

AL LECTOR

Que el gran dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca tiene gran importancia en la historia del Teatro Lírico Español es un hecho conocido por todos los que tienen alguna cultura musical y literaria. Todos saben que Calderón con su Púrpura de la Rosa,¹ igual que anteriormente Lope de Vega con su Selva sin amor, intentó introducir en España la ópera al estilo italiano. También es conocido que Juan Hidalgo puso música a todo el texto de las tres jornadas del drama calderoniano Celos aun del aire matan y que esta ópera, afortunadamente, se ha conservado completa.²

Pero si conocida es la importancia del teatro de Calderón en la música, es, no obstante, desconocida la importancia que la música tiene en el teatro de Calderón.

La música, en toda la producción escénica de Calderón, es tan esencial que podríamos decir que Calderón necesita la cooperación de la música como el aire que respira. La música en Calderón es algo más que una manera de animar y dar más vida a las escenas, para que así no resulte aburrida la representación. La música en Calderón es la encarnación de la quinta esencia de lo que se representa, es la expresión del pensamiento trascendental de su autor, del mensaje que el arte del dramaturgo envía al espectador, a la humanidad entera. Especialmente la música de sus coros o cuatros, en los que la mayor parte de veces los músicos son invisibles, encarna la voz impersonal del destino, la voz abstracta de la conciencia moral, la voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a realizar una acción determinada o, al contrario, a evitarla. Sobre todo en los autos sacramentales, encarna la confesión de la fe, el grito de triunfo de esta misma fe y la convicción del creyente en los misterios de que el Auto trata.

Calderón en sus Autos se muestra como el espíritu más profundamente barroco de toda la Europa de su tiempo. Su genio creador de los más audaces símbolos, su alto poder de conceptos abstractos, incluso abstrusos, pero que, como artista, encuentra la manera de hacerlos concretos y sensibles, necesitaba esencial y vitalmente la cooperación del arte musical. Arte supraconceptual y al mismo tiempo sensible, la música es la sangre que corre por los Autos Sacramentales. El alma de estos Autos es la mente profundamente religiosa, filosófica, simbolista e imaginativa de Calderón, pero el cuerpo en que Calderón la encarna, para que el público oiga, vea y palpe lo que es inaudible, invisible e impalpable es la música que —acompañada del texto calderoniano— hace sentir lo impalpable del concepto y coopera incluso en la complicadísima maquinaria de las tramoyas del teatro calderoniano, tramoyas que en muchos casos no serían posibles o, por lo menos, no serían estéticos sus cambios y mutaciones sin la cooperación musical.

En virtud del poder espiritual de la música, cantando sus versos, y la cooperación de los portentos de su maquinaria y carrocería tramoyísticas, Calderón realizó el inaudito milagro de convertir en teatro popular y de gran público un teatro tan profundamente teológico y filosófico que aún los que tenemos una buena dosis de cultura filosófica tenemos que cavilar mucho, a veces, para llegar a comprenderlo. Y como los extremos se tocan, tenemos que la música en el barroquísimo teatro de Calderón (música que en un ochenta y cinco por ciento está constituida por coros o «cuatros») tiene la misma misión que tenía el coro en la clásica tragedia griega.

1. Desconocida y probablemente perdida para siempre la música con que se estrenó en Madrid en 1662, se ha conservado, en cambio, una versión del compositor peruano, Tomás Torrejón de Velasco, estrenada en la Ciudad de los Reyes, o sea Lima, en 1701, que ha sido transcrita y publicada por R. Stevenson en su obra *Foundations of New World Opera* (Lima, 1973).

2. Véase el número 3 en la relación de obras de Calderón conservadas con música.

Éste es Calderón, un espíritu en quien conviven en admirable y vital síntesis la teología y la filosofía, la religión y el paganismo, el símbolo y la realidad, el ruido y el silencio, voces de este mundo y voces del otro, lo clásico y lo barroco. Y si el barroco es la estética de las formas que vuelan, en el teatro calderoniano el movimiento de personas, de imágenes, de símbolos, de conceptos, de instrumentos que suenan, de voces que cantan, de carros o decorados que se cambian, es tan continuo que casi produce vértigo.

