

---

---

# EL VALOR ARTÍSTICO EN SANTA ROSA DEL PERÚ DE AGUSTÍN MORETO Y CABAÑA (1618-1669) Y PEDRO FRANCISCO DE LANINI Y SAGREDO (1640-1715): SU MÚSICA Y SUS CANCIONES

G. Yuri Porras  
Texas State University - San Marcos

Aunque gran parte de la crítica referente a la obra de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669) se ha dedicado a estudiar especialmente los dramas seculares y, a un grado secundario, el teatro menor, su comedia religiosa aún merece la atención del espectador actual. Críticos como Ruth Lee Kennedy, quien sentenció, “[Moreto] cannot, in this genre, be said to rise above the level of mediocrity”<sup>1</sup>, hasta Ann Mackenzie, quien expuso, “su gran número de piezas religiosas [...] manifiestan, en su mayoría, poco valor artístico”<sup>2</sup>, han formulado argumentos suasorios que apostillan la obra religiosa moretiana al margen de la obscuridad. Sin embargo, aunque abarcan razonamientos todavía hoy en día vigentes, los discernimientos no parecen ser del todo justos, especialmente, si se consideran las convicciones de otro sector de la crítica como Valbuena Prat, quien, refiriéndose a las comedias de santos, como *San Franco de Sena*, las califica de una “extraordinary modernity”<sup>3</sup>, o, como Frank P. Casa, quien demuestra en su obra seminal, *The Dramatic Art of Moreto*, la técnica compleja y magistral de Moreto al manejar temas y pasiones de naturaleza religiosa<sup>4</sup>.

*Santa Rosa del Perú*, redactada en parte por la pluma de Lanini y Sagredo, a quien se le atribuye la tercera jornada, se publicó en la *Parte XXXVI de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671)<sup>5</sup> para conmemorar la canonización de la primera santa americana, la dominica, Rosa de Santa María (1568-1617)<sup>6</sup>. Esta última obra de Moreto es una de las comedias hagiográficas cuyo valor literario es patente no sólo por la forma con la que se



retrata a Rosa como personaje femenino y la colonización española en América<sup>7</sup>, sino también por su valía artística manifestada en parte por el empleo de música.

Las referencias musicales en esta obra tienen gran importancia para su consecución como obra teatral. El mismo Lope de Vega, en *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), aduce el valor de la música para lograr decoro y verosimilitud en la puesta en escena y para crear unidad de lenguaje dramático y decorativo<sup>8</sup>. Según Lope, la concordancia de tono decorativo se logra al seguir los tres axiomas de la imitación poética<sup>9</sup>: *plática, verso dulce y armonía*, siendo esta última la que atañe al empleo de música<sup>10</sup>. En la obra hay un claro predominio del catolicismo por medio de las canciones, que se manifiestan por medio de contrastes ideológicos<sup>11</sup> entre el cristianismo y su ausencia. Este conjunto de doctrinas del mundo con los cuales un grupo social dominante se impone a otro subordinado manifiesta un enfrentamiento de poder que en esta comedia se metaforiza a través de escenas musicales y del uso de espacios en el tablado<sup>12</sup>.

138 Así, en la obra, Rosa, a quien se describe como “pobre, honesta y bien nacida”, se encuentra dividida entre el amor mundano, o sea, la opción de someterse a la autoridad de su padre quien le impone matrimonio con don Juan, o, embarcarse en el camino hacia la santificación, lo cual representa la aceptación del amor eterno. La protagonista, a través de la obra, se enfrenta y supera dificultades que demuestran su virtud y merecimiento de la beatificación. Algunos obstáculos provienen de la vida mundana y son encarnados en su padre, don Gonçalo, y su pretendiente: el primero porque le concede a Juan la mano de su hija, y el segundo porque complementa el triángulo Dios (amor divino) – Rosa – don Juan (amor carnal). Sin embargo, los obstáculos más difíciles vienen del mundo infernal por medio de hechizos e imágenes falsas casi siempre caracterizadas con música.

