

---

---

# RETÓRICA Y SOLMIZACIÓN EN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA* DE SEBASTIÁN DURÓN (\*1660-†1716)

## RHETORIC AND SOLMIZATION IN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA* BY SEBASTIÁN DURÓN (\*1660-†1716)

Inmaculada Martínez Ayora•

Universidad de Castilla-La Mancha

[inma.marayo@gmail.com](mailto:inma.marayo@gmail.com)

[orcid.org/0000-0003-0275-8061](https://orcid.org/0000-0003-0275-8061)

### RESUMEN

En el presente trabajo se establece una relación entre la solmización, como método de aprendizaje vigente en el siglo XVIII y la retórica musical de la obra teatral de Sebastián Durón, el último maestro de la Capilla Real de la dinastía de los Austrias, durante el reinado de Carlos II. Tomando como base el tratado *Música universal o principios universales de la música* del jesuita español Pedro de Ulloa, se establecerá una relación directa entre la denominada *Affektenlehre* y el sistema guidoniano que seguía en auge en la educación, para analizar desde la perspectiva novedosa que nos ofrece la retórica, la zarzuela *Veneno es de amor la envidia*, de Sebastián Durón.

**Palabras clave:** solmización; retórica; Sebastián Durón; Pedro de Ulloa; *Affektenlehre*; Barroco; zarzuela.

---

• Cursa sus estudios de Musicología en el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia obteniendo la matrícula de honor en su TFG. Posteriormente, realiza el Máster en Patrimonio Musical en la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Granada y la Universidad de Oviedo. Actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral en la Universidad de Castilla La-Mancha, donde además es parte del personal investigador, y es investigadora del Centro de Estudios del Campo de Montiel (Ciudad Real). Sus investigaciones han versado sobre la música en los siglos XVII y XVIII.

Recepción del artículo: 21-09-2021. Aceptación del artículo: 03-12-2021.

**ABSTRACT**

In this work, a relationship is established between solmization, as a learning method during the 18<sup>th</sup> century, and musical rhetoric in the theatrical music of the last master of the Royal Chapel of the Habsburg dynasty, during the reign of Carlos II. On the basis of the treatise of the Spanish Jesuit Pedro de Ulloa, a direct relationship will be established between the so-called *Affektenlehre* theory and the Guidonian's system that continued to be used in education, to analyze it from the new perspective offered by the rhetoric, at the zarzuela *Veneno es de amor la envidia* by Sebastián Durón.

**Key words:** solmization; rhetoric; Sebastián Durón; Pedro de Ulloa; *Affektenlehre*; Baroque; zarzuela.

**I. INTRODUCCIÓN**

Los estudios acerca de la solmización en el panorama académico actual se han delimitado a unos pocos autores que se han especializado en ella, como es el caso de Samir Suez<sup>1</sup>. Sin embargo, este fenómeno ha acompañado a la educación musical en España hasta prácticamente el siglo XIX, cuando las desamortizaciones llevadas a cabo desde el siglo XVIII hasta la culminación de la llevada a cabo por Mendizábal entre los años 1836 y 1837<sup>2</sup> mermaron la influencia de la Iglesia sobre dichas enseñanzas.

Si atendemos al periodo en el que estuvo vigente como sistema educativo, podemos determinar una influencia directa en los compositores que procedían de capillas musicales. Este hecho, aunque pudiera parecer insignificante, nos abre una vía de investigación, que se dispone a determinar la relación de este sistema con las prácticas compositivas.

En este sentido, este estudio ha tomado como compositor representativo de la música teatral al maestro de la Real Capilla Sebastián Durón. Esta elección radica en la mínima influencia italiana en sus obras, tal y como nos detalla José María Domínguez<sup>3</sup>, incidiendo en que ésta se produce a partir de 1708, con el estreno de su obra *Decio y Eraclea*.

Por otro lado, se debe atender a los usos retóricos en las obras del momento, ampliamente estudiados, aunque en esta investigación se ha recurrido a un tratado en el que se combina con la solmización, creando así una relación directa. El tratado utilizado ha sido *Música universal o principios*

<sup>1</sup> Samir Suez, *La solmisación. Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca* (Málaga: Ediciones Sí bemol, 2014).

<sup>2</sup> María Ángeles Sarget Ros, «Perspectiva histórica de la educación musical», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 15 (2000): 117-132.

<sup>3</sup> José María Domínguez, «Zarzuelas y comedias armónicas en palacio: Sebastián Durón y Serqueira», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol 3. La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016), 731.

*universales de la música* de Pedro de Ulloa<sup>4</sup>, publicado en 1717, donde se recogen las técnicas compositivas utilizadas por Durón en sus obras, tal y como apunta Virginia Acuña.<sup>5</sup>

En este caso, la obra elegida para este estudio ha sido *Veneno es de amor la envidia*, una zarzuela en dos jornadas, perteneciente a la trilogía que el autor manchego entrenó en el madrileño Corral de la Cruz durante su exilio en Francia, ya en el ocaso de su vida<sup>6</sup>, la cual trataremos ampliamente a continuación.

El objetivo principal de este trabajo es demostrar la influencia de la solmización en la práctica compositiva del momento, tomando esta obra como ejemplo representativo del periodo. Además, el estudio de la relación de la retórica y la solmización y, más concretamente, evaluar la correspondencia entre las figuras retóricas presentadas por Pedro de Ulloa en su tratado y esta zarzuela de Durón.

Atendiendo a un breve estado de la cuestión, la figura de este compositor ha sido ampliamente estudiada durante el siglo xx por investigadores como Antonio Martín Moreno<sup>7</sup>, además de otros autores como Nicolás Álvarez Solar-Quintes<sup>8</sup>, Miguel Querol Gavaldá<sup>9</sup> o Lothar Siemens<sup>10</sup>, cuyas publicaciones suponen el grueso de la investigación en la segunda mitad del siglo xx.

<sup>4</sup> Pedro de Ulloa, *Música Universal o principios universales de la música* (Madrid: Bernardo Peralta, 1717).

<sup>5</sup> Virginia Acuña, «Violencia y desesperación: la utilización de los afectos en las obras de música teatral de Sebastián Durón», en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, ed. por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013), 99-143.

<sup>6</sup> Antonio Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral», en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, ed. por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013), 15-77.

<sup>7</sup> Antonio Martín Moreno, «El músico Sebastián Durón: Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía», *Anuario musical* 27 (1972-1973): 163-188; y Antonio Martín Moreno, «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón», en *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo, (1662- 1704)*, ed. por José Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994), 95-156.

<sup>8</sup> Nicolás Álvarez Solar-Quintes, «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón», *Anuario musical* 13 (1950): 225-259.

<sup>9</sup> Miguel Querol Gavaldá, «La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras», *Anuario musical* 28-29 (1973-1974): 208-220

<sup>10</sup> Lothar Siemens Hernández, «Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón», *Anuario musical* 18 (1963): 137-159; y Lothar Siemens Hernández, «Un dictamen de Pablo Nassarre (1694) probablemente relacionado con la polémica musical de Paredes y Durón», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 2, n.º 1 (1986): 173-186.

En la década de los 90 y bien entrado el nuevo milenio han surgido revisiones de su figura por parte de Paulino Capdepón Verdú<sup>11</sup> y, sobre todo, de Raúl Angulo Díaz<sup>12</sup>, quien ha rebatido algunas dataciones presentadas por investigaciones anteriores y certificados nuevas autorías a Durón.

Por otro lado, existen un gran número de estudios sobre retórica musical, siendo el monográfico de Rubén López Cano<sup>13</sup> la obra de referencia en España sobre esta temática, aunque hay infinidad de estudios al respecto<sup>14</sup>, aportando en este artículo los que han sido utilizados para esta investigación. Por su parte, los estudios del tratado de Pedro de Ulloa se limitan a la tesis doctoral de María del Carmen Catalán<sup>15</sup> y al compendio de teoría musical publicado en 1991 por León Tello.<sup>16</sup>

## II. SEBASTIÁN DURÓN Y SU MÚSICA TEATRAL

Si por algo se caracteriza Sebastián Durón es por ser uno de los mayores representantes de la música teatral hispánica del final de la dinastía de los Austria, siendo su obra del agrado de la reina consorte Mariana de Neoburgo. De hecho, la relación de admiración entre ambos dio comienzo en el año 1691, donde situamos el nombramiento de Sebastián como Maestro de la Real Capilla, siendo anterior el matrimonio de Mariana de Neoburgo con Carlos II, último monarca de la dinastía de los Habsburgo, en 1689.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín, eds., *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013); Paulino Capdepón Verdú, «Maestro de la real capilla (Sebastián Durón 1660-1716)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 30 (1991): 525-536; Paulino Capdepón Verdú, «Durón Picazo, Sebastián», en *Diccionario biográfico español* (Madrid: RAE, 2009), tomo 16, 735-738; y Paulino Capdepón Verdú, «Dos maestros del Barroco español: Juan García de Salazar y Sebastián Durón», *Scherzo: Revista de música* 25, n.º 255 (2010): 124-127.

