenus* de un jardín cortesano que, no por casualidad, es descrito por la criada Beatriz como un “retrato de Chipre hermoso, / que fragante y oloroso / te recibe serafín” (vv. 1085-87), isla, como sabemos, considerada tradicionalmente como la tierra natal de la diosa Afrodita. La aflicción de la dama, que tiene tan preocupado a su esposo y que ella, por disimulo, achaca a la ausencia paterna, contrasta exageradamente con un entorno idílico que invita al esparcimiento, al gozo y a la serenidad espiritual. El Rey parece convencido del efecto salutífero que, por simpatía, va a ejercer en Gracia este entorno:

Rey Yo, tu divina beldad,
 mientras yo vuelvo, cantad.
 Celebrad aqueste amor
 con recíproco favor,
 y arroyos, fuentes y flores,
 estrellas y ruiseñores,
 para celebrar mi gloria
 alternando la victoria
 publiquen nuestros amores.

Música *Aves amorosas*
 pues se alegra el alba
 comenzad aprisa
 a peinar las alas.

Rey Mejor a la Reina veo [...]
 (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1184-97)

Pero ese desajuste entre el mundo exterior e interior de la dama produce en ella un efecto demoledor, una desesperación mayor que agudiza aún más si cabe el sentimiento de resignación evidenciado en los versos 1087-88: “Beatriz, la tristeza mía / no admite ningún contento.” Con una actitud psicológica muy similar a la exhibida por la Reina en *Primero es la honra*, a Gracia le tortura tanto su amor fallido como la pesadumbre que su secreto desconsuelo sabe que está causando a su enamorado esposo. Con la entonación del segundo fragmento de la canción,¹⁸ se produce una detonación emocional que se traduce en una increpadora angustiosa petición de ayuda a una naturaleza que, en su esplendorosa perfección, asiste impasible a su sufrimiento. Las concomitancias con el subgénero de la égloga pastoril parecen claras:

Gracia Fuentes, que risueñas vais;
 flores, que alegres vivís;
 arroyos, que os divertís;
 aves, que alegres cantáis;
 dadme de vuestra alegría
 y tomad de mi tristeza,
 no se enoje más su alteza
 ni lo juzgue a tiranía.
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 1115-22)

De manera única en el conjunto de las comedias que componen las dos primeras partes de las de Moreto, se emplean en esta obra atabales,¹⁹ tipo de instrumento muy acorde con la celebración pública que sirve para dar fin a la historia.

La escenografía acústica

Ajeno ya a su vinculación con la exaltación de los afectos, el componente musical y sonoro en general servirá como caracterizador espacial y argumental. Se trata de una escenografía sonora perfectamente reconocible por el espectador. Como ya tuve ocasión de comprobar en las comedias pertenecientes a la *Primera parte*, el sonido de cajas y clarines, por ejemplo, adereza las escenas bélicas enriqueciendo su puesta en escena. Su aparición ahora se circunscribirá casi en exclusividad a *El licenciado Vidriera*, *El Eneas de Dios* e *Industrias contra finezas*.

Con estos instrumentos se tocaría “al arma”, es decir, se daría el aviso necesario para que los soldados se pertrecharan a la mayor celeridad posible para entrar en combate. Pero en la primera de ellas, la acometida que las tropas del Duque van a llevar a cabo contra las de sus primos Federico y Casandra en la colina donde se

¹⁸ “No me queráis anegar, / porque he tardado en decir / que ya no os puedo sufrir / si tanto habéis de llorar.” (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1111-14).

¹⁹ Se indica, en la acotación situada entre los versos 3322-23, que salen todos los personajes “al son” de estos tamboriles.

encuentran parapetadas se anuncia con una señal acústica que nada tiene que ver con este aviso de equipamiento militar. En la acotación ubicada entre los versos 880 y 881 se indica con un simple e indeterminado “tocan”. Sin embargo, podemos aceptar que este tipo de llamadas se ejecutaban también con dichos instrumentos, como queda reflejado en el siguiente diálogo extraído de la jornada segunda de *El Eneas de Dios*:

Conde ¡Pues toca a marcha, clarín!

Gastón ¡A marcha toquen las cajas!