Por esta razón los modestos y aparentemente pobres «cuatros» o coros musicales que se han conservado de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII que aquí transcribimos, están completamente inmersos en la estética de Calderón y tienen esencial aptitud para incorporarse a este dinamismo.

Cuando en 1970 publiqué el volumen I de Música Barroca Española, expuse en la Introducción un plan de seis volúmenes (plan que realicé hace años), cada uno de los cuales estudiaría un aspecto diferente del barroco musical español. Uno de ellos tenía por objeto El Teatro Musical Barroco. En consecuencia transcribí todo el voluminoso manuscrito de Ntra. Sra. de la Novena, que es la fuente más importante para el estudio de nuestro teatro lírico en el citado período. Consciente del tesoro musical que constituye el repertorio de dicho manuscrito y que su publicación sería una buena aportación al conocimiento del teatro lírico español del barroco, y teniendo en cuenta la oportunidad de la conmemoración del III Centenario de la muerte del gran dramaturgo, me he limitado a publicar solamente las obras cuyo texto es de Calderón, dejando las restantes para otra ocasión.

Desde el mismo comienzo de mi trabajo había planeado dar en estas páginas una idea de la importancia que la música tiene en el teatro de Calderón. Pero al realizar el estudio sistemático de todo cuanto a la música se refiere en las Obras Completas del gran dramaturgo, aumentaron de tal manera los materiales acumulados que decidí escribir una monografía sobre La Música en el Teatro de Calderón, esperando, Dios mediante, terminarla dentro de este año conmemorativo del III Centenario de su muerte. Aquí solamente diré que de los 55 Dramas que constituyen el cuerpo del volumen I de sus Obras Completas,³ 47 tienen intervenciones musicales. De las 52 Comedias comprendidas en el vol. II, hay 25 con música. Los 78 Autos y 30 Loas que forman el vol. III, todos, sin una sola excepción, contienen numerosas intervenciones musicales. La música es tan importante en todas las Loas y Autos (y también en muchos dramas y comedias) que estoy bien seguro que Calderón, si viviera, no permitiría que fuesen representados sin música, porque ésta en Calderón no es un elemento de adorno y de relleno, sino un elemento básico de la subestructura de su teatro, como demostraré en mi monografía.

Para terminar este breve prólogo, creo es de justicia informar al lector que la publicación de este volumen ha sido posible gracias a la ayuda económica prestada por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Música y Teatro, a la que agradezco públicamente su entusiasta colaboración.

3. Para su estudio, en cuanto a los textos se refiere, me he servido de la edición de las Obras Completas de Calderón, en 3 volúmenes, publicada por A. Valbuena Briones y A. Valbuena Prat en la editorial Aguilar de Madrid (vol. I, Dramas, 5.ª ed., 1966; vol. II, Comedias, 2.ª ed., 1973; vol. III, Autos Sacramentales, 2.ª ed., 1967).

I. OBRAS DE CALDERÓN CONSERVADAS CON MÚSICA

José Subirá fue el primer musicólogo que describió con detalle el manuscrito musical que se conserva en el Archivo de Ntra. Sra. de la Novena en su artículo *Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII* (*Anuario Musical*, IV, 1949). Este manuscrito es la fuente más importante para la música en el teatro de Calderón. Años más tarde, en su trabajo *Músicos al servicio de Calderón y de Comella*, publicado también en *Anuario Musical* (XXII, 1967), nos ofrece una lista de obras calderonianas de las que se ha conservado música, lista que completaré, comentaré y puntualizaré en algunos detalles.

1. *El jardín de Falerina*. Música de José PEYRÓ. Un «cuatro» publicado por F. Pedrell en su *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* y transcrito de un manuscrito hoy perdido.

2. *Ni Amor se libra de amor*. Música de Juan HIDALGO. Contiene doce «cuatros» sacados del mencionado manuscrito perdido y publicados en la citada obra de Pedrell.

