

«En música italiana / y castellana en la letra». El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V

By: [Ignacio Lopez Alemany](#)

Alemany, I. L. “«En música italiana / y castellana en la letra». El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V.” [“Italian Music / and Spanish Lyrics.” The Road To Italian Style Opera at the Court of Philip V]. *Dieciocho* 31.1 (2008): 7-22.

Made available courtesy of University of Virginia: <http://faculty.virginia.edu/dieciocho/>

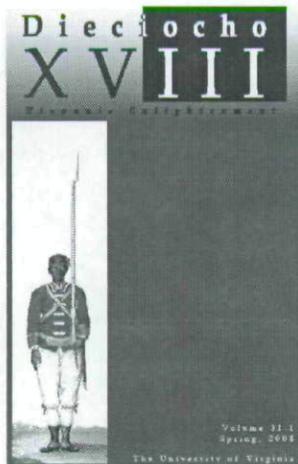
*****© University of Virginia. Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from University of Virginia. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document. *****

Abstract:

Los historiadores del drama musical español han encontrado durante generaciones una abundante fuente de conocimientos en La historia de la Zárpela, o sea, del Drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX de Emilio Gotarelo Mori. Desde la aparición de este libro y hasta no hace mucho tiempo, los diversos estudios llevados a cabo no han hecho sino sumar datos, corregir algunas inexactitudes y, en definitiva, acudir con el cántaro una y otra vez al libro de Gotarelo Mori. Por este motivo, advierte Juan José Gorreras (49-50), una revisión crítica del drama musical español requiere de una reevaluación de los documentos conocidos hasta ahora y una relectura crítica de los mismos. Entre los autores que más han trabajado en los últimos años para lograr esta renovación habría que destacar a William M. Bussey, Daniele Becker y Louise K. Stein, y la sistemática publicación de documentos de la serie Fuentes para la historia del teatro en España a cargo de N. D. Shergold, J. E. Varey y Charles Davis. Sin embargo, aunque cada vez sabemos más de la música dramática en el teatro español de la época de los Austrias, todavía queda demasiado por esclarecer en cuanto a lo que supuso la llegada de la música italiana a las tablas del Coliseo del Buen Redro durante el reinado de Felipe V y el impacto que ello tuviera en las relaciones entre la música y el texto dramático en las celebraciones palaciegas.

Article:

*****Note: Full text of article below**



**“EN LA MÚSICA ITALIANA / Y
CASTELLANA EN LA LETRA.” LA
LLEGADA DEL ESTILO ITALIANO
AL TEATRO PALACIEGO DE
FELIPE V (1720 – 1724)**

IGNACIO LÓPEZ ALEMANY
Duke University

Los historiadores del drama musical español han encontrado durante generaciones una abundante fuente de conocimientos en *La historia de la Zarzuela, o sea, del Drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* de Emilio Cotarelo Mori. Desde la aparición de este libro y hasta no hace mucho tiempo, los diversos estudios llevados a cabo no han hecho sino sumar datos, corregir algunas inexactitudes y, en definitiva, acudir con el cántaro una y otra vez al libro de Cotarelo Mori. Por este motivo, advierte Juan José Carreras (49-50), una revisión crítica del drama musical español requiere de una reevaluación de los documentos conocidos hasta ahora y una relectura crítica de los mismos. Entre los autores que más han trabajado en los últimos años para lograr esta renovación habría que destacar a William M. Bussey, Danièle Becker y Louise K. Stein, y la sistemática publicación de documentos de la serie *Fuentes para la historia del teatro en España* a cargo de N. D. Shergold, J. E. Varey y Charles Davis. Sin embargo, aunque cada vez sabemos más de la música dramática en el teatro español de la época de los Austrias, todavía queda demasiado por esclarecer en cuanto a lo que supuso la llegada de la música italiana a las tablas del Coliseo del Buen Retiro durante el reinado de Felipe V y el impacto que ello tuviera en las relaciones entre la música y el texto dramático en las celebraciones palaciegas.

En la corte, además de las representaciones particulares de las comedias de los corrales, también se celebraba una gran variedad de máscaras y espectáculos o “invenciones.” Estos espectáculos simbolizaban, de alguna manera, la culminación de los entretenimientos dramáticos que se extendieron durante los siglos XVI y XVII como testigos del avance del absolutismo en la arena política europea (Greer *The Play* 3).

