

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**Transformaciones dramáticas, poéticas y musicales de la  
fábula mitológica en la corte española a finales del siglo XVII  
(1680-1700)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Celia Martin Ganado**

Directores

**Álvaro José Torrente Sánchez-Guisande**  
**María Esther Borrego Guti**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

TRANSFORMACIONES DRAMÁTICAS, POÉTICAS Y MUSICALES DE LA FÁBULA  
MITOLÓGICA EN LA CORTE ESPAÑOLA A FINALES DEL SIGLO XVII (1680-1700)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

CELIA MARTÍN GANADO

DIRECTORES

ÁLVARO JOSÉ TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE  
MARÍA ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ





**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**TRANSFORMACIONES DRAMÁTICAS, POÉTICAS Y MUSICALES  
DE LA FÁBULA MITOLÓGICA EN LA CORTE ESPAÑOLA A  
FINALES DEL SIGLO XVII (1680-1700)**

**CELIA MARTÍN GANADO**

Directores: Álvaro José Torrente Sánchez-Guisande y María Esther Borrego Gutiérrez

**Programa de doctorado en Musicología D9A7**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA**

Madrid, 2022



Entre otras molestias, señor y amigo, con que mi poca salud me mortifica, fue la no menos sensible la de verme obligado a no salir de casa aquellos días que se dio al pueblo la fiesta que vuestra merced escribió en celebridad del nombre de la reina, nuestra señora, que Dios guarde. Y hallándome añadido a mis dolores el de haber perdido tan buena tarde, envié ( no sin disculpada envidia de los que la lograron) a suplicar a vuestra merced me hiciese favor de remitirme el borrador, para restaurar en parte la pérdida del todo, que aunque es verdad que el papel no puede dar de a lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música, ni lo aparatoso del teatro, con todo ello, a los que tenemos experiencia de cuánto desmerece fuera de su lugar este nada dichoso género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído, mayormente cuando lo escrito es tal, que por sí mantiene en tan merecida estimación, que no permite que nada se eche menos.

*Papel que escribió don Pedro Calderón de la Barca, caballero de Santiago y Capellán de honor de Su Majestad a don Francisco de Avellaneda (1675)*





## **Agradecimientos**

Desde estas líneas quiero expresar, en primer lugar, mi agradecimiento a los bibliotecarios y todo el personal auxiliar de la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España por su paciencia y perseverancia para resolver los pequeños problemas que conlleva la consulta de manuscritos y ediciones *princeps*. También debo agradecer a Elena Torres su diligencia para aclarar todo tipo de dudas, sobre todo en la época de pandemia y cuarentena, días aciagos y especialmente duros para todos. Y por supuesto, mostrar mi reconocimiento al trabajo de dirección de esta tesis llevado a cabo por Álvaro Torrente y Esther Borrego, siempre demostrando la máxima tolerancia y comprensión. Gracias también, como siempre, a mi compañera de fatigas en la interpretación de estas músicas, Nuria Llopis, y a mi alma máter en asuntos musicológicos, Luis Robledo. Por último, he de mencionar la gran ayuda que ha supuesto la implicación de mi compañero de doctorado Miguel Ángel Ríos, animándome constantemente a no abandonar y aportando consejos muy valiosos en lo referente a la edición de este trabajo.



**TRANSFORMACIONES DRAMÁTICAS, POÉTICAS Y MUSICALES DE LA  
FÁBULA MITOLÓGICA EN LA CORTE ESPAÑOLA A FINALES DEL SIGLO XVII  
(1680-1700)**

**Contenido:**

Agradecimientos.....	5
Índice de tablas.....	12
Índice de gráficos.....	13
Índice de imágenes.....	13
<i>Abstract</i> .....	17
Consideraciones preliminares y abreviaturas.....	19
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>23</b>
Objeto, objetivos e hipótesis.....	25
Estado de la cuestión.....	27
Metodología.....	31
Teoría teatral. Elementos estructurales de la Comedia Nueva.....	32
Semiología del texto dramático. Análisis semiótico teatral.....	34
El signo dramático.....	35
Estratos del texto dramático.....	37
Análisis semiótico teatral.....	39
Propuesta de análisis teatral.....	40
<b>CAPÍTULO I EL DRAMA MITOLÓGICO COMO GÉNERO ESCÉNICO MUSICAL DENTRO DEL TEATRO PALACIEGO (SIGLO XVII).....</b>	<b>43</b>
1.1 Nota taxonómica: el problema de la denominación de género.....	45
1.2 Dos generaciones de dramaturgos y compositores.....	50
1.2.1 Obras de la primera generación (1650-1680).....	52
1.2.2 Obras de la segunda generación (1680-1700).....	54
<b>CAPÍTULO II ANÁLISIS SEMIÓTICO.....</b>	<b>59</b>

2.1 Primera generación (1650-1680).....	61
<i>La fiera, el rayo y la piedra</i> (1652) de Pedro Calderón de la Barca.....	61
A) Título, datos en la fuente y circunstancias .....	61
B) <i>Dramatis personae</i> y argumento de la fábula .....	62
C) Fuentes del mito .....	64
D) Ejes temáticos .....	65
E) El análisis semiótico teatral y la música.....	66
F) La pragmática hipotética .....	81
G) Conclusiones .....	81
<i>El laurel de Apolo</i> (1658) .....	84
A) Título, datos en la fuente y circunstancias .....	84
B) <i>Dramatis personae</i> y argumento de la fábula .....	84
C) Fuentes del mito .....	85
D) Ejes temáticos .....	87
E) Análisis semiótico teatral y música .....	88
F) La pragmática hipotética .....	98
G) Conclusiones .....	98
<i>El templo de Palas</i> (1675) .....	101
A) Título, datos en la fuente y circunstancias .....	101
B) <i>Dramatis personae</i> y argumento de la fábula .....	101
C) Fuentes del mito .....	102
D) Ejes temáticos .....	104
E) Análisis semiótico teatral y música .....	105
F) La pragmática hipotética .....	116
G) Conclusiones .....	118
2.2 Segunda generación (1680-1700).....	120

<i>Venir el amor al mundo</i> (1680) de Melchor Fernández de León.....	120
A) Título, datos y circunstancias.....	120
B) <i>Dramatis personae</i> y argumento de la fábula .....	120
C) Fuentes del mito .....	121
D) Ejes temáticos .....	122
E) Análisis semiótico teatral y música .....	122
F) La pragmática hipotética .....	129
G) Conclusiones .....	130
<i>Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo</i> (1698) de Marcos Lanuza .....	132
A) Título, datos y circunstancias.....	132
B) <i>Dramatis personae</i> y argumento de la fábula .....	132
C) Fuentes del mito .....	134
D) Ejes temáticos .....	134
E) El análisis semiótico teatral y la música.....	135
G) Conclusiones .....	144
<i>Destinos vencen finezas</i> (1698) de Lorenzo de las Llamosas .....	146
A) Título, datos en la fuente y circunstancias de la obra .....	146
<i>Dramatis personae</i> y argumento de la fábula .....	147
C) Fuentes del mito .....	148
D) Ejes temáticos .....	150
E) El análisis semiótico teatral y la música.....	150
F) La pragmática hipotética .....	165
G) Conclusiones .....	166
2.3 Tablas de análisis semiótico de otras obras: tonos, estrofas, fuentes y componentes musicales .....	168
<i>Triunfos de amor y Fortuna</i> (1658) de Antonio Solís, Juan Hidalgo y Cristóbal Galán .....	168

<i>Júpiter y Semele</i> (1664) de Juan Bautista Diamante.....	170
<i>Los celos hacen estrellas</i> (1672) de Juan Vélez de Guevara, Juan hidalgo y Francisco Guerau.....	174
<i>La estatua de Prometeo</i> (1674) de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo .....	176
<i>Alfeo y Aretusa</i> (1678) de Juan Bautista Diamante, Juan Hidalgo y Cristóbal Galán .....	178
<i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i> (1687) de Francisco Bances Candamo y Juan de Navas .....	180
<i>Fieras de celos y amor</i> (1690) de Francisco Bances Candamo y Juan Bonet de Paredes .....	182
<i>Amor industria y poder</i> (1692) de Lorenzo de las Llamosas y Juan de Navas.....	184
<i>Muerte en amor es la ausencia</i> (1697) de Antonio Zamora y Sebastián Durón.....	186
<i>La colonia de Diana</i> (1697) de Manuel Vidal Salvador y Juan de Navas.....	188
<i>Júpiter y Yoo, los cielos premian desdenes</i> (1699) de Marcos de Lanuza .....	190
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>193</b>
<b>TRANSFORMACIONES DEL DRAMA MITOLÓGICO CORTESANO: RESULTADOS DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO TEATRAL .....</b>	<b>193</b>
Aspectos relativos a la definición del género dramático .....	195
La música y el tiempo en el drama mitológico cortesano .....	198
La música y el espacio en el drama mitológico cortesano .....	203
La música y la acción en la trama del drama mitológico cortesano .....	204
Los personajes cantantes .....	206
La música como índice, icono y símbolo en el drama mitológico cortesano .....	208
La métrica cantada.....	209
Escenas musicales arquetípicas .....	210
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>215</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>221</b>

Fuentes primarias literarias.....	223
Fuentes primarias musicales.....	224
Ediciones críticas literarias de drama mitológico cortesano .....	225
Ediciones críticas musicales de drama mitológico cortesano.....	226
Ediciones críticas musicales de tonos humanos .....	226
Bibliografía crítica.....	227

## Índice de tablas

TABLA 1. Epígrafes del análisis semiótico .....	41
TABLA 2. Elementos musicales dentro de la estructura de cada obra .....	41
TABLA 3. Fecha de primera representación de comedias mitológicas y zarzuelas, título, autores dramáticos y compositores de la primera generación. ....	53
TABLA 4. Fecha de primera representación de comedias mitológicas y zarzuelas, título, autores dramáticos y compositores de la segunda generación. ....	57
TABLA 5. Corpus de obras seleccionadas para efectuar análisis semióticos. ....	61
TABLA 6. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> . ....	77
TABLA 7. Componentes musicales en <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> de Pedro Calderón. ....	83
TABLA 8. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>El laurel de Apolo</i> . ....	95
TABLA 9. Componentes musicales en <i>El laurel de Apolo</i> de Pedro Calderón. ....	100
TABLA 10. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>El templo de Palas</i> . ....	113
TABLA 11. Componentes musicales en <i>El templo de Palas</i> de Francisco de Avellaneda. ....	119
TABLA 12. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Venir el Amor al mundo</i> . ....	127
TABLA 13. Componentes musicales en <i>Venir el Amor al mundo</i> de Melchor Fernández de León. ....	131
TABLA 14. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Celos vencidos de amor y de Amor el mayor triunfo</i> . ....	141
TABLA 15. Componentes musicales en <i>Celos vencidos de amor</i> de Marcos de Lanuza. ....	145
TABLA 16. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Destinos vencen finezas</i> . ....	159
TABLA 17. Componentes musicales en <i>Destinos vencen finezas</i> . ....	167
TABLA 18. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Triunfos de Amor y Fortuna</i> . ....	169
TABLA 19. Componentes musicales en <i>Triunfos e Amor y Fortuna</i> . ....	169
TABLA 20. Tonos, estrofa y fuentes musicales de <i>Júpiter y Semele</i> . ....	170
TABLA 21. Componentes musicales en <i>Júpiter y Semele</i> . ....	171
TABLA 22. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>También se ama en el abismo</i> . ....	173
TABLA 23. Componentes musicales de <i>También se ama en el abismo</i> . ....	173
TABLA 24. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Los celos hacen estrellas</i> . ....	175
TABLA 25. Componentes musicales en <i>Los celos hacen estrellas</i> . ....	175



TABLA 26. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>La estatua de Prometeo</i> . .....	177
TABLA 27. Componentes musicales en <i>La estatua de Prometeo</i> . .....	177
TABLA 28. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Alfeo y Aretusa</i> . .....	179
TABLA 29. <i>Componentes musicales en Alfeo y Aretusa</i> . .....	179
TABLA 30. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i> . ....	181
TABLA 31. Componentes musicales en <i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i> . .....	181
TABLA 32. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Fieras de celos y amor</i> . .....	182
TABLA 33. Componentes musicales en <i>Fieras de celos y amor</i> . .....	183
TABLA 34. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Amor, industria y poder</i> . .....	185
TABLA 35. Componentes musicales de <i>Amor, industria y poder</i> . .....	185
TABLA 36. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Muerte en amor es la ausencia</i> . .	187
TABLA 37. Componentes musicales en <i>Muerte en amor es la ausencia</i> . .....	187
TABLA 38. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>La colonia de Diana</i> . .....	189
TABLA 39. Componentes musicales en <i>La colonia de Diana</i> . .....	189
TABLA 40. Tonos, estrofas y fuentes musicales de <i>Júpiter y Yoó, los cielos premian desdenes</i> . .....	191
TABLA 41. Componentes musicales en <i>Júpiter y Yoó, los cielos premian desdenes</i> . .	191

### **Índice de gráficos**

GRÁFICO 1. Porcentajes de versos cantados en el corpus de obras analizadas. ....	200
GRÁFICO 2. Porcentajes de escenas cantadas en el corpus de comedias analizadas..	201
GRÁFICO 3. Número de tonos en las comedias analizadas. ....	202
GRÁFICO 4. Número de tonos en las zarzuelas analizadas .....	202
GRÁFICO 5. Número de elementos de la acción dramática en las obras analizadas. .	204
GRÁFICO 6. Incidente desencadenante, punto de crisis y desenlace cantados en las obras analizadas. ....	205
GRÁFICO 7. Porcentajes de personajes cantantes respecto al total en cada representación analizada. ....	206

### **Índice de imágenes**

<b>IMAGEN1. <i>Las Hilanderas</i> de Diego de Velázquez (Museo Nacional del Prado).</b> ..	72
IMAGEN 2. <i>La Fragua de Vulcano</i> de Jacopo Bassano (Museo Nacional del Prado). .	75
IMAGEN 3. <i>Apolo y la serpiente Pitón</i> de Pier Paolo Rubens (Museo Nacional del Prado). .....	86

IMAGEN 4. <i>Apolo persiguiendo a Dafne</i> de Pier Paolo Rubens (Museo Nacional del Prado). .....	93
IMAGEN 5. <i>Mercurio</i> de Pedro Pablo Rubens (Museo Nacional del Prado).....	103
IMAGEN 6. <i>Cupido navegando sobre un delfín</i> de Erasmus Quellinus (Museo Nacional del Prado).....	108

## Resumen

El objetivo principal del presente trabajo es el estudio de los cambios producidos en la música, entendida como elemento significativo y significante, dentro del drama mitológico cortesano en los últimos veinte años del siglo XVII. Para abordar esta tarea ha sido necesario establecer una metodología que permitiera mostrar con claridad aspectos musicales y filológicos que indicaran dicha transformación. El procedimiento que se ha considerado más adecuado es el basado en el análisis semiótico teatral porque expone con claridad las funciones que adopta el signo musical al relacionarse con el resto de los elementos dramáticos. Así pues, este estudio semiótico permite saber cómo, por qué y en qué momento los autores dramáticos incorporan secciones musicales a sus obras y, por tanto, comprender los patrones comunes manejados por todos ellos para introducir dichas secciones en la trama. En otras palabras, el análisis de las relaciones que establece la música con elementos dramáticos como el espacio, el tiempo, la acción y los personajes en las representaciones palaciegas aporta una valiosa información para determinar los diferentes cambios que se producen a través de los años en este conjunto de obras.

A fin de lograr un resultado concluyente acerca del desarrollo del género hasta final de siglo, ha sido necesario ampliar el número de textos dramáticos objeto de estudio y, poder así, efectuar una comparativa entre las primeras obras (representadas entre 1652 y 1680) y las tardías (entre 1680-1700). La presente tesis es, por tanto, un estudio interdisciplinar que aúna procedimientos de la teoría literaria y la investigación musicológica, pero siempre teniendo como base los textos dramáticos. Conforme a lo expuesto anteriormente, y para no hacer de esta investigación algo demasiado extenso, se ha escogido como objeto de estudio un corpus representativo de dieciocho obras palaciegas, que muestran tanto divergencias como coincidencias en la introducción de números cantados. El análisis de este conjunto de obras permite la extrapolación de sus conclusiones a la totalidad de las representaciones que conforman el género. Por otro lado, todo este trabajo comparativo ha permitido establecer una taxonomía del conjunto de obras que son parte central de fiestas palaciegas y que, además de tener un propósito común de carácter encomiástico, comparten el tema mitológico y la espectacularidad escenográfico-musical.

Forman parte del corpus analizado obras de los dramaturgos Calderón de la Barca, Antonio Solís, Agustín Salazar y Torres, Juan Bautista Diamante, Melchor Fernández de León, Francisco Bances Candamo, Manuel Vidal Salvador, Marcos de Lanuza, Antonio Zamora y Lorenzo de las Llamosas que, aunque de generaciones diferentes, tienen en común la relación con los círculos aristocráticos.

## *Abstract*

The main objective of the present work is the study of the changes produced in music, understood as a significant and signifier element, within the courtly mythological drama in the last twenty years of the seventeenth century. In order to approach this task, it has been necessary to establish a methodology that would allow to clearly show musical and philological aspects which indicated this transformation. The procedure that has been considered most appropriate is the one based on the theatrical semiotic analysis because it clearly exposes the functions that the musical sign adopts when it is related to the rest of the dramatic elements. Thus, this semiotic study allows us to know how, why, and at what moment playwrights incorporate musical sections into their plays, as well as, therefore, to understand the common patterns used by all of them to introduce such sections into the plot. In other words, the analysis of the relationships that music establishes with dramatic elements such as space, time, action, and characters in palace plays provides valuable information to determine the different changes that occur over the years in this set of plays.

To achieve a conclusive result about the development of the genre until the end of the century, a need for increasing the number of dramatic texts subjected to study has presented itself, and, thereby, to make a comparison between the early plays (performed between 1652 and 1680) and the later ones (between 1680-1700). Hence, the present thesis is an interdisciplinary study that combines procedures of literary theory and musicological research, albeit being always based on dramatic texts. In accordance with the above, and in order not to make this research too extensive, a representative corpus of eighteen palace plays, which show both divergences and coincidences in the introduction of sung numbers, has been chosen as the object of study. The analysis of this group of plays allows the extrapolation of its conclusions to the totality of the representations that make up the genre. On the other hand, all this comparative work has made it possible to establish a taxonomy of the group of works that are a central part of palace festivities, and that, besides having a common purpose of a commendable character, share the mythological theme and the scenographic-musical spectacularity.

The theatrical texts analyzed are by authors whom, despite their belonging to different generations, have in common their relationship with aristocratic circles. The corpus analyzed includes works by the playwrights Calderón de la Barca, Antonio Solís,

Agustín Salazar y Torres, Juan Bautista Diamante, Melchor Fernández de León, Francisco Bances Candamo, Manuel Vidal Salvador, Marcos de Lanuza, Antonio Zamora, and Lorenzo de las Llamosas.

## Consideraciones preliminares y abreviaturas

Para facilitar la lectura y localización de las citas literales, se ha estimado oportuno indicar al principio del análisis de cada representación la edición o fuente utilizada. Por tanto, al final de los pequeños fragmentos transcritos o ejemplos textuales aparecerá entre paréntesis el número de página o folio de la edición referenciada.

Para la transcripción de los textos del siglo XVII, se ha seguido el criterio de modernización de grafías (siempre que no tengan relevancia fonética), puntuación y acentuación, según las normas de la Real Academia Española. Este criterio es el propuesto hace décadas por la comunidad científica del hispanismo del Siglo de Oro; dos de sus máximos referentes, el Grupo PROLOPE de la Universidad Autónoma de Barcelona y el GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra) lo propugnan y es el que se ha adoptado en el presente trabajo.<sup>1</sup> Asimismo, la prestigiosa colección «Comedias completas de Calderón de la Barca», incluida dentro de la más amplia «Biblioteca Áurea Hispánica» (editorial Iberoamericana-Vervuert), cuyo proyecto en marcha es la publicación de las comedias completas de Calderón de la Barca mediante ediciones rigurosas, sigue las normas citadas. Los textos de las comedias de Calderón de esta colección, los más actualizados y rigurosos hasta el momento, siguen los criterios de modernización del GRISO.

Las fuentes musicales se indican según el procedimiento de siglas propuesto por el *Répertoire international des sources musicales* (RISM).

### Lista de siglas

BNE	Biblioteca Nacional de España
BUS	Biblioteca de la Universidad de Sevilla
GRISO	Grupo de investigación del Siglo de Oro
CSIC	Centro Superior de Investigaciones Científicas
DA	Diccionario de Autoridades
DLE	Diccionario de la Lengua Española
DMEH	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana

---

<sup>1</sup> Véase [http://prolope.uab.cat/obras/criterios\\_y\\_materiales\\_para\\_la\\_edicion.html](http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html) y [https://www.unav.edu/documents/12742983/34189066/00\\_normas\\_GRISO.pdf](https://www.unav.edu/documents/12742983/34189066/00_normas_GRISO.pdf).

ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
INAEM	Instituto Nacional de Artes Escénicas y Musicales
PROLOPE	Grupo de investigación sobre Lope de Vega de la Universidad Autónoma de Barcelona
RISM	<i>Repertoire International des Sources Musicales</i>
SELITEN@T	Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
TFM	Trabajo Fin de Máster
UCLM	Universidad de Castilla La Mancha
UCM	Universidad Complutense de Madrid
UDC	Universidad de la Coruña
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia

#### Lista de siglas según RISM

Bbc	Biblioteca de Cataluña
Bit	Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona
E	España
I	Italia
Mn	Biblioteca Nacional de España
NYhsa	Biblioteca de la Sociedad Hispánica de Nueva York
Sc	Archivo de la Catedral de Segovia
Scu	Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela
SFs	Biblioteca Suro de San Francisco
US	Estados Unidos de América
Vsm	Biblioteca Marciana de San Marco



## Lista de abreviaturas

Ca.	Cerca de
Cfr.	Confróntese con
Coord. o coords.	Coordinador o coordinadores
Dir. o dirs.	Director o directores
Ed. o eds.	Editor o editores
f. o ff.	Folio o folios
p. o pp.	Página o páginas
r	Recto
s.a.	Sin año
s.i.	Sin impresor
s.l.	Sin lugar
v	Verso



# **INTRODUCCIÓN**



## Objeto, objetivos e hipótesis

Con la representación en 1652 de *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón de la Barca en el Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid, se inicia una práctica escénica que se considera el antecedente del teatro musical en España. Y aunque sus raíces se remontan a una tradición de fiesta palaciega que proviene del Medievo y, además, haya que tener en cuenta importantes precedentes como son *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana (1622), *La selva sin amor* de Lope (1627) o referentes del propio Calderón como *Celos aun del aire matan* (1660) y *La púrpura de la rosa* (1659), es indiscutible que dicha comedia mitológica constituye, en su estructura y planteamiento, un modelo de teatro cortesano que se repetirá hasta final de siglo, momento en el que irá extinguiéndose de manera paulatina con la entrada en palacio de la nueva dinastía de los Borbones.<sup>2</sup>

Este tipo de representación cortesana, hablada y cantada, con profusión de aparato escénico y música (salvo excepciones), se desarrolla en dos vertientes: una, en tres jornadas con asunto mitológico, extraído la mayoría de las veces de *Las Metamorfosis* de Ovidio, que muestra temas de profundidad filosófica con cierta utilidad didáctica o enseñanza moral; y, por otra parte, la llamada zarzuela, de una o dos jornadas en la que predomina un argumento pastoral más liviano protagonizado por el dios Cupido.<sup>3</sup> Los dos tipos de representación son el espejo donde se ve reflejada la monarquía y su corte; se trata de un teatro encomiástico que a la vez comenta sutilmente sucesos y diversos avatares de la vida en palacio.<sup>4</sup>

Existen muchos estudios acerca de este teatro espectacular, especialmente del que se representa en el periodo que abarca desde 1650 hasta 1680. Las obras de los autores más tardíos, considerados secundarios o menores y que desempeñaron su actividad entre 1680 y 1700, están siendo objeto de tesis doctorales en los últimos veinte años.<sup>5</sup> Pero,

---

<sup>2</sup> Los antecedentes de la comedia mitológica, así como un breve estudio de *La fiera, el rayo y la piedra* dentro del contexto histórico en la corte de Felipe IV están expuestos en Torrente, 2016, pp. 339-360.

<sup>3</sup> Cfr. Stein, 1993, p. 261.

<sup>4</sup> La función social y política de la fiesta teatral cortesana es descrita por Sanz Ayán, 2006, pp. 17-21.

<sup>5</sup> Entre la gran diversidad de estudios hay que destacar el trabajo impulsado por Ignacio Arellano en el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra en torno a la figura de Francisco Bances Candamo y otros autores de su generación. Para Bances Candamo, véase Duarte, Oteiza, Escudero y Baraibar, 2010; Oteiza, 2014 y, en la Universidad de Barcelona, Gilabert (2014). Para Lorenzo de las Llamosas, véase Zugasti, 2008; Zugasti, 2010. En cuanto a Antonio de Zamora, véase Martín Matínez, 2005 y Bermejo Gregorio (2015). Referente a Marcos de Lanuza, véase Rojo Alique, 2008.

en cualquier caso, lo que todavía no se ha planteado es un estudio sistemático de la evolución de este posible género desde aquella representación de *La fiera, el rayo y la piedra* hasta que cae en desuso después de los primeros lustros del siglo XVIII.

Para advertir características que supusieron cambios relevantes en este tipo de teatro, se ha tomado como objeto principal de estudio y análisis una selección de obras palaciegas de tema mitológico que se representaron en los últimos veinte años del siglo XVII. De manera secundaria y con la misma metodología, se plantea también otro análisis de representaciones entre 1652 y 1680, para así poder comparar las conclusiones de ambos trabajos y determinar cuáles son las variaciones que sufre el género a lo largo de su desarrollo, esto es, exponer cuáles son esas transformaciones dramáticas, poéticas y musicales de la fábula mitológica que son evidentes a partir de 1680.

Son varias las razones que han motivado la elección como objeto principal de estudio las representaciones que tuvieron lugar en esas últimas décadas de siglo. En primer lugar, los pocos estudios y ediciones existentes de obras con una parte musical relevante, como son las de Manuel Vidal Salvador († 1698), Marcos de Lanuza (ca. 1650-1708) o Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-ca. 1705). Este hecho hace imprescindible un análisis detallado de las mismas para adherirlas al corpus de representaciones que sí han tenido más atención por parte de musicólogos y filólogos, como las de Antonio de Zamora (1665-1728) o Francisco Bances Candamo (1662-1704). A esto hay que añadir que los cambios más llamativos en este género «inaugurado» por Calderón acontecen precisamente después de su muerte en 1681 y de la del músico Juan Hidalgo en 1685. La realidad del cambio generacional entre los autores de comedias cortesanas y sus compositores, sumado a la desaparición de las dos figuras más significativas en el ámbito teatral palaciego, favorecerá que adquieran relevancia nuevas tendencias dentro del género que, por cercanía temporal, tendrán una mayor influencia sobre los libretistas y músicos de la nueva corte borbónica en pleno siglo XVIII que aquellas representaciones llevadas a cabo cincuenta años antes.

El presente trabajo considera la música parte fundamental del género objeto de estudio, y la valora como un componente más del espectáculo, que cambia su relación con la estructura dramática en el transcurso de los años. Por esta razón, la investigación desarrollada en esta tesis se basa en los libretos o textos dramáticos. Las características de la forma y estructura musical de las composiciones se han estimado menos

importantes para este trabajo porque sólo inciden en la evolución de la forma musical que es, en este caso, el llamado tono humano.

La metodología utilizada se fundamenta en el análisis semiótico teatral tanto, en lo que afecta a las dimensiones sintáctica y semántica del texto como en la dimensión pragmática. Esta última (la pragmática) siempre a partir de la recepción de la obra en su tiempo y de los aspectos sociológicos históricos que permitan crear una hipótesis sobre una supuesta primera representación. El examen de los signos, tanto lingüísticos como escénicos, y las relaciones que se establecen entre ellos y las unidades tiempo-espacio permitirán extraer datos acerca de su función dentro de la organización del drama.<sup>6</sup> Este análisis semiótico va a ser especialmente valioso respecto a la música, pues se podrá constatar en qué medida los números cantados y tocados se integran dentro de la estructura dramática.

El trabajo analítico se efectuará, en la medida de lo posible, sobre los textos ya transcritos y editados, pero complementando la información con los conservados en fuentes manuscritas o en ediciones *princeps* para, de esta manera, conseguir información adicional interesante para el presente trabajo. También se consultará bibliografía crítica al respecto.

La música que se conserva de las representaciones palaciegas españolas del XVII se encuentra dispersa por diferentes archivos y bibliotecas, y en muchas ocasiones permanece fragmentada en colecciones de tonos humanos. Esto supone una dificultad en la atribución de la autoría musical de ciertas comedias y zarzuelas. Localizar las comedias en las que se interpretaron muchos de esos tonos sueltos incluidos en compilaciones manuscritas es todavía una tarea pendiente.

### **Estado de la cuestión**

Al ser esta tesis una propuesta de estudio interdisciplinar sobre el teatro cortesano en tiempos de Carlos II, los trabajos de referencia se desarrollan desde diferentes perspectivas dependiendo del campo desde el que se construya el enfoque. En cuanto al ámbito de la musicología, se pueden encontrar diversos libros sobre historia de la música española donde se hace referencia a la escena cortesana del siglo XVII, algunas

---

<sup>6</sup> Definición de análisis semiótico teatral en Tordera, 1978, pp. 176-178.

monografías acerca de la obra de ciertos compositores, ediciones críticas de la música y un elevado número de artículos sobre el tema.

De las obras generalistas que abordan el teatro cortesano en el XVII desde el punto de vista musicológico es importante *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (1993) donde Stein expone con detalle las obras cronológicamente, los autores dramáticos, los compositores, describe el contexto socio-cultural, define el género denominado semi-ópera, transcribe y analiza algunos fragmentos musicales, y establece la diferencia entre las partes musicales de ascendencia tradicional de romancero cantadas por personajes humanos y las cantadas por dioses cuando dialogan entre ellos, comparables a un recitativo. Otras obras de referencia son el volumen primero de *La ópera en España e Hispanoamérica* (2001) de Casares y Torrente donde se relatan los antecedentes e inicios de un género escénico musical y *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro* (2006) de Flórez, un recorrido por las representaciones escénicas y los tipos de música que acontece en ellas, tanto si es incidental, integrada, cantada o bailada; este libro incluye además un capítulo acerca de los actores, su preparación musical y la profesionalidad de los cantantes. Destacable es el reciente tercer volumen de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (2016), donde Álvaro Torrente, en el capítulo «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo», describe con detalle los antecedentes del género y su instauración en época de Felipe IV, establece ciertas similitudes con la ópera que se representa en Italia y analiza poética y musicalmente algunos fragmentos significativos; por su parte, José María Domínguez, en el capítulo «Un fin de siglo renovador», del mismo volumen, pone el acento en los cambios de la organización de estas fiestas palaciegas al final de la vida de Carlos II, hace referencia a las conexiones con Italia, a la protección del género por parte de Mariana de Neoburgo y a las obras de Sebastián Durón.<sup>7</sup>

Con respecto a la edición musical de tonos humanos y monografías sobre compositores de música escénica es de referencia obligada *Arded, corazón, arded* (1997) de Carmelo Caballero por ser la avanzadilla y primer trabajo de transcripción de tonos a solo, y *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco* (2003) de Luis Robledo, tanto por las partituras transcritas como por el contenido teórico respecto a la estética y filosofía musical de la época<sup>8</sup>. También son significativas todas las ediciones de Lola

---

<sup>7</sup> Stein, 1993; Flórez, 2006; Torrente, 2016; Domínguez, 2016.

<sup>8</sup> Caballero, 1997; Robledo Estaire, 2003.



Josa y Mariano Lambea en el marco del grupo de investigación Aula Música Poética y las publicadas virtualmente en <https://digital.csic.es>. Sus transcripciones de música y texto de tonos humanos aportan muchos datos sobre el carácter musical, poético y semántico de estas canciones escénicas de tema mitológico.<sup>9</sup> Es destacable el volumen colectivo, editado por Paulino Capdepón y José Luis Pastor, *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* (2013), un compendio de artículos de diferentes musicólogos y estudiosos acerca de su obra y vida; y sobre el mismo compositor hay que destacar también las publicaciones para intérpretes de Raúl Angulo y su monografía *La música escénica de Sebastián Durón* (2017).<sup>10</sup>

Asimismo, existen varias tesis doctorales interdisciplinares desde los ámbitos filológico y musical que abordan la obra de autores dramáticos que desarrollaron su actividad en la corte a final del siglo, algunas de ellas son: *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII* (2015) de Jordi Bermejo Gregorio, donde además de explicar la biografía y la obra del autor dentro del contexto histórico, social, cultural y estético, dedica todo el capítulo III a las «fiestas reales barrocas españolas»; *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro* (2014) de Gastón Gilabert, en la que se hace inventario de todos los números musicales en las comedias del dramaturgo y teoriza sobre la función de cantantes e instrumentos; y la más interesante para el presente trabajo, que es *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico* (2005), en la cual María Belén Molina Jiménez establece relaciones entre el lenguaje poético teatral áureo y la música, y en la que dedica, además, la mayor parte de capítulos a exponer un posible análisis semiótico teatral que observa en especial la relación entre el signo música y todos los demás elementos significantes que conforman el hecho teatral.<sup>11</sup>

Desde una perspectiva filológica hay ediciones críticas de las comedias aquí analizadas; de la primera generación de autores están editadas o estudiadas en la actualidad *La fiera, el rayo y la piedra, Triunfos de Amor y Fortuna, La estatua de Prometeo y Fieras afemina Amor*; de la segunda generación sólo hay edición crítica de *La colonia de*

---

<sup>9</sup> Josa y Lambea, 2016, 2015, 2013, 2008; así como ediciones poético-musicales de *Destinos vencen finezas* de Juan de Navas, *Triunfos de Amor y Fortuna* de Antonio Solís y numerosos tonos humanos en <https://digital.csic.es/> (18-07-2018).

<sup>10</sup> Capdepón y Pastor, 2013; Angulo, 2015, 2017.

<sup>11</sup> Bermejo Gregorio, 2015; Gilabert, 2014; Molina Jiménez, 2005.

*Diana*.<sup>12</sup> Por otra parte, son numerosísimos los trabajos teóricos acerca de semiología teatral, a cargo de José Romera Castillo, que dio cuenta de casi todos ellos en su volumen bibliográfico *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (1998) editado por la Universidad de Educación a Distancia. Más actual es el trabajo de este mismo profesor en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías que publica de manera virtual en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.<sup>13</sup> En cuanto a la relación entre la semiología literaria y la musical cabe citar los trabajos de Juan Miguel González Martínez, donde relaciona teoría semiótica literaria con el discurso musical y contempla la posibilidad de aplicar la metodología del signo a las obras musicales.<sup>14</sup>

Siguiendo con el punto de vista filológico, son especialmente valiosos para la presente investigación el trabajo publicado en forma de artículos acerca del teatro cortesano español en el siglo XVII de Kazimierz Sabik,<sup>15</sup> y la edición literaria y musical de *Los celos hacen estrellas*.<sup>16</sup> Sabik aborda los ejes temáticos y las características relacionadas con la poética, estructura dramática, puesta en escena y función de la música, además de describir cambios importantes que se dan en el género durante el periodo cronológico de su desarrollo, sobre todo en los últimos años de siglo.

Desde un punto de vista histórico, es muy importante el discurso de Carmen Sanz Ayán sobre el teatro palaciego en tiempo de Carlos II, porque expone todo el contexto social y político en el cual se desenvolvían este tipo de representaciones. Además, demuestra la clara orientación pedagógica de las comedias para con el monarca y su corte, lo que supone un cambio relevante respecto a las obras de la primera generación de autores.<sup>17</sup>

En resumen, existe un notable número de artículos e investigaciones que transcriben musicalmente, recopilan, reeditan y describen en cuanto a su recepción y función social este tipo de teatro palaciego de argumento mitológico, con profusión de aparato y música, pero realmente no se cuenta con estudios relevantes (salvo lo expuesto por Stein y Sabik) que se centren en el camino seguido por el género ni que expliquen una posible evolución en cuanto a su categoría musical. Por otro lado, todos los trabajos

---

<sup>12</sup> Calderón, 1989; Calderón, 1986; Calderón, 1984; Solis, 2013; Vidal Salvador, 1991.

<sup>13</sup> Romera Castillo, 1998.

<sup>14</sup> González Martínez, 1994, 2007.

<sup>15</sup> Véase Sabik, 1989, 1997, 2000, 2002.

<sup>16</sup> Shergold y Varey (eds.), 1970.

<sup>17</sup> Sanz Ayán, 2006.

sobre este género teatral cortesano son necesarios y conforman una línea historiográfica clara en la que cronológicamente se empieza estudiando exhaustivamente la obra de Calderón para centrarse seguidamente en diversos dramaturgos considerados menores. En cuanto las músicas de las obras teatrales hay un movimiento investigador, desde 1970 aproximadamente, que da primacía a la transcripción musical (edición crítica) de antologías manuscritas de tonos humanos, estudian recopilaciones de piezas conservadas en algún archivo concreto o compilan la obra de un compositor. Sin embargo, este tipo de estudios para el género del que aquí se trata podrían resultar incompletos. Desde la presente tesis se defiende una aproximación a esas músicas desde un punto de vista interdisciplinar que estudie en conjunto el texto dramático y la parte musical. Hacen falta más ediciones como, por ejemplo, la de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara (1970) o la de *La estatua de Prometeo* de Calderón (1986).

### **Metodología**

Para localizar y mostrar los cambios que se producen en este género de representación en los últimos veinte años del siglo XVII, es preciso recurrir a la comparación entre las obras de dos generaciones consecutivas de autores. La elección de un procedimiento de análisis que tenga en cuenta la estructura de la obra dramática y la relación que entablan entre sí todos los elementos que la conforman, especialmente la música, es decisiva para la definición del género en cuanto a su evolución.

El análisis semiótico, que propugnan las corrientes teóricas de semiología teatral al estudiar el hecho dramático en sus unidades estructurales y en las relaciones que se establecen entre ellas atendiendo a un aspecto sintáctico (forma y estructura), semántico (sentido literario, lingüístico y espectacular) y pragmático (el proceso comunicativo, recepción del público), sea muy posiblemente, desde mi punto de vista, el más completo y adecuado.

Así las cosas, el primer paso es exponer algunas premisas generales acerca de la teoría dramática y describir la metodología utilizada en el presente trabajo para analizar las comedias y zarzuelas que nos ocupan como fenómenos literarios y fenómenos espectaculares.

## **Teoría teatral. Elementos estructurales de la Comedia Nueva**

Las monografías actuales definen el teatro como una forma de comunicación artística entre unos emisores y unos receptores, que es realizada a través de unos códigos establecidos de acuerdo con las ideas estéticas de cada época, y que tiene dos partes esenciales: expresión y significación.<sup>18</sup> Pero, si se atiende a una descripción clásica aristotélica del relato teatral y su estructura básica, se podría decir que el teatro es la acción llevada a cabo por unos personajes, en un espacio y un tiempo determinados, imitando la realidad y conformando, a su vez, otra alternativa que es recibida por un espectador. Esa acción o trama está basada en la lucha de fuerzas opuestas que se desarrolla a través de sucesos ordenados de acuerdo con un principio de causalidad y que origina una respuesta emotiva en el espectador.<sup>19</sup>

De un modo sintético-general y atendiendo a un criterio clásico, podemos definir, más simplificadaamente, la representación teatral como una trama llevada a cabo por unos personajes que muestran una lucha de intereses en un espacio y tiempo determinados. Esa trama, que en la Comedia Nueva es de esquema tripartito, la conforman una serie de sucesos causales necesarios para su resolución, que están ordenados de manera cronológica siguiendo el siguiente patrón: antecedente, incidente desencadenante que introduce el conflicto, desarrollo, clímax y desenlace.<sup>20</sup> Para que avance la acción en el desarrollo de la trama los autores se valen de una serie de recursos como la peripecia o la anagnórisis.

Para concretar una posible función de la música y sus relaciones dentro de la estructura del drama mitológico cortesano es necesario determinar los elementos que conforman dicha estructura. El espacio, el tiempo, la trama y los personajes de este género teatral cumplen una serie de convenciones que son propias de la época que tratamos y que siguen en gran medida los preceptos de la Comedia Nueva.

En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope expone las pautas generales de lo que fue la comedia áulica. Sus primeros versos explican el abandono de las normativas clásicas

---

<sup>18</sup> Alonso de Santos, 2007, p. 19.

<sup>19</sup> Conceptos establecidos en la *Poética* de Aristóteles, comentados e interpretados por de teóricos, filólogos y lingüistas de referencia, muchos presentes en la bibliografía de esta tesis.

<sup>20</sup> Lope atribuye el esquema tripartito de la comedia al Capitán Virués, y describe la estructura en cuatro jornadas con tres entremeses entre medias como una práctica en desuso sustituida por una disposición en tres jornadas con un entremés y un baile. Expone también cómo se distribuye la acción en esas tres jornadas: «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que, hasta el medio del tercero, / apenas juzgue nadie en lo que para.» Véase Vega Carpio, 1609, pp. 143 y 147.

para acercarse al gusto del público, «saco a Terencio y a Plauto de mi estudio», y define la tragedia clásica justificando poco después su mezcla con la comedia, «Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho...». Deja de lado la unidad del tiempo, «No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica»; concreta la estructura tripartita, como ya se ha indicado; aconseja fórmulas métricas, «Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas»; y, finalmente, defiende la credibilidad o verosimilitud de los personajes de acuerdo con el lenguaje utilizado dependiendo de su rango. En definitiva, propone o describe un modelo de teatro que refleja la realidad del público de la época, en su mayoría perteneciente a las clases populares, y con el que el espectador se siente identificado. Un patrón dramático alejado de la normativa grecorromana, muy apartada y escasamente accesible para un espectador que por lo general no sabía leer ni escribir. Haciendo síntesis de todo lo que expone Lope, las características que conforman la comedia áulica son:<sup>21</sup>

- La mezcla de lo trágico y lo cómico.
- El escaso respeto por las unidades dramáticas de espacio y tiempo.
- La división del drama en tres partes o jornadas.
- Polimetría.
- Observación más o menos rigurosa del decoro y la verosimilitud.
- El empleo de temáticas que despiertan la emotividad del espectador (es trascendente la aceptación del público).
- Los personajes arquetípicos.

Para establecer las relaciones de la música con los diferentes elementos estructurales de cada comedia, es fundamental que nuestro análisis, entre otras cosas, determine:

- Cuándo y de qué manera aparecen las partes musicales en relación con escenas trágicas, como pudiera ser un lamento, y cómicas (atendiendo a la mezcla de lo trágico y cómico como característica de la comedia nueva).

---

<sup>21</sup> De Vega Carpio, 1609, pp. 131-152.

- Cuándo se canta dentro o fuera del espacio escénico y del espacio dramático.
- Cuánto duran las intervenciones musicales, si forman parte sólo del tiempo escénico o si también lo hacen del tiempo dramático.
- En qué líneas de la acción se inserta la música.
- Cuántos cuadros escénicos contienen partes musicales y si se desarrollan cantados o bailados, total o parcialmente.
- Cuántos componentes de la trama son cantados; es decir, si el incidente desencadenante, el desenlace, las peripecias, las anagnórisis, etc. se desarrollan con música.
- Cuántos son y a cuál de los seis arquetipos básicos de la comedia nueva pertenecen los personajes que cantan.<sup>22</sup> Los dioses de los dramas mitológicos cortesanos son encarnados habitualmente por una dama, con la que comparten muchos atributos, como la belleza, linaje noble, audacia, dedicación amorosa y capacidad de enredo.

### **Semiología del texto dramático. Análisis semiótico teatral**

Según Bobes, la semiología de la obra dramática es una teoría del género dramático realizada con un método semiológico y un modelo de análisis de obras dramáticas que son consideradas «objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación».<sup>23</sup> Este proceso es circular porque va en dos direcciones, del autor al espectador, pasando por el director y el actor, y del espectador al autor. De esta manera, la recepción del público tiene una influencia decisiva en la evolución del autor y del propio género. Al ser un proceso de comunicación que se realiza con signos codificados, es razonable entender la acción dramática como una estructura de signos.<sup>24</sup>

De acuerdo con la perspectiva de la crítica semiológica, los rasgos distintivos de la estructura dramática son:<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> La clasificación de arquetipos en el presente trabajo se ha tomado de Arellano, 1995 pp. 127-129 y José Prades, 1963. Según estos autores, los personajes básicos de la comedia nueva son: la dama, el galán, el poderoso, el viejo, el gracioso y la pareja del gracioso.

<sup>23</sup> Bobes, 1997, p. 7.

<sup>24</sup> Los conceptos expuestos sobre semiología y semiótica del teatro han sido tomados, entre otros, de Bobes, 1997 y Talens, Romera Castillo, Tordera y Hernández, 1988. Ambos libros describen las tesis y corrientes de crítica lingüística y literaria del siglo XX que originaron el discurso sobre semiótica del hecho teatral, y exponen las teorías de Mukarovski, Ingarden, Zich, Mounin y Kowzan.

<sup>25</sup> Cfr. Spang, 1991, pp. 24-33.

- La unidad del texto y la representación. Un análisis objetivo y científico del hecho teatral no puede separar o tratar de manera independiente el estudio del texto y el de la interpretación de éste en escena. En relación con nuestro objeto de estudio, el drama mitológico cortesano, este punto es estrictamente necesario, pues la gran mayoría de las fuentes son primeras impresiones que vieron la luz posteriormente a las representaciones.
- La comunicación del hecho teatral ocurre por varios medios. El drama se vale de un código lingüístico, pero también visual y auditivo.
- Es un arte de producción y recepción colectiva. Intervienen numerosas personas para llevarlo a cabo, actores, tramoyistas, técnicos... y son también numerosos los receptores, el público.
- La autosuficiencia del drama. La ficción representada no necesita de la intervención del autor ni del receptor, pues el drama es independiente frente al público.
- La comunicación dramática. En la representación, por una parte, la comunicación verbal existe sólo en el ámbito interno de los personajes en escena y es directo, ya que no existe ninguna figura intermedia como el narrador de las novelas; por otra, existe también una comunicación no verbal, efectuada por signos escénicos determinados por el autor que compensa esa ausencia de narrador. Además, en el hecho dramático se superponen dos sistemas comunicativos, el que se da entre los personajes y el que se da desde los actores al público.
- El diálogo dramático. La comunicación en el drama tiene lugar necesariamente a través del diálogo.
- La ficción del juego teatral. La invención contada en el teatro tiene varias dimensiones en cuanto a la acción que transcurre, los personajes que la llevan a cabo, el tiempo y el espacio escénico. Todos estos elementos participan de la ficción común y de la propia.

Como ya se ha apuntado, la estructura dramática se basa en un sistema de signos que proporcionan cierta información, estableciendo así una comunicación con el receptor.

### **El signo dramático**

El teatro es el texto escrito y la representación que se deriva de él. El texto dramático está escrito con signos lingüísticos y consta de dos niveles: uno en forma de diálogo y

otro en prosa. También se desarrolla en dos aspectos, uno literario (de expresión artística en cuanto a la ficción que crea en el diálogo) y otro espectacular (que da las pautas e indicaciones para llevar la ficción a escena). Tanto el texto dialogado como el de las acotaciones están formados por signos lingüísticos. En la representación, el diálogo mantiene sus signos verbales; en cambio, el contenido de las didascalias se traduce en escena por medio de sus referencias en forma de objetos, acciones, gestos, vestuario, etc. Estas referencias son los signos no verbales en el escenario. Todo objeto que está, o acción que ocurre, en la escena se convierte en un signo con un significado propio y otros circunstanciales dentro del contexto dramático y del conjunto de convenciones propias de la época; por ejemplo, una flecha en un escenario palaciego del barroco español es un signo con varios significados potenciales.<sup>26</sup>

Tipos de signo dramático:

- a) El que en las acotaciones tiene como referencia un objeto. Éste puede aparecer o ser eludido como tal en el escenario. Por ejemplo, en las representaciones de corral, en el Siglo de Oro, muchos objetos que son descritos textualmente se eluden, o se cambian por otros, sin perder su significación en virtud de las convenciones de la época.
- b) El que en las acotaciones tiene como referencia una acción o una cualidad. Por ejemplo, en las comedias mitológicas se indica en muchas ocasiones que ciertos personajes vuelan.
- c) Cuando un objeto o una acción se muestra en escena para traducir un significado o un concepto abstracto. Por ejemplo, en el teatro áulico, el sonido de cajas y clarines significan muchas veces una batalla o una guerra.
- d) Cuando un objeto remite a otro sin que cambien sus propios significados, es el caso de las telas simulando olas del mar o la pintura roja significando la sangre.

El signo dramático puede tener muchos significados. Y, más aún, se pueden dar signos simultáneos que, con el mismo concepto cada uno, conformen un signo global que intensifique el sentido. El signo cumple una doble finalidad: descriptiva y funcional. El sentido de un espectáculo dramático no sólo es el que origina el texto escrito y la

---

<sup>26</sup> Cfr. Bobes, 1997, pp. 113-159.



oralidad, sino el que se logra con todos los signos, lingüísticos o no, a través de la convergencia en el signo global que consigue otorgar una semántica concreta a la obra.

Para realizar un análisis semiótico del objeto de estudio hay que tener en cuenta los arquetipos de signo o códigos dramáticos habitualmente utilizados. En la escena se emplean los signos verbales (palabras), los paraverbales (tono, timbre y ritmo), quinésicos (mímica y gesto) y proxémicos (distancias y movimientos), además de otros signos como el maquillaje, el vestuario, el peinado, los objetos accesorios, el decorado, la luz, la música y el sonido.

Es importante subrayar a propósito de cuestiones metodológicas, que la música en las comedias objeto de estudio debe ser considerada en una doble faceta: 1) la de signo verbal, pues la mayor parte de ella es cantada, y 2) en su faceta no verbal, respecto a su melodía y acompañamiento.

### **Estratos del texto dramático**

Aclarada la definición y propiedades del signo dramático y sabiendo que el discurso dialogado es la expresión característica tanto del texto dramático como de la representación, sólo queda explicar, desde la perspectiva semiológica, los demás elementos que conforman la estructura dramática: la fábula o ficción, los personajes que la llevan a cabo, el tiempo y espacio en el que se desarrolla. Estos elementos o categorías dramáticas presentan una disposición concreta u orden dentro de la representación, un significado propio en los límites de la obra dramática y una interpretación intratextual de las relaciones que establecen entre ellas y que las sitúa frente al espectador.

De acuerdo con la afirmación de Bobes de que la fábula dramática es una suma de unidades, pero, además un modo de entender y asumir relaciones sociales, creencias, ideas y valores,<sup>27</sup> no se puede imaginar un análisis semiótico del drama mitológico que no tenga en cuenta sus peculiaridades sociológicas, en cuanto a su época y circunstancias. Por eso, en estas líneas, la descripción de las unidades dramáticas se limita a las características de la comedia nueva y del teatro calderoniano.

La fábula es el conjunto de acciones que se suceden, ordenadas de manera causal y que desarrollan un principio, un nudo y un final, es decir, la fábula presenta una situación

---

<sup>27</sup> Cfr. Bobes, 1997, p. 284.

inicial con un equilibrio que es alterado por un agente y una situación final en la que se soluciona el conflicto y se recupera un equilibrio de signo contrario. De una situación a otra se llega a través de las acciones que conforman el nudo o desarrollo y que pueden ser peripecias (conversión verosímil de unos hechos en sus contrarios) o anagnórisis (conocimiento de una verdad oculta dentro de la trama). En la comedia nueva se propugna la unidad de acción, lo que implica una jerarquía de acciones principal y secundarias. Según Lope, toda acción secundaria debe ir encaminada a la consecución de la principal,<sup>28</sup> cumpliendo así la doctrina clásica de que las acciones secundarias deben comenzar al principio, terminar en el desenlace y estar relacionadas necesariamente con la principal, de tal manera que si se suprimen no afecte a la comprensión de la trama nuclear.

Por otra parte, la segmentación del texto dramático siempre está relacionada con el fraccionamiento de la representación. En el drama mitológico el texto se divide en cuadros o mutaciones que desarrollan situaciones delimitadas por cambios de decorado, introducciones musicales (en algunos casos) y entradas o salidas de la escena de personajes. A su vez, la fábula o ficción puede estar segmentada en un orden determinado de acciones que pudieran conformar un patrón determinante taxonómico, algo que para este estudio sería primordial si existiese una relación de la música con dicho patrón.

El personaje, desde un punto de vista semiótico, también se define a partir de su significado, sus funciones dentro de la estructura (sintaxis) y su valor pragmático dentro de la representación. La dimensión semántica del personaje se infiere de su descripción en el texto dramático. Esta le da un significado por su apariencia y/o por sus acciones, por lo que los demás personajes dicen de él, por todo lo que directa o indirectamente se predica de él, y también, como es el caso de la comedia nueva, por su denominación arquetípica. La dimensión sintáctica del personaje tiene dos facetas: la sintagmática, que organiza su relación de oposición, sincretismo o recurrencia con otros personajes; y la funcional, que contempla sus posibilidades de formar parte en las acciones de la fábula, tanto si interviene como sujeto, objeto o circunstante. Para el presente trabajo es importante observar la relación de la música con ambas dimensiones textuales del personaje. Saber si hay ciertos arquetipos más proclives a ser cantantes y qué

---

<sup>28</sup> Lope de Vega, 2012, p. 141.

interacciones con otros personajes son cantadas, sería de gran valor para el presente análisis. Incluso observar qué funciones de éstos se relacionan con la música, por ejemplo, sería de utilidad saber si Cupido canta cada vez que labra sus flechas en las diferentes zarzuelas en las que esa acción ocurre.