<sup>12</sup> Raúl Angulo Díaz, «El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*: ¿Sebastián Durón o José de Torres», *Sinfonía virtual* 14 (2010), acceso online el 31 de diciembre de 2020, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela\\_imposible\\_amor.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela_imposible_amor.pdf); Raúl Angulo Díaz, *La dramaturgia en el teatro musical de Sebastián Durón* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012); y Raúl Angulo Díaz, *La música escénica de Sebastián Durón* (Oviedo: Codalario, 2016).

<sup>13</sup> Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco* (Barcelona: Amalgama Edicions, 2012).

<sup>14</sup> Véase: Silvia Alonso, *Música, literatura y semiosis* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001); Asociación Española de Semiótica y Paz Gago Congreso José María, eds., *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: (celebrado en La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992)* (La Coruña: Universidade da Coruña, 1994).

<sup>15</sup> María del Carmen Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado *Música universal o principios universales de la música* (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España» (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2017).

<sup>16</sup> Francisco José León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, Colección Textos universitarios n.º 14 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991).

<sup>17</sup> Carlos González Ludeña, «“Para que cante Mateucho y todos los demás”: Música en la real cámara en el ocaso de vida de Carlos II», *Revista de Musicología* 43, n.º 1 (2020): 131-154.

La llegada de la reina a la corte supuso un cambio en la tendencia musical que se había llevado hasta el momento. Las relaciones de la reina con su familia, en concreto, con su hermano, el Elector del Palatinado Johann Wilhelm II, y su hermana, Dorotea Sofía, duquesa de Parma, le proveían de las novedades musicales que se estaban llevando a cabo en sus respectivas cortes en Dusseldörf y Parma, promoviendo la influencia foránea que no se había dado hasta el momento en la corte hispánica.<sup>18</sup>

Los gustos cortesanos acerca de la música son de sobra conocidos, ya que Carlos II solía escuchar música a diario mientras cenaba, contando con testimonios detallados desde 1679 hasta prácticamente su muerte, aunque al inicio de su reinado se deleitaba sobre todo con música de cámara, siendo la ópera y la zarzuela elementos propios de grandes fiestas o celebraciones.<sup>19</sup>

Las primeras obras músico-teatrales de Durón se caracterizan por el uso de *Tonadas*, integradas por «estribillo» y «coplas», *Cuattros*, siendo intervenciones del coro a cuatro voces, *solos* y «seguidillas», llamadas así por el uso del texto literario, típico español, consistente en una alternancia entre versos de siete y cinco sílabas donde encontramos la *hemiolia*, ritmo típico de la música hispana donde se combinan compases de seis por ocho con tres por cuatro<sup>20</sup>. La primera de estas piezas la encontramos en el año 1696, titulada *Salir el Amor del Mundo*, zarzuela en dos jornadas compuesta para celebrar la recuperación de Carlos II de una enfermedad, así como su cumpleaños.<sup>21</sup>

La simpleza de esta primera etapa nos lleva a hablar de una de sus obras más conocidas, *La Guerra de los Gigantes*, del año 1702, donde Durón comienza a introducir el estilo francés y, en menor medida, el italiano, siendo ésta la primera pieza del compositor titulada abiertamente como ópera y que incluye *recitativos*.<sup>22</sup>

No obstante, Durón continuó con una producción poco influenciada hasta prácticamente su última etapa, referente a sus estrenos en el Corral de la Cruz durante su exilio<sup>23</sup>. De hecho, el modelo presenta por el autor en sus zarzuelas se corresponde por el establecido por Calderón de la Barca durante el siglo XVII, consistente en la alternancia entre arias y recitativos.<sup>24</sup>

La obra que nos ocupa, *Veneno es de amor la envidia*, se trata de una zarzuela en dos jornadas que fue representada en el Corral de la Cruz en 1711, y, aunque se pueda llegar a pensar que esa es la fecha de su estreno, las últimas investigaciones de Angulo Díaz sitúan el estreno en 1706, por lo que

<sup>18</sup> Domínguez «Zarzuelas y comedias...», 731.

<sup>19</sup> González Ludeña, «Para que cante Mateucho y todos los demás»..., 133.

<sup>20</sup> Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716)...», 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, 34-35.

<sup>23</sup> Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716)...», 41-47.

<sup>24</sup> Fgbuenotv, «La música escénica de Sebastián Durón - Raúl Angulo Díaz», vídeo de YouTube, 2:04:52, publicado el 16 de diciembre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=gn7tin5ar4Q>.

se ubicaría en la segunda etapa, no tan influenciada por los usos italianos como su etapa final<sup>25</sup>. El argumento de la pieza está basado en *Las metamorfosis* de Ovidio, en concreto en el Libro XIII, teniendo por protagonistas a Glauco, Cirze y Scila.

Su duración es de alrededor de 25 minutos por parte, cada una representada en dos jornadas y cuyas representaciones se extendieron desde el 22 de enero hasta el 6 de febrero de 1711, recaudando 14.719 reales en dieciséis representaciones frente a los 6.356 reales en las diez representaciones de *El imposible mayor*<sup>26</sup>, por lo que, podemos afirmar que fue todo un éxito.

Los personajes estaban divididos entre aquellos que cantaban y otros que eran simples actores, con un texto musical que alternaba recitados con arias, dúos y coros a cuatro, típico de la ópera italiana, mezclada con formas españolas como la tonada con estribillo, las coplas y las seguidillas. La plantilla era igual a la anterior obra, *El imposible mayor*, con dos violines y acompañamiento de bajo continuo<sup>27</sup>. Esto nos recuerda a obras mencionadas anteriormente, como *Salir el Amor del Mundo*, con el añadido de las arias, en ocasiones mencionadas como tal y en otras definidas como tonadas, así como el uso de dúos.

Para este estudio se han utilizado diecisiete arias de la zarzuela, como ejemplo del contenido retórico presente en la obra, el cual analizaremos posteriormente, así como la influencia de la solmización en ellas.

### III. PEDRO DE ULLOA Y MÚSICA UNIVERSAL

La figura de Pedro de Ulloa destaca por ser un reconocido matemático, físico y teórico musical. De su vida temprana, no contamos con apenas datos sobre su formación, únicamente su nacimiento el 23 de junio de 1663 y su ingreso como religioso en la Compañía de Jesús el 1 de febrero de 1678 a la edad de quince años.<sup>28</sup>

Entre sus ocupaciones conocemos que fue profesor de gramática y filosofía en el colegio de Oropesa, en Toledo, aunque posteriormente sería nombrado catedrático de matemáticas en los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid. A este cargo iba estrechamente ligado el de cosmógrafo mayor del Consejo Superior de Indias, incluyéndose la cátedra. Ulloa fue nombrado catedrático el

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716)...», 45-46.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> María del Carmen Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado Música universal o principios universales de la música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España» (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, 2017), 37, acceso el 23 de noviembre de 2020, <https://riunet.upv.es/handle/10251/86164>.

23 de septiembre de 1715, siendo anterior la publicación de su trabajo más destacado en el ámbito matemático, sus *Elementos matemáticos*, publicado en Madrid en 1706<sup>29</sup>. Esta obra, comprendida en dos volúmenes, daba a conocer la geometría analítica de René Descartes, aunque de un modo breve.

Destaca la importancia de la Compañía de Jesús en el ámbito hispánico de los siglos XVII y XVIII. Entendida como una orden religiosa de gran relevancia política, su influencia durante la Reforma católica y evangelización de América a finales del siglo XVI les dotó de haciendas en el Nuevo Mundo las cuales les proporcionaban grandes beneficios. Además, conocemos que el poder de los jesuitas llegó a los más altos eslabones de la corte, siendo Juan Everardo Nithard, un miembro de la vertiente alemana de la Compañía, el confesor de la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II y, posteriormente, valido durante su regencia. Este hecho es de suma importancia, teniendo en cuenta que su gran influencia política condujo a la expulsión de la orden durante el siglo XVIII en diversos estados europeos, entre ellos el Imperio español en 1767.

