

Canciones, tonadas teatrales y bailes en el entremés *El órgano y el mágico* (I) de Francisco de Castro

Songs, theatrical tunes and dances in *El órgano y el mágico* (I) by Francisco de Castro

María Asunción Flórez Asensio

Investigadora independiente

ESPAÑA

maflorezasensio0@outlook.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 551-571]

Recibido: 14-09-2021 / Aceptado: 14-10-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.31>

Resumen. Miembro destacado de una célebre dinástica cómica, Francisco de Castro fue, además de actor y autor, un dramaturgo bastante prolífico cuya producción sobrepasa el medio centenar de piezas breves. Él mismo publicó la mayoría de ellas en tres tomos bajo el título común de *Alegría cómica*, destacando entre sus obras el entremés *El órgano y el mágico*. Siendo la declarada intención de Castro ser «su fin solo el que te diviertas», el entremés refleja jocosamente la grave situación del país en el cambio de siglo y dinastía, que obligó a muchos miembros de las clases populares a cambiar de oficio para poder sobrevivir. La prolongada actividad profesional del autor en las compañías de la villa y corte y su participación asidua en fiestas cortesanas con música le permiten reutilizar varias tonadas palaciegas (y combinarlas con otras popularizantes), que demuestran la difusión de estas canciones entre un público no especialmente culto e, incluso, popular. Como consecuencia, estas obras no solo pervivirán más allá del marco para el que fueron creadas; también servirán de puente a nuevas formas teatrales breves del siglo ilustrado.

Palabras clave. Teatro breve y cortesano; canciones; tonadas y bailes; música teatral; Siglo de Oro.

Abstract. An outstanding member of a famous comic dynastic, Francisco de Castro was, in addition to being an actor and author, a quite prolific playwright whose production exceeds fifty short pieces. He himself published most of them in three volumes under the common title of *Alegría cómica*. Highlight among his works, *El órgano y el mágico*. Being Castro's declared intention to be «his end only that you have fun», this entremés jokingly reflects the serious situation of the Country at the new century and dynasty, which forced many members of the popular classes to change jobs in order to survive. The long professional activity of the author in Madrid companies and his assiduous participation in court parties with music, allow him to reuse various palatial songs (and combine them with other popularizing ones), which demonstrate the dissemination of these songs among a not especially cultured public, and even popular. As a consequence, these works will not only survive beyond the framework for which they were created; they will also serve as a bridge to new brief theatrical forms of the enlightened century.

Keywords. Brief and courtly theater; songs; tunes and dances; theatrical music; Golden Age.

Miembro destacado de una célebre dinastía cómica, Francisco de Castro, apodado *Farruco*¹, fue un prolífico dramaturgo además de actor y *autor* de comedias. La saga familiar se inicia —de forma bastante novelesca— con sus abuelos, Pedro de Castro Salazar² *Alcaparrilla* y Antonia Granados, continuando con los tres hijos de la pareja: Matías, Juan y Luciana. Francisco fue el sexto hijo del segundo matrimonio de Matías (con Juana Gutiérrez, actriz, hija del autor Francisco Gutiérrez), y nació en Madrid el 7 de marzo de 1672³ en la calle de las Huertas, sita en pleno barrio teatral por residir en él la mayor parte de la profesión cómica y alojar los dos corrales de la villa: Cruz y Príncipe.

Como «hijo de la comedia» —por serlo de comediantes— se educó sobre las tablas. Fue dentro de su familia⁴ donde adquirió las habilidades que le permitieron desarrollar una exitosa carrera como *gracioso* (el mismo rol encarnado por su padre y abuelo⁵) y, brevemente, como *autor* de comedias. También le dio la formación necesaria para escribir «buenos versos»:

1. «Aplicase en muchas provincias a los gallegos o asturianos recién salidos de su tierra». *DLE*. Vistos casi siempre de forma jocosa, fue uno de los papeles en los que destacó el actor.

2. Hidalgo natural de Logroño, entró en la comedia tras enamorarse de Antonia Granados. Ver *Genealogía*, p. 305. Sobre la discutible veracidad de esta historia ver Martínez, 2009.

3. Madrid, Archivo Parroquia San Sebastián (APSS), Bautismos, 16, fol. 339r. Ver Martínez, 2015, p. 97.

4. Martínez (2015, pp. 65-66) considera que Matías montó una «escuela de actores» con sus hijos, pues «consiguió que cada uno de ellos se especializara en una labor distinta [...]. Así Ventura fue apuntador, Juan se ocupó del *atrezzo*, Isabel aprendió los papeles de primera dama, Francisco hizo graciosos, Pedro José fue músico, etc.».

5. De ambos, como apunta Martínez (2015, p. 97), pudo heredar la técnica; y también de su suegra, (especializada en representar alcaldes graciosos según el modelo de Juan Rana), que ella aprendería de su abuelo, Antonio de Escamilla, insigne gracioso y autor de comedias. Ver Buezo, 1998.

Hizo graciosos en las compañías de Madrid y fue muy aplaudido por las chanzas y gracejo que tenía y añadía en la representación y sainetes, y los papeles de vejete los hizo con particular gracia y compuso buenos versos particularmente en lo jocoso y escribió algunos sainetes que andan impresos y en su conversación fuera de las tablas era muy chistoso y gustaban del mucho las señoras y señores con quienes tenía mucha cabida⁶.

No sabemos con certeza cuando inició su vida profesional, pero en 1692 le encontramos en la compañía dirigida por María Álvarez, *la Perendenga*, que representaba en Valencia⁷. En 1696 ya figura en una de las compañías de Madrid como *vejete*, concretamente en la de Juan de Cárdenas, con quien permanecerá hasta 1699, año en el que ascendió a *gracioso*⁸. En 1700 casó con Salvadora López de Estrada, pasando a la compañía dirigida por su suegra, Teresa de Robles, a la que también pertenecían cinco hermanos Castro: Isabel (2.^a dama), Damián (2.^o galán), Fernando (4.^o), Juan (6.^o) y Ventura (apuntador)⁹. Continuó en la misma pese al cambio de autores: en 1702 Gregorio Antonio y desde 1703 a 1709 con Juan Bautista Chavarría¹⁰. En 1710 figura como gracioso de José Garcés, y desde 1711 hasta 1713, año de su muerte¹¹, lo será en la compañía de Prado¹².

Como *autor* de comedias su trayectoria fue muy breve. En 1703, al renunciar Gregorio Antonio a la autoría por no tener caudal, Castro la asumió temporalmente hasta que la compañía pasó a ser dirigida por Chavarría. Repitió la experiencia tras el Corpus de 1712 cuando, por mandato del Condestable de Castilla (Mayordomo mayor del rey), se formó una compañía para representar en el Coliseo del Buen Retiro¹³ «sin dar parte a Madrid». Al verse privado de unos ingresos fundamentales para sostener a los hospitales, el Ayuntamiento protestó y Castro, finalmente, tuvo que pagar la parte que le correspondía, abandonando la autoría a finales de ese año¹⁴.

6. *Fuentes para la historia del teatro en España, II. Genealogía*, p. 185. En adelante se citará por *Genealogía*.

7. *Genealogía*, p. 185.

