

El triunfo del oído en el primer teatro mitológico de Lope de Vega

The Triumph of the Ear in Lope de Vega's First Mythological Theatre

Gaston Gilabert

<https://orcid.org/0000-0001-8638-7418>

Universitat de Barcelona

ESPAÑA

gastongilabert@ub.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 843-854]

Recibido: 01-12-2020 / Aceptado: 28-12-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.59>

Resumen. Frente al creciente monopolio del elemento visual que triunfaba en los teatros, Lope expresa una queja en el «Prólogo dialogístico» de su *Parte decimosexta de comedias*, lo que puede resultar una paradoja por compendiar este volumen la mayor parte de su teatro mitológico, género asociado al boato espectacular y a los efectos dirigidos a los ojos. A través de la primera pieza que escribió de este tipo, *Adonis* y *Venus*, y aportando nuevos datos para el análisis de sus pasajes musicales, se demuestra que la apuesta dramática de Lope no solo pasa por estructurar la pieza mediante la percepción del oído, sino también por condensar los conocimientos musicales que estaba diseminando durante esos años en otras de sus comedias no mitológicas. La compleja semántica de canciones como «Triunfa la hermosura, vence Atalanta», «Rapacillo lisonjero» o «Soñaba yo que tenía» muestra la actitud del primer Lope ante la moda de lo visual de que se quejaba en el prólogo: lejos de sucumbir, eleva las exigencias de lo sonoro y amplía los recursos poético-musicales.

Palabras clave. Lope de Vega; teatro; *Adonis* y *Venus*; música; mitología.

Abstract. Against the growing monopoly of the visual element that triumphed in theatres, Lope expresses a complaint in the «Prólogo dialogístico» of his *Parte decimosexta de comedias*, which can be regarded as a paradox because this volume includes most of his mythological plays, a genre associated with spectacular pageantry and effects directed to the eyes. Through the first piece that he wrote of this type, *Adonis* y *Venus*, and providing new data for the analysis of his musical passages, it is shown that Lope's dramatic challenge is not only to structure the piece through the perception of the ear, but also to condense the

musical knowledge that he was disseminating during those years in other non-mythological plays. The complex semantics of songs such as «Triunfa la hermosura, vence Atalanta», «Rapacillo lisonjero» or «Soñaba yo que tenía» shows the attitude of the first Lope before the fashion of the visual complained in the prologue: far from succumbing, it raises the demands of the sonorous ingredient and expands the poetic-musical resources.

Keywords. Lope de Vega; Theatre; *Adonis y Venus*; Music; Mythology.

En el *Prólogo dialogístico* que añadió a su *Parte decimosexta de comedias*, Lope parece añorar aquella época en que el espectador teatral gozaba esencialmente a través del oído, gracias a la elocuencia de la palabra viva y de los recursos poético-musicales, elementos basados en el trabajo del poeta y del actor. Todo ello en contraposición a la creciente moda dirigida a los ojos y que requería tanto fastuosos efectos especiales como el concurso de profesionales de múltiples disciplinas. En tanto que el teatro mitológico es el género dramático que por excelencia se asocia al sentido de la vista y al boato espectacular, puede presentarse como una paradoja el hecho de que Lope haya situado ese prólogo-queja precisamente en la *Parte* en que compendió la mayoría de sus obras mitológicas. Además, entre estas incluye *Adonis y Venus*, la primera fábula olímpica que convirtió en pieza dramática, fechada en los comienzos de su actividad teatral y que parece casar mal con la añoranza de esa primera etapa en que primaba el oído ante la espectacularidad visual.