El poder de los jesuitas nos brinda información sobre el conocimiento científico de Ulloa, ya que, en su tiempo, los jesuitas se encargaban de la educación de la alta nobleza y la burguesía en sus centros educativos, donde no excluían a ningún alumno y se ofrecía la mejor educación de la época de manera gratuita<sup>30</sup>. Es por ello por lo que en su tratado demuestra conocer a los grandes teóricos de su tiempo, Descartes y Kircher, hecho que nos indica el alcance científico que tenían estos centros.

En el ámbito hispánico, y como ya hemos mencionado antes, el reinado de Carlos II supuso la llegada de músicos italianos y alemanes a la corte, que, en efecto, influyó los aspectos musicales. Todo ello bajo el mecenazgo de la segunda mujer del monarca, Mariana de Neoburgo. Así pues, esta tendencia continuó con Felipe V y Fernando VI, cuyos confesores también eran miembros de los jesuitas, vinculando la orden a las cúpulas de poder.<sup>31</sup>

En cuanto al tratado, *Música universal o Principios universales de la música*<sup>32</sup>, observamos que la abundancia de ejemplares, unida al buen estado de conservación, pone de manifiesto la gran relevancia que tuvo el tratado en su tiempo. El contenido se corresponde, sobre todo, con su estricto pensamiento matemático, racionalizando la música mediante operaciones y teoremas, de manera similar a un compendio de acústica musical, más que un tratado sobre música práctica, tal y como sugiere Ulloa en la introducción<sup>33</sup>. A pesar de ello, encontramos un tratamiento de los afectos en su obra, realizando la referencia más amplia y concreta a la teoría de los afectos y a la clasificación de los diferentes estilos en el ámbito hispánico del XVIII. No obstante, hay que recordar que es una fecha tardía en comparación

<sup>29</sup> *Ibid.*, 45-46.

<sup>30</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 132.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 135-136.

<sup>32</sup> Pedro de Ulloa, *Música Universal o principios universales de la música* (Madrid: Bernardo Peralta, 1717).

<sup>33</sup> Francisco José León Tello, *Estudios de Historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), 75-76.

con otros países como Italia o Alemania, donde los tratadistas ya habían desarrollado esta teoría de forma más ampliada.<sup>34</sup>

Ulloa expone una apreciación racional sobre las relaciones entre los diferentes sonidos, sujetos a unas nuevas leyes que serían expuestas por Jean-Philippe Rameau en su tratado de armonía de 1722<sup>35</sup>, aunque José de Torres ya había hecho referencia a ellas en su obra de 1702<sup>36</sup>. Por último, encontramos nociones tratadísticas presentes en autores anteriores, como la aceptación de las interválicas propuestas por Ramos de Pareja y la exposición del temperamento igual desarrollado por Francisco Salinas<sup>37</sup>, algo habitual en este tipo de publicaciones, que pretendían acoger un compendio del saber anterior a ellas.

Asimismo, realiza diversas definiciones referentes a términos musicales como sonido o consonancia, así como un detallado análisis de instrumentos musicales y de la solmización en su relación con el monocordio, mostrando la ejemplificación de las notas en la conocida «mano guidoniana» a la manera en que la mostraran otros autores como Pablo Nassarre, y como se muestra a continuación en la imagen 1.<sup>38</sup>



Imagen 1. Detalle de la mano guidoniana.

<sup>34</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 86.

<sup>35</sup> Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (París: Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722).

<sup>36</sup> José de Torres, *Reglas generales utiles, y faciles de acompañar en organo, clavicémbalo y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un basso en Canto figurado* (Madrid: Bernardo Peralta, 1702).

<sup>37</sup> Francisco de Salinas, *De libri septem* (Salamanca: Mathias Gastius, 1577), 101-235.

<sup>38</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 20.

La citada mano guidoniana consistía en el uso de la mano izquierda, en concreto las falanges y articulaciones que servían para memorizar las veinte notas del Sistema Músico.<sup>39</sup>

Acto seguido expondrá sobre el pentagrama el sistema hexacordal, describiendo en la pauta, en un primer momento, la correspondencia de cada sonido como se expone en la imagen 2<sup>40</sup>. Así, observamos como cada sonido, indicado mediante notación alfabética, se sitúa en cada una de las líneas y espacios en función de su altura.

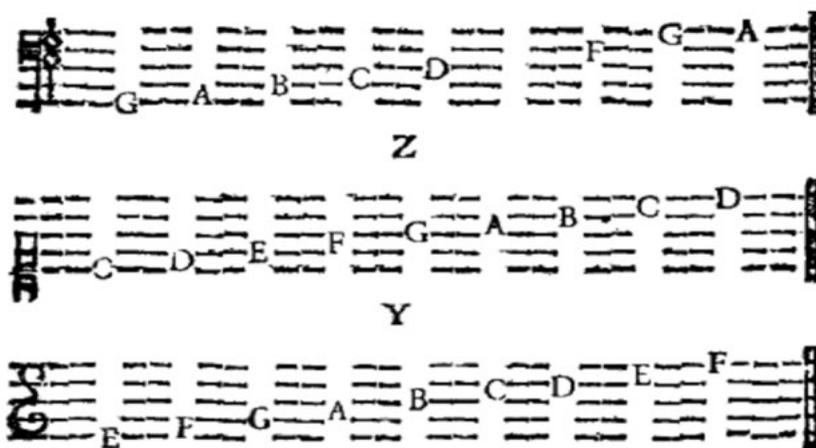


Imagen 2. Sistema hexacordal.

Posteriormente, expone las «voces músicas», a las que añadirá la sílaba bi o si, planteando soluciones para llegar a la entonación adecuada en el caso de las mutanzas, en esta ocasión en forma de letra, tal y como se expone en la imagen 3.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 20.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>41</sup> *Ibid.*

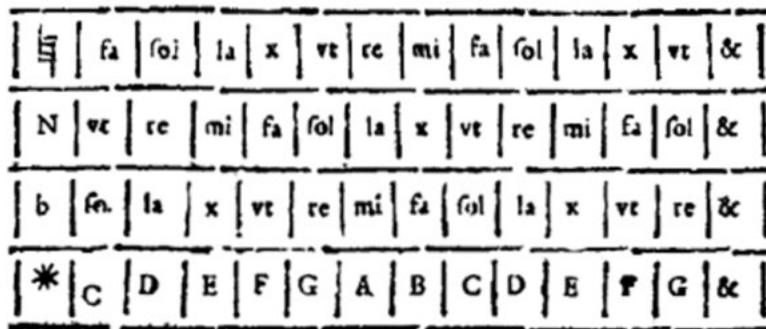


Imagen 3. Correspondencia de mutanzas.

A continuación, Ulloa nos muestra las diferentes posibilidades de transporte de los ocho modos, en un contexto aún modal, en el que sitúa las diversas armaduras resultantes con el movimiento del semitono al cambiar el nombre de la tónica.

Asimismo, demuestra el uso del sistema hexacordo en aras de la educación musical del momento, así como el conocimiento de todas las alteraciones, donde se sitúan las diferentes armaduras a las que se puede transportar el primer modo incluyendo más alteraciones que fa#, do#, sol#, sib y mib. Por tanto, en la imagen 4<sup>42</sup>, se muestra el primer modo con la mutanza correspondiente, escribiendo bajo el nombre de las notas, con sus posibilidades de transportes en la parte inferior de la imagen, mostrándose únicamente las armaduras.<sup>43</sup>



Imagen 4. Primer modo y sus transportes.

<sup>42</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, *op. cit.*, 29.

<sup>43</sup> *Ibid.*

En esta línea expone los modos, siguiendo la terminología de maestros y discípulos ya utilizada en el tratado de Pietro Cerone de 1613<sup>44</sup>. Así pues, continúa hablando sobre la modulación, novedosa en el periodo y que no será aceptada en la tratadística española hasta la obra *Llave de la modulación* del padre Soler de 1762<sup>45</sup>, siendo considerada ambigua, y, por tanto, rechazada, ya que su utilización se basa en un cambio de afecto en la obra.

Este aporte novedoso de Ulloa tiene que ver con su relación directa con la corte de Felipe V, de clara influencia italiana y donde se organiza una orquesta provista de instrumentos novedosos que sustituyen a las chirimías y sacabuches por violines, oboes y trompas<sup>46</sup>. Ulloa, al igual que el padre Soler, es un religioso relacionado con la realeza, que utiliza su posición para asentar este nuevo concepto. A raíz de su definición, será aceptado de una manera progresiva hasta la publicación del padre Soler en 1762.

### III. 1. Directrices retóricas

Ulloa toma como referencia la modulación para abordar la teoría de los afectos, utilizando la dualidad entre modos, mayor y menor, que esta produce para asociar la obra musical a dos «humores» posibles. Será pionera en tratar esta temática de una manera tan sistemática en el ámbito hispano, por lo que presenta las implicaciones de esta doctrina como se venía haciendo en Alemania desde hacía ya un siglo.