8. Archivo Municipal de la Villa (AMV), Secretaría, 2-200-6 (1696); 2-200-7 (1697); 2-200-8 (1698) y 2-200-9 (1699).

9. AMV, Secretaría, 2-200-10.

10. AMV, Secretaría, 2-201-2 (1702 y 1703); 2-201-4 (1704); 2-201-6 (1705); 2-201-7 (1706); 2-201-8 (1707); 2-201-11 (1709). En 1705 Chavarría renunció a la autoría pasando a ser arpista de Villaflor. *Farruco* continuó con el nuevo autor, Antonio Ruiz, retomando Chavarría la dirección en 1706 hasta 1709.

11. Murió en Madrid el 2 de octubre de 1713 en su domicilio de la «calle de Atocha, casas frente [Hospital] de la Pasión». APSS, Difuntos, 19, fols. 295v-296. Cito por Martínez, 2015, p. 98. Ver Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, p. cxviii.

12. AMV, Secretaría, 2-201-12 (1710), 2-201-14 (1711), 2-201-15 (1712), 2-201-16 (1713)

13. Para el régimen mixto que regía el Coliseo ver Flórez Asensio, 1998.

14. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España, XI*, pp. 157-163. En 1698 Carlos II ya había intentado que se formase una compañía para «fiestas reales» pero tuvo que desistir al exponerle el Ayuntamiento los «grandes perjuicios e inconvenientes» de tal empresa. AMV, Secretaría, 2-200-8. Ver Flórez Asensio, 2004, IV, pp. 179-180.

FRANCISCO DE CASTRO, ESCRITOR DE SAINETES

Último representante de una lista nada despreciable de actores-dramaturgos que desarrollaron con éxito su vena lírica en el siglo xvii, Castro contaba con predecesores como Andrés de Claramonte¹⁵, uno de los trece «farsantes que han hecho farsas, loas, bailes, letras» citados por Rojas¹⁶. Influido notablemente por Lope de Vega, fue autor, además, de un primer catálogo de actores que tituló *Letanía moral*, «rarísimo librito que escribió [...] antes de 1610, pero que no salió a luz hasta 1613; el cual, compuesto en quintillas, contiene elogios de muchos famosos ingenios, y un catálogo de actores cómicos»¹⁷. También Alonso de Olmedo (el *Mozo*) escribió «con gran acierto y discreción algunos bailes y sainetes y muy buenas coplas así para Palacio como para la Villa»¹⁸. Estudiante en la Universidad de Salamanca, «donde aprovechó muy bien los estudios»¹⁹, contradice la extendida opinión del bajo nivel cultural de los miembros del gremio de representantes, cuya formación intelectual parece haber sido tan heterogénea como su origen. Escritores dramáticos, principalmente de piezas breves, fueron Pedro de Morales²⁰, Simón Aguado²¹, Agustín Manuel de Castilla²², Antonio de Escamilla²³, Bernardo López del Campo²⁴ y el padre de *Farruco*, Matías de Castro, al que se atribuyen casi una decena de entremeses²⁵. Hubo también actrices-poetisas como Juana Vázquez y María de los Ángeles, autoras de sendos poemas laudatorios en los preliminares de *El viaje entretenido* de Rojas²⁶. Mayor relevancia parece haber tenido Margarita Ruano²⁷, actriz, música y escritora de

15. Documentado como actor desde 1604 en la compañía de Baltasar Pinedo. Como *autor* se le menciona en 1611. Rennert, 1909, p. 454. Figura en los *Reglamentos de Teatro* de 1615 como uno de los doce autores «nombrados por S. M.» (*Fuentes para la historia del teatro en España*, III, p. 56).

16. Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, pp. 157-158.

17. Barrera, 1968, p. 93.

18. *Genealogía*, p. 161. La documentación palaciega recoge pagos a Olmedo entre 1676 y 1680 por diversas piezas breves. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, pp. 75 y 99; Barrera, 1968, p. 287 y Martínez, 2008, pp. 431 y 433.

19. *Genealogía*, p. 161. Estuvo «ordenado de grados y coronas y graduado de bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca». Cédula Real dada en Madrid en 20 de mayo de 1647 que reconoce los derechos como hidalgo de Alonso de Olmedo y Tofiño y sus hijos. Ver *Genealogía*, p. 338.

20. Rojas Villandrando (1995, p. 157) le cita como autor de farsas, loas, bailes y letras.

21. Barrera (1968, p. 6) le atribuye tres entremeses. Para su biografía ver Flórez Asensio, 2004, vol. III, pp. 233-240, y las entradas correspondientes en el DICAT y en el DB~e.

22. Ver las entradas correspondientes en el DICAT y en DB~e.

23. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, p. 99. Ver su biografía en Flórez Asensio, 2004, vol. III, pp. 259-264, y las entradas correspondientes en el DICAT y en el DB~e.

24. Cotarelo, que elogia sus bailes, le considera «hombre de ingenio sobresaliente». Ver Cotarelo y Mori 1911, vol. I, pp. cxcvii-cxcviii, y para su biografía el DICAT.

25. Ver Paz y Meliá, 1899, pp. 12, 52, 187, 352 y 406-407; y Martínez, 2015, p. 60.

26. Rojas Villandrando, 1995, pp. 49 y 52-53. Juana Vázquez aparece documentada como actriz desde 1583. De María de los Ángeles sabemos que en 1607, cuando formaba parte de la compañía de Alonso de Riquelme, era ya una actriz muy reconocida. Ver Rennert, 1909, pp. 620 (Juana) y 420 (María).

27. Ver su biografía en *Genealogía*, pp. 481-482; Flórez Asensio, 2004, vol. III, pp. 204-207 y la entrada correspondiente en el DICAT. Para un análisis de sus obras ver Flórez Asensio, 2020.

bailes dramáticos y sainetes que como Dorotea, la «sibila de Sevilla» protagonista de *La niña de plata* (c. 1613) de Lope, escribía «a uso de corte y de palacio»²⁸.

Como todos los citados, Francisco de Castro también alcanzó cierto reconocimiento en su época pues se le encomendaron las piezas breves para algunos autos de Calderón repuestos en el Corpus madrileño: en 1712 escribió las que acompañaron a *La divina Filotea*²⁹ y al año siguiente las del auto *La redención de cautivos*³⁰. Además, él mismo se preocupó por recopilar y publicar sus obras en tres volúmenes bajo la común denominación de *Alegría cómica* (Zaragoza, 1702). Pese a mostrarse ligado a formas y temas del barroco³¹, transcurridos treinta años de su muerte José de Rivas recogió algunas obras inéditas y otras aparecidas como anónimas en ediciones sueltas³² en el *Libro nuevo de entremeses intitulado Cómico festejo*, publicado en Madrid en 1742.