Tras la muerte de Carlos II en 1700 y el comienzo de las hostilidades entre los partidarios del nuevo monarca, Felipe de Anjou, y los que consideraban que el trono debía quedar en la casa de Habsburgo, el ambiente no era el más propicio para el mecenazgo de las artes y, aún menos, el de un teatro que el propio monarca tenía problemas para comprender. Tal vez por esto último –y con gran probabilidad para

complacer a su reciente esposa, María Luisa de Saboya— Felipe V hizo venir a la corte en 1703 una compañía de actores italianos que, meses después de su llegada representaría en el coliseo del Buen Retiro, la “allegorie comiche” de *Il Pomo d’Oro* cuya máscara de “Truffaldino” ocasionó que la compañía italiana fuera inmediatamente bautizada por el público español como “Compañía de Trufaldines” (Bajini 120). No obstante, los continuos avatares de la Guerra de Sucesión hacían muy difícil mantener el espíritu festivo necesario para la organización de grandes espectáculos y, el año siguiente pasó de nuevo sin representaciones en el Coliseo, por lo que la propia reina comenzó a llamar a menudo a la compañía italiana para hacer comedias simples en sus habitaciones de palacio (Greer *Fuentes* 216).

Durante estos primeros años del reinado de la dinastía Borbón, las escasas grandes producciones del Buen Retiro no sufrirían grandes variaciones formales o temáticas respecto de sus predecesoras. La primera oportunidad de grandes celebraciones fue la del nacimiento del príncipe Luis en 1707. En esta ocasión, la Junta de Festejos decidió mantener una clara línea de continuidad con la casa de Austria, de manera que se tomaron como modelo los fastos organizados en 1629 para el príncipe Baltasar Carlos (López Alemany 35)¹ y se le encargó la comedia a Antonio de Zamora, gentilhomme de la Casa del Rey y oficial de la Secretaría de Nueva España, que escribiría *Todo lo vence el Amor*² para levantar la cortina el 17 de noviembre. Al año siguiente, 1708, con motivo de la onomástica del rey, se representaron *Ícaro y Dédalo*, de Melchor Fernández. Poco después, la zarzuela *Decio y Araclea*, con razón del cumpleaños del príncipe y la comedia de José de Cañizares *Acis y Galatea* para celebrar “los años” de Felipe V. Unos meses más tarde, ya en 1709, sería *Con música y por amor*, de Antonio de Zamora, la que conmemorase el juramento del príncipe.

La situación de la guerra volvería a recrudecerse y la economía de la península se deterioraría hasta el punto de que los pagos de los modestos espectáculos que aún llegaban a las tablas del Buen Retiro quedaban en

¹ La continuidad dramática entre los Austria y la primera etapa de Felipe V llega a extenderse incluso a los territorios americanos, como bien explica José Antonio Rodríguez-Garrido, *Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707)*. Tesis doctoral. Princeton University, 2002.

² Aunque *Todo lo vence el Amor* aparece publicada por Zamora en sus *Comedias* (1744), Medel la atribuye a Calderón, en cuyo caso, la de Zamora no sería más que una adaptación de la que con el mismo título se representó el 31 de enero de 1697 en Palacio a cargo de las compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas. Cfr. “Lista cronológica de representaciones palaciegas: 1687-1699. 1695-1698. Descuentos de Velasco Vanga.” en N. D. Shergold y J. E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos* (London: Tâmesis, 1979), 297.

ocasiones sin satisfacer como recoge Gaspar Jirón en una carta a José de Grimaldo, donde se escribe “deuo acordar a V.S. cuántas representaciones tengo hechas al Rey ... y quám [sic] imposible es su cobranza, pues en el discurso de tres años aún no se ha podido entregar 60 000 reales ... dejando a la Real comprensión de S.M. el tiempo que nezesitaría esta probe jente [los actores] para hazerse pago, sin que de esto aya hauido ejemplar hasta aora” (López Alemany 92-93).

Pero si la entronización de la dinastía francesa en 1700, en un primer momento, no supuso una ruptura con la tradición dramática de los Austrias a pesar de la llegada de los farsantes italianos (Bussey 50-51), tras las segundas nupcias de Felipe V se producirá una aproximación del teatro de corte hacia formas cercanas a la ópera italiana. El motivo de esta italianización se debió a que a la reina no le gustaban las comedias españolas –de las que no entendía ni la lengua ni las convenciones– e hizo que en la Corte se incrementara el número de representaciones a cargo de compañías francesas (López Alemany 100-102) y, a partir de 1716, también las italianas (*Cuatro siglos de teatro* 534) hasta el extremo de traer en 1718 una compañía de actores italianos para que actuara tres veces por semana en El Pardo (Kamen *Felipe V* 134).

Un natural instinto de supervivencia, que no necesariamente un cambio de sensibilidad, hizo que las compañías españolas ampliasen sus repertorios y técnicas de representación para poder competir por el favor de una reina, cuya influencia sobre el teatro que se representaba tanto en El Pardo como en el Coliseo del Buen Retiro se hace evidente en la documentación de la época que muestra cómo incluso llegaba a seleccionar personalmente los títulos y autores a representar. Tal es el caso de *Las amazonas de España*, de José de Cañizares y el compositor italiano Giacomo Facco, que se llevó al Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento del infante don Felipe (López Alemany 106). Este “dramma musical” de 1720 tiene la importancia de iniciar una serie de espectáculos que se continúa con *Amor es todo invención* (1721), *Angélica y Medoro* (1722) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723), para concluir en 1724 con una refundición de *Fieras afemina amor* que acabará por consolidar el estilo italiano en el drama musical español.