Si tenemos en cuenta los antecedentes en la teoría española, encontramos a Pietro Cerone, que en su *El Melopeo y maestro* fue el primero en abordar la relación entre la música y la letra<sup>47</sup>, siguiendo su estela Andrés Lorente<sup>48</sup>, el cual habla de la importancia de la disonancia a nivel compositivo y a fray Pablo Nassarre, quien explica cómo obtener una buena composición musical acomodando la música a la letra.<sup>49</sup>

Sin embargo, parece que la mayor influencia en este campo la toma del jesuita alemán Athanasius Kircher, quien, en su tratado *Musurgia Universalis*, recoge de manera sistemática las fórmulas musicales empleadas para plasmar los afectos del texto a través de la música, y cuya influencia ya había llegado a otros autores españoles como José Zaragozá, Tomás Vicente Tosca y Royo.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 148.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 150.

<sup>47</sup> Pietro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613), 665-672.

<sup>48</sup> Andrés Lorente, *El porqué de la música* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672), 445-452.

<sup>49</sup> Fray Pablo Nassarre, *Fragmentos Músicos* (Madrid: Imprenta Real de Música, 1700), 272-284.

<sup>50</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 180.

Así pues, Ulloa comienza relacionando la teoría del *ethos* con los modos eclesiásticos, atribuyéndoles un afecto concreto y dividiéndolos de la siguiente forma, tal y como explica en el tratado:

El apetito sensitivo tiene dos facultades, la concupiscible y la irascible: la 1a para buscar el bien y para huir del mal; la 2a para contraponerse a quien se opone a su deseo u a su fuga. [...] Algún objeto bueno, nace en la concupiscible, primeramente el amor, si está apartado nace después [...] el deseo, y si el deseo se cumple, le sigue el deleite. Pero si el objeto es aborrecible y malo, la concupiscible mueve el odio, y si puede huir, le sigue la fuga; si no [...] nace la tristeza. Cuando el objeto propuesto es difícil [...] si [...] la puede vencer nace en la irascible, la esperanza, si aprende que no, nace la desesperación. Al contrario [...] si el mal está ausente nace la fogosa audacia, [...] o el frío temor [...] Si el mal ha sucedido, nace la ira, para vengarle o la natural mansedumbre para sufrirlo.<sup>51</sup>

Por tanto, Ulloa divide en dos los grandes afectos, de los que surgen el resto, dotando el texto de un esquema básico que mostramos en la Imagen 5.<sup>52</sup>

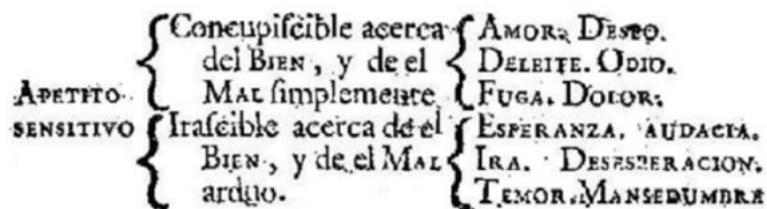


Imagen 5. Esquema del surgimiento de los afectos.

De aquí se derivarán las doce pasiones, que supondrán el grado de consecución de los deseos anteriormente mencionados y que se corresponden con los doce modos. A su vez pueden originar hasta tres afectos generales, subdivididos en nuevas modalidades, recogiendo así la práctica escolástica de los tratados morales y estudios de la teoría del *ethos* desde la Antigüedad.<sup>53</sup>

La simbología que el cristianismo establece con el número doce cobra relevancia en este tratado desde el punto de vista estético. Puesto que es producto del tres, asociado a la trinidad como un elemento divino, multiplicado por el cuatro, que es número asociado a los cuatro elementos de la naturaleza, considerados terrenales. De este modo, vemos cómo el número doce representa a los

<sup>51</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 43-44.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>53</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 185.

apóstoles de la fe cristiana, y a su vez, está muy presente en música mediante las doce notas, y en este caso, doce modos.<sup>54</sup>

Es destacable la relación que establece Ulloa con la teoría de los humores que ya desarrolla Hipócrates en la Antigüedad, puesto que describe un vínculo entre las voces y los elementos, relacionándolo a su vez, con los doce modos.

Para introducir la retórica, Ulloa realiza una definición de las partes de esta, es decir, la invención o *inventio*, la disposición o *dispositio* y la elocución o *elocutio*, exponiéndolas como se muestra en la Imagen 6.<sup>55</sup>

	PREVENIENDO. Las mismas partes, de que principalmente
INVENCION	consta la Rhetorica, que son <i>Invention, Dispositio, Elocutio,</i>
MUSICA.	componen tambien la Musica.
	La Invencion Musica es la eleccion de Tono con-
	gruente à el ASSUMPTO dado.
DISPOSICION	La Disposicion es la eleccion de Periodos, y Figuras
MUSICA.	harmonicas proprias à el mismo ASSUMPTO.
	La Elocucion es la expresion del Tono, y Estilo pro-
ELOCUCION	porcionado à este mismo ASSUMPTO, por medio de NOTAS
MUSICA.	apropriadadas.

Imagen 6. Definiciones de las partes de la Retórica musical.

Dentro del apartado de la invención, nos ofrece la división tripartita compartida por otros autores, entre ellos Marco Scacchi o Kircher, donde se distinguen los estilos eclesiásticos, melotético y teatral<sup>56</sup>. Si atendemos a las características de cada una de ellas, la invención sería la creación de contenido retórico, la disposición sería la estructuración de estos en la pieza y la elocución correspondería al tono y las notas elegidas por el compositor.

Por último, las figuras retóricas que desgrana Ulloa son doce, al igual que los modos y las pasiones, siendo estas: pausa, repetición, gradación, completo, finalizante de la misma suerte, contraposición, ascensión, descendencia, circulatorio, fuga, asimilación y abruptio repentina.

Todas estas figuras se encuentran relacionadas con pasajes dentro del discurso y Ulloa las encuadra dentro de la *dispositio* retórica<sup>57</sup>, no teniendo relación con la interválica, el acorde, la disonancia

<sup>54</sup> Roberto L. Pajares Alonso, *Historia de la música en seis bloques, Bloque seis: ética y estética* (Madrid: Editorial Visión Net, 2011), 116.

<sup>55</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 96.

<sup>56</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Roma: Francesco Corbelli, 1650), 586.

<sup>57</sup> John Walter Hill, *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 31-35.

y un carácter individual, por lo que no serían figuras extremadamente desarrolladas como las que observamos en ámbito germánico.

A continuación, se explica brevemente en qué consiste cada una de las figuras propuestas por Ulloa en su tratado, las cuales relacionaremos en futuros apartados con las tonadas de *Veneno es de amor la envidia*.

#### 1. Pausa:

Se encuentra directamente asociada a la figura del suspiro, alejada de la tradicional *aposiopesis*, siendo semejante a lo que denomina afectos llorosos. Constituye un recurso musical que proviene del hoquetus medieval<sup>58</sup>. Con esta descripción podríamos compararla con la *suspiratio* de Kircher o Mattheson.<sup>59</sup>

#### 2. Repetición:

En este caso, esta definida como la reiteración insistente de algún pasaje musical con intención de enfatizar dicha sección. Teniendo en cuenta esta definición podemos asociarla con la *anaphora* o *repetitio*, consistente en la repetición de una frase melódica, pero con diferentes alturas o en partes vocales o instrumentales diversas.<sup>60</sup>

#### 3. Gradación:

Definido como un ascenso melódico que el autor compara con los afectos de «amor divino»<sup>61</sup>, relacionada directamente con la *gradatio*<sup>62</sup> y con la *auxesis*, figuras que van elevando en altura en busca de un clímax<sup>63</sup>. Este recurso va unido a otros referidos a la exageración, como la hipérbole<sup>64</sup>, aumentando así su carga retórica.

#### 4. Complejo:

Aquí Ulloa describe esta figura como «un periodo armónico, en que las voces como que parece que conspiran a una misma cuerda y puede servir para afectos de maquinación»<sup>65</sup>. Con ello, y consultando las fuentes, encontramos a G. J. Buelow, el cual la ejemplifica basándose en un tratadista anterior, Nucius, y compara esta figura con la *Symploce* de Kircher, la *Epanalepsis* de Gottsched y la

<sup>58</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 197.

<sup>59</sup> Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco* (Barcelona: Amalgama textos, 2000), 196-197.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 109-113.

<sup>61</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 97.