Olvidado durante un largo periodo, Cotarelo le considera «el más fecundo entremesista de los últimos años del siglo xvii, y bien merece señalar el fin del período más interesante de esta clase de obrillas»³³, aunque su opinión no es muy positiva: «Si por el número de obras hubiéramos de juzgar, Francisco de Castro sería el principal entremesista de fines del siglo xvii y primeros diez años del siguiente. [...] Pero el mérito no está en relación con la cantidad». Pese a ello, «Aunque sin instrucción profunda, una gracia y talento nativos y una gran verbosidad le condujeron a escribir entremeses, remozando chistes y agudezas en gran parte propios de los infinitos que así él como su padre, Matías de Castro, que también fue célebre gracioso, había representado»³⁴. Justifica su éxito en el gusto del público de la época y en su cualificación como actor, que le permitió dar vida a muchos de sus «donaires», ya pasados de moda. Más recientemente Catalina Buezo³⁵ ha destacado el papel de las tradiciones populares en sus obras, estudiadas y editadas por Ramón Martínez³⁶: treinta y ocho entremeses, cinco bailes, ocho mojigangas, tres fines de fiesta y una introducción.

28. Lope de Vega, *La niña de plata*, Jornada I, vv. 415 y 452. Los tres bailes y el sainete que nos han llegado atribuidos a Margarita se conservan en dos manuscritos de la BNE: tres en el Ms. 14.513 y el cuarto en el Ms. 14.514/9. Hay edición moderna de tres de ellos en Escabias, 2013.

29. Se le pagaron 120 reales (*Fuentes para la historia del teatro en España*, XVI, p. 204).

30. Se le pagaron 300 reales «por haber hecho los sainetes» (*Fuentes para la historia del teatro en España*, XVI, p. 224).

31. Castro escribe sus obras en un momento de transición cultural. Martínez, 2015, p. 115.

32. Martínez, 2015, p. 2.

33. Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, p. xcv.

34. Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, p. cxviii.

35. Buezo, 1993.

36. Martínez, 2015.

ENTREMÉS DEL ÓRGANO Y EL MÁGICO (I)

Incluido en el segundo volumen de *Alegría cómica*³⁷, está formado por dos partes independientes, en las que la música tiene un papel tan importante³⁸ que permite encuadrarlo dentro del subgénero denominado «entremés cantado»³⁹. No obstante, estudiaré aquí únicamente la parte primera, en la que Castro combina con gran habilidad canciones populares o «popularizantes» y tonadas palaciegas que conocía bien por su prolongada actividad profesional en las compañías de Madrid y su participación asidua en fiestas cortesanías cantadas. Aun siendo su intención «solo el que te diviertas», este entremés (que podríamos considerar antecedente de las comedias de magia dieciochescas)⁴⁰ refleja —jocosamente, eso sí— la grave situación del país en el cambio de siglo y dinastía⁴¹, que obligó a muchos miembros de las clases populares a cambiar de oficio para poder sobrevivir. Dividido en dos secciones⁴² claramente diferenciadas, en la primera un Doctor y un Barbero deciden abandonar sus oficios y enrolarse en la milicia por estar ambos sin blanca:

BARBERO	[...] soy barbero aquí en Fuentelaencina ⁴³ , y que diversos días solo me sustentaban las folías que tocaba (¡ay de mí, que se desgarró el alma de pensarlo!) en la guitarra, sin tener con qué hacer ni aun un puchero [...] Llamé al doctor, que es hombre de capricho,
---------	---

37. *El órgano y el mágico (I)*, pp. 23-34. Cito el entremés por la edición de Martínez, 2015, pp. 921-935. Numera los versos. La he cotejado con el ejemplar de *Alegría cómica (II)* de la BNE: T/9048.

38. Ausente solo en seis de los entremeses de Castro, en catorce de ellos (incluidas las dos partes de *El órgano y el mágico*) son bastantes los versos cantados. Ver Martínez, 2015, p. 126.

39. Aunque la música estaba casi siempre presente en los entremeses —ligados estrechamente a la cultura popular—, el género no era tan esencialmente musical como el baile dramático, la jácara, la mojiganga o incluso las loas. Para un estudio de la importancia de la música en los entremeses ver Flórez Asensio, 2006b, pp. 351-358.

40. La primera representada fue *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto* de Antonio de Zamora. Estrenada en el corral del Príncipe de Madrid en febrero de 1709 por la compañía de José Garcés, tuvo gran éxito. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España, XVI*, p. 141. Las principales características del género —entretener, divertir e impresionar al público— al convertir la magia en «instrumento inofensivo y juguetero» están ya presentes en el entremés de Castro. Ver Londero, 2011, p. 299.

41. Instalado en Madrid el nuevo rey (entró en la villa el 17 de febrero de 1701) y proclamado como tal el 8 de mayo, un año después (en mayo de 1702) la mayoría de las monarquías europeas declararon la que sería conocida como Guerra de Sucesión, una guerra europea que rápidamente se convirtió en civil dentro de la Monarquía Hispánica, y a la que puso fin en 1713 el Tratado de Utrecht.

42. La diversidad de acciones dramáticas, como sucede en las dos secciones de este entremés, la emplea el autor «para presentar otras líneas argumentales, en ocasiones muy poco conectadas a la línea principal, para otorgar mayor relevancia a un personaje -interpretamos que más que posiblemente el que fuera a ser interpretado por él mismo- [...] o para incorporar una escena cómica difícilmente relacionable con el argumento principal pero que Castro consideró interesante incorporar a su obra» (Martínez, 2015, p. 128).

43. Pertenece a la Alcarria, en la provincia de Guadalajara. Era propiedad de la Orden Militar de Calatrava hasta que en el siglo XVI sus vecinos compraron su permanencia al rey. Ver [historia de Fuentelaencina](#).

y hallándole piquero y que no cobra
 blanca porque también su ciencia sobra,
 porque tiene su casa tan escasa
 que se ayuna también como en mi casa,
 [...]
 le dije mi atrevido pensamiento
 [...]
 y en fin nos resolvimos, ¡fieros hados!,
 sentar plaza en Madrid y ser soldados
 (vv. 18-23, 34-39, 40, 43-44, pp. 922-923).

Por parecerles «locuras declaradas» fruto de «horas menguadas» (vv. 57-58, pp. 923-924) Serafina (hija del doctor) y Catalina (esposa del barbero) intentan disuadirles cantando «*por la tonada de Cupido amado y lo que está en Venir el amor al mundo*» (p. 924), sin éxito alguno. En vista de ello, ambas los despiden cantando «*por "Ay, infeliz de aquella" y vanse*» (p. 926).

Comienza entonces otra sección, en la que los dos se lanzan al camino. Hambrientos y sedientos (olvidaron coger provisiones), se desata una tormenta, en medio de la cual oyen cantar a lo lejos a un hombre («Desde Illescas a Madrid», v. 120, p. 927) que no tarda en aparecer ante ellos: «*Sale el Mágico de licenciado*» (p. 927). Viéndoles tan atemorizados, deshace la tormenta usando conjuros y se presenta cantando «*Que yo soy un hombre / mágico famoso*» (vv. 162-163, p. 929). Como ha oído sus quejas, les ofrece una cena que «*Ha de venir por tramoya / que ejecutará a mi influjo / el diablo cojuelo*» (vv. 193-195, p. 931). Y efectivamente, «*Canta el Mágico y responden dentro a cuatro muy triste la tonada "¡Ah del centro pavoroso!"*» (p. 931). A su llamada aparece en el escenario «*una fuente de alabastro / y jaspe*» que «*ha de ser al natural muy hermosa, con doce caños y en una figura que tendrá por remate habrá otro caño que sale hacia arriba*» (pp. 932-933) y también cuatro dueñas para «*servir la copa*», que salen «*con sus cantarillas y hacen que llenan, y después echan las cantarillas fuego como el de la fuente; y cada una tiene en una mano un vaso, y al son del tañido se ponen en perspectiva con la fuente*» (p. 933). Cada vez más asustados, ambos rechazan beber por lo que desaparece la fuente y el Mágico hace aparecer una mesa, cuyos manjares también rechazan. Finalmente ordena que «*Cuatro diablos disfrazados / salgan y hagan cualquier cosa / que me diviertan*» (vv. 244-246, p. 935). Salen entonces los Matachines y bailan con las Dueñas, dando fin al entremés.