Llama la atención que la decadencia que Lope aprecia en el teatro de su tiempo, la dirija en el prólogo en cuestión, en primer lugar, contra los autores de comedias, por buscar en los textos de los poetas ocasiones para sacar el máximo partido espectacular y convertir las acotaciones en pirotecnia escénica. No obstante, tras una breve reflexión, los personajes de Lope llegan a la conclusión de que son tres las causas de esta nefasta evolución del teatro áureo: la escasez de buenos actores capaces de defender el verso sin necesidad de otros artificios; el poco talento de los poetas, que solucionan con efectos especiales extraliterarios sus propias carencias; y, finalmente, la poca formación cultural de la audiencia, que pide cada vez más un éxtasis visual en detrimento del oído, pues, como asegura el propio Lope, «los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos»¹. El adalid del *Arte nuevo*, gran conocedor del gusto del público y sagaz al hacer en sus obras concesiones propias del teatro comercial, querría contrarrestar los maravillosos efectos visuales que estaban cada vez más de moda, con un impulso sin igual a los efectos auditivos, de modo que los recursos dirigidos al oído no se quedasen atrás en los experimentos de vanguardia escénica. Desde este prisma, puede entenderse la evolución del teatro musical áureo como un intento para mantener la atracción del oído y que iba a llegar a su culminación en 1627 con el estreno de *La selva sin amor*, la primera ópera en lengua castellana, enteramente cantada, con libreto de Lope. Nunca llegaron tan lejos sus propuestas para los ojos, aunque iban a ser ampliamente superadas por el teatro áulico de la segunda mitad

1. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico*, p. 44.

del siglo. En cambio, podríamos apreciar en el Fénix una preocupación estética que privilegia la dimensión acústica del verso, sea este declamado, recitado o cantado, incluso en sus espectáculos de más tramoya. Con un tenor análogo al del *Prólogo dialogístico*, es célebre la dedicatoria que Lope antepone a *La selva sin amor* y en que se lamenta del protagonismo de la vista ante el oído: «se representó cantada a sus majestades y Altezas, cosa nueva en España [...], aunque lo de menos que en ella hubo fueron mis versos. [...] la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos»².

En la pugna dicotómica del *Prólogo dialogístico* Lope incluye en el mismo equipo las artes poéticas y las musicales, frente a las visuales. Así, cuando los personajes quieren ejemplificar la atracción por los ojos que siente el vulgo, traen a colación el espectáculo taurino: «Cuando hay una fiesta de toros, ¿van a verlos o oírlos?» y el Forastero responde «Yo no he oído decir que hable algún toro, que cante o baile»³. Es decir, Lope vincula el éxito popular de las corridas a la ausencia del verbo hablado, cantado y bailado, a la ausencia, en definitiva, de un dramaturgo en ese espectáculo que armonice las artes dirigidas al oído.

Tradicionalmente se ha leído la primera obra de teatro mitológico del Fénix, *Adonis* y *Venus*, como un ejemplo de grandes efectos visuales, en contradicción con el prólogo; no obstante, una lectura atenta de ambos textos nos lleva a afirmar que, como dicen d'Artois y Giuliani, «la dialéctica vista/oído no se resuelve a favor de ningún [sic] de los dos sentidos», aunque la concepción lopesca del teatro coloque lo «destinado al oído, en su centro»⁴. Estaría reaccionando, eso sí, contra un uso abusivo de máquinas y tramoyas y contra un progresivo arrinconamiento de esa esencia poética y musical del verso. Preguntémonos por qué entonces en *Adonis* y *Venus* encontramos acotaciones como «Baje de un cielo, que estará hecho, una nube cerrada, y ábrase a la mitad con música, saliendo de ella muchos pajarillos, y véase Venus dentro con algunos Cupidillos pintados, o de bulto»⁵. ¿Por qué cuenta con perros entre el reparto de personajes de *Adonis* y *Venus*, si en su mismo prólogo se queja de la comedias «de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres»⁶? Esto podría explicarse por distintas razones, en primer lugar, porque Lope sólo predica la pobreza escenográfica respecto del corral y no respecto del teatro cortesano⁷; en segundo lugar, como dicen d'Artois y Giuliani, porque Lope estaría reivindicando un uso más refinado y sofisticado de las máquinas⁸; en tercer lugar, porque necesitaba aglutinar la mayoría de sus obras mitológicas en esa Parte XVI de 1621, ya que en ese mismo año había quedado vacante su ansiado puesto de cronista general de Indias y reactivaría sus «viejas

2. Lope de Vega, *La selva sin amor*, pp. 30-32.

3. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico*, p. 45.

4. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico*, p. 45, nota 25.

5. Lope de Vega, *Adonis y Venus*, v. 1061 acot.

6. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico*, p. 46.

7. Ferrer Valls, 1987, p. 469.

8. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico*, p. 46, nota 55.

ambiciones de conseguir una posición en la corte»⁹; y, finalmente, porque el uso de efectos destinados a la vista, como los animales y las máquinas, no implica en las obras mitológicas de Lope una renuncia al verso ni a la música, al contrario, el ingrediente poético-musical en forma de versos cantados pasa más desapercibido que las acotaciones destinadas a los ojos, pero tuvo que representar un lugar central en *Adonis* y *Venus*, hasta el punto de constituir un laboratorio de pruebas para su futura *Selva sin amor*.

Desafortunadamente no nos han llegado las partituras de esta primera pieza mitológica, del mismo modo que sucede con la gran mayoría de música teatral del Siglo de Oro. La pérdida de este patrimonio, que a veces va acompañada por la ausencia de acotaciones en la fuente literaria, ha comportado que la crítica contemporánea lea como versos declamados escenas que, en realidad, en su día constituían llamativos pasajes musicales, error que redundaba en una comprensión alejada de la situación dramática, de los personajes implicados y de la trama en la que se insertan. Ante este peligro frecuente, es necesario que el filólogo opere indiciariamente y que no caiga en la trampa de la *vis attractiva* que tiene el texto en una fuente literaria, del mismo modo que el musicólogo, leyendo un tono teatral en una partitura, no debe caer en la trampa de pensar en la autonomía musical de tal composición. Cabría imaginar que, con el estreno de *Adonis* y *Venus*, Lope se diera cuenta de que los caminos que acababa de abrir no podían ser continuados sin violentar el corsé de la comedia y se decidiera a seguirlos en el género nuevo que había de representar *La selva sin amor*. Su comedia mitológica *Adonis* y *Venus*, sería el primer eslabón de un proyecto mayor que no tendría continuidad en el género y que ya hizo sospechar a Menéndez Pelayo de semejanzas con un libreto de ópera¹⁰, y que McGaha ha calificado como «experimento» y «mascarada de corte»¹¹. En cualquier caso, parece claro que esta tragicomedia cuenta con una estructura que la aparta totalmente de la fórmula del *Arte nuevo*, de acuerdo con Grilli¹². Pastor Comín, a su vez, señala que esta obra se encuentra más próxima a la Camerata Bardi florentina que a la escena finisecular española¹³.

Los efectos visuales de la fábula de *Adonis* quedan ensombrecidos por su música, pues cuenta con diversas canciones interpretadas tanto por conjuntos vocales de seres arcádicos como por solos en que Venus hechiza con su encanto; hay además juegos intertextuales en forma de popurrí aludiendo a otros tonos célebres; todo ello sin olvidar la multitud de recursos acústicos que acentúan la espectacularidad dramática y buscan el pasmo auditivo del público cortesano al que va dirigida. Lope era consciente de que «le convenía maravillar a sus mecenas a fin de garantizarse nuevos encargos» o a fin de conseguir su ansiado puesto de cronista de

9. Sánchez Jiménez, 2006, p. 72.

10. Menéndez Pelayo, 1896, p. IX. En el mismo sentido, ver Oleza, 1986, p. 287.

11. McGaha, 1983, pp. 71-72.

12. Grilli, 1998, p. 128.

13. Pastor Comín, 2008, p. 134.

Indias¹⁴. A la musicología actual le sobran los motivos para pensar que los episodios musicales de *Adonis* y *Venus* contaron con músicos de primera fila provenientes de la Capilla Real, bajo la estricta dirección del maestro de capilla, como sería habitual en el teatro cortesano posterior¹⁵.