<sup>62</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 121-123.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 143-144.

<sup>65</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 97.

*Epanadiplosis* de Vogt, siendo entendida como el comienzo y el final de una frase con el mismo material melódico.<sup>66</sup>

En esta misma línea encontramos a A. Ezquerro, que asocia esta figura con el *ciclo*, la *epanalepsis*, la *redición*, la *simploce*, la *duplicación* o la *epanadiplosis*, todas ellas con definiciones similares a las de Buelow.<sup>67</sup>

#### 5. Finalizante de la misma suerte:

Ulloa haría referencia a un fragmento musical con el mismo inicio y final, siendo una figura semejante a la complejo, mencionada en el anterior epígrafe. Sin embargo, podríamos relacionarla con la *complexio*, en referencia a que alude a un comienzo y un final con la misma palabra o con giros musicales idénticos, uso de un mismo acorde de las alteraciones bemol y sostenido para significar unidad y relacionarlos para un mismo fin.<sup>68</sup>

#### 6. Contraposición:

Consistiría en la oposición de afectos, lo que claramente correspondería a un *antíteton* o *antítesis*, que supone un contraste musical, si bien entre texturas o registros.<sup>69</sup>

#### 7. Ascensión:

Similar a la Gradación, aunque Ulloa la refiere como «la exaltación a cosas altas o sublimes». En este sentido quedaría estrechamente ligada con la *anábasis*, que pretende exaltar mediante el ascenso musical, reforzando el mensaje textual.<sup>70</sup>

#### 8. Descenso:

Para Ulloa estaría relacionado con los afectos de servidumbre, humildad o depresión, siendo una figura de tipo descriptivo contraria al ascenso, por lo que se correspondería con la *catábasis*.<sup>71</sup>

#### 9. Circulación:

En esta figura las voces dibujan un círculo melódico, siendo considerado como un adorno o floreo que se correspondería con la *circulatio*, la cual evoca un movimiento giratorio o merodeo, que pretende crear una indeterminación.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> George J. Buelow, «Rhetoric and music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie (Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000), vol. 15, 793-803.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 203.

<sup>69</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 203-205.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 136-137.

<sup>71</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 137-138.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 138-139.

## 10. Fuga:

Ulloa la describe como una huida, donde se postula una imitación o persecución que se expresa en diferentes voces. Esta imitación fugada puede, incluso, sugerir una evasión.<sup>73</sup>

## 11. Asimilación

Se corresponde con una figura descriptiva, siendo entendida como una simulación efectuada por la voz o por un instrumento de otro sonido que le es extraño, intentando representar musicalmente el contenido del texto. Lo encontramos en otros tratados bajo el nombre de *assimilation*.<sup>74</sup>

## 12. Abrupción repentina

Esta figura, que constituye el cierre de la clasificación, sería de pausa, al igual que la primera. Se corresponde con un silencio repentino que recibe varias connotaciones como, por ejemplo, *aposiopesis*<sup>75</sup>, entendida como una pausa general en todas las voces, siendo una detención súbita de la música, o como *elipsis*, donde se omitiría una o varias palabras, interrumpiendo el discurso textual.

Por otro lado, cabe remarcar la importancia que le da Ulloa a la acentuación de las palabras durante la elocución, definiendo tres tipos, la bisílaba, la trisílaba y la tetrasílaba, donde además distinguirá entre acentuación aguda y llana<sup>76</sup>. Esta información nos permite conocer la interpretación que se daba en la época, prestando una mayor atención a la colocación textual y a su correcta acentuación en el conjunto del discurso.

Asimismo, y para finalizar con este apartado destacamos la conexión que realiza el autor con la teoría de los afectos y el lenguaje, vinculando los valores largos con los afectos negativos como tristeza, llanto o cansancio y los valores más breves con el gozo, la alegría o la indignación.

#### IV. USO DE LA SOLMIZACIÓN A TRAVÉS DE LA TEORÍA DE LOS AFECTOS

Tal y como hemos mencionado anteriormente, Ulloa muestra en su tratado una relación muy estrecha de todos los conceptos que expone, unificándolos de forma magistral a partir de sus conocimientos matemáticos y la correspondencia con otras fuentes de importancia para la época como el tratado de Kircher.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 145-146.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>76</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 100.

Es por ello por lo que la exposición del método de solmización no iba a estar exento de la relación con otras materias, como la teoría de los afectos. Así pues, Ulloa realiza una clasificación de los doce modos exponiendo los nombres que propone para ellos, dependiendo de los afectos que transmita, además de las correspondientes *finalis* tanto en el modelo tradicional, como en el hexacordo bemol, y una breve descripción de sus propiedades.

Esta relación nos hace valorar la importancia de la solmización en el sistema compositivo de principios del XVIII, siendo mencionada por los tratadistas de ámbito hispánico y considerándola Ulloa como propia de los españoles.<sup>77</sup>

Cabe destacar también que Pedro de Ulloa da una mayor importancia al sonido y no a la sílaba que le asigna la solmización, destacando que la entonación debe ser sin saltos o, dicho de otra forma, por grados conjuntos, y se deben conocer y aplicar correctamente las mutanzas<sup>78</sup>. Todo esto se muestra en la imagen 7.<sup>79</sup>

NOMBRES	OR DEN	♯	♭	PROPIEDADES.
Modesto	1	D	G	Para cosas suaves honestas.
Florido	2	A	D	Para Versos lyricos.
Severo.	3	E	A	Para expresar quejas &c.
Triste.	4	B	E	Para llantos, y cosas funestas.
Festivo.	5	F	<sup>b</sup> B	Para cosas alegres.
Dulce.	6	C	F	Para afectos alegres, y Devotos.
Iracundo	7	G	C	Para Iras, Rabias, Despechos.
Serio.	8	D	G	Para cosas graves, y serias.
Ameno.	9	A	D	Para cosas suaves.
Arduo.	10	E	A	Para cosas arduas.
Lascivo.	11	C	F	Para Danzas.
Belicoso.	12	G	C	Para Indignaciones.

Imagen 7. Tabla clasificatoria de los modos y sus respectivos afectos.

<sup>77</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 24.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>79</sup> *Ibid.*

## V. APLICACIÓN PRÁCTICA EN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA*

Durante este estudio se ha podido comprobar la relación entre once de las doce figuras presentadas por Pedro de Ulloa en su tratado en la zarzuela de Durón. La única figura sobre la que no se ha encontrado un ejemplo en la pieza es la fuga, quizás por no contener escenas que sugieran una huida o similares.

En cuanto a los ejemplos que relacionan la solmización con la retórica propuesta por Ulloa se ha podido observar cómo los afectos presentados en su tratado en forma de tabla, que ha sido mostrada con anterioridad, se han correspondido en quince de las diecisiete arias que se han utilizado en la presente investigación, tal y como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 1. Relación de las arias con el modo, el hexacordo, los afectos y los personajes.

Aria	Modo	Hexacordo	Afecto	Personajes
Blancos ligeros caballos	Segundo	Natural	Florido	Apolo y Cirze
Quédate en él	Primero	Natural	Modesto	Apolo
Vete, vete y déjame contenta	Tercero	Natural	Severo	Cirze
Adiós Delio Ardiente	Primero	Natural	Florido	Apolo y Cirze
Como podrá mi atención	Quinto	Natural	Festivo	Scila
Para que Scila	Quinto/Octavo	Bemol/Natural	Festivo/Serio	Cirze
Al arma industrias	Séptimo	Bemol/Natural	Iracundo	Cirze
Glauco señor mio	Segundo	Natural	Florido	Scila

Aria	Modo	Hexacordo	Afecto	Personajes
Llorad, infaustos zagales	Cuarto	Natural/Bemol	Triste	Cirze
Déjate hallar	Octavo	Natural	Serio	Glauco
Que importa que callen	Octavo	Natural	Serio	Cirze
Flecha inconstante	Quinto	Natural	Festivo	Cirze
Obligada del ruego	Cuarto	Natural	Triste	Scila
Favor cielos	Cuarto	Bemol	Triste	Scila
Huid marineros	Tercero	Natural	Severo	Scila
Cuando de los celos	Noveno	Natural	Ameno	Cirze
Ondas, riscos, peces, mares	Cuarto (Transportado)	Bemol	Triste	Scila

De esta tabla podemos extraer varias conclusiones acerca del uso de la solmización, y es que los afectos se corresponden en su gran mayoría, siendo «Flecha inconstante» el aria que menos se ajusta a los preceptos marcados por el tratadista. Si atendemos al argumento, en ese momento Cirze habla sobre su intención de que la flecha a la que le canta impacte contra Scila, quien se ha visto correspondida por Glauco, que es deseado por sendos personajes.