1. TONADAS PALACIEGAS Y CANCIONES «POPULARIZANTES»

Con cinco intervenciones, la música cantada tiene —como era habitual en la época— la mayor importancia. Dos son los aspectos a resaltar: sus intérpretes y el género musical. Respecto a lo primero, hay que tener en cuenta que solo cantan las dos mujeres y el Mágico. Este papel lo encarnaría, posiblemente, el gracioso, para

el que canto y danza constituían «importante habilidad»⁴⁴, aunque no tanto como para las actrices⁴⁵, a las que se encomienda la interpretación de sendas tonadas palaciegas, evidente reflejo de la importancia que tuvieron las comediantas en el desarrollo del teatro musical hispano. Convertidas en protagonistas absolutas⁴⁶, relegaron a sus compañeros masculinos (excepto los graciosos) a una posición secundaria. De hecho, la interpretación de *contrafacta* burlescos de sendas piezas musicales palaciegas parece ser la justificación fundamental para la breve presencia de Serafina y Catalina en la primera sección de este entremés.

1.1. Tonadas palaciegas

Las dos obras parodiadas por Castro, separadas entre sí por más de quince años, debían gozar todavía a principios del siglo XVIII de bastante popularidad. Por su propia naturaleza, la parodia parte siempre de un modelo preexistente (hipotexto), bien conocido por el público al que se dirige, del que debe mantener los elementos suficientes como para que pueda ser reconocido pese a ser transformado o integrado en nuevos géneros, ya que lo que se busca es incrementar la comicidad del texto resultante (hipertexto)⁴⁷.

1.1.1. «Cupido amado»

La tonada «*Cupido amado*» pertenece a *Venir el amor al mundo*, «comedia famosa» (en realidad una zarzuela) de Melchor Fernández de León, que en ocasiones se ha confundido con *Salir el amor del mundo*⁴⁸. Estrenada en palacio en 1679⁴⁹, fue recogida en la *Parte cuarenta y ocho de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*⁵⁰. El hecho de que se repusiera en

44. Así lo afirma Juan Bezón en *El licenciado y el bachiller* de Quiñones de Benavente. Ver Cotarelo y Mori, 1911, vol. II, p. 539.

45. Las habilidades musicales fueron importantes para que las mujeres pudiesen desarrollar el oficio de actriz en la Edad Moderna. Fue el caso de María de la O, contratada (con su marido, Hernando de Baena) en 1579 por el autor Alonso Rodríguez para «cantar y tañer». Ver Ojeda Calvo, 1998, p. 376.

46. Ver Flórez Asensio, 2006a y 2006b, pp. 476-484. Caso extremo parece haber sido *Quinto elemento es amor*, pues todos los papeles fueron interpretados por actrices-músicas. Esta «zarzuela de música» de Sebastián Durón, escrita por Antonio de Zamora, se representó en 1701 para celebrar el santo de Felipe V, al que no le gustó por mantenerse inscrita en la tradición teatral musical hispana que el nuevo rey desconocía. Ver Bermejo Gregorio, 2015, pp. 862-863.

47. Ver las diferentes formas que puede adoptar la hipertextualidad en Genette, 1989.

48. Zarzuela en dos actos con música de Durón y libreto de José de Cañizares que parece se inspiró en *Venir el amor al mundo*. Se estrenó hacia 1696 en Madrid. Ver Martín Moreno, 1979, pp. 81-82.

49. *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, p. 239.

50. Publicada en Madrid en 1704. *Venir el amor al mundo* ocupa las pp. 196-212 y está accesible en red [consulta: 12/07/2020]. Cito por esta fuente, regularizando las grafías según uso actual.

varias ocasiones tanto en palacio como en los corrales⁵¹, e incluso que en 1735 Juan Francés de Iribarren (al fin y al cabo un músico periférico) diga en uno de sus villancicos que «Los pastores de Belén, / para festejar al Niño, / una comedia dispone / con natural regocijo. / *Venir el Amor al mundo* / la intitula su cariño»⁵², parece suficiente indicio de su prolongada popularidad.

Su argumento gira en torno a la confusión que introduce el Amor en el mundo, hasta convertirse en víctima de sí mismo tras clavarse inopinadamente una de sus flechas. Su queja la expone Fernández de León en cuatro cuartetos de endechas reales:

VENUS	Cupido, amado hijo.
CUPIDO	¡Ay, infeliz!
VENUS	¿Qué es esto?
CUPIDO	[1] Un agravio, una ira, un volcán, un veneno, un coraje, una rabia, un horror, una furia, y un tormento. [2] Pues con mi propia flecha, tan herido me veo, que solo queda vida para saber (hay infeliz) que muero ⁵³ .

Castro se aleja bastante del original: no respeta la versificación ni el contenido pues transforma las endechas en un romance de cinco cuartetos heptasílabas, en las que Catalina y Serafina hacen una serie de ofrecimientos para evitar la marcha del esposo y padre respectivo. Afortunadamente, en el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*⁵⁴ de la Biblioteca Nacional se ha conservado una versión con múltiples variantes respecto a la zarzuela y otra distribución estrófica, mucho más cercana a la de Castro que pudo inspirarse en ella dado que este manuscrito es de principios del XVIII. Convertida en lo que parece ser una canción de cámara, comienza con un estribillo de seis versos que funde la breve intervención de Venus con la primera cuarteta cantada por Cupido. Le siguen ocho coplas de cuartetos heptasílabas como las del entremés de Castro, aunque este las limita a cinco:

51. Constan reposiciones palaciegas en 1680, 1689, 1694, 1697 y 1698. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España*, IX, pp. 237-238. La compañía de José de Prado la representó en el corral del Príncipe del 6 al 9 y el 11 de octubre de 1713. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España*, XVI, pp. 229. La música se debe posiblemente a Juan de Navas, al que se atribuyen los fragmentos conservados. Ver Fernández San Emeterio, 2011, pp. 67-74 y 73-74 (música).

52. Martín Moreno, 1979, p. 82. Maestro de capilla de la Catedral de Málaga (que ocupó desde 1733 hasta su muerte en 1767), Juan Francés de Iribarren parece haber estado en contacto con la corte madrileña como antiguo alumno de José de Torres, organista y maestro de la Real Capilla. Ver su [biografía en DB~e](#).

53. *Venir el amor al mundo*, I, p. 210.