Conde ¡El cielo nos dé victoria!
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 2601-03)

Con clarines acompañados por salvas se despide Barcelona, también en esta comedia, de doña Gracia cuando pone rumbo a Sicilia, patria de su esposo,²⁰ y con cajas y trompetas se señala de forma solemne, en *Industrias contra finezas*, la llegada del Senescal, que aúna en su persona una condición noble y castrense.²¹

Dentro de este grupo de piezas donde las partes musicales no ofrecen un retrato psicológico de los personajes incluyo también a aquellas en las que se insertan las prototípicas escenas de rondas callejeras con las que se cortejaba a una dama valiéndose de ayuda musical. Carentes absolutamente de una carga simbólica, sí resultan reseñables desde el punto de vista del desarrollo argumental de la trama, no sólo porque sirvan para bosquejar de manera directa y espontánea el dibujo amoroso sobre el que se va a delinear el argumento, sino también porque propician alguno de los enredos con los que se enmaraña el mismo. En concreto, en el corpus que estamos analizando encontramos un par de estas situaciones en dos piezas diferentes.²²

En ambas, las escenas de ronda se articulan y plantean de la misma manera: uno de los galanes (Federico en *Primero es la honra* y don Félix en *El caballero*) descubre que otro caballero (el Rey de Sicilia y don Diego, respectivamente) acompañado por un grupo de músicos ha preparado una serenata delante de la casa de la dama (doña Porcia y doña Ana en cada caso) por cuyo amor ambos compiten, lo que ocasionará el posterior enfrentamiento entre los dos galanes. Dos son las curiosidades que merecen destacarse en estas escenas tan prototípicas, y las dos ocurren en *El caballero*. En primer lugar, Moreto especifica, por primera y única vez en toda esta *Segunda parte*, que una guitarra suena en el escenario. En segundo, también indica que otro de los músicos porta un arpa²³ con la que, precisamente, protagonizará un momento cómico al intentar huir, cargando instrumento tan voluminoso, para no ser apresado por una

²⁰ Moreto, www.moretianos.com, vv. 965-70.

²¹ Moreto, www.moretianos.com, vv. 2637-41.

²² En *Primero es la honra* la escena ocupa los versos 41-106 y en *El caballero* los versos 463-754.

²³ Dos veces se toca el arpa en este grupo de comedias. Aquí y, precisamente, en *Primero es la honra* (vv. 1056-58).

patrulla de la justicia. De manera excepcional, uno de los miembros de estos habituales grupos corales de músicos aparece individualizado y participando en un diálogo, aunque muy breve, perteneciente a la acción dramática principal de la comedia y no a esos paréntesis atemporales que crean con sus melodías:

- Don Diego Amigos, la ronda es ésta.
 Cerrad agora, que yo
 tengo riesgo si me encuentra;
 veníos tras mí retirando,
 y aprisa, porque se acerca.
- Músico Yo con el arpa no puedo
 correr, y alcanzarme es fuerza.
 (Moreto, www.moretianos.com, vv. 662-68)

Las comedias escritas en colaboración

La *Segunda parte* de comedias aporta una circunstancia nueva con respecto a la *Primera*: se incluyen tres piezas que fueron escritas de consuno por Moreto y uno o dos dramaturgos más. Con la excepción de *Santa Rosa del Perú*, que sabemos que nuestro dramaturgo no pudo concluir debido a su fallecimiento, por lo que tuvo que ser terminada por Pedro Francisco Lanini, en las otras dos, *La fuerza del natural* y *La fingida Arcadia*, no sabemos con certeza, ya que no se conservan los manuscritos autógrafos de ninguna de ellas, cuál fue el grado de participación de cada uno de los comediógrafos implicados en su composición. Y es que ésta era variable, pues dependía, normalmente, del número de ellos que interviniera en dicho proceso, que podía oscilar entre dos y nueve, lo que implica una casuística de participación que iría desde encargarse de escribir un tercio de una de las jornadas, hasta una jornada y media. Lo habitual cuando se trata de la colaboración de tres poetas, como sucede en estos dos casos, es que cada uno de ellos se ocupara de una jornada. La excepcionalidad del caso de *Santa Rosa del Perú* viene impuesta por las circunstancias especiales que concurrieron durante su proceso de escritura. A todo ello habría que sumar la posibilidad de que, tras la elaboración del texto, uno de los dramaturgos se encargara de revisarlo todo con el objetivo de aportarle la sensación de unidad estilística que la labor individual podría haber imposibilitado.

Moreto fue muy proclive a participar en este tipo de escritura comunitaria, hasta el punto de que es el único dramaturgo de todo nuestro Siglo de Oro que experimentó todas las posibilidades combinatorias antes mencionadas. Paradójicamente, como señala Alessandro Cassol (2008 165), a pesar de esto no se le puede considerar “como un auténtico especialista del género”, marbete que se ha aplicado con menos reparos en el caso, por ejemplo, de Jerónimo de Cáncer, Antonio Martínez de Meneses o Juan de Matos Fragoso.