El argumento de la obra inaugural de este ciclo, *Las amazonas de España*, proviene de un fragmento de Plutarco en el que se describe el paso de Aníbal por los Pirineos y su encuentro con unas mujeres guerreras. El texto griego celebraba la mujer por su habilidad para la negociación de tratados políticos y no sería del todo descabellado pensar que con la elección de esta obra la reina, tan dada a participar activamente en la política española, estuviera subrayando su propia pericia negociadora ahora que España –a causa del fracaso de la política antifrancesa llevada por Alberoni– no tenía más opción que unirse a las negociaciones de la Cuádruple Alianza que traería, por fin, la paz entre Francia y España (Kamen *Felipe V* 163; Bottineau 346).

Esta obra supone además un punto de inflexión en el teatro musical en España.³ Un dato muy significativo al respecto es que el texto de *Las amazonas de España* se imprimió como libreto y no como suelta, por lo que se sacó con antelación a la representación para poderlo entregar en mano a los asistentes⁴ (Carreras 60-61).

En la comedia participaron algunas de las cantantes más famosas de la época como Francisca de Castro en el papel de Aníbal, María de San Miguel, que hizo el de Clorilene y Francisca Quirante el de Mentor (López Alemany 111). La orquesta estuvo compuesta de seis violines, tres violones, un oboe, dos guitarras y dos clavicordios además de un clarín y tambor (AVM, Secretaría 2-67-12). No obstante, y a pesar del esfuerzo realizado por la Villa de Madrid para complacer a la nueva reina con este drama al estilo italiano, Cañizares es consciente de la dificultad de presentar un espectáculo parejo a aquellos a los que la reina estaba acostumbrada por lo que siente la obligación de excusarse en la loa mediante una *captatio benevolente* en boca de Circe ([fol. 6v]):

Circe soy, yo soy aquella
 máxica de quien Ovidio
 altas maravillas cuenta,
 y, pues, aquí simbolizo
 la maga industriosa idea
 con que Madrid a imposibles
 quiere exceder sus empresas.
 Aunque pese a la distancia,
 yo transmutaré vna scena
 en la música italiana
 y castellana en la letra,
 a este teatro que, en fin,
 aunque no tenga competencia,
 remede a las que vio Italia,
 supliendo quando se emprenda
 lo menos diestro de las voces
 lo estrecho en las apariencias. (fol. 6v)

³ La relación de *Las amazonas de España* con la dramaturgia italiana ya ha sido estudiada con anterioridad por Juan José Carreras, quien apunta una influencia importante que se puede ver ya en la sustitución de los tradicionales entremeses por danzas (54) y en la propia estructura de la obra que aparece dividida en dos actos de acuerdo con la convención de la entrada y salida de nuevos personajes que tienen sus *arias da capo* al final de sus respectivas escenas.

⁴ Se imprimieron un total de 515 ejemplares de los cuales 17 se hicieron en papel de Francia (López Alemany 118).

La precedencia del teatro musical italiano sobre el español no era un asunto nuevo en el Coliseo de Madrid pues ya en una situación similar Calderón había escrito en la loa a *El laurel de Apolo* una explicación en boca de Zarzuela según la cual su fábula se hacía “a imitación de Italia.” También al año siguiente, durante el diálogo entre Vulgo y Tristeza, de la loa a *La Púrpura de la rosa*, Calderón hizo decir al primero que:

por señas que ha de ser
toda música, que intenta
introducir este estilo,
porque otras naciones vean
competidos sus primores. (vv. 424-428)

Sin embargo, al contrario que Calderón, Cañizares no quiere competir con “otras naciones,” sino que abiertamente reconoce la supremacía del teatro italiano, al que trata de imitar, o “remedar,” a pesar de “lo menos diestro de las voces / lo estrecho en las apariencias” en el Coliseo madrileño. No obstante, en su comparación con el teatro italiano, se cuida de no referirse a las compañías traídas por los monarcas, sino únicamente a las comedias que la reina “vio en Italia.” De esta manera, y ante la imposibilidad de poder disfrutar de aquel teatro, Cañizares presenta a la reina este nuevo estilo “en la música italiana / y castellana en la letra,” como la mejor alternativa.