54. BNE, Ms. 2478 (Biblioteca Digital Hispánica, Ms. 13417, fol. 125r-v). Es el número 197. Solo se incluye el texto ya que el manuscrito recoge únicamente la música (en cifra de arpa) de los 74 primeros.

Estribillo	Cupido, amado hijo, ay, infelice, ¿qué es esto? Un agravio, una ira, un volcán, un incendio, un coraje, una rabia, un furor, una furia, un tormento.		<i>(Cantan por la tonada de «Cupido amado» y lo que está en Venir el amor al mundo.)</i>
[Coplas]	1. Me quejo y me castigo. ¿Quién vio juntarse, cielos, de un juez las asperezas con lágrimas de un reo? 2. Piedad contra mí mismo, mas ¿cómo la pretendo, si con mis mismas ansias desfiguro mi intento? ⁵⁵	CATALINA SERAFINA	[1] Traeré de tanta encina como ese monte adorna para ti el fruto óptimo y verás cómo engordas. [2] Yo iré a sacar cadillos de la tierra fragosa, y me pondré en la Corte a vender achicorias ⁵⁶ .

El procedimiento de añadir letras nuevas a una canción bien conocida era un recurso habitual en la poesía del Siglo de Oro. El punto de partida podían ser tanto canciones populares o «popularizantes», como canciones cultas reutilizadas en un marco musical diferente, como el de la música de cámara respecto a la música teatral y viceversa, pues el trasvase era constante.

1.1.2. «Ay, infeliz de aquella»

Este lamento, cantado por Aura («¡Ay, infeliz de aquella / que hizo verdad haber quién de amor muera!») en *Celos aun del aire matan*⁵⁷, segunda y última ópera⁵⁸ de Calderón con música de Juan Hidalgo, parece que alcanzó una notable difusión ya que fue reutilizada en obras muy diversas⁵⁹. El propio Calderón lo reintrodujo en dos de sus autos sacramentales: *El divino Orfeo* (1663) («¡Ay, infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de error muera!») y *El pastor Fido* (1678) («¡Ay, mísera belleza / que apenas nace cuando muere apenas!»). Versiones cercanas al modelo original, aunque bajo un prisma jocoso, encontramos en *Las tonadas grandes del Retiro*

55. *Libro de tonos*, fol. 125r-v.

56. *El órgano y el mágico* (I), pp. 924-925.

57. Basada en la fábula de Céfalos y Procris, la fuente principal es el libro VII de *Metamorfosis* de Ovidio que narra la historia de Céfalos. Calderón la adaptará a sus necesidades dramáticas incorporando como personaje a la ninfa Aura, que dará cuerpo a la brisa o «aura» del mito original. Ninfa de Diana, como Procris, Aura traiciona a la diosa al enamorarse de Eróstrato. Apresada por sus compañeras y condenada a muerte por Diana, su lamento —este estribillo— atraerá a Céfalos que terminará raptando a Procris y casándose con ella mientras que Aura, convertida en aire por Venus, desencadenará los celos de Procris y su trágico final. Para la fábula original de Ovidio y las innovaciones introducidas en ella por Calderón ver Flórez Asensio, 2006b, pp. 303-309.

58. Estrenada en junio de 1661 dentro de los festejos que celebraron la Paz de los Pirineos y el matrimonio de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia. Para los problemas de fechas del estreno ver Flórez Asensio, 2006b, pp. 310-311.

59. Ver Flórez Asensio, 2013.

de López de Armesto («¡Ay, amante fineza, / que haces verdad haber quien de amor muera!»), y en sendos bailes anónimos de finales del siglo xvii o principios del xviii: *El baile de Calixto* (2.ª parte), y el *Baile de Júpiter y Calixto* («¡Ay, infeliz de aquella / que ha de morir que quiera o que no quiera»). Una modificación tan radical como la de Castro hay en el *Fin de fiesta* escrito por Marcos de Lanuza para su zarzuela *Júpiter y Yoo* (1699): «¡Ay, infeliz tragedia / de quien quiere vivir de esta manera!».

Repuesta la ópera en varias ocasiones en el siglo xvii⁶⁰, siempre para conmemorar importantes acontecimientos para la corona española, a principios del xviii este célebre estribillo conservaba toda su popularidad. Así lo confirman las dos versiones incluidas en *Acis y Galatea* (1708) de Cañizares y música de Literes: cantada por Acis fuera de escena («¡Ay de aquel que desprecia / el poder del amor y la belleza!»), I), reaparece en la segunda jornada como eco jocoso cantado por el gracioso Momo: «¡Ay de mí, majadero / que si parlo o no parlo siempre muero!»⁶¹. Pero su popularidad no se limitó al teatro. En plena Guerra de Sucesión Francisco Valls⁶² lo utiliza como base de un villancico polifónico a cuatro coros, en el que primero se lamenta el destino de Cataluña («¡Ay, infeliz de aquella / que a tal fatalidad se mira expuesta!»), para celebrar después su liberación por las tropas austracistas: «Hoy es feliz aquella / que de tal fatalidad se ve exenta»⁶³.

Castro modifica completamente el texto original, del que apenas conserva la métrica. Por ello, y pese a que los estribillos se caracterizaban —además de por su brevedad— por una fuerte personalidad musical que permitía reconocerlos fácilmente, de no conservarse la música resulta prácticamente imposible identificarlos, a no ser por las indicaciones incluidas en las acotaciones. Y eso es, precisamente, lo que hacen tanto Lanuza («*La música es sobre la de Celos aun del aire matan*») como Castro:

(Cantan por «Ay, infeliz de aquella» y vanse.)

LAS 2 ¡Ay, Jesús, quien os viera
 volver a casa rotas las cabezas! (vv. 23-24⁶⁴).

Hay, además, otra novedad ya que el estribillo —cantado por una solista en el original— se convierte aquí en un dúo. Este cambio no suponía problema alguno para las actrices⁶⁵ ni para el músico de la compañía que lo representó, máxime si

60. Se representó en palacio al menos en tres ocasiones: 12/02/1679; 10/12/1684 y 12/02/1697. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España*, IX, p. 79. Hay edición moderna del texto y música de Bonastre, 2000.

61. Ver texto y música en Literes, 2002, pp. 15 y 98.

62. Maestro auxiliar de Capilla de la Catedral de Barcelona desde 1696 y titular de la institución desde 1706 hasta su jubilación en 1726. Ver su [biografía en DB~e](#).

63. Biblioteca de Cataluña (Barcelona), M. 1473/16. Ver Pavía y Simó, 1997, p. 198.

64. En el original el último verso se divide en dos: «volver a casa / rotas las cabezas».

65. Desde el Renacimiento existía una tradición española de cantar a varias voces improvisando sobre una melodía conocida, como ha documentado Fiorentino, 2008. En el siglo xvii los músicos hispanos aprovecharon esta polifonía de tradición oral. La reutilización del estribillo en el auto *El pastor Fido* (1678) también requirió una modificación al ser interpretado por el genérico *Música*, formado habitual-

este fue Juan de Serqueira. Músico principal de las compañías madrileñas durante más de cuarenta años (desde 1676, cuando se le trajo a la corte por petición expresa del autor Manuel Vallejo, hasta su jubilación en 1720), fue adoptando, como sus contemporáneos Durón y Literes, características musicales europeas (italianas y francesas principalmente) pero sin desprenderse de la tradición hispana⁶⁶. Considerado por sus contemporáneos uno de los mejores compositores de música teatral, fue compañero de Castro durante quince años, desde que en 1697 coincidieron ambos en la compañía de Juan de Cárdenas.

