

LOPE DE VEGA Y EL TEATRO LÍRICO: APUNTES PARA LA CONFIGURACIÓN DE UN CORPUS DE TRABAJO

Laura MIER PÉREZ
Universidad de Cantabria
ORCID: 0000-0001-5234-4006

Resumen:

Este artículo pretende comenzar un camino que dé respuesta al vacío filológico de la libretología en el teatro lírico español. Para poder construir una tradición erudita con una metodología y unas coordinadas certeras sobre las que edificar esta línea de investigación, proponemos un acercamiento a la configuración de un corpus de obras que nos permita empezar a definir la libretología desde una perspectiva diacrónica y en el contexto específico del ámbito español peninsular, teniendo en cuenta desde las primeras manifestaciones del género hasta las últimas. Este panorama se configura con las piezas del teatro lírico que tienen como fuente de inspiración la figura de Lope de Vega, desde su *Selva sin amor*, primer testimonio de nuestro patrimonio hasta las últimas óperas del siglo XXI.

Palabras clave:

Libretología. Teatro lírico. Lope de Vega. Libreto

Abstract:

This paper seeks to initiate a line of research that addresses the current lack of studies in the field of libretology within Spanish lyrical theatre. We seek to advance an academic tradition with its own methodology and clear parameters that could serve as a foundation for developing this area of research. Accordingly, this paper proposes an approach to specify a corpus that enables the conceptualization of libretology from both a diachronic perspective and within the specific context of peninsular Spanish. It takes into consideration the earliest manifestations of the genre as well as more recent developments. To this end, the corpus is built around the figure of Lope de Vega, author of the first known testimony of this genre in Spain, *La selva sin amor*, until the very last operas written based upon his texts.

Key Words:

Libretology Lyrical theatre Lope de Vega. Libretto

Escribir un artículo sobre este tema es
sin duda un acto de valentía. El estudio del libreto
en la ópera española apenas ha interesado a nadie.
Emilio Casares (2015, 15)

Poco antes del año 2018, Javier Almuzara, se enfrentaba a *Fuenteovejuna* con el reto de conseguir construir desde la comedia de Lope de Vega un libreto de ópera que imitara el producto estético que la dupla Da Ponte-Mozart había perfeccionado. El esfuerzo creativo e histórico era múltiple: había de convertir un texto inmortal de nuestra literatura en un estímulo contemporáneo, trasladar los versos de la comedia a un lenguaje musical determinado

con su propia tradición histórica y cultural y situar estas dos cuestiones en la España del siglo XXI, a la vez que imitaba el concepto de ópera más clásico, por deseo expreso del compositor. En el prólogo a la edición del libreto *Fuenteovejuna* da cuenta de algunas de estas dificultades:

Adaptar al canto la obra de Lope exigía una drástica reducción textual: de casi dos mil quinientos versos a poco más de setecientos. ¿Cómo hice para ajustarme a las dos horas de música que nos pidieron en el encargo, si el compositor aún no había empezado la partitura? [...]. En suma, la única forma de resumir era reescribir. Las palabras de Lope no serían un obstáculo para contar de nuevo y cantar de nuevas la historia de *Fuenteovejuna*. El propio Lope me ayudó en esa tarea al trazar una doble trama que confluye en el final, donde los Reyes Católicos asumen la tutela de la villa hasta encontrar nuevo comendador. Decidí prescindir por completo de la línea dramática que incumbe a las luchas de poder en la orden de Calatrava y la corona de Castilla, para centrarme en los conflictos morales relacionados con la tiranía, la dignidad personal y la naturaleza del amor [...]. Inicialmente, los pasajes que se destinaban a números musicales cerrados iban a ir en verso y el resto en prosa, respetando la clásica alternancia de recitativo y aria. Luego decidí que al libreto le convenía mayor coherencia formal y debía ir entero en verso; tal vez la música pudiera beneficiarse de ese primer sustrato rítmico. Ella se encargaría en su momento de marcar las diferencias, si las hubiese, entre las secciones más líricas y las más dramáticas[...]. Tan fiel a mí mismo como al siglo de oro, he procurado mantener la dignidad del verso clásico, incorporando, siempre que me fue posible, el orden y claridad del lenguaje contemporáneo [...], busqué un tono que resultara vagamente intemporal, [...] de modo que el drama fuese transparente sin perder la dignidad literaria (Almuzara, 2018, 12).

Esta extensa cita abre nuestro trabajo a modo de prólogo y sirve para adentrarnos en algunas de las complejidades a las que se

enfrentan los libretistas cuando pretenden trasladar un clásico literario al formato específico del libreto de ópera. En concreto, nos ha permitido acercarnos a una de las últimas aproximaciones operísticas a la obra del Fénix, y con ella quiero abrir una reflexión sobre la relación de Lope de Vega con la ópera, o en un sentido mucho más amplio, con el teatro lírico¹. Este trabajo comienza con unas precisiones conceptuales, terminológicas, cronológicas y geográficas necesarias para adoquinar el camino hacia la configuración de un corpus de obras, objetivo que perseguimos en estas páginas, que nos permita calibrar cómo de intensa y fructífera es la relación entre los elementos mencionados más arriba. A continuación, emprendemos un recorrido estrictamente cronológico desde 1627 hasta 2018 que proporcione la visión diacrónica relevante.

El intento de perfilación de un corpus de trabajo forma parte de un interés más amplio cuyo objetivo es el estudio del libreto de ópera como género literario, es decir, la libretología (Malkani, 2017). El prólogo de Almuzara anteriormente mencionado insiste en esta idea: «concluí que, para bien o para mal, desde el punto de vista literario, el *Otelo* de Verdi no es de Shakespeare, sino de Boito, y *Las bodas de Fígaro* mozartianas son las de Da Ponte, no las de Beaumarchais» (Almuzara, 2018,18).