La obra obtuvo gran éxito y a las representaciones que tuvieron lugar en el Coliseo del Buen Retiro desde el 22 de abril hasta el 12 de marzo, le siguió una reposición en el Corral de la Cruz, donde levantó el telón los días 30 de julio, 10, 13 y 15 de agosto de 1724 (AVM, Secretaría, 1-369-1. Libro de cuentas del Corral de la Cruz) e incluso en Lisboa en 1728 para celebrar la boda del hijo del Príncipe de Asturias, don Fernando, con la Infanta de Portugal, María Bárbara de Braganza (Cetrangolo 81). De otra parte, Casademunt (*Las amazonas*) ha encontrado en la Biblioteca de Cataluña una versión a lo divino del aria “Reinar más es penar” de esta obra de Cañizares y Facco, lo que unido a otros tres folios que ya habían sido recogidos aunque no identificados por José Subirá (263-264), le llevan a considerar que esta obra debió de ser de gran importancia en su época para la difusión del estilo musical italiano en la península pues, a pesar del escaso desarrollo de la imprenta musical en España, diversas copias han subsistido hasta nuestros días (Casademunt, *Aportació*).⁵

⁵ No hay que olvidar que las dos colecciones más importantes de música española fueron destruidas en el siglo XVIII. La de la biblioteca real y archivo musical del Alcázar de Madrid a causa de un incendio, y la del rey Joam IV de Portugal por un terremoto (Stein *Songs* 7).

En los años siguientes encontramos otro "melodrama" al estilo italiano escrito por José de Cañizares con música de Giacomo Facco, *Amor es todo invención: Júpiter y Amphitrión* (1721), que se representó con motivo de la celebración de la onomástica de la reina Isabel de Farnesio. Esta obra, aunque también de clara impronta italiana mantiene importantes elementos de la tradición musical del drama hispano tales como los coros a cuatro y a ocho al comienzo y final de cada jornada, así como la propia trama que recoge los engaños de Júpiter por conseguir los favores de Alcmena de un modo similar al de los enredos de las comedias barrocas.

La siguiente gran producción a la italiana data de 1722 cuando para festejar el matrimonio de Luis I con Isabel de Orleáns la Villa de Madrid decidió que se representase *Angélica y Medoro. Dramma músico u ópera scénica en estilo italiano*, como aparece en el manuscrito original conservado en la Biblioteca Nacional de España. La autoría de esta obra ha sido ampliamente disputada por los estudiosos, atribuyéndosela en unas ocasiones a José de Cañizares —entre ellos los propios editores Molinaro y McCreedy (7)— y, en otras, como hizo Yves Bottineau, a Antonio de Zamora. La duda ha sido finalmente disipada por Juan José Carreras (72-75), quien ha probado gracias a la documentación relativa a los pagos hechos a Zamora y Cañizares que únicamente la loa y el sainete pertenecen a este último, mientras que la comedia fue escrita por Antonio de Zamora y la música por Antonio San Juan (ver también López Alemany 166-167 y 185-186).

Dentro de este mismo ciclo, en 1723 se levantaría el telón por *La hazaña mayor de Alcides* o, como se lee en el frontispicio de esta obra de José de Cañizares y Giacomo Facco, *El mayor blasón de Alcides*, título provisional que tuvo la obra durante su escritura (BNE, Mss. 155 599). Esta representación es una excelente muestra de la gran importancia adquirida por la música en estos nuevos espectáculos ya que tanto el autor de la partitura como el del texto literario cobran por primera vez los mismos honorarios por su trabajo, 5 500 reales de vellón cada uno (López Alemany 222). Además, las mujeres reciben lecciones de los guitarristas José de Salas y Manuel Ferreira para poder cantar bien sus papeles (López Alemany 210). La orquesta también fue más amplia que en otras ocasiones y contó en su estreno con 15 violines, 5 violones, 5 oboes, 3 violas, 4 contrabajos, dos clavicordios, timbales, además de un clarín y un tambor (López Alemany 225-226). Pero la importancia de la música en esta representación se ve no únicamente en los sueldos, preparación o número de músicos, sino que, incluso en la propia escena los actores han de moverse, en algunos pasajes, al ritmo marcado por la música, como se ve en la acotación que abre el segundo acto: "Ércules en un caballo de fachada con dos timbales dorados midiendo en movimiento suabe y continuo el ayre y, al compás del aria, tocándolos y, de la una y otra parte, Ceto y Calais con espadas y rodela y, de la otra, las dos arpías combatiéndose en buelo subcedido [sic] de suerte

que los golpes llev[an] en el compás mismo que Hércules” (Cañizares *La hazaña...* [fol. 21r]).