El tiempo dramático siempre acontecerá en el presente de los personajes y puede ser medido en tres niveles: 1) el tiempo que dura la historia (el de las acciones y situaciones en su secuencia), 2) el tiempo del discurso (las palabras) y 3) el tiempo que dura la representación. Dentro del drama mitológico, el tiempo en estos tres niveles experimenta un orden progresivo (de presente a futuro) y continuado. Respecto al tiempo escénico, la música como signo se puede cuantificar computando los versos cantados u observando en cuántas escenas interviene.

Los espacios utilizados para llevar a cabo una representación, entendidos como signo, son varios. En primer lugar, se debe definir cuál es el ámbito escénico, es decir, aquel lugar donde se establece la relación entre los actores y el público. Son ámbitos escénicos el corral de comedias, el coliseo, los carros abiertos en una plaza, la iglesia o incluso una nave industrial, como son las actuales instalaciones de El Matadero.<sup>29</sup> Por el contrario, los espacios escénicos son cuatro: el espacio dramático, lugar en el que el drama sitúa a los personajes, por ejemplo, la ciudad de Cartago; el espacio lúdico, el que originan los actores con sus movimientos en escena; el espacio escenográfico, el creado por el decorado y la tramoya; y el espacio escénico, el lugar de la representación, es decir, tablado, plaza, escenario, etc. Por lo general, en el drama mitológico los espacios lúdico, escenográfico y dramático están limitados por el espacio escénico, aunque existen algunas excepciones de ingenios voladores surcando el espacio destinado al público. El valor sémico de los espacios dramáticos dentro de las comedias objeto de estudio es muy similar, por no decir el mismo, y tiene un importante componente simbólico en cuanto a la organización y clase social que pretende reflejar.

### **Análisis semiótico teatral**

Como ya se ha indicado, desde un punto de vista semiótico, la representación teatral es una estructura de signos que establecen relaciones de significado entre ellos mismos,

---

<sup>29</sup> Breyer, 1968.

con otros objetos y con sus usuarios.<sup>30</sup> Por lo tanto, todo signo o estructura de signos es susceptible de analizarse en los niveles sintáctico, semántico y pragmático, siendo su significado el conjunto de las dimensiones de su significación.<sup>31</sup>

El análisis de la dimensión sintáctica aborda las relaciones que establecen los signos dramáticos entre ellos dentro del texto dramático. Para ello se disgrega el hecho teatral en los trece códigos dramáticos: palabra, tono, mímica-gesto, movimiento, maquillaje-peinado, traje, iluminación, accesorios, música, sonido y decorado. El examen del primer código de la palabra nos permite delimitar la estructura funcional del texto literario a través de su descomposición en unidades escénicas. De esta manera podremos determinar su número y su función en el discurso de la acción. También, su relación con los restantes doce signos no lingüísticos.

El análisis de la dimensión semántica aborda las relaciones entre los signos dramáticos antes mencionados y los espacios, el tiempo y los personajes. Delimita posibles significados o sentidos de la estructura dramática en su conjunto. Por otro lado, el análisis de la dimensión pragmática plantea cómo tienen lugar todas esas relaciones determinadas por el texto dramático en cada representación.

### **Propuesta de análisis teatral**

El análisis teatral propuesto desde estas líneas no va tanto encaminado hacia el discernimiento del sentido o significado de la obra, como hacia la demostración o exposición de las transformaciones de un determinado conjunto de comedias áulicas y el agrupamiento de estas dentro de un género teatral. La presente investigación defiende el supuesto de que un tipo muy concreto de teatro español del XVII, muestra cambios y se transforma en las últimas décadas de ese siglo. El análisis semiótico es la herramienta que no sólo ayudará a determinar las variaciones o cambios que tengan lugar en estas representaciones, sino que además permitirá establecer sus límites taxonómicos. Un aspecto fundamental de las comedias que se analizan es la intervención de la música (presente siempre en el texto dramático) durante el curso de su representación, un rasgo que las define como género. Por tanto, el estudio que se plantea, basado en una parte de los postulados de la semiótica teatral, tiene como objeto principal el signo dramático

---

<sup>30</sup> El esquema de análisis semiótico seguido en esta exposición de metodología es el definido en: Tordera, 1988.

<sup>31</sup> Cfr. Tordera, 1988, p. 177.

«Música». De esta manera se efectúa un análisis semiótico sólo en lo que afecta a la estructura del texto dramático, es decir, a la dimensión sintáctica y semántica para extraer conclusiones acerca de la relación que establece la música como signo, con la secuencia de las situaciones, los personajes, el espacio y el tiempo, aunque también se aportan datos relevantes sobre la métrica, máquinas y mutaciones.

Se ha elegido un conjunto de dieciocho obras significativas, en cuanto a la música se refiere, que sirva de modelo o ejemplo para poder extrapolar después las conclusiones a todo el grupo de representaciones que conforman el género. El esquema seguido de análisis para dichas representaciones es el siguiente:

A	Título, autor, denominación, año de estreno/año de edición y circunstancias de la representación		
B	Argumento de la fábula		
C	Fuentes del mito <sup>32</sup>		
D	Ejes temáticos		
E	El análisis semiótico teatral y la música	Dimensión sintáctica.	Secuencia de situaciones
		Tiempo y acción	Signos no lingüísticos y música
		Dimensión semántica.	Espacios y personajes
		Espacio y personajes	Iconos, índices y símbolos
F	La pragmática hipotética		
G	Conclusiones		

**TABLA 1. Epígrafes del análisis semiótico**

El resultado del análisis semiótico respecto a la música se traducirá en el siguiente esquema:

Versos cantados / Versos totales	
Escenas cantadas / Total de escenas	
Personajes cantantes / Total de personajes	
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes
	Planteamiento
	Incidente desencadenante
	Peripecias
	Anagnórisis
	Punto de crisis
	Desenlace
	Otros
Coros, grupos de música	
Números solistas y dúos	
Danzas	
Mención instrumentos	

**TABLA 2. Elementos musicales dentro de la estructura de cada obra**

<sup>32</sup> Para determinar las fuentes del mito se ha tenido en cuenta los atributos y descripciones realizadas en la comedia a analizar, dejando a un lado aquellas genealogías del personaje mitológico que no tienen nada que ver con lo representado. Se ha tenido en cuenta como marco teórico: Pérez de Moya (1673); Ruiz de Elvira, 1975; Grimal, 1981 y Losada Goya, 2015.



**CAPÍTULO I**  
**EL DRAMA MITOLÓGICO COMO GÉNERO ESCÉNICO**  
**MUSICAL DENTRO DEL TEATRO PALACIEGO**  
**(SIGLO XVII)**





## 1.1 Nota taxonómica: el problema de la denominación de género

Una cuestión pendiente de resolver es encontrar una denominación consensuada por parte de estudiosos e investigadores para referirse a este género teatral, cantado y hablado, del siglo XVII en el que la música comienza a ser un rasgo importante. Los elementos en común de todas estas «obras escénicas musicales» constituyen un conjunto de características que las definen y agrupan como género, pero al ser este nombrado de diversas maneras se origina un problema en su percepción.<sup>33</sup>

Uno de los primeros estudiosos que describe la naturaleza de este género es Sebastián Neumeister, siempre centrado en la obra calderoniana, advierte que este tipo de teatro está estrechamente ligado al entorno social y por tanto al momento histórico. Y confirma como una de sus peculiaridades «la ocasionalidad».<sup>34</sup>

Una de las características más significativas de todas las que delimitan estas obras como género teatral es la confluencia en ellas de poesía, música y artes plásticas. Tanto si son comedias de tres jornadas o zarzuelas, siempre forman parte de algo mayor llamado «fiesta», acepción que se da al espectáculo teatral cortesano (que a su vez procede del teatro de corral), en el que se desarrollan otra serie de eventos escénicos que funcionan como intermedios dramáticos entre los actos: loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas, máscaras, etc. Prácticamente todos los acontecimientos que conforman la «fiesta» cortesana tienen un objetivo encomiástico y es, en muchas ocasiones, la celebración de fechas vitales como nacimientos, bodas, coronaciones, etc. (con sus aniversarios) del monarca (o persona de la nobleza) y su familia. Todas las obras dramáticas aquí tratadas tienen lugar en un ámbito cortesano, algo determinante en cuanto al espacio escénico, siempre salones o teatros dentro de las dependencias de palacio, también definitivo en cuanto al público que va dirigido.

Este tipo de representaciones, parte principal de las fiestas palaciegas, presenta dos categorías diferentes atendiendo a la duración y a la profundidad filosófica de su temática. Así, a las obras en tres jornadas y complicación argumental se las denomina en la época «comedias», «comedias grandes» o «comedias nuevas», y las obras más

---

<sup>33</sup> Este trabajo considera que el grupo de representaciones palaciegas que siguen el modelo de *El rayo, la fiera y la piedra* de Calderón se agrupan en un género dramático que sigue los parámetros de la comedia nueva, conjunto más amplio definido por Lope en su obra *Arte nuevo de hacer comedias*. Se ha estimado así porque todas las obras, zarzuelas y comedias, siguen las pautas descritas en ese tratado, si bien todas tienen en común el tema mitológico.

<sup>34</sup> Neumeister, 2000, p. 4.

cortas, desarrolladas en una o dos jornadas, de asunto más sencillo que Calderón define como «fábulas pequeñas» y que son llamadas con cierta frecuencia «zarzuelas». <sup>35</sup>

Las comedias y zarzuelas pertenecientes a este género (cantado y hablado) se desarrollan en torno a los ejes temáticos propios del Siglo de Oro, pero valiéndose de personajes y tramas extraídos de la mitología clásica. Son los dioses los que delimitan esos temas principales, por ejemplo, Júpiter y Mercurio reflejan con frecuencia una temática relativa al poder; Fortuna y Apolo, al destino; Cupido y Venus, al amor, etc. También se introducen personajes alegóricos que refuerzan esos contenidos propios de la literatura de la época, como pueden ser el Desengaño y el Engaño. Atendiendo a la verosimilitud del drama, la utilización del mito clásico favorece o justifica, como apuntan algunos musicólogos e investigadores, que los personajes tengan mayor cantidad de partes cantadas y que la puesta en escena necesite efectos espectaculares de tramoya para mostrar las aventuras, movimientos o supuestas costumbres de esos dioses y héroes clásicos enmarcados en un mundo de leyenda, magia y fantasía. <sup>36</sup>

En resumen, las características generales comunes a estas representaciones (habladas y cantadas) que se podrían considerar definitorias de género dramático son:

1. El concepto de espectáculo teatral que aúna poesía, música y artes plásticas en muchas de las representaciones. La música y la tramoya son elementos importantes, pero no decisivos, ya que existen algunas excepciones, obras con muy poca presencia musical o sin ingenios escénicos aparatosos. En cualquier caso, sí son muy relevantes dentro del género aquellas obras que plasman esa concepción de combinar poesía, música y artes plásticas porque son estas las que establecen el rasgo definitorio del género como precedente de un teatro musical.
2. Ser parte principal, junto con otros eventos secundarios, de una fiesta de celebración de carácter encomiástico y estar escrita especialmente para tener lugar en un ámbito cortesano, lo que implica que el espacio escénico sea un teatro, coliseo o salón ubicado en dependencias palaciegas de ahí que, el público al que va dirigida sea elitista.

---

<sup>35</sup> Calderón de la Barca en la loa de *El laurel de Apolo* (1657), define este tipo de representación como «fábula pequeña» por boca del personaje alegórico Zarzuela, que toma su nombre del palacio de verano utilizado por los monarcas. Véase García Guijarro, 2013, pp. 16-45.

<sup>36</sup> Cfr. Sabik, 1997.

3. La tramoya, cuando la hay, y su puesta en escena son espectaculares, de clara influencia italiana que, junto con la música, participan de la idiosincrasia, fuera de todo realismo, de los dioses protagonistas y aportan un efectismo muy apropiado para los objetivos sociopolíticos de este tipo de evento.
4. La temática es expuesta a través de personajes y argumentos extraídos de la mitología clásica.

Otros rasgos más específicos determinantes del género y relativos a la estructura poética, dramática y musical se describirán más adelante como fruto de las conclusiones de los análisis particulares de las piezas.

En la actualidad, al conjunto de obras representadas durante el siglo XVII que cumplen estas pautas se les ha identificado de diversas maneras. Louise K. Stein propone dos denominaciones, diferencia entre zarzuela y lo que define como «semi-ópera», esto es, la comedia en tres jornadas de asunto mitológico donde algunas partes musicales cantadas por los dioses forman parte de la trama dramática emulando una suerte de recitativo.<sup>37</sup> Asunción Flórez establece tres géneros dramáticos esencialmente musicales dentro de las fiestas reales durante el Siglo de Oro, dos de los cuales son hablados y cantados: la fiesta cantada y la zarzuela. El primero agrupa las comedias en tres jornadas, incluido el antecedente *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana; el segundo, la zarzuela, agrupa las obras desarrolladas en una o dos jornadas que así son nombradas en la época.<sup>38</sup> Álvaro Torrente, sin entrar en ninguna clasificación taxonómica, distingue también dentro de la fiesta cortesana la comedia mitológica en tres jornadas, de marcada influencia italiana, y la zarzuela barroca, más corta y sencilla, de mayor consolidación en la corte española. Sin embargo, considera diferentes las representaciones efectuadas en el último tercio de siglo, agrupándolas bajo el epígrafe «otras producciones cortesanas» y refiriéndose a ellas como «experimentos teatrales». Esto lo suscribe también José María Domínguez, que relaciona esa experimentación con influencias italianas derivadas de las conexiones culturales de la corte madrileña con la de Nápoles.<sup>39</sup> Estas últimas denominaciones («experimentos o intentos teatrales») son interesantes para el presente trabajo de investigación, pues reafirman la necesidad de demostrar que esas obras tardías pertenecen al mismo género que las anteriores y que,

---

<sup>37</sup> Stein, 1993, pp. 126-187 y 258-298.

<sup>38</sup> Flórez, 2006, pp. 226-290.

<sup>39</sup> Torrente, 2016, pp. 351-376 y 403-404; Domínguez, 2016, pp. 705-753.

en realidad, lo que muestran en su estructura y práctica son variaciones, cambios o nuevas tendencias.

Por su parte, Kazimierz Sabik determina un género teatral cortesano con tema mitológico que se distingue por mostrar rasgos espectaculares aunando las artes plásticas, poesía y música, y que se extiende cronológicamente desde las obras de Calderón hasta las representaciones de 1700. Los artículos de este filólogo son de gran interés pues es de los pocos estudiosos que pone el foco de atención en un posible desarrollo y evolución del género, sobre todo en los últimos 30 años de siglo, coincidentes con el reinado de Carlos II.<sup>40</sup>

Ignacio Arellano establece una clasificación general de toda la producción escénica áurea, dentro de la cual las comedias mitológicas y las zarzuelas estarían dentro de la denominación «comedia seria», que a su vez forma parte de un tipo de representaciones que denomina «obras dramáticas serias».<sup>41</sup>

Más actual es la visión de María Guijarro que define la zarzuela áurea como una obra cortesana, cantada y declamada que, a consecuencia de la posible influencia de la ópera italiana y del *ballet de court* francés, exhibe una importante imprecisión en cuanto a las denominaciones que se establecen de ella en la época. Tanto es así, que en sus conclusiones define el género como un cajón de sastre que contiene múltiples formas y que hace gala de una gran versatilidad.<sup>42</sup>

Dejando a un lado las citadas definiciones, es muy interesante observar el tratamiento que se daba a este tipo de representaciones en su propia época. Un examen detenido de los paratextos las portadas y primeras páginas de las fuentes literarias proporciona una valiosa información acerca de este punto, e incluso se pueden advertir ciertos cambios y variaciones de nombre a medida que avanza el siglo, sobre todo en sus últimos años.

En las fuentes literarias de todo este teatro palaciego siempre viene indicado el nombre del tipo de representación, se pueden leer nombres como «comedia famosa» (si la fuente es secundaria o un recopilatorio posterior), «comedia grande», «gran comedia», «comedia nueva» o «zarzuela»; aparece también la palabra «fiesta» y con frecuencia el motivo de la celebración. Estas denominaciones se repiten de manera constante. Sin

---

<sup>40</sup> Sabik, 1997.

<sup>41</sup> Arellano, 1995, p. 138.

<sup>42</sup> García Guijarro, 2013, pp. 36-44.

embargo, algunas fuentes literarias de obras palaciegas representadas entre 1685 y 1700 muestran otras calificaciones, rompiendo el patrón establecido. Aparecen apelativos como «zarzuela de música», quizás para señalar la diferencia respecto a otras zarzuelas en las que el papel de la música no era preponderante, y subtítulos como «comedia teatral y armónica», lo que podría indicar una tendencia en la época, incluso la voluntad de los propios autores dramáticos, de encuadrar estas representaciones dentro de un teatro musical más parecido al que se daba en otras cortes europeas como la francesa o italiana, algo evidente ya en obras de principio del XVIII como *Los elementos* de Antonio Literes, subtitulada «ópera armónica al estilo italiano».<sup>43</sup>

Los propios autores definen el género o lo nombran en sus obras, por ejemplo, Bances Candamo en su texto teórico *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* lo llama *fábula mitológica*.<sup>44</sup> Y Francisco de Avellaneda en su aprobación de las comedias de Diamante dice: ...«en los soberanos festejos entretenidamente suspendidas ha tenido las más reales atenciones con las armónicas zarzuelas en las celebridades de años de sus majestades» ¿Es posible que se utilizara junto a la denominación «zarzuela» palabras como «música» o «armónica» para matizar el carácter musical de unas frente a otras más dialogadas o representadas?<sup>45</sup> Sin duda, estas palabras de Avellaneda sobre la obra de Diamante hacen pensar que existe esa posibilidad, que realmente hay zarzuelas de dos tipos, unas más centradas en la representación hablada y otras en las que la cantidad de música era más abundante. Esto se confirma en obras como *Los tres afectos de amor* (1658), *Apolo y Climente* (1661) o *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1680) de Calderón, e incluso en obras más tardías como *Las Bélides* (1686) de Marcos de Lanuza, en las que hay pocas partes cantadas.

La línea que propone Ignacio Arellano, en la que toda interpretación del hecho dramático debe reflexionar sobre dos fuentes esenciales que son el género (como grupo de obras que tienen mismos objetivos, convenciones, expectativas y funciones) y la evolución cronológica (que tiene en cuenta diferencias ideológicas, modificación de tratamientos en temas y rasgos constructivos) es de gran utilidad para fijar una

---

<sup>43</sup> *La colonia de Diana, comedia teatral y harmónica...* de Manuel Vidal Salvador; «Zarzuela de música para el día del nombre de Nuestro Señor, que Dios guarde intitulada *Quinto elemento es amor*, escrita por don Antonio Bázquez de Zamora».

<sup>44</sup> No se sabe a ciencia cierta la fecha del manuscrito de Bances, pero existe una edición crítica de esta obra teórica de Moir, 1970.

<sup>45</sup> Diamante, 1674.

taxonomía del género.<sup>46</sup> Por eso, el presente trabajo establece como objeto principal de investigación el drama mitológico cortesano (así lo denominaremos desde estas líneas) como género teatral siempre dentro de la comedia nueva del Siglo de Oro, que se desarrolla en dos categorías: la comedia mitológica y la zarzuela. Y que engloba todas las representaciones cortesanas que formaron parte de una fiesta de celebración y que son llevadas a cabo a partir de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) hasta los primeros años del 1700, cuando tienen lugar las primeras zarzuelas y óperas de Antonio Literes.<sup>47</sup>

## 1.2 Dos generaciones de dramaturgos y compositores

La vida en la corte de los dramaturgos y su interrelación con otros creadores es más que evidente. Tanto los literatos como los músicos compositores se conocieron entre ellos, tuvieron intereses similares, establecieron lazos de amistad en algunos casos y formaron parte de academias. El hecho de que todos los autores desarrollaran sus «carreras profesionales» dentro del mismo círculo y, en resumidas cuentas, interactuaran, confirma que las obras de todos ellos, producidas en ese ambiente, constituyen un género *per se*. A este respecto son muy interesantes las nuevas líneas de investigación que recurren a las bases de datos para confirmar redes sociales entre escritores y artistas. Los trabajos de Becerra Mayorga, Martínez Carro y Ulla Lorenzo corroboran las relaciones sociales entre dramaturgos del Siglo de Oro y determinan la importancia de estas en la creación de sus obras.<sup>48</sup> En consecuencia, es importante enfatizar los vínculos y amistades entre los autores aquí tratados para ratificar la existencia de un género dramático como es el drama mitológico cortesano. Tanto los objetivos encomiásticos y edificantes como el desarrollo de tramas basadas en el mito clásico que fusionan poesía, artes plásticas y música, para reflejar de manera idealizada la aristocracia, son ingredientes aglutinantes perfectos. Elementos que comentan una corriente poético musical, exclusiva de la corte, cultivada por intelectuales y artistas pertenecientes a ese universo, que se conocen, se siguen, se aprueban las correspondientes ediciones y que, ateniéndose a unas normas implícitas, son capaces de desplegar cada uno su propio estilo aunque se influyan y se remeden.

Desde el estreno de *La fiera, el rayo y la piedra* en 1652 hasta *Júpiter y Dánae* en 1700 se representan en la corte cerca de cincuenta obras nuevas, entre zarzuelas y comedias,

---

<sup>46</sup> Arellano, 1995, p. 118.

<sup>47</sup> La denominación «drama mitológico cortesano» está inspirada en el que ya se propuso en Sabik, 1997.

<sup>48</sup> Becerra Mayorga, 2015. Ulla Lorenzo, 2019.

encuadradas en el género aquí tratado. Los autores dramáticos significativos son doce y los compositores, que se sepa, tan solo cinco, seis si se cuenta entre ellos a Antonio Literes (1673-1747).

La existencia de dos generaciones diferentes tanto de poetas como de músicos es incuestionable. La primera trabaja para la corte de Felipe IV y la regencia posterior mientras que, la segunda lo hace para la de Carlos II a partir de su mayoría de edad. Dramaturgos como Calderón (1600-1681), Diamante (1625-1687), Salazar y Torres (1636-1675), Solís (1610-1686) o Avellaneda (1625-1684) desempeñan su oficio durante toda su vida en la corte. Sin embargo, autores posteriores como Bances Candamo (1662-1704), Vidal Salvador († 1698) o Antonio Zamora (1665-1728) caen en desgracia en distintos momentos y son apartados del círculo palaciego. Las condiciones de los autores musicales son distintas, pues la mayoría de los músicos pertenecen a la Capilla Real y a la Real Cámara. Sin duda, la composición de notas musicales no conlleva la misma responsabilidad que la autoría de los textos, que está sometida a censura y al ojo crítico de los magnates y dignatarios de la corte.

Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Hábito de Santiago y Capellán de honor de su Majestad, fue nombrado director de representaciones reales en 1635, cargo que le obligó a superar numerosos problemas ocasionados por los diferentes intereses de escenógrafos, mecenas y altos cargos de la corte. Además, este oficio de escritor de obras palaciegas suponía la aceptación de no pocas servidumbres, como por ejemplo la consabida práctica del debido tono encomiástico hacía los reyes y sus familiares presentes en el auditorio, la obligada referencia a la fecha o el suceso celebrado, la colaboración en muchos casos con otros dramaturgos para completar partes de la fiesta y la observación de los comediantes que pudieran ser los artífices del acto. Todas estas circunstancias podían conllevar que el texto dramático pasase a un plano secundario dentro del todo de la representación, y es posible que por esto el dramaturgo incida en la necesidad de cuidar los versos, el tono y significado de este teatro.<sup>49</sup>

Las obras de Calderón como punto de partida del género suponen una normativa no escrita para los autores posteriores que ejercían esta actividad en la corte. No obstante, se observa que con el paso de los años los primeros preceptos dramáticos calderonianos para la fiesta palaciega se van diluyendo y otros autores exponen nuevos recursos que

---

<sup>49</sup> Cfr. Lobato, 2001, pp. 190-221.

incluso el propio Calderón adopta. En los últimos veinte años del siglo XVII el texto va perdiendo profundidad filosófica, dobles sentidos y, por qué no decirlo, calidad dramática; es probable que una de las causas de ello fuera la importancia que adquiriría en el espectáculo la parte musical, más incluso que el efectismo de lo escenográfico. Esta circunstancia es muy evidente tras la muerte del gran dramaturgo en 1681 y del músico Juan Hidalgo en 1685.

### **1.2.1 Obras de la primera generación (1650-1680)**

Además de Calderón, forman parte de esta generación Juan Bautista Diamante, Antonio Solís, Agustín Salazar y Torres, Juan Vélez de Guevara (1611-1675), Francisco de Avellaneda y Melchor Fernández de León. Está documentada la relación entre ellos por medio de diferentes academias, cartas y aprobaciones. La presente tesis comienza con un fragmento de una carta de Pedro Calderón a Francisco de Avellaneda incluida en la impresión de *El templo de Palas*.<sup>50</sup> Por otra parte, Avellaneda firmó las aprobaciones de los dos volúmenes de las comedias de Juan Bautista Diamante en 1670 y 1674, y hay constancia de que participó junto con este, Fernández de León y Salazar y Torres en al menos dos academias: la que se celebró en el día de Pascua de Reyes en 1674 y la que se efectuó en la Real aduana de esta corte en 1678.<sup>51</sup> Así mismo, Avellaneda es nombrado censor de comedias en 1661, lo que le hace tener amistad con diversos dramaturgos, aunque el más importante fuese Calderón. En la aprobación de la *Cuarta Parte de las comedias* del dramaturgo en 1672, Avellaneda expresa el cariño que profesaba al gran maestro diciendo que a él le une «una sentida y grandilocuente admiración».<sup>52</sup> Por su parte, Antonio Solís fue nombrado secretario del Rey en 1651, en ese año colaboró en la escritura de comedias con Calderón y aunque su trabajo como escritor de teatro le valió un cargo en la Secretaría de Estado en 1655, su éxito no llegó hasta 1658 con la representación de *Triunfos de Amor y Fortuna*. En 1661 es nombrado cronista del Consejo de Indias, plaza que le alejó definitivamente de las representaciones cortesanas pues dedicó todo su tiempo a escribir la *Historia de la conquista de México*.<sup>53</sup> Otro autor involucrado en este mundo es Melchor Fernández de León que, según Fernández San Emeterio, se movía en el círculo de Calderón y bien pudo ser colaborador suyo y estar introducido ya en 1674 en el ambiente del teatro

---

<sup>50</sup> Cienfuegos, 2006, pp. 28-29; Cruickshank, 2013.

<sup>51</sup> Cienfuegos, 2006, pp. 23-25.

<sup>52</sup> Cienfuegos, 2006, p. 27.

<sup>53</sup> Cfr. Puchao de Lecea, 2013, pp. 16-17.



cortesano.<sup>54</sup> En las cartas publicadas por Magans y recogidas después por Cotarelo y Mori hay una de Antonio Solís en la que afirma que Melchor Fernández acabó una obra de Calderón destinada al Corpus después de la muerte repentina de este.<sup>55</sup> Estas y otras tantas conexiones entre estos dramaturgos demuestran su relación, y no solo eso, sino un objetivo común en cuanto al desarrollo de un género encomiástico y festivo como es el teatro mitológico cortesano.

FECHA	TÍTULO	TIPO	AUTOR	COMPOSITOR
1652	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	Comedia	Calderón	
1653	<i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i>	Comedia	Calderón	¿Hidalgo?
1656	<i>Pico y Canente</i>	Comedia	Luis de Ulloa	Hidalgo
1657	<i>El golfo de las sirenas</i>	Zarzuela	Calderón	
1658	<i>Triunfos de Amor y Fortuna</i>	Comedia	Solís	Hidalgo, Galán
1658	<i>El laurel de Apolo</i>	Zarzuela	Calderón	
1658	<i>Los tres afectos de Amor</i>	Comedia	Calderón	
1659	<i>Pasión vencida de afecto</i>	Comedia	Diamante	
1659	<i>Triunfo de la paz y el tiempo</i>	Zarzuela	Diamante	
1660	<i>Apolo y Climene</i>	Comedia	Calderón	
1660	<i>El castillo de Lindabridis</i>	Comedia	Calderón	
1661	<i>Eco y Narciso</i>	Comedia	Calderón	
1662	<i>Ni amor se libra de amor</i>	Comedia	Calderón	Hidalgo
1664	<i>Júpiter y Semele</i>	Zarzuela	Diamante	
1665	<i>El laberinto de Creta</i>	Zarzuela	Diamante	Galán
1670	<i>También se ama en el abismo</i>	Zarzuela	Salazar y Torres	
1670	<i>Fieras afemina Amor</i>	Zarzuela	Calderón	¿Hidalgo?, ¿del Vado?
1671	<i>Tetis y Peleo</i>	Comedia	Salazar y Torres	
1672	<i>Los celos hacen estrellas</i>	Zarzuela	Vélez de Guevara	Hidalgo, Guerau
1672	<i>Lides de amor y desdén</i>	Zarzuela	Diamante	Galán
1673	<i>Los juegos olímpicos</i>	Zarzuela	Salazar y Torres	Hidalgo
1674	<i>La estatua de Prometeo</i>	Comedia	Calderón	Hidalgo
1675	<i>El templo de Palas</i>	Zarzuela	Avellaneda	Hidalgo
1675	<i>El hijo del Sol Faetón</i>	Comedia	Calderón	Hidalgo
1676	<i>Endimión y Diana</i>	Zarzuela	Fernández de León	¿Hidalgo?
1678	<i>Alfeo y Aretusa</i>	Zarzuela	Diamante	Hidalgo, Galán
1678	<i>El veneno en la guirnalda</i>	Comedia	Fernández de León	

**TABLA 3. Fecha de primera representación de comedias mitológicas y zarzuelas, título, autores dramáticos y compositores de la primera generación.<sup>56</sup>**

<sup>54</sup> Fernández San Emeterio, 2011, p. 14.

<sup>55</sup> Cotarelo, 1924, p. 352.

<sup>56</sup> La relación de comedias y zarzuelas expuesta contiene las representaciones que se pueden considerar drama mitológico de corte, esto es, que fueron llevadas a cabo con el objetivo común de ensalzar la monarquía en días de celebración como cumpleaños o fiestas de carnaval y que, además, desarrollan sus

En cuanto a los compositores, el más importante es Juan Hidalgo (1614-1684), al que se le atribuye la música de al menos doce obras de género mitológico. Con él destaca Cristóbal Galán (1615-1684). Los dos, arpista y organista respectivamente, fueron miembros de la Capilla Real. Hidalgo ejerció desde 1630 y se sabe que compuso la música de los espectáculos teatrales de la corte al menos desde 1645. En documentación del Archivo de Palacio se le describe como «maestro de toda la Real Cámara, así en Palacio y Buen Retiro, como en todas las jornadas».<sup>57</sup> En cambio, Galán sirvió en diferentes plazas antes de instalarse definitivamente en Madrid, donde fue nombrado Maestro del Convento de las Descalzas Reales (1667), y es en 1680 y a pesar de la oposición de los músicos de la institución, cuando fue elegido Maestro de la Capilla Real.<sup>58</sup> El hecho de que las fuentes musicales de todas las fiestas palaciegas sean habitualmente manuscritas en forma de libros de antología o partituras sueltas y además estén dispersas por diferentes archivos y bibliotecas hace muy difícil la atribución de la autoría musical en muchos casos. Aun así, se han encontrado concordancias con otros autores, también del entorno de la Capilla Real, que se podrían definir como ocasionales dentro del género como pueden ser Juan del Vado (1625-1691) o Francisco Guerau (1649-1722). La relación entre los compositores es más sencilla de demostrar pues todos sus nombres aparecen en los legajos y documentos manuscritos oficiales conservados en el Archivo de Palacio y que reflejan la plantilla de la Capilla Real.

### **1.2.2 Obras de la segunda generación (1680-1700)**

El segundo grupo de autores dramáticos desarrolló igualmente su actividad dentro de la corte, aunque de una manera más irregular. Melchor Fernández de León también está incluido en esta generación pues la mayor parte de su obra se representó durante el reinado de Carlos II e incluso se le podría considerar la figura que enlaza una generación con otra. También escriben teatro cortesano Marcos de Lanuza (ca. 1650-1708), Francisco Bances Candamo (1662-1704), Manuel Vidal Salvador (†1698), Antonio Zamora (1665-1722), Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665 - ca. 1705) y José de Cañizares (1676-1750). Además, como una muestra de cambio dentro del género, hay que considerar a otro autor ajeno a la vida palaciega pero dentro del mundo de las

---

ejes temáticos a través de los mitos grecolatinos. Algunas de estas obras no fueron escritas para la Corte Real pero sí para otros círculos nobiliarios como, por ejemplo, *Alfeo y Aretusa* de Diamante o *La colonia de Diana* de Vidal Salvador.

<sup>57</sup> Lolo, 2000.

<sup>58</sup> Torrente, 2016.

compañías de actores: Pablo Polope (†1689). Vellón Lahoz afirma que Vidal Salvador ya pertenecía a la camarilla de dramaturgos cortesanos protegidos por la reina María Luisa de Orleans hacia 1685 junto con Bances Candamo: prueba de ello es la representación por ella misma y sus damas de su obra *Disimular es vencer* en las dependencias de la propia reina, algo que no fue bien visto entre los dignatarios de la corte.<sup>59</sup> La muerte de la reina consorte supone nuevas alteraciones en el ambiente teatral cortesano, ya que la crisis económica y la falta de mecenazgo dificulta la estabilidad de los dramaturgos. Se conservan poemas elegiacos acerca de este óbito, como los de Bances Candamo (informado de la triste noticia por Antonio Zamora) y los del propio Vidal Salvador.<sup>60</sup> Aunque la celebración de academias reunía a numerosos poetas que pretendían abrirse camino en el ámbito cortesano, bajo la protección de ciertos magnates como Pedro de Arce, la estabilidad de estos en la corte no llega ni de lejos a la conseguida en la generación anterior.<sup>61</sup> Se pueden ver juntos los nombres de Bances, Zamora y Lanuza en la academia que ocurrió en 1685 para ensalzar una acción del rey cerca del Manzanares procurando la Santa Unción a un moribundo y también en otra celebrada ante los reyes en 1700 donde ya solo aparece Zamora junto a un joven Cañizares.<sup>62</sup> Tanto Bances Candamo como Zamora fueron nombrados poetas oficiales de palacio, el primero hacia 1688 y el segundo en 1692, si bien no consiguieron mantenerse por mucho tiempo en el puesto. Por otra parte, la llegada a la corte madrileña de Lorenzo de las Llamosas está determinada a mediados de 1691 bajo el amparo del duque de Palata, y cabe suponer que se introduce en el ambiente cortesano, ya que recibe el encargo de escribir una fiesta para el cumpleaños de Carlos II (*Amor, industria y poder*), que se representaría en 1692. Unos años después, en 1695 se enrola en la milicia y no regresa hasta 1698, año en el que escribe otra fiesta que sería impresa en 1699, *Destinos vencen finezas*. Este dramaturgo de origen peruano parece no haber frecuentado los círculos literarios de los dramaturgos de la época, Zugasti le define como paradigma de poeta de segunda línea, siempre bajo la protección de algún noble, y autor de teatro cortesano por compromiso y supervivencia.<sup>63</sup> Pablo Polope, en cambio, sí tiene relación con los otros dramaturgos intelectuales aquí tratados, pero desde la enemistad que suponía proceder de una compañía de actores y ser considerado por los

---

<sup>59</sup> Vellón Lahoz, 1991, p. 8.

<sup>60</sup> Zamora, 1689; Vidal Salvador, 1689; Bances Candamo, 1689.

<sup>61</sup> Martín Martínez, 2005, p. 11.

<sup>62</sup> Sánchez de Villamayor, 1685; Martín Martínez, 2005, p. 14.

<sup>63</sup> Zugasti, 2010, pp. 280-287.

poetas intelectuales un arribista, «un actor metido a poeta», a pesar de tener el favor de la reina.<sup>64</sup> El ambiente literario de estos últimos años de siglo en la corte es descrito por Sanz Ayán como una confluencia de tres tipos de autores que se hacían competencia: por un lado los poetas literatos que teorizaban sobre dramaturgia y perseguían un objetivo edificante en sus obras (Bances, Vidal Salvador y Zamora); por otro los autores con expectativas políticas o de ascenso social (Lanuza y Llamosas) y, por último, los actores que escribían comedias (Polope).<sup>65</sup>

Los compositores musicales de todas estas obras cortesanas tardías son también de una generación posterior y, excepto Juan de Serqueira (1655-1726) y Manuel Villaflor (†1707), también pertenecían a la Capilla Real y Real Cámara. El arpista Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719) solicitaba, en un memorial de 1688, ser nombrado sucesor de Juan Hidalgo e incluso afirma que el mismo maestro en vida le designa.<sup>66</sup> Sebastián Durón (1660-1716) entraba a servir al rey Carlos II como organista en 1691 y es nombrado maestro de la Real Capilla en 1701. Antonio Literes (1673- 1747) aparece en las relaciones de los músicos del rey como violón hacia 1693. Los tres autores coinciden en estas instituciones musicales y además colaboran en la escritura de músicas en algunas comedias, como es el caso de *Apolo y Dafne*, en el que Navas y Durón escriben una jornada cada uno, como indica el manuscrito de la comedia conservado en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn M/2208). Quizás el compositor que se sale de la norma cortesana palaciega es Juan Bonet de Paredes († 1710), que fue maestro de capilla en el convento de la Encarnación y en el de las Descalzas Reales (1691). Consta que estuvo involucrado en una controversia con Durón acerca de unas disonancias en un fragmento compositivo. Ya en 1706 ocuparía el puesto de maestro de capilla de la catedral de Toledo donde estuvo hasta el final de sus días.<sup>67</sup> Por el contrario, tanto Serqueira como Manuel de Villaflor son músicos de compañías de teatro, fuera del círculo aristocrático e intelectual cortesano.<sup>68</sup>

En resumidas cuentas, tantos los dramaturgos como algunos de los compositores vivieron de y para la corte madrileña en algún momento de su carrera. Todos se

---

<sup>64</sup> Sanz Ayán, 2006, p. 135.

<sup>65</sup> Sanz Ayán, 2006, p. 136-137.

<sup>66</sup> Martín Ganado, 2014, p. 81.

<sup>67</sup> DMEH 2, 1999, p. 613,

<sup>68</sup> Shergold y Varey, 1985.

conocían y se relacionaron precisamente alrededor de la planificación, escritura y representación de obras del género aquí tratado, esto es, el drama mitológico cortesano.

FECHA	TÍTULO	TIPO	AUTOR	COMPOSITOR
1680	<i>Venir el Amor al mundo</i>	Zarzuela	Fernández León	Navas
1684	<i>Ícaro y Dédalo</i>	Comedia	Fernández León	Hidalgo
1684	<i>Apolo y Leucotea</i>	Zarzuela	Scotti de Goiz	Hidalgo
1685	<i>Celos vencidos de Amor</i>	Zarzuela	Marcos Lanuza	Durón
1685	<i>La profetiza Casandra</i>	Comedia	Polope	
1686	<i>Las Bélides</i>	Zarzuela	Lanuza	Durón
1687	<i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i>	Comedia	Bances Candamo	Navas
1687	<i>Los tres mayores imperios</i>	Comedia	Pablo Polope	
1688	<i>Amor es esclavitud</i>	Comedia	Vidal Salvador	Navas y Villaflor
1690	<i>Fieras de celos y amor</i>	Zarzuela	Bances Candamo	Paredes
1692	<i>Ser fino y no parecerlo</i>	Comedia	Zamora	Navas
1692	<i>Cómo se curan los celos</i>	Zarzuela	Bances Candamo	
1692	<i>Amor, industria y poder</i>	Zarzuela	Llamosas	Navas
1694	<i>Paces de ingenio y belleza</i>	Comedia	Vidal Salvador	
1694	<i>Amor, firmeza y corona</i>	Comedia	Vidal Salvador	
1695	<i>Amor es entendimiento</i>	Zarzuela	Vidal Salvador	
1695	<i>Amor procede de Amor</i>	Comedia	Vidal Salvador	
1695	<i>El primer templo de Amor</i>	Comedia	Fernández León	
1696	<i>Salir el Amor del mundo</i>	Zarzuela	Cañizares	Durón
1697	<i>Todo lo vence amor</i>	Comedia	Zamora	
1697	<i>La colonia de Diana</i>	Comedia	Vidal Salvador	Navas
1697	<i>Montes afirma el desdén</i>	Zarzuela	Cañizares	
1697	<i>Muerte en amor es la ausencia</i>	Comedia	Zamora	Durón
1698	<i>Destinos vencen finezas</i>	Comedia	Llamosas	Navas
1698	<i>Selva encantada de Amor</i>	Zarzuela		Durón
1699	<i>Júpiter y Yoo</i>	Zarzuela	Lanuza	Durón
1699	<i>Amor es quinto elemento</i>	Zarzuela	Zamora	Navas
1700	<i>Júpiter y Danae</i>	Zarzuela		Literes

**TABLA 4. Fecha de primera representación de comedias mitológicas y zarzuelas, título, autores dramáticos y compositores de la segunda generación.**



**CAPÍTULO II**  
**ANÁLISIS SEMIÓTICO**





El corpus de representaciones que se ha escogido como referencia para efectuar el análisis semiótico lo compone un conjunto de dieciocho obras producidas en diferentes años del reinado de los dos últimos Austrias. Todas son significativas y tienen relevancia por diferentes motivos; las dos primeras de la lista se consideran las fundadoras del género, y las siguientes tienen relevancia en lo que se refiere a la parte musical. El corpus de obras analizadas es el siguiente:<sup>69</sup>

AÑO	TÍTULO	CATEGORÍA	AUTOR	COMPOSITOR
1652	<i>La fiera el rayo y la piedra</i>	Comedia	Calderón	
1658	<i>El laurel de Apolo</i>	Zarzuela	Calderón	
1658	<i>Triunfos de Amor y Fortuna</i>	Comedia	Solís	Hidalgo y Galán
1664	<i>Júpiter y Semele</i>	Zarzuela	Diamante	
1670	<i>También se ama en el abismo</i>	Comedia	Salazar y Torres	
1672	<i>Los celos hacen estrellas</i>	Zarzuela	Vélez de Guevara	Hidalgo
1674	<i>La estatua de Prometeo</i>	Comedia	Calderón	Hidalgo
1675	<i>El templo de Palas</i>	Zarzuela	Avellaneda	Hidalgo
1678	<i>Alfeo y Aretusa</i>	Zarzuela	Diamante	Hidalgo y Galán
1680	<i>Venir el Amor al mundo</i>	Zarzuela	Fernández de León	Navas
1685	<i>Celos vencidos de Amor</i>	Zarzuela	Lanuzza	Durón
1687	<i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i>	Comedia	Bances Candamo	Navas
1690	<i>Fieras de celos y amor</i>	Zarzuela	Bances Candamo	Paredes
1692	<i>Amor, industria y poder</i>	Zarzuela	Llamosas	Navas
1697	<i>La colonia de Diana</i>	Comedia	Vidal Salvador	Navas
1697	<i>Muerte en amor es la ausencia</i>	Zarzuela	Zamora	Durón
1698	<i>Destinos vencen finezas</i>	Comedia	Llamosas	Navas
1699	<i>Júpiter y Yoó</i>	Zarzuela	Lanuzza	¿Durón? o ¿Literes?

**TABLA 5. Corpus de obras seleccionadas para efectuar análisis semióticos.**

## 2.1 Primera generación (1650-1680)

### *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Pedro Calderón de la Barca

#### A) Título, datos en la fuente y circunstancias

«Famosa Comedia *La fiera el rayo y la piedra*, fiesta Real que se hizo a sus Majestades en el palacio del Buen Retiro, de Pedro Calderón de la Barca».<sup>70</sup> Así reza el título en la portada de la edición de 1664. Sin embargo, la comedia había sido estrenada en mayo

<sup>69</sup> En la elección de las obras para analizar se han tenido en cuenta cuestiones pragmáticas como por ejemplo, que los textos estuvieran impresos o que se conocieran tanto el autor dramático como el musical.

<sup>70</sup> Calderón de la Barca, 1664, p. 218.

de 1652 y escrita para la celebración del aniversario de nacimiento de la reina Mariana de Austria. Se tiene constancia de varias reposiciones: están documentadas las que tuvieron lugar en 1685 (por Rosendo López y Manuel Mosquera en el Coliseo del Buen Retiro) y la del 4 de junio de 1690 en el Palacio Real de Valencia.<sup>71</sup>

### **B) *Dramatis personae* y argumento de la fábula**

PERSONAJES:	Pigmaleón	Anteros	Isbella
	Céfiro	Cupido	Música
	Anteo	Venus	Hombres y mujeres
	Brunel	Anajarte	Coro de zagalas
	Pasquín	Ifis	Coro de zagales
	Lebrón	Irífle	Coro de Cupido
	Laquesis	Lisi	Coro de Anteros
	Cloto	Clori	Coro de sirenas
	Átropos	Laura	

Calderón cuenta la historia mítica de Anajarte y su pretendiente Ifis mezclándola con el mito de Pigmaleón. Para ello crea una trama en la que Irífle, la legítima heredera del trono de Trinacria, es cambiada al nacer por Anajarte y alejada de su noble destino, viviendo bajo la protección de Anteo, un viejo eremita.<sup>72</sup>

JORNADA I. Un día oscuro de tormenta, con rayos y truenos, en Trinacria, cerca del palacio de Anajarte, la cueva de las Parcas y la fragua de Vulcano, Irífle, mujer asilvestrada, observa cómo llegan al lugar dos extranjeros y un paisano cazador. Los tres hombres, Ifis, Pigmaleón y Céfiro, junto sus criados, Brunel, Lebrón y Pasquín, después de perseguir a la mujer silvestre llegan a la gruta de las Parcas y deciden preguntarles por el significado del temporal. Ellas responden que es el origen de la ruina de la tierra: la fiera, el rayo y la piedra. Desconcertados por esta respuesta, salen de la gruta y observan a Anteros y Cupido peleándose. Mientras el primero huye, el segundo se identifica a sí mismo como fiera, rayo y piedra. Como los hombres no hacen caso al dios, este se enoja y decide vengarse de tamaña afrenta. Cuando todos se han ido aparece Anajarte con cuatro damas-ninfas con la intención de dar caza a la salvaje

---

<sup>71</sup> Shergold y Varey, 1989, p. 117.

<sup>72</sup> El presente análisis se ha efectuado a partir de Egido, 1989.

atrayéndola con un canto. Céfiro e Ifis detienen la persecución. Anteo llega al rescate de su hija Irífile. Las gentes se agolpan para ver la riña y padre e hija aprovechan para huir, y Anajarte, a su vez, para retomar la persecución. Cuando todos se van y se dispersa el gentío, aparece Venus, que afea a Cupido el capricho de envenenar las puntas de sus flechas. El pequeño dios se reafirma en la venganza que debe a aquellos hombres que se burlaron de sus tres afectos de fiera, rayo y piedra. Anteo encuentra a Irífile herida y cogiéndola en sus brazos solicita ayuda a Cupido antes de ser alcanzados por sus perseguidores. Anajarte exige su presa, Céfiro se obceca en proteger a Irífile, e Ifis ofrece su servicio a la noble. Entonces, Cupido, presa de la ira, lanza sus flechas. Todos huyen, sólo quedan el dios ciego y su hermano Anteros discutiendo.

JORNADA II. En los jardines del palacio de Anajarte tienen lugar varios acontecimientos. En primer lugar, los tres galanes, Pigmaleón, Céfiro e Ifis formulan varias peticiones a la dama: Pigmaleón confiesa su amor por la estatua que hay cerca de la fuente y pide estar cerca de ella, Céfiro, a su vez, expresa su amor por Irífile pero quiere llegar a un acuerdo de gobernanza relativo al reino; e Ifis, que ha capturado a la salvaje, pretende ganar su amor entregándosela. Irífile, apresada y de manera sorpresiva, solicita ser acogida en palacio. Anajarte rechaza las demandas de los hombres, imponiéndoles la prohibición de volver a pisar sus dominios. Por otro lado, Cupido decide que los sentimientos amorosos de los tres galanes no sean correspondidos e identifica a Céfiro con la fiera, Ifis con el rayo y a Pigmaleón con la piedra. Pasado un tiempo, Anteo llega a palacio buscando a su hija, la salvaje. Al ver al viejo, los tres galanes, que se habían infiltrado en el jardín, salen de sus escondites e inician un nuevo altercado que es resuelto por la mediación calmada de Pigmaleón. Después de todo esto, Anajarte decide expulsar a la estatua del jardín, ordena el regreso de Irífile con su padre y expulsa a Ifis de vuelta a su país. Una vez sola, mientras la dama se congratula de su capacidad para resolver estos tres problemas relacionados con el amor (la fiera, el rayo y la piedra), aparece Anteros reprochándole su actitud y lanzando un consejo, o quizás amenaza, en forma de seguidillas «Amada, amada Anajarte / hermosa y gentil, / que el amor no es defecto / y el olvido sí».

JORNADA III. En el monte, a las puertas del jardín de Anajarte, se reúnen Pigmaleón, Céfiro, Pasquín y Lebrón. Céfiro sigue buscando a Irífile y Pigmaleón ha construido un alcázar para su amada escultura. De forma inesperada, desembarca el ejército de Ifis, quien declara, una vez más, su amor hacia Anajarte, pero esta vez con promesa de

ayudarla a proclamarse reina de Trinacria. Anteo pide ayuda Ifis para buscar a su perdida hija Irífile. Por otro lado, Anajarte confiesa a Isbella que cuando el joven guerrero Ifis consiga restaurar su reino, ella le resarcirá como soberana, pero no como amante. A continuación, desde un nivel superior en un trono de gloria, Venus, Cupido y Anteros deciden el destino de los tres hombres y las tres mujeres (estatua incluida). Volviendo a la esfera terrenal, en el nuevo alcázar construido por Pigmaleón se celebra la llegada de la estatua que es transportada con los más altos honores en un carro. Sin embargo, la fiesta es interrumpida por la persecución de Ifis y Anajarte, con sus huestes, a Irífile y Céfiro. En medio de la batida ocurre un accidente en el que la princesa cae del caballo, por lo que se decide llevarla con premura al Alcázar para su socorro. Pigmaleón, al ver el percance, sale a recibir la comitiva dejando solo a Lebrón con la estatua. El criado, con sorna, intenta disculpar a su amo ante la efigie y, para su sorpresa, la escultura le responde. Llega la accidentada al salón del alcázar con el dueño y resto de acompañantes, y al intentar incorporarse descubre que no puede moverse. Se revela entonces cómo Anajarte se está transformando en piedra mientras que la bella escultura de Pigmaleón va cobrando vida. Después de esto, Anteo confiesa a todos que Irífile no es una salvaje, sino que en realidad es la auténtica heredera del reino de Trinacria, que fue cambiada en la cuna por la suplantadora Anajarte. Finalmente, Irífile se compromete con el príncipe Céfiro. Acaba la comedia, con todos cantando la copla: «Muera, muera, el amor vendado y ciego. / Viva el correspondido amor perfecto».

### **C) Fuentes del mito**

Calderón mezcla dos asuntos mitológicos que tienen en común la transmutación de la materia humana en piedra (o viceversa); por un lado, la transformación de Anajarte en estatua y por otro la metamorfosis de la estatua de Pigmaleón en mujer de carne y hueso. El término *Anajarte* procede de Anaxárete, princesa chipriota que fue castigada por mandato de Venus a ser convertida en piedra. Dicha condena fue consecuencia de su rechazo hacia el amor del joven Ifis, que en su desesperación se suicidó colgándose en la puerta de su casa (Ovidio, *Metamorfosis* XIV 805-851). Pigmalión era un joven chipriota que, sintiendo repulsión por las mujeres, esculpe una figura de marfil que representa una joven tan bella que acaba enamorándose de ella. El joven pide a Venus que le conceda una esposa que se parezca a su estatua y cuando vuelve a su casa, al abrazar y besar a la escultura, esta cobra vida (Ovidio, *Metamorfosis* X 243-297).