Además de las particularidades de cada uno de los tonos teatrales presentes en la obra, hay tres claros motivos que hacen de ella una obra singular y la sitúan en un sendero que Lope nunca más iba a transitar en sus siguientes piezas del género. En primer lugar, la gran cantidad de canciones que dispone a lo largo de las jornadas, un total de seis, aproximadamente el triple de la media de canciones que el Fénix incluye en el resto de comedias mitológicas. En segundo lugar, el carácter progresivo ascendente que tiene la presencia musical en *Adonis* y *Venus*: de una primera jornada en que los músicos escénicos solo ofrecen música instrumental para acompañar aparatosos efectos escenográficos sin un solo verso cantado, pasamos a un segundo acto en que, sin contar los pasajes instrumentales, dos poemas musicados son interpretados sobre el escenario; y como apoteosis final de esta progresión, llegamos a la última jornada en que pueden reconocerse al menos cuatro distintas canciones en los versos de Lope. A falta de un mayor número de acotaciones explicativas y de su partitura, es tan confuso el popurrí musical del tercer acto que es probable que al investigador actual se le escapen otros versos cantados o que aludan a tonos célebres. En efecto, en determinados pasajes es evidente que Lope está jugando a intercalar canciones o fragmentos de canciones entre los diálogos declamados¹⁶, formando conjuntos intertextuales de poesía y música, que luego iban a imitar dramaturgos como Calderón o Bances Candamo¹⁷. Y es esta aglomeración sonora final la que constituye el tercer claro motivo de singularidad en *Adonis* y *Venus* respecto al corpus de teatro mitológico lopesco: ninguna de las otras comedias tiene un final tan musicalmente apoteósico. Es más, tras esta primera probatura de Lope en el género, la última jornada del resto de sus obras será, con diferencia, el lugar menos preferido para ubicar sus pasajes musicales.

A los razonamientos aludidos que convierten a esta comedia en una *rara avis*, habría que añadir otras cuestiones como el gran número de personajes —una treintena— con sus respectivos cuadros y subtramas o las cuestiones métricas, que separan la pieza no solo del corpus de comedias mitológicas de Lope, sino de toda su producción dramática¹⁸. En suma, por sus estrategias dramáticas y la presencia musical, cabe situar *Adonis* y *Venus* más cerca de *La selva sin amor*, que todas las demás piezas mitológicas de la Parte XVI y de las que habrían de venir después. Pastor Comín asegura que, tras esas dos obras, «no encontramos algo similar hasta

14. Sánchez Aguilar, 2010, p. 36.

15. Carreras Ares y García García, 2001, pp. 257-258.

16. Por ejemplo, entre los vv. 1787 y 1975 Lope hace que los personajes de *Venus*, *Adonis* y *Fronoso*, por este orden, participen en este juego.

17. Ver en este sentido las secuencias de versos en que se mezclan varias composiciones musicales en *Los tres afectos de amor* de Calderón de la Barca (Querol, 1981, p. 21) y en la obra de Bances Candamo *El esclavo en grillos de oro* (vv. 751-1110 y Gilabert, 2017, pp. 250-259).

18. «Debido a su forma de libreto de ópera, no es una comedia característica» (Morley y Bruerton, 1968, p. 140).

La púrpura de la rosa de Calderón (1660)»¹⁹. Tras no hallar una explicación plausible a la excepcional polimetría de *Adonis* y *Venus* Morley y Bruerton concluyen que esta particular comedia sería un primer acercamiento de Lope al género operístico²⁰.

Otra singularidad de esta obra primeriza de Lope que apunta al triunfo del oído es que el dramaturgo está reutilizando las mismas canciones en otras comedias exclusivamente tempranas o coetáneas a ella. No parece sino que en esta tragicomedia mitológica el Fénix esté haciendo acopio de buena parte de su conocimiento musical, que estaba diseminando durante los mismos años en otras de sus comedias, por lo que *Adonis* y *Venus* vendría a ser el mejor compendio de música teatral del primer Lope de Vega.