Al poco de comenzar el año siguiente de 1724, el rey Felipe V abdica en su hijo Luis y el Ayuntamiento de Madrid decide que para su proclamación se haga en el Buen Retiro una gran representación. Se le ofrece al nuevo rey un ramillete de obras de Calderón de la Barca formado por *Fieras afemina amor*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *La estatua de Prometeo*, *El golfo de las sirenas*, *El mayor encanto, amor* y *La púrpura de la rosa* para que escoja la que más le plazca y el joven monarca se decantaría por la primera de ellas.

Llama la atención que, al contrario de lo que tradicionalmente se hacía, no se busca una obra original sino una antigua. Además, ninguna de las propuestas pertenece a José de Cañizares ni a Antonio de Zamora, que habían escrito las más de las anteriormente representadas.⁶ Esta vez, con Felipe V e Isabel de Farnesio ya en el palacio de la Granja, la Junta de Festejos de Madrid decide ofrecer al nuevo rey media docena de obras a representar, todas ellas antiguas, y todas escritas por Calderón para aquel Coliseo. Quizá el motivo de este ofrecimiento sea, como refleja el texto del acuerdo tomado en el Ayuntamiento madrileño, que la comedia ha de ser “la que parezca más a propósito de tan elevado asunto” (López Alemany 230) y para ocasión tan grave como el inicio de un reinado, el autor con más predicamento era el Calderón de las grandes obras mitológicas. La música de esta nueva producción de *Fieras afemina amor* se encargó, como venía siendo ya habitual desde 1720, al compositor veneciano Giacomo Facco. Por su parte, el también músico Alejandro Rodríguez, adscrito a la capilla real, recibió el encargo de escribir la loa y los sainetes (López Alemany 241), al igual que adaptar el texto de Calderón “para la música, arreglándola al estilo presente para la mayor diversión de SS. MM. y el público” (López Alemany 231). Esta necesidad de arreglar el texto calderoniano a lo que aquí se denomina “estilo presente” no es sino una manifestación de la decadencia de este género de entretenimientos dramáticos que resultaban algo anticuados por lo que era necesario su “arreglo.”

J. E. Varey y Margaret Greer publicaron hace ya algunos años una extensa y minuciosa colección de documentos relacionados con la representación calderoniana de 1672 y, una simple comparación documental de ésta y la de 1724 permite ya adivinar el cambio de sensibilidad que se ha experimentado en la Corte entre una y otra fecha.

La puesta en escena de 1672 cuenta con un asombroso volumen de papeles relacionados con las libranzas hechas para sufragar el pago de las compañías teatrales, trajes de representar, tramoyas, pinturas, etc. De otra parte, sin embargo, carece de información básica relacionada con su

⁶ Alva V. Ebersole se ocupó brevemente de esta representación de 1724, aunque se la atribuyó a Cañizares.

ejecución musical, número de instrumentos empleados en las distintas representaciones a los Reyes, Consejos y Madrid, ensayos, etc. teniéndonos que conformar con la simple designación de los actores que harían los papeles cantados.

Entre la documentación de la representación de 1724 encontrada en el Archivo de la Villa de Madrid (2-68-6) y del Archivo General de Palacio (Adm. 11 750-57)⁷ se descubre importante información acerca de los instrumentos y el número de músicos en las distintas representaciones, ensayos, los nombres y pagos de los profesores de canto para los actores, etc. No obstante, en lo que concierne los costes de tramoyas, vestuario, decorados, etc., encontramos poco más que los datos de la contabilidad general, lo cual, es necesario admitir, podría deberse a que documentación más detallada se hubiera perdido. En cualquier caso y, al contrario de lo que se podría suponer de la lectura de la suelta de 1724, el aparato escenográfico debió de ser mucho menos espectacular que el de la producción original pues, aunque las explicaciones de las mutaciones en el texto de Alejandro Rodríguez están en su mayoría copiadas casi literalmente de las de Calderón, no parecen poder resistir el cotejo con los gastos realizados o lo que pudiera haber facilitado el "tenedor de materiales." Más probable parece que Alejandro Rodríguez, al tener que adaptar el texto de la fábula de Calderón con anterioridad a los ensayos, simplemente copiara también la descripción de las mutaciones de 1672 aunque éstas no fueran las después ejecutadas.

En la documentación relativa a la producción borbónica encontramos también otros datos significativos acerca de la evolución de la importancia de la música en las representaciones teatrales. Entre ellos sin duda destaca el idéntico pago de 4 400 reales que por su trabajo recibieran Alejandro Rodríguez —encargado de la parte literaria de la fiesta— y Giacomo Facco, que escribiera la música. También es importante señalar que el músico Joseph de Salas obtuviera una compensación de 1 000 reales por enseñar la música a los actores (López Alemany 238) y que los demás músicos, un total de 17, cobraran 11 182 reales. Estas remuneraciones son ligeramente superiores a las de algunas de las obras anteriores pero, sobre todo, es necesario subrayar cómo desde la llegada de la reina Isabel de Farnesio a España la suma de dinero recibido por los músicos se ha ido acercando a la de los actores y, el pago de los compositores de la música se ha hecho parejo al de los autores del texto dramático. Esta evolución en lo