3. *Celos aun del aire matan*. Ópera en tres actos de Juan HIDALGO, cuyo primer acto descubrió J. Subirá en el Palacio de Liria (Madrid) y publicó la Biblioteca de Cataluña (Barcelona, 1933). Otro manuscrito conteniendo la ópera completa, o sea los 3 actos o jornadas, fue descubierto por L. de Freitas Branco en la Biblioteca Municipal de Évora. De este manuscrito el mismo Subirá transcribió posteriormente los actos II y III, habiendo entregado su transcripción, todavía inédita, a la mencionada Biblioteca de Cataluña hace ya quince años.

4. En la relación de obras calderonianas transcritas por Pedrell en el *Teatro Lírico Español* J. Subirá olvidó consignar la música de *Darlo todo y no dar nada*.

Identificadas en el manuscrito de la Novena, Subirá cita las obras siguientes:

5. *Fineza contra fineza*. Música de José PEYRÓ.
6. *Lucanor*. Música de J. PEYRÓ.

7. *Basta callar*. Música de J. PEYRÓ.
8. *La hija del Aire*. Música de J. PEYRÓ.

Y de compositor siempre anónimo los siguientes:

9. *Loa de Primero y Segundo Isaac*.
10. *Auto de Primero y Segundo Isaac*.
11. *La exaltación de la cruz*.
12. *El secreto a voces*.
13. *Las armas de la hermosura*.
14. *La banda y la flor*.
15. *La Sibila de Oriente*.
16. *Agradecer y no amar*.
17. *Mujer, llora y vencerás*.
18. *Los tres afectos de amor*.
19. *El Austria en Jerusalén*.
20. «Música sin ningún título. Perteneció a la comedia *Psiquis y Cupido* indudablemente.»
21. *Siquis y Cupido*. «Tiene un solo cuatro: Quedito, pasito.»
22. *Eco y Narciso*.
23. *El monstruo de los jardines*.

Respecto al número 19, *El Austria en Jerusalén*, no se encuentra en las Obras Completas publicadas por A. Valbuena. Tampoco he podido identificar la letra de los números musicales de esta obra con la letra de ninguna otra pieza teatral de Calderón con título diferente. Así que, en definitiva, la autoría calderoniana queda como probable, pero no segura del todo.

En cambio el número 20, sin título, corresponde no a la comedia *Psiquis y Cupido*, sino al drama *Ni Amor se libra de amor*. Existen dos autos sacramentales de Calderón con sus correspondientes loas, escrito uno para la ciudad de Toledo y el otro para Madrid, titulados *Siquis y Cupido*, pero no existe comedia alguna con este título. El drama *Ni Amor se libra de amor* trata el mito de Siquis y Cupido en plan mitológico y profano. Los autos *Siquis y Cupido* están cristianizados y representan el amor entre Cristo y el Alma.

En cuanto al cuatro «Quedito, pasito» del nú-

mero 21, aunque en el manuscrito de la Novena lleve el título de *Siquis y Cupido*, es en realidad el último número que se canta en el drama *Ni Amor se libra de amor*.

A esta lista del manuscrito de la Novena puedo añadir todavía, identificados por mí mismo y pertenecientes a dicho manuscrito:

24. *El Tetrarca*, cuyo título en la edición de las Obras Completas de Calderón es *El mayor monstruo del mundo*.

25. *Auto del Lirio y la Azucena*. Música de José PEYRÓ.

26. *Auto del Primer Refugio del hombre*. Con música también de PEYRÓ.

El texto de ambos autos se encuentra en el volumen III de las Obras Completas de Calderón en la edición de A. Valbuena. Son muy importantes, no solamente por la abundante música que contienen, sino también por ser de las pocas obras que en tan voluminoso manuscrito llevan música de violines, lo que aumenta todavía su interés.