El primer tono que aparece en la obra es aquel que comienza por «Triunfa la hermosura, vence Atalanta». La música viene a interrumpir a los pastores que, instantes antes, estaban hablando de la huidiza ninfa y de cómo, quien quisiera el galardón de su amor, tendría que vencerla en una carrera. El castigo por fracasar en tal competición, dicen, es la decapitación, apuesta desproporcionada para Hipómenes, que dice: «No diera por gozalla en casamiento / un cabello»²¹. La negativa de este nuevo Narciso es una estrategia para mostrar el influjo de la belleza en una doble vertiente, que podrá ver con los ojos cuando aparezca Atalanta, pero también con los oídos, porque la poesía cantada que acompaña su entrada pretende arrastrar a las víctimas como canto de sirena. Se trata de una copla castellana de arte menor y sabor popular que tiene como estribillo: «Lo que cuesta se estima, ¡Viva quien mata!», muy próximo al refrán que recoge Correas: «Lo que poco cuesta, poco se estima» o «Lo que poco cuesta, poco se precia»²². El efecto de este interludio musical es fulminante en el antes escéptico y orgulloso Hipómenes, que exclamará ahora: «Muero de amor: / rayo en mis sentidos fue» y «estoy perdido. / Otro soy; que no soy yo. / [...] yo he de correr»²³. No es de extrañar que los otros pastores piensen que se ha vuelto loco y le pregunten si se está burlando de ellos. Lope dispone este tipo de escenas metateatrales con música para la identificación del público con el personaje-víctima del enamoramiento o celos súbitos. Incluso los más escépticos se verán arrastrados por el hechizo. De ahí que Hipómenes se retire del primer plano y, fundiéndose con el resto de espectadores, sea testigo directo de la escena cantada, para regresar cautivado, del mismo modo que, metonímicamente, quiere Lope cautivar por el oído a su auditorio.

En *Las mujeres sin hombres*, otra de sus obras mitológicas de la misma *Parte*, volverá a utilizarse este recurso poético-musical con idéntica función dramática. Cuando Teseo llega al reino de las Amazonas, ellas lo reciben con un baile y una canción en versos de arte menor, tras la cual, también en un ejercicio metonímico

19. Pastor Comín, 2008, p. 135.

20. Morley y Bruerton, 1968, p. 236. En contra de esta tesis, ver McGaha, 1983, pp. 68-69.

21. Lope de Vega, *Adonis* y *Venus*, vv. 838-839.

22. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 220a.

23. Lope de Vega, *Adonis* y *Venus*, vv. 875-889.

como el de *Adonis* y *Venus*, el héroe queda fascinado por la belleza femenina, por la escena musical y por el propio contenido de la letra cantada. Cuando termina el canto y baile de las amazonas, dice Teseco:

Loco voy de lo que he visto,
ruego al cielo, hermosa Reina,
que lo que cantan aquí,
de nuestra esperanza sea
agüero tan venturoso²⁴.

Como señala García Fernández, es una reacción lógica, ya que «Estos bailes de las amazonas que se han quitado las espadas para mayor comodidad, [...] debemos suponerlos eróticos»²⁵. Todo se dirige al mismo objetivo: la seducción de las actrices, del baile y de la propia letra cantada que incita a gozar de la belleza corporal y del «fruto de amor suave», *como reza en la misma*.