Al principio de la obra, aparece un grupo de músicos cuya canción compara la imagen de una rosa con la protagonista:

Salen cantando músicos, detrás de  
ellos Don Juan, y Don Gonçalo,  
como de ronda

Music. *Ser Reyna de las Flores,  
la Rosa es la comun,  
y de las Reynas, Reyna  
la Rosa del Perú. (...)*<sup>13</sup>

Nótese en las acotaciones explícitas el “como de ronda”, expresión musical que se refiere a una especie de “canon perpetuo al unísono para tres o más voces”<sup>14</sup>, en el cual, implícitamente participan don Juan, Gonçalo y los músicos. Esta música tiene la función de captar la atención de la audiencia anunciando el comienzo de la representación tanto como de presentar el comienzo de la obra a un público que aguardaría impacientemente el espectáculo de la pieza principal<sup>15</sup>.

La canción secular de los músicos paralelamente ayuda a representar una escena rústica<sup>16</sup> en donde se canta una serenata cuyos versos patentizan la belleza física de la protagonista. Además, en la puesta en escena se divisa en un primer plano a Rosa, quien atiende la serenata de la siguiente manera: “Descubrese en medio del Teatro la Santa bordando en un bastidor, y en un Altar casero una imagen de N.S. y cantan dentro”<sup>17</sup>. Se ve desde el principio cómo la canción contribuye a la presentación de la protagonista. Turbada con los encomios de la canción, la devoción de Rosa se acrecienta como defensa: “yo no quiero aplausos vanos, / deste siglo desigual, / mi hermosura corporal / para los ojos humanos. / mi deseo solo va a aquella rosa interior, / que desprende mas olor, / quanto mas oculta está. / Solo quisiera beldad, / digna de aquel Dueño, a quien / de cinco años, por mi bien / voté mi virginidad”<sup>18</sup>. Después de declarar su veneración y preferencia por la belleza espiritual, un coro celestial canta detrás del altar, donde aparece una imagen de Cristo: “(Cantan detrás de la imagen) / Rosa has de ser, Rosa mia, / que assi a mi Hijo has de agradar, y desde oy te has de llamar / Rosa de Santa María”<sup>19</sup>. El papel de la música de esta escena es primordial para establecer desde el principio el primer enfrentamiento entre la ideología subordinada de la obra, la cual es la primacía de los placeres terrenales, frente a la ideología dominante, la cual estipula el rechazo de los gozos mundanos para merecer una vida eterna. Poco antes de que las imágenes milagrosas se volatilicen, aparece un ángel y declama: “Sabe que Dios te quiere por Éspo-

sa, / y solo has de ser suya eternamente”<sup>20</sup>. Inmediatamente suena música fuera, la cual funciona como transición a la siguiente escena donde Rosa niega concederle matrimonio a don Juan y triunfa sobre la voluntad de su padre: “Que no es igual el partido / que se aventura en el trueco / por passar bien quatro dias, / passar mil siglos eternos”<sup>21</sup>.

En la segunda jornada, la función de la música se concentra en representar efectos sobrenaturales. Rosa se retira a un jardín para ofrecerse física y psicológicamente a su futuro Esposo. Este vergel es un *locus amoenus* en el cual se manifiesta no sólo una naturaleza idílica, sino también referencias implícitas de *musica mundana*<sup>22</sup>. Esta presenta un sentido de armonía, entendida como la alineación corpórea interna y externa con los acordes musicales inaudibles del universo en un espacio mundano en donde seres y organismos se presentan subordinados a las esferas celestiales. En la obra, incluso los mosquitos, cuyas picaduras graciosamente molestan a Bodigo, se ensamblan a la orquesta divina:

- 140
- |      |   |
|------|---|
| Bod. | Pues no puedo conformarme<br>Al picar con su rigor,<br>Y aprovechar el dolor?   |
| Ros. | Mas perdiera en inquietarme<br>Cuando estoy en la oración,<br>Que como pica impensado,<br>Aquel subito cuydado<br>Turba la contemplación. |
| Bod. | Pues comencemos los dos.  |
| Ros. | Ea, salgan mis cantores,<br>Aves, y plantas, y flores,<br>Vamos a alabar a Dios.  |
|      | (Suena dentro musica, si puede ser de violines, que<br>remeden el sonido de los mosquitos)  |
| Bod. | Ya empieza su maravilla<br>La mosquita entonación,<br>Y el compás lleva un moscon,<br>Que es maestro de capilla.                          |
| Ros. | Todos a su Criador<br>Dan la alabança que deben <sup>23</sup> .   |

La relación metafórica entre el bienestar humano y su concordancia con la armonía de las esferas celestiales era una noción debatida y profundamente arraigada en la con-

ciencia de la época. Tratados científicos y filosóficos sobre el concepto de *música mundana* partieron de la tradición griega, con filósofos como Platón, Pitágoras y Aristóteles que, posteriormente, siguen siendo canónicos en la Edad Media por medio de estudiosos como Ugolino de Orvieto (1380-1457), el cual llamaba a la armonía de las esferas celestiales una jerarquía de ángeles<sup>24</sup>; con Gaffurio (1451-1522)<sup>25</sup>; y con cristianos neoplatónicos como Marsilio Ficino (1433-1499)<sup>26</sup>. Durante el Renacimiento, aquellas teorías se consolidaron con humanistas como Francisco de Salinas (1513-1590)<sup>27</sup>, Giovanni Battista Benedetti (1530-1590)<sup>28</sup>; y en la época de Moreto continuaron destacando el concepto de armonía algunos escritores, el jesuita Kircher (1601-1680)<sup>29</sup>, que lo definió como toda creación dentro de la cual Dios acomodó oposiciones binarias como el bien y el mal o la consonancia y la disonancia<sup>30</sup>.

La escena del jardín abarca acotaciones explícitas dirigidas a cómo se debe lograr el sentimiento de armonía a través del ritmo: "Los arboles que han de aver, han de estar puestos en forma que se puedan mover a compás"<sup>31</sup>. La referencia de los mosquitos y la referencia musical, "a compás", demuestra el sustentáculo de los violines en la puesta en escena que imitan el zumbido de los insectos en el jardín así como el movimiento rítmico en el conjunto de los árboles, los animales, las plantas y los seres humanos para teatralizar la idea de la armonía divina.

En este paraíso donde cantan los diferentes tipos de animales y bailan los árboles en exaltación del "cortejo" de Rosa y su futuro Esposo, el sacrificio de la protagonista se recompensa al mitigarse su dolor en cuanto reaparece la imagen divina: "Cantan dentro, y descubrese en lo alto una imagen de Christo, y va subiendo la Rosa en elevación, y en llegando a proporcion baxa Christo a juntarse con la Rosa"<sup>32</sup>. Voces celestiales responden al suplicio de la protagonista:

Cant.                    *Sube, Rosa, al alto grado  
Que ya tu virtud merece,  
Pues el alivio te ofrece  
La llaga de mi costado*<sup>33</sup>.

Volviendo al concepto de *música mundana* de la época, las canciones denotan oposiciones binarias que giran alre-

dedor de temas como el amor mundano frente al amor eterno. En la primera escena de la obra los músicos entonan sobre la belleza física y el amor material enfatizando un entorno secular; sin embargo, el tono de la escena del jardín en donde se le aparece el Niño Jesús a Rosa y ésta asciende a su lado, es religioso al representar el amor eterno<sup>34</sup>. La música, sin duda, puede denotar un ambiente secular en la primera escena musical con la serenata acompañada de instrumentos rústicos, mientras que en la escena del jardín, puede simbolizar la armonía de la naturaleza con su Creador, seguido por la canción de ángeles representada simultáneamente con la aparición de Cristo.