Cuestión terminológica fundamental en la reconstrucción diacrónica del fenómeno del teatro musical en España, desde una perspectiva literaria, es la relación entre ópera y la zarzuela, y las

¹ Los pioneros estudios de Calvin Brown aplican por primera vez una perspectiva literaria al estudio de la ópera (Brown, 1948), así empieza a desarrollarse una conciencia crítica sobre la importancia del libreto como manifestación artística que merece ser contemplada y estudiada en sí misma, estela que continúan Steven Paul Scher, Werner Wolf o Gary Wills (2011), entre otros. A partir de ahí surgen iniciativas interesantes como los trabajos de Smith, Malkani y la International Association for Word and Music Studies (WMS) fundada en 1997. En el ámbito hispánico los estudios sobre el libreto no han alcanzado la importancia que sí disfrutaban en otros lugares como Francia, Alemania e Italia. Las peculiaridades del género lírico en España, tan permeable a la influencia extranjera y cuyo cultivo se produce en lenguas no nacionales durante siglos hace que el interés en el contexto español no surja hasta mucho más adelante y de forma muy minoritaria. En este sentido, cabe destacar los trabajos de Álvaro Torrente (2014), Paz Gago (2017) y Méndez Romeu (especialmente 2022).

diferencias entre ellas, que condicionarán en gran medida los resultados de cualquier aproximación al género, como veremos a continuación. Si bien este asunto trasciende las fronteras marcadas en esta investigación, se hace necesario reflexionar brevemente sobre esta complejidad, especialmente ante un abordaje diacrónico. Así, la propia evolución del género dramático-musical va delimitando en cierta manera la terminología, pero no es tan claro en los comienzos de la ópera.

La nomenclatura utilizada durante el siglo XVII para referirse a piezas representadas con presencia significativa de música no es fija, sino que obedece más a cuestiones de influencias y fuentes que de propuesta estética (Mier, 2026), llegamos a ver piezas que recogen diferentes sintagmas en el título a medida que se van sucediendo las ediciones² y que incluso comparten diferentes etiquetas genéricas en la misma edición³. No hay, pues, unanimidad a la hora de establecer un corpus definitivo de la dramaturgia musical durante los dos primeros siglos de vida del género, reduciéndose su definición al ambiente cortesano y la importancia de la música con variada

² Véase, por ejemplo, el estudio que lleva a cabo Cardona (1990) sobre las ediciones de *La púrpura de la rosa* hasta 1761 donde documenta «representación», «música de Zarzuela», «Fiesta de Zarzuela, y representación música», «comedia» y «comedia famosa», entre otras.

³ Resulta muy habitual la combinación de sustantivos que presumiblemente designan géneros diferentes. Entre los registros recogidos en el CBN (*Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*) del siglo XVII podemos encontrar los siguientes ejemplos: la voz «zarzuela» aparece combinada con «fiesta» frecuentemente (sirva como ejemplo la *Zarzuela fieras de celos y amor. Fiesta que se representó...*) y también con «comedia» (Calderón de la Barca, «*La gran comedia El laurel de Apolo. Fiesta de zarzuela transferida...*», edición de 1760); «representación real y festiva máscara» (para *El nuevo Olimpo* de Gabriel Bocángel Unzueta, 1649); «famosa comedia», (*El rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca, 1644); «fiesta de la zarzuela» (*El laurel de Apolo*, Calderón de la Barca, 1664); «gran comedia...fiesta» (*Celos aún del aire matan*, Calderón de la Barca, 1660); «égloga piscatoria» (*El golfo de la sirenas*, Calderón de la Barca); «zarzuela» (*Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, Francisco Bances Candamo, edición de 1722); «tragicomedia con diez coros y cuatro entre actos» (*Los jardines y campos sabeos*, Feliciano Enríquez de Guzmán); «comedia famosa, fiesta de zarzuela» (*El laberinto de Creta*, Juan Bautista Diamante, 1667); «égloga pastoral» (*La selva sin amor*, Lope de Vega, 1630) y «comedia teatral y armónica» (*La colonia de Diana*, Manuel Vidal Salvador, 1697).

nomenclatura: fiesta real, máscara, égloga pastoral, égloga piscatoria, solo parecen tener en común el ámbito de representación palaciego. En la segunda mitad de siglo se observa cierta especialización en el uso de la voz «zarzuela», más allá del origen etimológico que parece denotar cierta brevedad genérica, en comparación con la comedia, además del componente musical.

Pero la cuestión se complica más con el paso del tiempo, ya que esas obras que se denominaban «fiestas de zarzuela» en el seiscientos poco tienen que ver con la zarzuela grande de finales del XIX y principios del XX precisamente por el proceso de popularización al que se ve sometido el género. Así lo plantea Molina (2007, 118):

En un sentido amplio, el término «zarzuela» -surgido en el XVII y retomado a mediados del XIX- denota la manifestación teatral, genuinamente española, que combina el diálogo y el canto en proporciones variables. La descripción concreta del género está plagada de no pocas dificultades, pues bajo esta denominación común, se cobijan realidades músico-dramáticas distintas, que han transformado sus rasgos funcionales y estilísticos a lo largo de la historia del género. [...] La zarzuela ha gozado de la pervivencia que la conforma como la fórmula válida para el teatro musical español, gracias a dos características fundamentales del género: su flexibilidad y su capacidad de adaptación. Sin embargo, como contrapartida, esto provocó desde muy pronto una constante imprecisión acerca de lo que por parte de teóricos y dramaturgos podía ser considerado como zarzuela en un sentido estricto.

Del mismo modo, Casares considera que la zarzuela a partir de los inicios del siglo XIX es el teatro lírico español por excelencia, dado su impacto social, lo que delata la especial relación que existe entre ópera y zarzuela en el mundo hispánico, más allá del momento inicial de conformación de géneros.

Seguimos, por ello, la propuesta de Casares para quien la ópera y la zarzuela son dos formas del mismo arte lírico⁴, de otra manera, las lagunas cronológicas impedirían cualquier visión diacrónica del fenómeno. Se hace necesario contar con las aportaciones de estas dos tradiciones dudosamente enfrentadas para poder trazar esta libretología. La importancia de la zarzuela en la definición del género lírico en España no puede ni monopolizar, ni eclipsar un trazado libretológico, precisamente por lo complejo que resulta trazar líneas divisorias precisas.