El segundo tono que aparece en *Adonis* y *Venus* lo hace mediante unos versos que pasan fácilmente desapercibidos a la crítica, pues no hay ninguna acotación que señale una diferencia entre los versos declamados y los cantados y, además, están integrados dentro de una conversación entre Venus y Cupido, algo que podría ayudar a perfilar esa hipótesis del carácter de casi-libreto de ópera o de zarzuela de *Adonis* y *Venus*. Para saber cuándo el ciego rapaz comienza a cantar, pues no lo hace al inicio de su intervención, si no tras unos versos, debemos fijarnos, en primer lugar, en el cambio de métrica repentino: Cupido ha empezado con redondillas y, de pronto, da comienzo a una tirada de romances. Estos versos intercalados responden a una cancioncilla anónima recogida por Pedro de Moncayo, en la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, de 1589, atribuidos a Lope²⁶. Esta teoría se ve apoyada porque el dramaturgo usaría la misma cancioncilla en otra comedia posterior, *El galán de la Membrilla*, fechada en 1615 a partir de un manuscrito autógrafa²⁷. En esta obra, mientras el romance se ejecuta, hay un baile, por lo que se evidencia que se trata de un romance musicado. La falta de una indicación en el paratexto de *Adonis* y *Venus* no debe por tanto extrañarnos al ser una canción famosa en la época. La mayoría de los investigadores, al hablar de la canción de tema mitológico titulada «Por los jardines de Chipre» en la comedia villanesca de *El galán de la Membrilla*, creían haber encontrado el hipotexto directamente en la recopilación de Moncayo, sin conocer que los personajes de los que habla la letra y la letra misma aparecían ya, como un eslabón fundamental, en la obra mitológica del primer Lope, *Adonis* y *Venus*, en la que el tono se muestra en su hábitat natural, pues contenido y continente guardan perfecta armonía dentro del universo mítico al que hace referencia la letra²⁸.

24. Lope de Vega, *Las mujeres sin hombres*, vv. 1359-1363.

25. García Fernández, 2008, p. 115.

26. Lope de Vega, *Romances de juventud*, 2015, p. 411. A Góngora lo atribuyen Marín y Rugg, 1962, p. 169.

27. Morley y Bruerton, 1968, p. 64.

28. Otras fuentes y pervivencias del tono pueden encontrarse en Montesinos, 1952, p. 392.

En su jornada tercera se produce el clímax poético-musical de la obra. En el momento en que encontramos la acotación «*Siéntese Venus, y póngase en su regazo Adonis recostado*» empezará uno de los cuadros de mayor lirismo de toda la tragicomedia. Mientras Adonis se encuentre recostado sobre Venus, la diosa tendrá tres intervenciones que, según Stein son cantadas, pese a que no hay indicación paratextual: «*Venus sings three solo songs on-stage as Adonis sleeps*»²⁹. Si seguimos a la musicóloga, la primera canción sería el romancillo o endecha por la que Venus narra las metamorfosis de Atalanta e Hipómenes, personajes de la obra a los que ha convertido en leones a causa de su sacrílega irreverencia hacia los dioses. Al término de esta narración, se da la diosa cuenta de que Adonis se ha quedado dormido e invoca a las ninfas de los árboles para que la ayuden musicalmente a velar el sueño de su bello amado con una canción de amor. Stein afirma que las tres intervenciones de Venus son cantadas a solo, pero es muy probable que la segunda pieza, que comienza tras esta invocación con el íncipit «Rapacillo lisonjero», no la interpretase Venus completamente a solo, sino acompañada en mayor o menor medida por los «alegres coros» de ninfas o «hamadriades verdes» citados en su invocación. Es curioso constatar cómo Lope utiliza la métrica para delimitar una periferia y un núcleo, dos espacios con connotaciones metafísicas que se corresponden, respectivamente, con la vigilia y el sueño. El primero, expresado en quintillas, sirve para el diálogo entre hombres y dioses y enmarca la secuencia central (vv. 1708-1786 y 1899-1943), mientras que el segundo espacio, expresado líricamente mediante romance y romancillo, es el núcleo de lo onírico, terreno vedado para los mortales y vinculado con el canto (vv. 1787-1898).

Apolo, único espectador del concierto de Venus, acaba interviniendo en la secuencia antes de que despierte Adonis. Obsérvese el carácter especular que tiene esta tercera jornada frente a la segunda, organicidad que solo se aprecia si tomamos como centrales las escenas cantadas de la tragicomedia. A propósito de «Triunfa la hermosura» habíamos señalado el recurso metateatral de Lope por el que un testigo que se funde con el público presencia el pasaje musical y queda tan transformado, que comenta lo que acaba de ver desde el enamoramiento y, en su caso, los celos. Esto, que se predica de Hipómenes respecto de Atalanta en la segunda jornada, se predica del mismo modo de Apolo respecto de Venus en la tercera. Si Venus furiosa acabará por transformar a los primeros amantes en leones, Apolo celoso también romperá la relación de los segundos amantes en lo que termina con la metamorfosis de Adonis.