Otras figuras mitológicas que aparecen en la obra son Anteros y Cupido. Respecto al primero, fue uno de los dioses del amor, fruto de la relación adúltera entre Venus y Marte, y, por tanto, hermanastro de Eros o Cupido, que es hijo de Venus y Hefesto o Vulcano. Se le considera el amor contrario o recíproco (Ovidio, *Fastos* IV y *Remedia Amoris*; Apuleyo, *Metamorfosis* V). En cuanto a las armas de Cupido, Egido señala a Bocaccio y su *Genealogía* como primera referencia sobre el simbolismo del arco y las flechas, así como de los diferentes metales de las puntas (oro y plomo), versión que es recogida por Pérez de Moya y que se explicará en el análisis de *El laurel de Apolo*, donde tiene más relevancia.<sup>73</sup> Las Parcas o Moiras son hijas de la Noche, encargadas de señalar el destino individual y la muerte segura en los humanos. Son tres, llamadas Cloto, la hiladora, Láquesis, la que da a cada uno lo suyo y Átropo, la inflexible (Hesíodo, *Teogonía*). Y los Cíclopes son hijos de Urano y la Tierra, llamados Brontes, Estéropes y Arges, y son los forjadores para Zeus del trueno, del relámpago y del rayo (Hesíodo, *Teogonía*), aunque en la comedia aparecen en la fragua de Hefesto, según la tradición helenística.<sup>74</sup>

#### **D) Ejes temáticos**

Calderón desarrolla el drama en torno a dos ejes temáticos fundamentales: el amor y el destino. El primero, con sus contradicciones, es el eje estructural de todo el argumento; la pugna y posterior triunfo del sentimiento equilibrado y correspondido frente al desdén y la altivez, todo ello encarnado en la dialéctica enfrentada de los dioses hermanos Cupido y Anteros. Para exponer el tema, el autor se vale de la intriga amorosa de tres parejas que escenifican dos fábulas contrarias, la de Anajarte convertida en estatua por su desprecio hacia el amor, y la de Pigmaleón, con su estatua convertida en humana por devoción amorosa. La comparación deja entrever un enfrentamiento entre el bien y el mal, la armonía y la discordia, Anteros y Cupido, y que, en definitiva, trasluce una enseñanza moral, como era habitual en el teatro de la época, y más en estas obras palaciegas de corte mitológico con implicaciones políticas y éticas.

El segundo tema es el destino inamovible y seguro a pesar de las luchas y resistencias. Toda la obra de Calderón defiende un determinismo epistémico que también se halla en obras posteriores de otros autores. Esta problemática destino frente al libre albedrío iniciada con el personaje de Segismundo se puede ver claramente también en el

---

<sup>73</sup> Egido, 1989, p. 223.

<sup>74</sup> Grimal, 2010, p. 101.

personaje de Irífle.<sup>75</sup> La acción en la comedia se desarrolla gracias a las fuerzas que ejercen los dioses o los hados sobre las vidas de los personajes, y de poco sirven los propósitos de lucha contra la propia suerte. Las Parcas determinan el sentido de la acción: Anajarte es presa de su propia fatalidad, así como Irífle es liberada y restaurada en su lugar por su propio destino.

Calderón ya dispone en esta primera representación que los ejes temáticos sean determinados por los dioses o seres divinos que protagonizan la obra en una esfera elevada. En este caso, las temáticas, como se ha visto, están muy bien delimitadas o encarnadas por Cupido, Anteros y las Parcas.

En el ámbito de los acontecimientos en la corte, después de la llegada de Mariana de Austria como segunda esposa de Felipe IV, cabe imaginar que la elección de estas dos fábulas, que describen una transformación gracias a la actitud frente al amor, tenga algo que ver con la disposición de la nueva, y casi niña, reina consorte frente a su marido, veintinueve años mayor que ella.

## **E) El análisis semiótico teatral y la música**

### ***La dimensión sintáctica. Tiempo y acción***

Los hechos que determinan la acción discurren a lo largo de un tiempo indeterminado, si bien parece que entre una jornada y otra han pasado días o quizás meses, rompiendo así, como defienden los parámetros de la Comedia Nueva, la unidad de tiempo. El espacio dramático, identificado como Trinacria (actual Sicilia), es representado en escena a través de diversas mutaciones: 1) marina con tempestad, 2) monte con verja de jardín al fondo, 3) jardín con palacio, 4) gruta (la cueva de las Parcas y la fragua de Vulcano) y 5) trono celeste (la esfera de Venus, Anteros y Cupido). La acción se distribuye en tres jornadas que coinciden con la estructura clásica de planteamiento - nudo - desenlace. Algunos de los sucesos ocurren fuera de la escena y se expresan recurriendo a la ticoscopia, como es el caso de las persecuciones, muy comentadas por los personajes que permanecen a la vista del público.<sup>76</sup> Hay tres líneas de acción estrechamente relacionadas entre sí, y se podría decir también que están inmersas a su

---

<sup>75</sup> Cfr. Sabik, 2000, pp. 714-715.

<sup>76</sup> Ignacio Arellano en su análisis de la obra calderoniana se refiere a la ticoscopia como un recurso que el dramaturgo utiliza de manera sistemática y lo define de la siguiente manera: «Es la técnica de ampliar los límites del escenario, creando un espacio en el que integrar objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas», Arellano, 2001, pp. 79-80.

vez en otra acción de una esfera superior de dioses que manejan la vida de los hombres. Los tres itinerarios humanos son los de las parejas protagonistas (Anajarte, princesa desdeñosa usurpadora, e Ifis, Rey de Epiro; Irífile, fiera pero legítima heredera del trono de Trinacria, y el cazador Céfiro; y Pigmaleón, rey chipriota, y la estatua) que desembocan en dos finales felices de amor compartido y uno de destino solitario. Calderón no respeta rigurosamente las unidades aristotélicas, y sigue las pautas expuestas por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Aunque los protagonistas de la obra pertenecen al universo de la mitología clásica, se adaptan a los personajes-tipo de la comedia nueva: los galanes serían Pigmaleón, Ifis y Céfiro; las damas, Irífile, Anajarte y la estatua; los graciosos, Lebrón, Brunel y Pasquín; y el rey / padre, Anteo. Existen tres niveles o esferas que clasifican a los personajes y sus acciones. El nivel superior es donde actúan los dioses, personajes de marcado carácter mágico o maravilloso, en este caso Venus, Anteros, Cupido, de cuya mano siempre aparecen los efectos escénicos espectaculares. Los dioses, además de poder expresarse cantando, influyen en los destinos de los demás personajes. En un nivel intermedio se desenvuelven los héroes de la fábula: los galanes, las damas, las ninfas y también los criados-graciosos. La esfera inferior está destinada a personajes míticos asociados a un espacio subterráneo e infernal, como los Cíclopes y las Parcas.

Las didascalias son más bien escasas en indicaciones, sin embargo, el discurso de los personajes aporta numerosos datos acerca de la disposición del decorado, de los movimientos de personajes y de los demás signos no lingüísticos. También es muy significativo cómo aluden a sensaciones, reacciones y sentimientos los «apartes» declamados.

### *Secuencia de situaciones*

#### JORNADA I

1.1.- Acantilado con marina, truenos y relámpagos. Se hace el día. Dentro, quejas de Pasquín, Céfiro, Lebrón, Pigmaleón, Brunel e Ifis, que corren a protegerse de la tormenta al monte, al llano y al puerto. Sale Irífile de salvaje, se pregunta por los presagios del temporal y divisa a los tres galanes guarecerse. Canta una sirena.

1.2.- El esquife de Ifis toma tierra. Se aclara el día. Irífile intenta huir, pero se topa con Céfiro, Pasquín, Pigmaleón y Lebrón, que salen a escena. Ella responde a sus preguntas

y les informa de que se encuentran en Trinacria antes de hacer mutis. Los hombres siguen a la salvaje. Mutis.

1.3.- Mutación en bosque con entrada de cueva en el foro. Persiguiendo a Irífile salen los tres hombres (Céfiro, Ifis y Pigmaleón) y se detienen ante la puerta de la gruta de las Parcas. Se presentan entre ellos. Abren la puerta de la gruta.

1.4.- Mutación en cueva de las Parcas. Aparecen las tres como cuadro escénico de hilanderas. Los hombres preguntan por el augurio de la tormenta y las Moiras dan su respuesta: han nacido la fiera, el rayo y la piedra. Se cierra la puerta de la gruta.

1.5.- Los hombres comentan la respuesta de la Parcas. Dentro se oyen voces de pelea. Salen Anteros y Cupido, luchan y la liza la gana el segundo. Mutis de Anteros. Cupido declara ser la fiera, el rayo y la piedra. Los tres hombres le ignoran mientras se prometen amistad. Mutis de los tres hombres. Cupido jura vengarse de ellos. Dentro, se oyen voces de ninfas. Mutis de Cupido.

1.6.- Salen las ninfas Lisi, Clori, Laura e Isbella, pertrechadas con arco, flechas e instrumentos musicales; Anajarte sale con venablo. Presentación de Anajarte, que expresa la intención de atrapar a Irífile, para ello le tienden una trampa atrayéndola con un canto. Escena musical de las cuatro ninfas. Sale Irífile atraída por la música. Mutis de las ninfas que huyen despavoridas.

1.7.- Enfrentamiento de Anajarte e Irífile. Salen Ifis y Céfiro, cada uno, por un lado, el primero defiende a la noble dama, y el segundo a la salvaje. Los dos galanes pactan socorrerse mutuamente en la empresa de conquistarlas. Anajarte reconoce a Céfiro y revela su identidad (anagnórisis). Sale Anteo, el padre de Irífile, buscándola. Céfiro reconoce a Anteo. Discusión entre Anajarte, Céfiro e Ifis de una parte, contra Irífile y Anteo. Salen las ninfas y demás gentes a ver la trifulca.

1.8.- Anteo e Irífile huyen, Anajarte les sigue. Mutis de los tres. Salen Pigmaleón y Lebrón. Céfiro e Ifis lamentan el vaticinio de las Parcas y hacen mutis. Dentro, ruido de martillos y cantos: en el taller de las fieras, la piedra y los rayos se labran las armas de Amor. Mutis de Pigmaleon y Lebrón.

1.9. Salen Venus y Cupido. Mutación de fragua de Vulcano con los cíclopes cantando. Madre e hijo conversan sobre el veneno de las flechas de éste, la diosa lamenta el destierro de Anteros. Mutis de Venus.



1.10.- Salen Anteo, Irífile herida y todos los demás. El viejo solicita la ayuda de Cupido y el dios se la presta. Anajarte y los demás reclaman a los salvajes. Cupido se enoja y lanza sus flechas hiriendo a todos (incidente desencadenante). Mutis de todos los humanos. Sale Anteros e inicia una discusión con Cupido.

## JORNADA II

2.1.- Mutación de bosque con palacio en el foro. Salen Lebrón y Pigmaleón, que confiesa su amor por una estatua. Salen Pasquín y Céfiro, este expresa su amor por la fiera Irífile. Los dos galanes se prometen por segunda vez amistad. Pigmaleón revela su identidad.

2.2. – Salen Anajarte y las cuatro ninfas por la puerta del foro al encuentro de Céfiro, quien brinda respeto y protección a la dama. Salen Ifis y Brunel trayendo a Irífile capturada. Ifis ofrece la presa a la noble dama. Anajarte rechaza las intenciones de los dos galanes y manda a la fiera de vuelta al monte. Irífile pide entrar al servicio de la dama (peripecia). Mutis de Anajarte.

2.3.- Asombro de los tres galanes por el desaire. Disputa entre ellos. Ifis revela su identidad. Salen Anajarte y las ninfas. Mutis de los tres galanes.

2.4.- Sale Isbella y después Irífile. Irífile confiesa a Anajarte la razón por la cual su padre y ella se escondían en el monte: huir de un mal presagio. Mutis de las dos. Lebrón coquetea con las ninfas. Mutis de las ninfas. Sale Pigmaleón e informa de su intención de entrar al jardín del palacio para ver a la estatua. Mutis Pigmaleón. Dentro, Cupido llama a Anteros. Mutis de Lebrón.

2.5.- Mutación de jardín y fuente con estatua. Sale Cupido y canta una declaración de intenciones en la que se vanagloria de su victoria frente a Anteros y proclama que Céfiro se desvive por una fiera, Ifis por un rayo y Pigmaleón por una piedra. Estribillo cantado por la Música, dentro. Mutis de Cupido volando.

2.6.- Escena de enredo. Salen Ifis y el jardinero. Acuerdan que el galán se esconda cuatro días en el jardín. Mutis de Ifis. Sale Pigmaleón, que pacta con el mismo jardinero ocultarse en el jardín. Sale Lebrón, que ve a su señor declararse a la estatua de la fuente. Sale Céfiro con la intención de colarse en el jardín para ver a Irífile, saluda a Pigmaleón y se esconden los dos. Salen Anajarte, Irífile y las cuatro ninfas que se topan con Lebrón. Anajarte manda lanzar al criado a la fosa de las focas, pero este es salvado por

Isbella. Los tres galanes, a escondidas, lamentan sus sentimientos amorosos. Dentro, música.

2.7.- Escena de enredo. Sale Anteo, entra a hurtadillas en el jardín buscando a Irífile. Anajarte les sorprende. Anteo ataca a la noble dama. Salen de su escondite los tres galanes, Ifis a defender a Anajarte, Céfiro a proteger a Irífile y Pigmaleón a mediar entre sus amigos. Anajarte ordena marchar a Ifis a su país, devuelve a Irífile al monte (peripecia), y expulsa a la estatua de su jardín. Mutis de todos menos de Anajarte, que se queda sola en el jardín.

2.8.- Anajarte se congratula de haberse deshecho de tres problemas: el de su pretendiente, Ifis, el de la fiera y el de la estatua. Sale Anteros entre nubes rojas y pide a la dama que se retracte, pero ella rehúsa. Anteros canta un aviso o amenaza.

### JORNADA III

3.1.- Mutación de monte con puerta de jardín en el foro. Salen Céfiro, Pasquín, Pigmaleón y Lebrón. Ha pasado el tiempo y el alcázar para la estatua está acabado. Céfiro lamenta no haber encontrado a Irífile a pesar de buscarla. Mutis de Céfiro. Lebrón informa de que la estatua se hundió con la fuente. Sale Anajarte y desmiente al criado, pues en realidad mandó arrojar el mármol al monte. Dentro, voces. Mutis de Pigmaleón.

3.2.- Salen Laura e Isbella informando de que se acerca una multitud al palacio. Sale Ifis que revela su verdadera identidad (príncipe de Epiro) a Anajarte (anagnórisis) y le ofrece dos favores: primero, poner a su servicio sus ejércitos para erigirla reina de Trinacria frente a Céfiro y, segundo, no hablarle de amor. Anajarte acepta. Sale Anteo y brinda su ayuda para apresar a Céfiro. Mutis de Anteo, Brunel e Ifis. Anajarte confiesa a Isbella que cuando Ifis cumpla su promesa mandará ejecutarlo.

3.3.- Sale Anteo, Ifis, Brunel y otros. El viejo llama a su hija y se esconde. Salen Irífile primero, y Céfiro después, atendiendo los dos a la voz. Anteo se dispone a capturar a Céfiro, pero Irífile se interpone. Céfiro huye. Mutis.

3.4.- Mutación de cielo (trono de gloria). Aparecen Venus en el centro, Cupido y Anteros a cada lado con su correspondiente coro. Cantan. Se expone la rivalidad entre los dos dioses hijos de Venus. Escena musical.

3.5.- Mutación de interior de palacio. Salen Lebrón, Pasquín y Brunel. Salen las gentes cantando mientras traen un carro que transporta la estatua y a su lado sale Pigmaleón. Lebrón da la bienvenida con sorna a su señora estatua. Mutis de Pasquín y Brunel.

3.6.- Pigmaleón y su criado divisan la persecución de Céfiro e Irífile por parte del ejército de Ifis y Anajarte, esta última se cae del caballo y Pigmaleón marcha en su ayuda (tiscopía). Mutis de Pigmleón. Lebrón disculpa a su amo ante la estatua y esta le contesta.

3.7.- Salen Pigmaleón que trae en brazos a Anajarte desmayada. Deja a la dama con Lebrón. Mutis de Pigmaleón. Ella vuelve en sí y pregunta cómo alguien puede querer a una piedra. Música.

3.8.- Salen todos los que faltan. Ifis ha capturado a Céfiro, por lo que Anajarte se proclamará reina de Trinacria. La dama se convierte en piedra mientras la escultura de Pigmaleón cobra vida. Céfiro lamenta su suerte. Anteo revela su verdadera identidad (Nicandrio) y la de su hija, heredera del trono de Trinacria, (anagnórisis). Pigmaleón jura amor a la estatua convertida en mujer y Céfiro se promete con Irífile (desenlace). Mutis de las dos damas.

Mutación de cielo. Bajan Anteros, Cupido y Venus mientras suena la música. Cantan todos.

#### *Signos no lingüísticos y música*

1. TONO. Calderón utiliza un tono propio enmarcado dentro del cultismo barroco, con abundancia de frases subordinadas, hipérbolos y antítesis, aunque sin llegar a excesos gongorinos. El estilo grandioso y solemne cargado de simbolismos otorga a la comedia un carácter hermético, tanto en el lenguaje como en los conceptos expuestos, que podría despojar de inmediatez a la obra y elevarla a un plano atemporal. Sin embargo, un público de élites como el cortesano posiblemente se identificara con lo que ocurría en la escena. El tono ampuloso, serio y culto sólo es interrumpido por las intervenciones de Lebrón, el criado de Pigmaleón, gracioso elegante, que da el contrapunto con sus chistes y juegos de palabras. Los personajes, en sus diálogos y discursos, explican muchas acciones que no ve el espectador por medio de tiscopías.

2. MÍMICA Y GESTO. No es mucha la información directa que nos da el autor acerca del trabajo gestual de los actores. Calderón es muy escrupuloso en el tratamiento del decoro

de los personajes y las pocas referencias que hace en cuanto a gesticulaciones son acordes a la solemnidad de los dioses y a la fineza de los cortesanos. Un ejemplo de disposición gestual viene indicado en las acotaciones de la mutación de la gruta de las Parcas en la primera jornada: «Ábrese la gruta y vense en lo más lejos de ella las tres Parcas, como las pintan: la primera con una rueca, cuyo hilo va a dar a la tercera que le devana, dejando en medio a la segunda, con unas tijeras en la mano» (p. 162). El autor refleja con detallismo a las tres deidades hilando una madeja y describe una actitud y postura emblemáticas en la época. Egido ve en esta escena una cita clara a *Las Hilanderas* de Velázquez en el diálogo de Lebrón, al hacer este un paralelismo entre la calle Hileras vista como un callejón y la cueva de las Parcas.<sup>77</sup>



**IMAGEN1.** *Las Hilanderas* de Diego de Velázquez (Museo Nacional del Prado).

En la imagen 1 se puede apreciar la gran similitud de la disposición, según el cuadro, con lo descrito en la acotación anterior.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Egido, 1989, pp. 37-47. «LEBRÓN: Tanto, que con ser tan puerca / de las Hileras la calle, / tomara estar ahora en ella, / a truco de no estar en / la gruta de las Hileras», Egido, 1989, p. 162.

<sup>78</sup> La asociación de muchas de las escenas de las representaciones que conforman el género del drama mitológico cortesano con obras pictóricas de Velázquez o Rubens es bastante sensata, pues toda la colección pictórica de la Torre de la Parada, en la que se incluye *Las Hilanderas*, refleja las leyendas mitológicas clásicas favoritas de Felipe IV. Por tanto, es razonable pensar que los dramaturgos recrearan en sus comedias y zarzuelas esos mismos mitos. Parte de esta serie de lienzos de tema mitológico fue encargada por el rey al taller de Rubens y su destino, con otros cuadros de la misma temática, fue la decoración de una de las estancias del palacio del Prado. Los principales estudios sobre los cuadros de La

Otra muestra de pauta sutil sobre el gesto, esta vez desde el diálogo, es la transformación de Anajarte en estatua, en la que ella misma va describiendo el proceso mientras la «Música» lo anuncia:

MÚSICA

La que no sabe querer  
sea mármol, no mujer.

ANAJARTE

Agradecida, (¿qué importa  
que afable este rato esté,  
si por no verme obligada  
sabré matarle después,  
o pésele o no le pese  
a Anteros, el amor fiel?)  
A tu valor, (¡ay de mí!)  
Ifis generoso, (¿Qué mortal  
frío me estremece?)  
confieso (¿qué ansia cruel,  
la voz me hiela en el labio?)  
que debo (¡letargo infiel  
es el que siento!) a tu fama  
(¡qué ira!) el sagrado laurel  
y la vida. Pero miento,  
pero miento, que no fue  
(un áspid tengo en el pecho,  
en la garganta un cordel)  
la vida la que te debo  
porque no puedo deber  
lo que no tengo (¡ay de mí!) (pp. 385-386).

3. MOVIMIENTO. Toda la acción de la comedia está sostenida por este signo. El movimiento, reflejado de mil maneras por el autor, es uno de los rasgos más espectaculares de la obra cuando se trata de las entradas de dioses, pero también es fundamental en los planteamientos de equívocos de enredo y estructural en cuanto al hilado de la trama. Las escenas están delimitadas por las salidas y los mutis de los personajes, así como por los numerosísimos desplazamientos descritos en los diálogos. Hay indicaciones del vuelo de Cupido, Anteros y Venus, tanto a partir de la acotación (algunos mutis de Amor están escritos con un «vuela»), como del discurso de los personajes. Por ejemplo, al final de la segunda jornada Anajarte dice: «Aunque en traje de deidad / del cielo te veo venir. / No te he de creer» (p. 317).

---

Torre de la Parada son Alpers, Svetlana (1971), *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres, Phaidon Press y Mena Marqués, Manuela B., «Velázquez en la Torre de la Parada», *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 101-155. Actualmente estas obras se conservan en el Museo Nacional del Prado, siendo una serie fundamental en la colección de la pinacoteca.

El pasaje inicial en el que Irífile narra la actividad frenética de la naturaleza y el acercamiento a su risco de los tres extranjeros es de un detalle casi pictórico. También cabe destacar que la mayoría de los números musicales implican o están asociados a un movimiento. La indicación más significativa a este respecto aparece en la primera jornada, en la didascalia sobre el emplazamiento que han de tener las tres ninfas, cada una en una esquina del tablado, para tocar sus instrumentos y cantar el tono que atrae a la fiera: «Pónense las cuatro a las cuatro puntas del tablado. Retírase Anajarte y mientras cantan, sale Irífile» (p. 190).

En resumen, se observan en general dos tipos de movimientos: 1) los que tienen lugar dentro de la escena y están indicados por lo general en las didascalias, como las salidas, mutis, acercamientos y alejamientos entre personajes, disposiciones ordenadas formando cuadro o tronos de gloria de los dioses; y 2) los que tienen lugar fuera de la escena, que son descritos en el discurso de los actores, como los desplazamientos de gentes, persecuciones, etc.

4. MAQUILLAJE Y PEINADO. Solo se refleja, en algunas ocasiones, dentro de la primera jornada, el pelo suelto de Irífile y la barba negra de Anteo, tanto por medio de acotación como por el discurso de los personajes. No hay más indicaciones en el resto de la comedia

5. VESTUARIO. En general, no hay demasiadas alusiones al traje. El único detalle que proporciona Calderón en las acotaciones son las pieles que llevan Irífile y su padre, también el traje de cazadora de Anajarte. En los diálogos hay una breve alusión a un disfraz cuando Ifis intenta con la ayuda del jardinero colarse en el jardín del palacio de Anajarte: «Pues ¿qué riesgo tiene el que / con vos me tengáis aquí / en traje de jardinero / cuatro días?» (p. 276).

6. LUZ. Aunque las referencias a la luz aparecen por lo general en el discurso de los personajes, la comedia empieza con la acotación «oscurécese el teatro», que es la tónica en toda la representación cuando se alude a este signo, ya que la indicación del autor durante la obra es siempre la falta de luminosidad.

7. ACCESORIOS. Todos los objetos utilizados en la representación están determinados en los diálogos y las acotaciones. En didascalia aparecen la rueca, tijeras y madeja de la escena de las Parcas. Las armas e instrumentos musicales que llevan las ninfas para atraer y capturar a la fiera primero son mentados por Cupido y luego indicados por el

autor. Así, el dios dice: «Escuadrón de ninfas es / el que este monte atraviesa / con tan desiguales armas / como instrumentos y flechas, / pues todas, el arco al hombro, / dan a la mano otras cuerdas...» (p. 180). Después, en la acotación Calderón reafirma: «Salen Lisi, Clori, Laura y Isbella, por una parte, con arco y flechas y varios instrumentos en las manos. Y por otra, Anajarte, vestida de cazadora, con venablo» (p. 181).

En la escena de la fragua de Vulcano, Venus da cuenta de las armas que allí se fabrican: «Ahí tienes paveses, lanzas, / yelmos, venablos, escudos, / arcos, saetas y aljabas» (p. 225); es posible que también aparecieran en escena. Egido, como se ha visto, asocia la escena de las Parcas con el cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez. Siguiendo esa misma senda, también se podría relacionar de alguna manera, la escena de la fragua y todos sus objetos metálicos con otro cuadro conservado en el Museo del Prado. Jacopo Bassano (1510-1592) reflejó el mito de Hefesto y los Cíclopes forjando las puntas de flecha de Cupido y todo tipo de objetos (como los que enumera Venus) y bien podría ser una imagen emblemática que persistiera en el siglo XVII.



**IMAGEN 2. *La Fragua de Vulcano* de Jacopo Bassano (Museo Nacional del Prado).**

8. SONIDO. Las referencias a sonidos son a propósito de los truenos de la tormenta y al choque de los martillos de los cíclopes en la fragua de Vulcano labrando las flechas de Amor.



9. DECORADO. En la representación hay un total de diez mutaciones. En la primera jornada: acantilado con marina, bosque con entrada a cueva en el foro, cueva abierta en el foro mostrando la gruta de las Parcas y la fragua de Vulcano. En la segunda jornada: bosque con palacio al fondo y jardín con fuente. Y en la tercera jornada, monte con puerta de jardín al fondo, trono de gloria en el cielo con nubes y estrella, interior de palacio y cielo.

También se han contabilizado seis tipos de ingenios mecánicos que son: los artilugios voladores que utilizan Venus y sus dos hijos para salir a escena y hacer mutis, el esquife en el que sale Ifis, las grutas (mecanismo para abrir o cerrar una segunda escena en el foro del escenario), la fuente con estatua, el carro en el que entra la estatua a palacio y la flor roja sobre la cual descende Anteros.<sup>79</sup>

Todas las mutaciones y máquinas están reflejados en las acotaciones excepto la flor roja en la que descende, al final de la segunda jornada, Anteros que es descrita por boca de Anajarte: «¿Quién eres, hermoso joven, / que entre nubes de rubí / vienes desplegando hojas / de púrpura y de carmín?» (p. 316).

## 10. MÚSICA

Dentro de los 4.069 que contiene la representación se han contabilizado 221 versos cantados, que suponen aproximadamente un cinco por ciento del total. La comedia se distribuye en tres jornadas repartidas aproximadamente en un total de veintisiete escenas, de las cuales nueve son cantadas. Es difícil aventurarse a establecer un número de tonos interpretados, como piezas musicales independientes, ya que muchas de las partes cantadas parecen ser anecdóticas, en forma de contestaciones entonadas desde dentro o coplillas sueltas en forma de cita de alguna tonada preexistente. Tampoco podemos olvidar lo complejo que resulta en algunas ocasiones saber dónde comienza o acaba la canción por ir entrelazada con las partes declamadas. A esto se podría añadir también la sospecha del empleo de la misma música o melodía en diferentes escenas, por ejemplo, para cantar seguidillas.

Existen dos correspondencias con fuentes musicales, la del tono «Es verdad que yo la vi», referenciada por Stein, y la seguidilla «Ama, amada Anajarte», transcrita por

---

<sup>79</sup> Se ha considerado como mutación las escenas en que permanece la gruta abierta viéndose una segunda acción al fondo (gruta de las Parcas y fragua de Vulcano) porque es un cambio de decorado evidente además de estar indicada como tal en el texto. Egido afirma que sólo hubo siete mutaciones en la representación original de 1652. Véase Egido, 1989, p. 96.



Caballero. Ambas fuentes musicales muestran variantes respecto al texto literario y en el caso de la primera pieza tiene también coincidencia, siempre según Stein, con la comedia *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara.<sup>80</sup>

La única pieza musical que cumple una función estructural en cuanto a delimitación en secciones del drama es la última, que cierra la tercera jornada y la comedia enlazando con la máscara posterior. La estructura musical es la siguiente:

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	COMPOSITOR / F. MUSICAL
I	1	<b>La hija de la espuma</b> (sirena)	Seguidilla	
	4	<b>Dolores de parto han sido</b> (Parcas)	Romance	
	6	<b>Cuál es la dicha mayor</b> (ninfas)	Quintilla con estribillo	
	9	<b>Temán los mortales</b> (Cíclopes)	Seguidilla	
II	5	<b>Si el orbe de la luna</b> (Cupido)	Silva	
		<b>Ninguno llegue a ser yedra</b> (Música)	Redondilla	
	6	<b>Tened lástima de mí</b> (Lebrón)	Terceto	
III		<b>Es verdad que yo la vi</b> (Música)	Quintilla	E- OL MS I-VIII
		<b>Ama, amada Anajarte</b> (Anteros)	Seguidilla	E-V 71/46 f.12
	4	<b>Pues que todo en los cielos</b> (Venus)	Seguidillas	
		<b>Oye de mi coro</b> (dioses y coros)	Seguidillas	
	5	<b>Si lo hermoso es el objeto</b> (gentes)	Seguidilla	
	8	<b>Muera el Amor vendado - Y en coros repetidos</b> (todos)	Silva arromanzada	

**TABLA 6. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *La fiera, el rayo y la piedra*.**

Es muy significativo que en el tono de la segunda jornada «Si el orbe de la luna», precedido por la acotación «Sale Cupido cantando en estilo recitativo», sea la única pieza musical de la representación compuesta en forma de silva, con característico metro italiano, algo que, como indican Stein y Torrente, podría ser considerado el acercamiento a las formas de la ópera italiana que describe Baccio del Bianco.<sup>81</sup> Este fragmento en «estilo recitativo», según didascalia, con metro italiano y disposición a una columna en la impresión, muestra diferencias respecto a las demás partes cantadas en romance y seguidillas, de clara raigambre popular y tradicional. El lenguaje en esta pieza se torna más hermético, exhibe mayor cantidad de cultismos y su contenido es una declaración de intenciones por parte de Cupido hacia su hermano (y hacia el público). El dios vendado, después de acusar a Anteros de refugiarse en la luna, dominio de

<sup>80</sup> Stein, 1993, p. 378. Caballero, 2018.

<sup>81</sup> Existe una carta en la que el célebre escenógrafo explica el intento de introducción del estilo recitativo por parte del autor musical, Domingo Scherdo, véase: Stein, 1993, p. 348; y Torrente, 2016.

Diana, manifiesta obligarle a observar desde allí, «como si de un teatro se tratase», su manejo en cuestión de amores y desdenes de las vidas de las tres parejas protagonistas.

Por otro lado, el texto de la representación hace referencia a instrumentos musicales, sin concretar cuáles, cuando aparecen en escena las ninfas. Los personajes hablan en alguna ocasión sobre música, siendo éste el procedimiento que emplea el autor para comentar la recepción social en la época de la profesión musical, además de su propio pensamiento, dentro de la línea neoplatónica. Un ejemplo de ello son los versos en los que Isbella justifica la huida de las ninfas por su oficio de tañedoras músicas y no de cazadoras:

¿De qué te espantas?  
Que a los músicos no toca  
venir, pues es cosa clara  
que su oficio es hacer fugas  
y el valerse de las plantas  
cumplir con su obligación;  
pues son, usando su gracia,  
las gargantas de los pies  
también pasos de garganta (p. 196).

O los versos donde Irífile describe el efecto que provoca en ella la música, con clara referencia a la armonía de las esferas:

¿Cómo? Si de cada acento  
tras sí arrastrada me llevan  
las armonías, me elevan  
y me dan más movimiento  
cuando a decir vuelve el viento...(p. 193).

Calderón utiliza la música, por lo general, en momentos de la acción dramática en los que hay implícita una situación mágica o de contexto maravilloso, como son las escenas del canto de la sirena, las ninfas atrayendo a Irífile con sus melodías, las Parcas o la fragua de Vulcano, el juramento de Cupido, la batalla dialéctica de los dos dioses ante Venus en el trono de gloria o el final de comedia. Sin embargo, hay dos intervenciones que no tienen ese carácter fantástico tan acentuado: la salida a escena del carro portando la estatua a modo de procesión y las coplillas de rasgos populares «Es verdad que yo la vi - Tengan lástima de mí».

El signo escénico musical, que es el que interesa de modo especial para el presente estudio, se relaciona de forma evidente tanto con el movimiento como con la tramoya. La escena de las sirenas, en la primera jornada, la del carro con la estatua y la de Anteros descendiendo en la flor roja, en la tercera, muestran la interpretación musical en

movimiento y relación con ingenios mecánicos. La ejecución, en cambio, de los pasajes musicales del trono de gloria en la esfera celeste, es estática, pero implica una disposición equidistante y simétrica indicada por el autor, igual que el número de las cuatro ninfas tocando instrumentos dentro de la escena y cantando la melodía que atrae a Irífile.

En cuanto a la acción y sus elementos, solo aparecen acompañados musicalmente en la conclusión: las transformaciones de Anajarte y la estatua, y el desenlace positivo de las tramas de Céfiro, Irífile, Pigmaleón y la humana.

### ***La dimensión semántica***

#### *Espacio y personajes*

La acción transcurre en el espacio dramático de Trinacria, concretamente en su palacio, monte, jardines y acantilados marinos, lugares recreados por la tramoya conformando el espacio escenográfico. Calderón, por regla general, ubica a los personajes de sus comedias mitológicas en dos planos diferenciados jerárquicamente, la esfera celeste, en la que interactúan los dioses, y la terrenal, donde moran los héroes y los humanos. En *La Fiera, el rayo y la piedra*, añade además una esfera subterránea reflejada en la cueva de las Parcas y la fragua de Vulcano. En estos tres planos escénicos se interpretan partes musicales, aunque en algunas ocasiones no se muestren los músicos directamente a ojos del espectador. La indicación «Música» en el texto dramático tiene valor de personaje y habitualmente cumple su función entre bastidores, desde dentro.

En dos de los números musicales las acotaciones delimitan un espacio lúdico. En la jornada primera (escena seis), las ninfas tocan instrumentos y cantan a la vista, dentro del espacio escénico, colocadas, cada una, en las cuatro esquinas del tablado. Y en la jornada segunda (escena cuatro), los dioses Cupido y Anteros tienen una colocación determinada a cada lado de Venus con sus respectivos coros.

Por otro lado, las acciones que suceden fuera del espacio escénico y son narradas por los personajes dentro de la escena (ticscopia), nunca van acompañadas de música.

En cuanto a los personajes y su relación con la música, es evidente la diferencia que existe, como apuntó Stein, entre los dioses y los humanos. Ningún personaje protagonista en el plano terrenal es cantante. Los protagonistas cantantes actúan en el

nivel elevado de los dioses y son Cupido, Anteros y Venus. Además, hay que añadir a Lebrón, el gracioso, rol secundario, que canta la coplilla «Tened lástima de mí».

Es importante la función del personaje «Música» como canto y acompañamiento de estribillos y ritornelos desde dentro (entre bastidores), doblando y potenciando lo que sucede en escena. También es significativo cómo acompaña en algunas ocasiones la acción, dando respuestas o cantando frases sueltas que completan el discurso.

Los coros en esta comedia actúan como prolongación de los personajes. El coro de Anteros y el coro de Cupido escenifican una batalla musical que da continuidad al enfrentamiento dialéctico y moral de los dos dioses.

### *Iconos, índices y símbolos*

El significado de estos elementos dentro de la representación es el mismo en todas las comedias del drama mitológico cortesano y constituye una característica definitoria del género. Si nos atenemos a la definición sintetizada de Tordera, ya expuesta anteriormente en el epígrafe «Metodología», acerca del significado de *icono* (estructurado por medio de semejanza), de *índice* (por medio de conexión existencial) y de *símbolo* (por convención),<sup>82</sup> podríamos afirmar que, en la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* existían estos elementos significantes, pero, al no estar descritos con detalle en las acotaciones, es imposible desde nuestra posición, en el siglo XXI, tener una percepción clara de ellos.<sup>83</sup> Con todo, sí son evidentes, como *icónicos*, el traje de pieles y cabello suelto de Irífile, semejando la vida de fiera, todo el vestuario de los dioses, posiblemente comunicando la idea que se tenía en la época de lo sobrenatural, y ciertos componentes del decorado como el efecto óptico de la perspectiva a través de bastidores, las olas del mar, el esquife, etc. Se puede considerar *índice* las flechas clavadas en los personajes porque dan a entender o indican que sufren los estragos de un enamoramiento. Y también se pueden considerar *símbolos*, los cuadros estáticos de la cueva de las Parcas, la fragua de Vulcano y el trono de gloria de la esfera celeste de los dioses. Estos dos últimos (fragua y trono de gloria) son escenas muy recurridas en las comedias y zarzuelas del género durante todo su desarrollo (1652-1700).

---

<sup>82</sup> Pavis también define, de manera sencilla, los elementos semióticos *índice*, *icono* y *símbolo* ajustándose a las teorías de Charles Sanders Peirce. Véase Pavis, 1998, pp. 329, 247, 422.

<sup>83</sup> Talens y Tordera, 1978, pp. 194-195.

Respecto a la música, tal vez podría considerarse en sí misma un icono en cuanto al diálogo de los dioses, es posible que el canto de Cupido «Si el orbe de la luna» pretendiese parecerse a un lenguaje sobrenatural.

En cambio, la función de la música como índice y símbolo está fuera de toda duda; las advertencias del destino, los agüeros y predicciones, son cantados. Muchos cantos, como ya se ha apuntado, aparecen en estrecha relación con la magia y los momentos sobrenaturales, por lo que su cometido de índice y símbolo es muy claro. Otra conexión musical que también aparece en la comedia es la que se genera con los movimientos de multitudes, siempre que salen aldeanos, gentes festejando, dando bienvenidas, etc.

### **F) La pragmática hipotética**

Siempre teniendo como base el estudio de Aurora Egidio, es importante señalar varios detalles relacionados con una eventual puesta en escena.<sup>84</sup> La supuesta relación de la temática de la obra con la situación conyugal del monarca muestra la importancia del espectáculo como vía pedagógica o modo de persuasión hacia el público, en este caso los monarcas. *La fiera, el rayo y la piedra* se representa en mayo de 1652 para la celebración del diecisiete cumpleaños de Mariana de Austria, celebrado unos meses antes (en diciembre), y establece el comienzo de un vínculo entre las posteriores obras cortesanas de Calderón (y de otros autores) con la predisposición o gusto de la reina consorte por este tipo de espectáculo.

Por otra parte, la escenografía del ingeniero italiano Baccio del Bianco, creada para llevarse a cabo en el Coliseo del Buen Retiro, teatro de nueva construcción que incorporaba numerosos avances arquitectónicos, debió de constituir para el público cortesano de la época una novedad de indiscutible originalidad si se compara con las representaciones tradicionales de los corrales de comedias.

### **G) Conclusiones**

El porcentaje de versos musicados en *La fiera, el rayo y la piedra* es bajo, y predomina en ellos la forma estrófica popular de la seguidilla. No hay una cantidad significativa de números musicales, pues de un total de 26 escenas sólo nueve son cantadas, algo menos de la mitad, lo que implica que el tiempo escénico musical es corto. No obstante, la ubicación y función de estas partes musicales dentro de la estructura dramática es

---

<sup>84</sup> Egidio, 1989, pp. 16-18 y 24-33.

significativa por su relación con el movimiento escénico y la tramoya. Tanto las partes interpretadas musicalmente desde dentro (detrás de bastidores) como las que se ejecutan a la vista por los personajes en escena tienen una estrecha relación con el elemento maravilloso, mágico o sobrenatural. Ciertos tonos cantados por los dioses son importantes para el desarrollo de la acción dramática, pero no imprescindibles, quizá con la salvedad de «Si el orbe de la luna», que es una declaración de intenciones. La música, desde el tablado o desde dentro, siempre acompaña la acción que se desarrolla en escena.

Los personajes cantantes solistas son cuatro: Cupido, Anteros, Venus y Lebrón, sin contar la intervención esporádica de una sirena. Las parcas, cíclopes y ninfas cantan en agrupación. Solo aparecen indicados en el texto dos coros que son la prolongación de dos personajes, Cupido y Anteros, que ejecutan una batalla musical, que probablemente sea parecida a los responsiones o villancicos a dos coros que se interpretaban en la época. Sólo hay una pieza musical cantada por las gentes (masa de población anónima) en la escena de la llegada de la estatua en un carro al palacio de Pigmaleón.

Podemos concluir que la música dentro de la representación actúa como icono, índice y símbolo. Ya que, por ejemplo, el canto indica el estatus divino de algunos personajes (índice), las canciones de loa de las gentes manifiestan alegría o aceptación, en este caso una estatua (icono) y la música acompaña al elemento maravilloso o fantástico (símbolo).

Por otra parte, no hay referencias en el texto dramático a la interpretación de música instrumental, pero sí una indicación aislada de los instrumentos portados por las ninfas. En cuanto a la idea filosófica del autor acerca de la música, esta se trasluce en el discurso de los personajes y es acorde al neoplatonismo habitual de la época.

Finalmente, desde el punto de vista estructural de la delimitación o separación de la acción dramática en unidades o escenas, la música sólo es determinante al final de la comedia.

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos cantados / Versos totales	221/4069	5,4 %
Escenas cantadas / Escenas totales	9 /26	34,61 %
Personajes cantantes/ Total personajes	3/ 20	15%
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	Total
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	
	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	
	Desenlace	1
	Otros	1
Coros, grupos, Música	8	
Números solistas	5	
Danzas		
Mención instrumentos	Instrumentos de cuerda	

**TABLA 7. Componentes musicales en *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón.**

## ***El laurel de Apolo (1658)***

### **A) Título, datos en la fuente y circunstancias**

«Famosa Comedia *El laurel de Apolo*, Fiesta de la Zarzuela transferida al Real Palacio del Buen Retiro, de D. Pedro Calderón de la Barca».<sup>85</sup> Escrita para representarse en la Zarzuela en 1657 con motivo del nacimiento del Príncipe Felipe Próspero, pero finalmente aplazado su estreno al 4 de marzo de 1658 en el Coliseo.<sup>86</sup> La comedia se volvió a representar con correcciones en tiempos de Carlos II.<sup>87</sup>

### **B) *Dramatis personae* y argumento de la fábula**

PERSONAJES: Apolo, ( <i>galán músico</i> )	Iris, <i>ninfa (música)</i>
Amor, ( <i>galán músico</i> )	Eco, <i>ninfa (música)</i>
Silvio, <i>pastor (galán)</i>	Dafne, <i>ninfa (primera dama)</i>
Céfalo, <i>pastor (galán)</i>	Libia, <i>ninfa (segunda dama)</i>
Lauro, <i>pastor</i>	Bata, <i>villana</i> .
Anteo, <i>pastor</i>	Flora, <i>labradora</i> .
Rústico, <i>villano gracioso</i>	Seis ninfas marinas (músicas)
	Música

En ninguna de las ediciones que se conservan aparece delimitada la loa como un texto independiente (con título y final) al de la zarzuela en sí, pero se deduce su existencia porque el personaje «Zarzuela» declara el fin de esta (p. 930) y el comienzo de la fábula. En dicha loa, hace su entrada la «Zarzuela» presentándose como una alquería despoblada y desierta si no está allí la Corte y aclara que «no es comedia, sino solo / una fábula pequeña, / en que, a imitación de Italia, / se canta y representa, / que allí había de servir / como acaso, sin que tenga / más nombre que fiesta acaso» (p. 928).

JORNADA I. Dafne reclama ayuda y Céfalo y Silvio la socorren. Los dos galanes son viejos conocidos suyos; ella ama a Céfalo, quien la esquiva, y aborrece a Silvio, que la pretende. La ninfa informa del acoso de una bestia alada, hija de Fitón, a los habitantes

---

<sup>85</sup>Calderón de la Barca, 1687, p. 189.

<sup>86</sup> Shergold y Varey, 1989 p. 143.

<sup>87</sup> El presente análisis se ha efectuado partiendo de la edición de Don W. Cruickshank para la Biblioteca Castro basada en un texto editado en 1664 (Calderón, 2007). También se han consultado las ediciones de Vera Tassis de 1687 (Calderón, 1687) y la transcrita en el siglo XIX por Juan Jorge Keil (Calderón, 1828). Según Don W. Cruickshank, la edición de Vera Tassis está tomada de una representación de 1678 en la que Calderón corrigió la primera jornada y reescribió la segunda añadiendo una referencia a Carlos II en la que Amor le ofrece una corona de laurel. Es posible que este fragmento, en la representación original, aludiera al príncipe Felipe Próspero. Cfr. Cruickshank, 2010, p. 209.



de Tesalia, que se ven obligados a pedir la protección de Apolo y Venus por medio de sacrificios en sus templos. Después ser rescatada por los dos jóvenes, la ninfa determina que el que mejor disimule sus afectos hacia ella conseguirá su agradecimiento. Por otro lado, los graciosos Bata, Flora, Lauro y Rustico junto con los aldeanos celebran haber arrancado a los dioses la promesa de eliminar al monstruo Fitón. Cuando Cupido y Apolo, pertrechados con sus armas, se disponen a ir en busca de la bestia aparece Libia pidiéndoles amparo. Finalmente, Apolo se adelanta a Cupido y mata al bicho en una cruenta lucha que es relatada por Libia en escena (tiscosopia). Para celebrar la muerte del hijo de Fitón a manos del dios, los moradores de Tesalia cantan y bailan.

JORNADA II. Para vengarse de las burlas de Apolo, Cupido decide herirle con una saeta de punta de oro y lacerar a Dafne con otra de punta de plomo, para que el resultado sea que el dios ame a la ninfa, pero ella no le corresponda. Para llevar a cabo tamaña empresa pide ayuda al Eco, con la mala fortuna de que este es neutralizado por el canto de Iris, aliada de Apolo. Sin embargo, tanto los cantos como las flechas consiguen surtir efecto, primero en Céfalo y Silvio, que comienzan a sentir inclinaciones amorosas contrarias a las que habitualmente habían tenido y, a continuación, también en Dafne y Apolo. Este le confiesa su amor a la ninfa y ella le rechaza. Entonces Apolo proclama airado que no ha vencido a Amor, mientras los aldeanos le vuelven a agradecer cantando la muerte de Fitón,

Para conseguir el amor de Dafne, el dios recluta forzosamente a Rústico, que, convertido en árbol, debe vigilar a la ninfa por la noche. Después de una escena nocturna de enredo entre Céfalo, Silvio, Rústico y Dafne, ya por la mañana, Apolo, vuelve a ser rechazado por la dama. Es entonces cuando inicia una persecución inmisericorde a la ninfa que terminará en la mutación de Dafne en laurel y el abrazo del dios al arbusto. Cupido, al ver la escena, hace mofa del suceso y Apolo declara solemnemente que las hojas de laurel adornarán siempre su cabeza, así como engalantarán de forma imperecedera los triunfos de los reyes. Para finalizar, Cupido ofrece una rama de laurel a Carlos II.

### **C) Fuentes del mito**

Calderón desarrolla en esta zarzuela dos episodios: la muerte de la serpiente Fitón (Pitón en las fuentes mitológicas) a manos de Apolo y la transformación de Dafne en laurel. El autor expone en la representación una cronología de sucesos acerca de estos

dos mitos, en la línea de lo narrado por Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*: primero explica la competición entre Cupido y Apolo para matar a Fitón, después describe cómo la jactancia del vencedor (Apolo) molesta al perdedor (Cupido) y este planea una venganza que, a la postre, desencadenará la transformación de Dafne en laurel.<sup>88</sup> Sin embargo, ni Ovidio ni Higino refieren esta línea de sucesos, pues Cupido hiere mucho más tarde a Apolo y no a consecuencia de su lucha con Pitón. Ambos, en las *Metamorfosis* I y en las *Fabulas* CCIII, respectivamente, definen a Dafne como la ninfa hija de Peneo (río de Tesalia) que, para escapar de las pretensiones de Apolo, pide ayuda a su padre, y este la convierte en laurel, protegida por la humedad cerca de su progenitor. Esta versión naturalista y racionalista es la que siguió Plinio (el viejo) en su *Historia Natural* XV y que arraigó en los intelectuales del Medievo. Pero, según Esther Borrego, esa línea se pierde en el siglo XVI con las interpretaciones moralizantes de los textos griegos, tanto de Pérez de Moya como de Jorge Bustamante en sus *Transformaciones de Ovidio* (1546), centradas en la supuesta virtud de la castidad de Dafne.<sup>89</sup>



**IMAGEN 3. Apolo y la serpiente Pitón de Pier Paolo Rubens (Museo Nacional del Prado).<sup>90</sup>**

<sup>88</sup> Cfr. Pérez de Moya, pp. 243-245.

<sup>89</sup> Cfr. Borrego, 2016-17, pp. 321-334.

<sup>90</sup> Este cuadro pertenece a una serie de obras, ya mencionada, que fueron decoración de la Torre de la Parada del palacio del Pardo.

En cualquier caso, el enlace de los dos sucesos (muerte de Pitón y ataque de Cupido a Apolo) debía de ser habitual en el siglo XVII. Prueba de ello es el cuadro de Rubens *Apolo y la serpiente Pitón* en el que se muestra al dios con la serpiente muerta a sus pies y a Cupido dispuesto a lanzarle una flecha.

Por otra parte, hay en la obra una mezcla poco clara, quizás deliberada, de los monstruos Tifón y Pitón. La versión calderoniana parece que se ciñe al Tifón del *Himno Homérico a Apolo III* (aunque también aparecen variantes de este monstruo en la *Teogonía* de Hesiodo), en el que la criatura, mitad hombre, mitad fiera, es engendrada por Hera sin participación de ningún padre y confiada por esta al cuidado de un dragón llamado Pitón que moraba en Delfos. Esta serpiente guardiana del monte Parnaso, hija de Gea y pronunciadora de oráculos, es asesinada por el dios Apolo, colocando este los restos del monstruo en una urna que fue ubicada en su templo en Delfos. La historia citada también es narrada, con algunas variaciones, por Higino en *Fábulas CXL* y por Ovidio en *Metamorfosis I*.

Dafne, en la zarzuela, describe al monstruo que aterroriza a los habitantes de Tesalia, refiriéndose a dos personajes malignos, el mágico Fitón y la serpiente considerada su descendiente, llamada de la misma manera. El primero podría corresponderse con el mito de Tifón y la segunda con la serpiente Pitón. Estos dos personajes mitológicos están ubicados, en la tradición clásica, en el Parnaso y en Delfos, y en la zarzuela aparecen, gracias al genio de Calderón y por necesidades de la trama, cerca del río Peneo en Tesalia.

#### **D) Ejes temáticos**

El tema sobre el que gira toda la acción de la zarzuela es el amor, principalmente el no correspondido, aunque también hay muchas referencias al cambio o transformación repentina del sentir amoroso en aborrecimiento, dejando entrever la habitual temática de la naturaleza efímera del amor. El asunto se desarrolla a lo largo de toda la trama en dos facetas: por un lado, el sentimiento amargo de abandono del pretendiente que no es amado y, por otro, la actitud indiferente y pasiva del solicitado. Estos dos afectos, indicados por las dos flechas de Cupido, una con aguijón de oro y otra con punta roma de plomo, están presentes desde el principio en las expresiones de los dos galanes Céfalo y Silvio, ya que el primero aborrece a Dafne mientras que el segundo la ama, si

bien, en la segunda jornada cambian las tornas.<sup>91</sup> Dice Pérez de Moya que el sentido natural del amor no correspondido ocasionado por los actos de Cupido consiste en la dignidad y nobleza que tiene la propia aceptación del amante y su sentimiento frente a la indiferencia del amado. El primer afecto se identifica con la flecha de oro, metal precioso parecido al fuego y a la luz, y el segundo con el plomo, un metal pesado, negro y terrestre. En la *Filosofía secreta* también se aporta un sentido moral del mito en el que la defensa o guarda de la castidad es identificada con un árbol de hojas verdes como el laurel, símbolo siempre de una victoria.<sup>92</sup> Quizás sean estos conceptos el objetivo pedagógico o la enseñanza que Calderón quiere comunicar a un joven monarca Carlos II de diecisiete años, cerca ya de la toma de decisiones respecto a un posible matrimonio.

### **E) Análisis semiótico teatral y música**

#### ***La dimensión sintáctica. Tiempo y acción***

Los hechos que determinan la acción discurren a lo largo de un tiempo que bien podría ser un día con su noche y la mañana del siguiente. Se hace referencia en los diálogos de los personajes a un espacio campestre, las faldas de un monte ubicado en Tesalia, pero no se detallan mutaciones en las didascalias. Los sucesos se distribuyen en dos jornadas que van seguidas, sin ningún tipo de separación o descanso. La primera desarrolla la muerte de la serpiente Fitón a manos de Apolo con el posterior alarde de este frente a Cupido (incidente desencadenante); y la segunda, la venganza del dios Amor que dará lugar a la transformación de Dafne en laurel. Cada jornada narra un mito diferente y tienen como denominador común la interacción entre los dos dioses (Cupido y Apolo) y la comparecencia de los mismos personajes que, a excepción de Dafne, no tienen parte activa en la resolución de la trama.

#### *Secuencia de situaciones*

##### JORNADA I

1.1- Dentro, gritos de socorro. Salen Céfalo y Silvio con Dafne medio desmayada. La ninfa duda de a quien ofrecer su agradecimiento, si a Céfalo, joven a quien ama sin ser correspondida, o a Silvio, a quien aborrece a pesar de que él la quiere. Dafne explica la

---

<sup>91</sup> Las flechas de oro y plomo ya aparecen en *La selva sin amor* de Lope de Vega. Ópera con música de Filippo Piccinini (1575-1648) que se representó el 18 de diciembre de 1627 ante Felipe IV, véase Torrente, 2016, pp. 343-349.