Es oportuno apuntar, además, que los azares de conservación inherentes a los estudios de corte diacrónico se hacen especialmente significativos en este campo de trabajo, en gran parte por la tensa relación entre la ópera y el idioma nacionales. Sirva como ejemplo ilustrativo el dato de que de las 226 óperas que Casares atestigua entre 1787 y 1874 solo se conservan 91 y estas pertenecen a autores que vivieron fuera de España (Casares, 2018, 18). Además, a día de hoy carecemos de documentación de archivo que permita historiar otros aspectos de la ópera; está por estudiar el aparato administrativo y escenográfico que pueda arrojar más luz sobre el hecho escénico y performativo del género.

En tercer lugar, hemos de tener en cuenta la compleja relación textual que se establece en la creación del teatro lírico, con varios pasos diferenciados en los que el texto es susceptible de sufrir modificaciones, fundamentalmente en su cambio de ser herramienta de trabajo a producto de consumo: comedia-libreto-partitura-programa de mano- subtítulos.

Creemos necesario el estudio de libreto no solo como parte del contexto cultural y estético para el que está concebido, sino

⁴ Una visión aún más amplia del término teatro lírico sería la propuesta por Casares y Torrente (2001, 24): «A las más de quinientas óperas conocidas, habría que añadir no menos de tres mil tonadillas y doce mil zarzuelas. Pero no acaba aquí nuestro teatro musical. A lo largo de los siglos XVII y XVIII al menos, otros fenómenos de perfil lírico enriquecieron nuestros escenarios con una abundancia de producción difícilmente cuantificable, pero no desdeñable: loas, bailes, autos, jácaras y mojigangas, a las que había que añadir los miles de villancicos en los que podemos ver realidades teatrales incuestionables. Ello nos habla de un pueblo que vive la lírica», si bien en este trabajo solo contemplamos aquellos con autonomía performativa y de cierta duración.

también como parte del fenómeno artístico al que pertenece. El progreso de los estudios performativos, así como el concepto de práctica escénica, nos obliga a tener en cuenta todos los elementos -a través de sus testimonios- que intervienen en la representación del teatro lírico, de ahí que el texto literario como parte integrante cobre relevancia en sí mismo, por un lado, y, por otro, que sea necesario indagar en todos los demás aspectos que puedan estar relacionados con la configuración del acto de la representación, independientemente del grado de dificultad que presenten. Una mirada más amplia de este fenómeno nos llevará a un proceso de historización necesariamente distinto, más aún, cuando el libreto es frecuentemente el único vestigio de la representación que ha resistido el paso del tiempo.

En este sentido, podemos sentir una diferencia cronológica significativa en el comienzo de la historia de la ópera en España si atendemos a las cuestiones que estamos planteando. La obra básica sobre esta disciplina, *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación, fundamental y necesaria* (Casares, 2018), arranca su recorrido en 1787, momento en el que se estrena *Medonte* de Giuseppe Sarti y comienzo de la historia moderna de la ópera, ya que se publica en el Diario de Madrid el «Reglamento para el mejor orden y policía del teatro de la ópera», y se comienzan a programar temporadas regulares de ópera en España (Casares, 2018, 19-25). Sin embargo, nuestra investigación quiere arrancar mucho antes, puesto que, la consideración del fenómeno operístico como una práctica escénica compleja debe llevarnos a su historización desde las primeras manifestaciones, no desde la consolidación del género. Vemos necesario aproximar la mirada hacia la configuración de los modelos que determinan la evolución de libreto literario desde el nacimiento de la ópera en España, de ahí que nuestra propuesta arranque con la pieza de Lope de Vega, *La selva sin amor*. La reconstrucción de este tejido previo, que considera testimonios parciales de la ópera, como puede ser el meramente textual, nos va a llevar a un análisis muy diferente del que se obtiene desde historia de la música empezando,

como hemos señalado, en cuestiones cronológicas para ir avanzando hacia asuntos de mayor calado⁵.

Este abordaje nos permite trazar una historia de la ópera en España en mayor consonancia con la perspectiva europea y con muchas menos fisuras. El *dramma in musica*, como se llamaba en el momento, existe desde la *Dafne* de Jacopo Peri en 1597, texto que no conservamos, pero de cuya representación tenemos constancia en España seis años después del estreno de *La selva sin amor*⁶, y se historia desde el *Orfeo* de Monteverdi en el año 1607, que sí preservamos. Vemos necesario, pues, situar a Lope de Vega en esta vanguardia estética europea con su aportación, en un esfuerzo necesario de superar la partitura como único testimonio en la valoración histórica de la ópera y comenzar un abordaje multidisciplinar del hecho escénico lírico. Suscribimos, pues, las palabras de Bianconi (1985, 33-34):

Una «explicación» de la historia del teatro operístico no nos la puede dar solo el estudio de su morfología musical, ni la investigación de la relación entre ópera y el desarrollo de los estilos de composición. Los componentes de espectáculo, visuales, gestuales, la estructuración dramática de la ópera en su relación dialéctica con la dramaturgia del teatro literario y aliterario, los factores institucionales y las estructuras de producción, son otros aspectos determinantes del fenómeno cultural «teatro de ópera», y ellas se encuentran al margen de las competencias exclusivas del historiador de la música. Aún menos si se exploran por separado. Añadir la historia de los estilos y de las formas musicales una historia del libreto, de lo vocal, de la

⁵ Este tipo de aproximación permitirá tener en cuenta la labor de autores olvidados en las historias de la ópera como Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Antonio Lótes, José de Nebra o Antonio Rodríguez de Hita, como reivindica Siemens (2008).

⁶ Documentado en la *Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde el abril del pasado (1)635 hasta fin de febrero de (1)636*, Madrid, 1636.

escenografía es necesario para hacer justicia a la compleja estructura del fenómeno operístico.