Tras la interpretación lírica de Venus, el público presenciara, casi sin solución de continuidad dos nuevos diálogos, también con relaciones especulares y con implicaciones musicales, pero estas están tan escondidas y mezcladas con los versos declamados, que generalmente también han pasado desapercibidas a la crítica. Grilli, por ejemplo, busca el sentido de unos versos aparentemente inconexos y

29. Stein, 1993, p. 338.

extrae una interpretación filosófica³⁰ cuando en realidad Lope está haciendo un *popurrí*, un pastiche con versos de una cancioncilla antigua que comienza con el verso «Soñaba yo que tenía» y que Calderón popularizaría en *La vida es sueño*. En esos diálogos intermitentemente musicales, vemos a Adonis contando a Venus la pesadilla sobre su aciago destino que ha tenido mientras dormía. Lope estaba usando la cancioncilla hacia los mismos años en su comedia hagiográfica *El rústico del cielo*, en que Francisco ve en un sueño la prefiguración de su muerte y ascensión al cielo, exactamente lo mismo que le ocurre a Adonis y con los mismos versos. No sabemos con certeza si escribió Lope la comedia hagiográfica un poco antes, justo después o a la vez que *Adonis y Venus*, en todo caso la fecha de escritura de ambas es muy cercana, y es probable que todavía la tuviese en mente al escribir el *Prólogo dialogístico*, ya que en él menciona a Salvador de Ochoa³¹, actor que representó el papel de hermano Francisco. Lope, para estas escenas gemelas³² escritas casi simultáneamente recurre a la misma copla, que dispone intercalada con versos propios declamados —la cursiva es mía—.

ADONIS	Corta vida y triste muerte, <i>soñaba yo que tenía.</i>	FRANCISCO	¡Oh, qué de gloria en el cielo <i>soñaba yo que tenía!</i>
VENUS	Pues ¿eso te da pasión?	DOMINGO	¡Qué alegre está!
ADONIS	Tanta y con tanta razón, que sólo en este recelo, puede tener tu consuelo <i>alegre mi corazón.</i>	FRANCISCO	Y con razón, que aun en sueños merecer ir al cielo, puede hacer <i>alegre mi corazón.</i>
VENUS	No creas lo que se ve en ese lienzo imperfeto de que el sueño pintor fue. Pero advierte que el discreto tiene por madre a la fe.	LUCAS	No creas sueños.
		FRANCISCO	¿Por qué? La fe, ¿no es madre de todos?
		LUCAS	Sí.
ADONIS	Por serlo desde este día, si por eso lo he de ser, al sueño y su fantasía te prometo no creer, <i>mas a la fe, madre mía.</i>	FRANCISCO	Pues por diversos modos puede enseñarnos la fe. La fe es mi madre, y el día que sueño tanto placer, no a ti te debo creer <i>mas a la fe, madre mía.</i>
VENUS	Eso está puesto en razón.		Mas diciendo, y con razón, que la fe sin obras es, me podréis decir después <i>que lo sueños, sueños son.</i>
ADONIS	[...] con su temor; que bien sé <i>que los sueños, sueños son.</i>		

30. Grilli, 1984, pp. 127-138.

31. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico*, p. 50.

32. Lope de Vega, *Adonis y Venus*, vv. 1923-1944 y *El rústico del cielo*, p. 404.

Pero no es la única comedia en que Lope utiliza esta canción, pues también aparece en *La discreta enamorada*, obra escrita durante el mismo período anterior al *Arte nuevo*. Por tanto, tenemos una idéntica canción en tres comedias que Lope escribe prácticamente de manera simultánea, noticia que podría aportar información para una mejor datación o para el estudio de influencias más precisas.