Asimismo es evidente la función de la música a fin de "significar" acontecimientos sobrenaturales en concordancia con los espacios establecidos en la puesta en escena.<sup>35</sup> De acuerdo a la proxémica, los espacios en el tablado se categorizan de la siguiente manera: el espacio privilegiado es el central, seguido en orden de importancia, por el que se encuentra a la derecha del centro (desde el punto de vista de la audiencia), luego el de la izquierda, y, por último, las zonas colaterales. También es fundamental, especialmente en esta obra, el espacio vertical, en el cual, se categoriza como suprema la posición más elevada y la más baja como la subordinada; los ámbitos centrales y más elevados, por lo tanto, propenden a ser los más importantes. Del mismo modo, destacan los espacios de cercanía o lejanía, puesto que a sujetos circunvecinos se les suele atribuir intimidad, solidaridad, aceptación o amor, mientras que a los sujetos alejados se les consigna lo opuesto, es decir, debilidad, marginación, rechazo u hostilidad<sup>36</sup>.

Las canciones de esta obra apoyan los mensajes que se emiten de los modos antedichos. Es significativo, primero, que Cristo descienda de lo alto y, segundo, que Rosa ascienda hacia un plano superior y que su sufrimiento se alivie al aproximarse Cristo como recompensa de seguir fielmente su papel de futura santa. Esto es importante para el receptor ya que la música es una metáfora compuesta de un sistema de signos que subrayan cuando Rosa se desvía o se incorpora al camino de canonización<sup>37</sup>.

A continuación, en la segunda jornada, las canciones apoyan los efectos especiales para representar hechizos infernales. El Demonio provoca un sueño profundo en la joven protagonista a través de canciones, cuya música no

sólo connota el maleficio y la aparición de tentaciones encarnadas en “cuatro mugeres adornadas como ninfas cantando: *Morfeo perezoso, / Deidad sin artificio, / Derrama tu beleño / Por todos sus sentidos*”<sup>38</sup>, sino asimismo, apoya la transformación de un escenario campestre en la escena anterior a esta sobrenatural. Mientras Rosa se adormece, las “ninfas”, que representan los vicios de vanidad, presunción, amor propio y lascivia, seducen a Rosa con sus cantos:

(Canta la vanidad)

*Si por tu amable, Rosa,  
Tu vida es un martirio,  
De mas altos favores  
Tu grande amor es digno.  
Ya pasan tus finezas  
Del termino preciso  
De la naturaleza,  
Pues vives sin sentidos.*

(Entre sueños Rosa)

Ros. Yo del amor de mi Esposo  
Soy indigna, pero fio  
De su bondad el perdon  
Que merecen mis delitos.

(Canta la presuncion)

*Humilde, Rosa, eres,  
Mas tantos ejercicios  
Le quitan a tu amante  
La gloria de benigno.  
Si lo mereces todo,  
Que te ha de dar su arbitrio,  
Sino dexa a la gracia  
Lugar lo merecido?*

(Soñando Rosa)

Ros. El da conforme a sus obras  
El premio a sus escogidos,  
Y el que sin ella presume,  
Merece justo castigo<sup>39</sup>.

Presunción y Vanidad le brindan a Rosa la materialización de todos sus deseos, Amor Propio le ofrece aliviar el dolor físico de su sacrificio y Lascivia la persuade a gozar su belleza con Juan antes de perder su esplendor y juventud.

A pesar del poder de las tentaciones infernales, la voluntad y el deseo de la terciaria limeña de seguir el camino de perfección dimana en su Salvación. Aún bajo la negra nube del sueño, Rosa no vacila frente a las seducciones y categóricamente rechaza los vicios maniobrando con razocinio los engaños que le incitan a través de canciones diabólicas. Por ende, la música técnica y estructuralmente respalda el semblante sobrenatural así como acentúa el misterio y el suspenso de la acción dramática<sup>40</sup>.