Dicho esto, encontramos que el quinto modo con el que se corresponde la pieza tiene connotaciones festivas para Ulloa que lo indica «Para cosas alegres», contradiciendo así el argumento y, por lo tanto, no se correspondería.

En cuanto a la otra gran desavenencia con la tratadística, el aria «Ondas, riscos, peces, mares», la cual tendría como *finalis* la nota do, nos lleva a varios modos, el 6, el 7, el 11 o el 12, pero ningún afecto se correspondería con el contexto, tratándose de una pieza que refleja el dolor de Scila, encerrada para siempre en una roca marina. Por tanto, se ha concluido que esta pieza se encuentra en un transporte del cuarto modo, en este caso un transporte del hexacordo bemol, aunque al uso no encajaría con las premisas expuestas en el estudio.

Por otro lado, encontramos el uso de ciertos afectos ligados a personajes concretos, como es el caso de Scila, que en la mayoría de sus intervenciones recurre a afectos dramáticos o tristes, que perfilan el final que tendrá el personaje en la obra. Esto se ve acrecentado en la segunda jornada, que comienza con el aria «Déjate hallar», donde la primera intervención de Scila sería bajo un afecto florido, pero que supone una excepción al igual que otra aria de la primera jornada «Como podrá mi atención», con un afecto festivo. Así pues, el resto de arias son entendidas como tristes, enfatizando en el trágico final de Scila.

Esto implicaría el avance del argumento, donde el desenlace trágico se anuncia a medida que se suceden las arias, finalizando la zarzuela con un aria de Scila que muestra su fatal destino. En el caso de Cirze encontramos una gran variedad de afectos en sus arias, siempre teniendo en cuenta el trasfondo argumental sobre el que se sitúan, pero sobre las cuales encontramos grandes correspondencias, salvo el caso mencionado anteriormente.

Cabe destacar el uso del noveno modo en el aria «Cuando de los celos», situada al final de la segunda jornada y que Ulloa puntualiza que debe ser utilizado «para cosas suaves». Se trata de un aria que se encuadraría como una especie de moraleja a la obra, siendo Cirze la encargada de ella. Asimismo, destaca por su cambio de instrumentación, puesto que en el resto de la zarzuela encontramos el uso de dos violines, acompañamiento y una o dos voces, en su mayoría tiples; añadiendo para esta pieza el violón, así como utilizando un bajo más cercano al *basso seguente*<sup>80</sup> que al bajo continuo que había estado presente en el resto de la obra.

Por otro lado, vamos a abordar la relación directa de la solmización con las figuras retóricas presentes en el texto, mostrando ejemplos<sup>81</sup> de todas ellas, a excepción de la fuga, la cual no figura en la obra tal y como se ha mencionado anteriormente.

En primer lugar, hablaremos de la figura de pausa, expuesta anteriormente, encontrándola en el aria «Llorad, infaustos zagales», donde se relaciona directamente con la *suspiratio* retórica. Del mismo modo, el uso de la disonancia se intensifica ante la necesidad de crear esa tristeza en la pieza,

<sup>80</sup> Hill, *La música barroca...*, 44.

<sup>81</sup> Los ejemplos mostrados a continuación corresponden a una transcripción propia que se encuentra unificada como Anexo en el TFF original con el mismo nombre que el presente artículo. Todas estas partituras se pueden consultar de manera presencial en el repositorio de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia.

encontrando falsas relaciones. Además, volvemos a situar figuras de repetición, en esta ocasión sobre la palabra «llorad», que implica una intensificación de la pausa con la que va acompañada.



Imagen 8. Ejemplo de pausa. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

En la misma línea, encontramos otro ejemplo de pausa en el aria «Favor cielos», donde con esta figura retórica pretende plasmarse la desesperación de Scila, pidiendo ayuda a los dioses, ante la que ella cree su inminente muerte. Así pues, esta figura estaría estrechamente relacionada con la tristeza y los afectos dolosos.



Imagen 9. Ejemplo de pausa. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Tras esta encontraríamos la figura de repetición, la cual se presenta en diversas arias y es una de las más recurrentes en la obra de Durón. Encontramos figuras relacionadas con la *iteratio* retórica, donde la redundancia de palabras junto con motivos se intensifica para enfatizar una sección, en este caso, se utiliza para introducir al espectador en la acción. Sobre las palabras «volad» se produce la alternancia entre dos notas por grados conjuntos que ascienden y descienden repetitivamente, asemejándose al batir de las alas. Podemos observar este fenómeno en la imagen número 10, en las dos voces de soprano correspondientes a Apolo y Cirze.



Imagen 10. Ejemplo de repetición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Por otro lado, encontramos otro ejemplo de la figura de repetición, combinada con el ascenso, para reforzar aún más la carga afectiva del texto en el aria «Adiós Delio ardiente». Esta vez se sitúa sobre la palabra «déjame» remarcando que Apolo se marcha para ocupar su lugar como Dios del Sol. Dicha repetición rítmica la va aplicando sobre un motivo melódico cada vez más agudo, incrementando, de este modo, la tensión hasta llegar al clímax del aria sobre la nota *mi*, finalis del modo. Así, podemos comprobarlo en la imagen 11.



Imagen 11. Ascenso y repetición con el uso del ritmo troqueo.  
Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Durón compone esta pieza en compás ternario, utilizando un patrón métrico troqueo, consistente en una longa seguida de breve, a menudo utilizada como acento del compás siguiente. En este caso, recae sobre la sílaba «me», dotando de un ímpetu anacrúsico a este fragmento.<sup>82</sup>

En cuanto a la figura de gradación, relacionada con la *auxesis*<sup>83</sup>, se muestra en diversas arias con mucho interés, la primera de ellas, «Que importa que callen», incluye un ejemplo al final de la misma donde se muestran un ascenso melódico por tonos, en el que el motivo se repite en tres ocasiones, mientras que el texto solo lo hace en dos.

Destaca también, el uso de esta figura en el aria «Adiós Delio ardiente», donde es amplificada por la repetición. Este recurso permite que en los cuatro últimos compases la tensión se intensifique, creando un perfil melódico ascendente en busca del punto culminante.



Imagen 12. Gradación y repetición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Podemos observar este fenómeno en la imagen número 13, afectando en esta ocasión a las voces de Cirze y Apolo. Cabe destacar que en el caso de esta aria encontramos un uso de la solmización, puesto que su comienzo en la nota *si* y su finalización en la nota *fa#* podría tener relación con una mutanza, siendo un salto de quinta ascendente.

<sup>82</sup> Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, *Estructura rítmica de la música* (Barcelona: Idea Books, 2000), 62-66.

<sup>83</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 125.

33  
C. bol, A - dios A - dios A - dios.  
A. bol, A - dios A - dios A - dios.

Imagen 13. Gradación y repetición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Si nos referimos a la *complejo*, podemos observar que no se produce un uso tan mayoritario como los ejemplos anteriores.

En este caso, el contenido textual del aria «Al arma industrias» nos lleva a pensar en la posibilidad de situar esta figura retórica descrita por Ulloa para ser usada durante maquinaciones<sup>84</sup>. En este momento Cirze está planeando utilizar su magia para impedir el amor entre Glauco y Scila. Así pues, Durón emplea la *complejo* en el fragmento donde relata sus planes. Lo representa mediante un pasaje contrapuntístico entre la propia Cirze y el bajo continuo.

31  
Vln. y del as - pide los ze - los el a-zul lo si-go be - ba, a-pre-  
C. y del as - pide los ze - los el a-zul lo si-go be - ba, a-pre-  
B.C. y del as - pide los ze - los el a-zul lo si-go be - ba, a-pre-  
37  
Vln. zep - tos de mi ma - gia su - pla es-ta zu-da cor - te - za, la  
C. zep - tos de mi ma - gia su - pla es-ta zu-da cor - te - za, la  
B.C. zep - tos de mi ma - gia su - pla es-ta zu-da cor - te - za, la  
6 43

Imagen 14. Complejo. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

<sup>84</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 47.

Esta figura se repite en varios momentos del aria, resaltando los oscuros proyectos de los que habla la hechicera y dotando de complejidad retórica a la misma, como se muestra en la imagen 14.

Al igual que ocurría con la *complejo*, en el caso del finalizante de la misma suerte encontramos una situación similar, donde solo situamos un ejemplo en toda la zarzuela. En este caso, la figura se vería amplificada con otra figura retórica, la asimilación, siendo una imitación del sonido de las trompetas en la guerra, teniendo además un inicio y final idéntico. Este ejemplo se muestra en la imagen 15 y corresponde al comienzo del aria «Al arma industrias».