⁷ Carmen Jiménez e Ignacio Prat publicaron ya en 1973 parte de la documentación del Archivo de la Villa sobre esta representación.

económico encuentra su plena justificación si atendemos a lo que estaba sucediendo sobre las tablas.⁸

La representación original de Calderón se iniciaba con la clásica loa de tipo genetiáco en la cual, con el apoyo de una complicadísima escenografía, se vaticinaba el futuro de la reina Mariana mediante una interpretación astrológica en la que tomaban voz los distintos meses del año y los signos zodiacales para concluir con una “confusa disonancia festiva” que enlazaba con la primera jornada a gritos de “¡arma, arma, guerra, guerra!” (74).

En la loa escrita en 1724, no se hizo ningún vaticinio sobre el reinado de Luis I sino que, muy significativamente, encontramos sobre el escenario un debate que refleja lo que tal vez pudiera oírse en esas fechas en el Mentidero de Comediantes de Madrid. Sobre el escenario del Coliseo del Buen Retiro, los personajes de Música y Poesía discuten sobre cuál de las artes sea más apropiada para esta insigne celebración. A fin de dirimir la cuestión descendiendo Apolo, el cual les explica que lo mejor es la conjunción armónica de ambas, es decir, cuando:

ya en número, ya en cadencia
voz, concepto, lira y pluma
tan uniformes concuerdan.
Que iguales a influxo mío,
a un tiempo las dos obstentan,
los discursos armoniosos,
las consonancias discretas. (7)

Esta defensa de la “concordancia” de Poesía y Música es ya una victoria del “nuevo estilo” que se muestra muy distinto al de la “comedia nueva” de Lope e incluso de los experimentos calderonianos donde aún hay un predominio de la fábula. Para justificar esta necesaria “concordancia” entre Música y Poesía se comparará la armonía de estas dos artes con la situación actual de la Corona en la cual el nuevo rey, Luis, y su padre Felipe son representados en el teatro con dos soles de igual esplendor que lucen sobre una esfera y, en medio, un lema que muy apropiadamente reza “ORTUS SINE OCASV” (9) pues no cabe duda de que el principal objetivo de esta loa es celebrar al nuevo rey sin menguar al anterior y, de paso, subrayar que la Poesía solamente alcanza su cenit cuando “concuerda” con la Música.

Hacia el final de esta loa Poesía señala que Madrid solemniza esta regia proclamación con una obra del “Fénix de la Poesía,” como se denomina

⁸ Pero no únicamente en la escena, sino que, incluso la distribución de aposentos se vería afectada por la importancia de la música y sus efectos en el drama palaciego. Cuando esta comedia se representó ante los Consejos hubo de alterarse el reparto de planta para alojar sendos trompetistas en los balcones primero y el octavo del tercer suelo (López Alemany 237).

aquí a Calderón, con unas "cadencias que alentarán aplausos." Es decir, una vez más se equipara la calidad de la música con la de la poesía. Concluye la breve pieza con una clara alusión a la solemne ceremonia de aclamación y levantamiento del pendón real sucedida poco antes. Como parte integral del rito de aclamación real, el conde de Altamira alzó el estandarte a la vez que se dirigía al pueblo madrileño proclamando: "Castilla, Castilla, Castilla, por el Rey nuestro señor Don Luis Primero, que Dios guarde." Madrid, reunido, como no podía ser de otra manera, responde "Amén, viva, viva, viva, viva" (*Crónica* 120).

En nuestra loa, la celebración de este hito se vuelve a presentar dramáticamente cuando hacia el final de la loa Música, clama sobre la escena:

Música ¡Viva Luis Primero!,
 ¡viva Luisa bella!,
 ¡viva el gran Felipe,
 y sus reales prendas!
 Y con el alto imperio que le aclama,
 eternice glorioso su diadema:
 ¡viva, viva!,
 ¡venza, venza! (11-12)

Las modificaciones de 1724 van encaminadas a lograr una acomodación de la obra de Calderón al nuevo gusto de la Corte⁹ por lo que la elección de un músico de la capilla real para tal efecto parece implicar que la novedad no se refiere tanto a lo textual o escenográfico como a lo musical. La totalidad de la música original de la representación de 1672 está hoy perdida pero Louis K. Stein (171), después de haber estudiado la obra en detalle, considera que, muy probablemente, fuera similar a la de las semi-óperas de 1652-3, es decir, *La fiera, el rayo, la piedra* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en las que los dioses —en nuestro caso, Venus, Cupido y Cibele— harían las partes cantadas con una función primordialmente expositiva o explicativa de la acción. Los únicos momentos musicales que conservamos actualmente se encuentran en dos canciones empleadas por Calderón aunque ya existían con anterioridad a la composición de la fábula (Stein 170): "Guarda corderos zagala" y "Rui señor, que volando vas." El destino de estas canciones tal vez pueda darnos alguna pista de hasta qué punto hubo de