Ante la carencia de manuscritos autógrafos o datos fiables sobre el grado de participación de los dramaturgos en una pieza colaborada, la única manera de intentar deslindar paternidades, siempre y cuando, claro está, la labor de homogeneización y cohesión llevada a cabo por uno de ellos no haya desvanecido las fronteras levantadas por las personalidades creativas de los participantes en esta empresa, es descubrir posibles marcas de autor, la impronta estilística que cada uno de ellos ha estampado en su parte correspondiente. La labor no es ni mucho menos sencilla. Entre otras cosas, requeriría para su correcta aplicación de un análisis exhaustivo, profundo y múltiple de los *corpora* de los dramaturgos sobre los que se pretende abordar dicha tarea comparativa para estar en disposición de elaborar repertorios de estilemas que puedan ser empleados como piedra de toque a la hora de confirmar genéticas dramáticas. La enorme dificultad que esto entraña, debido a la imposibilidad de encontrar respuestas inequívocas al respecto hasta no disponer de esas herramientas de comparación, si es que esa infalibilidad puede alcanzarse incluso contando con ellas, no debe disuadirnos de reflexionar al respecto, aun sabiendo que las hipótesis que puedan surgir no serán más que imprecisas y provisionales. Los caminos se construyen también señalando las sendas que resultan intransitables.

El empleo del elemento musical en *La fuerza del natural*, compuesta por Cáncer, Moreto y, posiblemente, Matos Fragoso, es mínimo, casi anecdótico, por lo que no contamos con datos suficientes como para intentar percibir con claridad el destello del ingenio moretiano en ninguna de sus jornadas. El más elaborado de los dos momentos puntuales en los que se incluye la música en el desarrollo argumental de la pieza está en la jornada segunda,²⁴ cuando asistimos en el palacio del Duque de Ferrara al infructuoso intento de éste por instruir a su supuesto hijo, Julio, cuya secreta crianza en un ámbito rural ha borrado toda huella del refinamiento inherente a un descendiente de noble sangre. En su día, Morley ya adjudicó la paternidad de esta jornada a Moreto (1918, 168-69).

En el jardín de la residencia ducal se imparten las clases de esgrima y de danza cortesana con las que, de forma intensiva, se pretende entrenar a Julio para la vida palaciega a la que está abocado. Entre los acreditados preceptores que van a participar en su formación llega un maestro de danzar, cuya primera lección consiste en enseñarle a bailar una pavana, baile cortesano que, como ya notó Kennedy (1932, 106), había interesado a nuestro dramaturgo en varias de sus comedias, como *Industrias contra finezas* y *Oponerse a las estrellas*. Aunque en ningún momento se señale que se esté interpretando música, tanto el contexto, obviamente, como la indicación didascálica de que entra un criado “con un instrumento”²⁵ no dejan lugar a dudas. El interés musical de Moreto pero también su vena lúdica parecen atisbarse en

²⁴ Moreto, www.moretianos.com, vv. 1326-1407. El segundo de los momentos aludidos ocurre ya prácticamente al final de la comedia (vv. 2770-73), cuando parece que va a consumarse el posteriormente frustrado matrimonio entre Aurora y Alejandro, Duque de Urbino. La música aquí viene impuesta, podríamos decir, por la celebración que se escenifica.

²⁵ Se trata de la acotación ubicada entre los vv. 1325-26.

una escena caracterizada por su comicidad. Es aquí donde se sabe obtener un rendimiento cómico a la tosquedad de un personaje como Julio. Aparte de su puro sentido jocoso, el episodio de la instrucción tendrá una repercusión fundamental en el desarrollo argumental. A partir de ahora, y ya de forma inexorable, sus diferencias con Carlos, su supuesto hermano, serán patentes. Al igual que él, este último ya da muestras evidentes de no pertenecer al mundo rústico al que los avatares del destino parecen haberle condenado, como, de hecho, se terminará descubriendo al final de la obra.

La lección de baile es un inciso cómico, un momento que busca la carcajada del público a partir del marcado contraste entre los movimientos solemnes, pausados y armoniosos impuestos por esta danza cortesana y ejecutados por el maestro de danzar, y la torpeza de un alumno que adereza con un repertorio de incorrecciones léxicas y lingüísticas sus exageradamente desacompasados meneos.

Aunque la participación en la composición de la comedia de otro entremesista insigne como fue Jerónimo de Cáncer nos obliga a ser muy prudentes al respecto, esta fórmula cómico-musical no desmerece a esos intensos momentos burlescos a los que nos tiene acostumbrados el ingenio de un Moreto que se encumbró como uno de los autores de teatro breve más importantes de todo nuestro periodo áureo.

La fingida Arcadia plantea el enorme aliciente de poder ver cara a cara, participando en un pulso creativo, al referente (Pedro Calderón de la Barca) y al discípulo (Agustín Moreto) que, en la opinión de Marc Vitse (1983, 593), se llegó a convertir en el dramaturgo más representativo del tercer cuarto del Seiscientos, por delante incluso del maestro. Aunque ambos encarnan posiciones distantes en cuanto a la imaginación escenográfica se refiere por criterios personales y circunstancias coyunturales sobre las que no me detendré en este momento,²⁶ su gusto por la inclusión de partes musicadas en su teatro les vincula de manera directa. En el análisis que llevó a cabo Miguel Querol hace ya tres décadas de las comedias calderonianas que Ángel Valbuena Briones y Ángel Valbuena Prat incluyeron en la edición de sus *Obras completas* encontró fragmentos musicales en un 83.7% de ellas, es decir, en 180 de las 215 comedias editadas. La contundencia de datos como éste hizo a José María Ruano de la Haza (2000, 121) otorgar a Calderón la condición de “maestro en el empleo dramático de la música teatral”. El aliciente es aún mayor si pensamos que estamos ante la única ocasión en la que ambos, tan aficionados a este tipo de método creativo, parece que cooperaron en la redacción de una comedia. La terna de poetas implicados en la misma la compone un dramaturgo menor sin identificar en el que en alguna ocasión se ha querido intuir, pero sin mucha convicción, la personalidad de Antonio Coello o de Jerónimo de Cáncer.