Lope de Vega puede ser considerado nuestro primer libretista; *La selva sin amor*, muy relacionada con su teatro mitológico (Gilbert, 2021) y denominada «égloga pastoral» marca el comienzo del teatro lírico en España. Sin embargo, solo conservamos el libreto, no la música, razón por la cual ha sido estudiada, aunque poco, desde la historia de la literatura⁷, pero no, obviamente, desde la historia de la música⁸. Se da también la paradoja de que el teatro mitológico de Lope ha sido el menos valorado por la crítica, siguiendo en gran parte la senda abierta por Menéndez Pelayo para quien estas piezas eran meros textos al servicio de la música, cuestión de máximo interés para nuestros propósitos. Hemos de insistir en el dato, tan relevante para esta investigación, de que el primer testimonio que conservamos de la ópera en España solo ha llegado a nuestros días en forma de libreto⁹, hecho que será prácticamente una constante en los siglos siguientes, sin ir más lejos, con Calderón. El elevado costo de la impresión de partituras, unido al hecho de que la representación de las óperas obedecía a eventos sociales y políticos, siendo las funciones a menudo, únicas, así como la escasa posibilidad de desarrollar un mercado editorial propio lleva a la prácticamente nula impresión. Los pocos testimonios de los

⁷ Contamos con las ediciones de Profeti (1999) y la digital y más reciente de Trambaioli (2014) así como con los estudios de Whitaker (1984), Oleza (1986), Meunier (2014) y Trabado Cabado (2002). Una de las aproximaciones más interesantes es el intento de reconstrucción escénica llevado a cabo con motivo de la exposición «Todo Madrid es Teatro» en la Casa de Lope, recuperada para la exposición de Lope y el Teatro del Siglo de Oro de la BNE (<https://lopeyelteatro.bne.es/video/lab%201.4%20LA%20SELVA%20SIN%20AMOR-EXPO%20BNE-MOD-1.mp4>, Sáez Raposo (2018).

⁸ Exceptuando los valiosos intentos de reconstrucción musical de Daniele Becker, especialista por otro lado en la relación literatura-música de la época, no conocemos acercamiento musical a la obra (1987).

⁹ Será útil, en este sentido, el estudio y la comparación con *Andrómeda y Perseo*, la única comedia de Calderón en la que conservamos también la partitura y una carta en la que se explica la puesta en escena, así como un manuscrito de presentación de la comedia que incluye toda la música vocal (Gilbert, 2021, 37).

siglos XVII y XVIII que conservamos son manuscritos. Esta situación solo se revertirá parcialmente con la incorporación del público general a los espectáculos (esa fecha de 1787 pautada por Casares). No parece, entonces, tan aventurado afirmar el carácter marcadamente literario y artístico de estos libretos de ópera, cuya difusión se produjo casi exclusivamente forma textual (como ha estudiado Gilabert, 2000). Tendremos que superar, pues, el desconocimiento extenso de la libretología en nuestro ámbito de trabajo y enfrentarnos a un paradigma por construir; la historia del libreto de ópera en español desde el inicio mismo de la manifestación artística.

La configuración de un canon operístico, o, mejor dicho, lírico durante el siglo XVII plantea ciertas complejidades. Veamos brevemente y a modo de ejemplo, el caso de Calderón. Para la mayoría de los especialistas, dos de sus obras se consideran óperas y otras dos, zarzuelas. *La púrpura de la rosa*, ópera de 1660, o «Fiesta que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela, toda de música», se representó para celebrar el tratado de paz entre Francia y España mediante el matrimonio entre la Infanta María Teresa y Luis XIV. Fue compuesta para la Zarzuela, pero finalmente se realizó en el Buen Retiro. Se llevó a escena otra vez en 1680 a propósito de una nueva alianza franco-española, sellada con el matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleáns. En uno de los paratextos iniciales, la loa, se matiza: «Ha de ser / toda música, que intenta / introducir este estilo / porque otras naciones/ vean competidos sus primores». E incluye los famosos versos en boca de Tristeza: «¿No miras cuánto se arriesga / que cólera española / sufra toda una comedia / cantada?», a lo que responde el coro: «No lo será / sino solo una pequeña representación».

La segunda ópera, *Celos aun del aire matan*, se representó el 5 de diciembre de 1660 en el Coliseo del Buen Retiro y llevaba por subtítulo «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Buen Retiro, cantada», constituye la primera ópera en tres actos (para voces y la línea del bajo) del repertorio español. Su importancia radica también en la conservación de la música del primer acto de

Juan Hidalgo, quien había firmado asimismo la partitura del texto anterior.

Calderón ostenta el lugar histórico de haber compuesto la primera zarzuela conocida (dentro de la ambigüedad genérica que estamos exponiendo), *El laurel de Apolo*, escrita en 1657, aunque representada al año siguiente para conmemorar el primer cumpleaños del Príncipe Felipe. Tampoco conservamos su música. *El golfo de las sirenas*, representada en 1657 es su segunda zarzuela, que él mismo denomina «égloga piscatoria», cuyo éxito la llevó a ser representada de nuevo en el Buen Retiro. Coro dice en la loa: «No es comedia, sino sólo / una fábula pequeña, / en que a imitación de Italia / se canta y se representa».

Sin embargo, el CBN incluye estas obras de Calderón: *Apolo y Climene*; *Céfalo y Pocris*; *Celos aun del aire, matan*; *Darlo todo y no dar nada*; *Eco y Narciso*; *La estatua de Prometeo*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *Fieras afemina amor*; *El golfo de las sirenas*; *Hado y divisas de Leónido y Marisa*; *El hijo del sol, Faetón*; *El jardín de Falerina*; *El laurel de Apolo*; *El mayor encanto, amor*; *El monstruo de los jardines*; *Ni Amor se libra de amor* y *La púrpura de la rosa*.

Stein, por otro lado, identifica como «semióperas»¹⁰ las siguientes obras: *La fiera, el rayo y la piedra*; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *Fieras afemina amor* y *La estatua de Prometeo*. Aunque no correspondan al género que denomina «semioperístico» incluye también dentro del teatro lírico *El hijo del sol*, *Faetón* y *Apolo y Climene*, por el sentido dramático de la música.

La nómina de dramaturgos del XVII que tienen algún texto considerado fiesta o zarzuela es bastante más extensa, aunque difícil

¹⁰ Stein utiliza este concepto para referirse a las obras cortesanas mitológicas sin intervención hablada: «As theatre, the new genre emphasized integrated spectacle, but avoided static scenes and other vestigial traces from the non-dramatic masques and saraos. As literature, the new Calderón plays are comedias with an emphasis on drama of a high moral tone, increased symbolism, and clear political messages» (Stein, 1993, 130). Considera, demás, que a finales del XVII conviven dos tendencias de teatro lírico, la operística, nacida en Lope y continuada en *La púrpura* y *Celos*, y las semióperas (García, 2013, 38).

de trazar¹¹ por la falta de estudios globales y con afán compilador que se hacen cada vez más necesarios. Es necesario, pues, seguir nuestro camino en la comprensión de la relación de la comedia nueva con el teatro lírico en la parada siguiente; la Italia del seiscientos.