A medida en que la obra se desarrolla, la música contribuye significativamente en escenas diabólicas, como la siguiente. Mientras Rosa adormece bajo el maleficio, las "ninfas" infernales avivan el deseo carnal de Juan con cantos hechiceros. El Demonio facilita la entrada de Juan, quien pretende tomar por fuerza a la santa en su habitación y provocar su pecado. Sin embargo, se deshace el sortilegio y, consciente de su situación, Rosa impetra protección a su Amado. De modo que el Demonio intenta encubrir los aullidos de Rosa ("yo confundire el ruido / de sus voces, disponiendo, que canten al tiempo mismo"<sup>41</sup>:

144

Ros.	Qué fuego es este, que estava Dentro del alma escondido, Dulce Esposo? (Repiten los vicios lo que dice la Santa)
Musi.	<i>Dulce esposo.</i>
Ros.	Mi peligro.
Musi.	<i>Mi peligro.</i>
Ros.	Va creciendo.
Musi.	<i>Va creciendo</i>
Ros.	Dame alivio.
Musi.	<i>Dame alivio.</i>
Ros.	Tu socorro.
Musi.	<i>Tu socorro</i> <sup>42</sup> .

La función de la música aquí es la de simbolizar la batalla sobrenatural y, como efecto especial, el de velar y confundir los auxilios de la protagonista y así descomunicarla con Dios. En cuanto Rosa grita 'Jesus mio', aparece un ángel del cielo y "se hundén los vicios, y baxa el Angel con espada en la apariencia que mejor pareciere, y echa al demonio, y el Niño Jesus se aparece en una apariencia"<sup>43</sup>. Nótese que la música es el medio principal de comunica-

ción tanto de Cristo como del Demonio.

Además de encubrir los gemidos de Rosa, de denotar la entrada prodigiosa del Ángel Guardián y de auxiliar la dramatización de la contienda entre el bien y el mal, la música indicada aporta a la escena de modos técnicos y estructurales. En la escena anterior, la música contribuye al suspenso y los milagros (las apariciones del Niño y el ángel) en la acción dramática y al uso de los espacios en el tablado. Como ejemplo de lo último, tenemos que imaginar la posición escénica de los personajes. Mientras tañe la música, Rosa debe de estar en un espacio central, el Demonio, sus "ninfas" y Juan en los márgenes moviéndose hacia el centro, e, indudablemente, el espectro del ángel descendiendo del cielo, acercándose a Rosa, a quien desde encima del ángel, se le aparece el Niño Jesús. La proximidad de Rosa a las figuras celestiales es importante porque connota "solidaridad" y cercanía al mundo espiritual, y, en cambio, el retroceso del Demonio y sus "ninfas" a un espacio subalterno alejado del Niño Jesús representa su rechazo al bien y la marginalidad del mal. La proxémica teatral, en cuyos significados espaciales se dramatiza el enfrentamiento de ideologías, se resuelve con el triunfo del catolicismo.

145

La importancia de las canciones en esta obra culmina en la tercera jornada, reflejando el transcurso del camino de la terciaria limeña hacia su beatificación. Así como la primera jornada comienza con música secular y la segunda con notas del discurso de *música mundana*, la tercera jornada se abre con música divina<sup>1</sup>:

Music.            *Despierta, bella Rosa,  
Las luces de tu Oriente,  
Que el Sol no las ostenta  
Hasta que tu amaneces.  
Despierta, que el Cordero  
Ya vala tiernamente,  
Para que tu le sigas  
Donde quiera que fuere:  
Despierta, despierta  
Tus luces alegres<sup>44</sup>.*

Esta canción enfatiza los contrastes implícitos entre la música diabólica de las "ninfas" en la jornada anterior y la música celestial de la Virgen, que significa el suceso milagroso en el tablado. La disparidad musical engrosa, por

tanto, la pugna entre la búsqueda de la perfección espiritual que los cantos de la Virgen representan, y el rechazo de dicho camino, anteriormente representado por las “ninfas” infernales y el Demonio.

Así como el Demonio y sus “ninfas” infernales se valen de la música para adormilar a Rosa en la segunda jornada, la Virgen María y el coro de mujeres entonan para despertarla en la tercera jornada. Como consecuencia, cuando la Virgen canta “Despierta...”, la canción sigue un sentido no sólo literal, puesto que Rosa duerme, sino también uno metafórico a través del contraste luz y oscuridad. En otras palabras, el Demonio, por medio del canto de las ninfas pretende “dormir” a Rosa y aprisionarla en la “oscuridad” del pecado; sin embargo, la Virgen María, al cantar, procura “despertar” a la santa y librarla eternamente en la luz de la “verdad”.