<sup>92</sup> Pérez de Moya establece el origen de la venganza de Cupido que desencadena el mito de Dafne en los sucesos posteriores a la muerte de Pitón por Apolo, cfr. Pérez de Moya, pp. 244-45.

historia de Fitón y cómo se han topado, ella y sus ninfas, con la serpiente descendiente del mago. Finalmente, la ninfa decide que dará su favor al galán que mejor sepa falsear sus sentimientos hacia ella, esto es, que Céfalo finja que la ama y Silvio aparente que la detesta. Ellos se muestran disconformes.

1.2.- Salen Flora y Bata con zagalas, por un lado, y Lauro y Rústico con zagales, por otro. Celebran (cantando) que los dioses han prometido protegerles del monstruo hijo de Fitón. Mutis de todos, excepto de Bata y Rustico. Los graciosos discuten acerca de sus sentimientos: Bata ama a Rústico, pero este solo le demuestra desdén. Mutis.

1.3.- Salen sin verse, Apolo de cazador y Cupido de pastor, cada uno, por un lado, buscando a la fiera para matarla. Se encuentran. Muestran cierta competitividad para hacerse con la presa. Sale Libia pidiendo amparo. A Cupido se le cae el arco mientras mira a la sacerdotisa. Mutis de Apolo para matar a la serpiente (dentro). La lucha es narrada por Libia en escena (tiscosopia).

1.4.- Salen ninfas, y Dafne y Rústico cantando. Libia explica que Apolo ha matado a Fitón y todas le felicitan por la proeza. Sale Cupido. Dafne tiene una visión de un laurel. Las ninfas loan al dios vencedor del monstruo. Cupido siente celos y promete venganza. Mutis. Rústico canta glosando la hazaña de Apolo y afea la conducta del dios Amor.

## JORNADA II

2.1.- Rústico canta dentro. Sale Cupido quejándose de los insultos recibidos y detalla a continuación cómo va a llevar a cabo su venganza. El dios pide ayuda para su propósito a la ninfa Eco. Mutis de los dos.

2.2.- Salen todos cantando. Eco pasa entre ellos declamando la palabra «amor» y al punto todos entristecen. Apolo es prevenido por Dafne de la venganza de Cupido. El dios pide auxilio a la ninfa Iris que, acompañada de dos coros, canta unas coplas donde se repite la palabra «olvido». Mutis de los tres.

2.3.- Salen Céfalo y Silvio molestos por la obligación impuesta de contrariar sus sentimientos. Sale la ninfa y expresa sus dudas hacia cuál de los dos ofrecer su amor. Sale Apolo y apunta la posibilidad de que la mudanza de afectos de los galanes se deba al canto de Eco e Iris. Sale Cupido en rápido vuelo y lanza sus flechas a Dafne y Apolo. El dios comienza su acoso amoroso a la ninfa. Mutis de Dafne.

2.4.- Salen Bata y Rústico. La graciosa declara su desdén e indiferencia hacia Rústico; en cambio, él confirma su amor por la moza. Salen zagales cantando y bailando loas a Apolo. El dios anuncia que debe vencer a Cupido. Mutis de aldeanos. Queda rezagado Rústico, al que Apolo convierte en árbol (fuera de escena) para que vigile a Dafne por la noche.

2.5.- Rústico vigila en la noche. Sale Dafne. Sale Céfalos, el joven confiesa su amor a la ninfa y escribe una frase apasionada en el tronco del árbol. La ninfa le rechaza. Mutis de Céfalos. Sale Silvio, el galán que confirma desdén hacia la joven y escribe una frase de odio en el tronco del árbol. También le rechaza. Mutis de los dos.

2.6.- Se hace de día con Rústico en escena. Sale Apolo y le pregunta por los sucesos nocturnos. El villano le enseña las palabras escritas en su tronco y el dios se pone celoso. Sale Dafne que es interceptada por el dios. Dafne huye y Apolo corre detrás de ella, haciendo mutis y saliendo a escena varias veces los dos persiguiéndose. Cuando Apolo la alcanza, ella ya se ha convertido en laurel.

2.7.- Sale Cupido llamando a todas las ninfas y gentes del Peneo para explicarles cómo ha vencido a Apolo. Este afirma que las hojas de laurel son su amor, y como tal servirá para coronar su cabeza y las de los reyes triunfantes. Amor le ofrece una rama de laurel a Carlos II. Cantan. Finaliza la jornada y la zarzuela.

#### *Signos no lingüísticos y música*

1. TONO. Aunque Calderón utiliza un tono enmarcado en el cultismo habitual del género, su estilo es mucho más directo que en *La fiera, el rayo y la piedra*, pues no hay excesivas figuras retóricas ni tantas oraciones subordinadas. El lenguaje empleado por los graciosos, los dos villanos Rústico y Bata, imita las maneras de las clases populares utilizando palabras arcaicas como «pescudar», o vulgarismos como «habrar» en vez de «hablar».<sup>93</sup> También, estos personajes hacen gala de frases hechas, juegos de palabras y bromas que expresan ironías.

2. MÍMICA Y GESTO. Hay varias alusiones al trabajo gestual de los actores tanto en las acotaciones como en los diálogos. En la primera jornada son llamativos varios sucesos en cuanto al gesto. Al comienzo, la primera aparición de Dafne se describe de la siguiente manera: «Salen Silvio y Céfalos, pastores galanes, trayendo entre los dos a

---

<sup>93</sup> Pescudar: «lo mismo que preguntar. Es voz antigua, que ahora solo tiene uso en el estilo bajo o rústico» (DA).

Dafne desmayada» (p. 931). Poco después, en la segunda escena, concretamente en el mutis de los dos villanos, se indica: «al huir, se ase ella a sus espaldas; sin verla, él, huye, y ella tras él» (p. 948), y en la última escena, cuando Dafne intenta engalanar a Apolo con una guirnalda, la acotación dice: «Cáysele, y queda con las manos sobre su cabeza» (p. 956). Ya en la segunda jornada, las referencias gestuales son más numerosas. La paralización de los actores cuando escuchan el canto de la ninfa Eco, «pasa por entre ellos Eco cantando, y todos se suspenden» (p. 962) o la mágica transformación de Rústico en árbol narrada por sí mismo: «...en este aprieto en que ya / mi pie en raíz se convierte, / en corteza mi pellejo / y, de la planta a la frente, / en ramas mis brazos, y hojas, / mi melena y mi copete» (p. 979).<sup>94</sup> Y para acabar esta relación de indicaciones gestuales hay que añadir la acotación en la que Calderón describe la persecución y acoso de Apolo a Dafne: «todo esto se ha de representar huyendo ella, y deshaciéndose de él siempre que se alcance, sin llegar a luchar» (p. 988).

Por otro lado, es importante señalar la serie de gestos que la ninfa Libia, haciendo uso de la ticoscopia, describe al narrar en el escenario la lucha (dentro) entre Apolo y Fitón:

¡Qué valiente a salir  
al paso va a la fiera!  
Y qué fiera, ¡ay de mí!  
¡Ella le mira! Entrambos  
vibrando a un mismo fin.  
Ella sus aceradas  
navajas de marfil,  
y él de su arco la cuerda,  
¡qué tiro tan feliz!  
Que falseando a la escama  
las conchas que bruñir  
pudo, al temple del sol,  
del aire el esmeril,  
al corazón penetra,  
a cuyo tiro vi  
revoloteando el ala,  
de la inhiesta cerviz  
el crinado copete  
desmelenar la crin.  
Por boca y por heridas  
ya verter, ya escupir  
de venenosa nieve,  
de infectado carmín  
dos fuentes ven las flores.  
Y tanto que al teñir  
su tez, lo que topacio  
nació, muere rubí.

---

<sup>94</sup> El recurso de la descripción por parte del personaje de su propia metamorfosis o mutación mágica tiene un precedente dentro del género en la comedia Pico y Canente (1656) de Luís de Ulloa y Rodrigo Dávila. Para la consulta de un estudio exhaustivo y actualizado de esta comedia, véase Gavela García y Martínez Berbel, 2020.

Túmulo de esmeralda  
el risco, al sacudir  
la cola, pues le hace  
sus bóvedas abrir,  
en cuyo seno ya  
rendido, convertir  
se oye el fiero bramar,  
en tímido gemir (p. 953).

Para terminar, es interesante recordar que, dentro del concepto del decoro de la época, el texto dramático indica, tanto de manera directa como sutil, movimientos exagerados por parte de los graciosos, muy apropiados al tipo teatral, lo que indica claramente una diferencia de actitud y postura de estos respecto a los demás personajes.

3. MOVIMIENTO. Este rasgo no es especialmente significativo en esta zarzuela; si bien existen referencias en las didascalias y en el discurso de los personajes, en general, la obra no muestra tanta actividad en este sentido como *La fiera, el rayo y la piedra*. Específicamente en relación con el tratamiento del espacio no se indican emplazamientos detallados de los personajes en la escena. Se señalan las salidas a escena, los mutis, el vuelo de Cupido cuando arroja sus flechas y la persecución – huida entre Apolo y Dafne con sucesión de mutis y entradas por diferentes partes del escenario. Como ya se ha comentado, ciertos movimientos suceden fuera de escena y son relatados o descritos recurriendo a ticoscopia, como el ejemplo anteriormente transcrito de la lucha entre Apolo y Fitón.

La persecución que emprende el dios a la ninfa propiciando su huída y posterior metamorfosis en laurel tiene también una correspondencia iconográfica muy evidente con otro cuadro de la colección de la Torre de la Parada (Imagen 4).

4. MAQUILLAJE Y PEINADO. No existe ninguna referencia en la obra a este signo.

5. VESTUARIO. Hay varias menciones al atuendo de los personajes. Se describen atuendos en tres momentos de la zarzuela: cuando Dafne sale a escena «en traje de ninfa bizarra»;<sup>95</sup> después, en la primera aparición de los dioses se indica que Apolo sale «vestido de cazador» y Amor «de pastor (p. 948); y en la última escena de la primera jornada, en la que «salen seis ninfas vestidas de escamas y tocadas de corales y perlas» (p. 954). Por otro lado, ya en la segunda jornada, se alude de manera breve al disfraz de árbol de Rústico con «Sale Rústico dentro de un tronco, con algunas ramas» (p. 979).

---

<sup>95</sup> Esta acotación se ha extraído de una suelta (edición sin fecha) que se conserva en la Biblioteca Nacional con signatura: T/14838(3) y que está digitalizada, véase «Fuentes Primarias».





**IMAGEN 4. *Apolo persiguiendo a Dafne* de Pier Paolo Rubens (Museo Nacional del Prado).**

6. LUZ. No existe ninguna referencia en la obra a este signo.

7. ACCESORIOS. Hay varias alusiones a instrumentos musicales cuando se indica la salida de grupos de personajes, como las ninfas o los zagales, cantando y bailando. Por ejemplo: «salen por una parte Flora, y villanas, y baja por otra Lauro y Rústico y labradores, todos con instrumentos, cantando y bailando» (p. 942). También aparecen varios objetos relacionados con la música cuando Rústico canta al final de la primera jornada: «toman palos colorados, y unas tarjetas pintadas y cortadas como conchas» (p. 957).<sup>96</sup> Otras referencias a accesorios son: la guirnalda que le intenta poner Dafne a Apolo en la cabeza, el arco y las flechas de Cupido, el puñal con el que escriben las

---

<sup>96</sup> Esta didascalía en la otra edición ya mencionada aparece como: «Toman todas ramos colorados y unas tarjetas a modo de conchas, con que hacen el son», Calderón, 1828, p. 152.

frases de amor y desamor Silvio y Céfalo, el cuerpo de Rústico transformado en árbol y el laurel con las consiguientes ramas convertidas en la corona ofrecida al monarca al final de la obra. Ninguno de estos objetos es trascendente para el curso de la trama, aunque quizás el arco y las flechas (las puntas de oro y plomo) de Amor podrían considerarse importantes, así como el arbusto en el que se convierte Dafne.

8. SONIDO. Hay alguna alusión al ruido desde dentro, que se ha de oír por los personajes que están en escena. Referente a este signo, es importante mencionar otra vez la narración que hace Libia de la lucha entre Apolo y Fitón porque alude al contraste entre el grito de la serpiente cuando empieza la batalla y los lamentos que emite al ser herida: «se oye el fiero bramar en tímido gemir» (p. 954).

9. DECORADO. No se indican mutaciones, solo una descripción del paisaje por parte de Dafne, cuando narra las fechorías de Fitón, y las diferentes alusiones al espacio que hacen otros personajes en sus diálogos. Sí es relevante la tramoya de peñasco con el reverso de laurel (bofetón) que Calderón describe para llevar a cabo la transformación de la ninfa.<sup>97</sup> Y cabe señalar también la acotación en la que se informa de que Cupido tira flechas desde lo alto mientras pasa, sugiriendo así un ingenio volador: «pasa por lo alto Cupido tirando flechas y cantando» (p. 971).

10. MÚSICA. En la representación de la zarzuela propiamente dicha, dejando al margen la *loa* que no está indicada, se han contabilizado 287 versos cantados, que suponen casi un catorce por ciento en el conjunto de los 2056 que tiene en total la obra. La zarzuela se distribuye en dos jornadas repartidas en once escenas, de las cuales ocho son cantadas. Muchas de las piezas entonadas se desarrollan entrelazadas con secciones habladas durante gran parte de una escena. Pero hay dos tonos en la segunda jornada que implican cierto cambio con respecto a la música de *La fiera, el rayo y la piedra*: la intervención de Iris acompañada por dos coros que permanecen en escena contestando el diálogo de otros personajes una vez que ya se ha ido la ninfa (escena 2); y la declaración amorosa de Apolo a Dafne después del paso de Cupido (escena 3), en la que alterna partes cantadas y declamadas en la intervención del mismo personaje.

---

<sup>97</sup> *Bofetón*: «Un tipo de bastidor que forma parte del decorado y que al girar sobre su eje vertical hace desaparecer o aparecer intérpretes u objetos» (*DLE*). José María Ruano de la Haza describe ampliamente esta tramoya, al igual que la utilizada para la evolución de Cupido de un lado a otro del escenario volando, véase Ruano de la Haza, 2000, pp. 262-264 y 257-262.

En esta zarzuela, la participación de la «Música» como personaje continúa estando siempre asociada a una acción mágica o apoyando el elemento maravilloso: es el caso de los ecos al canto de Iris, para deshacer el hechizo de Amor, o el acompañamiento repetitivo a la llamada de auxilio de Dafne que lanza antes de su metamorfosis. También es importante subrayar la utilización del estribillo «Titirití, que de Apolo es el día» para enlazar las dos jornadas.

En *El laurel de Apolo* se pueden distinguir diez tonos musicales, conformando la siguiente estructura musical:

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPITS / TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	2	<b>¡Viva la gala de la madre del Amor!</b> (todos)	Tercerillas y redondillas	
	3	<b>Dime bárbaro pastor - No desdores Cupido</b> (Apolo y Cupido)	Romance y romancillos	
	4	<b>Quién eres, oh gentil - Apolo soy</b> (Ninfas y Apolo)	Endechas	
		<b>Ninfas, que el río y el prado - Titirití</b> (Rústico y todos)	Romance	
II	2	<b>Hola, ah, oh, ah, del valle</b> (Iris, Música y coros)	Silvas	
	3	<b>Yo, que habiéndome tú dicho – Ahora lo verás</b> (Apolo y Cupido)	Romance	
		<b>Humilde, postrado y rendido padece</b> (Apolo y Dafne)	Pareados	
	4	<b>¡Viva Apolo, viva!</b> (Bata y todos)	Seguidillas	
	6	<b>Dioses, cielo, luna, estrellas</b> (Música)	Romance	
7	<b>Señor, Amor en sombras – Y pues hoy es el día</b> (Todos)	Endecha		

**TABLA 8. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *El laurel de Apolo*.**

En cuanto a la métrica de las partes cantadas, se observa una mayoría de estrofas arromanzadas con rima asonante en los versos pares.

El empleo de la música en la primera jornada es convencional: después de la presentación declamada de ciertos personajes en la primera escena, el primer tono cantado al principio y final de la segunda enmarca el arranque de la acción. En la siguiente escena, Apolo y Cupido se presentan cantando un dúo que muestra una rivalidad ya expresada de forma representada. Este recurso de volver a decir cantando lo que ya se ha dicho recitado lo emplea Calderón en varias ocasiones a lo largo de la zarzuela y es algo que, de alguna manera, quita trascendencia a la música dentro de la trama, pues si por un acaso las necesidades pragmáticas no permitiesen cantar las piezas, el sentido y devenir de la comedia no se vería alterado. El procedimiento

reiterativo de texto hablado y cantado es muy evidente en los tonos «Humilde, postrado y rendido padece» y en «Dioses, cielo, luna, estrellas» de la segunda jornada. Las dos piezas reflejan dos momentos importantes de la acción: el acoso de Apolo que desencadena la huida de Dafne y la posterior metamorfosis de la ninfa.

En conclusión, se observan tres funciones de la música o de las partes cantadas dentro del texto dramático. La primera es la de los tonos de corte popular cantados por personajes comunes, que ilustran una disposición anímica conjunta del gentío y que encuadran toda la acción. Este es el caso de piezas como «¡Viva la gala de la madre del Amor!» o «Ninfas, que el río y el prado - Titirití» que enlaza el final de la primera jornada con el principio de la segunda, e incluso el canto que cierra la zarzuela «Señor, Amor en sombras – Y pues hoy es el día». Otra función de la música es la de catalizador de los momentos mágicos, como, por ejemplo, «Hola, ah, oh, ah, del valle» y «Dioses, cielo, luna, estrellas». Por último, estaría ese cometido repetitivo de la música, cuando el canto vuelve a expresar lo ya dicho de manera declamada. Estos tonos están inmersos en la acción porque reflejan el incidente desencadenante, el punto de crisis y el desenlace, aunque, como ya se ha explicado, se podría prescindir de estas partes cantadas porque no afectarían al desarrollo de la trama.

En cuanto a referencias musicales por parte de los personajes o en didascalias, cabe destacar las numerosas indicaciones de salidas cantando, bailando y tocando instrumentos. También aparecen las habituales descripciones, por parte de los personajes humanos, del lenguaje melodioso, refiriéndose al canto de los dioses como manera de expresión. Por otra parte, se hace alusión a unas tarjetas con forma de concha para percutir «con que hacen el son», y es llamativa una intervención irónica de Rústico cuando introduce su canto al final de la primera jornada mencionando la flauta y el tamboril como acompañamiento:

Yo, pues que no perdí  
en el pasado susto  
mi frauta y tamboril,  
y de lance me hallo  
ninfo barbado aquí,  
por el camino haré  
el son, y aun he de ir  
haciendo de repente  
las copras del festín,  
dando la vaya a Amor  
y el triunfo a Apolo (p. 957).

## ***La dimensión semántica***

### *Espacio y personajes*

La acción se sitúa en el espacio dramático de Tesalia, se intuye que en sus montes o en un lugar exterior, ya que no se indican en didascalias ningún decorado o tramoyas. Calderón establece dos planos en los que se desenvuelven los personajes: el elevado atribuido a los dioses y el terrenal donde interactúan los galanes, las ninfas, los criados y las gentes, aunque las diferencias entre los dos círculos son más difusas o están menos delimitadas que en la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*. Los sucesos dramáticos ocurren en escena a excepción de la lucha entre Apolo y Fitón, que es narrada por Libia utilizando el recurso de la ticoscopia. La música, por lo general, suena y se desarrolla a la vista del espectador.

En cuanto a los personajes hay que destacar que son cantantes los dos graciosos (hombre y mujer) además de los habituales dioses y ninfas. Los cantos desarrollados por Apolo y Cupido, siguiendo las tesis de Stein, son los que están más asociados a la acción, no así los del resto de personajes que delimitan escenas o sirven de introducción y cierre de jornada. Aparecen en el texto dramático dos tipos de coro, el que representan las gentes y el sobrenatural que acompaña la intervención de Iris. En ambos casos, la formación de cantores se divide en dos, es decir, coro de mujeres - coro de hombres, zagalas - zagales, o coro primero - coro segundo en el caso del tono de la ninfa Iris. También es relevante el papel de la indicación «Música» en la metamorfosis de Dafne, porque repite cantando todas las frases dichas por la ninfa lo que da a la escena mayor énfasis, además de participar así en el punto de crisis.

### *Iconos, índices y símbolos*

Como ya se ha dicho anteriormente en el análisis de *La fiera, el rayo y la piedra*, el significado de estos elementos es el mismo en todas las representaciones de dramas mitológicos cortesanos y se constituye como definitorio del género. Más allá del seguramente vestuario *icónico* que pudieran tener los dioses y los rústicos, o el propio personaje de Cupido entendido como *símbolo*, se pueden observar otro tipo de componentes que pueden ser apreciados como algunos de estos significantes. Por ejemplo, la flauta y tamboril de Rústico, el traje de pastor de Cupido y el de cazador de Apolo pueden ser considerados *iconos*, así como las escamas y corales de las ninfas. Las flechas de Cupido con sus puntas de oro y hierro son *índices* que muestran la

naturaleza de los sentimientos, tanto de amor como de aborrecimiento, como, quizás también de la misma manera, lo sean los cantos del Eco y su antagonista Iris. El laurel se puede considerar un clarísimo *símbolo* al que además hacen referencia los personajes ofreciéndoselo al monarca.

La música en esta zarzuela también puede ser entendida como *símbolo* en cuanto al lenguaje de los dioses y, como ya se ha dicho anteriormente, es un *índice* en las escenas relacionadas con la magia. Sirvan de ejemplos la escena, antes aludida, del canto del Eco e Iris y la metamorfosis de Dafne acompañada de la Música.

### **F) La pragmática hipotética**

En este aspecto son muy importantes los cambios y variaciones que Calderón hizo en el texto como consecuencia de la reposición de la comedia en tiempos de Carlos II. Según Vera Tassis, el dramaturgo corrigió la primera jornada y reescribió el final de la segunda incorporando una referencia al monarca, en la cual el personaje de Amor le ofrece una corona de laurel.<sup>98</sup> No se tiene noticia de qué compañía llevó a cabo originalmente la zarzuela, ni de cuál lo hizo otra vez, posteriormente a 1678, pero, sin duda, era imprescindible que en las dos representaciones hubiese un actor «barba» o «gracioso» que fuese capaz de cantar o que lo hiciera habitualmente para desempeñar el papel central de Rústico.

Otro asunto destacable es el hecho de que fuera escrita para representarse en el palacio de la Zarzuela, aunque finalmente se llevara a cabo en el Real Coliseo. Es probable que, por este motivo, Calderón no indicara grandes mutaciones ni aludiera a decorados y tramoyas, siendo los salones de esa residencia de verano más adecuados para obras de pequeño formato escénico. Tanto en la primera representación como en la posterior frente a Carlos II, en el marco del Coliseo del Retiro, tal vez la obra quedara algo deslucida y carente de efecto, algo que, en la reposición más tardía, al añadirse la antigüedad de la propia comedia (aproximadamente veinte años después de su estreno) hiciera de ella un espectáculo nostálgico que reflejara una época dorada del género.

### **G) Conclusiones**

El porcentaje de versos musicados en *El laurel de Apolo* no es muy alto y predomina en ellos la forma estrófica del romance, aunque también hay alguna seguidilla. Sin

---

<sup>98</sup> Cfr. Cruickshank, 2010, p. 209.

embargo, la cantidad de números cantados sí es significativa, pues de un total de once escenas, ocho tienen alguna sección cantada. Así pues, el tiempo escénico musical realmente no es prolongado porque, aunque hay música en muchas escenas, la mayoría de sus versos se desarrollan de manera declamada. Las partes musicales, dentro de la estructura dramática, que reflejan el incidente desencadenante, el punto de crisis y posterior desenlace de la trama son repetidas también de manera hablada.

Calderón desarrolla dos situaciones de tipo fantástico o mágico, subrayándolas con intervenciones musicales: es el caso del canto de Iris y el personaje «Música» durante la transformación de Dafne en árbol.

Por otro lado, cuando la música interviene siempre lo hace acompañando las acciones que se desarrollan en la escena y tiene la clara función de delimitar (al comienzo y final) las jornadas y de enmarcar, también, determinadas escenas.

En cuanto a los personajes, son seis los actores cantantes solistas, de los cuales dos son protagonistas, Apolo y Dafne; otros dos, Cupido y Rústico, son personajes determinantes; y la graciosa Bata y la ninfa Iris son personajes secundarios. Los coros aparecen en el texto en dos planos diferentes: por una parte, las mujeres y hombres, zagalas y zagales, que cantan en un nivel terrenal acompañando las loas y jolgorios del gentío; y por otra, los coros que acompañan a Iris y a Dafne en escenas de carácter mágico.

La música actúa dentro de la representación como icono, índice y símbolo, exactamente igual a como ya se ha explicado en *La fiera, el rayo y la piedra*. Por otra parte, no hay referencia en el texto dramático a la interpretación de música instrumental, aunque sí se alude a instrumentos en general portados por las gentes y las ninfas, a la flauta y al tamboril de Rústico y a unas conchas de las que se indica su utilización como percusión.

En resumen, comparando la comedia analizada anteriormente, *La fiera, el rayo y la piedra*, con el texto dramático de la zarzuela *El laurel de Apolo* se observa que esta última posee más cantidad de música, es decir, desarrolla un discurso musical más prolongado en el tiempo, si bien no es especialmente relevante para la acción de la trama ni se relaciona estrechamente con otros elementos dramáticos como pueden ser el espacio y los movimientos de los personajes. Es posible que el formato escénico pequeño de la zarzuela, debido al espacio original para el que se concibió, sea la causa

de la mayor cantidad de números musicales, compensando así la escasa espectacularidad escenográfica, algo que, a la postre, también explicaría la poca relación de la música con el espacio escénico y los movimientos de los personajes, antes aludida.

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos cantados / Versos totales		2.056 / 287
Escenas cantadas / Escenas totales		6 /10
Personajes cantantes / Total de personajes		6 /13
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	1
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	1
	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	1
	Desenlace	1
	Otros	4
Coros, grupos de música		5
Números solistas		5
Danzas		4
Mención instrumentos		Tamboril y conchas

**TABLA 9. Componentes musicales en *El laurel de Apolo* de Pedro Calderón.**



## ***El templo de Palas (1675)***

### **A) Título, datos en la fuente y circunstancias**

«Comedia famosa con su loa, entremeses y mojiganga, de don Francisco de Avellaneda, con que se celebró en Madrid el augusto nombre de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria en el solemne día de su gloriosa santa. A los veintiséis de julio de este año santo de mil seiscientos setenta y cinco. Conságrala su autor obsequioso al Excelentísimo Señor Marqués de Astorga, virrey y capitán general del reino de Nápoles. Con licencia en Nápoles por Gerónimo Fasulo a diez de septiembre de mil seiscientos setenta y cinco».<sup>99</sup>

### **B) *Dramatis personae* y argumento de la fábula**

PERSONAJES: Edipo, <i>rey de Atenas (barba)</i>	Mercurio, Morfeo y Cupido
Teocles, <i>hijo de Edipo (galán)</i>	Tideo, <i>guarda de cueva (barba)</i>
Polinices, <i>hijo de Edipo (galán)</i>	Requesón ( <i>gracioso</i> )
Antígone, <i>hija de Edipo (dama)</i>	Tomillo, <i>criado (gracioso)</i>
Mitilene, <i>sobrino de Edipo (dama)</i>	Mosqueta, <i>criada (graciosa)</i>
Polibio, <i>príncipe de Macedonia (galán)</i>	Coro de ninfas
Elice, <i>hermana de Polibio (dama)</i>	Músicos y acompañamiento

JORNADA I. En Atenas, Edipo y su sobrina Mitilene invocan a los dioses para mejorar las cosechas y solicitar amparo frente a la guerra desatada entre los dos hermanos Polinices y Teocles. Los dos hombres luchan por la posesión del reino de Atenas y el amor de Elice, hija del rey de Macedonia. Mercurio, fiel mensajero de Júpiter, aconseja erigir un templo a Palas (Atenea) y dictamina el cese del enfrentamiento. Edipo traslada a su hijo Teocles los preceptos del dios y le propone administrar el reino de Atenas a cambio de que libere a Elice para su enlace matrimonial con Polinices, ya que estaba pactado este himeneo junto al de Antígone y Polibio. Teocles acepta construir el templo, pero se niega a dejar su afán y propone que quien gane la guerra sea dueño del amor de Elice y quien la pierda se quede con la corona. La jornada finaliza con el apresamiento de Polinices y su criado Requesón, cuando acudían de tapado a una cita con las dos princesas, enclaustradas en una torre.

---

<sup>99</sup> El análisis de esta zarzuela se ha efectuado a partir de la edición *princeps* conservada en la Biblioteca Nacional de España, Avellaneda, 1675, al carecer de edición crítica. Los mencionados datos de la representación se encuentran en los paratextos de dicha impresión.

JORNADA II. Mercurio, Cupido y Morfeo comentan la situación dramática justo antes del amanecer. Se oyen los trabajos de construcción del templo cuando llegan las huestes macedonias a rescatar a Polinices y Elice, se desata la guerra entre macedonios y atenienses. Desde prisión, Polinices ve la cruel batalla y se lanza al mar, de donde es rescatado por Mercurio y Cupido. Desesperado por la contienda entre sus hijos, Edipo consulta al eremita Tideo y este le presagia la muerte. Con el templo ya terminado, sólo falta solucionar el conflicto entre hermanos para cumplir con la voluntad de los dioses. Los dos príncipes entran en el sagrado recinto luchando con espadas, mueren los dos en las llamas del altar, al cual también se arroja Edipo. Finalmente, por medio de un *Deus ex machina* los tres vuelven a la vida con la lid resuelta. El desenlace es feliz: Teocles se empareja con Mitilene y consigue el cetro de Atenas, Polibio se une a Antígone y Polinices se empareja con Elice.

### C) Fuentes del mito

Avellaneda recrea la historia de los dos hijos de Edipo, Heteocles y Polinices, cuando se enfrentan por el trono después de no seguir el fallido acuerdo en el que debían regentar la ciudad de Tebas un año cada uno. La historia de los dos hijos de Edipo es contada por Higino en *Fábulas* LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX-LXXI, LXXII, LXXVI, CCXLIII y CCLIV. En *El templo de Palas* la acción se ubica en Atenas, que es donde tienen lugar los sucesos narrados en el *Edipo en Colono* de Sófocles, pero tratados de una manera libre por parte de Avellaneda. El dramaturgo otorga a Edipo el estatus de rey de Atenas (en la tragedia griega el rey es Teseo), además de conferirle una actitud afectuosa para con sus hijos que no existe en la tradición clásica. Según esta, Edipo, después de descubrir que su mujer Yocasta es su madre y que además mató a su padre en un cruce de caminos, se quita la vista, maldice hasta tres veces a sus dos hijos varones y vaga por el mundo con su hija Antígona.<sup>100</sup> La zarzuela, como se puede ver, no es fiel al relato, pero utiliza el conflicto entre hermanos y dibuja un nuevo Edipo para recrear una trama más sencilla que quizás favorece el espectáculo tanto musical como de tramoya.

Para articular la trama de la zarzuela el autor utiliza los dioses Mercurio, Cupido y Morfeo, y delimita con ellos, como viene siendo habitual en el género, los ejes temáticos de la obra. Morfeo, según Ovidio en *Metamorfosis* XI, es hijo del Sueño (Hipno) y su etimología hace referencia a la forma humana que adopta al mostrarse a

---

<sup>100</sup> Cfr. Grimal, p. 443.

los hombres cuando duermen. Es un dios alado, igual que los otros dos, Amor, hijo de Venus, y Mercurio. Cupido, evolución romana del Eros griego, aparece en muchas fuentes clásicas con su figura y percepción modificadas a lo largo del tiempo. La imagen reflejada de él en las representaciones cortesanas del Siglo de Oro es sin duda la versión romana (Ovidio, *Metamorfosis* I) y la de Séneca descrita por Pérez de Moya, esto es, un niño alado que disfruta provocando desazón en el sentimiento amoroso:

Cupido significa el amor, el cual hace a los hombres más inestables que otra pasión; y como las alas son instrumentos de súbito pasar de un lugar a otro volando, así el amor hace al amador de poco sosiego y de mucho movimiento; súbito creen y no creen, estando siempre colgados de un pensamiento y poseídos del temor.<sup>101</sup>

También utiliza el autor la figura de Mercurio como el mensajero de Júpiter, tradicionalmente representante del comercio, señor de las encrucijadas de caminos por herencia del Hermes griego. Tiene como atributos el caduceo, el sombrero con alas anchas, las sandalias igualmente aladas y una bolsa símbolo de la ganancia del mercadeo (Ovidio, *Fastos II* y Virgilio, *Eneida*). Dice Pérez de Moya que fueron los poetas quienes le designaron mensajero de los dioses y como buen recadero debía ser rápido, por eso tenía ligeros los pies, como si tuviesen alas.<sup>102</sup>



**IMAGEN 5. Mercurio de Pedro Pablo Rubens (Museo Nacional del Prado).**

---

<sup>101</sup> Pérez de Moya, 1977, p. 278.

<sup>102</sup> Pérez de Moya, 1977, p. 262.

Es interesante observar, también aquí, la iconografía del dios mostrada en otro de los lienzos de Rubens encargados por Felipe IV. Se comprueba, una vez más, que estos mitos forman parte del imaginario colectivo de la corte española del XVII. Avellaneda indica el caduceo como objeto atributivo de Mercurio (Imagen 5).

Palas Atenea, la diosa a la que se construye el templo para su veneración, es de origen griego, hija de Zeus y Metis. Según Hesiodo en su *Teogonía*, Atenea nace de la cabeza de su padre al partírsela de un hachazo Héfeso. Es una diosa guerrera, armada con una lanza y protegida con la égida; entre otras cosas se le considera protectora de las ciudades, adalid de la justicia y poseedora de sabiduría. En Roma se le da el nombre de Minerva (Ovidio, *Metamorfosis* II y VI e Higino, *Fábulas* CLXIV y CLXVI) y se potencia su significación relativa al conocimiento y erudición.<sup>103</sup>

#### **D) Ejes temáticos**

Se pueden determinar tres líneas temáticas de las que la trama amorosa es el eje principal. El origen del conflicto es el triángulo amoroso integrado por Elice, Polinices y Teocles, aunque también se describe de manera secundaria la pareja formada por Antígona y Polibio. Aparece Cupido como la personificación del sentimiento amoroso en momentos muy determinados de la acción, pero sin el gran protagonismo que suele tener en otras zarzuelas.

Por otro lado, se observa el tema del amor paternofilial. La rivalidad entre los hermanos tanto por el trono como por causa del amor de Elice abre el camino a la exposición de los sentimientos encontrados en el personaje del rey padre con el asunto de la sucesión, conformando así otro triángulo afectivo.

Y por último, se vislumbran en los monólogos de Teocles ciertas referencias al buen gobierno y a los deberes del rey para con sus súbditos, a modo de instrucción para príncipes o *speculum principium*, que aporta una pincelada de índole filosófica respecto a la política o gerencia de un territorio con cierto trasfondo pedagógico.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Grimal, 1981, pp. 366, 353 y 59-60. Pérez de Moya, 1977, pp. 55-84.

<sup>104</sup> *Speculum principium* es un subgénero literario del Medievo que procede de la tradición clásica. Consiste en una serie de enseñanzas políticas y adoctrinamiento moral, bajo la forma de narraciones ejemplarizantes, destinada a príncipes, nobles, caballeros o gobernantes. En la literatura española del XVI se encuentra la referencia del *Espejo de príncipes y caballeros*, un ciclo de obras de diferentes autores. Sobre este tema véase Suárez Quevedo, 2009 y el novedoso estudio de Alvar Ezquerro, 2021,

El conflicto dramático se soluciona al final de la última jornada por medio de un *Deus ex machina* favoreciendo una interpretación determinista del mundo y de la vida muy propia del pensamiento barroco en el marco del Siglo de Oro español.

## **E) Análisis semiótico teatral y música**

### ***La dimensión sintáctica. Tiempo y acción***

Los hechos que encuadran la acción discurren a lo largo de un tiempo indeterminado en el cual se construye un templo a la diosa Palas; cabe suponer entonces que pasan días, semanas o meses. Si bien, en la segunda jornada es llamativa la descripción del amanecer en dos momentos de la trama, por lo que se puede inferir que pasan dos días desde que se termina la construcción del templo hasta el desenlace. Es por esto por lo que el tiempo en el que acontece la acción del drama no coincide con el tiempo real de la representación.

El espacio dramático está identificado como la ciudad de Atenas, representada supuestamente con ciertas mutaciones que no están descritas con detalle en las didascalias. La acción, desarrollada en dos jornadas, tiene la estructura tripartita clásica con planteamiento, nudo y desenlace. El texto, en cuanto al espacio escenográfico que enmarca la acción, solo alude a un mirador (o torre), al mar («fínjase un poco de mar»), la cueva en la que vive Tideo y al templo: «córrese la mutación del teatro y aparece dentro del Templo de Palas, su estatua con un ramo de oliva en la mano y el ara de fuego» (f. 18v). Hay momentos en los que la acción se desarrolla fuera del espacio dramático y es relatada por los personajes en escena por medio de la ticoscopia. Son los personajes humanos quienes sostienen la mayor parte de la acción, siendo los dioses meros mensajeros o breves comentaristas de lo que ocurre en la escena. El papel de las divinidades se torna más relevante hacia la mitad de la segunda jornada y en el desenlace, actuando en ambos casos como *Deus ex machina*. En la primera ocasión descienden para salvar a Polinices de morir ahogado transportándole en un delfín y en la segunda bajan en un trono para volver a la vida a Edipo, Polinices y Teocles. Es evidente que los actos de las divinidades están apoyados por maquinaria, aparecen con asiduidad en nubes o con cualquier tipo de ingenio.

Como hacen otros autores, Avellaneda también determina diferentes niveles para el desarrollo de la trama: establece una esfera superior, donde se desenvuelven los dioses, y una segunda mundana, donde interaccionan el resto de los personajes. Si bien, como

ya se ha expresado antes, el autor da mucho más peso a la acción de los humanos que a la de los dioses.

### *Secuencia de situaciones*

#### JORNADA I

1.1.- Salen Edipo y Mitilene con músicos, piden a los dioses tener una buena cosecha y que acaben las hostilidades entre los hijos de Edipo, Teocles y Polinices. Escena con música. Desciende Mercurio y, para cumplir lo pedido, ordena la construcción de un templo dedicado a Palas (Atenea) y el cese la guerra fratricida. Mutis de Mercurio. Escena cantada.

1.2.- Sale Teocles con armas y soldados. Su padre le comunica el mandato de los dioses. El príncipe accede a la construcción del templo, pero no al cese de la guerra. Edipo le propone quedarse con el reino a cambio de liberar a Elice, hija del rey de Macedonia, para que celebre su matrimonio con Polinices. Teocles no acepta. Sin embargo, plantea una batalla contra su hermano mientras se construye el templo, así quien resulte victorioso deberá renunciar al trono y celebrar el casamiento con la princesa macedonia. Edipo y Mitilene intentan que desista, Teocles se niega. Mutis de los tres.

1.3.- Sale Tomillo buscando a Mosqueta. Mutis de Tomillo. Salen Mosqueta y las ninfas cantando. Mosqueta explica que tiene dos amas que están encerradas en un castillo, las dos enamoradas: una de ellas, Antígone, suspira por Polibio, príncipe macedonio, la otra dama, hermana de este último, ama a Polinices y desprecia a Teocles. Mutis de todas. Escena cantada.

1.4.- Salen Elice y Antígone, cantan sus amores. Sale Teocles que confiesa su amor a Elice, ella lo rechaza. Mutis de Teocles. Quedan las dos princesas, que se sientan, al pie de un laurel una, al lado de una fuente la otra. Expresan su pena cantando y caen dormidas. Escena musical.

1.5.- Salen Cupido y Morfeo. Mutis de Cupido. Queda Morfeo, para así indicar que lo que se representa a continuación es un sueño (premonitorio) de las dos damas. Representación del sueño: Teocles y Polinices luchan y se dan muerte. Polibio no llega a tiempo del rescate de Polinices y Mitilene lamenta la muerte de Teocles. Sale Cupido para llevarse a Morfeo. Mutis de los príncipes y de Mitilene (acaba la imagen premonitoria). Mutis de Cupido y Morfeo. Elice y Antígone despiertan. Salen Mosqueta

y Tomillo e informan de que Polinices y Polibio están vivos. Mutis de las dos damas. Tomillo comunica a Mosqueta el interés de Requesón hacia ella. Mutis de los dos.

1.6.- Salen Polinices y Requesón. Van de sigilo para ver a Elice en la torre. Se escuchan «vivas» a Teocles y música. Sale Mosqueta a un balcón con un pañuelo y canta para llamar al galán y su sirviente. Polinices habla con Elice. Sale Teocles y captura a Polinices y Requesón (incidente desencadenante). Salen soldados. Se escucha dentro la música «Viva el gran Teocles / Polinices muera». Fin de jornada.

## JORNADA II

2.1.- Salen Mercurio y Cupido en una nube cantando. El primero pide al segundo que afloje sus iras para con Teocles, y el Amor responde que el príncipe no está atado a su yugo sino al de su propia soberbia humana. Sale Morfeo y pasa lentamente; se hace de día. Mutis de los tres. Escena cantada.

2.2.- Salen Edipo, Elice, Antígone y Mosqueta cantando. La música acompaña la construcción del templo de Palas. Se oyen dentro «vivas» al príncipe Polibio. Salen Polibio y Mitilene, cada uno con sus soldados. Se disponen a tomar el castillo y los fuertes de Atenas con el ejército y la armada macedonia. Mutis de todos.

2.3.- Salen Requesón y Tomillo. Mosqueta canta dentro. Diálogo cómico que parodia a los grandes señores con discurso acerca de la guerra, la música y la comida. Sale Polinices implorando a la retirada de las huestes de Polibio. Finalmente se arroja al mar.

2.4.- Sale Edipo quien, viendo a su hijo en el mar, manifiesta que prefiere morir él mismo en vez de su joven hijo. En bastidores de mar, salen y pasan [volando] por el tablado Mercurio y Cupido tirando de un delfín en el cual, recostado, está Polinices (peripezia). Cantan. Mutis de Requesón. (En la serie de cuadros de la Torre de la Parada hay un lienzo que representa a Cupido a lomos de un delfín, véase imagen 6).

2.5.- Edipo consulta a Tideo. En decorado de gruta, sale el anciano que cuenta su vida. El viejo cuenta la maldición de Edipo: sus dos hijos lucharan hasta la muerte. Mutis de Tideo y Edipo.

2.6.- Salen Antígone, Mosqueta y Tomillo cantando. Se hace de día (escena cantada). Salen Edipo y Elice.

El templo de Palas ya está terminado. Salen atenienses que huyen de los macedonios y buscan refugio dentro del templo.

2.7.- Dentro del templo todos. Salen Polinices y Teocles luchando con espadas. Se dan muerte los dos a ambos lados del fuego del altar. Edipo se arroja al fuego (punto de crisis). Salen Polibio y Mitilene que llegan tarde para detener la masacre. Bajan cantando sobre un trono en una nube, Morfeo, Mercurio y Cupido. Al llegar el trono al tablado Edipo, Polinices y Teocles vuelven a la vida (*Deus ex machina*). Los hermanos se reconcilian, Polinices se encuentra con Elice, Polibio con Antígone y Teocles se empareja con Mitilene. Cantan todos los favores de Palas por hacer posible la paz entre los hermanos. Fin de jornada y zarzuela.



**IMAGEN 6.** *Cupido navegando sobre un delfín* de Erasmus Quellinus (Museo Nacional del Prado).

#### *Signos no lingüísticos y música*

1. TONO. Avellaneda utiliza el tono solemne característico de las comedias mitológicas, aunque sus versos no llegan al elaborado cultismo simbólico de Calderón en *La fiera, el rayo y la piedra*. Su estilo muestra cierta naturaleza hermética, cita a personas ilustres de la cultura clásica como Fidias, emplea gran número de metáforas y frases



subordinadas. Sin embargo, llama la atención la ausencia de la exageración o pompa en el tono, inherente al género en autores como Diamante. Los personajes dioses emplean un lenguaje ceremonioso, los graciosos utilizan un estilo castizo cuajado de localismos madrileños y dichos populares. Por su parte, las damas y galanes emplean en los diálogos un lenguaje neutro y sencillo mientras que en los monólogos es más complicado y metafórico. El texto en sí no tiene la inmediatez propia de una zarzuela, quedándose más cerca del tono empleado en las comedias mitológicas de tres jornadas.

2. MÍMICA Y GESTO. No se aprecian en el texto indicaciones precisas acerca de los gestos más allá de las puntualizaciones posturales en las que se ordena que ciertos personajes aparezcan sentados o tumbados. En una acotación de la segunda jornada (escena tres), Polinices pide a Requesón que lo mate y el autor escribe: «Hace como que le va a herir, y se suspende» (f. 16r). En la escena final, se indica que los dos hermanos aparecen dándose cuchilladas.

De una manera indirecta, también se puede considerar alusión a la mímica el momento en el que los cómicos parodian a sus amos (segunda jornada), copiando en tono irónico el cuadro anterior en el que Mitilene y Polibio salen con sus huestes y bastones de mando: «salen Mitilene y Polibio con bastones de generales y grande acompañamiento de soldados repitiendo a grandes voces» (f. 14v). La acotación a reglón seguido de esta escena de los generales es la siguiente: «Salen Requesón y Tomillo con bastón» (f. 15r), y la acción que desarrollan los cómicos es una imitación de la anterior protagonizada por los nobles.

3. MOVIMIENTO. Como viene siendo habitual en estas comedias, la acción del vuelo es importante en el desplazamiento de los personajes dioses, que utilizan artefactos para moverse de un lado a otro del escenario la mayoría de las veces y, en el desenlace, para descender, seguramente mediante un pescante con sistema de poleas (la canal), hasta el plano de los humanos y hacer efectivo el *Deus ex machina*<sup>105</sup>.

Por otro lado, los movimientos de los demás personajes no están especialmente descritos en las acotaciones, pero el carácter recurrente en todas las obras de muchas de las escenas deja intuir cómo son las progresiones de los personajes. Las invocaciones a los dioses al principio de la comedia, las fiestas de celebración y los vítores, al final de la primera jornada, en las que la música está presente y es interpretada por un grupo

---

<sup>105</sup> Ruano de la Haza, 2000, pp. 248-257.

presentan siempre los mismos desplazamientos, creando un espacio lúdico que es idéntico en todas las obras estudiadas.

Se describen también los movimientos de ejércitos enfrentados en la segunda jornada: «Salen Mitilene y Polibio con bastones de generales y grande acompañamiento de soldados repitiendo a grandes voces» (f. 14v). Este tipo de salidas de milicias es muy común en numerosas representaciones, no sólo del género cortesano aquí tratado, y es muy posible que los movimientos que implican estén ya codificados a estas alturas de siglo, siendo, por tanto, similares en todas las comedias.

4. MAQUILLAJE Y PEINADO. La única mención a este signo ocurre en la segunda jornada, escena cinco: Tideo sale «vestido de pieles y cabellera enmarañada» (f. 17r). Indicación que incide en su personaje de eremita o salvaje.

5. TRAJE. Es curioso indicar varias alusiones al vestuario en la zarzuela. El dios Morfeo siempre sale a las tablas con un manto de estrellas, un icono de su significado representando la noche, el sueño y, en alguna ocasión, también la muerte, aunque sea figurada. La otra mención al vestuario, ya referida en el apartado anterior, es la salida del eremita Tideo. También en este caso, la vestimenta es un icono que implica su estado asilvestrado de eremita, además del báculo, un símbolo que muestra la sabiduría del anciano.

6. ACCESORIOS. En esta zarzuela aparecen los objetos habituales del género, como las coronas de flores y de laurel cuando se lanzan plegarias, se agradece el favor o se ofrecen dádivas a los dioses: «Salen Edipo, Mitilene y acompañamiento, con coronas y ramos de oliva» (f. 3r). También aparecen los arcabuces de los soldados y las espadas de los protagonistas cuando se desarrolla una escena de guerra.

Un objeto que se repetirá en muchas obras del género es el pañuelo blanco como seña o llamada, y en la presente zarzuela queda muy claro el significado del lienzo cuando Requesón dice: «Llega, amante Roma dice, / que allí un lienzo te cecea. / En palacio es el cambray / voz que se explica si lengua, / que de conceptos que dice / está tejida elocuencia» (f. 9v). Estos versos explican el carácter significante del cambray o pañuelo.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> *Cambray*: «Tela fina de lienzo fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas y puños. Se llama así por haber venido de la Ciudad de Cambray, donde se fabrica» (DA).

También se observan los complementos de carácter icónico que suelen portar los personajes dioses: ahí están el arco y las flechas de Cupido, el caduceo del mensajero Mercurio y el báculo de Tideo. Iconos son igualmente los bastones de mando de general que llevan Teocles, Polibio y Mitilene y los que llevan los criados en la parodia que hacen justo después. Aunque en este último caso, el significado del bastón de alcalde de los graciosos (no de general) es distinto y está fuera del argumento de la obra, es un elemento anacrónico dentro de la trama que refleja la actualidad del espectador.

7. LUZ. En la segunda jornada hay dos momentos en los que se describe el amanecer. Uno es en la primera escena, en la que Morfeo canta su retirada por la insistencia de los rayos del sol:

De mis confusas sombras  
la tenebrosa lid  
no conturbe desvelos  
al reverente afecto del lucir.  
Artificiosos rayos  
en la mansión feliz  
articulan primores  
a la muda elocuencia del buril.  
Cuanto recata el sol,  
sabe sustituir  
providencia flamante  
del primor abrasado más sutil.

(...)

Del ceño de la noche  
el vigilante ardid  
preserva de mi imperio  
el apacible engaño del morir.  
Esa festiva tropa  
mejor sabrá decir  
con su alborozo, cuanto  
de mis confusas sombras no inquirís (f. 14r).

Cabe suponer que tal canto iría acompañado de algún efecto escénico que conllevara iluminar, máxime cuando se trata del principio de jornada. La segunda alusión a este signo aparece unas escenas después, cuando Antigone, Mosqueta, Tomillo y acompañamiento cantan la venida del alba: justo después de su canto se dice en la acotación: «Salen Edipo, Elice y acompañamiento con luces» (f. 18v).

8. SONIDO. La alusión más importante a este signo se da cuando se refleja la construcción del templo en la escena segunda de la segunda jornada: «Óyense dentro golpes que imiten a los de la cantería y cantan» (f. 14v). Este sonido está incluido además en la música, pues después de cada intervención cantada aparece escrito como si

de un personaje se tratase «*Golpes*: Tras, tras, tras» (f. 14v), siendo así una reiteración rítmica percutida dentro del tono cantado.

9. DECORADO. Se describen algunas mutaciones en las didascalias, sobre todo en la segunda jornada, con breves indicaciones: «Fínjase un poco de mar» (f. 16v), cuando Polinices es rescatado por un delfín o «llega al lado del tablado donde se fingirá una gruta» (f. 17r), en la escena del eremita Tideo. Sin embargo, en la escena final se refleja: «Córrese la mutación del teatro, y aparece dentro del templo de Palas su estatua con un ramo de oliva en la mano y el ara con fuego» (f. 18v), una acotación más amplia que señala un cambio de decorado. También aparecen en las acotaciones, siempre delimitando una acción o movimiento las nubes en las que vuelan los dioses («baja Mercurio en una nube» (f. 3v)), el jardín donde están las damas («siéntase una al pie del laurel, y otra junto a la fuente» (f. 7v)) y la torre o balcón donde están cautivas las damas: «Elice y Mosqueta en un mirador» (f.9v).

10. MÚSICA. De los 1855 versos que tiene el texto, 462 son cantados, lo que supone casi un veinticinco por ciento de versos cantados en el total de la obra. La zarzuela se distribuye en trece escenas de las cuales once son cantadas o contienen algún número musical. Las piezas cantadas están claramente definidas: no existen versos sueltos cantados o entonados de forma aislada, sino que todos forman parte de un número musical bien delimitado. Existen correspondencias de algunas piezas cantadas con tonos en fuentes musicales que ya han sido citadas por Stein y Torrente.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Torrente, 1998, p. 185. Stein, 1993, p. 363 y 369.