La complejidad sobre la autoría y la posible adjudicación de cada jornada de la comedia a alguien en concreto queda perfectamente expuesta en el estado de la cuestión que, al respecto, presentó Marcella Trambaioli (2008, 185-93). Los estudios

²⁶ Sobre los planteamientos escenográficos de Moreto puede consultarse Sáez Raposo 2011b. Para sus cortesanas propuestas entremesiles mucho más fastuosas, véase Sáez Raposo 2012 en prensa.

estilísticos, métricos y estadísticos acerca de sus preferencias a la hora de repartirse el trabajo aún no han dado una respuesta definitiva a un enigma que, probablemente, nunca pueda resolverse. Incluso el propio concurso de Moreto en el proceso de escritura se ha puesto alguna vez en entredicho.²⁷ Sin embargo, ya desde el contemporáneo dictamen de Juan de Vera Tassis, posteriormente refrendado por Hartzenbusch,²⁸ la opinión generalizada ha sido que Moreto se encargó de la primera jornada y Calderón de la tercera, quedando la intermedia confiada a ese ingenio “menor”.

Ante semejante panorama crítico, nuestras puntualizaciones basadas en la importancia que el componente musical tiene en la comedia no aspiran a dar una respuesta definitiva al rompecabezas autoral, aunque sí quizás puedan tenerse en cuenta de cara a futuras reflexiones al respecto.

Aritméricamente hablando, la jornada en la que se incluye un mayor número de versos cantados es la segunda, precisamente, aquélla que la tradición adjudica al tercer dramaturgo en discordia. Y todos ellos empleados para crear el desordenado ambiente festivo en el que los personajes celebran, con bailes y cantos, la noche de San Juan. En medio de este regocijo campestre, los fingidos pastores irán planteando diferentes juegos de ingenio a través de los cuales se revelarán los verdaderos vínculos afectivos que existen entre ellos. En este contexto de marcada ambigüedad, la letra de la canción que se escucha de fondo irá verbalizando las ocultas implicaciones emotivas que puede tener el juego en sus participantes y advirtiéndolo de sus posibles consecuencias.

Sólo cinco versos cantados en forma de quinteto,²⁹ tipo de estrofa inusitada para los usos poéticos moretianos, encontramos en la jornada tercera, la más pobre desde el punto de vista musical. Sin profundizar aquí en un análisis contrastivo en el que se tuvieran en cuenta, junto a éste, otros factores significativos (estilísticos, métricos, temáticos, etc.), pues ello desbordaría los límites de este trabajo, lo cierto es que, desde nuestro planteamiento, resulta llamativo que Calderón se hubiera encargado de escribir una jornada tan musicalmente exigua, sobre todo cuando ésa no es la tónica del conjunto. Y ello, a pesar de que sabemos que, al participar en este tipo de proyectos, prefería encargarse de redactar la primera y, sobre todo, la tercera jornada, tal vez, como señala Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (2000, 212), debido a un interés por “influir más el curso de la comedia, iniciándola y dándole de ese modo

²⁷ “I am not at all certain that Moreto composed any portion of it, nor that he ever collaborated with Calderón” (Kennedy 1939, 234). A este respecto señala Trambaioli (2008, 188): “[...] es muy posible que, al publicar *La fingida Arcadia* en una colección como las *Escogidas*, el recopilador sin escrúpulos decidiera asignarla a secas a uno de los dramaturgos más populares para facilitar la venta del libro. Sabemos que ésta era una praxis habitual y el caso de Moreto no debió de ser una excepción, ya que, tal como apunta Di Pastena a propósito de la fortuna coetánea del autor del *Desdén*: «a juzgar por la cantidad de falsas atribuciones, su éxito no debió de ser nada desdeñable.»” Sobre el proceso de composición de esta comedia puede verse también Rull (2008).

²⁸ Véase Trambaioli 2008, 185.