Cuando Rosa despierta e inmediatamente busca a su futuro Esposo, el Niño Jesús se le aparece:

Ros.                    Divino Amor que de mi  
                              Te retiras tan esquivo,  
                              Mira que sin ti no vivo;  
                              Donde estas?

(Dentro musica.)

Niñ.                    Cerca de ti. (14B) [...]

Mus.                    *El mas hermoso clavel*  
                              *De la mejor Rosa amante*  
                              *Viene a lograr en sus hojas*  
                              *Los olores mas suaves*<sup>45</sup>.

La función de la música en esta escena, además de técnicamente tapar los estruendos de la tramoya<sup>46</sup>, es la de simbolizar la apariencia sobrenatural y representar el medio con el cual Rosa se comunica con el Niño Jesús. La música gira de discordancia a armonía con el proceder de Rosa: discordia porque el Demonio reta la fe de la protagonista con deleites mundanos, y armonía porque la terciaria limeña consistentemente logra rechazar las seducciones y seguir el camino de Salvación. La discordancia y la armonía también se puede reverberar en la música escénica porque, por un lado, pueden predominar tonos disonantes en la música representando acontecimientos diabólicos y, por otro lado, lógicamente, posiblemente representar tonos armónicos y consonantes glorificando las apa-

riencias divinas. Por ende, Rosa parece seguir la misma sucesión circular a través de la obra: lucha contra el pecado que representa la tensión entre la ideología de la Iglesia y la ideología del Demonio, búsqueda de Dios, triunfo sobre el Demonio, salvación, hasta que al final del drama realiza la canonización. Por lo tanto, después de vencer al Demonio, el crescendo musical se acrecienta con voces y apariciones angélicas que anuncian el fin de la acción y culminan dramáticamente en una escena sobrenatural<sup>47</sup>, en la cual, Rosa se santifica y entra beatificada al cielo:

Baxan en tres apariencias un Niño, que  
Haze a christo, la Virgen, que haze una  
Niña, y Santa Catalina; el Niño se queda  
Sobre la Santa elevado en el ayre, y la Ni-  
Ña sobre el Romero de la mano derecha,  
Y en el de la mano izquierda  
Santa Catalina

[...]

Mientras están cantando, se suben a lo alto  
los tres Romeros como están, y el  
Niño siempre sobre la Santa, y el Angel  
Custodio arrimado a la Santa de  
Rodillas, y canta el Angel segundo<sup>48</sup>.

147

La música acentúa el milagro de la muerte y la resurrección de la protagonista. Es significativo que la obra se entable en la primera jornada por medio de música secular, la cual connota la vida mundana y pecadora, y que se resuelva en la última escena de la tercera jornada con música religiosa<sup>49</sup>, la cual entraña la vida eterna y santificada, simbolizando el camino de la salvación.

En conclusión, las referencias musicales en *Santa Rosa del Perú* aportan teatralidad a nivel práctico, técnico, estructural<sup>50</sup> e ideológico. Así, la música referida se emplea para remedar el zumbido de los mosquitos en la escena del jardín, para asistir con la presentación de personajes cruciales en el escenario, como el Niño Dios, los ángeles, las ninfas infernales y el Demonio, y se utiliza con el fin de significar el maleficio causante de la ensoñación de Rosa. Marca el comienzo y el final de escenas y jornadas, y por tanto, es lo primero y lo último que la audiencia percibe;