El catálogo elaborado por Profeti (2009) constata la existencia de un número significativo de libretos basados en textos teatrales españoles y denominados *dramma musicale* o *dramma per*

¹¹ El clásico trabajo de Cotarelo incluye como zarzuelas, *Triunfos de amor y fortuna*, *Euridice y Orfeo* y *Las amazonas*, de Antonio de Solís; *Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios*, de Juan Vélez; *Triunfo de la paz y el tiempo*, *Lides de amor y desdén*, *El laberinto de Creta*, *Alfeo y Aretusa*, *Venir el Amor al mundo* y *Zarzuela del Nacimiento de Cristo*, Juan Bautista Diamante; *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda; *Endimión y Diana*, de Melchor Fernández de León; *Veneno es de amor la envidia*, de Antonio de Zamora; *Los juegos olímpicos*, de Agustín de Salazar y Torres; *Las Belides*, *Celos vencidos de Amor* y *Júpiter e Io* de Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, *Cómo se curan los celos* y *Orlando furioso* y *Fieras de celos y amor* de Francisco de Bances Candamo. En nota a pie apunta también *No puede haber dos que se amen* de Gaspar Mercader; *Vencer Marte sin Marte*, del padre Fomperosa y las conocidas de nombre: *La entrada de Baco en Tebas*, de Jaime Velenciano; *Apolo y Dafne* de Juan de Benavides; *La colonia de Diana* de Manuel Vidal y Salvador. El CBN recoge bajo la voz zarzuela las siguientes obras: *Cómo se curan los celos* y *Orlando furioso* y *Fieras de celos y amor*, Bances Candamo; *El laberinto de Creta* y *Alfeo y Aretusa* de Juan Bautista Diamante; *Las Belides*, *Júpiter y Io*, *Los cielos premian desdenes* y *Celos vencidos de Amor*, Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano; *Salir el amor del mundo*, José de Cañizares; *También se ama en el abismo*, Agustín de Salazar y Torres y *San Xavier grande*, anónima. Aunque no cuentan con esta etiqueta genérica, M^a Luisa Tobar (1998) incluye en la nómina de zarzuelas del XVII *Perfección es el desdén* de Pablo Palop (además de las que denomina comedias musicales: *La profetisa Casandra* y *leño de Meleagro*, *Los tres mayores imperios*, *el Cielo*, *el Mar* y *el Abismo*). Celia Martín considera zarzuelas, además, *Lides de amor y desdén* de Juan Bautista Diamante; *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara; *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda; *Amor, industria y poder* de Lorenzo de las Llamosas; *Montes afirman el desdén*, *Acis y Galatea*, *Amando bien no se ofenderá un desdén* y *Coronis* de José de Cañizares, *Apolo y Dafne*, de Antonio de Zamora y José Cañizares y *Veneno es de amor la envidia*, Antonio de Zamora. El clásico trabajo de Stein incluye como zarzuelas *Pico y Canente* de Luis de Ulloa, *Triunfos de amor y fortuna* de Antonio de Solís y *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres (junto con otras seis piezas del mismo autor). Lejos estamos de contar con un corpus estable del teatro lírico del XVII, y de sus diferentes manifestaciones, a pesar de la vigencia de las aportaciones de Cotarelo, Stein y Flórez, entre otros, para poder perfilar esta historia del libreto. No es el lugar de caminar hacia la exhaustividad, sí lo haremos en Mier (2026).

música. Probablemente sea esta la primera muestra histórica de la fácil adaptabilidad de la comedia nueva al molde lírico¹².

En esta nómina se constatan algunas de las cuestiones que también suceden en España, como la ausencia de partituras (solo se conservan las que se han indicado en la nota a pie) y el peso de los dramaturgos más importantes del momento.

Durante el siglo XVIII el panorama del teatro lírico cambia completamente. No solo hay modificaciones en la producción artística, sino que se produce una consolidación y definición del género a los ojos críticos actuales. Por ello, como señalábamos al principio, la musicología considera que la ópera nace en el último tercio del setecientos. Se hace especialmente difícil reconstruir la evolución del libreto durante toda la primera mitad, puesto que carecemos de estudios amplios y sistemáticos, cuestión que cambia, en España durante la segunda parte de la centuria. Es en este momento donde es preciso tomar en consideración precisiones

¹² De Calderón de la Barca cataloga: *Il carveriere di se stesso* (L. Adimari 1681), fuente *El alcalde por sí mismo*; *Echo und Narcissus* (C. Bressand) & *Eco e Narciso* (C. Gozzi, 1772) cuya fuente es *Eco y Narciso*; *Il Fetonte* (G.D. De Totis, 1685), fuente *El Faetonte*; La Psiche (G. D. De Totis, 1683), fuente *Ni amor se libra de amor*. De Antonio Coello, *La regina Floridea* (Milán, 1670), basado en *El Conde de Sex*. De Antonio Sigler de la Huerta, *Del male il bene* (G. Rospigliosi, ms. del que conservamos la partitura), cuya fuente es *No hay bien sin ajeno daño*. Juan Pérez de Montalván y su *Los empeños que se ofrecen* es la base de *Le armi e gli amori* (G. Rospigliosi, también conservado en forma de manuscrito y de cuya partitura disponemos). *No hay ser padre siendo rey*, de Francisco de Rojas Zorrilla es el origen de *Venceslai* (A. Zeno, 1703). Agustín Salazar y Torres cuenta con *I giochi troiani* (C. S. Capece, 1688) basado en *Los juegos olímpicos* y *Il Palazzo del segreto* (¿C. M. Maggi?, 1683), cuya fuente es *La mejor flor de Sicilia santa Rosolea*. Antonio de Solís es catalogado por *La caduta del regno delle Amazzoni* (G. B. De Toris, 1690 ms), basado en *Las Amazonas*. Tirso de Molina cuenta con *La Gelosa di se stessa* (A. Spagna, impresa 1689) cuya fuente es *La celosa de sí misma*. Y, por último, Lope de Vega aparece mencionado en varias ocasiones con los siguientes textos: *Lo cierto por dudoso*, *Xerxe* (N. Minati, 1654); *La discreta enamorada*, *Chi può s'ingegni* (A. Spagna, 1709); *La fuerza lastimosa*, *La forza compassionevole* (A. Salvi 1694) y *El Mayor imposible*, *Bassiano* (M. Noris, 1682). Además, cataloga la obra en colaboración de Vélez de Guevara, Coello, Rojas Zorrilla: *La Baltasara* como *La comica del cielo, overo la Baltasara* (G. Rospigliosi ms. con partitura).