La estructura musical es la siguiente:

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT / TONOS	ESTROFA	FUENTES MUSICALES
I	1	<b>¡Piedad, Cielos divinos!</b> (Música)	Endechas	
		<b>Mercurio, embajador</b> (Mercurio)	Endechas reales	
		<b>Moradores de Atenas</b> (Música)	Pareado	
	3	<b>Dinos que tienes Mosqueta - Ay, que sí, Ay, que no</b> (Ninfas y Mosqueta)	Romance con estribillo	E-Mn Ms-3880/25
	4	<b>No puede el rigor</b> (Elice y Antígone)	Romance con estribillo	
		<b>Al son de los cristales</b> (Antígone y Elice)	Sextetos	E-Mn M/2478 f.27v E-SCu MS/265,94v-95
II	6	<b>Para aplacar el rigor - viva el gran Teocles</b> (Música)	Romances y romancillos	
		<b>Dominio en los albedríos</b> (Mosqueta)	Romance irregular	
		<b>Amor, de tu ceguedad</b> (Mercurio)	Romance	
	1	<b>Mis flechas son luces</b> (Cupido)	Romancillo	
		<b>De mis confusas sombras</b> (Morfeo)	Endechas reales	
	2	<b>Cuanto el aire penetra</b> (Edipo, Elice, Antígone, Mosqueta y Música)	Seguidillas	
	3	<b>Vuela, Vuela, mariposa vuela – mira fácil mariposa</b> (Mosqueta)	Romance con estribillo	E-Bbc MS 888 Fontaner i Vallés
	4	<b>De Neptuno y Venus divina – En ondas y en plantas</b> (Mercurio, Cupido y Música)	Sexta rima	
	5	<b>Que en las iras sagradas</b> (Tideo y Música)	Pareados	
		<b>Llega, llega sin miedo</b> (Música)	Endecha	
	6	<b>Las aves y flores</b> (Antígone, Mosqueta, Tomillo y Acompañamiento [musical])	Romance con estribillo	
	7	<b>No culpe la ceguedad- Palas, sagrada deidad</b> (Mercurio, Morfeo, Cupido y todos)	Romance	

TABLA 10. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *El templo de Palas*.

Es significativo que, como Calderón en *La fiera, el rayo y la piedra*, Avellaneda utiliza metro italiano (endechas reales) en la primera intervención del dios Mercurio. Estos versos cantados por el heraldo son el mandato de Júpiter y, de paso, el planteamiento de la acción de la zarzuela, es decir, se ha de construir un templo y se han de acabar las guerras fratricidas por el trono. Las tres siguientes piezas musicales son tonos interpretados por las damas y la graciosa expresando sentimientos amorosos.

Resulta curiosa, en el último número de la primera jornada, la intervención del gracioso Requesón haciendo un comentario respecto a los cantos que se escuchan en escena; denomina villancico al tono «Viva el gran Teocles», pieza que según el texto es interpretada por «Música y todos». El cómico dice: «Por cierto que el villancico me suena, que no me suena», dejando caer que es una música ya escuchada por él y manifiesta: «Todo es cantos y más cantos / y según lo que solfean / la música me parece / obra de Cantalapedra» (f. 9v), donde con un juego de palabras polisémicas expresa la matraca que supone este tipo de música laudatoria.

En la segunda jornada, a modo introductorio los tres dioses cantan una suerte de aclaración respecto a lo que viene sucediendo en la trama, como si fuera un resumen o síntesis de lo sucedido: indican que el problema no son los sentimientos amorosos no correspondidos de Teocles sino su soberbia. Además, las últimas estrofas cantadas por Morfeo anunciando su retirada indican el amanecer. Seguidamente se interpretan, por un grupo de gentes, unas seguidillas con sonidos onomatopéyicos acompañando el trabajo de construcción del templo.

En esta zarzuela, Avellaneda plantea variedad de escenas musicales que destacan por su originalidad, si bien el modelo de algunas de ellas ya había sido utilizado por Diamante y Salazar y Torres, como, por ejemplo, los amaneceres cantados. *El templo de Palas* muestra cierto incremento de escenas cantadas, que reflejan o acompañan acciones o acontecimientos de la trama, que no aparecen en obras anteriores. Es el caso del tono «Vuela, vuela, mariposa vuela» que canta Mosqueta desde dentro como fondo de una acción cómica de los graciosos imitando dos alcaldes, figuras folklóricas distinguidas por su carácter cerril y su habla vulgar, protagonistas de numerosos entremeses. Con ese matiz burlón, Requesón dice de la pieza y de la intérprete, en clara caricatura del lenguaje cultista: «Arpa fragante que suenas, / olorosas consonancias, / siendo retama del aire / con cuerdas escaroladas» (f. 15v). Otro buen ejemplo es la peripecia de Polinices al estar ahogándose y ser salvado *in extremis* por los dioses: el recurso dramático del cambio de situación del personaje es expresado por medio del canto de los dioses en «De Neptuno y Venus divina», algo importante para el presente análisis, pues es un elemento de la acción que es musical y de igual transcendencia que la resolución por medio del *Deus ex machina* también cantado. Todavía cabe señalar que antes de este cierre de fin de la zarzuela hay otra intervención musical más para anunciar un nuevo amanecer por parte de Mosqueta.

Por lo que se refiere a la mención de instrumentos y otros elementos musicales, en las acotaciones se citan los típicos instrumentos de milicia como las cajas y los clarines cumpliendo la función de símbolo de la guerra, lucha o enfrentamiento. Además, al comienzo de las seguidillas «Cuando el aire penetra», se indica en didascalía que se trata de un baile.

### ***La dimensión semántica***

#### *Espacio y personajes*

La acción transcurre en la ciudad de Atenas y aunque el texto no concede excesivas descripciones de tramoya y decorados, se puede intuir cierto aparato delimitando el espacio escenográfico. Existe un plano elevado en el que interactúan los dioses, sus apariciones son la mayoría de las veces sobre ingenios voladores, probablemente pescantes o sistema de poleas (la canal), que se desplazan de arriba abajo, por ejemplo, se indica: «Baja Mercurio, en una nube cantando, poco a poco» (f. 3v). La única escena en la que los dioses salen en el mismo plano que el resto de los personajes es cuando se representa un sueño (jornada primera, escena cinco). Se hace referencia también, en esta primera jornada a una fuente, un laurel y un mirador que posiblemente delimiten de alguna manera el espacio. Los decorados, sin embargo, alcanzan una mayor complicación en la segunda jornada: la simulación de mar con un delfín recostado, la gruta de Tideo y el interior con estatua del templo son elementos que propician un espacio lúdico entre actores.

Por otro lado, hay que añadir el espacio que no se ve, el indicado como «dentro» y en el que también ocurren sucesos que el autor utiliza para variar la acción de la trama.

Muchos de estos elementos decorativos e ingenios sirven de apoyo a escenas musicales. Los dioses salen a escena cantando en nubes, las damas entonan sus males de amores al lado de la fuente y el laurel, Polinices es salvado por medio de un delfín de morir ahogado gracias a Mercurio y Amor que, por supuesto, se expresan cantando, e incluso Tideo arrastra a Edipo hacia la muerte en el interior de la cueva con un canto recurrente. El desenlace de la zarzuela mediante un *Deus ex machina* (trono que desciende del cielo con los dioses) también es cantado. Por consiguiente, salta a la vista la relación directa que existe entre la tramoya, el espacio lúdico que esta proporciona y la música empleada en la obra.

En cuanto a los personajes, se sigue la tónica del género ya indicada por Stein, los dioses Mercurio, Cupido y Morfeo intervienen siempre cantando, a ellos se suman Mosqueta, Requesón, Antígone, Elice (damas) y Tideo (barba) que intervienen también cantando en algunas ocasiones.<sup>108</sup> La «Música» es tratada como un personaje más que ejerce su función tanto a la vista como dentro entre bastidores.

### *Iconos, índices y símbolos*

En parte ya se ha comentado el entramado de iconos, índices y símbolos que posee esta zarzuela, muchos de ellos utilizados recurrentemente en el género. Son iconos el manto de estrellas de Morfeo, el arco y flechas de Cupido, el caduceo de Mercurio y el báculo de Tideo así como los bastones de mando de Mitilene, Teocles y Polibio. El propio canto de los dioses puede considerarse índice a estas alturas de siglo, con casi veinticinco años de pervivencia del género. La señal del pañuelo blanco, el sonido de las cajas con clarines y la gruta del sabio Tideo son símbolos junto al consabido trono descendente de los dioses al final de la zarzuela (*Deus ex machina*).

El análisis de esta obra y lectura de otras tantas cortesanas representadas hasta esta fecha (1675) muestra la repetición de ciertas escenas utilizadas para exhibir momentos musicales, convirtiéndose estas en un lugar común dentro del género. Claro ejemplo de este fenómeno de «cuadro emblemático musical» es el canto de los dioses y los villancicos grupales de loa, como ya se ha venido diciendo, pero también, las escenas dedicadas al amanecer con efectos lumínicos, habitualmente acompañadas de un tono musical dedicado al alba; las canciones de llamada al amante, a ser posible desde una torre o mirador; los momentos de misterio o magia ubicados en una gruta y los episodios donde la dama se lamenta o sufre por amoríos.

En *El templo de Palas* se suceden este tipo de escenas musicales configurando una suerte de patrón a seguir para la construcción de zarzuelas que priva, en cierta manera, de causalidad y verosimilitud a la acción de la trama.

### **F) La pragmática hipotética**

Francisco de Avellaneda escribe esta fiesta teatral para la conmemoración del santo nombre de Mariana (María Ana) de Austria, la reina regente, evento que antecedió a la celebración del cumpleaños (era en julio) y proclamación de la mayoría de edad de

---

<sup>108</sup> Stein, 1993, 103-187.



Carlos II el seis de noviembre de 1675. En estos años, el valido de la reina era don Fernando de Valenzuela y Enciso (1636-1692), quien fomentó las fiestas palaciegas con dos claros objetivos: la autorrepresentación de la monarquía para dar una imagen de esplendor de cara al exterior, es decir, ante el resto de las cortes europeas, y su propio interés individual de consolidación en el poder político. Sin embargo, la razón esgrimida en público para las numerosas representaciones teatrales de la época era su utilidad como complemento de la formación y educación del rey. Valenzuela controlaba todo el entramado de fiestas cortesanas, elegía entre las mejores compañías teatrales de la villa y era protector de dramaturgos de renombre, algo que facilitaba el afianzamiento de su red de influencia con el objetivo de la continuidad en la regencia de la reina madre. Unos intereses contrapuestos a los de otros prohombres como el duque de Alba o la casa Portocarrero, que eran partidarios de don Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II. Fue en este marco político y social cuando se representó *El Templo de Palas*, en un ambiente palaciego en el que las luchas e intrigas entre los partidarios de la regente y los del infante crecían a medida que se acercaba la fecha de la mayoría de edad del joven rey.<sup>109</sup> El argumento de la obra muestra complicación y quizás refleje una situación con cierta similitud a la que se vivía en aquellos días en la corte (rivalidad entre los hermanos Juan José y Carlos de Austria). Aun así, la concatenación estereotipada de escenas musicales otorga a la misma un carácter más superficial que el de otras obras que se venían representado en años anteriores. Como, por ejemplo, *Los juegos olímpicos* de Salazar y Torres o *La estatua de Prometeo* de Calderón. Con todo, la edición de la comedia de Gerónimo Fasulo en Nápoles incorpora una carta del propio Pedro Calderón a Avellaneda en la que expresa su aprobación y admiración:

Hela leído una y muchas veces con admiración de que en tan corta esfera quepan tantos primores, como una fábula no vulgar, reducida a representable metro en tan elegante y no afeado estilo que bastara él solo a enriquecer la lengua castellana, aun cuando no tuviera en su colocación tan bien distribuida la variedad de los afectos, así en lo heroico de las lides como en lo lírico de los amores, pues grave en las sentencias, sutil en los conceptos y limpio en lo jocoso, no perdona nada a la precisión de los números siempre constantes, siempre dulces y siempre armoniosos.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Cfr. Sanz Ayán, 2006, pp. 44-53.

<sup>110</sup> Paratexto, *Papel que escribió Pedro Calderón* en BNE T/20514.

## G) Conclusiones

El porcentaje de versos cantado en *El templo de Palas* es considerable y predomina en ellos la forma estrófica romance; de las trece escenas que tiene la obra, doce se desarrollan con algún número cantado, lo que implica que el tiempo musical escénico es prolongado. Todas las partes musicales están ligadas a movimientos muy determinados de los actores y, por consiguiente, muy relacionadas con el espacio lúdico creado en escena. Los personajes cantantes solistas son siete que, excepto *el barba* Tideo, son mujeres (*damas y graciosa*).

De todas las intervenciones musicales son parte imprescindible de la acción, la escena del planteamiento inicial de Mercurio, cantada en endechas reales, el salvamento de Polinices por parte de los dioses de morir ahogado y la resolución final mediante *Deus ex machina*.

No hay mención a instrumentos musicales salvo los acostumbrados cajas y clarines, símbolos de las luchas y guerras por convención dentro de todo el teatro del Siglo de Oro. Hay, además, reflejada en el texto dramático una intervención bailada con el tono *Cuando el aire penetra*, desarrollado en seguidillas.

Esta zarzuela posee más números musicales que otras anteriores, introducidos en escenas planificadas *ad hoc* para los mismos, es decir, ciertos cuadros y situaciones justifican la intervención musical que, por otra parte, ya se van convirtiendo en patrón o estereotipo de escena cantada. La representación comienza con un número musical grupal en el que se implora el favor de los dioses, continúa con una intervención de Mercurio presentándose y planteando el objetivo de la acción, las siguientes escenas musicales tienen como tema el sentimiento amoroso de las damas y, para finalizar la primera jornada, se canta una pieza grupal laudatoria hacia Teocles. La segunda jornada empieza con una escena en la que amanece, cantada y protagonizada por los dioses a la que sigue un número que interpreta la Música y las gentes, después un tono a solo que evoca de nuevo el sentimiento amoroso para seguir con otro canto de dioses, y así sucesivamente se encadenan escenas musicales siguiendo una pauta que va convirtiéndose en tradicional o costumbre estas alturas de siglo. A todo ello hay que añadir la función delimitadora de la música al abrir y cerrar las dos jornadas también como un lugar común habitual.

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos totales / Versos cantados	1855 / 462	24,9%
Escenas totales / Escenas cantadas	13 / 12	92,3 %
Total, personajes / Personajes cantantes	14 / 7	50%
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	4
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	
	Peripecias	1
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	
	Desenlace	1
	Otros	
	3	
Coros, grupos de música	4	
Solos cantados	7	
Danzas	1	
Mención instrumentos	1 (Milicia)	

**TABLA 11. Componentes musicales en *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda.**

## 2.2 Segunda generación (1680-1700)

### *Venir el amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León

#### A) Título, datos y circunstancias

«*Labrar flechas contra sí, y venir Amor al mundo*. Fiesta de la Zarzuela al nombre de Carlos Segundo, Rey de las Españas que Nuestro Señor guarde muchos años. Año de 1680. De Don Melchor de León».<sup>111</sup> Esta breve comedia se representó el 4 de noviembre de 1680 en Palacio por la compañía de Jerónimo García y se repuso varias veces en distintos años: 1689, en Palacio y en el Corral del Príncipe por la compañía de Manuel Mosquera; 1694, en el Pardo por la compañía de Damián Polope; 1697, en Palacio por Carlos Vallejo; y 1698, en Palacio y en Casa de Campo de Toledo por Juan de Cárdenas.<sup>112</sup>

#### B) *Dramatis personae* y argumento de la fábula

PERSONAJES	Cupido ( <i>dios</i> )	Eufrosina ( <i>dama</i> )
	Venus ( <i>diosa</i> )	Talía ( <i>dama</i> )
	Cíclopes ( <i>semidioses</i> )	Aglaya ( <i>dama</i> )
	Alción ( <i>galán</i> )	Dorisca ( <i>graciosa</i> )
	Céfiro ( <i>galán</i> )	Fauno ( <i>gracioso</i> )
	Glauco ( <i>galán</i> )	Corindón ( <i>gracioso</i> )

Aunque la zarzuela se compone de dos jornadas, el argumento es muy sencillo y se puede resumir fácilmente porque no desarrolla una trama compleja en cuanto al mito, sino que utiliza el personaje de Cupido y su idiosincrasia para exponer una acción dominada por el enredo amoroso.

JORNADA I. Tras la celebración de la llegada de Venus, y Cupido dormido, a las playas de Chipre, la diosa advierte a los habitantes de esa tierra el peligro que supone despertar a su hijo. Venus explica que trae al pequeño dios para alejarle de la influencia belicosa de Marte, su padre. Amor no permanece dormido por mucho tiempo a pesar de que los lugareños intentan cantar unas suaves melodías con el objetivo de calmar su agitado sueño. Al despertar, el dios con su propio canto batallador produce un terremoto que

---

<sup>111</sup> Análisis efectuado a partir de Fernández de León, 1704. Los datos de la representación arriba expuestos se obtienen del manuscrito de la BNE con signatura MSS/18331, 140r.

<sup>112</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, pp. 237-238. Cfr. Fernández San Emeterio, 2011, pp. 67-74.

desorienta a los aldeanos y que provoca su consiguiente huida. Se presenta entonces una nueva mutación de gruta que simula la fragua de Vulcano y donde los Cíclopes ayudan a Cupido a forjar sus flechas de tal manera que cada una provoque un sentimiento distinto relacionado con el amor o el desamor, como pudieran ser celos, olvido, deseo, etc. Cuando la gruta se cierra, los graciosos, Corindón, Fauno y Dorisca, salen a escena buscando al dios por mandato de la propia Venus y en ese momento Cupido aprovecha para lanzar sus flechas y herirles.

JORNADA II. Las tres damas y tres galanes buscan también al díscolo dios y encuentran a sus criados con las flechas clavadas y perdidos en un mar de sentimientos confusos. Entonces, otra vez, Cupido aparece en una nube de fuego lanzando sus dardos e hiriendo a todos excepto a Glauco. En su afán por acabar la empresa de lacerar a todos, el dios apunta su flecha hacia Glauco, el único que se había librado de su ira, y en el intento de lanzar el dardo se tropieza y se hiere a sí mismo. Finalmente, Venus encuentra a su hijo y al ir a quitarle el arco también se clava la punta de una flecha.

### **C) Fuentes del mito**

La zarzuela se centra en los atributos y acciones de Cupido, figura de la que ya se ha tratado en análisis anteriores. Para analizar el significado de este dios, Pérez de Moya se remite a Séneca y a Ovidio, poetas que cita para explicar las alas y la aljaba con saetas, propias de la representación del dios. Según estos autores clásicos y siempre bajo la interpretación del filósofo español, las alas hacen más creíble que Amor vague por el mundo con rápido vuelo para herir con su flechas a los hombres, y las armas de las que se vale producen el mismo dolor que el sentimiento amoroso o deseo carnal.<sup>113</sup> La resolución o desenlace de la trama de enredo no es más que el comienzo de la leyenda mitológica sobradamente conocida, pero tratada con libertad, de *Psique y Cupido* (Apuleyo, *Metamorfosis*, IV, 28 - VI, 24). Historia que describe las andanzas de un Cupido enamorado de la ninfa porque se ha herido a sí mismo por accidente. Por otra parte, resulta muy significativa la aparición de Venus, madre del dios, en la primera jornada, emulando la imagen emblemática tomada del nacimiento de Afrodita, que surge del mar producto de los genitales cortados de su padre, Urano (Hesiodo, *Teogonía* vv. 154-210). También se hace alusión, en la escena tercera de la primera jornada, a «la fragua de Vulcano», donde los Cíclopes ayudan a Cupido a labrar sus flechas con

---

<sup>113</sup> Cfr. Pérez de Moya, 1977, pp. 278-279.

puntas de hierro y oro. Según Grimal, es en la poesía helenística donde se desarrolla una versión de los Cíclopes como forjadores de las armas de los dioses, se les describe en una cueva subterránea trabajando a las órdenes de Hefesto con gran estruendo de martilleo de yunques y resoplar del fuego.<sup>114</sup>

#### **D) Ejes temáticos**

La temática aparentemente es ligera y trivial, la obra en sí es una excusa para la representación de un ambiente pastoril dentro de los parámetros de una Arcadia (Chipre) en el que se expone, como única línea argumental, la problemática contradictoria del sentimiento amoroso, personificado en la figura de Cupido. Este argumento, que en principio puede parecer frívolo, conlleva una carga moralizante al tratar el sentimiento amoroso como una «patología». El amor como enfermedad tiene un trasfondo cristiano, relacionado con la virtud de la castidad y el buen matrimonio. Este concepto ha sido ya muy bien tratado por Robledo, que describe una tradición ideológica proveniente del humanismo renacentista que se transforma en moralismo contrarreformista.<sup>115</sup> El desenlace de la obra incide, una vez más, en ese destino, del que ni siquiera pueden escapar dioses como Amor o Venus, al herirse ellos mismos con las flechas envenenadas, y por tanto tampoco los reyes.

#### **E) Análisis semiótico teatral y música**

##### ***La dimensión sintáctica. Tiempo y acción***

Los sucesos que conforman la acción están localizados en la isla de Chipre y ocurren en un tiempo ininterrumpido, tanto escénico como dramático, es decir, la trama se desarrolla de manera continua, de principio a fin, sin presentar saltos temporales de días o meses. El espacio escénico es distribuido en dos mutaciones, un jardín con fuente y mar al fondo, que se torna mediante un terremoto en gruta «muy horrorosa» para representar el inframundo de Vulcano durante el momento que Cupido fragua sus flechas. Una vez fabricadas las saetas, la escena vuelve a la primera mutación florida.

La acción se distribuye en dos jornadas que se ejecutan seguidas, sin ningún tipo de descanso, según viene indicado en la didascalía correspondiente. Y su única línea de desarrollo se centra en la naturaleza belicosa de Cupido, cuyo principal objetivo es herir con sus flechas a todos los personajes. Se observan tres niveles de acción de los

---

<sup>114</sup> Grimal, p.100-101.

<sup>115</sup> Robledo, 2000, pp. 29-36.

personajes: uno superior donde, a veces, interactúan los dioses; otro intermedio, en el que proceden los humanos e incluso los dioses; y un último inferior, el inframundo de la gruta de Vulcano.

Las acotaciones, no muy numerosas, proporcionan información relativa a los pocos cambios en el decorado, las tramoyas y a los movimientos de los personajes.

Secuencia de situaciones

#### JORNADA I

1.1. Mutación de jardines y fuentes con mar sosegado al fondo, Chipre. Cantan las tres damas para recibir a Venus. Salen Alción, Corindón y Fauno.

1.2. Salen, desde el mar, Venus y Cupido (dormido) en una concha tirada por cisnes. La diosa explica la separación que impone a Cupido para alejarle de la influencia belicosa de Marte, su padre. Las damas, galanes y graciosos cantan unas coplas para apaciguar al dios Amor. Cupido se despierta y con una canción guerrera hace una declaración de intenciones: herir a todos los que se pongan en su camino.

1.3. Truenos y terremoto. Mutis de todos excepto Cupido. Mutación en «gruta horrorosa». El dios, mientras canta, labra sus flechas en el fuego con la ayuda de los cíclopes de Vulcano. Se cierra gruta, mutis de cíclopes.

1.4. Salen Corindón, Fauno y Dorisca que, siguiendo órdenes de Venus, buscan a Cupido. El dios, al verlos, les amenaza con su arco. Aunque ellos huyen, el dios les persigue y hiere con sus flechas.

#### JORNADA II

2.1. Salen las tres Gracias y los tres galanes. Los graciosos cuentan su encontronazo con Cupido. Mutis de graciosos. Los galanes y damas deciden atraer al dios con música. Sale Cupido en una nube de fuego, cantando y lanzando sus flechas. Hiere a todos menos a Glauco. Mutis Cupido.

2.2. Las damas y galanes se duelen de sus heridas y expresan una gran confusión de sentimientos encontrados. Glauco descubre que no está herido porque es el único que no siente tales tormentos. Salen los graciosos y ven que el dios también ha atacado a los

señores. Glauco alardea de haber salido indemne del ataque. Mutis de todos menos Glauco.

2.3. Sale Cupido para disparar a Glauco, pero este, después de un rifirrafe, consigue zafarse. Mutis de Glauco. El dios, al apuntar en su huida al galán, se hiere a sí mismo. Sale Venus que, al querer sacar la flecha de la piel de su hijo, también se hiere con ella.

2.4. Cupido y Venus lamentan su suerte y deciden liberar a los humanos de sus penas de amor. Salen todos, cantan. Final.

### *Signos no lingüísticos y música*

1. TONO. Melchor de León utiliza un tono directo y sencillo, con expresiones populares, lo que concede a la zarzuela cierta inmediatez de comprensión. No hay mucha diferencia entre el lenguaje utilizado por los galanes y por los criados. Sin embargo, se percibe una expresión más culta y refinada en los dioses porque emplean un mayor número de comparaciones, metáforas y oraciones subordinadas, a pesar de que la mayoría de las veces intervienen cantando.

2. MÍMICA Y GESTO. Hay algunas referencias al gesto de los actores en las acotaciones. Al principio de la jornada primera el autor indica que Cupido aparece dormido en el regazo de Venus, aunque poco después despierta «furioso» (p. 199). También puede ser entendida como acotación gestual la desorientación de los personajes indicada en «andando todos perdidos por el teatro» (p. 200). En la escena de la cueva de Vulcano los Cíclopes trabajan en el yunque y se especifica cómo Cupido labra sus flechas, metiendo una en su carcaj cada vez que termina de cantar una seguidilla, algo que denota un movimiento gestual: «hace Cupido que labra sus flechas y a cada seguidilla se pone una en el carcaj» (p. 201). Hay que mencionar además que, al final de la segunda jornada, se indica cómo se hiere el dios a sí mismo y cómo lucha con su madre en «Al ir a disparar la flecha, cae y se la clava» (p. 209), «Venus le quiere quitar la flecha y él se resiste» y «forcejeando Venus y Cupido, se hiere con la flecha y canta» (pp. 210-211).

3. MOVIMIENTO. Las escenas son delimitadas, como viene siendo habitual, por las entradas y mutis de los personajes. Son importantes las apariciones espectaculares de Venus, con su hijo Cupido en el regazo, desde el foro atravesando el mar en una concha tirada por cisnes, así como el paso del dios en una nube de un lado a otro de la escena.



El autor refleja las huidas y persecuciones indicando salidas y entradas por diferentes sitios del escenario del mismo personaje, creando así un espacio lúdico muy característico como recurso en las comedias de corral y de enredo. Recurso escénico que en esta zarzuela se repite de manera insistente, pues en realidad la línea de acción predominante de la obra es la persecución que emprende Cupido hacia todo humano que ve. Un ejemplo de este tipo de acotaciones es «Ellos huyen, Cupido los sigue disparando flechas, y salen trayéndolas clavadas, y Cupido se queda dentro» (p. 203) o «vuelve a salir Glauco huyendo de Cupido y se vuelve a entrar diciendo estos dos versos, y Cupido siguiéndole» (p. 208). Son interesantes también los movimientos que hace el dios cuando labra sus flechas mientras canta seguidillas, ya descritos en el apartado del signo anterior.

4. MAQUILLAJE Y PEINADO. No hay ninguna referencia a este signo, aunque se puede intuir alguna convención en cuanto a la caracterización de los personajes dioses o semidioses como Venus, Cupido, Cíclopes y las tres Gracias (damas).

5. TRAJE. No hay ningún tipo de mención a la vestimenta.

6. LUZ. La única referencia que se puede hallar en el texto a este signo es cuando los personajes aluden en su discurso a la claridad del paisaje o el destello de los rayos.

7. SONIDO. Cabe destacar la alusión al ruido del terremoto al principio de la primera jornada. Y quizás el supuesto martilleo de los cíclopes en el yunque en la escena en la que Cupido labra sus flechas, indicado en la acotación «Córrese el bastidor y se descubre la fragua de Vulcano y los tres Cíclopes trabajando en el yunque» (p. 201).

9. DECORADO. En la representación hay tres mutaciones. La primera, de jardines con fuentes y mar sosegado hasta el foro; la segunda, en la que aparece la gruta de Vulcano; y la tercera, que es el mismo jardín que en la primera, pero sin el mar. Se refleja en las acotaciones la aparición en escena de dos ingenios mecánicos: la concha tirada por cisnes en la que sale a escena Venus y la nube que se desplaza de un lado a otro del escenario y desde donde Cupido lanza sus flechas. Se reproducen las acotaciones iniciales por su interés escénico:

En el teatro han de ser los bastidores del primero, segundo y tercer término de jardines hermosos adornados de flores y fuentes, y los otros hasta el foro han de representar un mar muy sosegado. Saldrán las tres gracias, Eufrosina, Aglaya y Talía, Alción, Céfiro, Glauco, Dorisca, Fauno y Corindón, bailando y cantando (p.196).

Desde aquí se descubre por el mar una concha tirada de cisnes en la que viene sentada Venus, y Cupido dormido en su regazo, y se va acercando poco a poco (p. 197).

10. MÚSICA. En esta zarzuela se han contabilizado un total de 1.193 versos, de los que son cantados 512, casi el cuarenta y tres por ciento del total. La representación se distribuye en ocho escenas cantadas repartidas en dos jornadas. La importancia de la música en esta obra es fundamental, se podría considerar que toda la representación está al servicio de los números musicales, dieciséis en total; pareciera que la trama es una justificación para ponerlos en escena. Al hilo de esto último se observa que el argumento es demasiado sencillo si se compara con el de otras comedias o zarzuelas. En cuanto a las fuentes musicales, existen concordancias de algunas partes cantadas con partituras manuscritas, en diferentes archivos, atribuidas a Juan Francisco Gómez de Navas. De la distribución de las escenas se infiere la estructura musical expuesta en la tabla 12.

La última escena de la segunda jornada es muy importante por su función estructural (desenlace) dentro del drama y trascendencia musical; además, el hecho de que exista concordancia con fuentes musicales puede evidenciar cierta popularidad de la pieza en su época. El papel protagónico, además del de cantante solista, de la actriz que encarnaba el personaje de Cupido es evidente. Desde el primer golpe de efecto que supone su despertar cantado, y en el siguiente número musical con los Cíclopes ya se intuye la importancia como intérprete de la actriz-cantante. Se podría pensar que toda la zarzuela está pensada para su exclusivo lucimiento.

Dentro de la estructura dramática la música es sustancial en el incidente desencadenante, cuando Cupido declara la guerra a los humanos, y en el desenlace, momento en el que se hiera a sí mismo. Se observa que el canto es el medio de expresión que utilizan los personajes para hacer notar los cambios sentimentales de unos hacia otros a consecuencia de las heridas de las flechas. En general, el asunto y la trama son tan sencillos que apenas hay elementos constitutivos de desarrollo de la acción: no se observan peripecias. El único suceso traumático es el daño de las saetas envenenadas, que propician los cambios de sentimientos entre unos personajes y otros. Quizás se podría considerar anagnórisis el desenlace, el descubrimiento de una verdad por parte de Cupido acerca de su propia naturaleza, el hecho de que él, incluso siendo dios, también es vulnerable a sus propias flechas.

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPIT TONO CANTADO	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>Vaya de Alegría - Pues hoy es el día</b> (Eufrosina, Dorisca y todos)	Romancillo	
	2	<b>¡Guerra, Guerra! - Pues mis iras</b> (Cupido)	Romance y romancillo	
	3	<b>Y para que empiece el mundo</b> (Cupido)	Romance	
		<b>¿Quién pregunta por su fuego?</b> (Cíclopes)	Romance con estribillo	
		<b>De los celos arpones - ¡Ay, qué pena!</b> (Cupido y Cíclopes)	Seguidillas	
	4	<b>Desde que aquel Cupido - Amor, maldita sea la madre que te parió</b> (Dorisca, Fauno y Corindón)	Seguidillas	
II	1	<b>Ave, monte, risco, peña: ¿Quién ha visto al Amor?</b> (Talía, Eufrosina, Aglaya y Céfiro)	Romance con estribillo	
		<b>¿Quién no le vio?</b> (Cupido y las tres damas)	Heptasílabos	
	2	<b>Yo, en el dolor injusto / Ay, qué podrá ser</b> (Talía, Eufrosina, Aglaya y Céfiro)	Seguidillas	
		<b>Ahora lo verás - Pues por qué</b> (Cupido)	Romance	
	3	<b>Buenas fueran las flechas</b> (Cupido)	Seguidilla	
		<b>Y así, este arpón tirano</b> (Cupido)	Seguidilla	E-Bbc M738/62 E-Mn M/2478, 29r US-SF SMMS-M1, f.82
		<b>Pues violentando la cuerda</b> (Cupido)	Romance heroico	E-Bbc M738/62 E-Mn M/2478, 29r US-SF SMMS-M1, f.82
		<b>Aves, flores, peces, brutos</b> (Cupido)	Romance	E-Bbc M738/62
		<b>¡Cielos, valedme! – También yo muero</b> (Venus y Cupido)	Romance	
4		<b>Vivid alegres</b> (Cupido y Venus)	Endecha	

**TABLA 12. Tonos, estrofas y fuentes musicales de Venir el Amor al mundo.**

En resumidas cuentas, la música es parte fundamental de esta breve zarzuela. Fernández de León, para desarrollar la acción, concatena escenas musicales que son lugares comunes dentro del género. Los cantos de bienvenida a Venus, las coplas intentando que el dios duerma, la declaración de intenciones de Cupido, la escena de la fragua, los lamentos de los graciosos en forma de seguidillas, etc. Todos los sucesos que conforman la acción son cantados y, además, estereotipos de lo que suelen ser las escenas musicales dentro el género. Salvando las distancias, Avellaneda ya hizo algo parecido en *El Templo de Palas*, aunque no de manera tan evidente ni dando tanto protagonismo a la parte musical.

Para terminar, hay que decir que existe una pequeña referencia por parte de los personajes a la música, cuando los galanes y las damas deciden atraer a Cupido por medio del canto: «Bien dice Alción, / y por si es que la armonía / fuese acorde suspensión / de su fuga, de las tres, / la música entonación / se alterne. Y Céfiro puede / con lo suave de su voz / ayudarnos. ¡Norabuena!» (p. 204).

## **La dimensión semántica**

### *Espacio y personajes*

Toda la acción transcurre en los jardines de Chipre excepto la escena en la que Cupido labra sus flechas en la cueva de Vulcano. Se recurre al cambio de bastidores para crear los diferentes espacios: la playa o fondo marítimo donde arriba Venus con su hijo dormido, la gruta de Vulcano y los jardines exuberantes.

También es interesante señalar el espacio lúdico que se crea entre los personajes a causa de las numerosas persecuciones y huidas llevadas a cabo por medio de sucesivas entradas a escena y mutis.

Siguiendo con el concepto de movimiento escénico y espacio escenográfico, se emplean máquinas de tramoya para elevar a Cupido a un plano celestial desde donde lanza sus flechas montado en una nube, probablemente una canal montada en horizontal.<sup>116</sup> Se representan, por tanto, como viene siendo habitual en el género, tres esferas o planos espaciales: el subterráneo, el terrenal o medio y el celestial o elevado. Cupido es el personaje que se desenvuelve, siempre por medio del canto, en los tres espacios, siendo junto con Venus los únicos que cantan a solo. Los humanos (damas, galanes y graciosos) interpretan tonos grupales o a dúo con los dioses. Aunque en la lista de personajes al inicio de la zarzuela aparece el nominativo de «Música», esta no aparece reflejada en el texto dramático como tal en ningún momento. La única aparición de la palabra «música» es en el diálogo, cuando los personajes humanos consideran atraer a Cupido por medio del canto.

### *Iconos, índices y símbolos*

Como ya se viene observando, el empleo de estos significantes se repite en todas las obras del género, también en esta de Fernández de León. Es probable, como ya se ha dicho, que la caracterización de Venus y Cupido como dioses sea un icono, tanto el

---

<sup>116</sup> Ruano de la Haza, 2000, pp. 257-262.

vestuario como los accesorios (arco, flechas, concha marina) comunican al espectador quiénes son los personajes y qué atributos tienen. Las flechas que hieren a los humanos y al propio dios se pueden considerar índices que informan de un «daño» amoroso. Y la aparición de Venus desde el mar en una concha, así como la fragua de Vulcano son símbolos suficientes conocidos por el público de todos los tiempos.

En cuanto a la música, el canto de los dioses, como viene sucediendo en todo el género, se considera icono porque es un atributo definitorio del personaje dentro del género, aunque en esta zarzuela podría decirse que ese significado icónico es superado, olvidado o trascendido. Es evidente que algunas de las piezas cantadas por Venus y Cupido son diferentes a las que interpretan el resto de los personajes en cuanto a su contenido (lo que expresan), pero todas las partes musicales poseen un estilo de raigambre popular al ser la mayoría romances, romancillos y seguidillas. Esta tendencia a emplear metros autóctonos en las partes cantadas por los personajes dioses ya se viene mostrando desde autores de la primera generación, incluido Calderón. Pero, lo llamativo es la humanización de los personajes dioses, que pueden hacer gala, en según qué momentos, de cierto casticismo que les igualaría con el resto de los personajes. También se aprecia un claro protagonismo de la actriz-cantante y su lucimiento como intérprete musical, es decir que, de alguna manera, el canto ha dejado de ser el icono que define al personaje dios. De igual manera ocurre con los significantes índice y símbolo, que parece van perdiendo importancia o se desempeñan de distinta forma que en las obras de Calderón. No obstante, en la primera jornada aparece una escena símbolo e icónica en la presentación de los tres Cíclopes ayudando a forjar las flechas de Cupido en la cueva de Vulcano. Una escena musical en la que se cantan seguidillas y que, por tanto, acerca estas figuras mitológicas al mundo contemporáneo, en otras palabras, como ya se ha indicado anteriormente, el canto en este cuadro humaniza a los personajes dioses y semidioses.

## **F) La pragmática hipotética**

Según Shergold y Varey, en la documentación existente, se refleja el pago por la zarzuela *Venir el amor al mundo* junto con los gastos ocasionados por la representación de *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón de la Barca, en enero de 1680.<sup>117</sup> Este dato dio pie a Urzáiz para considerar un estreno simultáneo de las dos obras, si bien para

---

<sup>117</sup> Shergold y Varey, 1982, p. 96.

Fernández San Emeterio, tal anotación no es suficiente para demostrar dicha concurrencia. Más bien al contrario, éste contempla la posibilidad de que Fernández de León entregara la zarzuela en la fecha indicada y hubiera existido una demora deliberada en el estreno por parte de la corte, como represalia a su trabajo en el destierro de Toledo para la Reina Madre.<sup>118</sup> Así pues, atendiendo a la datación del manuscrito 18.331 de la Biblioteca Nacional de España y a lo defendido también por Shergold y Varey, el estreno tuvo lugar el cuatro de noviembre de 1680 y prueba del éxito obtenido es que fue repuesta en numerosas ocasiones, siendo la última en 1713 y que, incluso José de Cañizares escribiría otro texto dramático como secuela, *Salir el amor del mundo con música* de Sebastián Durón.<sup>119</sup>

Su primera representación ante los reyes Carlos II y María Luisa de Orleans debió de triunfar, probablemente debido a la ligereza de su argumento y a la importante demostración musical del personaje Cupido. Es posible que, como apunta Sanz Ayán, la compañía de Jerónimo García contara con la colaboración de María Francisca Bezón, actriz-cantante preferida de la reina e imprescindible en las fiestas cortesanas cantadas.<sup>120</sup> Si bien en este año (1680) dicha actriz ya fuera un poco mayor para encarnar a Cupido, sí que hubiera podido ser perfectamente Venus.

### **G) Conclusiones**

El porcentaje de versos musicados en *Venir el Amor al mundo* es muy elevado y predominan las formas estróficas seguidilla y romance. La estructura de la zarzuela consiste en la concatenación de números musicales: de esta manera, las ocho escenas que conforman la representación tienen partes cantadas, lo que implica un tiempo escénico musical prolongado. Además, todas esas secciones musicales ocurren a la vista del espectador, en el escenario.

El autor construye una línea argumental que tiene como objetivo llegar a una importante escena musical que es, además, el desenlace. Ese último número y todos los cantados por Cupido durante la representación son imprescindibles para el entendimiento y comprensión de la obra, y aunque hay diez personajes cantantes solistas, el protagonista

---

<sup>118</sup> Urzáiz, 2002, p. 313. Fernández San Emeterio, 2011, p. 68.

<sup>119</sup> Shergold y Varey, 1989, p.237-238. Fernández San Emeterio, 2011, p. 68.

<sup>120</sup> Sanz Ayán, 2006, p. 121. No hay que confundir a María Francisca Bezón con Ana María de Peralta (la Bezona) que era en realidad su madre adoptiva, véase Shergold y Varey, 1985, pp. 593-594 y 619.

indiscutible es él, seguido en importancia por Venus, si consideramos el número de las intervenciones cantadas.

Como ya se ha apuntado antes, pudiera parecer que la razón de ser de esta zarzuela corta fuese la exhibición musical, pues el canto es un elemento indispensable para este espectáculo. Sin embargo, su función como icono, índice y símbolo es menos importante que en obras precedentes. La música gana protagonismo, pero deja de ser significativo simbólico e icónico. Pudiera ser que el supuesto carácter superficial de la obra, concebida como fruslería dedicada exclusivamente al ocio cortesano tuviera algo que ver con ello.

A pesar de ser numerosas las partes cantadas en esta representación no se hacen referencias en el texto a ningún instrumento musical, si bien los tonos actúan enmarcando la acción dramática al principio y final de cada jornada, interviniendo la música también de esta manera en la estructura de la obra.

		<b>PORCENTAJE</b>	
Versos cantados / Versos totales		512/1193	42,91%
Escenas cantadas / Escenas totales		8/8	100 %
Personajes cantantes/ Total personajes		10/12	83%
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	1	Total
	Planteamiento	1	
	Incidente desencadenante	1	
	Peripecias		
	Anagnórisis		
	Desenlace	1	
	Otros		
			4
Coros, grupos, Música		2	
Números solistas		14	
Danzas			
Mención instrumentos			

**TABLA 13. Componentes musicales en *Venir el Amor al mundo* de Melchor Fernández de León.**

## ***Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo (1698) de Marcos Lanuza***

### **A) Título, datos y circunstancias**

«Fiesta zarzuela que se representó a sus majestades en uno de los jardines de la Priora, para celebrar los años de la madre de la reina. La escribió Don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano». <sup>121</sup> La impresión que se conserva en la Biblioteca Nacional es de 1698 y está dedicada a Doña Ana Catalina de la Cerda y Aragón, duquesa de Rioseco. En el paratexto que sirve de prefacio, Lanuza aclara que es una zarzuela que ha impreso con el fin de regalársela a la duquesa y que recrea una representación ejecutada ante los reyes con anterioridad y que, parece ser, gustó mucho a la noble:

Señora, ya que tan a costa de todo el universal sentimiento, su accidente de Vuestra Excelencia me embarazó el mayor aplauso a la fiesta que escribí a los años de la madre de la Reina Nuestra Señora, la pongo a los pies de Vuestra Excelencia, para que cuando gustase me mande a mi fe la lea, a fin de que yo logre la gran vanidad de Vuestra Excelencia me escuche. <sup>122</sup>

Sanz Ayán afirma que la zarzuela se estrenó en 1685, el mismo año en el que Bances Candamo llevaba a escena *Por su rey y por su dama* y Pablo Polope *La profetisa Casandra*. Por tanto, la impresión conservada de 1698 correspondería a una reposición. <sup>123</sup>

### **B) Dramatis personae y argumento de la fábula**

PERSONAJES:	Príamo, <i>rey de Troya (barba)</i>	Doris, <i>ninfa (dama)</i>
	Céfiro ( <i>galán</i> )	Aura, <i>ninfa (dama)</i>
	Laomedonte ( <i>galán</i> )	Flora, <i>ninfa</i>
	Celauro, <i>príncipe de Tracia (galán)</i>	Enone
	Serapis, <i>sacerdote (barba)</i>	Amor
	Casandra, <i>princesa de Troya (dama)</i>	Juno
	Titiro, <i>criado (gracioso)</i>	Apolo
	Patulo, <i>criado (gracioso)</i>	Ninfas

La acción discurre entre Troya y los montes de Tracia. Hay dos líneas de acción, una principal en la que el objetivo es la búsqueda y hallazgo de Casandra, princesa raptada, y otra secundaria que refleja el reencuentro de Serapis con su hija Doris.

---

<sup>121</sup> Mendoza, 1698, paratexto.

<sup>122</sup> Análisis a partir de Mendoza, 1698. Datos de representación en Paratexto de dicha edición.

<sup>123</sup> Sanz Ayán, 2006, p. 134-135.



JORNADA I. En Troya, dentro del templo de Apolo, las ninfas, encabezadas por Aura, Enone, Doris y Flora, junto al rey Príamo, preguntan al oráculo por la suerte de Casandra, princesa raptada por los invasores. Apolo da noticia de la princesa viva, pero vaticina que no se reunirán con ella hasta pasados cinco años y, aunque Príamo ya encomendó a Céfiro ir a buscarla, acata la espera impuesta por el dios. Por otro lado, en Tracia, Armonía (que es en realidad Casandra) lamenta la soledad en la que viven su padre, Serapis (en realidad su captor), y ella. Atraído por el canto aleatorio e insistente de Armonía, Céfiro y Patulo detienen su búsqueda de la princesa de Troya<sup>124</sup>. Después del paso de Cupido lanzando flechas, los dos jóvenes (Armonía y Céfiro) quedan enamorados. A pesar de no querer separarse, Armonía encomienda a Céfiro que siga con su búsqueda para que, una vez cumplida la misión, pueda regresar. La jornada termina con una escena musical en la que Juno y Amor discuten, la diosa declara que sembrará los celos en la relación de los dos jóvenes y Cupido, en cambio, les dará su protección.

JORNADA II. Al regresar a Troya, Céfiro es informado por Príamo de que, según el oráculo, Casandra aparecerá al día siguiente, justo cuando se cumplen los cinco años del vaticinio. El reencuentro de Doris y Céfiro, por otra parte, es frío, pues el galán siente nostalgia de la joven de Tracia. Aun así, Doris le cita por la noche en los jardines, dando lugar a una escena de enredo protagonizada por ellos, Flora y Laomedonte. Con nueva mutación, en Tracia, Armonía añora a Céfiro mientras aparecen volando Amor y Juno, que consiguen con sus artimañas sembrar sentimientos encontrados en la princesa.

De nuevo en Troya y ya de noche en el jardín, Céfiro decide ir al encuentro de la joven tracia después de los sucesos y equívocos vividos en la oscuridad de los jardines. A la mañana siguiente, después de una invocación, Apolo informa a Príamo del paradero de Casandra, tras lo cual el rey perdona a los dos sacerdotes, Laomedonte y Serapis. Ya en Tracia, con la llegada de Céfiro y Príamo se revela la verdad acerca de la suerte de Casandra y Apolo decreta las bodas de la princesa con Céfiro y de la sacerdotisa Doris con Laomedonte.

---

<sup>124</sup> El autor alude a la maldición de Apolo sobre Casandra (nadie creerá sus predicciones) en el hecho de representar a la profetisa cantando compulsivamente y siendo rechazada por ello tanto por su supuesto padre, Serapis, como por su criado, Titiro. Véase epígrafe «C) Fuentes del mito» del presente análisis.

### **C) Fuentes del mito**

La leyenda de Casandra es expuesta en *La Iliada* XXIV y en la reelaboración de Virgilio, *La Eneida* II. Casandra es hija de Príamo, rey de Troya, y sacerdotisa de Apolo. La princesa llega al acuerdo con el dios de que, a cambio de yacer una noche con él, este le otorgará el poder de ver el futuro. Una vez concedido el don, ella se niega al encuentro amoroso, por lo que es castigada a no ser creída en sus vaticinios. Y así ocurre, ya que, a pesar de sus advertencias sobre la inminente invasión de la ciudad, su propio padre no la cree. También Higino dedica un capítulo a esta figura mitológica en sus *Fábulas* XCIII.

Lanuza no sigue con rigor la historia griega, más bien utiliza los personajes de Casandra y Príamo para exponer ciertos atributos (de rey y profetisa), hacer uso de algunas situaciones concretas de la fábula (el exilio de Casandra) y determinar un espacio concreto para la acción como Troya.

Por otro lado, el papel de los dioses personificando, como es habitual, los sentimientos humanos, alude a sus características o atributos mitológicos. Amor, encarnando el sentimiento en positivo, enfrentado a Juno, que representa la inseguridad de los celos. Si bien es interesante que al dios niño se le despoja en esta zarzuela del carácter rebelde y travieso que le es inherente al querer provocar tanto amores como desamores.

### **D) Ejes temáticos**

Lanuza se sirve de los personajes de la mitología clásica, Príamo y Casandra, con menciones incidentales a la guerra de Troya, para desarrollar un asunto amoroso al uso de la temática de la época. La única línea temática refleja los sentimientos contradictorios de amor y celos, personificados en los dioses Amor y Juno, gestionados por un triángulo de personajes humanos, Casandra, Céfito y Doris. También, de manera accesoria, se expone el afecto paterno filial, tanto de Príamo hacia Casandra como de Serapis a Dori. En un segundo plano, también se expone la problemática del hado desde un punto de vista determinista. Las invocaciones a Apolo, la espera de cinco años antes de encontrar a Casandra, y el invariable destino de la princesa ejerciendo finalmente como tal, reflejan una filosofía de tipo neoplatónica basada en el poder del destino que en este caso es determinado por los dioses.

## **E) El análisis semiótico teatral y la música**

### ***La dimensión sintáctica. Tiempo y acción***

La acción discurre en un tiempo de aproximadamente cinco años y localizado después de la guerra de Troya. Se supone que entre las jornadas transcurren los años que determina el oráculo para que aparezca Casandra, pues ciertos personajes viajan entre dos territorios alejados en busca de la princesa. Algunos hechos que conforman la trama suceden simultáneamente en espacios diferentes y se representan sucesivos en la misma jornada, pero son entendidos en el texto dramático como «escenas» con mutaciones diferentes. Los espacios donde sucede la acción son el Templo de Apolo, el palacio con jardines del rey Príamo (ambos en Troya), y un monte selvático con río en Tracia.

### *Secuencia de situaciones*

#### JORNADA I

1.1- Troya. En el foro, templo de Apolo con su simulacro (cortina pintada), altar para sacrificio con un sauce y un laurel, bastidores de primer término con galerías y balcones palaciegos. Salen las ninfas, el rey Príamo y músicos para celebrar un sacrificio a Apolo. El rey pregunta por su hija Casandra y Apolo (se corre la cortina del simulacro y aparece la actriz que encarna al dios) responde que no se sabrá de ella hasta pasados cinco años. Príamo acata el vaticinio, aunque dice que mandó a Céfiro buscarla. Doris lamenta la desaparición de su padre, Serapis, gran sacerdote del templo. Mutis. Escena cantada.

1.2.- Tracia. Mutación de bosque con río, pájaros y fieras. Salen Armonía (Casandra), Serapis y el criado Titiro. Armonía lamenta su soledad en el bosque y Serapis expone su exilio de Troya por su caída en desgracia a consecuencia de las malas artes de Laomedonte y cómo en su huida acogió a Casandra, abandonada por sus raptos después de la guerra. Mutis de Serapis. Armonía canta a la naturaleza y Titiro manifiesta que no la entiende. Salen Céfiro y su criado, Patulo, atraídos por el canto de Armonía (Casandra) y admirados por la belleza del paisaje. El galán detiene su viaje para dirigirse a la joven que canta y quedan ambos prendados el uno del otro. Sale Amor con su arco en una tramoya colgante que cruza el escenario de un lado a otro, se presenta a la joven, y le ofrece su protección (planteamiento). Mutis de Amor. Armonía y Céfiro hacen patentes los sentimientos surgidos entre ellos. El joven pregunta por la

procedencia de la dama y Titiro no desvela el secreto. La princesa ordena al galán cumplir su misión para luego regresar con ella. Mutis de Armonía y Céfiro. Titiro y Patulo se presentan y se conocen. Mutis. Escena cantada.

1.3.- Mutación de cielo. Salen Amor y Juno, cada uno en su tramoya volante, y se cruzan en mitad del escenario. Exponen cantando su lucha, si bien Cupido anuncia que protegerá el amor de Armonía y Céfiro. Juno, por su parte, declara que sembrará los celos entre ellos (incidente desencadenante). Mutis. Escena cantada

## JORNADA II

2.1.- Mutación de palacio con galerías en el que están el rey de Troya y las ninfas recibiendo a Céfiro y Patulo. El joven guerrero relata su encuentro con una silvestre (Armonía). El rey decide esperar que se cumpla el vaticinio de Apolo. Mutis del rey Príamo y parte de las ninfas. Céfiro solicita atención amorosa a Doris y esta le emplaza a una cita en los jardines por la noche. Flora traza un plan de engaño para que Laomedonte hable con Doris en vez de con Céfiro en la cita nocturna. Mutis.

2.2.- Mutación de bosque, salen Armonía y Titiro. Armonía añora al joven Céfiro y expresa sentimientos amorosos hacia él. Salen Amor y Juno con tramoyas volantes y siembran dudas en la joven. Mutis. (Escena cantada).

2.3.- Mutación de parque con árboles, ventanas y puerta con cancela. Sale Laomedonte que proclama su inocencia acerca de acontecimientos pasados de la guerra de Troya. Sale Flora, que llama con una canción al sacerdote exiliado. Sale Doris y habla con Laomedonte pensando que es Céfiro. Mutis de Flora y Doris. Salen Céfiro y Patulo encontrándose con Laomedonte. Mutis.

2.4.- Mutación de templo de Apolo. Salen todas las ninfas, Príamo, Céfiro y Patulo con las gentes. Aparece Apolo, quien revela quién es y dónde está Casandra (Anagnórisis).

2.5.- Mutación de bosque con peñascos. Salen Armonía, Serapis y Titiro. Armonía se expresa sus sentimientos amorosos hacia el joven desconocido. Mutis de Serapis. Salen Céfiro y Patulo «vestidos de camino» y se encuentran con la dama, los dos jóvenes se declaran su amor. Salen Príamo, Celauro, las ninfas, criados y Laomedonte, todos con «traje de camino», y por el otro sale Serapis. Se le revela a Armonía su verdadera identidad y es presentada a su padre, el rey Príamo (anagnórisis y punto de crisis).