1.1.3. «¡Ah del centro pavoroso!»

La escena de magia con la que el Mágico atemorizará aún más a los «bisoños» soldados consistió, como vimos, en la aparición de «una fuente heroica» de fuego «que ejecutará a mi influjo / el diablo cojuelo» (vv. 193-195, p. 931). Y, efectivamente, a su invocación responden dentro cuatro voces muy tristes y, suponemos, lúgubres:

(Canta el Mágico y responden dentro a cuatro muy triste.)

LICENCIADO (<i>Canta.</i>)	¡Ah del centro pavoroso!
<i>Cantan a 4</i>	¿Quién brioso?
LICENCIADO	¡Ah de la espelunca ⁶⁷ ciega!
A 4	Aquí llega.
LICENCIADO	¡Ah de la tiniebla obscura!
A 4	¿Qué procura?
LICENCIADO	Que llaméis a Garabato.
A 4	¿Está insensato?
LICENCIADO	Monicango y Pata Coja.
A 4	¿Qué se arroja?
LICENCIADO	Tripahueca y Macarrón.
A 4	¿A esta mansión?
LICENCIADO	Decidles que Zascandil ha menester sus personas para cierto niquiscocio ⁶⁸ .
A 4	Nuestra obediencia está pronta a tus voces (vv. 196-212, pp. 931-932).

mente por cuatro voces. Probablemente fue obra del maestro de capilla del convento de la Merced, Fr. Juan Romero, que se ocupó de poner música a los autos madrileños entre 1676 y 1680. Ver Shergold y Varey, 1961, pp. 313, 328, 332, 346 y 367.

66. Para su biografía ver Flórez Asensio, 2015, II, pp. 583-605.

67. «Cueva, gruta, concavidad tenebrosa» (*DEL*).

68. «Negocio de poca importancia, o cosa despreciable que se trae frecuentemente entre manos» (*DEL*).

No sabemos a qué obra remite esta invocación burlesca, pero debió alcanzar cierta difusión porque en el Archivo de la Catedral de Burgos⁶⁹ se ha conservado un «Solo humano» anónimo para voz de soprano y bajo continuo, del que la versión de Castro pudiera ser parodia, aunque abreviada. La tonada humana conservada en Burgos se inicia con un estribillo de versos asimétricos (8-8-8-11), el último de los cuales se va repitiendo al final de cada una de las cinco coplas, formadas por tres versos (un pareado de arte mayor y rima consonante y el endecasílabo):

Estribillo	¡Ah del centro pavoroso que siempre le dio a Jove sus rayos y flechas de amor! Mi agravio te llama, escucha mi voz.
Coplas	1. ¡Ah del espacio funesto cuya rígida mansión guarda en tenaces fatigas con los vivientes rencor! Mi agravio te llama, escucha mi voz. 2. ¡Ah del inculco retiro, siempre furia, siempre horror, que proceden los afectos de nativa obstinación! Mi agravio te llama, escucha mi voz [...] ⁷⁰ .

Castro, probablemente, reutilizaría únicamente la música del estribillo ya que, como vimos, por su brevedad y fuerte personalidad era frecuente que fuesen reutilizados en obras muy distintas, incluyendo cambios más o menos notables en su texto. Este, concretamente, escrito en compás binario y con una melodía claramente silábica, facilitaba una clara dicción que subrayase las palabras del conjuro, acompañadas y resaltadas por la correspondiente gestualidad.

1.2. Canciones «popularizantes»

Como es bien sabido, desde los inicios del teatro hispano en la Edad Moderna la música vocal, estrechamente ligada a la poesía culta y a la lírica popular, formó parte de las obras representadas en los corrales públicos, que contribuyeron así de forma eficaz a su difusión. Pero muchas de las canciones populares que tanto abundan en el teatro del Siglo de Oro⁷¹ son en realidad «popularizantes»; es decir, canciones nuevas creadas a imitación de las tradicionales por los dramaturgos. Estos rasgos estilísticos o «moldes» populares⁷² permitirán al público corriente —el

69. En los últimos años los archivos catedralicios se están revelando como un impensado depósito de música profana que, en muchos casos, se creía perdida. Ello se debe a que sus maestros de capilla «vivían plenamente integrados en el mundo musical y cultural del momento, formaban parte de densas redes de información e intercambio literario y musical» (Caballero, 2005, p. 13).

70. García Garmilla, 2008, pp. 221 (texto) y 222-223 (música). Es la núm. 46. Regularizo la ortografía según uso actual.

71. «La lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés, el baile y la mojiganga», siendo Lope de Vega el principal representante de esta tendencia popularizante (Frenk, 2000, pp. 93).

72. Por ejemplo el empleo de vocativos y formulas exclamativas. Ver Alín, 1968, pp. 146-147. Muchas canciones «servirán de base para otras, las informaran temáticamente, les prestaran, incluso, elementos

«vulgo» según Lope— asumirlas y aceptarlas como propias. Se trata, por tanto, de una especie de «folclorización»⁷³ que ofrece un producto parecido, aunque renovado y remozado. A este tipo pertenecen las dos canciones con las que se presenta el Mágico Licenciado.

1.2.1. «Desde Illescas a Madrid»

La primera (cantada «*Dentro*») es una cuarteta de romance⁷⁴ que, además de anunciar, también caracteriza a un personaje burlón que lía y asusta a los otros dos:

LICENCIADO (*Canta dentro.*) Desde Illescas a Madrid
dijo un medidor de leguas
que no hay una pizca más
que hay desde Madrid a Illescas (vv. 120-123, p. 927).

La fórmula «Desde» podemos encontrarla en numerosos cantos, incluso del folclore actual⁷⁵, y también en algunas comedias de la época⁷⁶. No obstante, el juego conceptual y verbal de esta breve estrofa es una de las características que diferencia a una canción «popularizante» de una verdaderamente popular. Mientras que estas últimas son ingenuas, sencillas y expresan los sentimientos de forma directa y simple, las primeras son «más una llamada a la inteligencia que al sentimiento»; en definitiva, se trata de canciones en las que cuenta el ingenio y, por tanto, «lo que se canta son sentimientos-ideas o ideas-sentimientos. Y no se dirigen tanto hacia la provocación afectiva cuanto a la intelectual»⁷⁷. Es lo que sucede con este pequeño fragmento, contrafactum del romance «Desde Sansueña a París» (1588) de Góngora, parodia a su vez del tema de Melisendra y Gaiferos perteneciente al ciclo de romances carolingios. De hecho, en Góngora es frecuente que las parodias de «tópicos presentes en conocidos ciclos de romances viejos pasan a ser destacados romances nuevos»⁷⁸. La prolongada popularidad de este romance gongorino más de un siglo después de su composición, es prueba evidente de la vitalidad de un género del que algunas composiciones se harán tradicionales⁷⁹.