27. *Grillos de oro*. Música de anónimo. Esta obra que no figura entre las de Calderón podría ser suya. Me fundo en que el texto de los tres o cuatro números que se cantan se encuentra también cantado en otras piezas de Calderón, como, por ejemplo, el romance de Góngora «Ojos eran fugitivos», que Calderón hace cantar también en *El monstruo de los jardines*. Es normal en Calderón que los romances o letrillas de Góngora y Lope de Vega, que le gustan mucho, los haga cantar en distintas obras suyas.

Antes de proseguir juzgo de trascendental interés unas consideraciones cronológicas sobre J. Peyró y el manuscrito de la Novena. José Subirá en su artículo ya mencionado *Músicos al servicio de Calderón y de Comella*, porque en el manuscrito de la Novena hay varias obras que figuran a nombre de Peyró, músico de fines del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, dice que «todas las demás obras anónimas con textos calderonianos, como aquellas de Peyró, habían sido compuestas con bastante posterioridad a la defunción de tan insigne dramaturgo». Pero si examinamos la música en sí misma —y aun la escritura musical— veremos que una buena parte del repertorio es o puede ser perfectamente de la segunda mitad del siglo XVII. Teniendo en cuenta que Calderón murió en 1680, no es tanta la «posterioridad» con que han sido escritas tales obras. Las propias piezas de Peyró son con toda probabilidad más viejas que lo que mi entrañable amigo suponía. Efectivamente, éste nos dice que J. Peyró ya en 1701 pasó a Mallorca como «segundo músico en la compañía de Joseph An-

drés»¹ y que «en 1719 lo colocaron como músico primero en una compañía teatral madrileña».² Ahora bien, si Peyró en el año 1701 va de músico segundo en una compañía hemos de suponer que vivió como término medio los 20 o 25 últimos años del siglo XVII. Se formó con maestros de dicho siglo y es muy probable que antes de empezar el siglo XVIII hubiese ya compuesto algunos números para alguna obra de Calderón. Que Peyró vivió a caballo de ambos siglos es indiscutible. Y que la estética coral de sus «cuatros» pertenece al siglo XVII es evidente. Las armonías que emplea Peyró no van en ningún momento más lejos de las que ya utilizaban muchos compositores españoles de la primera mitad del siglo XVII.³ Peyró es todavía esencialmente barroco. Por esto su música encarna a la perfección la estética teatral de Calderón.

En corroboración de mi opinión sobre la antigüedad de Peyró como compositor tenemos que es el autor de *El Lirio y la Azucena*. Ahora bien, este auto, escrito por Calderón en 1660, tuvo una solemne reposición en 1701, con motivo de la subida al trono de Felipe V. En esta ocasión algún poeta de la época añadió al texto calderoniano algunas coplas alusivas a dicha solemnidad. La copla que se añadió al final «Laurel que en el Quinto Filippo se ve», etc., fue recogida por Peyró en su partitura. No es irrazonable pensar que Peyró había compuesto ya, a fines del siglo XVII, su música, acomodando en 1701 a su último número musical el texto de circunstancias aludido.

En fin, una prueba definitiva de que parte del repertorio del Ms. de la Novena es del siglo XVII la tenemos en que la música de *Ni Amor se libra de amor*, que viene anónima en dicho manuscrito, es la misma de Juan Hidalgo, de la que Pedrell transcribió varios números de otro manuscrito hoy perdido. Véase en la *Crítica y Fuentes de la edición*.

26. *Afectos de odio y amor*. Según mis notas de archivos, una comedia con este título y que tiene por autor al compositor catalán José Gas, se encuentra en el Archivo de la Catedral de Gerona. José Gas, de quien existe una larga serie de obras en la Biblioteca de Cataluña, pertenece también a los siglos XVII y comienzos del XVIII, siendo el manuscrito de la citada comedia de finales del siglo XVII.

Pertenecientes a otra estética musical menos profunda, Subirá en el citado artículo nos ofrece

1. J. SUBIRÁ, *El Gremio de Representantes Españoles...* (Madrid, 1960).

2. Id., *Músicos al servicio de Calderón y Comella* (A. M., página 200).

3. Cf. MIGUEL QUEROL, *Música Barroca Española*, vol. I (Barcelona, 1970), cap. XI de la Introducción.