Serapis se reencuentra con su hija Doris y perdona a Laomedonte. Salen Amor, Juno y Apolo. Los dioses decretan la boda de Casandra (Armonía) y Céfiro (desenlace) (Escena cantada).

*Signos no lingüísticos y música*

1. TONO. Aunque Marcos de Lanuza hace gala de un tono encuadrado en el cultismo barroco con abundancia de frases subordinadas, metáforas y expresiones que son convención en la época, su discurso no es tan sofisticado como el de Calderón o Bances Candamo. El lenguaje es más directo, quizás como resultado de la poca originalidad debida al empleo de fórmulas lingüísticas y literarias ya muy trilladas en la época, lo que favorece la comprensión inmediata de texto. No se aprecia apenas diferencia en la manera de explicarse de los personajes, sean nobles como Príamo y Serapis; criados como Titiro y Patulo o dioses, como Apolo, Juno o Amor.

2. MÍMICA Y GESTO. En el texto se indican dos actitudes gestuales: Armonía, con su aire suspendido o abstraído «vase Serapis y queda Titiro y Armonía, y ella como suspendida, mirando unas veces al río, otras a los árboles y pájaros» (f. 6v) y las acciones que llevan a cabo las ninfas para sus rituales en el altar de Apolo como, por ejemplo: «Va subiendo Doris por las gradas y aplica fuego al sauce y al laurel, que empezarán a arder; y vuelve Doris a bajar» (f. 4v).

3. MOVIMIENTO. Junto con las mutaciones, las salidas y mutis de los actores delimitan las escenas y además indican bastantes movimientos de los personajes. Un claro ejemplo es la despedida de Céfiro y Armonía en la escena segunda de la primera jornada: en acotación se indica: «como yéndose uno y otro a la punta del tablado de su lado para entrarse después cada uno por el primero o segundo bastidor de su lado» (f. 9v). También son importantes las entradas de los dioses Amor y Juno siempre con tramoyas voladoras que alguna vez atraviesan de lado a lado el escenario: «Aparecieron Amor y Juno cada una por su lado en dos tramoyas, que no se han de trocar como al principio, sino que en acabando de cantar, en vuelo rápido se volvió cada una por la misma parta que vino» (f. 16r). Apolo, en cambio, aparece de manera estática como

simulacro dentro de su templo, es decir, una tela pintada encima de una grada que se corre y deja ver a la actriz cuando el dios es invocado (apariencia).<sup>125</sup>

Las invocaciones que hacen las ninfas están descritas con precisión en cuanto al movimiento, en la primera escena, como ya se ha indicado anteriormente, se describe cómo Doris sube y baja por unas gradas, y en la segunda jornada se describe a las ninfas ejecutando una danza:

Acabada la música forman las Ninfas un bailete, viniendo al fenecerle a quedar en medio la que canta cada copla de las que se siguen, y como las ninfas van formando el baile, van pasando por junto a donde está la lumbre, y echando las guirnaldas en el fuego, que hace la elevación ya dicha (f. 19r).

En cuanto a los personajes humanos, podría considerarse una pequeña directriz de juego de movimientos cuando en la tercera escena de la segunda jornada Laomedonte hace mutis: «Vase Laomedonte acercando a la contraria parte por donde salió al principio, como buscando la puerta que estaba detrás del cancel» (f. 18r). También es destacable la alusión dentro del diálogo al viaje efectuado por Céfiro y Patulo en busca de Casandra, y a la huida de Serapis y Laomedonte.

Todos estos movimientos señalados de manera tan concisa por Lanuza crean un espacio lúdico significativo que a juicio del autor era importante que se mostrara frente al público.

4. MAQUILLAJE Y PEINADO. No hay alusiones a este signo en las acotaciones.

5. TRAJE. Hay en el texto dos indicaciones claras acerca de vestuario. La primera se refiere a los velos blancos y túnicas de las ninfas en la primera escena de la primera jornada: «y salieron Doris, Enone, Aura, Flora y demás ninfas, todas con velos blancos y hachas encendidas» (f. 4r). La segunda referencia al vestuario son las ropas de viaje que viste Céfiro en su trayecto a Tracia: «salen por el segundo y tercer bastidor Céfiro, galán, de camino con botas» (f. 7r). Este atuendo viajero se reflejará otra vez al final de la segunda jornada cuando aparece toda la corte troyana en Tracia buscando a Casandra: «Por una parte salen el rey Príamo, Celauro, príncipe de Tracia, Doris, Enone, Aura y Flora, y acompañamiento de ninfas, criados y Laomedonte, todos con traje de camino» (f. 20v).

---

<sup>125</sup> Para una explicación de las apariencias como efecto espectacular del decorado, véase Ruano de la Haza, 2000, pp. 225-237.

6. Luz. Lanuza hace una única mención a la luz en la acotación de mutación de jardín dentro de la segunda jornada, en la que indica: «Múdese el teatro en parque con árboles, ventanas, barandas y torres y a un lado una puerta a cancel cubierta de murtas y salió Laomedonte como de noche» (f. 16v). Aunque no está muy claro si el autor se refiere a una indumentaria es plausible que la escena se desarrolle en la oscuridad.

7. ACCESORIOS. Apenas hay objetos indicados en las acotaciones salvo las hachas de fuego que portan las ninfas en sus ceremonias y la importante información musical que proporciona la acotación al canto de Apolo acompañado por una «viguela de amor» (21v).<sup>126</sup>

8. SONIDO. No hay referencia importante a sonido, salvo una indicación leve sobre el ruido que hace Céfito, en solo una ocasión, al salir a escena cuando pisa y aparta las ramas.

9. DECORADO. En la representación hay un total de ocho mutaciones escénicas efectuadas con cuatro decorados distintos (palacio, bosque, jardín y cielo). En las didascalias se describen las escenas de la siguiente manera: en la primera jornada, se reflejan el templo de Apolo junto a arcadas y galerías de un palacio, un bosque con arboledas, fuente y río, y el cielo con nubes y celajes; en la segunda jornada, Lanuza detalla un palacio con galerías; el bosque con arboleda; un parque con cancela al lado de la puerta de palacio; el templo de Apolo y, de nuevo, el bosque con arboleda. Se han contabilizado dos ingenios mecánicos voladores en los que siempre aparecen Amor y Juno, si bien al final de la zarzuela Apolo aparece también en una «tramoya».

El autor trata de manera meticulosa y detallista la descripción de los decorados en las didascalias. En el templo indica la existencia de un sauce, un laurel, una lumbre y un

---

<sup>126</sup> La «viguela de amor» es la denominación castellanizada de la «viola d'amore», instrumento de cuerda que tiene catorce cuerdas, siete de ellas suenan al ser frotadas por el arco, y las otras siete, metálicas, emplazadas justo debajo de las primeras, suenan por simpatía. La referencia que existe en el texto dramático a este instrumento es considerada la primera en territorio español por lo que se deduce que fue introducido en la corte madrileña por el grupo de músicos que se describe en la primera página de la loa. El numeroso *ensemble* musical fue probablemente enviado por el hermano de la reina consorte Mariana de Neoburgo (el elector del palatinado de *Neuburg* Johann Wilhelm), según la correspondencia que se conserva entre los dos hermanos. Si bien, no se puede saber a ciencia cierta si el instrumento al que se refiere el texto tuviera las siete cuerdas metálicas que suenan por resonancia simpática, pues la primera documentación que se conoce al respecto está ubicada en Italia y bien entrado el siglo XVIII. Juan José Carreras ya dio noticia de la correspondencia alusiva a los músicos alemanes en Carreras, 1995. La introducción de la viola de amor en España está ampliamente estudiada por María Camino Bravo, dedicando un capítulo detallado a estos músicos alemanes y la utilización del instrumento en la celebración de fiestas cortesanas, véase Bravo, 2016, pp. 190-194.

número indeterminado de árboles; en el bosque añade arboledas, fuentes, peñascos y, en el foro interior, el río Janto con rocas, pájaros y fieras. Aquí se muestran algunos ejemplos de dichas acotaciones:

Mutación de palacio y templo.

Apareció el teatro siendo su primera vista el templo de Apolo en el foro interior, y en él su simulacro con capacidad para que la persona que le había de representar le ocupase, y al pie de las gradas un sauce y un laurel, árboles dedicados a su culto, y una forma de lumbre para el sacrificio; y todo lo restante del teatro, de arcos y galerías de palacio... (Primera jornada, escena I) (f.4r).

Mutación de bosque.

Aparecía el teatro todo de bosque con arboledas, fuentes y peñascos, y en los foros interiores, el río Janto y varias rocas a los lados en que batían sus aguas, y en las líneas de los bastidores varios pájaros y fieras... (Primera jornada, escena II) (f. 5v).

Mutación de celajes

Apareció el teatro con mutación de nubes y celajes en forma de cielo y en el aire dos tramoyas, Amor y Juno, cada una por su lado, y conforme venían se fueron uniendo y al fin se encontraron... (Jornada primera, escena III) (f. 10r).

Mudose el teatro en parque con arboledas, ventanas, barandas y torres, y a un lado una puerta con cancel cubierta de murtas, y salió Laomedonte como de noche... (Jornada segunda, escena III) (f. 16v).

10. MÚSICA. La representación consta de 2.851 versos, de los cuales 663 son cantados, lo que supone aproximadamente un veintitrés por ciento del total. La zarzuela se desarrolla en dos jornadas estructuradas en ocho escenas de las que siete son cantadas.<sup>127</sup>

Si se sigue la disposición de los números musicales y se descartan las frases cantadas de manera anecdótica en contestaciones o ecos, es relativamente sencillo dilucidar los posibles tonos que incluye la comedia. Las interpolaciones musicales están bien delimitadas en el texto, salvo quizás algunas intervenciones de Armonía, en las que no queda claro si canta un único tono o varios entrelazados. Se podrían extraer del texto de la comedia un total de catorce tonos, de los cuales cuatro serían parte clara de la estructura dramática pues inciden en la acción. Estos son: «Moradores de Troya» (planteamiento), «Por qué, injusto padre» (presentación de Armonía), «Pues dejando mi solio» y «En los bosques de Armonía / Ay, cómo temo» (incidente desencadenante), «Ya troyanos respondo» (anagnórisis) y «Soy Amor y no quiero – Pues viendo que los

---

<sup>127</sup> En el texto de la fuente literaria utilizada (BNE T/ 1542) cada jornada está estructurada en tres escenas que no coinciden con la secuencia de situaciones elaborada en el presente análisis semiótico.



troyanos» (desenlace). Respecto a las fuentes musicales existe una única concordancia con un tono atribuido a Sebastián Durón, hallada por Robledo.<sup>128</sup> La estructura musical, según las secciones musicales indicadas en el texto es la siguiente:

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL	
I	1	<b>En el dichoso día - Monarca del día</b> (Ninfas)	Romancillo		
		<b>Moradores de Troya</b> (Apolo)	Cuartetos		
	2	<b>Por qué, injusto padre - Cesa, cesa</b> (Armonía)	Silva y romance		
		<b>Risueña cristalina monarquía</b> (Armonía)	Romance		
		<b>Qué apresurado el bruto</b> (Armonía)	Romance		
		<b>Detente hermosa prisión - Qué ligera vuela el ave</b> (Armonía)	Romance y romancillos		
	3	<b>Yo lo diré, pues dejando</b> (Amor)	Estancias		
		<b>En los bosques de Armonía - Ay, cómo temo</b> (Amor y Juno) (Incidente desencadenante)	Romances y romancillos		
	II	2	<b>Amor, qué es lo que pasa -Joven cuyo desnudo</b> (Armonía)	Silvas	
			<b>No, hermosa ninfa llores</b> (Amor y Juno)	Endechas	
3		<b>No os ausentéis tan presto</b> (Armonía)	Seguidilla		
		<b>Ven rendimiento, ven</b> (Flora)	Romancillo		
4		<b>De Apolo cantemos - Piadoso monarca</b> (Música y Ninfas)	Endecasílabos y silvas		
		<b>Ya troyanos respondo</b> (Apolo) (Anagnórisis)	Romance		
5		<b>Cuando querrás, Amor - Qué angustia, qué violencia</b> (Armonía)	Endecha con vuelta		
		<b>Joven si has venido a ver</b> (Armonía)	Quintillas	E-M Monte de Piedad	
		<b>Soy Amor y no quiero - No quiere Amor</b> (Amor, Juno y Apolo) (Desenlace)	Romance		
		<b>Ni yo, ni yo - Pues viendo que los troyanos</b> (Amor, Juno y Apolo) (Desenlace)	Romance		

TABLA 14. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Celos vencidos de amor y de Amor el mayor triunfo*.

Uno de los recursos más llamativos que utiliza Lanuza es el canto de Armonía o Casandra. El poeta se sirve de su atributo de pitonisa maldita incapaz de hacerse escuchar, ya que según el mito fue condenada por Apolo a no ser creída en sus vaticinios, para convertirla en un personaje musical. Casi todas sus intervenciones son

<sup>128</sup> Robledo, 2003, p. 113. Esta concordancia podría ser una música compuesta para la representación efectuada en 1698, pues Sebastián Durón no entra a formar parte de la Capilla Real como organista hasta 1691.

cantadas, probablemente para hacer ver su estatus de adivina. Es bien sabido que las pitias recitaban sus profecías por medio de unos cantos inconexos. Como resultado, Armonía se presenta en todas sus intervenciones haciendo gala de un canto errático dedicado a todo lo que ve, música no comprendida por sus compañeros Serapis y Titiro, que suelen escabullirse dejándola con la palabra en la boca. Todas estas interacciones de otros personajes con la profetisa demuestran un notable sentido del humor del autor, que impregna de cierta comicidad escenas que a todas luces debieran ser serias y solemnes. Por otra parte, resulta apropiado el nombre de incognito, Armonía, escogido para la princesa Casandra, pues define al personaje en cuanto a lo musical se refiere.

En cuanto a la versificación, hay un predominio del romance y de versos polimétricos con rima asonante en los pares en las partes cantadas, aunque destacan dos escenas desarrolladas en silvas y endecasílabos que son la invocación de Apolo por parte de las ninfas y la primera intervención de Armonía.

Por otra parte, como ya se ha explicado anteriormente en el signo «Accesorios», es importante la indicación a la última intervención cantada de Apolo casi al final de la zarzuela, ya que parece ser una tonada compuesta exprofeso para la actriz que lo encarna:

Apareció Apolo en una tramoya y habiendo mandado su Majestad se hiciese una tonada para Manuela de la Cueva, que le representaba, a fin de que se acompañase con la vihuela de amor, se le hizo la siguiente, en la cual no hubo más instrumentos que el referido (f. 21v).

Dicha acotación expresa la existencia en ese momento de un músico que tañía un instrumento poco común en la corte madrileña y que, además, se interpretó una pieza cantada con su exclusivo acompañamiento. Esta información reafirma las descripciones de Lanuza dadas al principio de la loa, en las que se da cuenta de un grupo de músicos extranjeros de visita en la corte y que acompañaron con sus instrumentos la representación de la zarzuela:<sup>129</sup>

Hay que señalar también las intervenciones musicales de los dioses (Amor y Juno) que, como viene siendo tradición en el género, cantan mientras se mueven en tramoyas o cuando metamorfosean o aparecen como es el caso de Apolo.

---

<sup>129</sup> Lanuza, 1698, f. 1. De este grupo de músicos extranjeros, probablemente alemanes y no flamencos, ya dio cuenta Juan José Carreras, véase Carreras, 1995, pp. 118-127.

En resumen, Lanuza introduce la música de manera convencional en la obra, siempre siguiendo los parámetros que ya están consolidados en este tipo de representaciones. La música acompaña la entrada de los dioses a escena y las invocaciones de las ninfas. Utiliza una canción como llamada y guía para un personaje en la oscuridad de la noche en el jardín, escena musical arquetípica, y emplea tradicional el desenlace musical por medio de un *Deus ex machina*.

La relación de las partes cantadas con los elementos de la acción es evidente, en el planteamiento, el incidente desencadenante, una anagnórisis y el desenlace.

Y el detalle novedoso del tratamiento de Armonía o Casandra, haciendo de su canto un atributo reconocible para el espectador, es decir, el hecho de que el autor utilice el canto del personaje como un signo diferente, un índice, en este caso, da una importancia inusitada al personaje respecto a la música como signo.<sup>130</sup>

### ***La dimensión semántica***

#### *Espacio y personajes*

La acción transcurre en el palacio del rey de Troya, en el templo de Apolo de esta misma ciudad, en los bosques de Tracia y en el cielo, morada de los dioses. Las acotaciones ofrecen una descripción bastante detallada de la disposición de este espacio en cuanto a tramoyas y artes decorativas. Los personajes se mueven en dos niveles espaciales, los dioses Amor y Juno aparecen en tramoyas voladoras por encima del resto de personajes, de la misma manera que Apolo en la primera jornada canta desde un pedestal y en la segunda sobre otra máquina voladora. Los humanos y ninfas se mueven por la escena al mismo nivel espacial, excepto Flora cuando canta desde una ventana elevada. Los personajes cantantes son los dioses, las ninfas y la princesa Casandra-Armonía.

Toda la música es interpretada, cantada, dentro del espacio dramático y escénico, a la vista del público. Es muy probable que los instrumentistas, a los que hace referencia la

---

<sup>130</sup> El canto como índice es utilizado en numerosas ocasiones dentro del género, por ejemplo, Bances Candamo emplea este recurso en el personaje de Arión en *Duelos de Ingenio y Fortuna*. Incluso Calderón también se sirve de él en el auto sacramental *El divino Orfeo*.

loa y la acotación de la última tonada de Apolo, desempeñaran su función fuera del espacio escénico, pero dentro del ámbito escénico.<sup>131</sup>

### *Iconos, índices y símbolos*

Como ya se viene diciendo, el significado de estos elementos es muy similar en todas las representaciones de este género. Son un símbolo las vestimentas «de camino» que se indican para significar el viaje y así favorecer la verosimilitud del cambio ubicación entre escenas de los personajes, de Troya a Tracia. Son icónicas las tramoyas voladoras y con probabilidad el vestuario de los dioses, así como el simulacro de Apolo en la primera jornada.

Como en el resto de las comedias y zarzuelas, la música tiene un alto valor simbólico en cuanto que es el lenguaje de los dioses, ciertos elementos estructurales de la acción dramática son cantados por ellos. También es importante en esta zarzuela la función de llamada, las melodías cantadas por Armonía y por Flora son símbolo en cuanto que atraen a otros personajes, esta función también la desempeña el canto de Doris para invocar a Apolo, algo que es un lugar común en todo el género. Pero, sin duda, lo más destacable es el tratamiento del canto de Armonía como índice, es decir, como atributo que la identifica con Casandra, de tal manera que los espectadores avisados saben desde el principio que la princesa perdida es en realidad Armonía.

### **G) Conclusiones**

Los versos cantados en *Celos vencidos de Amor* son aproximadamente un cuarto del total de los que conforman la zarzuela (23,25%) y en ellos predomina la forma estrófica de romance y romancillos, en muchos casos versos polimétricos con rima asonante en los pares. Del total de ocho escenas que tiene la zarzuela, siete son cantadas, lo que implica que el tiempo escénico musical es considerable. La ubicación y función de estas partes musicales dentro de la estructura dramática es importante por la relación que existe entre la música y algunos elementos fundamentales en el desarrollo de la acción, como el incidente desencadenante, anagnórisis y desenlace. La disposición espacial que tienen los personajes dioses cuando cantan, sobre todo Amor y Juno, conformando un espacio lúdico simétrico, da solemnidad a su intervención divina. También se conforma

---

<sup>131</sup> La loa de esta comedia en acotación indica: «Diversos representantes y representantas, y la música, así de la loa como de la comedia y sainetes, además de las Arpas y guitarras, violones y violines, clarines, trompetas y timbales. Se acompañó de la ópera de Flandes que ha venido, que se compone de instrumentos muy acordes, viguela de Arco, viguela de Amor &cc».

un espacio lúdico especial cuando las ninfas danzan, la acotación indica los pasos de un bailete:

Acabada la música, forman las ninfas un bailete. Viniendo a fenecerle a quedar en media la que canta cada copla de las que se siguen, y como las ninfas van formando el baile, van pasando por junto a donde está la lumbré y echando las guirnaldas en el fuego que hace la elevación ya dicha (f. 21v).

Los personajes cantantes son seis, todos interpretados por mujeres. Cuatro de ellos son principales y dos, secundarios. Aparece indicado un coro de ninfas.

Como ya es convención en este tipo de representaciones la música actúa como icono, índice y símbolo, con la novedad de incorporar el canto de Armonía como índice.

Existe una referencia importante al acompañamiento instrumental con «vigüela de amor», ya indicada anteriormente, en la acotación que precede a la última intervención cantada de Apolo.<sup>132</sup>

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos cantados / Versos totales	663 / 2.851	23,25 %
Escenas cantadas / Escenas totales	7 / 8	87,5 %
Personajes cantantes/ Total personajes	6 / 15	40 %
	Presentación personajes	3      Total
	Planteamiento	1
Elementos cantados en la estructura dramática	Incidente desencadenante	1
	Peripecias	1
	Anagnórisis	1
	Desenlace	1
	Otros	7
Coros, grupos, Música	3	
Solos y dúos	15	
Danzas	1	
Mención instrumentos	1 (Vigüela de amor)	

**TABLA 15. Componentes musicales en *Celos vencidos de amor* de Marcos de Lanuza.**

<sup>132</sup> Véase, Carreras, 1995, pp. 118-127.

## ***Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas**

### **A) Título, datos en la fuente y circunstancias de la obra**

«Comedia *Destinos vencen finezas*, fiesta real que se representó en celebración de los felices años de su majestad, que Dios guarde, el día de este presente año. Ejecutose en el real salón de palacio». <sup>133</sup> «Puso la música de ella don Juan de Navas, dulcísimo Orfeo de este siglo, representose con las dos compañías de esta imperial villa y con las demás partes sobresalientes que se hallaron en ella». <sup>134</sup> Al comienzo de la comedia en la edición literaria, después de la lista de personajes e intérpretes se indica que las dos compañías que la llevaron a cabo fueron las de Carlos Vallejo y Juan Cárdenas, la edición es de 1698, con lo que conforme a la cita anterior su primera representación fue en un salón del palacio el seis de noviembre. <sup>135</sup>

Incluida en los paratextos, también de la edición literaria, hay una pequeña indicación: «Al que leyere». Son observaciones posiblemente dirigidas a un censor, en las que además de narrar las dificultades para aceptar el encargo de escritura, informa de las condiciones que lo acompañaron. Al poco tiempo disponible para cumplir con el calendario de ensayos se le añadía el compromiso no superar las dos horas y media de duración:

Escribí en tres días la que te presento, pues no me permitió más tiempo el corto que había para ponerla en música y estudiarla. Tuve orden de que, con loa, entremeses, baile y fin de fiesta, durase algo menos de dos horas y media; noticias que te las participo para que las tenga presentes tu censura...(paratexto).

---

<sup>133</sup> Llamosas, 1698, paratexto.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Análisis efectuado a partir de Llamosas, 1698. En algunas ocasiones que se indicarán también se ha consultado Navas y Lorenzo de las Llamosas, 1699.

## **Dramatis personae y argumento de la fábula**

PERSONAJES:	Dido	Eneas
	Juno	Lidante ( <i>príncipe de Numidia</i> )
	Venus	Yarbas ( <i>rey de Getulia</i> )
	Mercurio	Anarda ( <i>infanta</i> )
	Cupido	Lidora
	Eolo	Deisobón
	Ascanio	Lisidas ( <i>barbas</i> )
	Olimpo ( <i>sacerdote</i> )	

La acción se desarrolla en Cartago y narra el encuentro entre Dido y Eneas, el germen de su amor y la posterior huida del joven para no perjudicar a su amada reina frente a la ira de Juno y así cumplir, además, con su destino como fundador de Roma.

JORNADA I. Después de que Cupido y Venus amansen los vientos de un temporal, arriban al puerto de Cartago Eneas y su séquito. La diosa y su hijo protegen al héroe troyano de las iras de Juno, ya que esta le aborrece a causa de la intriga que le hizo perder la manzana de oro en el famoso juicio de Paris. Mercurio, como mensajero, les ayuda y decide observar de incógnito los acontecimientos. Aparece entonces: Yarbas, rey de Getulia, que se hace llamar Timante para conservar su verdadera identidad en secreto y poder acercarse a su amada Dido; los náufragos troyanos y, por último, la reina con su cohorte de damas. Hechas las presentaciones, Eneas y Dido sienten una atracción mutua, al igual que Anarda y Lidante, pero Olimpo recuerda al troyano que la bella reina sirve a Juno. En otra mutación, Juno se lamenta de la victoria de Venus sobre ella en Troya y pide la ayuda de Eolo para hacer naufragar a Eneas. Ya todos en el templo, incluidos Cupido y Venus disfrazados, al querer dejar Dido una ofrenda en la efigie de la diosa Juno, esta se rebela, tiembla toda la escultura y se origina un terremoto. Aprovechando la oscuridad y confusión Cupido une las manos de Dido y Eneas.

JORNADA II. En el salón del palacio, Dido cuenta a Anarda sus cuitas amorosas hacia Eneas. Anarda y las damas interpretan una escena musical para consuelo y entretenimiento de su reina. Llegan Eneas y su séquito con Cupido y Venus, que cantan

otra tonada celebrando el sentimiento amoroso. Eneas manifiesta su reparo al pensar que la ira de Juno se debe a su propia presencia y se propone abandonar Cartago; además, revela la verdadera identidad e intenciones de Yrbas. Sin embargo, Dido consigue su permanencia en la ciudad imponiéndole no hablar de partidas. Entonces, llega Yrbas mientras desciende Juno del cielo, la diosa da su protección al rey de Getulia y manda abandonar Cartago a Eneas bajo la amenaza de destruir la ciudad. Acto seguido aparecen Venus y Cupido dando amparo al joven troyano y reclamando un veredicto justo de Júpiter. Yrbas decide esperar dicho veredicto divino. La jornada acaba con una breve recapitulación chistosa de los acontecimientos por parte de los graciosos.

JORNADA III. En una selva, Eneas lamenta su suerte y Anarda canta su pena por el amor que siente por Acates; los dos piden consejo a los dioses. Cupido baja y les aconseja amar de verdad. Aparece Venus buscando a Cupido, que entra a escena junto con Mercurio interpretando una escena musical en la que se revela el dictamen de Júpiter: Eneas debe abandonar Cartago para encontrar su verdadero destino y podrá conservar su vida, pues Juno y Eolo no enviarán tormentas que le pongan en peligro. Dido se encamina al templo de Juno, porque en un nuevo encuentro con Eneas este le ha declarado su amor y ella le ha correspondido a pesar del enfado y el mandato de la diosa. Cuando el joven troyano queda solo en el bosque, Mercurio le informa del dictamen de Júpiter y le manda embarcar hacia su nuevo destino. La comedia acaba con un *Deus ex Machina*: Juno informa a Dido de que Eneas se ha ido y la reina de Cartago, después de un intento de suicidio, acaba desmayándose. Finaliza la acción con una escena grupal cantada animando la marcha del troyano y afirmando que el destino es más importante que el amor («los destinos vencen finezas»).

### **C) Fuentes del mito**

La comedia expone la historia de Dido contada por Virgilio en la *Eneida* I (343, 443, 738). En la leyenda, Dido se ve obligada a huir de su tierra después de que su hermano Pigmalión matase a su marido. Al cabo de navegar cierto tiempo se estableció con su hermana Ana y un grupo de leales en la costa del norte de África. Allí, un pueblo indígena estaba dispuesto a cederle un trozo de tierra a condición de que no fuese más grande que la piel de un buey. Dido cortó entonces la piel de un toro en pequeñas tiras consiguiendo un cordón que demarcó el lugar sobre el que fundaría Cartago.



Posteriormente, Yarbás, el rey de un pueblo vecino quiso casarse con ella amenazándola con declararle la guerra si rehusaba, y Dido, incapaz de negarse, consiguió un plazo de tres meses para la celebración de la boda. En este tiempo, Eneas es arrojado a la costa de Cartago por un temporal y allí, acogido por sus habitantes, conoce a Dido, con la que entabla una amistad que poco a poco se convierte en amor gracias a la intercesión de Afrodita y Juno. Al conocer el alcance de la intimidad de la relación, Yarbás pide a Júpiter que aleje a Eneas de Cartago. El dios, sabiendo el destino prometedor del joven héroe en Roma, le ordena que abandone la ciudad y no vuelva nunca a ver a la reina. Cuando Dido se entera de su partida manda levantar una pira y se quita la vida arrojándose a las llamas.

De las Llamosas reproduce de una manera bastante aproximada esta leyenda virgiliana, pues la historia de amor entre Dido y Eneas es en esencia fiel al relato clásico. Lo único que varía es el final, pues Dido no logra quitarse la vida y se resigna a celebrar la boda con Yarbás.<sup>136</sup> Es interesante también el tratamiento que da el autor a los dioses, pues Venus y Cupido, con la ayuda de Mercurio, protegen a Eneas mientras que, por otro lado, Juno y Eolo están en contra del troyano. Es la figura de Júpiter, que en realidad no sale a escena porque no es un personaje de la comedia, la que toma la última decisión respecto a la suerte del amor entre los dos jóvenes.

Además, para justificar la enemistad de Juno con Eneas, De las Llamosas cita el suceso que origina la guerra de Troya, el Juicio de Paris. Esta leyenda es relatada por Homero en la *Iliada* XXIV (25-30), por Ovidio en *Heroidas* XVI (71, 149-152) y por Higino en *Fábulas* XCII. En resumen, Eris, diosa de la discordia, se presenta en la boda de Peleo dejando una manzana dorada con la indicación «para la más bella». Tres de las diosas presentes, (Afrodita, Hera y Atenea) consideran que es suya, por lo que Zeus escoge como juez para dirimir la disputa a Paris, príncipe troyano. Las tres diosas intentan sobornarlo ofreciéndole distintos dones, pero al final elige a Afrodita, que le había prometido el amor de la mujer más bella del mundo. Esta mujer es Helena, la esposa de Menelao. Paris la rapta desencadenando la guerra de Troya.

---

<sup>136</sup> El desenlace no trágico de la comedia *Destinos vencen finezas*, en el que Dido amaga quitarse la vida pero es salvada o se conforma con casarse con Yarbás coincide con el dramma per música *La Didone* (1641) de Giovan Francesco Busenello (1598-1659) y Francesco Cavalli (1602-1676). Obra estrenada para carnaval en el teatro San Cassiano de Venecia en la que Iarba en la escena duodécima del tercer acto impide a Didone quitarse la vida.

En *Destinos vencen finezas*, Juno (Hera) no olvida la decisión de Paris de otorgar el trofeo dorado a Venus (Afrodita) -el autor intercambia el nombre de las divinidades griegas por las romanas- y por eso se opone al amor entre Dido y Eneas, pues este último comparte su origen troyano con el que antaño hizo de juez. El autor incorpora a la comedia personajes que tradicionalmente no están en el mito clásico, como Eolo, Mercurio o Cupido, quizás por contar con actrices cantantes que pudieran dar espectáculo.

#### **D) Ejes temáticos**

De las Llamosas, como bien dice el título de la comedia, expone como temática la prevalencia del destino a la fuerza del amor, por lo tanto, hay dos líneas fundamentales en el argumento: por un lado, la historia amorosa entre Dido y Eneas, y por otro, la gran importancia del destino que debe cumplir el joven troyano bajo el mandato de Júpiter. Como viene siendo habitual en el género, el sentimiento amoroso está personificado en las figuras de Venus y Cupido, en esta obra también por el dios mensajero Mercurio. Sin embargo, el tema del destino no se corresponde con las divinidades acostumbradas, como Las Parcas, la Fortuna o algún oráculo, sino que se le atribuye a Júpiter, personaje que no aparece en escena. Las órdenes del todopoderoso dios las transmite Venus primero a su hijo Cupido, quien da la orden a Mercurio para que informe a Eneas.

#### **E) El análisis semiótico teatral y la música**

##### ***La dimensión sintáctica. Tiempo y acción***

Los hechos que conforman la trama transcurren a lo largo de un tiempo indeterminado, si bien podría deducirse que pasan días entre una jornada y otra. La acción se desarrolla en Cartago y es representada en escena a través de varias mutaciones: selva y mar, selva florida, templo con estatua en el foro y salón real con gabinete. La comedia está distribuida en tres jornadas que muestran la secuencia acostumbrada de presentación de personajes, planteamiento, nudo y desenlace.

La línea principal de la acción es el triángulo amoroso conformado por Dido, Eneas y Yarbas, junto con las disputas y competencias que se originan entre Venus y Juno a causa de esas relaciones entre los humanos. De manera secundaria también se deja entrever otro embrollo amoroso entre Anarda, Acates y Lidante, pero es llamativo que el autor, para abreviar la exposición de este hilo argumental, relate el enredo rompiendo

la cuarta pared. De tal manera que, al final de la segunda jornada, Lidora se dirige al público narrando lo que acontecerá entre aquellos personajes secundarios y justifica la explicación con un «porque no cabe todo en los versos». De las Llamosas incorpora así un fragmento de tipo *metateatral* con una función pragmática, la de ahorrar tiempo de representación y, quizá también, con la intención de parodiar los enredos amorosos típicos de las comedias áureas.

LIDORA:

Váyase él, que yo no puedo,  
que a mi superiora voy  
a llevar una respuesta  
aunque no llegaré a tiempo.  
Ven, señores, ahora entraba  
de la comedia el enredo,  
porque allí salía la infanta,  
llamaba a Cupido y Venus  
en su favor, y después  
aquel príncipe encubierto,  
Lidante, se declaraba  
con equívocos afectos,  
ella creía que de Acates  
se estaba hablando, y con esto,  
empezando a declararse  
Anarda le daba celos,  
él replicaba quejoso,  
Acates lo oía encubierto  
desde un bastidor, y había  
su poquito de ¡ay, cielos!  
Después salía juntando,  
con lo quejoso, lo atento,  
y aquí andaban muchas cosas  
de algún entretenimiento.  
Pero, paciencia, porque  
no cabe todo en los versos,  
y esto por ahora es preciso  
que haya de pasar adentro. (Vase) (f. 12v).

Existe otro momento en la comedia, al final de la primera jornada, en el que el autor, también por boca de otro personaje, alude a la falta de tiempo para el desarrollo total de la acción de la trama: «Deisobón: ¡Ay, si fuera la comedia / algo más larga! ¡Y qué lances / que salieran del tintero / huyendo de los cendales! / Mas lo que falta va a cuenta / de loa, sainete y bailes» (f. 8r).

La línea principal de la acción está directamente relacionada con la actuación de los dioses en un plano elevado, como suele ser tradicional en el género. Las divinidades son las que realmente manejan tanto el destino como los amores de los personajes humanos. Por tanto, en la comedia se perciben dos niveles que clasifican a los personajes y sus acciones: uno superior de carácter maravilloso y espectacular habitado por los dioses; y

otro nivel terrenal donde interactúan los humanos (reyes, príncipes, damas, galanes y graciosos). No obstante, en *Destinos vencen finezas*, Venus, Cupido y Mercurio también intervienen en la esfera terrenal disfrazados de humanos para observar los acontecimientos dramáticos de incógnito.

Las didascalias no son tan exhaustivas como, por ejemplo, en la obra de Marcos de Lanuza, pero sí aportan indicaciones concretas de la tramoya y los decorados habituales en el género.

### *Secuencia de situaciones*

#### JORNADA I

1.1.- Mutación de selva y mar. Cartago, puerto en el foro con bajeles. Salen (bajan) Cupido y Venus, cantan para apaciguar los vientos. Baja en vuelo rápido Mercurio, informa de la llegada de Eneas al puerto. Venus decide proteger a Eneas de la ira de Juno y relata su enemistad con la diosa a causa del Juicio de Paris (sección cantada). Mutis de Venus y Cupido. Mercurio permanece en escena de incógnito. Sale Yarbás disfrazado de Timante, manifiesta su amor por Dido. Salen Eneas, Acates, Ascanio, Olimpo y marineros, se encuentran con Yarbás que les informa de la ciudad en la que se encuentran y de quién es la reina; además les ofrece posada. Se presentan los troyanos uno por uno. Salen Lidora, Lidante, Lisidas, Anarda y Dido con una manzana de oro y una guirnalda de flores (sección cantada). Se conocen Dido y Eneas, y después también se encuentran Anarda y Acates. Surge atracción amorosa entre ellos. Olimpo previene a Eneas de la devoción de Dido hacia la diosa Juno (presentación de personajes y planteamiento). Mutis de todos excepto Deisobón, Lidora y Lisidas. Deisobón arregla una cita con Lidora a escondidas de Lisidas. Mutis de los tres.

1.2.- Mutación de selva florida. Baja Juno en una tramoya. La diosa se lamenta de la pérdida de la manzana de oro frente a Venus y de la desobediencia de Eolo a su deseo de mandar tempestades para hacer naufragar a la flota troyana. Llama al dios del viento, que baja en vuelo rápido. El dios cuenta que le ha sido imposible hundir las naves de Troya. Venus anuncia que pedirá el sacrificio de Eneas en su altar (presentación de personajes y planteamiento). Mutis de los dos.

1.3.- Mutación de templo con estatua de Juno en el foro. Música. Salen todos los personajes de la primera escena, incluidos Venus, Cupido y Mercurio disfrazados. Dido

ofrece una manzana dorada y una guirnalda de flores a la estatua de Juno, pero la efigie tiembla y bulle. Dido se desmaya. Venus concluye que Juno está molesta porque Dido ha dado amparo a Eneas. Cupido declara que hará que se amen los dos jóvenes. Dido vuelve en sí. Se oscurece el teatro y hay un terremoto. Todos piden socorro a Juno y Jove. Cupido, enfadado por el desaire de que no les invoquen a ellos, une las manos de Dido y Eneas valiéndose de un engaño (incidente desencadenante). Venus, Cupido y Mercurio suben en una tramoya que se eleva mientras se aclara el teatro (cantan). Mutis de Dido con las damas. Yarbas, Acates, Anarda y Eneas permanecen en escena expresando cada uno sus sentimientos. Olimpo manifiesta su pesimismo y Deisobón da paso al entremés. Música. Mutis.

## JORNADA II

2.1.- Dido manifiesta su mal de amores, por lo que sus damas la animan montando un teatrillo con músicos e interpretan una escena musical palaciega. Canta Anarda un tono para alejar la tristeza. Sale Lidora con más damas y Cupido, Venus y Mercurio disfrazados de humanos. Empieza otra canción, esta vez interpretada por Ascanio. Salen Eneas y Olimpo. Cantan Venus, Cupido y Mercurio un tono subrayando las virtudes del amor. Música instrumental. La armonía del ambiente despierta los sentimientos amorosos entre Dido y Eneas. Mutis de todos excepto Dido y Eneas. El joven troyano expone la necesidad de su partida para no perjudicar a la reina. Además, manifiesta los celos que sufre hacia Yarbas, revelando así su verdadera identidad. Dido le pide que no vuelva nunca más a hablar de su partida. Sale un criado que anuncia la llegada de Yarbas y Juno junto al pueblo amotinado.

2.2.- Salen Yarbas y gentes, por un lado, por otro salen Olimpo, Anarda y Ascanio. Juno baja por el aire. Canta Juno. Manda expulsar a Eneas de la ciudad bajo la amenaza de destruir Cartago, a la vez que expresa su apoyo a Yarbas como futuro consorte de la reina Dido. Sale Cupido (canta) y se enfrenta a Juno, ya que no puede haber casamiento sin contar con él. Sale Venus (canta) y recrimina a Juno que haya querido controlar los elementos para hacer naufragar a los troyanos. Las tres divinidades deciden solicitar sentencia a Júpiter. Mutis de Cupido, Venus y Juno. Yarbas declara a los cartagineses que esperará el decreto de los dioses. Dido rechaza a Yarbas. Mutis de Dido y damas. Yarbas pide a Eneas que se retire de la liza por la joven reina. Eneas responde que solicitará el amparo de Venus. Mutis de todos excepto de Deisabón.

2.3.- Deisabón, el gracioso, en un monólogo resume y comenta todos los sucesos acontecidos hasta el momento a su manera. Sale Lidora. Flirteo de los dos graciosos. Sale Lisidas que intenta proteger a la mujer de las pretensiones de Deisabón. Lidora explica el enredo amoroso entre Anarda, Acates y Lidante. Mutis de Lidora. Después de una breve riña, mutis de los dos hombres.

### JORNADA III

3.1.- Mutación de selva. Salen Yrbas y Eneas, que buscan respuestas respecto a su destino en el «bosque de los hados». Mutis de Yrbas. Sale Anarda, confiesa su amor por Acates, Eneas se une a su lamento (cantan). Sale Cupido, quien, cantando, les aconseja que se dejen llevar por sus sentimientos amorosos. Mutis de Cupido y Eneas. Sale Lidante que, cantando, se declara a Anarda, esta le rechaza, y el galán, agraviado, la deja. Mutis de Lidante. Sale Acates. Éste y Anarda confiesan sus sentimientos el uno por el otro. Mutis de los dos.

3.2.- Baja Venus, quien, cantando, llama a Cupido para contarle el decreto de Júpiter. El dios le ha informado del destino prometedor de Eneas y se ha negado a que sea sacrificado en honor a Juno, pero ha de abandonar Cartago. Sale Cupido, que espera órdenes de su madre. Sale Mercurio. Venus ordena al dios mensajero que prepare el viaje de Eneas y anuncia la sentencia de Júpiter: Eneas irá en busca de su destino y Yrbas se esposará con Dido (anagnórisis). Mutis.

3.3.- Salen Dido y Eneas; este pide la mano a Dido y ella acepta a pesar de la amenaza de Juno. Mutis de Dido. Salen Ascanio, Acates, Olimpo, Deisobón y Mercurio. El dios manda embarcar a Eneas y sus hombres y partir de Cartago por mandato divino (punto de crisis). Mutis.

3.4.- Salen Dido, Anarda y Damas. Se celebra con música la ceremonia para elegir el esposo de la reina. Baja Juno, que informa (cantando) de que Eneas y sus hombres están marchándose de la ciudad y que Dido debe casarse con Yrbas. Mutis de Juno. Se abre el foro donde se ve el mar y los navíos yéndose. Dido intenta quitarse la vida arrojándose al mar, pero se desmaya. Baja Juno (canta) que despierta a Dido con una guirnalda de flores. Aparecen sobre el mar Venus, Cupido, Mercurio y Eolo que cantan la despedida y acompañan a los troyanos (desenlace). Cantan todos. Fin.

### *Signos no lingüísticos y música*

1. TONO. Lorenzo de las Llamosas emplea un pretendido tono neutro que no hace gala de excesivo culteranismo. El lenguaje es directo, aunque sí utiliza numerosas frases subordinadas y encabalgamientos en el verso. El tono de los dioses no se diferencia del de los humanos nobles, a excepción de Juno que, quizás, sí habla con un estilo más conceptista, algo que es, sin duda, llamativo. Puede ser que de esta manera el autor otorgue cierta jerarquía a las divinidades o que simplemente considere necesario manifestar la mayor importancia de Juno frente a Venus. Los graciosos utilizan un tono sencillo sin demasiados juegos de palabras ni casticismos, lo que les confiere un carácter elegante en su manera hablar.

2. MÍMICA Y GESTO. En las didascalias se reflejan varias indicaciones referentes a la gesticulación de los actores. Por ejemplo, la estaticidad de personajes como Yarbas, Eneas o Dido al quedarse pensativos se indica con un «queda en suspenso». Ya en la primera jornada Dido y sus damas aparecen «tejiendo una guirnalda de flores» (f.5r) y se indica el gesto de la reina cuando conoce a Eneas en «repara en Eneas y en su acompañamiento» (f. 5v). Así mismo, en la primera escena de la segunda jornada, Dido, para compartir el espectáculo musical, hace llamar a Eneas y Anarda lo avisa de esta manera: «hace señas de que le llama Dido y ponen otro asiento junto a ella» (f.9r). Y en esta misma jornada se señala la reverencia que le hacen los hombres a Yarbas al despedirse, «hacen todos los que está de su parte una reverencia y se van» (f. 11v).

También las acotaciones dan directrices a los graciosos; la interacción entre Deisabón, Lidora y el viejo Lisidas muestra algunas de ellas: «vanse con esta música todos y desvía Deisabón a Lidora, y Lisidas reparándolo se queda en el teatro» (f. 6r) o «hacen que se hablan por las manos ocultándose de Lisidas» (f. 6v). En resumidas cuentas, el autor hace indicaciones precisas relativas al gesto en las acotaciones.

3. MOVIMIENTO. Este signo es importante durante toda la representación, pues estructura la acción de la trama. Hay numerosas salidas a escena y mutis de actores por diferentes lugares; personajes confrontados como Yarbas y Eneas salen a la vez por distintos bastidores, al igual que sus hombres; los griegos y los troyanos, encarnados por las compañías de Vallejo y Cárdenas respectivamente, que siempre salen a escena por lados enfrentados. Estos movimientos de oposición crean un espacio lúdico que tiene un significado concreto para el espectador, que diferencia de esta manera un bando de otro.

También es importante, como viene siendo habitual en el género, las apariciones de los personajes dioses en tramoyas, un ejemplo de ello son las indicadas por las didascalias: «por un lado baja Cupido y por otro Venus» (f. 3r), «baja Mercurio en vuelo rápido» (f. 3v) o «baja Juno por el aire» (f.10v). No obstante, en esta comedia, las divinidades Venus, Cupido y Mercurio salen a escena además por bastidores, caminando como los humanos cuando van disfrazados.

Por otro lado, es muy interesante y valiosa la escena primera de la segunda jornada en la se monta una suerte de teatrillo para escuchar música. Aunque no está apuntado directamente en acotación, se sobrentiende una disposición concreta que separa de manera enfrentada los músicos y personajes cantantes de los personajes que escuchan. Se conforma así un espacio lúdico que resulta ser un teatro dentro del teatro. La situación que da pie a toda la escena es la tristeza amorosa de Dido a la que sus damas ponen remedio con un recital:

DIDO

Yo muero, pero ¿qué digo?  
solicite algún remedio  
mi pasión, ¡hola!

*Salen damas.*

TODAS

Arrimad aquí un asiento  
y haced que vengan al punto  
aquí con otros instrumentos  
todas las mejores voces  
que hubiere en Cartago (f. 8v).

En conclusión, la comedia muestra un gran dinamismo, con numerosos movimientos reflejados tanto en las acotaciones como en los diálogos de los personajes.

4. MAQUILLAJE Y PEINADO. No hay ninguna referencia explícita a estos signos en el texto de la representación, aunque es muy posible que, dentro de este género, los personajes dioses mostraran un maquillaje especial, por la tradición escénica y hasta pictórica.

5. VESTUARIO. Sólo existen dos indicaciones sutiles con respecto a este signo en el texto. La primera es la descripción que hace Yarbás de los troyanos cuando los ve, que dice: «Pero ¿qué voces son estas? / ¿Mas, qué miro? Hacia este lado / una tropa se encamina / y, según lo que reparo, / en traje y señas parecen / de algún funesto naufragio / humedecidas reliquias / que ha expuesto a la orilla el hado» (f.4r). Por estas



palabras se advierte que el aspecto de los troyanos con las ropas mojadas señala el resultado de un naufragio.

La segunda referencia a la vestimenta son los disfraces de los dioses cuando van de incógnito. Tanto Venus y Cupido como Mercurio aparecen en varias ocasiones mezclados con los humanos en su mismo nivel de acción, pero siempre disfrazados. Así sale reflejado en algunas acotaciones, por ejemplo: «Con esta música salen todos los que se fueron al fin de la primera, Venus, Mercurio y Cupido, disfrazados entre ellos» (f.7r).

6. Luz. En el texto hay dos alusiones a este signo. En una acotación al final de la primera jornada cuando se representa un terremoto se indica la falta de luz con «cae una nube y oscurécese el teatro» (f. 7v). Pero la referencia más interesante la pronuncia el personaje Mercurio describiéndose a sí mismo como poseedor de resplandor. De hecho, expresa que debe desprenderse de su fulgor para que no le reconozcan: «¡Cielos! ¿Si tardara Dido? / Pero, pues felice logro / que venga hacia aquí Timantes, / criado suyo. Yo me informo / de mi duda, pues templando / mi resplandor a sus ojos / podré sin que me conozca deidad, hablarle por otro» (f. 4r). Lo más probable es que esta afirmación de luminosidad del personaje no tenga una correlación escénica, es decir, no exista un efecto visual que lo apoye y sea simplemente una declaración conceptual que apele a la imaginación del espectador. Sin embargo, no se debería desdeñar la posibilidad de que los personajes dioses, dentro de su parafernalia escénica, puedan tener un recurso escénico lumínico o con un especial cromatismo como atributo que les defina como divinidades.

7. ACCESORIOS. Los únicos objetos que están reflejados en el texto son la manzana de oro y la guirnalda de flores que Dido y sus damas llevan como ofrenda a la estatua de Juno en el templo. También en numerosas ocasiones aparece la indicación «instrumentos» cuando se representan escenas musicales.

8. SONIDO. No hay ninguna referencia a este signo en el texto dramático.

9. DECORADO. Se describen un total de cuatro mutaciones en el desarrollo de la representación, aunque la más recurrida, porque aparece en numerosas ocasiones, es la indicada brevemente como «selva florida». Junto a esta se señalan un paisaje de selva con mar al fondo, un templo con estatua y salón real con gabinete. Estas mutaciones se

explican en didascalias de la siguiente manera: en la primera jornada, «Mutación, selva y mar, aparece la ribera de Cartago y en el centro se ve el mar con algunos bajeles dados fondo en el puerto, por un lado, baja Cupido y por otro, Venus» (f. 3) y «Mutación de templo con la estatua de Juno en el foro» (f. 7r); en la segunda jornada, «Mutación de salón real con gabinete» (f. 8r); y ya en la tercera, «Ábrese el foro y se ve el mar y los navíos» (f. 18r).

Como se puede observar, a excepción de la primera acotación al comienzo de la primera jornada, todas las alusiones al decorado son breves y poco detalladas, tal vez porque la representación se llevó a cabo en un salón del palacio y no en el coliseo donde pudiera haber más medios técnicos. A pesar de este espacio escenográfico reducido, también existen en el texto referencias a maquinaria utilizada por los personajes dioses en sus salidas a escena. Las cinco divinidades que intervienen en la comedia salen a las tablas con vuelos o descolgándose de arriba abajo (posible pescante), pero solo se aprecia, en la segunda jornada, la utilización de dos de estas tramoyas de manera simultánea.

10. MÚSICA. En la representación se han contabilizado 2498 versos de los cuales 614 son cantados, lo que significa que los versos cantados suman aproximadamente un veinticuatro por ciento del total. La comedia se distribuye en tres jornadas que están repartidas en diez escenas y nueve de ellas tienen partes cantadas. Toda la música de la obra se encuentra en una fuente impresa (E-Mn R/ 9348) que proporciona una información sumamente valiosa sobre la cantidad de tonos cantados y su manera de interpretarse dentro de la representación.<sup>137</sup> Así pues, un cotejo entre la fuente musical y la literaria permite constatar las funciones e integración de la parte musical dentro del drama, tanto en *Destinos vencen finezas* como en otras obras pertenecientes al mismo género (drama mitológico).

Según la impresión musical, la comedia consta de veintiséis tonos, uno de ellos, «Hagan la salva», se repite al final. Las tres jornadas, a su término, están delimitadas por piezas musicales, y aunque el comienzo de la segunda y tercera no es estrictamente cantado, sí que muestran partes entonadas en sus primeras escenas.

---

<sup>137</sup> En la tabla se especifica una sola vez (en el primer tono) la signatura de esta fuente, sobreentendiéndose que todas las partes cantadas están en ella. Sí se indica la concordancia correspondiente a otra fuente musical del tono «La rosa que reina». Por otro lado, se conservan dos ejemplares, aparte del de Madrid, de esta primera edición literario-musical de 1699: uno en Santiago de Chile (RCH-Sbnc 782.82L77020) y otro, en la ciudad francesa de Dijon (F-Dc In8.26) Véase Carreras, 1995.