[...] aunque conserve resonancias de antaño será una mezcolanza parte viejo y parte nuevo» (Alín, 1968, p. 165).

73. Frenk, 2000, p. 78.

74. Para la importancia del romance en esta lírica popularizante ver Frenk, 2000, p. 81.

75. Frenk (2003, p. 447) cita algunos ejemplos como «Desde lejos he venido», «De Santa Cruz he venido», etc.

76. «De Madrid a Getafe», *Desde Toledo a Madrid*, III, de Tirso de Molina. Ver Frenk, 2003, p. 699.

77. Alín, 1991, pp. 50-52.

78. Carreño, en su edición de Góngora, *Romances*, p. 46.

79. Ver Goldberg, 1970, p. 70.

1.2.2. «Que yo soy un hombre / mágico famoso»

Formada por dos cuartetos en romance hexasílabo, tiene una relación directa con el romance «Señores, yo soy un hombre / mágico muy celebrado» con el que el personaje se presenta en la segunda parte del entremés. En esta primera el Mágico no solo canta, también baila:

LICENCIADO (*Canta.*) Que yo soy un hombre
 mágico famoso,
 por quien dijo el orbe
 «de aquestos hay pocos».
 Y en fin, yo me llamo (*Baila.*)
 Zascandil Palomo,
 que yo me lo guiso,
 y yo me lo como (vv. 162-169, p. 929).

Estamos nuevamente ante un juego de agudeza, que recurre a un célebre refrán para acentuar la comicidad e ingenio del personaje, cuyo lenguaje remite, una vez más, a fórmulas habituales en la poesía de la época⁸⁰.

2. LOS MATACHINES

Sin restar importancia a la música cantada, también el baile ocupa un lugar relevante en este entremés. Además del que ejecuta el Mágico, Castro introduce otro muy popular en la época: los matachines.

Este «baile grotesco» era utilizado en España «para dar fin a las mojigangas, cuando no tenían otro medio mejor de ponerles término»⁸¹. La descripción más completa se debe a Francisco Bances Candamo, según el cual fue importado por «las compañías de representantes españoles que llevó a Francia para su diversión, y para dulce memoria de su amada patria, la cristianísima reina María Teresa de Austria [...] y los franceses los tomaron de los italianos⁸², grandes maestros de gestos y movimientos»⁸³. Era una especie de pantomima bailada, ejecutada por varios hombres que,

80. Por ejemplo «Yo soy carretero» (núm. 1172) de la comedia burlesca *La más constante mujer*; «Yo soy Venus, yo soy Venus, / que todos los ojos llevo» del baile de *Venus y Adonis* de Quirós (núm. 1875A). Ver en Frenk, 2003, I, p. 803 y II, p. 1343.

81. Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, p. CCLIII. Parece que en las obras de Castro hay una «confusión entre subgéneros breves [...] teatraliza la vida, como es propio en su tiempo a través de un filtro literario más propio de mojiganga que de entremés» (Martínez, 2015, p. 128).

82. «"Matachín" fue, en principio, el nombre de un personaje de espectáculos callejeros, como Polichinela o Arlequín. Debía efectuar algún tipo de baile estrambótico ("Noi siam destri come gatti, / per saltare inogni loco", declaraban a principios del siglo XVI), vestido de manera ridícula [...] empuñando una espada, pues suele aparecer como valentón. [...] el matachín no hablaba» (Ramos, 1996, pp. 309-310).

83. Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p.125.

haciendo que se encuentran dos de noche y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan entrambos. Luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la Música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, y en fin, saltando sobre ella, la revientan, y se fingen muertos al estruendo de su estallido. Y de esta suerte otras invenciones entre dos, entre cuatro, o entre más, conforme quieren, explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula pero no torpe⁸⁴.

Sus principales características eran «su traje extravagante sin responder a ninguna idea determinada, a veces de salvajes, y los movimientos descompuestos y exagerados, aunque siempre rítmicos y coordinados entre los que los ejecutaban al son de la música»⁸⁵. El bailar «con espadas de palo dando golpes al compás de la música» lo entronca con otros bailes populares como los «paloteados» y danzas de espadas, tan frecuentes entre las del Corpus como, por ejemplo, la *Danza de espadas de Brunete*, que destaca entre las danzas populares interpretadas por los naturales de los pueblos de los alrededores de Madrid. Documentada desde 1632, se mantendrá a lo largo de casi todo el siglo xvii⁸⁶. Sin embargo, en este entremés los matachines se acercan más a los bailes de «bandas», en los que los danzantes van trenzando y destrenzando⁸⁷ cintas:

[...] salen los Matachines liados con unas fajas largas dos con dos al contrario, y entre los cuatro forman una X y dando vueltas se van alargando hasta las cuatro esquinas, y las Dueñas en medio, cada una en su lugar. Y todo con primor y pronto, así que los llame el Mágico al son del tañido con unas castañetas grandes todos [...] y mientras bailan dicen los postreros versos; y acaban el entremés las Dueñas con castañetas chicas y los Matachines con grandes, haciendo la valentona (pp. 933 y 935).

No obstante, la descripción corográfica revela que otra característica del baile de matachines señalada por Ramos sí se cumple aquí fielmente:

84. Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 125.

85. Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, pp. CCLIII-CCLIV.

86. Ver Flórez Asensio, 2009, p. 467.

87. Tenemos un ejemplo temprano en la danza de «zagales» presentada en 1579 por Alonso de las Cuevas a la Junta de Corpus madrileño, en la que «han de entrar nueve personajes, los ocho zagales danzando con el tambor, [...] y luego tomaran cuatro almaizales y harán un lazo ensetado y le desharán por linda orden y a su tiempo más bailaran en rueda con el dicho ensetado antes que le deshagan y con la una mano tañendo y con la otra bailando saldrán muy a son; mas harán otra trenza con ocho almaizales tejiéndola a son y tornándola a deshacer sin que pierdan son; mas harán dos palmeados en el villano, diferente el uno del otro, luego un baile con buenos cruzados remataran su danza» (Archivo Histórico de Protocolos, AHP, P.º 415, fols. 42v-43r; ver en Agulló y Cobo, 1974, p. 73). Regularizo la ortografía según uso moderno. Las cursivas son mías. El almaizal era una banda larga usada por los mozárabes para sujetar la toca a la cabeza. Ver Sousa Congosto, 2007, p. 444.

[...] la mayoría de estos «Bailes de matachines» que se han conservado se rigen por una cierta ley de paralelismo: así, a ambos lados del escenario (imaginariamente dividido por un eje) aparecen dos, cuatro o seis matachines, siempre en número par, que hacen movimientos más o menos simétricos⁸⁸.