Las canciones referenciadas de *Adonis* y *Venus* son solo ejemplos de una actitud nada anómala en Lope. Así, en la tercera jornada de la misma tragicomedia, el gracioso entremezcla su discurso hablado con la cancioncilla «Mi ganado y mi cayado», con que Lope nuevamente está reciclando música. En este caso el tono también aparece en su comedia *El loco por la fuerza* (1597-1608), es decir, durante los mismos años, y asimismo ejecutada por parte del gracioso, con análoga intención satírica. Algo parecido ocurre con la última canción de *Adonis* y *Venus*, «Cuando yo fuere fraile, madre», que también va a tener presente el Fénix fuera de la tragicomedia mitológica.

En suma, si el autor de esta fábula está haciendo acopio de buena parte del conocimiento musical que estaba diseminando durante los mismos años en otras comedias, *Adonis* y *Venus* vendría a ser el mejor compendio de música teatral del primer Lope, pese a que las ediciones filológicas raramente indaguen en la posible interpretación cantada de sus versos, más allá de aquellos acompañados por una acotación. Sea como fuere, parece evidente que no existe contradicción alguna entre esta obra y el *Prólogo dialogístico*, en que se defendía la primacía del oído ante la espectacularidad visual, porque, por más que aquella sea un ejemplar del género mitológico y por más que incluya máquinas y tramoyas, no renuncia al verso declamado ni al cantado, sino todo lo contrario: lo auditivo estructura, con más fuerza, si cabe, toda la pieza. Parece que Lope haya encontrado, en la experimentación poético-musical que lo llevará hasta crear el primer libreto de ópera hispánica, una fuerte aliada para ejercer la resistencia frente a la moda y al monopolio creciente de lo visual.

BIBLIOGRAFÍA

- Bances Candamo, Francisco, *El esclavo en grillos de oro*, ed. Ignacio Arellano, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017.
- Carreras Ares, Juan José, y García García, Bernardo José, *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1992.
- Ferrer Valls, Teresa, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 1987.

- García Fernández, Óscar, «Introducción», en Lope de Vega, *Las mujeres sin hombres*, ed. Óscar García Fernández, León, Universidad de León, 2008, pp. 15-153.
- Gilabert, Gaston, *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017.
- Grilli, Giuseppe, «Lope de Vega y su fábula de *Adonis y Venus*», *Anuario de Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 127-138.
- Marín, Diego, y Rugg, Evelyn, «Introducción», en Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, ed. Diego Marín y Evelyn Rugg, Madrid, Real Academia Española, 1962, pp. 11-81.
- McGaha, Michael D., «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, ed. Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 67-82.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega*, vol. VI, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1896, pp. IX-CXL.
- Montesinos, José F., «Notas a la primera parte de *Flor de romances*», *Bulletin Hispanique*, 1952, 54.3, pp. 386-404.
- Morley, Sylvanus Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope*, Madrid, Gredos, 1968.
- Oleza, Joan (ed.), *Teatros y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books, 1986.
- Pastor Comín, Juan José, «Venus y Adonis: la transformación literaria del mito en la música europea del xvii», en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, ed. Juan Herrero y Montserrat Morales, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 131-150.
- Querol, Miguel, *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona, CSIC, 1981.
- Sánchez Aguilar, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in the Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Vega, Lope de, *Adonis y Venus*, ed. Mercedes Blanco y Felipe Joannon, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, ed. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, I, Madrid, Gredos, 2017, pp. 213-380.

- Vega, Lope de, *El rústico del cielo*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XI, Madrid, Atlas, 1965, pp. 397-462.
- Vega, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 1999.
- Vega, Lope de, *Las mujeres sin hombres*, ed. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Óscar García Fernández, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, ed. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, I, Madrid, Gredos, 2017, pp. 679-820.
- Vega, Lope de, *Prólogo dialogístico*, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, ed. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, I, Madrid, Gredos, 2017, pp. 43-51.
- Vega, Lope de, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.