respecto al idioma y la geografía para configurar el corpus, puesto que sigue siendo importante, a pesar de la escasez de manifestaciones (que nos permiten rescatar algunos nombres como Antonio de Literes, José de Nebra o Ramón de la Cruz) mantener el punto de mira en los textos producidos en España y en español, siendo precisamente este uno de los mayores problemas¹³.

De nuevo, la perspectiva de la musicología sobre el fenómeno del teatro lírico en España arroja una luz muy diferente que la literaria: la importancia de las traducciones de las óperas europeas, cuya música se mantiene, pero el texto pasa a ser en español provoca la exclusión de muchísimos textos de esta historia, que sí es relevante en la reconstrucción que aquí queremos trazar; en la translación del texto literario al musical, se incorpora un paso intermedio, la traducción. Este periodo presenta una clara laguna a la hora de configurar un corpus cronológico estable y progresivo, lo que nos obligará a realizar un salto hasta finales del siglo, especialmente si mantenemos, como es nuestro objetivo, la diana en los textos cuya base esté estrechamente relacionada con Lope de Vega; es evidente que el XVIII no mira al siglo anterior como modelo.

Casares resume lo sucedido con un dato contundente: «entre 1787 y 1875 se estrenaron en España o en el extranjero de autores españoles 234 óperas, solo 54 fueron en castellano, tres en ruso, once en francés y 166 en italiano» (2015, 16), esta situación explica «el mundo de tensiones en el que se convierte la historia de nuestra

¹³ El seminal trabajo de Cotarelo (1934) documenta una continuación significativa de las representaciones de zarzuela durante el primer tercio del siglo XVIII en la que también se deja ver la influencia italiana, aunque se mantiene el idioma español (mayoritariamente en traducciones), de hecho, constata la vitalidad de la escuela calderoniana en las figuras de Antonio de Zamora y José de Cañizares, principalmente, apoyados por José de Nebra en la partitura. En la segunda mitad del XVIII destaca especialmente el papel de Ramón de la Cruz, acompañado por Misón, Rodríguez de Hita, Rosales o García Pacheco, tanto en su primera etapa en la que se dedicó a la traducción de óperas italianas y francesas al español, con música original, como en la segunda donde ya proliferan las zarzuelas originales, hasta la popularización de la tonadilla en 1776. Como dato relevante para esta investigación, Cotarelo recoge una zarzuela anónima en el archivo de Madrid estrenada el 29 de enero de 1712 que es *Amar sin saber a quién*, de Lope de Vega.

ópera durante estos ochenta años [...] aparecerá esa dualidad del respeto hacia Italia, o la defensa de lo hispano, que se irá haciendo cada vez más determinante» (2015, 17).

Podemos observar desde mediados del XIX una clara tendencia en el teatro lírico a incluir libretos basados en textos de los siglos de oro: Martín y Soler, *Una cosa rara* (en italiano), libreto de Lorenzo Da Ponte, basado en *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara, 1786; Emilio Arrieta, *El conjuro*, libreto de Abelardo López de Ayala, basado en *El dragoncillo* de Calderón de la Barca, 1866; Emilio Arrieta, *San Franco de Sena*, libreto de José de Estremera inspirado en *El lego del Carmen* de Agustín Moreto, 1883; Amadeo Vives, *Don Lucas del Cigarral*, libreto de Carlos Fernández Shaw y Tomás Luceño basado en *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, 1899; Felipe Pedrell, *La Celestina*, libreto del compositor basado en el texto de Fernando de Rojas, 1902; Ruperto Chapí, *El mayor hechizo amor*, libreto de Ramos Carrión, sobre la obra homónima de Calderón de la Barca, libreto de Ramós Carrion, 1902; Rafael Calleja, *Lances de amo y criado*, libreto de Tomás Luceño basado en *Amo y criado* de Rojas Zorrilla, 1912; Tomás Bretón, *Don Gil de las calzas verdes*, libreto de Tomás Luceño, basado en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, 1914 y Rafael Millán, *El bello don Diego*, libreto de José Tellaeche sobre *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, 1923. No hemos de perder de vista el *Don Giovanni* de Mozart, con libreto de Da Ponte y estrenado en 1787.

Esta tendencia es especialmente acusada con textos de Lope de Vega. Sirvan como muestra los siguientes: Hilarión Eslava, *Pietro il Crudele o Don Fadrique*, libreto de Bertocchi, inspirado en *Lo cierto por dudoso*, 1842; Emilio Arrieta, *La estrella de Madrid*, libreto de Abelardo López de Ayala, inspirado en *La estrella de Sevilla*, 1853; Llanos y Aceves, *La estrella de Sevilla*, libreto de Mariano Capdepón, 1871; Amadeo Vives, *Doña Francisquita*, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, inspirado en *La discreta enamorada*, 1923; Amadeo Vives, *La Villana*, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, inspirado en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, 1927; Jacinto Guerrero, *La rosa del azafrán* libreto de Federico

Romero y Guillermo Fernández Shaw, basado en *El perro del hortelano*, 1930.

¿Qué es lo que sucede a lo largo del XIX para que se produzca esta profusión de argumentos de la comedia nueva? A principios de siglo, en el intento de recuperación de las obras escritas en español se restaura la zarzuela como máximo exponente del teatro lírico nacional. La decadencia del denominado «género chico» dará lugar a la gran zarzuela, de 2 y 3 actos, y es entonces cuando se buscará de forma más sistemática la inspiración en la dramaturgia del XVII, ante la necesaria apertura temática, argumental y la búsqueda de cierta identidad nacional.