CONCLUSIÓN

Prolífico escritor de piezas breves, Francisco de Castro fue excelente representante de un grupo de actores-dramaturgos que demostraron poseer un «oficio» solvente y un perfecto conocimiento de los mecanismos teatrales de su época. Miembro destacado de una de las dinastías cómicas más célebres y afamado *gracioso* él mismo, su continuada presencia en las compañías madrileñas en un momento de evolución del teatro musical (estrechamente ligado a la Corte), le permitió conocer bien una música teatral que adapta a su conveniencia. Así, más que la tonada teatral original elige su versión como canción de cámara (*Cupido amado*), convierte un estribillo para voz solista (*¡Ay, infeliz...!*) en un dúo cómico y una tonada solista (*¡Ah del centro pavoroso!*) en una obra para solista y coro. Además, las combina con dos canciones «popularizantes» y un baile grotesco de influencia italiana (palpable ya en la música teatral de la época). El hecho de que esta mezcla de obras, en principio tan distintas, no produzca un efecto de parche, no solo remite y se apoya en una tradición musical hispana —la ensalada musical polifónica renacentista⁸⁹—; también prueba la ductilidad de la música española de la época, que permitía su trasvase de unos ámbitos a otros. Buen ejemplo de ello es este entremés, en el que ya no se distingue entre géneros músico-teatrales (baile dramático y mojiganga) y otros que no lo son tanto (entremés). Integrada plenamente en el argumento, la música no es un hecho marginal pues recorre toda la obra, adoptando los ropajes más diversos sin interrumpir el desarrollo dramático; es más, ayuda a construirlo, fundamentalmente mediante *contrafacta* de tonadas palaciegas cuyos originales debieron ser bien conocidos por los espectadores del común. Se demuestra así la difusión de estas canciones teatrales entre un público no especialmente culto e, incluso, popular que las adopta como propias. Como consecuencia, no solo pervivirán más allá del marco para el que fueron creadas; también servirán de puente a nuevas formas teatrales breves de fuerte impronta popular del siglo ilustrado.

88. Ramos, 1996, p. 314.

89. Juan Díaz Rengifo (*Arte poética*, 1644) la define como «una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo españoles pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras se va mudando la música. Y por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva». Cito por Gregori i Cifré, 2002, pp. 684-685. Cultivado principalmente por Mateo Flecha «el Viejo» (c. 1481-c. 1553), se mezclaban diferentes géneros musicales, así como distintos ritmos, texturas e idiomas. Ver la [biografía de Flecha en el DB~e](#). Ver también Gómez Muntané, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes, «Documentos sobre el teatro español del Siglo de Oro», *Segismundo*, X, 1-2, 1974, pp. 73-84.
- Alín, José María, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- Alín, José María, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Barrera y Leirado, Cayetano A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo xvii*, London, Tamesis, 1968.
- Bermejo Gregorio, Jordi, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo xvii y principios del xviii*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015.
- Buezo, Catalina, «Apuntes sobre la ritual expulsión del mal en la plaza pública y edición de *El antojo de la gallega*, mojiganga de Francisco de Castro», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48.1, 1993, pp. 81-102.
- Buezo, Catalina, «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo xvii: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y autora de comedias», en *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119.
- Caballero, Carmelo, *El Barroco musical en Castilla y León. Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1911, 2 vols. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- [*Diccionario Biográfico Español \(DB~e\)*](#), Madrid, Real Academia de la Historia. En línea.
- [*Diccionario de la Lengua Española \(DLE\)*](#), Madrid, Real Academia Española. En línea.
- Escabias, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas: *Baile del juego de vuelen pajaritos*, *Baile de veneno de los sentidos*, *Baile de los títulos de comedias*», *Epos*, XXIX, 2013, pp. 443-458.
- Fernández San Emeterio, Gerardo, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

- Fiorentino, Giuseppe, «La música de "Hombres y mujeres que no saben de música": polifonía de tradición oral en el Renacimiento español», *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, pp. 9-39.
- Flórez Asensio, María Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo xvii: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 171-195.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo xvii: espacios, intérpretes y obras*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Geografía e Historia), 2004. En línea.
- Flórez Asensio, María Asunción, «"Los vientos se paran oyendo su voz": de "partes de música" a "damas de lo cantado": sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos xvii y xviii», *Revista de Musicología*, XXIX, 2, 2006a, pp. 521-536.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006b.
- Flórez Asensio, María Asunción, «"Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del Santísimo deste presente año": danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos xvi al xviii», *Revista de Musicología*, XXXII, 9, 2009, pp. 463-480.
- Flórez Asensio, María Asunción, «"¡Ay, infeliz...!": pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*», en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López, Madrid, SEdeM-Ediciones digitales, 2013, pp. 2171-2183.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo xvii*, Kassel, Reichenberger, 2015.
- Flórez Asensio, María Asunción, «Margarita Ruano: actriz, música y dramaturga», en *Living the Comedia. Essays Celebrating Amy Williamsen*, ed. Esther Fernández y J. Yuri Porras, Sewanee (TN), University Press of the South, 2020, vol. II, pp. 128-141.
- Frenk, Margit, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Poesía popular hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 58-96.
- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Támesis, 1982.
- Fuentes para la historia del teatro en España, II. Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Támesis, 1985.

- Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis, 1971.
- Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, ed. John E. Varey y Norman D. Shergold con la colaboración de Charles Davis, London, Tamesis, 1989.
- Fuentes para la historia del teatro en España, XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis, 1985.
- Fuentes para la historia del teatro en España, XVI. Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, ed. John E. Varey y Charles Davis, London, Tamesis, 1992.
- García Garmilla, Patxi, *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del Archivo de la Catedral de Burgos (siglos xvii y xviii)*, Burgos, Catedral de Burgos / Aula Boreal, 2008.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Goldberg, Rita, «Un modo de subsistencia del romancero nuevo: romances de Góngora y Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 72, 1-2, 1970, pp. 56-95.
- Gómez Muntané, María del Carmen, «En torno a la *Ensalada* y los orígenes del teatro lírico español», en *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (octubre-noviembre de 1992)*, coord. Evangelina Rodríguez, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1994, pp. 191-212.
- Góngora, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2020 [1983].
- Gregori i Cifré, Josep Maria, «Ensalada», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 684-685.
- Hidalgo, Juan, y Pedro Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, ed. Francesc Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000.
- Literes, Antonio de, *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas*, introducción y edición crítica Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- Londero, Renata, «Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes* (I-II, 1709-1719) de Antonio de Zamora», en *Compostela aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 297-305.

- Martín Moreno, Antonio, «Estudio», en *Salir el Amor del mundo*, ed. Antonio Martín Moreno, Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979, pp. 1-112.
- Martínez, Ramón, «Olmedo», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 429-435.
- Martínez, Ramón, «El origen legendario de una gran saga de actores: Pedro de Castro, "Alcaparrilla"», en *Lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas. V Congreso Internacional de Aleph*, dir. Begoña Regueiro Salgado y Ana María Rodríguez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 256-263.
- Martínez, Ramón, *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense-Facultad de Filología, 2015.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Bárbara Flaminia: una actriz italiana en España», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro. Ficción teatral y realidad histórica*, ed. Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 375-393.
- Pavía y Simó, Josep, *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671 c.-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997.
- Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.
- Ramos, Rafael, «El baile del matachín», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, vol. 2, pp. 309-314.
- Rennert, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, HSA, 1909.
- Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido* [1603], ed. Jean P. Resson, Madrid, Castalia, 1995.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Edhigar, 1961.
- Sousa Congosto, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- Vega Carpio, Lope de, *La niña de plata*, edición Biblioteca Digital ARTELOPE [consulta: 22/01/2017].