Imagen 15. Asimilación y finalizante de la misma suerte.  
Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Continuando con el orden propuesto por Ulloa en su tratado, encontramos la contraposición, entendida como una antítesis y que se presenta de manera clara en el aria «Flecha inconstante», donde Circe expone sus ansias de venganza contra Scila. La frase sobre la que se sitúa, «un volcán que me abrasa y me hiela», es en sí una antítesis literaria. Además, el autor la remarca con un contraste rítmico, siendo de menor duración las figuras que representan al volcán y al fuego, y de una mayor duración las que representan al hielo.

Asimismo, es destacable el descenso cromático del mismo, creando así un ejemplo de gran interés, como podemos observar en la imagen 16. Por otra parte, encontramos ejemplos de mutanzas, como en el fragmento anterior, donde la frase empieza en fa y desciende una cuarta hasta la nota do, siendo una mutanza al hexacordo natural.



Imagen 16. Contraposición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Como consecuencia, podemos considerarla como una modulación transitoria, aunque es un fragmento de corta duración y está justificado por los afectos que encontramos en la pieza, siendo una herramienta para potenciarlos al repetirse en un ámbito vocal más agudo.

A pesar de haberlo mencionado anteriormente, en base a continuar con el orden establecido por Ulloa en su tratado, se muestra otro ejemplo de la figura de ascenso, a pesar de haber sido ya mencionada. Al igual que ocurriría con otras figuras retóricas expuestas con anterioridad, el ascenso se cuenta entre las de una mayor utilización, o bien para potenciar otras figuras, o bien siendo usada de manera autónoma como en esta ocasión.

El fragmento mostrado en la imagen 17 se corresponde con la voz de Apolo en el aria «Quédate en él». En este caso, el fragmento comenzaría con la nota la y llegaría hasta re, finalis del modo, siendo este un intervalo de cuarta, muy utilizado en la pieza y que tiene relación con la solmización, puesto que las mutanzas se realizan a esta distancia. En este caso encontramos las dos posibilidades de mutanza en el final de frase, primero de la a mi en la palabra «cruel» y luego, de la a re al final de la frase, mostrando así estas dos posibilidades, por hexacordo natural o por bemol.



Imagen 17. Ascensión. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

De igual modo, la figura del descenso también se sitúa como una de las más utilizadas en la pieza, encontrando paralelismos con la solmización en cuanto a su uso. En el ejemplo mostrado en la figura 18, perteneciente al aria «Adiós Delio ardiente» encontramos un descenso tanto en la voz de Cirze como en la de Apolo. En el caso de Cirze tendría connotaciones relacionadas con la servidumbre, al tratarse Apolo de un Dios y Cirze de una simple hechicera, por lo que, en la despedida entre ambos, se mostraría este recurso en la voz de Cirze. Se podría considerar como una reverencia, donde por respeto a su jerarquía se inclina hacia abajo.



Imagen 18. Descenso. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Por el contrario, cuando el fragmento corre a cargo de Apolo, el cual la llama «ninfa bella», la figura de descenso estaría relacionada con la humildad, pues se iguala melódicamente a la hechicera. Además, destaca la mutación de cuarta descendente, estando el fragmento de Apolo a esa distancia,

por lo que la solmización también estaría presente en este dúo. Si tomáramos la solmización como referencia, podríamos considerar la nota si como mi, formando parte del hexacordo natural, siendo la intervención de Apolo parte del mismo hexacordo solo que a distancia de segunda, creando una secuencia de mayor interés melódico.

En el caso de la circulación encontramos menos ejemplos, pero no por ello de menor interés. En la imagen 19 se muestra la circulación en la figuración de corcheas en el segundo compás. Según el propio Ulloa evocaría «un movimiento giratorio o merodeo»<sup>85</sup>. Esta técnica compositiva será recurrente a lo largo del aria, pues así es como Durón describe, musicalmente hablando, la marcha del carruaje donde se sitúan los personajes de la zarzuela.



Imagen 19. Circulación. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Si hacemos referencia a la asimilación, encontramos como se potencia con otras figuras. Tal y como se muestra en la imagen 20 la circulación se uniría al ascenso y a la asimilación, tratándose de la imitación de una flecha representada mediante la coloratura, muy presente en el aria «Flecha inconstante» interpretada por Cirze.



Imagen 20. Asimilación. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Por último, en la imagen 21 se muestra un ejemplo muy claro de abducción repentina, siendo el único en toda la zarzuela. Esta figura retórica tendría una correspondencia con la *aposiopesis*, suponiendo una interrupción brusca del discurso. En este caso, se encuentra en el aria «Blancos ligeros caballos» y simbolizaría además la detención del carruaje, mostrado como un silencio en todas las voces. Por tanto, y con este último ejemplo, en la zarzuela se enmarcan once de las doce figuras expuestas por Pedro de Ulloa en su tratadística.

<sup>85</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 97.

## VI. CONCLUSIÓN

Tal y como hemos podido apreciar en el epígrafe anterior, la obra de Durón sigue las normas establecidas por la retórica y la solmización, quedando demostrado y secundado por la tratadística. La inclusión de las figuras citadas por Pedro de Ulloa nos lleva a diversas cuestiones sobre su uso, puesto que es de manera reiterada y prácticamente global, ya que todas las arias cuentan con al menos una figura de las que Ulloa expone en su tratado.

El hecho de que exista la correspondencia entre la práctica y la tratadística nos indica un fenómeno que era utilizado y del que se tenía constancia en las prácticas del momento como así hemos comprobado con los ejemplos aportados de la obra de Durón.

Si ahondamos en las figuras más utilizadas sin duda encontramos a la repetición como recurso preferido por Sebastián Durón para sus composiciones, aunque en ocasiones se combina con otras para crear un afecto más intenso o más complejo. No obstante, en estos casos recurre a la asimilación, la gradación o, en menor medida, al suspiro.

59

Vln. 1

Vln. 2

A.

C.

B.C.

- rad Pa - rad.

- rad Pa - rad.

Imagen 21. Abrupción repentina. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

El uso de la pausa destaca por su amplia utilización para trasfondos dramáticos, siguiendo los dictados del tratadista, aunque es una figura versátil y poco utilizada por Durón, contando con apenas un par de ejemplos.

A pesar de los análisis aportados, hay figuras definidas por Ulloa que no han sido encontradas en esta composición como es el caso de la fuga, siendo la única figura de la que no hemos tenido constancia a lo largo de este estudio.

Por otro lado, en cuanto a la solmización, hemos podido apreciar el uso reiterado de algunos modos, siendo en su mayoría correspondidos por las connotaciones sugeridas en la tratadística, a pesar de la excepción de dos arias de las diecisiete analizadas. Asimismo, los modos se han adecuado en la mayor parte de las arias con el afecto que quería transmitir Durón e, incluso, representando el carácter de determinados personajes, como es el de Scila, que siempre aparece vinculado a modos relacionados con la tristeza, o en el caso de Cirze donde mayoritariamente se relaciona con la gravedad o lo festivo en cuestión del argumento.

Siguiendo esta tendencia, tal y como se muestra en este estudio, las mutanzas estaban presentes en los movimientos melódicos, así como tomaban partido en la elección modal y su posterior desarrollo que influía en los afectos de la pieza. No obstante, la dificultad de las mutanzas en el sistema hexacordal ampliado se hace patente en algunas arias, por lo que el análisis vislumbra algunos ejemplos como representativos.

Además, hay que considerar que este estudio abre una vía de investigación con múltiples posibilidades para visibilizar un fenómeno compositivo que estaba presente en el Barroco hispánico y que supuso un elemento coexistente con la tonalidad y otros modelos de enseñanza, que además se mantuvo en las instituciones eclesiásticas hasta bien entrado el siglo XIX.

El abandono de los estudios relativos al sistema guidoniano nos permiten establecer la relación existente con la retórica mediante la teoría de los afectos, plasmada a modo de listado por Ulloa.

Asimismo, la utilización de recursos retóricos nos lleva a la idea de que en la corte de los últimos Austrias se tenía conciencia de los usos italianos y germanos en el ámbito operístico y se hacían eco de estas innovaciones imitándolas y transportándolas a las composiciones, siendo de gran importancia la poca influencia italiana que Sebastián Durón tuvo a lo largo de su carrera musical.

No obstante, las peticiones de la reina consorte de Carlos II, Mariana de Neoburgo, quien llevaba obras que estaban de moda en la corte del Palatinado donde gobernaba su hermano, pudieron llevar este lenguaje al compositor. Sin embargo, en todo momento mantuvo una influencia del «sistema músico» en sus composiciones, prueba de una educación basada en él dentro de las instituciones religiosas hispánicas.