Este momento tan prolífico de la zarzuela y de la relación de Lope con el teatro lírico supone también un lugar de asentamiento fundamental del género literario. Marco incide en esta idea señalando cómo la fórmula estable del libreto propuesta por los autores anteriormente mencionados llega a afectar a la falta de riqueza musical, que va siendo similar en todas las obras. Flórez Asensio recalca, por otro lado, que son los propios compositores los que prefieren este «marco conocido» (1998, 95). La preponderancia del texto sobre la música convierte este momento en una parada obligatoria de nuestra propuesta diacrónica. Incide Tomás Marco, a propósito de esta circunstancia, en que el gran problema de la ópera española es precisamente el texto no musical: «parece que el problema fundamental en la ópera española eran los libretos, ¡extraño en un país de indiscutible tradición teatral!» (1996-97, 261). Ya Julio Gómez opinaba en el mismo sentido (1956, 39): «nuestros autores dramáticos no han hallado una forma de drama lírico que, sin dejar de someterse a las normas necesarias del género, se refiera especialmente a la tradición, con caracteres bien definidos desde Juan de la Encina hasta Benavente y los hermanos Quintero». Esta falta de libretos se intenta solucionar desde los poderes oficiales con concursos de la Real Academia Española. Como consecuencia, en el siglo XIX tenemos dos libretistas de ópera casi «de oficio»: Antonio Arnao y Mariano Capdepón, ambos desarrollan sistemas fijos para la escritura.

El segundo periodo fructífero es mucho más reciente. Observamos, por un lado, la continuación de las zarzuelas entrado ya el siglo XX, durante el primer tercio. Sin embargo, la propia evolución del género lírico propone durante este último siglo algunas reescrituras sumamente interesantes, como son, por ejemplo, *La ilustre moza*, basada en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, libreto de Luis Tejedor y Luis Muñoz y música de Federico Moreno Torroba, 1943; la francesa *Font aux cabres*, de Salvador Bacarisse con libreto de J. Camp, 1956; *El hijo fingido* de Joaquín Rodrigo, con libreto de Jesús María de Arozamena, basado en *De cuándo acá nos vino*, 1964; *Fuenteovejuna* de Francisco Escudero, con libreto de Luis de Castresana, Juan Antonio Zunzunegui y el propio compositor, 1967; *Fuenteovejuna* con música de Manuel Moreno Buendía, libreto de José Luis Martín Descalzo de 1981; *San Isidro Labrador*, de Valentín Ruiz López, cuyo libreto es una refundición de textos de Lope realizada por el propio compositor, 1986 y la *Fuenteovejuna* de Jorge Muñiz con libreto de Javier Almuzara, con quienes abríamos este trabajo¹⁴. Por último, en 2023 Lluís Pasqual escribe el libreto una ópera con música de Arturo Diéz Boscovich cuyo título no deja lugar a dudas, *El caballero de Olmedo*.

Será, pues obligatorio realizar una última cala en las óperas más recientes. Esta parada resultará especialmente interesante en nuestro recorrido diacrónico por el libreto para contrastar qué es lo que ha sucedido con este estímulo multisecular después de la redefinición sistemática de las artes durante el siglo XX, en concreto, tras el cuestionamiento de ópera como unidad sémica vinculada a la música y la palabra tras los experimentos de Virgil Thomson, con libreto de Gertrude Stein, en cuya *The mother of us all* (1947) la palabra se libera de cualquier significado o de Ligeti, cuya *Le grand macabre* (1974), basado en una obra de Michel de Ghelderode, construye la anti-opera llegando a la inteligibilidad del texto.

Plantear la relación de Lope de Vega con la ópera, o con el teatro lírico, como hemos visto, supone adentrarse en las tensiones

¹⁴ De las tres “fuenteovejunas” en español ha dado cuenta, en parte, Serrano Agulló (2019).

conceptuales, históricas, literarias, culturales y hasta políticas de los últimos cuatrocientos años, y también ser testigos de un recorrido que establece un diálogo constante entre la vanguardia estética y el legado cultural. Esta conversación nos lleva a hacernos preguntas que tocan prácticamente todas las esferas de las prácticas culturales musicales y literarias, puesto que en cada momento las relaciones entre uno y otro elemento son marcadamente diferentes. Durante el siglo XVII la falta de nomenclatura precisa para unos géneros titubeantes impide contar con un mapa inequívoco. En los últimos cien años hemos de plantearnos cuestiones que van mucho más allá de la dicotomía zarzuela/ópera clásica y el sentido del libreto como fuente incuestionable de la performance de muy diversa índole. Desde el punto de vista estrictamente textual, es necesario llevar la investigación hacia otro tipo de interdependencias que exceden los límites de este trabajo¹⁵. Por otro lado, la configuración de un canon en el teatro lírico nos lleva a plantearnos relaciones que adquieren un sentido más profundo en la perspectiva diacrónica al tener en cuenta variables como el público y su papel en la definición del repertorio o cómo se delimita un canon literario de un género ya perfilado con criterios musicales. Algunas de estas cuestiones son inherentes al propio teatro lírico y su doble naturaleza, ya el mismo Lope se lamentaba tras la representación de *La selva sin amor* de que «lo menos que hubo en ella fueron mis versos» (Lope, 1999, 65).

Nuestra aproximación ha buscado rescatar los títulos de piezas que puedan construir el corpus de trabajo de textos líricos

¹⁵ La complejidad textual del teatro lírico, desde el punto de vista literario va más allá del único aspecto que hemos planteado en este artículo: ¿Cuál es la relación del género lírico con la música incidental? ¿Hasta qué punto el programa de mano no deja de tener un libreto en formato efímero destinado a un consumo no necesariamente popular? ¿Cuáles son las transformaciones del texto desde la comedia original, al libreto, partitura, subtítulos, y finalmente programa de mano? ¿Cómo pueden convivir el género teatral y la música en constante disputa por el rol prevalente? ¿Desde cuándo los subtítulos son inherentes a la comprensión del teatro lírico incluso en el propio idioma como práctica de consumo de la ópera en directo? ¿Cómo se «lee» el texto literario de una ópera durante su *performance*? ¿Por qué sigue siendo importante seguir el sentido del texto, frecuentemente subtítulo, hoy en día?

cuyo origen se encuentra en obras de Lope de Vega, desde su aportación definitiva con *La selva sin amor* hasta la ópera de Jorge Muñiz estrenada en 2018¹⁶. De esta manera se ha querido dar un primer paso para poder emprender un estudio diacrónico del libreto de ópera como género literario y de las relaciones que mantiene a lo largo de la historia del teatro con los textos considerados más teatrales. Es evidente que aún queda mucho trabajo para poder trazar unas conclusiones sólidas tanto sobre la propia libretología como sobre la específica relación textual interdependiente derivada de las obras del Fénix, pero ya podemos aventurar que hay periodos de gran interés en este recorrido y en los que es preciso hacer una parada obligatoria.