²⁹ Moreto, www.moretianos.com, vv. 2340-44.

un cariz peculiar o terminándola y otorgándose por lo tanto la libertad de rematarla a su antojo”.³⁰

Asimismo, la conexión que se da entre la letra de las canciones y la profunda aflicción amorosa que padece la Reina de Chipre, Porcia, se expone de la misma forma que hemos estado viendo en las comedias de la *Segunda parte* escritas en solitario por Moreto: la petición a una criada para que entone una canción de efecto balsámico para el espíritu, la correlación entre el estado de ánimo del personaje afectado y la letra de la canción y la convicción de que ésta le apela a él directamente, ante lo cual reacciona replicando al mensaje musical.

Sin embargo, la recreación sonora de un mar embravecido por una tormenta (vv. 470-75), en la escena en la que Enrique salva a Carlos, Príncipe de Sicilia, tras un naufragio, es insólita en las veinticuatro comedias que componen las dos primeras partes de Moreto. El ámbito cortesano para el que fue concebida la comedia³¹ justifica la inclusión de un recurso que, a pesar de no resultar demasiado complejo desde un punto de vista técnico, da la impresión de encubrir a un dramaturgo como Calderón, mucho más acostumbrado a las fastuosas puestas en escena de las fiestas teatrales palaciegas y a los gustos del público que asistía a ellas.

Sólo un detalle más a lo ya expuesto hasta aquí: el empleo del papel escrito como motivo esencial para el desarrollo de la comedia. Se trata, como ya hemos apuntado más arriba, de un recurso por el que Moreto muestra una especial predilección a la hora de construir sus enredos argumentales, aunque la variedad aquí utilizada, la del papel envenenado con fines criminales, fue un recurso del que Calderón supo obtener mucho rendimiento dramático.³² Toda la explotación que aquí se hace del mismo, con la aparición del objeto físico en escena, sucede en el transcurso de la primera y tercera jornadas.

Es *Santa Rosa del Perú* la comedia de la *Segunda parte* que Moreto plantea con un mayor derroche espectacular. La temática hagiográfica impone una importante carga visual que ayuda de manera directa en la labor adoctrinadora que cumplían este tipo de obras. Este despliegue viene acompañado de otro acústico de semejante intensidad, con cuya combinación se remedaban las experiencias gloriosas y multisensoriales que habían jalonado la vida del santo o la santa en cuestión.

Al conocer en este caso las jornadas que escribió Moreto (las dos primeras), el interés radica en comparar sus métodos con los de Lanini, autor de la tercera. Y en el caso de la música, comprobamos que sigue la dinámica proyectada por aquél, aumentada, si cabe, por la circunstancia de haberse tenido que encargarse de finalizar la obra, momento de una especial vehemencia espectacular al producirse la apoteosis de la santa.

³⁰ Recojo la cita de Trambaioli 2008, 189.

³¹ “[...] fue representada varias veces en la corte en la segunda mitad del XVII: el 12 de julio de 1663 por Escamilla, al año siguiente por Sebastián de Prado, el 4 de diciembre de 1672 por la compañía de Manuel Vallejo y, finalmente, el 23 de enero de 1698 por Carlos Vallejo” (Trambaioli 2011, 161).

³² Véase Hildner 2011.

A estas alturas, ya no voy a detenerme a pormenorizar aquellos pasajes musicales que cumplen una función análoga a las ya vistas ahora, pero sí considero necesario destacar dos momentos que aportan variables nuevas. Y ambos aparecen durante la jornada segunda. Por un lado, estaría esa escena en la que la santa, acompañada por el gracioso Bodigo en el jardín de su casa limeña, convierte su deseo de alabar a Dios en una suerte de éxtasis cósmico del que también participan tanto los integrantes del reino animal como del vegetal. La novedad que presenta este fragmento es la transformación de la función musical que actúa como una conciencia colectiva al modo del coro en el teatro clásico en una melodía divina que, emitida desde el cielo, simboliza la alianza celestial entre Rosa y la Providencia.³³ Para crear ese efecto de verosimilitud sobrenatural, Moreto coloca a los intérpretes de la canción fuera del escenario, “dentro”, tal y como indica en acotación.³⁴

Por último, no puedo dejar de hacer mención a una de las escenas de mayor estilización lírica de toda la producción moretiana. En ella, el personaje del Demonio muestra su decisión de cumplir con su objetivo de minar la férrea voluntad de la que hace gala la santa en ciernes. Pero para ello no recurre al despliegue ostentoso y evidente de sus poderes, sino que aprovecha la debilidad que siente Rosa por los rigores a los que somete su existencia para organizar en forma de sueño un desfile alegórico de tentaciones con las que socavar sus dos virtudes esenciales: la castidad y la mortificación. La victoria obtenida a través del prodigio sería mucho menos eficiente, sería momentánea. El verdadero triunfo sobre la voluntad ajena se consigue haciendo responsable al enemigo de su derrota, propiciando que se persuada de la imposibilidad de vencer sus debilidades, que asuma su incapacidad de decisión. La guerra psicológica entablada explota los efectos devastadores que las nociones de culpa y pecado tendrán en la protagonista.