Es reseñable la austeridad que se deja entrever en la instrumentación, contando con apenas cuatro instrumentos y tres personajes principales, además de un coro a cuatro, pero que supone un coste muy reducido en comparación con otras producciones de ámbito cortesano que se realizaban a lo largo de Europa durante los siglos XVII y XVIII.

Tras todos estos datos aportados, es obligado señalar que el fenómeno retórico en la música española es limitado en comparación a la música italiana o alemana del XVII y XVIII, puesto que el reducido número de figuras nos muestran el intento por plasmar en la música los conceptos textuales. Dicho de otro modo, la larga tradición en otros países europeos nos lleva a contemplar en su tratadística una innumerable cantidad de figuras, mientras que en este estudio solo situamos doce, en las cuales se aúnan varias de ellas.

Si atendemos a la composición del discurso retórico, España permanece en un plano anterior del mismo, observando ejemplos contemporáneos de otros países que se sitúan en la *inventio* donde los afectos son más destacados como contenido del discurso, mientras que en la obra que nos ocupa estaríamos ante una *elocutio* ubicando las figuras retóricas en el contenido musical para que el espectador lo recuerde y pueda guiarse a través de él.

Esta reflexión nos facilita una posible cronología sobre la manera en que la retórica evolucionó de diferente manera en el panorama europeo de principios del XVIII, donde ya era un fenómeno global.

Asimismo, destaca la importancia de las artes en la corte de Carlos II, cuyo reinado ha sido considerado como un atraso en numerosos ámbitos, pero que, tal y como se expone en este estudio, se rodeaba de los mejores intérpretes y compositores, tanto españoles como italianos. Por consiguiente, el hecho de que ya hubiera *castrati* como es el ejemplo de Mateucho y formas teatrales procedentes de Italia implican un intercambio cultural anterior a la llegada de los primeros Borbones a la corte hispánica.

Las actuaciones de dichos músicos denotan que estamos ante una corte abierta a la modernidad y a la cultura que se encontraba en auge en el resto de Europa, aunque destaca el respaldo por parte de la Corte de los músicos autóctonos, algo que será criticado por diversas cofradías durante la Guerra de Sucesión.

Debido a las limitaciones de este trabajo, nos hemos ceñido al estudio de esta obra de Durón. Sin embargo, sería muy interesante llevar el análisis retórico a la totalidad de su obra, así como de otras composiciones contemporáneas a Durón, en pos de hallar el origen de los usos retóricos y su evolución en la música española.

## VII. REFERENCIAS

- Acuña, M. Virginia. «Politics and foreign influence in the development of Spanish court theatrical music with a study of composer Sebastián Durón (1660-1716)». Tesis doctoral. University of British Columbia, 2010. Acceso el 22 de noviembre de 2020, <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0071032/1>
- \_\_\_\_\_. «Violencia y desesperación: la utilización de los afectos en las obras de música teatral de Sebastián Durón». En *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, editado por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor, 99-143. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Albareda Salvadó, Joaquim. *La Guerra de Sucesión Española (1700-1714)*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Alonso, Silvia. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Álvarez Solar-Quintes, Nicolás. «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón». *Anuario Musical* 13 (1950): 225-259.
- Angulo Díaz, Raúl. «El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*: ¿Sebastián Durón o José de Torres?». *Sinfonía virtual* 14 (2010). Acceso el 18 de febrero de 2021, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela\\_imposible\\_amor.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela_imposible_amor.pdf).
- \_\_\_\_\_. *La dramaturgia en el teatro musical de Sebastián Durón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La música escénica de Sebastián Durón*. Oviedo: Codalario, 2016.
- Angulo Díaz, Raúl y Antoni Pons Seguí. «*Selva encantada de Amor*, zarzuela totalmente cantada de Sebastián Durón (1660-1716)». *Sinfonía virtual* 14 (2010). Acceso el 19 de febrero de 2021, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/014/selva\\_encantada\\_amor\\_zarzuela\\_duron.php](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/014/selva_encantada_amor_zarzuela_duron.php).
- Capdepón Verdú, Paulino. «Maestros de la real capilla Madrileña (Sebastián Durón 1660-1716)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 30 (1991), 525-536.
- \_\_\_\_\_. «Durón Picazo, Sebastián». *Diccionario biográfico español*, editado por Gonzalo Anes, Jaime Olmedo y Quintín Aldea Vaqueo, tomo 16, 735-738. Madrid: RAE, 2009.
- \_\_\_\_\_. «Dos maestros del Barroco español: Juan García de Salazar y Sebastián Durón». *Scherzo: Revista de música* 25, n.º 255 (2010): 124-127.
- \_\_\_\_\_. *Grove Music Online*. Acceso el 20 de marzo de 2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08401>.

- Capdepón Verdú, Paulino y Juan José Pastor Comín. *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Catalán Jarque, María del Carmen. «Pedro de Ulloa y su tratado Música universal o principios universales de la música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España». Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Valencia, 2017. Acceso el 15 de noviembre de 2020, <https://riunet.upv.es/handle/10251/86164>.
- Cerone, Pietro. *El Mellopeo y Maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- Cooper, Grosvenor y Leonard Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- Domínguez, José María. «Zarzuelas y comedias armónicas en palacio: Sebastián Durón y Serqueira». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol 3. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 705-759. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Fgbuenotv, «La música escénica de Sebastián Durón - Raúl Angulo Díaz». Vídeo de YouTube, 2:04:52. Publicado el 16 de diciembre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=gn7tin5ar4Q>.
- González Ludeña, Carlos. «“Para que cante Mateucho y todos los demás”: Música en la real cámara en el ocaso de vida de Carlos II». *Revista de Musicología* 43, n.º 1 (2020): 131-154.
- Hill, John Walter. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Roma: Francesco Corbelletti, 1650.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de Historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1991.
- Lolo, Begoña. «Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia». *Revista de Musicología* 15, n.º 1 (1992): 195-208.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama textos, 2000.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672.
- Martín Moreno, Antonio. «El músico Sebastián Durón: Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía». *Anuario musical* 27 (1972-1973): 163-188.

- \_\_\_\_\_. «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón». En *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo, (1662-1704)*, editado por José Gómez Rodríguez, José y Beatriz Martínez del Fresno, 95-156. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.
- \_\_\_\_\_. «Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral». En *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, editado por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor, 15-177. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Molino, Jean. «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu* 17 (1995): 35-62.
- Morales, Nicolás. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V, 1700-1746*. Madrid: Casa Velázquez, 2007.
- Nassarre, Fray Pablo. *Fragmentos Músicos*. Madrid: Imprenta Real de Música, 1700.
- Ovidio, Publio. *Las Metamorfosis*. Trad. por José Cayetano Navarro López. Madrid: Grupo Anaya Ediciones Generales, 2005.
- Pajares Alonso, Roberto L. *Historia de la música en seis bloques, Bloque seis: ética y estética*. Madrid: Editorial Visión Net, 2011.
- Querol Gavaldá, Miguel. «La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras». *Anuario musical* 28-29 (1973 y 1974): 208-220.
- Rameau, Jean Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722.
- Rubiales Zabarte, Gorka. «Redescubriendo el siglo XVIII: Sebastián Durón en el tercer centenario de su muerte». *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016): 707-726.
- Salinas, Francisco de. *De libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577.
- Samir Suez. *La solmisación. Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*. Málaga: Ediciones Si bemol, 2014.
- Sarget Ros, María Ángeles. «Perspectiva histórica de la educación musical», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 15 (2000): 117-132.
- Siemens Hernández, Lothar. «Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II». *Anuario musical* 16 (1961): 177-199.

- \_\_\_\_\_. «Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón». *Anuario musical* 18 (1963): 137-159.
- \_\_\_\_\_. «Un dictamen de Pablo Nassarre (1694) probablemente relacionado con la polémica musical de Paredes y Durón». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 2, n.º 1 (1986): 173-186.
- Stein, Louise Kathrin. «Un manuscrito de música teatral reaparecido: “Veneno es de amor la envidia”». *Revista de Musicología* 5, n.º 2 (1982): 225-233.
- Stein, Louis K., Jack Sage y John H. Baron. «Durón, Sebastián». En *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 7, 754-756. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2002.
- Torrente, Álvaro, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016.
- Torres, José de. *Reglas generales utiles, y faciles de acompañar en organo, clavicémbalo y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado*. Madrid: Bernardo Peralta, 1702.
- Ulloa, Pedro de. *Música universal o principios universales de la música*. Madrid: Bernardo Peralta, 1717. ■