⁹ El texto utilizado por Alejandro Rodríguez para su adaptación de la "comedia en música" parece ser el de la primera suelta denominada habitualmente como "S" que según la edición de Edward Wilson (12), que acepta la datación de Cotarelo Mori, fue impresa en el año 1670. Posteriormente, Greer y Varey (34-38) han argumentado muy convincentemente en favor del año 1672.

adaptarse la obra de Calderón a este gusto musical italianizante. Así por ejemplo, donde la canción de original decía:

Ruiseñor, que volando vas,
cantando finezas, cantando favores,
¡o cuánta pena y envidia me das!
Pero no; que si hoy cantas amores,
tú tendrás celos y tú llorarás. (vv. 2673-2677)

Alejandro Rodríguez la sustituye por la siguiente:

Coronad sacras ninfas del Monte,
espacio feliz
donde hermosos los rayos de Apolo
se ven florecer,
logrando luzir.
En cuyo Pensil,
espejo del crystal, de luz y verdor,
no dexa el correr, faltar y bullir. (102)

Esta canción parece estar en los antípodas de la anterior en el tono lírico, el tema y, es de suponer, la música. Desde luego, también ocasiona una diferente reacción en Hércules que, si en la obra de Calderón respondía atemorizado "... ¡Ay de mí!, / que parece que la letra / conmigo ha hablado ... " (vv. 2679-2681), en la adaptación de Alejandro Rodríguez no halla emoción alguna.

En el caso de la segunda canción –cuya letra pertenecía a Góngora aunque ya había sido utilizada anteriormente por Calderón– la representación calderoniana nos muestra a la ninfa Egle cantando:

Egle	Guarda corderos, zagala; zagala, no guardes fe;...
Hércules	Mas ¿quién pudo suspender mi nuevo furor a[g]ora?
Egle	...que quien te hizo pastora no te libró de mujer.
Hércules	¿No te bastó Hércules, ver tu horror? Sino que después suspenso a una voz estés que trae tras tu desaliño...
Egle	...la pureza del armiño, que tan celebrada es,...
Hércules	Y ¿qué haré yo de esta piel Si a otros ropajes me aplico?
Egle	...vístela con el pellico, y desnúdala con él. (vv. 3530-3546)

Gran parte del efecto dramático de esta canción se encuentra en que Hércules la interrumpe cada dos versos con una reflexión de manera que, también cada dos versos, podemos registrar su proceso de "afeminación." Esta progresión se pierde por completo en 1724 cuando Egle y canta:

Cuydado zagala,
no ultrage tu pie,
fragrante la flor,
que en ella el amor
es fuerza que esté.
Si el ámbar, que exhala
ser flecha, se ve
que alienta el favor,
no tenga rigor
amante tu fee. (132- 133)

Únicamente después de concluida la canción hace Hércules sus reflexiones, "¿Qué echizo tiene esta voz / que me obliga a suspender / mi enojo? ..." (133). Estos son sólo dos ejemplos de cómo en este "nuevo gusto," el efecto dramático queda supeditado al musical y, también, reflejan la brecha que ya se había abierto entre el concepto dramático de los austrias y nuevo estilo borbónico, donde ya no ha lugar la lírica española de tipo tradicional, pues no dice nada a la nueva dinastía.

Esta pérdida es de gran importancia, ya que la primera canción "Ruisenor, que volando vas" le sirve a Hércules como advertencia sobre los peligros de Cupido y la segunda, "Guarda corderos, zagala," tiene como consecuencia el arrepentimiento de Hércules en su intención de herir a Yole para comenzar a amarla (Stein 173). Así, la función premonitoria o hechizadora de la música popular, que en el teatro español poseía un importante abolengo, desaparece en la versión dieciochesca en favor de un preciosismo seductor.

En 1724 se sustituye el sainete calderoniano por un baile en el que aparecen tres actrices de la compañía de Petronila Jibaja: Francisca de Castro, María de San Miguel y Rosa Rodríguez. En esta breve pieza cómica, la actriz Rosa Rodríguez, que hace de sí misma, sale a la escena corriendo con un puñal en la mano y la intención de matar al Poeta, Alejandro Rodríguez, por la humillación de no haberle dado arias que cantar en la representación del Buen Retiro. Una vez tranquilizada por sus compañeras, se desquita del desdén del Poeta con un aria cómica que es protestada por Francisca de Castro que, de forma divertida, justifica la decisión del Poeta replicando: "Cierto que me da enfado escucharla" (110).