además, pormenoriza y resalta la variedad y el contraste de escenas con ambientes sobrenaturales (lo infernal frente a lo celestial) y campestres, así como sincrónicamente, engendra suspenso y misterio, particularmente, durante las tentaciones y las seducciones de la protagonista. Y, por último, la música es el lenguaje divino, por excelencia, con el que la heroína se comunica con Dios y con cuyos ritmos y armonías el espectador se eleva sobre sí mismo, aportando al mismo tiempo mayor verosimilitud y confirmando la ideología dominante del catolicismo.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ASTON, Elaine, George Savona. *Theatre As Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London and New York: Routledge, 1991.
- BALLANTINE, Christopher. *Music and its Social Meanings*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1984.
- BERMUNDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1549.
- BOVES NAVES, María del Carmen. *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña Editorial, 1988.
- CAPUA, Raymond. *The Life of St. Catherine of Siena*. New York: Kenedy, 1960.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996.
- CASA, Frank P. *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*. Cambridge: Harvard UP, 1966.
- CASCARDI, Anthony J. *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pennsylvania State UP, 1997.
- CASTAÑEDA, James A. *Agustín Moreto*. New York: Twayne, 1974.
- CASTELLS, Ricardo. "Religión y colonización en Santa Rosa del Perú de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo" *Criticón* 73 (1998): 157-169.
- DESSBACH, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 1997.
- DIEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- FLUDD, Robert. *Escritos sobre música*. Ed. Luis Robledo. Madrid: Editora nacional, 1979.
- GALLEGO ROCA, Miguel. "Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre La vida de San Isidro: Tramoya y poesía" *Criticón* 45 (1989): 113-150.
- G. DE CEBALLOS, Rodríguez. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII" *La escenografía del teatro barroco*. Ed. Aurora Egido. Universidad de Salamanca, Estudios Filológicos, 1989, 33-61.
- GODWIN, Jocelyn. *Athansius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. London: Thames and Hudson, 1979.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- GOUK, Penelope. "The Role of Harmonics in the Scientific Revolution" *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. Thomas Christensen. Cambridge UP, 2002, 223-245.

- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday, 1982.
- HEFFERNAN, Thomas J. *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. Nueva York: Oxford UP, 1988.
- HEIGL, Michaela. "Gender Struggle and Power Relations in 'La dama duende'" *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*. Eds. Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove, James Whiston. London: Tamesis, 2001, 57-71.
- HODGE, Robert, and Gunther Kress. *Social Semiotics*. Cornell UP, 1988.
- KENNEDY, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia: Smith College Studies, 1932.
- LOPE DE VEGA, Félix Carpio. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ed. Juan José Prades. Madrid, 1971.
- MACKENZIE, Ann L. "Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715): A Catalogue, with Analyses, of his Plays". *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*. Eds. Ann L. Mackenzie and Dorothy S. Severin. Liverpool: Liverpool UP, 1992. 105-128.
- . *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto Análisis*. Liverpool: Liverpool UP, 1994.
- . "The comedias of Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-1715)" *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991): 139-151.
- MERSENNE, Marin. *Traité de L'harmonie Universeille. Course theorems, XIII-XVI*. Paris, 1627.
- MORETO Y CABAÑA, Agustín. *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*. Valencia: Benito Macé, 1676, número 210.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna, dividida en primera, y segunda parte*. Vol. II, Zaragoza: Los herederos de Diego de Larvmbre, 1723.
- PALISCA, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- QUEROL GUEVALDÁ, Miguel. *Cancionero musical de Lope de Vega*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto español de musicología, 1986.
- RUANO DE LA HAZA, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- SHCARLAU, Ulf. *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller, Ein Beitrag zur Musikaschauung des Barock. Studien zur hessischen Musikgeschichte*. Vol. II Kassel Bärenreiter, 1969.
- SPITZER, Leo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1963.
- STEIN, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon, 1993.
- SUBIRA, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona:

Labor, 1945.

UMPIERRE, Gustavo. *Songs in the Plays of Lope de Vega*. London: Tamesis, 1975.

VALBUENA PRAT, Angel. *Historia de la literatura española I-III*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1953.

VAREY, John E. "La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión" *La escenografía del teatro barroco*. Ed. Aurora Egido. Universidad de Salamanca Estudios filológicos, 1989, 25-33.

VARGAS UGARTE, S. J. Rubén. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Lima: Biblioteca Peruana, 1951.