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>Serene sus furias el viento – Si Juno ofendida</b> (Cupido, Venus, Mercurio y coro)	Romance	E-Mn R/9348
		<b>Vengan, vengan las flores</b> (Música, Lidora y damas)	Romance irregular	
	2	<b>¿Dónde he de ir?</b> – Yo esperé (Juno y Eolo)	Romance irregular y silvas	
		3	<b>¡Al templo, al templo!</b> (Música, a 4)	¿Silva?
			<b>Seréense el viento</b> (Cupido, Venus, Mercurio y Música)	Romance irregular
II	1	<b>La rosa que reina – Recoge ese llanto</b> (Anarda)	Estribillo y romancillos	E-Bbc M738/63
		<b>No más pesares – Para qué tantas penas</b> (Música y Ascanio)	Romance con seguidillas y endecasílabo	
		<b>Amor, si me aprisionaste – Mal hayan los años</b> (Venus, Cupido y Mercurio)	Romances	
	2	<b>Mas por si el destino aleve</b> (Recitativo) (Cupido, Venus y Mercurio)	Romance	
		<b>¡Al arma! ¡Al arma! – Mientras que Eneas</b> (Juno)	Sexta rima	
		<b>Pero ¡cómo! ¡Ay, de mi saña!</b> (Recitativo) (Juno)	Romance	
	3	<b>Templa, templa las iras</b> (Cupido)	Seguidillas	
		<b>Cierto es que raro capricho</b> (Venus)	Romance irregular	
		<b>Al aire, al aire armonías</b> (Dúo) (Cupido y Venus)	Romance	
	III (4 escenas)	1	<b>¡Ay! Ciego amor- Acentos desdichados</b> (Anarda)	Pareados y silva
<b>No más llantos amantes</b> (Cupido)			Seguidillas	
<b>Suspende la fuga</b> (Lidante)			Romance irregular	
2		<b>Amor, ¿dónde estás? – Ven a que sepas</b> (Venus)	Cantilena	
		<b>Ya, hermosa madre – No más</b> (Cupido y Venus)	Silva y quintillas	
		<b>Quién habrá que de Venus</b> (Música a 4)	Seguidilla	
4		<b>Ven, Himeneo, ven</b> (Anarda y Música)	Romancillo	
		<b>Miente ese acento</b> (Juno)	Silva	
		<b>Hagan la salva</b> (8 con instrumentos)	Coplas de arte menor	
		<b>Ya, a vuestras voces</b> (Juno, Venus y Cupido)	Décimas	
		<b>El tiempo, la esfera</b> (Música a 4)	Romancillo	

TABLA 16. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Destinos vencen finezas*.

Por tanto, se puede inferir que la música tiene una función estructural en cuanto a delimitación de secciones del drama. La organización de números musicales es la que muestra la tabla 16.

Una vez analizadas la fuente literaria y musical, es interesante enumerar la instrumentación que aparece en la partitura. El acompañamiento o bajo continuo podría estar constituido por algunos o todos de los siguientes instrumentos: arpa, clavecín, guitarra, y bajón; además, intervendrían también los que se detallan específicamente como violines, clarín, oboes, viola de amor y viola de arco.<sup>138</sup>

Desde el punto de vista vocal, conviene subrayar que todos los números cantados por la «Música» son a cuatro voces. En dos ocasiones, piezas interpretadas «a solo» son introducidas y rematadas al final por una intervención de la «Música», a modo de *ritornello*. Este es el caso de «Vengan, vengan las flores» o «No más pesares», que incluso se acompañan de un trío de violines además del bajo continuo.

También es importante señalar la función de eco que tienen las indicaciones «Coro» y «Música», tanto al principio de la comedia en «Serene sus furias el viento», como al final, en «Ven, Himeneo, ven», y destacar como algo muy interesante que ambas intervenciones reiterantes sean también polifónicas. Muchas de las representaciones ya analizadas, dentro del género drama mitológico cortesano aquí estudiado, reflejan en el texto dramático la función de eco en ciertas partes cantadas que, al hilo de lo que se observa en *Destinos vencen finezas*, podrían ser también polifonía. Aparte de los números a cuatro voces ya aludidos se interpretan un trío, «Amor si me aprisionaste»; un dúo, «Al aire, al aire armonías» y el espectacular doble coro (se indica «a ocho» en la partitura) acompañado por oboes del final de la comedia, «Hagan la salva».

Habría que señalar también que la representación tiene dos intervenciones cantadas en estilo recitativo, «Mas por si el destino aleve» y «Pero ¡cómo! ¡Ay, de mi saña!», las dos desarrolladas en estrofa romance. Los personajes cantantes intervienen la mayoría de las veces «a solo» y, cuando actúan simultáneamente en la misma escena, se turnan en el canto de las coplas.

---

<sup>138</sup> Para más información sobre los instrumentos que pudieran acompañar las comedias del género, véase Flórez, 2015, pp. 341-343. Es interesante también señalar que esta obra posee una de las primeras partituras donde aparecen reflejados los oboes, siendo esta fecha (1698) la de referencia para el estudio de la introducción de este instrumento en la corte española, véase Berrocal Cebrián, 2016, pp. 39-48.

En lo que toca al procedimiento del autor para introducir las escenas musicales, llama la atención, en la primera escena de segunda jornada, la recreación de un ambiente ocioso cortesano en el que se interpretan varias canciones para el consuelo y distracción de Dido. Este cuadro es un claro reflejo de la sociedad palaciega de la época, como ya advirtió Querol, y es un ejemplo evidente del recurso metateatral del que se vale Lorenzo de las Llamosas en algunos momentos de la comedia.<sup>139</sup> Este tipo de escena es recurrente en el género, pero en el resto de las obras estudiadas no se suele prolongar tanto. Siempre hay una ninfa, dama o criada que canta una cancioncilla sentimental o con alguna enseñanza popular para entretenimiento de la protagonista, pero en ningún caso se organiza una suerte teatrillo. En la escena aquí aludida, intervienen nada menos que cinco actores cantantes: una dama (Anarda) que ejecuta «La rosa que reina» con viola de amor y viola de arco como instrumentos obligados; un criado (Ascanio) que interpreta «No más pesares»; y tres dioses (Cupido, Venus y Mercurio) cantando el estribillo «Amor si me aprisionaste» a trío y una copla cada uno. Por el contrario, no se observan en la comedia tonos de carácter tradicional o laudatorio, los cantos que Stein denomina de los «mortales» casi no están presentes en la representación, salvo el caso testimonial de la primera jornada de «¡Al templo! ¡Al templo!».

Los personajes cantantes, nueve en total, están encarnados por actrices excepto Eolo. Es algo habitual en el género que los dioses sean interpretados por mujeres, aunque en esta ocasión aparece uno de ellos interpretado por Miguel Ferrer, según la relación de actores que aparece en la primera página de la edición literaria. Al observar la partitura, se puede comprobar que ese rol podría estar concebido perfectamente para una voz masculina, pues su parte cantada está escrita en clave de *do en tercera*. De igual manera se puede demostrar que el personaje de Ascanio lo ejecuta, conforme a la misma lista inicial, la actriz Juana de Olmedo, ya que su tono está escrito en clave de *do en primera*. Con todo, hay que advertir que existe una variante entre las dos fuentes; tanto en la edición literaria como en el texto dialogado de la impresión musical se indica que el tono «Para qué tantas penas» es interpretado por Ascanio, pero en la parte superior del pentagrama está anotado el nombre de Cupido. Este apunte en la partitura es con certeza una errata porque el diálogo anterior a la pieza musical no deja lugar a dudas:

DIDO    ¡Cantad, pues! Pero ¿quién? Ascanio,  
          ¿tú también cantas?

---

<sup>139</sup> Querol Gavaldá, 1973, p. 3.

[ASCANIO]                                No tengo  
 muy buena voz, mas veré  
 si yo agradarte merezco.  
 DIDO    Pues siéntate tú, y mi hermana  
 también puede hacer lo mismo.  
 Empiece el coro, y después  
 cantará Ascanio el primero.

*Siéntanse Ascanio y Anarda y empiezan los instrumentos la introducción.*<sup>140</sup>

En cuanto a la función de la música, Llamosas la utiliza para potenciar el espectáculo, siendo uno de los cometidos más significativos que tiene dentro de la representación. No obstante, también tiene cierto vínculo con la estructura dramática y la acción: la presentación musical de todos los personajes dioses, el incidente desencadenante en «¡Al arma! ¡Al arma!», el punto de crisis en «Miente este acento» (ambos tonos cantados por Juno) y el desenlace con «Ya a vuestras voces» interpretado por los cinco dioses, son partes imprescindibles para la comprensión de la trama.

Otra prueba de la gran importancia que da el autor a la música es la cantidad de referencias a los instrumentos en el texto. Por ejemplo, en la primera escena de la segunda jornada, después de todos los cantos, hay una acotación que dice «Quedaron sonando los instrumentos», de lo que se infiere que hay una parte de música instrumental sonando mientras dialogan ciertos personajes. También es curioso cómo en el propio texto se citan los clarines, los oboes y timbales: «Hagan la salva, / bracea la gavia, / caza la escota, / larga esa braza, / hagan la salva, / buen viaje, / clarines, oboes, timbales» (f. 18r); o el elogio que se hace al canto cuando los dioses interpretan «Al aire, al aire armonías, / al viento dulzuras, al viento, / anticipad los aplausos / con galas y con gorjeos / pues ya tenemos / con intentarlos solo / los triunfos ciertos» (f. 12v).

En definitiva, *Destinos vencen finezas* es una comedia de poca profundidad temática que basa gran parte de su efectismo en los números musicales. El autor emplea hasta cinco personajes dioses, posiblemente para incorporar una mayor cantidad de tonos cantados a solo, además de las piezas a cuatro y a ocho que interpretan los coros y la «Música». La figura de Juan Gómez de Navas, el músico de la Capilla Real encargado de componer las piezas, probablemente fue trascendental para construir el armazón dramático de esta obra tan significativa desde el punto de vista musical y musicológico. Una comedia muy en sintonía con las musicadas en esos años por Sebastián Durón de obras de dramaturgos como Antonio Zamora o Cañizares.

---

<sup>140</sup> Navas y Lorenzo de las Llamosas, 1699, p. 32.

## ***La dimensión semántica***

### *Espacio y personajes*

La acción transcurre en el espacio dramático de Cartago, reproducido por medio de mutaciones que recrean los espacios escenográficos de bosque con el puerto al fondo, el templo de Juno, selva florida e interior de un palacio. Llamosas ubica a sus personajes en dos niveles, uno elevado donde se ejecutan los vuelos y descolgamientos de los personajes divinos y otro terrenal donde interactúan los personajes humanos y, también en ocasiones, los dioses cuando van disfrazados de hombres.

Toda la música se interpreta a la vista del espectador, es decir, dentro del espacio escenográfico, y en los dos planos, tanto el elevado como el terrenal. Los personajes humanos protagonistas, como son, por ejemplo, Dido y Eneas, no son cantantes.

Todas estas observaciones también se relacionan de alguna manera con el espacio lúdico que el autor crea cuando indica los movimientos de los actores. El gran dinamismo que consigue a través de las entradas y salidas de grupos de figurantes (troyanos y griegos), de la contraposición escénica de personajes rivales y los vuelos de los dioses, conforma un espacio lúdico muy variado que enriquece visualmente la acción. Dentro de estos lugares creados por el movimiento de actores, merece especial atención el empleo del recurso del teatro dentro del teatro que Llamosas hace de manera evidente en algunos momentos de la representación. El autor establece de esta manera otros espacios dramáticos alternativos sorprendentes para el espectador. Un ejemplo manifiesto es toda la primera escena de la segunda jornada, en la que Anarda con sus damas, adquiriendo una colocación determinada, cantan una tonada para la distracción de Dido, sentada en un asiento en el que ejerce de público; estableciendo así un bonito juego de espejos para regocijo del auditorio cortesano. Otro procedimiento similar, en cuanto a metateatro se refiere, volverá a aparecer durante la tercera jornada, cuando Venus introduce en su discurso a Carlos II y Mariana de Neoburgo como moradores del Olimpo junto a las divinidades clásicas, haciéndoles así partícipes de la trama, esta vez con un claro objetivo adulatorio.

Por otra parte, también están en esta dirección (metateatral) las intervenciones de los graciosos cuando rompen la cuarta pared al final de la primera y segunda jornada. Estos son los pasajes de Lidora y Deisobón ya reproducidos en el epígrafe *La dimensión sintáctica. Tiempo y acción* del presente análisis.

### *Iconos, índices y símbolos*

En los análisis anteriores ya se viene advirtiendo un abandono de la significación de estos elementos dentro de las representaciones. Los objetos que tienen función de índice, que son icónicos o simbólicos dejan de tener la trascendencia que se les confería en las comedias de la primera generación de autores, como, por ejemplo, *La fiera, el rayo y la piedra* y *La estatua de Prometeo* o *Triunfos de Amor y Fortuna*.

En las acotaciones de *Destinos vencen finezas* no aparece ningún atributo propio de las divinidades protagonistas. A Cupido no se le describe ni con alas ni con arco y flechas, tampoco Mercurio parece llevar su caduceo, es decir, en didascalía no aparecen esos objetos que suelen tener un significado icónico. Sin embargo, sí es posible identificar el personaje de Amor como índice ya que, al final de la primera jornada, provoca el enamoramiento de Dido y Eneas por medio del tacto en la confusión de un terremoto: «Sale, y va por entre todos hasta dar primero con Eneas y después, con Dido, y quedase en medio de los dos, asido de entrambas manos» (f.7v). Como se puede apreciar, el autor no utiliza las consabidas flechas para indicar dicho enamoramiento, sino que emplea al dios en sí mismo. Es probable que las divinidades llevaran un vestuario (icónico) especial, ya convertido en lugar común a estas alturas de siglo, que permitiera al espectador identificar al personaje; la auto referencia, citada anteriormente, que se hace Mercurio con la frase «...pues templando / mi resplandor a sus ojos / podré, sin que me conozca / deidad, hablarle por otro», tal vez señale esa circunstancia. Algo semejante ocurre con las máquinas de tramoya utilizadas en los vuelos de los dioses, iconos evidentes asociados a los personajes divinos desde los inicios del género.

En cuanto a la música, también se aprecia una pérdida de significado simbólico con respecto a comedias anteriores. En *Destinos vencen finezas* su propósito fundamental es el espectáculo, de manera que es en realidad un recurso efectista para conseguir la diversión del público cortesano. Aquel simbolismo de antaño manifestado en las obras de Calderón, *Diamante* o *Salazar y Torres*, inherente a las situaciones mágicas, subrayando el elemento maravilloso de las leyendas grecolatinas, es algo más trivial en la obra de Llamosas. Sí está presente el simbolismo del canto de los dioses como portavoces de las certezas del destino, pues a eso se reduce prácticamente su función simbólica en la trama. El resto de las melodías entonadas por ellos son canciones de



temática amoroso-sentimental que podrían ser interpretadas por cualquier otro personaje.

#### **F) La pragmática hipotética**

Los datos que ofrecen tanto la fuente literaria como musical nos indican que *Destinos vencen finezas* se representó en el «real salón de palacio» el seis de noviembre de 1698, cumpleaños de Carlos II, bajo los auspicios del Marqués de Laconi. La música, compuesta por Juan Francisco Gómez de Navas, arpista de la Real Capilla y Cámara, según la partitura conservada, fue llevada a cabo por un gran número de instrumentos, ya mencionados, además de los actores cantantes. También hay que tener en cuenta la posible intervención de otros instrumentos no reflejados en la impresión musical, como los timbales, que sí aparecen mencionados en el texto dramático.

La anotación de las compañías y lista de actores, junto al personaje que interpretan, aparecen reflejadas también en la primera página de la edición de la comedia. Así se sabe que la representación fue llevada a cabo por las compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo, además de sobresalientes (actores especialistas de prestigio contratados individualmente para la ocasión).<sup>141</sup> Se ha comprobado que las actrices - cantantes Paula María, Manuela Labaña, Juana de Olmedo y Margarita Ruano que encarnan respectivamente a Juno, Mercurio, Ascanio y Lidante, pertenecían a la Compañía de Juan Cárdenas. Por otro lado, Teresa de Robles, Manuela de la Cueva, Isabel de Castro y Josefa Laura, que encarnan respectivamente a Venus, Cupido, Anarda y Lidora, eran de la compañía de Carlos Vallejo.<sup>142</sup> El papel de Eolo fue representado por un hombre, Miguel Ferrer, que es probable que fuese un sobresaliente contratado para la ocasión.

Esta fiesta onomástica de 1698 se celebró en Madrid, propiciada por el cardenal Portocarrero, a la vuelta de Carlos II de una estancia en Toledo por motivos médicos. El ambiente en la corte en este tiempo se caracterizaba por las intrigas sucesorias debido a la ya débil salud del monarca y es en este contexto en el que se enmarca el encargo y posterior representación de *Destinos vencen finezas*. Es curioso que Llamosas manifieste su aborrecimiento hacia la componenda de comedias en el proemio de la edición literaria y, a su vez, aceptara el compromiso de escribir la obra nada menos que

---

<sup>141</sup> Cfr. Flórez, 2015, pp. 227-236.

<sup>142</sup> Shergold y Varey, 1985.

en tres días.<sup>143</sup> Quizás pesara en dicho consentimiento literario su afinidad con el malogrado José Fernando de Baviera, el que fuera sucesor favorito a los ojos de la reina Mariana de Neoburgo.<sup>144</sup> Ciertamente es que, según dice Carreras, en esas fechas (octubre de 1698) tanto Sebastián Durón como Bances Candamo están alejados de la corte, pero también es verdad que en ese momento viven en la villa, y cerca de los círculos aristocráticos, varios dramaturgos de renombre como Antonio Zamora, José de Cañizares, Marcos de Lanuza o incluso Francisco Polope.<sup>145</sup> Todos ellos posible «competencia» para un escritor advenedizo que quizás se veía en la obligación de justificar en varias ocasiones su supuesta poca pericia literaria.

### G) Conclusiones

Está fuera de toda duda la importancia de la fuente musical que se conserva de esta representación, ya que muestra una serie de datos muy valiosos para tener en cuenta a la hora de definir el género del drama mitológico cortesano. La relación de instrumentos obligados, las claves en el pentagrama que determinan el rango vocal de los cantantes, y por tanto su tesitura, el empleo de los coros y la disposición polifónica a cuatro voces de la acepción «Música» ofrece una idea muy aproximada de cómo se llevaron a cabo, en su faceta musical, este conjunto de obras. La estructura dramática y musical de *Destinos vencen finezas* no es diferente al resto de comedias analizadas en el presente trabajo, por tanto, es razonable afirmar que el empleo de la música en todas ellas pudo ser similar. Así pues, cabe suponer, entre otros diversos asuntos, que las intervenciones de la «Música» y de los diferentes coros siempre fueron polifónicas, incluso en los ecos. Y que el conjunto de instrumentos musicales empleados fuera parecido en todas las representaciones, salvo alguna excepción como, por ejemplo, *Celos vencidos de Amor y de Amor el mayor triunfo*, que contó con todo un ensemble de músicos «flamencos».<sup>146</sup>

Pero, dejando a un lado todo lo anterior, se han contabilizado en el texto de *Destinos vencen finezas* 2.498 versos, de los cuales son cantados 614 que suponen

---

<sup>143</sup> Las afirmaciones de Llamosas acerca del poco tiempo disponible para la escritura de la comedia en el paratexto de la edición, e incluso los pasajes declamados por Lidora y Deisobón haciendo alusión a este mismo problema pueden considerarse una *captatio benevolentiae* por parte del autor.

<sup>144</sup> Cfr. Zugasti, 2008 y Sanz Ayán, 2006.

<sup>145</sup> El contexto histórico-social de esta representación está descrito en Carreras, 1995, pp. 118-227.

<sup>146</sup> Ya se ha hablado de la relación de instrumentos que hay reflejada en la loa de *Celos vencido de amor* en su correspondiente análisis, en ella se hace referencia a los músicos de la «ópera de Flandes». Es más probable que estos instrumentistas procedieran de Alemania, de la corte del hermano de Mariana de Neoburgo, el elector palatino Johann Wilhelm, como bien determina Juan José Carreras, véase Carreras, 1995, p. 126.

aproximadamente un veinticuatro por ciento de los versos totales. Además, de las diez escenas que presenta la comedia, nueve tienen momentos musicales. Todo esto indica que la música ocupa un tiempo escénico prolongado en la representación porque supone una cuarta parte de los versos declamados y casi el total de las escenas.

Los personajes cantantes son diez (contando la «Música») y ninguno es protagonista, aunque los papeles divinos de Cupido, Venus y Juno tienen bastante importancia por su trascendencia musical, tanto debido al tiempo que permanecen en escena cantando como por ser sus partes musicales elementos de la estructura dramática.

Como ya se viene observando en todas las obras del género, la música actúa como icono (asociada a los personajes divinos) e índice (señalando por ejemplo el aplacamiento de la tempestad en «Serene sus furias el viento»), pero su función simbólica no está tan clara como en obras anteriores del género.

Por otra parte, los números musicales forman parte de la organización de la comedia, las tres jornadas y algunas escenas están introducidas y rematadas por tonos cantados de manera polifónica o con coro, y algunas escenas comienzan con un coro o pieza polifónica que se repetirá al final de estas como si fuera un *ritornello*. Esta manera de encuadrar la acción con secciones musicales, que en algunos casos se repiten, dota a la comedia de una estructura clara y le otorga unidad estructural.

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos cantados / Versos totales	614 / 2498	24,57 %
Escenas Cantadas / Escenas totales	9 / 10	90 %
Personajes cantantes/ Personajes	10 / 21	47, 61 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación de personajes	5
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	1
	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	1
	Desenlace	1
Otros	8	
Coros, grupos, Música	7	
Números solistas	18	
Danzas		
Mención instrumentos	Conchas y timbales	

**TABLA 17. Componentes musicales en *Destinos vencen finezas*.**

### 2.3 Tablas de análisis semiótico de otras obras: tonos, estrofas, fuentes y componentes musicales

Con el propósito de no ofrecer un trabajo demasiado extenso en cuanto al espacio y ahorrar al lector la reiteración de conceptos y patrones, se exponen a continuación las tablas resultantes de los análisis semióticos efectuados, siempre según el modelo de los seis precedentes ya redactados.

#### ***Triunfos de amor y Fortuna (1658) de Antonio Solís, Juan Hidalgo y Cristóbal Galán***

«Fiesta real que se representó a sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro, al feliz nacimiento de del serenísimo príncipe don Felipe Próspero, nuestro señor. Escrita por don Antonio de Solís, secretario del rey, nuestro señor, y su oficial de Estado».<sup>147</sup> Fue estrenada el 27 de febrero de 1658 y se sabe de una reposición el 22 de diciembre de 1690 en el Coliseo por las compañías de Agustín Manuel y Damian Polope.<sup>148</sup> Existen concordancias con fuentes musicales ya descritas por Jack Sage, Louise Stein y Álvaro Torrente. Éste último tiene una publicación reciente con una descripción, contexto social y análisis detallado de la obra.<sup>149</sup> Triunfos de Amor y Fortuna desarrolla los mitos de Psique y Cupido, por un lado, y el de Endimión y Diana, por otro, para exponer el eje temático de la confrontación entre el destino y el libre albedrío del sentimiento amoroso.<sup>150</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA / VERSOS	FUENTE MUSICAL
I	1	¡Cruel Fortuna, Amor tirano! (Dos coros)	Pareado	
		Amor, tus locuras – Amor dijo a la Fortuna (Ergasto y Corindón)	Romance con estribillo	
	2	Así premia Diana (Coro de ninfas)	Endechas	
		De los agravios de Venus (Coro de ninfas)	Romance con estribillo	
	3	Yo soy la felicidad (Felicidad y Adversidad)	Romance	
		Venturoso joven (voz)	Romancillo	
II	1	Ya es tiempo, Siques hermosa (Céfiro y Flora)	Romance	
	2	No hay quien entienda al Amor (Amor)	Redondillas y estribillo	C. Galán E- Mn Ms/1430
	3	Quejándose estaba al sueño (Ociosidad y Quietud)	Romance	

<sup>147</sup> Solís, [1658-1671], paratexto.

<sup>148</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, pp. 232-233.

<sup>149</sup> Vélez de Guevara, 1970, pp. 188-190; Stein, pp.348 y 516-517; Torrente, 2016, pp. 370-376.

<sup>150</sup> El presente análisis está basado en la edición de Puchao de Lecea, 2013 y el estudio de Torrente, 2016.

		<b>De Cintia adoro rendido</b> (Endimión)	Romance	J. Hidalgo E- Mn MC/3880/48
4		<b>¡Ay, que muero, mas ay, que no muero!</b> (Endimión)	Endechas reales	
		<b>¡Vaya de festivos cánticos! (Amor)</b>	Romance	
		<b>Cuidado pastor</b> (Amor)	Sextilla y romance	J. Hidalgo E: Mn MC/3880/27
2		<b>¡Vaya de gira y de fiesta!</b> (Pastoras) (Baile)	Romance	
		<b>Escuchad, moradores de Egnido</b> (Mercurio) (Mandato)	Romance	
<b>III</b>		<b>¡Vuelve, tirano alígero!</b> (Sirenas)	Endechas	J. Hidalgo E- Mn MC 3880/44
3		<b>¡Ah, del mar! ¡Ah, del golfo!</b> (Céfiro, Flora y sirenas)	Seguidilla y romance con estribillo	
4		<b>¡Engrandeced los triunfos de amor! – En medio de su desdicha</b> (Coros, Céfiro, Flora) ( <i>Deus ex machina</i> )	Redondilla y pareados	

**TABLA 18. Tonos, estrofas y fuentes musicales de Triunfos de Amor y Fortuna.**

		<b>Porcentaje</b>
Versos cantados / Versos totales	491 / 3333	14,73 %
Escenas Cantadas / Escenas totales	12 / 13	92 %
Personajes cantantes/ Personajes	11 / 20	55 %
	Presentación de personajes	Total
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	
Elementos cantados en la estructura dramática	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	
	Desenlace	1
	Otros (Mandato de Mercurio)	2
Coros, grupos, «Música»	5	
Números solistas	10	
Danzas	1	
Mención instrumentos	Instrumentos músicos y bocina de caza	

**TABLA 19. Componentes musicales en *Triunfos e Amor y Fortuna*.**

### ***Júpiter y Semele* (1664) de Juan Bautista Diamante**

«Fiesta de zarzuela que se representó a sus majestades»<sup>151</sup>. Hay noticia de una reposición el 28 de octubre de 1691 en el saloncillo del palacio del Buen Retiro por la compañía de Damián Polope.<sup>152</sup> Esta zarzuela recrea el mito griego de Zeus y Semele, madre de Dioniso, aunque intercambia la personalidad de dios griego por el romano Júpiter.<sup>153</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>Venus, socorro que del sobresalto - No será nuevo, divina Semele</b> (Semele y Júpiter)	Romance en endecasílabos	
		<b>Quién, de haberte visto</b> (Júpiter y Semele)	Romancillos	
	2	<b>Hoy, Palas divina</b> (Música a 8)	Romancillos con endecasílabos finales	
		<b>Tú, que mi albergue pisaste</b> (Escarmiento)	Romance	
	3	<b>Venus, Semele, te alienta</b> (Ninfa)	Romance	
		<b>No creas, no, de la ninfa de Venus</b> (Escarmiento, Ninfa y Música a 4)	Estrofa sáfica	
		<b>Filomena, / suspende el paso veloz</b> (Tereo y Filomena) (Recitativo)	Romance	
		<b>Teme, teme el estrago</b> (Coro de Escarmiento y ninfas)	Romancillo	
		<b>De la madre del Amor</b> (Música y Venus)	Romance y romancillos	
	4	<b>Tan bella Semele</b> (Júpiter y Semele)	Tercerillas	
		<b>Amor, tus dulces arpones -</b> (Música)	Romance	
	5	<b>Tirano amor, peligro lisonjero</b> (Música)	Romance en endecasílabos	
		<b>Llega, divino esperado</b> (Semele)	Romance	

**TABLA 20. Tonos, estrofa y fuentes musicales de *Júpiter y Semele*.**

<sup>151</sup> Diamante, 1670, p. 89.

<sup>152</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, pp. 141-142.

<sup>153</sup> El presente análisis se ha basado en Diamante, 1670.

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos cantados / Versos totales		341 / 1829
Escenas totales / Escenas en parte cantadas		5 / 5
Personajes cantantes / Total personajes		7 / 16
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	
	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	1
	Desenlace	
	Otros,	Total 3
Coros, grupos, «Música»		5
Números solistas		7
Danzas		
Mención instrumentos		

**TABLA 21. Componentes musicales en *Júpiter y Semele*.**

### ***También se ama en el abismo (1670) de Agustín Salazar y Torres***

«Fiesta de zarzuela, a los años de la reina, nuestra señora, doña María Ana de Austria».<sup>154</sup> Consta que se repuso en varias ocasiones: en 1686 en el salón dorado por la compañía de Manuel Mosquera, en 1691 en el Real Coliseo por la compañía de Damián Polope, en enero de 1695 en Palacio por Agustín Manuel y Damián Polope y en diciembre de 1695 en el corral del Príncipe por Carlos Vallejo.<sup>155</sup> Esta zarzuela se representó el por primera vez el veintidós de diciembre de 1670 y expone, por una parte, el mito de Glauco y Scila enamorados frente a los celos de Circe y, por otra, el rapto de Proserpina a manos de Plutón.<sup>156</sup> Existen concordancias con fuentes musicales ya descritas.<sup>157</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>Hoy ninfas de Sicilia</b> (Música y Circe)	Romance irregular	E-Mn MSS/13622
		<b>Sujeten, Amor, las ondas</b> (Arión) (Presentación de personaje)	Romance	E-Mn MSS/13622
		<b>Los rigores, las iras</b> (Música y Scila) (Presentación de personaje)	Endecha real	E-Mn MSS/13622
		<b>Pues muera el imperio luciente del día</b> (Circe y Música) (Anochece, incidente desencadenante)	Romance de arte mayor	
II	1	<b>Seguid, perdidos jóvenes</b> (Ninfa y sátiro) (Canto guía)	Romancillos	
		<b>Efectos son de Amor- Pues qué graves y leves</b> (Música y Circe)	Silva y endecha	
		<b>Por las ausencias del sol – que en fin todo se muda</b> (Scila, Ninfas y Arión)	Romance con estribillo	
	2	<b>Señora, ya en el tormento</b> (Arión)	Décimas	
		<b>Yo, joven, he ignorado - ¿Ves, ninfa, esa fresca rosa?</b> (Scila y Arión)	Romancillo y romance	E- Bbc M 759/10; 769/51;769/22 E-Bit Ms 82859bis
	3	<b>Venid, venid – Ya dios de los abismos</b> (Música y Ninfas)	Romance irregular y silva	
	4	<b>Venid, venid, moradores de Sicilia</b> (Música)	Romance irregular	
	5	<b>Venid, soberanas deidades al triunfo</b> (Amor, Ceres y Júpiter)	Romance irregular	
		<b>Hoy, cuando de Sicilia</b> (Ceres) (Crisis)	Endecha	
		<b>Suspende, Ceres, el llanto</b> (Júpiter) ( <i>Deus ex machina</i> )	Romance	
<b>Negras sombras de Abismo</b> (Proserpina)		Romance		

<sup>154</sup> Salazar y Torres, 1672, p. 87.

<sup>155</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, p. 222.

<sup>156</sup> El presente análisis está basado en O'Connor, 2006.

<sup>157</sup> Véase Caballero, 1989 y Stein, 1993, p. 407.



**Temed, mortales las iras – Pues  
venciendo a los mares (Scila y  
Música) (Desenlace)**

**TABLA 22. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *También se ama en el abismo*.**

		Porcentajes	
Versos cantados /versos totales	439 / 2633	16,7 %	
Escenas cantadas/ Escenas totales	6 / 7	85,7 %	
Personajes cantantes/ Total personajes	10 / 22	45,4 %	
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2	Total
	Planteamiento		
	Incidente desencadenante	1	
	Peripecias		
	Anagnórisis		
	Punto de crisis	1	
	Desenlace	1	
	Otros		5
Coros, grupos, «Música»	7		
Números solistas	9		
Danzas			
Mención de instrumentos			

**TABLA 23. Componentes musicales de *También se ama en el abismo*.**

**Los celos hacen estrellas (1672) de Juan Vélez de Guevara, Juan hidalgo y Francisco Guerau**

Fiesta que se representó el veintidós de diciembre para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria, en el Salón Dorado del Alcázar. Se volvió a dar un año después para la celebración de los años del rey Carlos II por la compañía de Pedro de la Rosa y consta que se repuso una vez más el cuatro de noviembre de 1683 por las compañías de Manuel Vallejo y Francisca Bezón.<sup>158</sup> Esta zarzuela expone de manera libre el mito de Zeus (Júpiter) y Yoo Existen concordancias con fuentes musicales descritas por Sage, en la edición empleada en este análisis, y por Torrente.<sup>159</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL	
I	1	Celebren por las selvas, Música a 4	Silva	E-Mn 3880/38	
		Quien a las puertas de Marte (Temor) Juno, que del dios supremo (Ira)	Romance	E-Mn 3880/10	
	2	Recelos, cuidados (Amor dentro)	Romancillo		
		Cuidado que en el poder (Amor dentro)	Romance		
	3	Celebre por las selvas (Música) Baile. Grupo/coro	Endecha		
	4	Al poderoso ruego (Amor dentro)	Silva	E-Mn 3880/11	
	5	¡Alerta! Que de los montes- que baja que cubre (Mercurio dentro)	Romance y tercerilla		
		No, no se asegure (Mercurio dentro)	Tercerilla	E-Mn 3880/5	
	II	1	De las luces que en el mar (Mercurio)	Romance	E-Mn 3880/8
			Qué quiere Amor (Mercurio)	Romancillo con estribillo	E-Mn 3880/12
		La noche tenebrosa (Mercurio)	Liras	E- Mn 3880/13	
2		Sean todos que Juno (Momo)	Seguidillas	E- Mn 3880/14	
3		Ay, cómo gime – el aire que por las ramas (Temia y Música a 4)	Romance		
4		Al aire se entregue – En este nuevo alentar (Isis)	Romancillo con vuelta y cuarteta		
5		Si los celos se hallan- celos me pide un pastor (Temia)	Seguidilla y romance	E-Mn 13.622,,27r. E-Scu MS/265, 31v-32r. I-Vsm MS 4/470/8	
		Con la pasión amorosa (Minerva)	Romance con estribillo en seguidilla		
6	¡Ah de las montañas de Argos! - venid, venid a este sitio (Mercurio y Amor)	Romance	E-Mn 3880/17		
	Aves, fieras, fuentes y ríos (Labradoras, coro a 4)	Canción arromanzada	E-Mn 3880/15		
	Estrellas, luceros, planetas y signos	Romance	E-Mn 3880/16		

<sup>158</sup> Cfr. Shergold, Varey y Sage, 1970, pp. L- LI.

<sup>159</sup> El presente análisis está basado en Shergold, Varey y Sage, 1970 y Torrente, 2016.

---

(Coro de diosas a 4)

---

**Porque a pesar del recelo** (Música a 4) Romance E-Mn 3880/18

---

**TABLA 24. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas*.**

		Porcentaje
Versos cantados / Versos totales	453 / 2561	17,68%
Escenas cantadas / Escenas totales	11 / 11	100 %
Personajes cantantes / Total de personajes	9 / 21	42,85%
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes o planteamiento	2 Total
	Incidente desencadenante	1
	Peripecias	
	Anagnórisis	1
	Punto de crisis	1
	Desenlace	1
	Otros	6
Coros, grupos, «Música»	6	
Números solistas	14	
Danzas	1	
Mención instrumentos	Parches (percusión)	

**TABLA 25. Componentes musicales en *Los celos hacen estrellas*.**

### **La estatua de Prometeo (1674) de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo**

«Comedia famosa La estatua de Prometeo representose a los años de la reina madre, nuestra señora». <sup>160</sup> Consta que se repuso varias veces en la década de los años 80 y 90 por las compañías de Rosendo López y Manuel Mosquera, y las de Agustín Manuel y Damián Polope, en el coliseo del Buen Retiro. <sup>161</sup> La comedia exponen tres el mitos de manera libre, el de Prometeo junto con Epimeteo y Pandora; el de Minerva (Atenea) junto con Palas (Paladio); y el de Pigmalión y Galatea. Existen concordancias con fuentes musicales descritas por Stein en la edición crítica utilizada para este análisis. <sup>162</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
<b>I</b>	1	<b>Venid moradores del Cáucaso</b> (Libia y Villanos) (Baile)	Romancillo y endecasílabo	
	2	<b>Yo soy, oh, Prometeo</b> (Minerva) (Recitativo)	Silva	
	3	<b>Cuál ha de ser sino de quien respira - De Júpiter y Latona</b> (Palas)	Romance con estribillo	
	4	<b>No temas, no, descender</b> (Apolo y Minerva)	¿Romance?	
<b>II</b>	1	<b>Quien triunfa para enseñanza</b> (Música)	Tercerillas	
	2	<b>Entre dulces voces blandas</b> (Discordia y Palas) (Recitativo)	Romance	
<b>III</b>	1	<b>Al festejo, al festejo, zagales</b> (Música) (baile)	Romance en endecasílabos	E-Mn MC- 3880/43
		<b>En esta guirnalda bella</b> (Libia, ninfas y Discordia)	Redondilla y Cuartetos	E-Mn MC- 3880/42
		<b>Y pues ya en discordia dejo</b> (Discordia)	Romance	
	2	<b>Qué piedad ni qué favor- Tan ofendida me vi</b> (Apolo y Palas) (Recitativo dúo)	Quintillas	
		<b>Qué piedad ni qué favor- Tan ofendida me vi</b> (Minerva, Apolo y Palas)	Redondilla, cuarteta y romance	
	3	<b>Oye, aguarda, escucha, espera</b> (Minerva)	Romance	
	4	<b>Tened, para los aceros - En la ruda política vuestra – Hoguera será</b> (Discordia y Música)	Tercerilla y romance	E-Mn MC-3880/ 55
	5	<b>Tonante dios</b> (Minerva y Palas) (Recitativo)	Romance	E-Mn MC-3880/22
		<b>Aqueso te desconfie</b> (Discordia)	Romance	
		<b>¡Ay, quién vio!</b> (Música,	Tercerilla	

<sup>160</sup> Calderón, 1677, f. 37r.

<sup>161</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, p. 114.

<sup>162</sup> Greer y Stein, 1986.

Discordia y Palas)	(Estribillo)
<b>Tened, parad, suspended el rigor</b> (Apolo)	Romance

**TABLA 26. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *La estatua de Prometeo*.**

		Porcentajes
Versos totales / Versos cantados		2790 / 745 26,70 %
Escenas totales / Escenas cantadas		12 / 12 100 %
Total, personajes / Personajes cantantes		10 / 6 60 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2 Total
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	1
	Peripecias	1
	Anagnórisis	1
	Punto de crisis	
	Desenlace	1
	Otros	6
Coros, grupos, «Música»		6
Números solistas		12
Danzas		2
Mención instrumentos		zampoñas, albogues, cajas, trompetas, clarín, trompas, 4 cornetas

**TABLA 27. Componentes musicales en *La estatua de Prometeo*.**

**Alfeo y Aretusa (1678) de Juan Bautista Diamante, Juan Hidalgo y Cristóbal Galán**

«Fiesta de zarzuela que se representó a las bodas del excelentísimo Señor Condestable de Castilla, con la Excelentísima Señora doña María de Benavides».<sup>163</sup> Según consta en documentación la primera representación tuvo lugar el dieciocho de enero en Palacio por las compañías de Agustín Manuel y Antonio Escamilla. Y se repuso en mayo de 1687 por las de Agustín Manuel y Simón Aguado en el Coliseo del Buen Retiro.<sup>164</sup> La zarzuela desarrolla por un lado mito del oceánida Alfeo y la ninfa Aretusa y, por otro, el de Zeus (Júpiter) y la ninfa Calisto. Se han identificado algunas concordancias con fuentes musicales.<sup>165</sup>

JORNADA	ESCENAS	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	4	A 8. <b>Ocupen un templo</b> (Músicos)	Irregular	
	5	<b>Aunque la tiranía</b> (Júpiter y Calixto)	Seguidillas	
		<b>No huyas, bella Calixto</b> (Júpiter) (Bailes)	Irregular	J. Hidalgo E-Bbc MS 888 E-Mn M/2478, 55v E-Mn MS/13.622, 39r
		<b>Que me juzgases posible</b> (A 4) (Calixto y Júpiter)	Romance irregular	
		<b>A ligero dios de amor</b> (Júpiter y Cupido)	Romance	
	6	<b>A las aras de Venus hermosa</b> (A 4)(Músicos)	Romance heróico	
	<b>Suba del sacrificio</b>	Seguidilla		
II	1	<b>Ya, soberana Juno</b> (Iris) (Ticoscopia cantada)	Romance	
	2	<b>Oh tú joven engañado</b> (Desengaño)	Romance	
	3	<b>A ser compañera</b> (A 4) (Ninfas y Calixto Júpiter y Cupido. Sátiro)	Romancillo	
		<b>Vaya de alegría</b> (A 4) (Músicos)	Seguidilla	
	4	<b>Ama y confía</b> (Ninfas)	Seguidilla	
	6	<b>Oíd, troncos, oíd, fieras</b> (Ninfas)	Romance	C. Galán E-Bbc MS775/10 ( <i>contrafactum</i> a lo divino, a 8)
	<b>Ay, desdichada</b> (Calixto)	Romance	J. Hidalgo US-NYhsa MS HC380/824a	
	<b>Oh, soberano Jove</b> (Calixto)	Romance y heptasílabos		

<sup>163</sup> Diamante, 1674, paratexto. Análisis basado en dicha fuente primaria. También véase García Fuentes, 2010.

<sup>164</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, p. 53.

<sup>165</sup> Stein, 1993, pp. 368, 388 y 522. Yakerley, 1996, p. 275. Espido-Freire, 2001, pp. 175-192. Josa y Mariano Lambea, 2008, p 243.

	<b>Qué importa que tú quieras</b> (Júpiter)	Silva
7	<b>De Diana prevenida</b> (Ninfa)	Romance
	<b>Porque de amor los triunfos</b> (Todos)	Seguidillas

**TABLA 28. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Alfeo y Aretusa*.**

		Porcentaje
Versos cantados / Versos totales	419 / 2.056	20,3 %
Escenas cantadas / Escenas totales	9 / 13	69 %
Personajes cantantes / Total de personajes	7 / 16	43,75 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2 Total
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	
	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	1
	Desenlace	1
	Otros, (tiscosopia cantada)	1
		3
Coros, grupos, «Música»	6	
Números solistas	12	
Danzas	2	
Mención instrumentos	1 (Guitarras, dentro)	

**TABLA 29. Componentes musicales en *Alfeo y Aretusa*.**

## Duelos de Ingenio y Fortuna (1687) de Francisco Bances Candamo y Juan de Navas

«Fiesta Real que se representó a sus majestades en el gran Coliseo del Buen Retiro al feliz cumplimiento de años del rey, Nuestro Señor, don Carlos II...». <sup>166</sup> Esta comedia se estrenó 9 de noviembre, aunque estaba proyectada para el día 6 y fue representada por las compañías de Simón Aguado y de Agustín Manuel, con *sobresalientes* de la compañía de Ángela de León. Se volvió a representar cada día, entre el 16 y el 30 de noviembre. Se repuso el 23 y 24 de diciembre para los embajadores de Moscovia, y el 28 de enero de 1688 para el duque de Sajonia. <sup>167</sup> La comedia desarrolla de manera muy libre los mitos de Arión e Himeneo. Existen varias concordancias con fuentes musicales. <sup>168</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>Vuelen al aire, al aire</b> (Música, todos)	Tercerillas	
		<b>Admite sacro Apolo – Airecillos suaves</b> (Ninfa, Talía y musas)	Silvas	US-SFs SMMS-1 E-Mn M/2478
		<b>Ay, del cruel precepto - No más cruel fortuna</b> (Arión)	Villancico	
	2	<b>Ah, del cristalino alcázar</b> (Apolo, Fortuna y coro)	Pareados y cantilena	
		<b>Vuela, vuela Marte airado</b> (Apolo, Fortuna, Marte y Amor)	Romance	
	4	<b>Llore, sienta, pene, sufra – Caigan de mis ojos</b> (Música y Arión)	Romance y romancillo con estribillo	
	5	<b>Puesto que lo inconstante</b> (Fortuna, Cupido y coro de sirenas)	Seguidillas y tercerillas	E-Bbc M 738/13
II	1	<b>Qué templará de Apolo divino</b> (Música)	Romance irregular	
		<b>Puesto que baja el amor a la tierra</b> (Cupido, Fortuna y coros)	Dodecasílabos arromanzados	E-Sc 45/32
		<b>Hoy para el sacrificio de nuestro afecto</b> (Música y coro)	Terceto	
		<b>Antes que al filo bárbaro tribute</b> (Arión)	Silva	
		<b>Escuchad la voz mía</b> (Apolo)	Silva	
		<b>Las vagarosas alas</b> (Fortuna)	Romancillo	
	3	<b>¡Viva Himeneo, viva!</b> (Música)	Heptasílabos	
	4	<b>A los triunfos de Apolo</b> (Música) (Danza)	Irregular	
		<b>Escuchad, oíd, atended</b> (Apolo)	Romance	
	5	<b>Ah, de la deidad mentida</b> (Cupido, Fortuna y coros)	Romance	

<sup>166</sup> Bances Candamo, 1687, paratexto. Análisis basado en dicha edición.

<sup>167</sup> Shergold y Varey, 1989, p. 104 y 186.

<sup>168</sup> Stein, 1993, pp. 367-398 y 528. Llopis y Celia Martín, 2009, pp. 40-62. Martín Ganado, 2017, pp. 41-93.



		<b>Mas el Engaño conspira</b> (Engaño, Desengaño y coro)	Redondillas	
		<b>Yo soy Anajarte</b> (Anajarte, Atis, Aretusa, Alfeo, Jacinto y coros)	Romancillo	
III	1	<b>Duerma la noche duerma- En los jardines de Apolo</b> (Música a 4 y voz) (Dentro)	Romance con estribillo	E-Mn M/2478 US-SFs SMMS M1
		<b>¡Ay, amor, quién entiende tus tiranías!</b> (Arión)	Cuarteta y seguidilla	E-Mn M/2478 US-SFs SMMS M1
		<b>Ya que mares ni vientos</b> (Voces)	Seguidillas	E-Mn M/2478
		<b>Pompa del día</b> (Arión)	Romance irregular	
		<b>Despierta, padre del día</b> (La Aurora)	Romancillo con estribillo	E-Mn M/2478; US-SFs SMMS M1
	2	<b>Sabed famosos isleños</b> (Apolo)	Romance	US-SFs SMMS M1
		<b>A las célebres bodas</b> (Música)	Romancillo	
	3	<b>Rústicos ciudadanos de las ondas</b> (Arión)	Endecasílabos arromanzados	E-Bbc M775/81 E-Mn M/2478 US-SFs SMMS M1
		<b>Ese sonoro acento</b> (Neptuno)	Romance irregular	
		<b>Sacro padre Neptuno</b> (Arión)	Endechas	E-Bbc M775/81 E-Mn M/2478 US-SFs SMMS M1
	4	<b>Oíd, que ya Jove</b> (Música)	Romancillo	

**TABLA 30. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Duelos de Ingenio y Fortuna*.**

		%	
Versos cantados/ Versos totales		755 / 3.160	23,89 %
Escenas cantadas / Escenas totales		15 / 14	86,6 %
Personajes cantantes / Personajes		25 / 32	78,12 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	5	Total
	Planteamiento		
	Incidente desencadenante	1	
	Peripecias	1	
	Anagnórisis	2	
	Punto de crisis	1	
	Desenlace		
Otros (Noche y Amanecer)		2	12
Coros, grupos, «Música»		12	
Números solistas		17	
Danzas		1	
Mención instrumentos			

**TABLA 31. Componentes musicales en *Duelos de Ingenio y Fortuna*.**

***Fieras de celos y amor* (1690) de Francisco Bances Candamo y Juan Bonet de Paredes**

«Zarzuela. Fiesta que se representó a sus majestades en celebridad del nombre de las augustísimas reinas de España, madre y reinante, doña Mariana de Austria y doña Mariana de Neoburgo». <sup>169</sup> Consta que se representó el veintiséis de julio en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Agustín Manuel. <sup>170</sup> Esta zarzuela expone el mito del triángulo amoroso entre Acis, Galatea y Polifemo. Existen algunas concordancias con fuentes musicales. <sup>171</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>A la escota, a la triza</b> (Coro a 8)	Seguidilla	
	2	<b>Peregrino extranjero</b> (Polifemo)	Silva	E-Mn MSS/13.622, 187r
		<b>Aplaudid su venida – Ven, hermosa deidad</b> (Ninfas)	Romance con estribillo	
	3	<b>Rompan la diáfana tez</b> (Música y ninfas) (Danza)	Romance	
	4	<b>Venga enhorabuena</b> (Música)	Romancillo	
	5	<b>La diáfana arquitectura – Y dígalofinalmente</b> (Apolo y coro de planetas) (Anagnórisis)	Romance	
II	2	<b>¿Quién llama? ¿Quién llega?</b> (Música)	Romancillo	
	3	<b>Las bodas de Galatea</b> (Música)	Lira	
	4	<b>¿Cuándo podré lograrte?</b> (Acis)	Endecha	E-Mn Ms/2478, 28v US-SFs SMMS-1, p. 102
	6	<b>¡Ay, cómo gime! – Pues llegando a la orilla</b> (Galatea, Acis, Glauco y Scila)	Silvas	
		<b>Aguarda y advierte</b> (Música) (Danza de faunos)	Romancillo	

**TABLA 32. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Fieras de celos y amor*.**

<sup>169</sup> Bances Candamo, 1722, p. 150. Análisis basado en dicha edición.

<sup>170</sup> Cfr. Shergold y Varey, 1989, p. 118.

<sup>171</sup> Caballero, 1989, p. 251. Stein, 1993, p. 373. Llopis y Celia Martín, 2001, p. 98.

		Porcentajes
Versos cantados / Versos totales	340 / 1662	20,45 %
Escenas cantadas / Escenas totales	9 / 11	81,81 %
Personajes cantantes / Total de personajes	6 / 24	25 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	1
	Planteamiento	
	Incidente desencadenante	
	Peripecias	
	Anagnórisis	1
	Punto de crisis	
	Desenlace	
	Otros	
		2
Coros, grupos, «Música»	8	
Números solistas	3	
Danzas	2	
Mención instrumentos	Cajas y clarines	

**TABLA 33. Componentes musicales en *Fieras de celos y amor*.**

### *Amor industria y poder (1692) de Lorenzo de las Llamosas y Juan de Navas*

«Fiesta real representada y cantada que se hizo al feliz cumplimiento de años del rey Nuestro Señor Carlos II, que Dios guarde, el día seis de noviembre de este año de seiscientos noventa y dos».<sup>172</sup> Esta zarzuela expone el mito del rapto de Europa por parte de Júpiter (Zeus en la tradición griega). Existen algunas concordancias con fuentes musicales.<sup>173</sup>

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL	
I	1	<b>Pues otro mayo los años floridos</b> (Música y coros) (Danza)	Romance irregular		
		<b>Tus favores, sacra deidad, por piedad – Qué fragante aquella rosa</b> (Música y Júpiter)	Redondillas		
	2	<b>Enamorado de Leda</b> (Cupido y Júpiter)	Romance		
		<b>Pero si humilde, rendida y postrada</b> (Júpiter)			
		<b>Iove no intentes – calla suprema deidad</b> (Cupido y Júpiter)			
		<b>En el decoro, la queja</b> (Florinda)	Romance		
		<b>De qué sirve que ignore</b> (Florinda)	Seguidillas	E-Bbc M3360	
		<b>Bellísima ninfa de donde Diana</b> (Europa)	Silva	E-Bbc M3360	
		<b>Nunca lo esquivo desaira el afecto – Donde Esquiva adorada</b> (Júpiter y Cupido)	Silva	E- Mn Ms/13622, f.42	
		<b>Esta de tu delito</b> (Diana)	Silva		
		<b>Diana, nuestra diosa madre</b> (Europa)	Romance		
		<b>Esta poca vida – Esperad, y tú, Diana - Suspende el acento-</b> (Cloriente, Narcisa y Diana)	Irregular		
	<b>El Amor, el Poder no se vence del rigor – Seguid la dulzura</b> (Cupido y Júpiter) (ID)	Tercerilla y romance			
	II	1	<b>En el cielo, en el aire – Si Cupidos hermosos</b> (Música y Ninfas)	Romance irregular	
			<b>Cómo será el tormento</b> (Europa)	¿Silva?	
<b>Si ya el aire de Europa</b> (Zagalas)			Seguidilla		
<b>Espera divina sangrienta homicida</b> (Júpiter)			Irregular		
<b>No creas que te atienda</b> (Europa)			Irregular		
2		<b>Bella, ingrata Florinda</b> (Cloriente)	Endecha		
		<b>Cántele a Venus – Sagrada amorosa</b> (Música y Europa)	Romance irregular		
		<b>En esta verde selva</b> (Venus)	Endecha		
3		<b>Tened, parad – Ah, del alcázar</b> (Música y damas)	Romance irregular		
		<b>Quien no teniendo de dioses- Volved, reparad, atended</b> (Destino y damas)	Romance irregular		
4		<b>Esquiva, adorada Europa</b> (Júpiter)	Romances y romancillos	E-Mn M/2478 E- Bbc M3660 US-SFs SMMS-M1	

<sup>172</sup> Llamosas, 1692, paratexto. Análisis basado en dicha edición.

<sup>173</sup> Caballero, 1989, p. 220. Yakeley, 1996, p. 280. Stein, 1993, p. 376. Martín Ganado, 2017, pp.48-52.