Bibliografía

ALMUZARA, JAVIER. (2018) *Fuenteovejuna. Comedia en verso*. Sevilla. Ediciones Espuela de Plata.

BECKER, Daniele. (1987) «*La selva sin amor, favola pastorale*, ilustración de las teorías de Doni». *Revista de Musicología*. 10.2. 517-527.

BIANCONI, Lorenzo. (1985) «Perché la storia dell'opera italiana?». *Musica/Realtà*. 17. 29-48

¹⁶ A pesar de insistir durante las páginas anteriores en la importancia del texto literario como testimonio fundamental de comprensión del teatro lírico, no podemos cerrar este trabajo sin recordar la importancia del sonido en este género. De hecho, la necesidad humana de escuchar el texto fundacional del género, *La selva sin amor*, ha llevado a la realización de propuestas escénicas bien diferentes en los últimos años. Nos referimos en concreto a la realizada por el Real Conservatorio de Madrid dentro de la cátedra de composición, libre y sin letra en 2021, además de la que llevó a cabo, con títeres, La Máquina Real en el Festival de Teatro de Almagro de 2020. Estas dos recientes aproximaciones al sonido de *La selva sin amor* no dejan de confirmar la necesidad inherente en este tipo de textos tanto de leerlos como de escucharlos.

BROWN, Calvin (1948). *Music and literature. A comparison of the arts*, Athens. University of Georgia Press.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1990) *La púrpura de la rosa*. Edición de Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham. Kassel. Reichenberger.

CASARES RODICIO, Emilio y Álvaro Torrente. (2001) *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CASARES RODICIO, Emilio. (2018) *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1934). *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. (1998) «Lope de Vega, libretista de zarzuela». *Revista de Musicología*. 21.1. 93-112.

GARCÍA GUIJARRO, MARÍA. (2013) *El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderioniana y su proyección en el siglo XVII, Música y Textos*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid.

GILABERT, Gastón. (2020), «En busca de la voz perdida: el verso cantado en el teatro del Siglo de Oro». *Investigaciones del teatro clásico español: lagunas y nuevas aportaciones* José María Díez Borque y Elena Di Pinto (coord.), Madrid. Visor. 73-88

GILABERT, Gastón. (2021) *El encanto de los dioses. Mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*. Murcia. Universidad de Murcia.

GÓMEZ, Julio. (1956) *Los problemas de la ópera española*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

MARCO, Tomás. (1996-1997) «El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo». *Actas del Congreso Internacional la zarzuela en España e Hispanoamérica. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2-3. 257-264.

MARTÍN GANADO, Celia y Carlos González Ludeña. (2021). «El canto de los graciosos en la zarzuela mitológica entre 1658 y 1721: un estudio desde el libreto». *Hipogrifo*. 9.1. 69-85.

MÉNDEZ ROMEU, José Luis. (2022) *Valle-Inclán en la ópera: problemas de traducción intersemiótica*. Madrid. Sial Ediciones.

MEUNIER, Philippe. (2014) «*La selva sin amor* 1627: ¿un ejemplo «italiano»?». *Críticón*. 122. 157-167.

MIER PÉREZ, Laura. (2026) «Hacia la precisión genérica en los textos dramático-musicales del siglo XVII», en prensa.

MOLINA JIMÉNEZ, Belén. (2007) *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.

OLEZA, Joan. (1986) «La tradición pastoril en Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. José Luis Canet (ed.). Londres. Tamesis. 325-343.

PAZ GAGO, José María. (2017) «Valle-Inclán y la ópera: versiones operísticas de textos valleinclinianos». *Cuadrante*. 35. 5-17.

PROFETI, Maria Grazia. (2009) «Per un censimento dei libretti italiani derivati da commedie auree». *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. María Grazia Profeti (ed.). Florencia. Alinea. 439-446.

Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde el abril del pasado (1)635 hasta fin de febrero de (1)636, Madrid, 1636.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2018) «Catálogo de la Exposición Todo Madrid es Teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro». Madrid. Casa Museo Lope de Vega.

SERRANO AGULLÓ, Antonio. (2019). «Bailando (y cantando) con Lope: con permiso de Kevin Costner». *Fuenteovejuna (1619-2019) pervivencia de un mito universal*. Javier Huerta Calvo (coord.). Nueva York. IDEA. 327-342.

SIEMENS, Lothar. (2008) «Sobre la ópera española y en español», *Revista de Musicología*. 31.1. 241-247.

STEIN, Louise K. (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford. Clarendon Press.

TOBAR ANGULO, María Luisa (1998) «Perfección es el desdén, una zarzuela inédita de Pablo Palop». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds. lits.). Alcalá. Universidad de Alcalá. 1563-1574.

TORRENTE, Álvaro. (2014) «Hidalgo y su libretista», *Scherzo*, 296. 81-84.

TRABADO CABADO, José Manuel. (2002) «Mito y teatralización de la égloga», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, J. Ponce & I. Colón. coord. Madrid. Ediciones Clásicas. 143-154.

VEGA, Lope de. (1999) *La selva sin amor*. Edición de Maria Grazia Profeti. Florencia, Alinea.

VEGA, Lope de. (2014). *La selva sin amor*. Edición de Marcela Trambaioli. More than Books.

VV. AA. (1986) *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. Madrid. Ministerio de Cultura.

WHITAKER, Shirley. (1984) «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*. 9.1. 43-66.

WILLS, Gary. (2011) *Verdi's Shakespeare. Men of the Theater*. Nueva York. Viking Penguin.