El Demonio crea una escena onírica con la que suspende la acción y también la razón de Rosa y, como si de un director teatral se tratara, va dirigiendo de forma gradual y programada la aparición y actuación de cuatro espíritus infernales que adoptarán la apariencia de diferentes vicios (la Vanidad, la Presunción, el Amor Propio y la Lascivia) con los que decide tentarla. Sobre el escenario, la santa, dormida sentada en una silla, se debate en el territorio de la duermevela contra todo un ejército maligno (las cuatro tentaciones, pero también un grupo de músicos que, con sus canciones, va regulando el desarrollo de la acción, don Juan, prometido de la protagonista, y también, claro está, el Demonio) que pretende derribar los muros de su virtud mediante el empleo de la seducción auditiva. Por turnos, cada uno de los vicios, interpretando por una actriz que se movería por el escenario bailando al son de la música, suponemos que se iría acercando a la protagonista para transmitirle su pérfido mensaje. Es tal la concurrencia de personajes en el escenario que el Demonio aprovecha para crear una confusión total pidiéndoles que canten a la vez y, de este modo, turbar definitivamente el ánimo de la santa. Privada de su capacidad reflexiva

³³ Moreto, www.moretianos.com, vv. 1578-1632.

³⁴ Ésta aparece entre los versos 1602-03.

debido al sueño y abrumada auditivamente, la visión del que fue su prometido puede decantar la balanza hacia el lado de la carnalidad del amor humano (vv. 1888-92). Lejos de proporcionar el efecto previsto, el contacto físico entre el galán y Rosa provoca el despertar de ésta y, al comprobar el peligro en el que se encuentra, la petición de ayuda celestial. En un último intento, los lamentos que la todavía somnolienta santa pronuncia serán repetidos por los vicios a modo de eco. Visualmente hablando, la interpretación parece requerir, para que el efecto psicológico sea lo más efectivo posible, una proximidad total entre tentadores y tentada, una recitación delicada, prácticamente en el oído de Rosa, casi como susurrada:

Rosa ¿Qué fuego es este que estaba
dentro del alma escondido,
dulce Esposo?

Repiten los vicios lo que dice la Santa

Músicos *Dulce Esposo.*

Rosa Mi peligro...

Músicos *Mi peligro...*

Rosa Va creciendo...

Músicos *Va creciendo...*

Rosa Dame alivio...

Músicos *Dame alivio...*

Rosa Tu socorro...

Músicos *Tu socorro...*

Rosa Me defienda, Jesús mío.
(Moreto, www.moretianos.com, vv. 1907-14)

Los efectos sonoros

Si muy profuso fue el uso que hizo Moreto de la música en su *Segunda parte* de comedias, no encontramos la misma propensión a la hora de recurrir al empleo de

efectos sonoros con un valor semiótico. En la recreación de la tormenta marina anteriormente mencionada al inicio de *La fingida Arcadia* ya no me detendré.

Aunque no tiene reparo en mostrar combates a espada sobre el escenario, como ocurre, por ejemplo, en *El caballero*³⁵ hasta en dos ocasiones, con un ruido de cuchilladas producido fuera del escenario se recrea una lucha de este tipo que tiene lugar en un segundo plano, a cierta distancia del lugar donde se encuentran don Pedro y Tarugo, en *No puede ser el guardar una mujer* (vv. 1953-65).

Siguiendo el patrón con el que Calderón presenta al personaje de Segismundo al inicio de *La vida es sueño*, Moreto se sirve del ruido producido por una cadena para construir acústicamente la lóbrega prisión, física, pero también mental, en la que injustamente se encuentra sumido el Almirante en *Primero es la honra*. Nuestro dramaturgo es muy explícito indicando que la primera impresión que deben recibir tanto Porcia como el espectador de la penosa situación en la que se encuentra este personaje debe ser el ruido de la cadena que sus pies arrastran. El impacto acústico previo produce una sugestión y empatía mayores que los que hubiera provocado su visión directa:

Sale a la reja el Almirante, habiendo sonado el ruido de la cadena
(Moreto, www.moretianos.com, v. 2319+)

El Eneas de Dios es, junto con *Santa Rosa del Perú*, la comedia de este grupo en la que más importancia se da al componente sonoro de su puesta en escena. El jolgorio producido por los festejos organizados en Barcelona para celebrar los esponsales de Gracia y el Rey de Sicilia se sintetiza en el “ruido de máscara” mencionado en la acotación situada entre los versos 538-39. Además, como ya vimos, con música de clarines pero también con disparos de salva el pueblo de Barcelona se despiden de la dama cuando zarpa rumbo a la tierra de su esposo (vv. 964-65). Disparos que también se emplean posteriormente en varias ocasiones,³⁶ no sólo fuera, sino parece que también sobre el tablado, para la escenificación del asedio y la toma de Palermo por parte de las tropas catalanas capitaneadas por don Luis de Moncada. El uso de la pólvora y el fuego, siempre arriesgado, requiere aquí de una destreza pirotécnica apreciable, sobre todo si aceptamos, tal y como se indica en el texto, que se debía remedar la detonación de bombas y artillería en el proceso de demolición de la muralla que protegía dicha ciudad.³⁷

Y del mayor de los estruendos, al tenue sonido de una llave abriendo una puerta, en este caso, la de la cárcel en la que el Rey de Sicilia ha encerrado a don Luis y a Salvadora antes de cumplir su sentencia de muerte.³⁸ Con ese sonido, difícilmente perceptible en el bullicio del corral de comedias, se crea un momento de tensión

³⁵ Véanse las acotaciones entre los versos 190-91 y 754-55.