Efectivamente, Rosa Rodríguez fue excluida inicialmente de los papeles solistas en la comedia, no obstante, la nota curiosa es que, debido a una indisposición de la actriz Águeda de Ondarro, Rosa Rodríguez acabó

haciendo de la diosa Cibele, gozando, por tanto, de las arias que a la tal diosa correspondían (López Alemany 232). Sin embargo, el contenido de este baile y las circunstancias de acceso de Rosa Rodríguez a uno de los papeles principales no pueden quedar en una mera anécdota puesto que son también un ilustrativo reflejo de cómo para los actores de la época y, por tanto, también para el público cortesano, el talento musical había dejado de ser un gracioso adorno del actor para ser una cualidad fundamental si de verdad se quería triunfar sobre las tablas del Real Coliseo.

Pocos meses después fallecía el rey Luis I y se cerraba un importante ciclo dramático que, iniciado en 1720 con la determinante elección por Isabel de Farnesio de *Las amazonas de España*, concluía en 1724 con *Fieras afemina amor* y la inesperada muerte del sucesor de Felipe V. Hasta entonces, y sobre todo durante estos cuatro años, las compañías de teatro hicieron un gran esfuerzo por tratar de integrar la música y estructuras operísticas italianas con los modelos dramáticos del barroco español en un intento de “remedar” los espectáculos de las cortes italianas y francesas en las que los monarcas no dejaron nunca de mirarse.

OBRAS CITADAS

Archivo General de la Villa de Madrid (AVM), Sección Secretaría.

Bajini, Irina. “*Il Pomo d’Oro* alla corte di Filippo V re di Spagna.” En *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*. Ed. María Teresa Cattaneo. Bologna: Cisalpino, 1997. 115-131.

Becker, Danièle. “El teatro lírico en tiempo de Carlos II: Comedia de música y zarzuela.” *Diálogos hispánicos de Amsterdam* (1980): 409-434.

_____. “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII.” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Berlin: Vervuert, 1989. I: 353-364.

Bottineau, Yves. *L’art de Cour dans l’Espagne de Philippe V*. París: Château de Sceaux, 1993.

Bussey, William M. *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700–1770*. Ann Arbor, MI: UMI Research P, 1982.

Calderón de la Barca, Pedro. *Fieras afemina amor*. Ed. Edward M. Wilson. Kassel: Reichenberger, 1984.

_____. *La estatua de Prometeo*. Ed. Margaret R. Greer. Kassel: Reichenberger, 1986.

- _____. *La púrpura de la rosa*. Ed. Ángeles Cardona, Don Cruikshank y Martin Cunningham. Kassel: Reichenberger, 1990.
- Cañizares, José de [atr.]. *Angélica y Medoro*. Ed. Julius A. Molinaro y Warren T. McCreedy. Collana di Testi e Studi. Torino: Quaderni Ibero-americi, 1958.
- _____. *La hazaña mayor de Alcides*. BNE, Ms. 15 599.
- Carreras, Juan José. "Entre zarzuela y ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724." *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Ed. Rainer Kleinerte. Kassel: Reichenberger, 1996. 49-77.
- Casademunt, Sergi. "Aportació a la historia de la imprenta en la península: *Las amazonas de España* de Jaime Facco." *Revista Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans* (2001): 223-225.
- _____. "*Las amazonas de España* de Jaime Facco." *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* 3 (1995): 85-94.
- Cetrangolo, Annibale. *Esordi del melodrama in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*. Florencia: Leo S. Olschi, 1992.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del XIX*. Tip. de Archivos, 1934.
- Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. Ed. Margarita Torrión. Toulouse: CRIC, 1998.
- Cuatro siglos de teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero*. Coord. Fernando Andura Varela. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- Ebersole, Alva V. "José de Cañizares y una fiesta real de 1724." *Romance Notes* 15 (1973): 90-95.
- Greer, Margaret Rich. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1991.

- y J. E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Madrid: Tàmesis, 1997.
- Jiménez, Carmen e Ignacio Prat. "Una representación dieciochesca de *Fieras afemina amor*, de Calderón." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 49 (1973): 303-318.
- López Alemany, Ignacio y J. E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, XXXII. El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*. Woodbridge, UK: Tàmesis, 2006.
- Rodríguez, Alejandro. *Fieras afemina amor*. BNE, T/24527.
- Rodríguez-Garrido, José Antonio. *Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707)*. Tesis doctoral. Princeton U, 2002.
- Stein, Louis K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. New York: Oxford UP, 1993.
- Subirá, José. *El teatro del Palacio Real (1849-1851): con un bosquejo preliminar de la música palatine desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Instituto Español de Musicología-CSIC, 1950.
- Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.



Copyright of Dieciocho: Hispanic Enlightenment is the property of Dieciocho and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.