VÉLEZ DE GUEVARA, Juan. *Los celos hacen estrellas*. Eds. J.E. Varey, N.D. Shergold y Jack Sage. London: Tamesis Books, 1970.

NOTAS

<sup>1</sup> Kennedy, 42.

<sup>2</sup> Mackenzie, *Francisco de Rojas*, 10.

<sup>3</sup> Valbuena Prat, 66.

<sup>4</sup> Casa, 6-29.

<sup>5</sup> Todas las citas en este trabajo provienen de Moreto, *Santa Rosa del Perú, Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*. La copia de la obra no tiene número de versos, por lo tanto, se han numerado los folios. De izquierda a derecha, se le ha asignado la letra (A, B, C, o D) a cada columna de versos en cada folio.

<sup>6</sup> Kennedy, 151-152; Castells, 157.

<sup>7</sup> Castells, 157-158.

<sup>8</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempo*, vv. 54-56.

<sup>9</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempo*, vv. 54-56 y Stein, 14-15.

<sup>10</sup> Dassbach, 99-115; Stein, 14; Umpierre, 1975; y Sage, 1970. Subirá, 1945.

<sup>11</sup> Hodge y Kress, 2-5

<sup>12</sup> Hodge y Kress, 52-58; Aston y Savona, 111-120; Hall, 113-129; Boves Naves, 210.

<sup>13</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 1 A.

<sup>14</sup> Lapuente, 422.

<sup>15</sup> Ruano de la Haza, 113-115; Stein, 11-48; y Umpierre, 16-40.

<sup>16</sup> Umpierre, 78.

<sup>17</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 2 D.

<sup>18</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 3 C.

<sup>19</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 2 D.

<sup>20</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 4 A.

<sup>21</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 5 D.

<sup>22</sup> Spitzer, 34-35; Nassarre, 64-76.

<sup>23</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia,

Benito Macé, 1676, número 210, 11 A.

<sup>24</sup> Palisca, 2006, p16.

<sup>25</sup> Palisca, 17.

<sup>26</sup> Palisca, 17-18.

<sup>27</sup> Palisca, 25-26.

<sup>28</sup> Palisca, 26.

<sup>29</sup> Spitzer, 170, 177, 206-207, 212-213 donde se revelan alusiones a las teorías de música mundana en, respectivamente, *El libro de buen amor* de Juan Ruiz, poemas de Góngora, obras de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. En el Renacimiento español, referencias a las ideas de música mundana se encuentran explícitamente en "Oda a Francisco Salinas" de Fray Luis de León. Véase también Fludd, 81-141; Palisca 13-29.

<sup>30</sup> Shcarlau, 84-86; Marsienne, 24-25; Godwin, 66-71; Palisca, 28. Para un repaso de todas estas figuras, véase Gouk, 223-245.

<sup>31</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 12 A.

<sup>32</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 11 C.

<sup>33</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 11 C-11 D.

<sup>34</sup> Umpierre, 88.

<sup>35</sup> Hall, 113-129; Hodge y Kress, 52-58.

<sup>36</sup> Hodge y Kress, 52-53.

<sup>37</sup> Hodge y Kress, 52; Aston y Savona, 111-120; Hall, 113-129; Boves Naves, 210.

<sup>38</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 12 B.

<sup>39</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 12 C-12 D.

<sup>40</sup> Umpierre, 54-58.

<sup>41</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 13 A.

<sup>42</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 13 B.

<sup>43</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 13 B.

<sup>44</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia,

Benito Macé, 1676, número 210, 13 D.

<sup>45</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 14 C.

<sup>46</sup> G. de Ceballos, 55-57.

<sup>47</sup> Umpierre, 85-90.

<sup>48</sup> Moreto y Cabaña, Agustín, *Santa Rosa del Perú. Segunda parte de las comedias escogidas de Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macé, 1676, número 210, 20 D.

<sup>49</sup> Ruano de la Haza, 2000, 114.

<sup>50</sup> Ruano de la Haza, 113-128; Stein, 24-26, Umpierre, 5.