³⁶ vv. 2842-43, 2871, 3027-42, 3111 y 3127-28.

³⁷ Véanse los vv. 3027-42.

³⁸ Véase la acotación entre los vv. 2234-35.

dramática al pensar estos dos personajes que el plazo para su ejecución se ha cumplido cuando, en realidad, quien abre la puerta es Celia, que viene a liberarlos. Estamos justo al final de la jornada segunda, y con ese ruido evocando una llave se abre el camino a la libertad del galán y su criado pero también hacia el desenlace de toda la obra.

He dejado para el final no sé si el más sorprendente, pero sí el más peculiar de los recursos sonoros que aparece en esta *Segunda parte* de comedias, precisamente en la más fastuosa, espectacularmente hablando, de todas las comedias aquí recogidas: *Santa Rosa del Perú*. Ya mencioné antes que en uno de sus momentos álgidos, ya entregada por completo a la vida ascética, asistimos, en el jardín de su casa, a una escena de éxtasis en el que la globalidad de la creación se armoniza, a petición de la santa, para alabar a Dios. Se trata de un momento impactante, increíble, para el que el personaje del Demonio nos ha preparado unos quinientos versos antes, generando en nosotros, claro está, un deseo de visualización:

Demonio A tanto extremo pasa
 desta flaca mujer la fe valiente,
 que en su huerto labró una celda escasa
 donde está penitente,
 a todo humano trato tan negada
 que aun de sí misma vive retirada.
 Allí de Dios está tan asistida
 que a las plantas, las aves y las flores,
 cada día a alabar a Dios convida,
 y todas dicen rústicos amores;
 y aun hasta los mosquitos con el ruido
 hacen su consonancia de zumbido.
 (Moreto, www.moretianos.com, vv. 1025-36)

Y, efectivamente, “hasta los mosquitos”, como señala sorprendido el Demonio, participarán, con un zumbido remedado por unos violines fuera del escenario, en la creación de este vergel de paz y armonía universal:

*Suena dentro música, si puede ser de violines, que remeden el zumbido de los
 mosquitos*
 (Moreto, www.moretianos.com, v. 1580+)

No por su complejidad ni por su función dramática, sino tal vez por su originalidad, este recurso sería equiparable a aquellos ladridos de perros que en *Los jueces de Castilla*, en la *Primera parte* de comedias, servían tanto para ubicar

especialmente la acción dramática como para describir el abatimiento físico y moral en el que se encontraba el personaje de Alfonso.³⁹

Coda

La impresión obtenida con el análisis de las comedias pertenecientes a la *Primera parte* de sus comedias no sólo se ve ahora refrendada, sino potenciada. En esta *Segunda parte* todavía el uso de la música y los efectos sonoros es incluso mayor. Si allí aparecía de manera decisiva en diez de sus doce textos, aquí lo hace en uno más. Y siempre de manera relevante para el desarrollo de la acción y la caracterización de los personajes. En su sobriedad dramática, Moreto no concebía tampoco el valor meramente ornamental de estos recursos.

Por lo que respecta a los recursos sonoros, vemos que la tendencia también sigue los mismos patrones, es decir, un empleo muchísimo más comedido, aunque, en ocasiones, de una originalidad sorprendente.

Como ha quedado patente, la música sirve en la inmensa mayoría de los casos para describir líricamente los sentimientos de los personajes, generalmente de aquellos que sufren cuitas amorosas de naturaleza varia. Moreto se atiene, consciente o inconscientemente, a la doctrina pitagórica, que organizaba la Realidad bajo el paraguas de una armonía universal cuya perfección matemática generaba un sonido impoluto. Para una mentalidad acostumbrada a funcionar por comparaciones análogas, el mundo podía ser visto como un instrumento musical cuya escala cósmica debía ser leída con la ayuda de la astronomía. El ser humano, como parte integrante de este conglomerado, no está libre de un influjo que, por su origen, funciona normalmente de forma subliminal. En las comedias de Moreto la música media en la gestión y exteriorización de los afectos, y con ella se consigue sobre todo alterar o modificar los estados de ánimo. Es en la música, de hecho, donde solamente anida, según expone Calderón en la loa que compuso para acompañar a su *Púrpura de la rosa* (estrenada en enero de 1660), la esencia de los sentimientos:

Zarzuela	[...] ¿dónde al afecto hallaré?
Vulgo	Es esas músicas bellas que Tristeza y Alegría traen tras sí.
Alegría	Bien dice, que ellas voces de mi afecto son.
Tristeza	Y del mío.

³⁹ Véase Sáez Raposo 2009, 110.

Vulgo

Pues ¿qué esperas,
para no invocarlas?

Zarzuela

Nada,
pues todo un vulgo me alienta.
(Calderón y Torrejón y Velasco 1990, 159, vv. 378-85)

Obras citadas

- Becker, Danièle. "El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII." Ed. Sebastián Neumeister. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 de agosto de 1986. Berlín)*. Frankfurt: Vervuert, 1989. I, 353-64.
- Boecio. Eds. Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano. *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Baskerville Mynors, Roger A. *Cassiodori senatoris Institutiones*. Oxford: Clarendon, 1937.
- Calderón de la Barca, Pedro, y Tomás de Torrejón y Velasco. Eds. Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martín Cunningham. *La púrpura de la rosa*. Kassel: Reichenberger, 1990.
- Cassol, Alessandro. "El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto." Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 165-84.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Cuevas, Cristóbal, ed. *Fray Luis de León. Poesías completas propias, imitaciones y traducciones*. Madrid: Castalia, 2001.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise. "Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón." Eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13-15 de julio de 1999*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000. 209-42.
- Fernández Fernández, Olga. *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense. 2003.
- Hildner, David. "Víboras de papel en la dramaturgia calderoniana." *Bulletin of the comediantes* 63, 1 (2011): 75-86.
- Jámblico. Ed. Miguel Perriago Lorente. *Vida pitagórica. Protréptico*. Madrid: Gredos: 2003.
- Kennedy, Ruth Lee. "Moretiana." *Hispanic Review* 7 (1939): 225-36.
- Lanot, Jean-Raymond. "Para una sociología del figurón." *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: CNRS, 1980. 131-48.
- Lanot, Jean-Raymond, Marc y Vitse. "Éléments pour une théorie du figurón." *Caravelle* 27 (1976): 189-212.
- Le Goff, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa. 2006.
- Lobato, María Luisa. "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)." *Studia Aurea* 4 (2010): 53-71.

- Moreto, Agustín. Francisco Sáez Raposo. *El lindo don Diego*. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*. Vol. III. Kassel: Reichenberger, en prensa.
- . Ed. Sofía Cantalapiedra. *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*. www.moretianos.com.
- . Ed. Javier Rubiera. *El licenciado Vidriera*. www.moretianos.com.
- . Ed. Lluisa Castillo Roselló. *El parecido*. www.moretianos.com.
- . Ed. Alfredo Hermenegildo. *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá*. www.moretianos.com.
- . Ed. Francisco Domínguez Matito. *La fuerza del natural*. www.moretianos.com.
- . Ed. José María Ruano de la Haza. *Industrias contra finezas*. www.moretianos.com.
- . Ed. María Ortega. *No puede ser el guardar a una mujer*. www.moretianos.com.
- . Ed. Catalina Buezo. *Primero es la honra*. www.moretianos.com.
- . Ed. Miguel Zugasti. *Santa Rosa del Perú*. www.moretianos.com.
- Morley, S. Griswold. "Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto." *University of California Publications in Modern Philology* 7.3 (1918): 131-73.
- Platón. Eds. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. *La república*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Querol, Miguel. "La dimensión musical de Calderón." Ed. Luciano García Lorenzo. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1983. 1155-60.
- Rossell, Antoni. "La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión." Ed. Francisco Sáez Raposo. *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Barcelona: Gráficas Celler, 2011. 233-50.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Rull Fernández, Enrique. "Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*." *Bulletin of Spanish Studies* 85.7-8 (2008): 139-52.
- Sáez Raposo, Francisco. "El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto." Coord. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*. Craiova: Editura SITECH, 2009. 102-11.
- . "El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto." Eds. Vibha Maurya y Mariela Insúa. *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*. Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. 607-19. <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20308/1/SaezRaposo.pdf>.

- . "Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto." *Castilla. Estudios de Literatura* 2 (2011): 443-58.
- . "El teatro áulico de Agustín Moreto." *Hispania Felix. Revista rumano-española de cultura y civilización de los Siglos de Oro* 3 (2012). En prensa.
- Serralta, Frédéric. "El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón." *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 83-93.
- Trambaioli, Marcella. "La fingida Arcadia de 1666: autoría y escritura de consuno." Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoramericana-Vervuert, 2008. 185-206.
- . "Lo pastoril en *La fingida Arcadia* de tres ingenios." Eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda. *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Como-Pavia: Ibis, 2011. II, 161-74.
- Vitse, Marc. "El teatro en el siglo XVII." Ed. José María Díez Borque. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1983. I, 592-96.