	<b>Calla, Iove</b> (Europa)	Romance irregular
	<b>Ven, ven, pues qué se espera</b> (Cupido, 4 y solo)	Pareados
	<b>Condénsense puros vapores - Ya Venus el aire</b> (Venus y Música)	Irregular
5	<b>En esta apacible estancia</b> (Júpiter, Cupido, Venus y Europa)	Irregular
	<b>A la playa pastores</b> (Mercurio)	Irregular
	<b>Supremo amor, las ondas</b> (Europa)	Irregular

**TABLA 34. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Amor, industria y poder*.**

		Porcentajes	
Versos cantados / versos totales		714 / 2360	30,25 %
Escenas cantadas / Total de escenas		8 / 8	100 %
Personajes cantantes / Total de personajes		18 / 21	85,71 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2	Total
	Planteamiento	1	
	Incidente desencadenante	1	
	Peripecias		
	Anagnórisis		
	Punto de crisis	1	
	Desenlace	1	
	Otros, (Guía, diálogo amoroso)	2	
		8	
Coros, grupos, «Música»		6	
Números solistas		22	
Danzas		1	
Mención instrumentos			

**TABLA 35. Componentes musicales de *Amor, industria y poder*.**

### ***Muerte en amor es la ausencia (1697) de Antonio Zamora y Sebastián Durón***

Esta comedia se debió de representar dentro de una fiesta palaciega, con su loa, entremeses y fin de fiesta en la celebración del cumpleaños del rey Carlos II, el seis de noviembre, como indica en la fuente musical conservada en la Biblioteca Nacional atribuida a Sebastián Durón (M/1365).<sup>174</sup> Además de esta, se conservan otras fuentes de menos envergadura, en antologías de tonos o papeles sueltos manuscritos.<sup>175</sup> La comedia desarrolla el mito del rapto de Ganimedes por Júpiter (Zeus en la tradición griega).

JORNADA	ESCENA	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>A Troe cantad la gala - ¿A dónde traidor esposo...</b> (Música, Juno y Júpiter)	Romance irregular	E-Mn M/1365. <sup>176</sup>
		<b>¿Cómo, di, pretendes...</b> (Juno y Júpiter)	Romancillo	
	2	<b>Si al monarca de Troya – Al cristal que es espejo</b> (Música y zagalas)	Seguidillas	
		<b>Siga, siga el aplauso – Augusto, glorioso Troe</b> (Música y Feriadna)	Romance	
	3	<b>Pescadorcillo, tiende las redes</b> (Música)	Quintilla	E-Bbc M/3360 31v
		<b>Las iras detén – Por ti, ingrata</b> (Júpiter)	Romancillo y sextillas	E-Mn Ms/13.622, 111r
	4	<b>Cuando las ondas - ¡Tiende, tiende las redes!</b> (Zagala y Música)	Romancillo	
		<b>Tiende, tiende las redes / porque a un tiempo de todos</b> (Juno)	Hexasílabos	
II	1	<b>Venid, venid al templo divino</b> (Música)	Romancillo	
		<b>Miente el acento alevoso</b> (Júpiter)	Quintetos	
	2	<b>¿Suelta, Fauneta!</b> (Fauneta y Momo)	Romancillo con estribillo	
		<b>A tierra, temores – Surca animado bajel</b> (Juno)	Hexasílabos y romance	
		<b>Abril floreciente</b> (Tidoris y Música)	Villancico	E-M Monte de Piedad
		<b>No hay más venturoso empleo</b> (Música)	Redondilla	
III	1	<b>Pues el alba despierta</b> (Aurora)	Romance irregular	
		<b>Al villano del amor</b> (Fauneta y Música) (Baile)	Cosante	
	2	<b>Escucha piadosa</b> (Tidoris)	Romancillo	
		<b>Guárdense mis celos</b> (Júpiter)	Romancillo	

<sup>174</sup> El análisis efectuado está basado en Bermejo Gregorio, 2015, aunque también se ha consultado Ulla Lorenzo, 2010.

<sup>175</sup> Caballero, 1989, p. 236. Robledo, 2003, p. 111.

<sup>176</sup> La referencia a la fuente musical principal está reflejada en el primer tono, sobrentendiéndose que toda la música está en la misma, como se indica en el cuerpo del texto. Las otras dos fuentes musicales concordantes conservadas en antologías sí se indican en la tabla en el íncipit correspondiente.

	<b>Amado hijo Mercurio</b> (Júpiter)	Silva	
	<b>¿Quién llama del cielo...? – Y ya entre vierta a mi dolor</b> (Júpiter y Música)	Pareados	
	<b>Ya sobre la verde espalda</b> (Mercurio, Marte, Jupiter y Apolo)	Romance con estribillo	
3	<b>Mi voz solamente – Sin morir a la violencia</b> (Juno y Música)	Romance irregular	
	<b>Pues ya de la esfera</b> (Música)	Romance irregular	E-Mn M/1365, 32r

**TABLA 36. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Muerte en amor es la ausencia*.**

		<b>PORCENTAJES</b>	
Versos cantados/ Versos totales		701 / 2.848	24,61 %
Escenas cantadas / Escenas totales		9 / 9	100 %
Personajes cantantes / Personajes		11 / 22	50 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2	Total
	Planteamiento		
	Incidente desencadenante	1	
	Peripecias		
	Anagnórisis		
	Punto de crisis	1	
	Desenlace	1	
	Otros (Amanecer)	1	
		6	
Coros, grupos de música		18	
Números solistas, dúos		5	
Danzas		1	
Mención instrumentos		Cítaras, albogues	

**TABLA 37. Componentes musicales en *Muerte en amor es la ausencia*.**

### ***La colonia de Diana (1697) de Manuel Vidal Salvador y Juan de Navas***

«Comedia teatral y armónica, representada por la familia de la excelentísima señora Duquesa de Monteleón y Terranova, Marquesa del Valle; en fiesta de años del excelentísimo señor Duque de Monteleón, su esposo. Compuesta por don Manuel Vidal (...) hízose en Madrid, año de 1697».<sup>177</sup> La comedia expone la huida de los habitantes de Focea, bajo el mando de Laurisel, de la invasión persa de las huestes de Ciro II. En la representación se mezclan en las temáticas histórica del conflicto greco-persa (546 a. C.) y la mitológica al incluir como personajes a Cupido y Diana. Existe edición literaria actual y una concordancia con una fuente musical.<sup>178</sup>

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>A la hermosa deidad de Cleonisba - Luchando un mísero leño</b> (Música)	Romance y pareados (estribillo)	
		<b>Por más que indignado</b> (Aristónica, canta recitando)	Silva	
	2	<b>En ese alcázar sumo - Hermosa Doralisa – Altivo pensamiento</b> (Arcelando y Música)	Endecha con tercerilla; silva con pie quebrado y romancillo	
		<b>Oh, tú, gran druida - Selvas alegres</b> (Fenestel, Glacidia y Música) Bailete	Redondillas, silva, endecha real y silva	
	3	<b>Oh, tú, peñasco duro</b> (Senán)	Canción	
		<b>Hable el pecho entre sí mismo</b> (Cupido)	Irregular	
	4	<b>Meciendo apacibles auras- Aunque las fuentecillas</b> (Música y Cupido)	Endecha, romancillo, seguidillas, endecha y romancillo	
		<b>Aunque el sol se aparte</b> (Cupido)	Irregular	
II	1	<b>¿Ves, Laurisel, esa fuente?</b> (Aristónica)	Romance y estribillo	E-Mn Ms/13.622, 112r
		<b>Cuánto la luz de la sombra</b> (Senán)	Romance	
	2	<b>Amorosa avecilla - calla tu pico, deja de cantar</b> (Arcelandro)	Pareados	
		<b>Joven amante, / según tus voces</b> (Zagala)	Romancillo	
	3	<b>La imagen de Diana</b> (música)	Silva	
		<b>Ardan los cielos, ardan - ¡Ay, Doralisa! – Mucho podrán los siglos</b> (Arcelandro)	Seguidilla, romance y seguidilla	

<sup>177</sup> Vidal Salvador, 1697, paratexto.

<sup>178</sup> Vellón Lahoz, 1991. Caballero, 1989.



		<b>Mas, ay, que me sigues</b> (Arcelandro, canta recitando)	
		<b>Todavía las espinas</b> (Cupido)	Seguidillas
		<b>Piensa el mundo que soy ciego -Que la banda de Cleonisba</b> (Cupido)	Séptimas
		<b>La colonia de Diana</b> (Música)	Romance
		<b>¡Al arma, y avancen fuertemente!</b> (Música)	Endecha
		<b>Serenen mis voces - ¿Ves, Doralisa, ese templo?</b> (Cupido)	Romancillo - romance
	1	<b>¡Ay, que canta, ay, que muere!</b> (Arcelandro)	Romance heroico con estribillo
		<b>La indocta, la inurbana</b> (Cupido)	Endecha real
		<b>Tus cotos, Diana - ¡Ay, ruiñeñor, ay, fuente!</b> (Aristónica y Arcelandro)	Romancillo y seguidilla
<b>III</b>		<b>Nace a otra parte del mar</b> (Fenestel y Glacidia)	Silva pareada
	2	<b>En los montes nos valen</b> (Música) Baile	Seguidillas
		<b>Amor, si son tus castigos</b> (Música y Cleonisba)	Romance
	3	<b>Al cielo adoro y si callo</b> (Música y Laurisel)	Irregular
	4	<b>¡Ah, del suspiro...</b> (Arcelandro)	Endecha y estribillo
	5	<b>En el triunfo del sol la aurora – Tierno galán y fino</b> (Música y Fenestel)	Romance y silva

**TABLA 38. Tonos, estrofas y fuentes musicales de *La colonia de Diana*.**

		Porcentaje	
Versos cantados / Versos totales		949 / 3000	31,6 %
Escenas cantadas / Escenas totales		12 / 12	100 %
Personajes cantantes/ Total personajes		10 / 16	62,5 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	2	Total
	Planteamiento	1	
	Incidente desencadenante	1	
	Peripecias		
	Anagnórisis		
	Desenlace	1	
	Otros		5
Coros, grupos, «Música»		5	
Números solistas		24	
Danzas		2	
Mención instrumentos			

**TABLA 39. Componentes musicales en *La colonia de Diana*.**

### *Júpiter y Yoo, los cielos premian desdenes (1699) de Marcos de Lanuza*

«Fiesta zarzuela que de orden de Su Majestad (Dios le guarde) escribió para el domingo de carnestolendas don Marcos de Lanuza».<sup>179</sup> Lanuza desarrolla el mito de la seducción por parte de Júpiter (Zeus en la tradición griega) de la hija de Ínaco, Ío, y cómo el dios la convierte en una vaca blanca para protegerla de los celos de Juno (Hera). La música de esta obra se encuentra en una fuente manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional (E-Mn M/2277), pero en el texto dramático hay indicadas dos intervenciones cantadas que no constan en ella: «Ay, de quien, por más poder» y «Son estos figurones». Existe una transcripción poético-musical de los tonos cantados.<sup>180</sup>

JORNADAS	ESCENAS	ÍNCIPIT TONOS	ESTROFA	FUENTE MUSICAL
I	1	<b>No cesen, no cesen - Huya la ninfa</b> (Coro I y Coro II, a 4)	Rima asonante en los versos pares	E-Mn M/2277. <sup>181</sup>
		<b>Dónde, hermosa ninfa</b> (Júpiter) (Tonada y estribillo)	Silva	
		<b>Suspende Jove el paso</b> (Yoo) (Tonada)	Endecha	
		<b>Porque no presumas – Y, así invocado</b> (Yoo) (Tonada y recitado)	Romancillo	
	2	<b>Ya te escuchamos – Ay de mi afecto</b> (Música, Júpiter y Yoo)	Silva	
		<b>Ya que por oriente asoma</b> (Juno) (tonada)	Romance irregular	
		<b>Ay, de quien, por más poder</b> (Júpiter, Juno y Yoo)	Endecasílabos	
		<b>Pues de Jove sacro</b> (Música)	Romancillo	
		<b>Fecunde los campos Júpiter tonante</b> (Tres ninfas)	Romancillo	
		3	<b>Cesen, cesen las voces</b> (Juno) (Estribillo y tonada)	Irregular
	<b>Cuidado, Argos, pastor de esta selva</b> (Juno) (Tonada)		Irregular	
	<b>Son estos figurones</b> (Tres damas)		Seguidillas	
	<b>Rompan mis rayos – Que Juno en sus celos -Y así, oh tú, amado hijo</b> (Júpiter) (Estribillo, coplas y recitativo)		Silvas	
	II	1	<b>Ya descende</b> (Mercurio) (Tonada y estribillo)	Romance en endecasílabos
<b>Así lo creo – Mi amor queda seguro</b> (Júpiter y Mercurio) (Estribillo y coplas)			Silvas	
2		<b>A los campos me vengo – En la felice Arcadia</b> (Mercurio)	Seguidillas	
		<b>Celfilla de mi alma</b> (Fauno y Celfa) (Tonada)	Seguidillas	

<sup>179</sup> Lanuza, 1699, paratexto.

<sup>180</sup> Josa y Mariano Lambea, 2020.

<sup>181</sup> Se indica en el primer tono la referencia de la fuente musical concordante asumiendo que todas las partes cantadas están en la misma excepto los dos tonos señalados en el cuerpo del texto.

3	<b>Qué importa de mi amor todo el halago</b> (Juno) (Recitativo)	Silva
	<b>Ya como oráculo vivo – Y así, de tu imperio</b> (Iris) (Tonada y estribillo)	Romance
	<b>Como infiel esposo</b> (Juno)	Romancillo
	<b>Ay, desdichada</b> (Juno)	Estrofa sáfica
	<b>Ah, del seno pavoroso</b> (Iris)	Romance
	<b>Ya Jove soberano</b> (Mercurio) (Tonada)	Silva
4	<b>Qué veneno, qué rabia, qué rigor - Déjame, déjame – Ay, no vuelvas</b> (Yoo, Mercurio y Júpiter)	Tercetos – estrofa irregular
	<b>Faunillo, óyeme</b> (Celfa, Fauno y Rústico)	Romancillos
	<b>Ya soberano Jove – Y así, no haya congoja</b> (Juno y Júpiter) (Tonada y estribillo)	Endecha real
	<b>Gracias, divina Juno</b> (Yoo)	Seguidillas
	<b>Suba a coronarse</b> (Júpiter, Iris, Mercurio, Yoo, Música a 4)	Estancias

**TABLA 40.** Tonos, estrofas y fuentes musicales de *Júpiter y Yoó, los cielos premian desdenes*.

		<b>PORCENTAJE</b>
Versos cantados / Versos totales	997 / 2.768	36,01 %
Escenas cantadas / Escenas totales	7 / 7	100 %
Personajes cantantes / Total de personajes	10 / 15	66,6 %
Elementos cantados en la estructura dramática	Presentación personajes	3 Total
	Planteamiento	1
	Incidente desencadenante	
	Peripecias	
	Anagnórisis	
	Punto de crisis	1
	Desenlace	1
Otros	6	
Coros, grupos, «Música»	3	
Números solistas	25	
Danzas		
Mención instrumentos	Albogue, siringa, oboes, flautas, clarines, timbales	

**TABLA 41.** Componentes musicales en *Júpiter y Yoó, los cielos premian desdenes*.



## **CAPÍTULO III**

# **TRANSFORMACIONES DEL DRAMA MITOLÓGICO CORTESANO: RESULTADOS DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO TEATRAL**



## Aspectos relativos a la definición del género dramático

Uno de los problemas en el que más se ha insistido a lo largo de los últimos años, tanto en el campo de la filología como en el de la musicología, es la delimitación y denominación formal del conjunto de representaciones de tema mitológico que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XVII en la corte española. Si se dejan a un lado las llamadas «óperas hispanas» *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa*, ambas de Pedro Calderón de la Barca, se observa que existe un corpus de obras, cantadas y habladas, de naturaleza heterogénea que, no obstante, tienen entre ellas numerosas características en común. Como ya indicó el profesor Álvaro Torrente, el estreno de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) supone el inicio de una tendencia nueva que muestra un mayor interés hacia el asunto mitológico en los espectáculos cortesanos. La presencia en Madrid de Giulio Rospigliosi (1600-1669), nuncio del Vaticano en España, y Baccio del Bianco (1604-1657), ingeniero enviado por el duque de Toscana, podría explicar esta nueva tendencia que, por otra parte, algunos estudiosos relacionan con las maneras de la ópera italiana.<sup>182</sup> Como ya se ha venido comentando, este influjo o quizás inspiración en lo italiano se traduce, aparte del empleo del mito clásico, en la espectacularidad de las puestas en escena y en la inclusión, en algunos casos, de un mayor número de piezas musicales.

Por tanto, tomando como punto de inicio *La fiera, el rayo y la piedra* y habiendo manejado un corpus de obras que se llevan a cabo desde 1652 hasta 1700 en la corte española, se pueden constatar las siguientes características generales de género, aquí denominado «drama mitológico cortesano».

- Todas las obras son parte central de una celebración mayor llamada fiesta, constituida además por otro tipo de piezas más cortas, como la loa, los entremeses, las jácaras, bailetes, saraos, etc.<sup>183</sup> Estas grandes fiestas tienen como objetivo la conmemoración de efemérides y aniversarios del rey (o aristócrata) y su familia, aunque en algunos casos también se dan en tiempo de carnaval, con el único fin del divertimento. Por tanto, todas

---

<sup>182</sup> Cfr, Torrente, 2016, p. 351.

<sup>183</sup> La fiesta teatral del siglo XVII en España está bien estudiada, entre otros, por José María Díez Borque. Como es sabido, las comedias del tipo que fueran se representaban en un entorno festivo que comenzaba con los primeros sonos de la música instrumental para dar paso a la loa, a la que seguía la primera jornada de la comedia; tras esta se representaba el entremés, al que seguía la segunda jornada; tras este se escenificaba el baile o la jácara: finalmente, a la tercera jornada seguía la mojiganga o el fin de fiesta. Esta estructura se consolidó en las primeras décadas del siglo en las comedias de corral, y se transpuso progresivamente a la fiesta cortesana, pero también a la fiesta sacramental, con ocasión de la representación de los autos del Corpus. Véase Díez Borque, 2002.

estas representaciones tienen un marcado carácter encomiástico hacia el monarca y son un reflejo idealizado de la sociedad cortesana.

- Los ejes temáticos expuestos en estas obras dramáticas son los característicos del teatro del Siglo de Oro español, sobre todo el calderoniano, pero desarrollados por argumentos y personajes extraídos de la mitología clásica, que se adecuan a la tipología de la Comedia Nueva.

- En un número elevado de las representaciones (hay excepciones), se combinan los ingenios escenográficos y la música para conseguir una destacada espectacularidad, relacionada siempre con los personajes mitológicos y su naturaleza sobrenatural o fantástica. Si bien, este vínculo existente entre la música y el elemento maravilloso, observado en las primeras obras del género, cambia, se debilita o pierde trascendencia en las obras de final de siglo.

-La estructura dramática de todas las obras analizadas se basa en los parámetros de la Comedia Nueva descrita por Lope (ya citados en la introducción y capítulo I de la presente tesis). Es decir, todas las representaciones se desarrollan de forma tripartita (planteamiento, nudo y desenlace, aunque no coinciden estos hitos exactamente con las jornadas), pueden mostrar varias líneas de acción y no suelen hacer coincidir el tiempo dramático con el escénico. Además, es importante señalar que, aunque el argumento sea de carácter mitológico, los personajes clásicos coexisten y se fusionan con los arquetípicos propios del teatro del Siglo Oro, como son el rey, el galán, la dama, el viejo o barba y la pareja (a veces trío) de graciosos. Es evidente, además, la mezcla de lo trágico con lo cómico. Poco tienen que ver estas obras con el modelo grecolatino de tragedia que pretendía emular en un principio la *Camerata florentina* y mucho, en cambio, con la tradición escénica española, como ya se ha dicho. Incluso sería necesario incidir, además, en la posible influencia que ejerció la Comedia Nueva sobre algunos libretistas italianos de la época como, por ejemplo, Giacinto Andrea Cicognini (1606-1650) o Giovanni Faustini (1615-1651). Fausta Antonucci y Lorenzo Bianconi describen las conexiones del primero con el teatro español, especialmente el de Lope de Vega.<sup>184</sup> y Torrente apunta también a este conocimiento de los textos lopianos por parte de Faustini.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Antonucci y Bianconi, 2013, pp. XVI-XXXIV.

<sup>185</sup> Torrente, 2014, pp. 93-100.



- El conjunto de representaciones que conforman este género dramático se puede clasificar en dos categorías: una corta, llamada «zarzuela», y otra larga, denominada «comedia». Mucho se ha escrito de las diferencias y convergencias de estos dos «subgéneros». Teniendo en cuenta todo lo citado en el capítulo I del presente trabajo sobre las teorías de Stein, Flórez, García Guijarro y Torrente, se concluye que es más numerosa la lista de puntos en común que las divergencias entre estas dos vertientes escénicas. La mayoría de los rasgos que aportan singularidad a la zarzuela están relacionados con su corta duración, es decir, con la brevedad del tiempo escénico. Esta circunstancia propicia, en muchas de estas obras, una única línea argumental mitológica, pocos personajes y menos profundidad en el desarrollo de un eje temático exclusivo. Esto se observa, por ejemplo, en *El laurel de Apolo* (1658), una zarzuela calderoniana que tiene como argumento solo la fábula de Apolo y Dafne. El desarrollo de una única línea argumental, en cuanto al mito, también se da, por ejemplo, en *Júpiter y Semele* (1664), *Fieras de celos y amor* (1670), *Los celos hacen estrellas* (1672), *Alfeo y Aretusa* (1678), o *Júpiter y Yoó* (1699). Si bien, existen excepciones, como *También se ama en el abismo* (1670), zarzuela en la que se exponen dos fábulas mitológicas: por un lado el triángulo amoroso entre Glauco, Scila y Circe y, por otro, el rapto de Proserpina. En cualquier caso, es más frecuente que las zarzuelas desarrollen un único mito, y de manera más sintética, en su argumento. Las posibles excepciones a esta hipótesis solo se dan en las obras de autores de la primera generación y, a medida que avanza el siglo, van desapareciendo. Con todo, el eje temático por excelencia de todas las zarzuelas es el sentimiento amoroso con toda su idiosincrasia barroca, siempre personificado en el dios Amor.<sup>186</sup> El protagonismo de Cupido en este tipo de representaciones se incrementa paulatinamente a lo largo de los años y en las últimas décadas es un personaje cantante de relevancia. Este protagonismo es evidente en zarzuelas como *Venir el Amor al mundo* (1680), *Celos vencidos de Amor* (1685), *Salir el Amor del mundo* (1696), o *Júpiter y Yoó* (1699). Por el contrario, en las comedias extensas, con un tiempo escénico mayor, se exponen varios hilos argumentales y se imbrican dos o más historias mitológicas. Esta multiplicidad de líneas de acción implica también más de un eje temático: al sentimiento amoroso, se le unen, entre otros, la problemática del destino

---

<sup>186</sup> El tratamiento de la temática del amor en las diferentes representaciones cortesanas del género ha sido descrito por Sabik, 2002. Desde una perspectiva de la estética del arte, es interesante la exposición, ya aludida en esta investigación, que hace Luis Robledo asociando la idea del contradictorio sentimiento amoroso con una doctrina cristiana proveniente de la Contrarreforma, véase Robledo, 2003, pp. 29-36.

frente al libre albedrío, las relaciones paternofiliales y la doctrina política en cuanto al buen gobierno o «escuela de príncipes».

- Todas las obras pertenecientes al género están escritas por un grupo de dramaturgos que se relacionaron entre ellos en algún momento de sus vidas dentro de los círculos aristocráticos de la corte. La mayoría forman una suerte de comunidad que celebra academias sobre diversos temas y escribe versos laudatorios hacia el protector de turno. Los autores se conocieron y en muchos casos tuvieron vínculos de amistad, como Calderón y Avellaneda; o Bances, Vidal Salvador y Zamora. Esta condición se demuestra en diversos paratextos de las obras editadas, en las que las censuras están efectuadas por compañeros de profesión; también en las academias e incluso en la competencia entre los poetas intelectuales y los dramaturgos actores. Este compadreo, que no eximía de las luchas entre ellos, está muy bien plasmado en la sátira teatral anónima *Fiesta de toros ordenada por el architoro mayor del mentidero, donde solo corre la moneda de esta verdad, que se labra en el Coliseo, coso o plaza mayor del Buen Retiro* (1687), que no es más que una crítica despiadada de *Los tres mayores imperios* de Pablo Polope.<sup>187</sup> Las relaciones de amistad y competencias entre los autores alrededor de la creación de comedias cortesanas y la defensa del modo correcto de escribir estas obras por parte de los propios dramaturgos, justifica de manera evidente el drama mitológico cortesano como un género dramático específico.

### **La música y el tiempo en el drama mitológico cortesano**

Uno de los puntos más importantes que se analiza en este trabajo es la relación entre la música y el tiempo como unidad dramática. Sería muy interesante constatar una progresión al alza a través de los años, en el empleo de partes cantadas dentro de las representaciones. En cierto modo, ese aumento de números musicales reforzaría la consideración del drama mitológico cortesano como antecedente de un teatro lírico posterior. Pero ¿cómo se podría medir el tiempo que se dedica en cada obra a la interpretación musical?

En la presente investigación se manejan varias opciones que pueden dar respuesta a esta pregunta. Por un lado, se han contabilizado los versos cantados respecto al total de

---

<sup>187</sup> Existen cuatro fuentes BNE MS/2921, 299r-304v; BNE MS/3922, 275r-276r; BNE MS/ 4050, 108r-109r y BNE MS/4050, 130r-133v. Y hay una edición crítica de esta sátira, en la que salen citados autores como Bances Candamo o Zamora haciendo el papel de toreros, de Duncan Moir, donde explica con detalle las competencias entre los poetas favoritos del rey Carlos II y los de la reina María Luisa. Moir, 1970, p. xxvi y pp. 137-149.

versos contenidos en el texto, estableciendo así un porcentaje. Por otra parte, se han tenido en cuenta las escenas que contienen pasos musicales en relación con las que no, calculando también su porcentaje correspondiente. Y, por último, se han contado todos los tonos o piezas cantadas que refleja cada texto dramático. Estos tres parámetros han permitido confeccionar gráficos que dan una visión panorámica del empleo de la música en el género, en concreto, de la cantidad de música que hay en cada obra o el tiempo escénico que ocupa.

Se puede comprobar, observando los gráficos, que, como bien dice Torrente, no se manifiesta una «progresión cronológica» clara acerca de una mayor utilización de la música en las representaciones (sobre todo entre 1652 y 1680). Y que es muy posible que la abundancia, o no, de tonos cantados tuviese algo que ver con los recursos económicos del momento e incluso con la disponibilidad de los actores.<sup>188</sup> No obstante, se observa una ligera tendencia hacia un mayor empleo de la música a medida que pasan los años, ya muy evidente en los últimos veinte del siglo. Por tanto, hay una diferencia significativa entre los autores de la primera generación y los de la segunda en cuanto al papel de la música en sus obras. Es decir, entre 1652 y 1680 la música puede tener una presencia reducida en los dramas mitológicos (*Los tres afectos de amor*, 1658) o, por el contrario, tener un número importante de pasos cantados (*Triunfo de la paz y el tiempo*, 1660). Sin embargo, es posible apreciar una sutil homogeneidad en el tiempo dedicado a la música en las representaciones entre 1680 y 1700. En otras palabras, el tiempo escénico musical muestra más regularidad las dos últimas décadas de siglo, lo que sugiere la consolidación del empleo de la música en el género. En el gráfico 1 se puede apreciar esa ligera tendencia a un aumento del porcentaje de versos cantados a partir de 1680 y de la obra *Venir el Amor al mundo*.

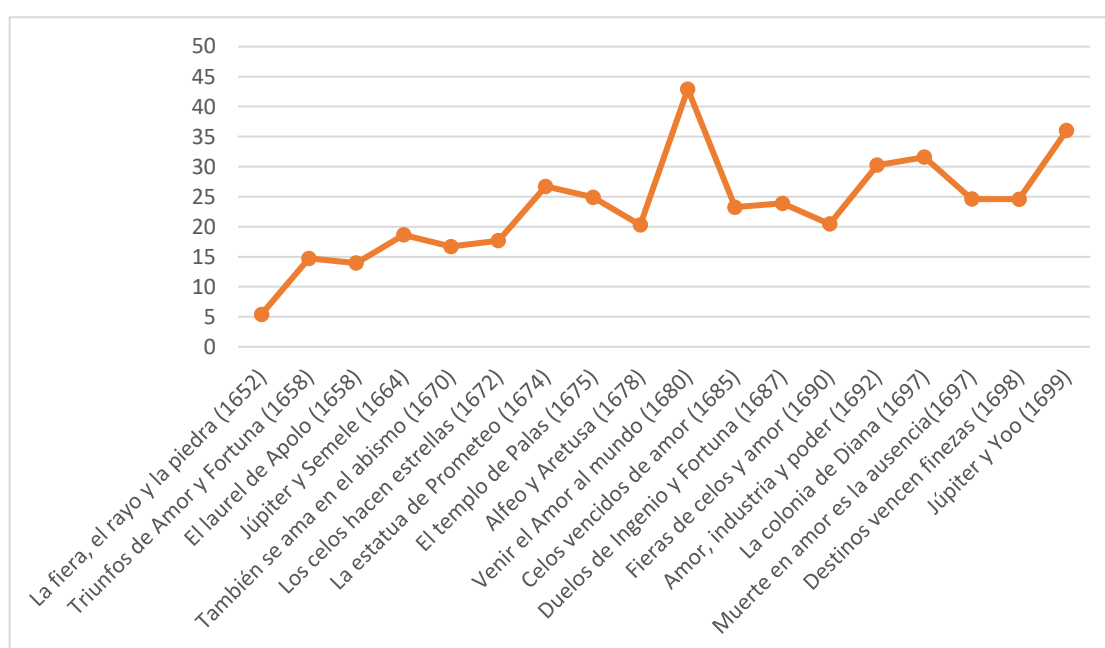
Otra manera de medir el tiempo que se dedica a la música durante una representación es teniendo en cuenta las escenas cantadas parcial o totalmente. En este caso, se aprecia de manera muy clara el aumento, la música interviene en mayor número de situaciones, aunque el texto cantado en estas sea menor. En el gráfico 2 se puede observar el incremento paulatino de escenas con música. Y es muy significativo que en muchas de las obras, ya desde los comienzos del género, haya un cien por cien de escenas cantadas (total o parcialmente), siendo la zarzuela de una jornada, *Júpiter y Semele* (1664), la

---

<sup>188</sup> Torrente, 2016, p. 356.

primera del corpus estudiado que lo refleja. Este hecho ratifica por sí solo la importancia de la música en el drama mitológico cortesano, y reafirma su presencia como parte fundamental del género, a pesar de las excepciones.

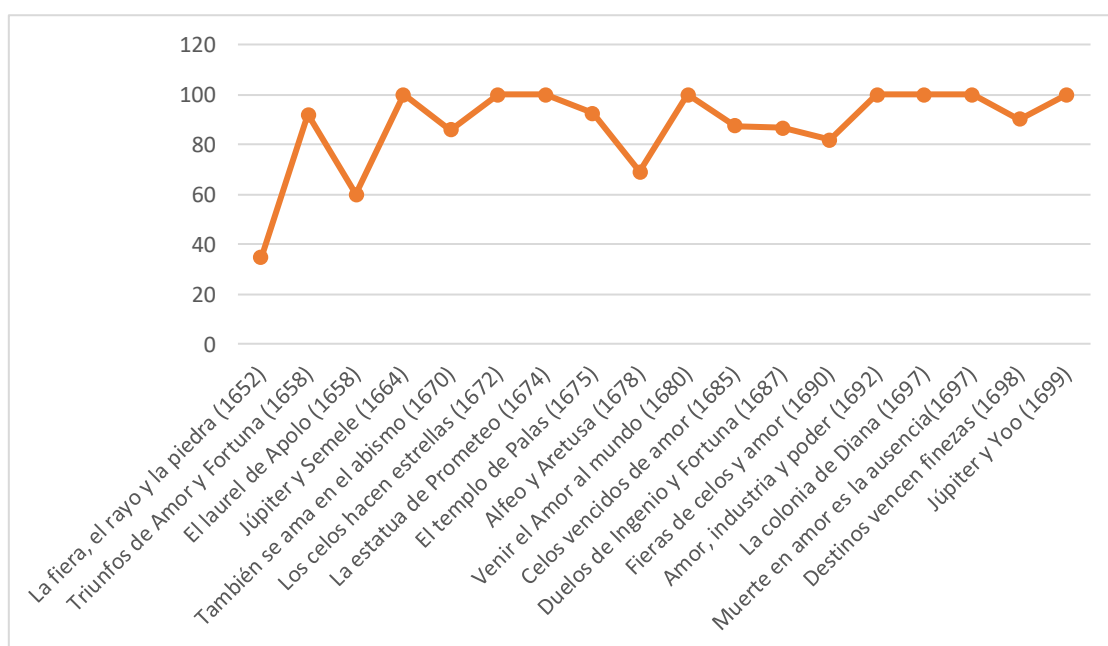
Así las cosas, se puede afirmar que Juan Bautista Diamante es el primer autor que incorpora música en todas las escenas de una representación, aunque esta sea de solo una jornada. Precisamente son las obras cortas, con reducido tiempo escénico y dramático (zarzuelas), las que en los últimos diez años tienen más cantidad de tiempo escénico musical. Es evidente ya en *Venir el Amor al mundo* (1680), pero sobre todo en *Amor, industria y poder* (1692), *Celos vencidos de amor* (1698) y *Júpiter y Yoo* (1699).



**GRÁFICO 1. Porcentajes de versos cantados en el corpus de obras analizadas.**

También se puede contabilizar el número de tonos musicales que tiene cada obra. Quizás no sea esta la manera más fiel de advertir una evolución del género en cuanto a la música se refiere. En este cómputo, sería obligado separar las comedias de las zarzuelas para tener una visión algo veraz, pues no se puede considerar de igual modo la cantidad de música reflejada en un texto de tres jornadas que en otro de dos. Ni siquiera las obras con el mismo número de actos son iguales en extensión, es decir, no tienen el mismo tiempo escénico. No obstante, en los gráficos 3 y 4 se puede observar la tendencia a utilizar más números musicales a medida que avanza el siglo. Es algo muy evidente en los diez últimos años (1690-1700), lapso en el que incluso comedias y zarzuelas tienen entre 25 y 30 números musicales.

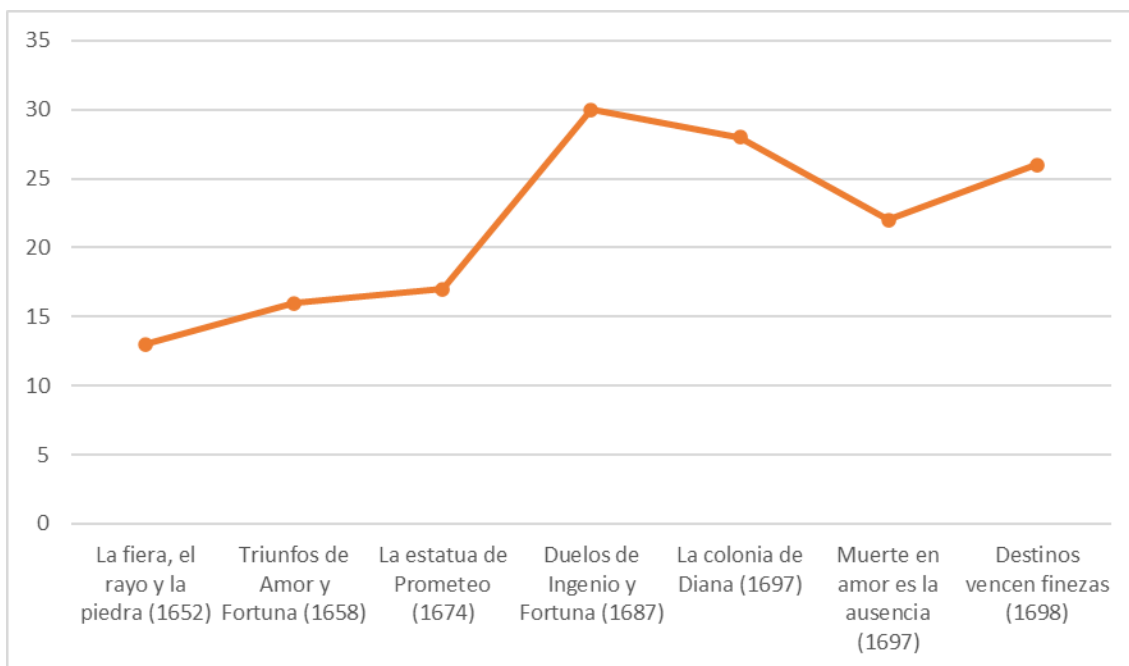
Es probable que este aumento de la parte musical tenga que ver con la situación político-social en la corte madrileña: tal vez sea el reflejo de la necesidad de mantener la apariencia de un esplendor monárquico que, en realidad, iba menguando con el ocaso de la dinastía de los Austrias. Por otra parte, la crisis económica durante el reinado de Felipe IV causada por el mantenimiento de la guerra de los Treinta Años, a pesar de la situación ruinosa de la Real Hacienda, fue bien combatida posteriormente por los diferentes validos de Carlos II. Aunque el derroche económico que suponía el montaje de las obras palaciegas era motivo de protestas y críticas en los dos reinados.<sup>189</sup> Se puede constatar que las representaciones cortesanas durante el mandato del último Austria no tenían la espectacularidad novedosa de las que se llevaron a cabo en el reinado de su antecesor, pues abundaban las reposiciones, sobre todo las de obras de Calderón.<sup>190</sup> No obstante el elemento espectacular ( como signo no lingüístico dentro de la obra escénica) que más desarrollo tiene en estos últimos años de siglo es la música.



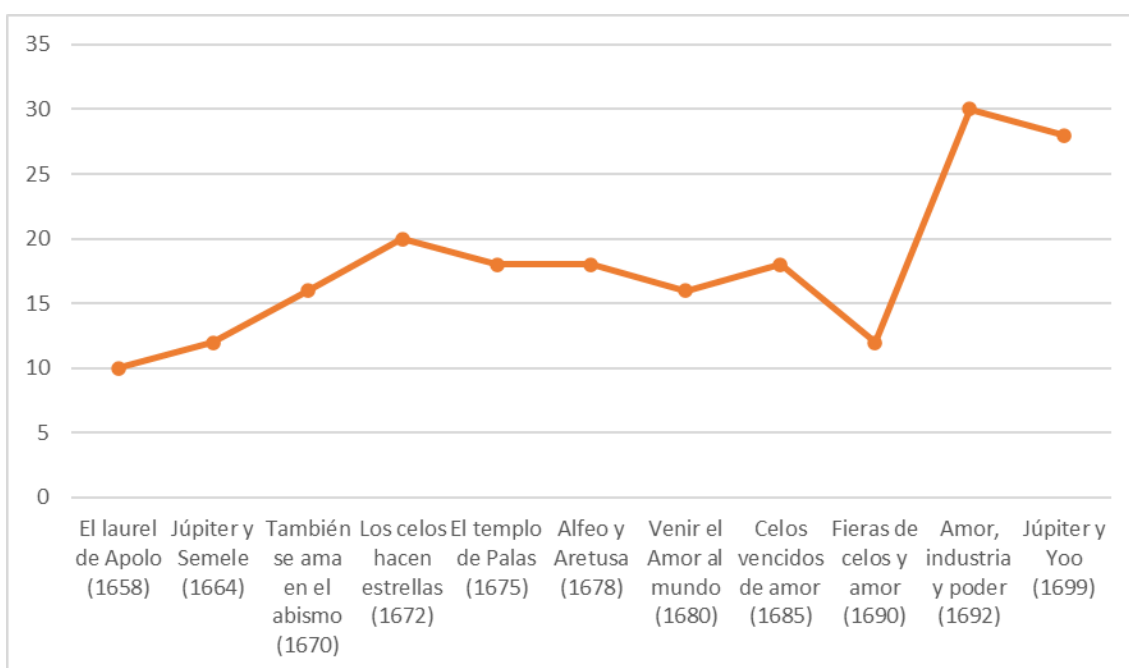
**GRÁFICO 2. Porcentajes de escenas cantadas en el corpus de comedias analizadas.**

<sup>189</sup> Díez Borque, 2009, pp. 43-68.

<sup>190</sup> Stein, 1993, pp. 348-351.



**GRÁFICO 3. Número de tonos en las comedias analizadas.**



**GRÁFICO 4. Número de tonos en las zarzuelas analizadas**

Por otra parte, es obligado referir la utilización de la música para indicar o hacer avanzar el tiempo dramático en las representaciones. Esta práctica se convierte en habitual en los autores de la segunda generación. De las obras analizadas, el primero que emplea este recurso es Agustín Salazar y Torres en *También se ama en el abismo* (1670), cuando Circe indica que se hace de noche en *Pues muera el imperio luciente del día*, al final de la primera escena de la primera jornada. Mas adelante, este tipo de tonos

se ubicarán generalmente al final o principio de jornada, como es el caso de *Los celos hacen estrellas* (1672), cuando, al comienzo de la segunda jornada, Mercurio canta su visión del amanecer frente al mar. De este procedimiento tan habilidoso para indicar que ha pasado un día (al empezar un acto) se servirán otros dramaturgos posteriormente como Avellaneda, Bances Candamo o Lanuza. En *El templo de Palas* es el dios Morfeo quien se encarga de cantar el alba; Bances y Lanuza destinan este cometido al personaje alegórico de la aurora. Esta relación entre el tiempo dramático y la música es importante porque es un elemento más que probaría la naturaleza musical del género.

### **La música y el espacio en el drama mitológico cortesano**

Aunque la mayor parte de los números cantados se interpretan a ojos del espectador, hay algunas partes musicales que se efectúan desde «dentro», es decir, fuera del espacio escenográfico. Este recurso es frecuente en las obras de Calderón, siendo muchas veces la indicación «Música» (grupo de cuatro voces) quien la lleva a cabo. No obstante, en las obras de la segunda generación de autores también se recurre al canto desde «dentro» en diversas ocasiones, pero ejecutado por voces solistas.

Quizás lo más interesante de la relación entre el espacio y la música en el drama mitológico cortesano son las interpretaciones musicales que conllevan movimiento de los personajes, esto es, las intervenciones que crean un espacio lúdico. Es una constante en el género el canto de los dioses en pleno vuelo, mientras suben o bajan del cielo o surcan el aire de un lado a otro del escenario. Sin embargo, se percibe cierta diferencia entre las representaciones iniciales y las tardías en cuanto a ciertas disposiciones estáticas de personajes mientras cantan, más habituales en las primeras que en las segundas. Así, por ejemplo, la colocación de las ninfas cuando atraen a Irífile con su canto, cada una en una esquina del tablado, y el cuadro de las tres Parcas, las dos, escenas de *La fiera el rayo y la piedra*, o el trono de gloria que desciende con los dioses perfectamente colocados mientras cantan al final de *El templo de Palas* (*Deus ex machina*). Estos cuadros que, según las acotaciones, conforman varios personajes mientras cantan y que son de naturaleza estática tienen mucho que ver con su significado simbólico, algo de lo que se hablará más adelante.

En cuanto a la colocación de los músicos instrumentistas no hay indicación alguna en los textos dramáticos.

## La música y la acción en la trama del drama mitológico cortesano

Para establecer una relación entre la música y la trama dramática se ha intentado determinar una serie de elementos que forman parte de la acción y contabilizarlos. Lamentablemente este cómputo solo sirve para dar una idea superficial, pues no hay un modo sencillo de hacer un cálculo que conlleve porcentajes y así llegar a una ilación igualitaria entre ambos componentes (música -acción) en las obras analizadas. Es decir, la variable del tiempo escénico no permite una valoración justa, pues una comedia de tres jornadas siempre tendrá más personajes y mayor número de peripecias, que una zarzuela de uno o dos actos. En cualquier caso, se ha tenido mucho más en cuenta los componentes dramáticos que no varían con respecto al tiempo escénico, como son: el incidente desencadenante, el punto de crisis y el desenlace. En el gráfico 5 se muestra el recorrido cronológico del empleo de elementos de la acción cantados. Y se puede observar que *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) destaca sobre el resto en el empleo de música en la acción dramática, pero es razonable pensar que esto es debido a su mayor extensión en tiempo escénico. Aparecen muchos personajes que se presentan cantando, tanto protagonistas como anecdóticos, que solo salen una vez al tablado. También, como es lógico, se desarrolla un mayor número de peripecias musicadas, incluso hay un amanecer cantado.

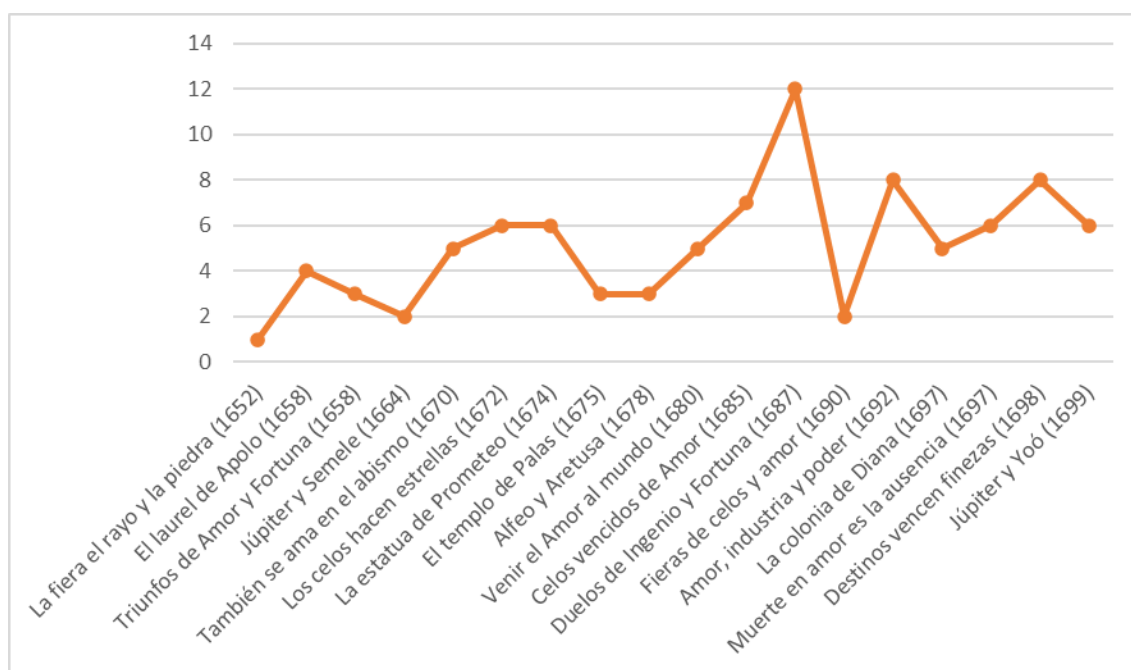
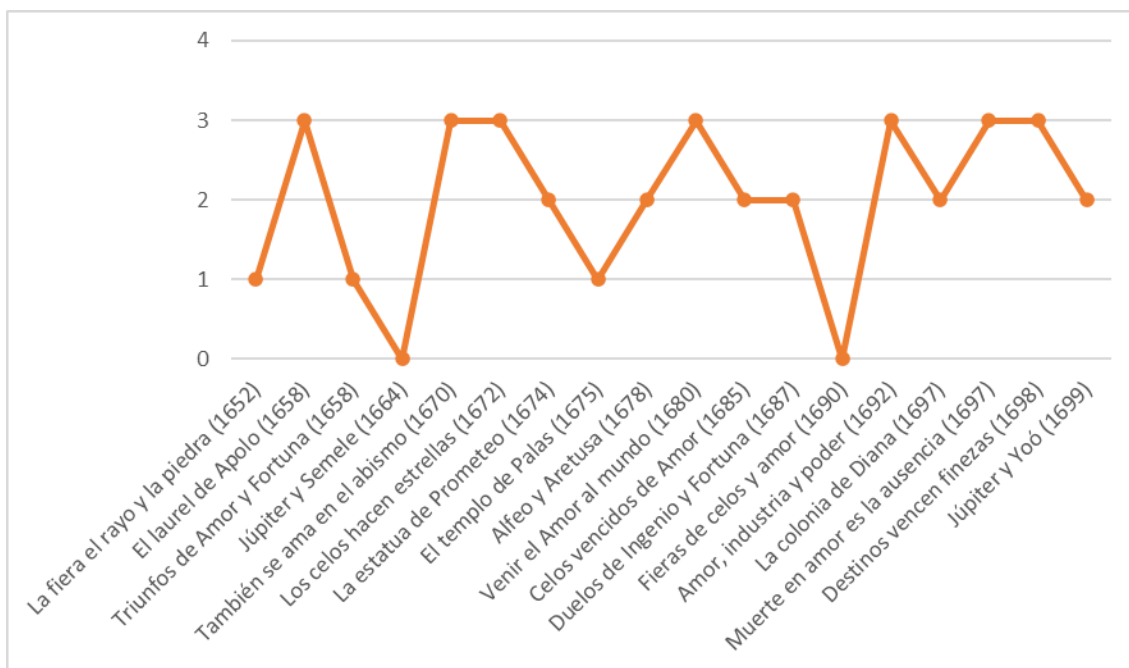


GRÁFICO 5. Número de elementos de la acción dramática en las obras analizadas.



En cambio, si solo se contabilizan el incidente desencadenante, el punto de crisis y el desenlace cantados que hay en cada representación, se puede llegar a una conclusión más fidedigna acerca de la relación entre la música y la acción a través de los cincuenta años en los que se desarrolla el género.

Como se puede ver en el gráfico 6, el incidente desencadenante, punto de crisis y desenlace aparecen cantados desde las primeras representaciones del género, aunque se observa cierta irregularidad a lo largo de los años. Zarzuelas como *Júpiter y Semele* (1664) o *Fieras de celos y amor* (1690) no presentan ninguno de estos elementos cantados. En *El laurel de Apolo*, por ejemplo, el punto de crisis no es cantado por los personajes protagonistas (Apolo y Dafne). Ese momento en que los dos corren, una huyendo y otro persiguiendo, es acompañado por la «Música» cantando el romance *Dioses, cielo, luna y estrellas*, que bien podría suprimirse sin afectar en absoluto la acción. Dicho esto, se puede considerar que el primer autor que utiliza estos tres elementos cantados insertados en la acción es Salazar y Torres en su obra *También se ama en el abismo* (1670). Y, por tanto, se confirma la consolidación de la música como característica fundamental del género a partir de esta fecha, habida cuenta que ya en *Júpiter y Semele* (1664), se afianza la relación entre el tiempo escénico y la música al incorporar partes cantadas en todas las escenas de la representación.

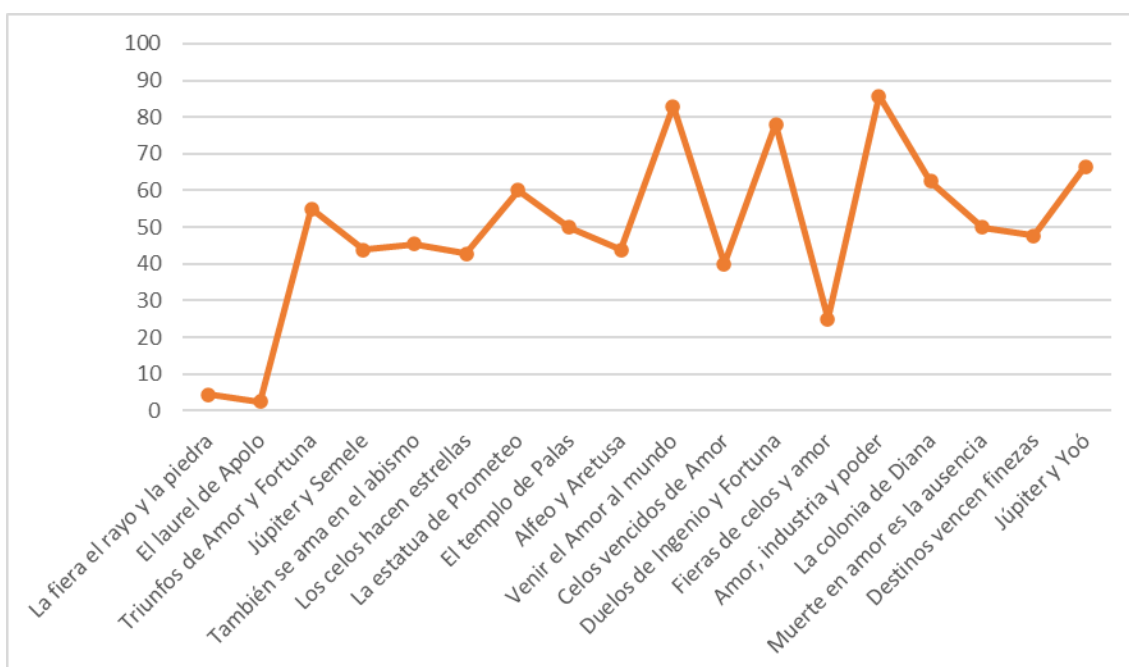


**GRÁFICO 6. Incidente desencadenante, punto de crisis y desenlace cantados en las obras analizadas.**

En resumidas cuentas, y a la vista de los dos gráficos, se puede apreciar una ligera tendencia o «progresión cronológica» que muestra un mayor empleo de la música en los elementos de la acción de la trama.

### Los personajes cantantes

Algo evidente en los análisis efectuados es el aumento paulatino, con el paso de los años, de los personajes cantantes en las representaciones, lo que indica una profesionalización de los actores con respecto a la música. Esta circunstancia se intensifica en los últimos veinte años de siglo, esto es, en las representaciones que se dan en tiempos de Carlos II y pertenecen a la segunda generación de autores del género. No obstante, si se observa el gráfico 7 se constata la desigualdad o irregularidad en ese crecimiento, por lo que no es un «progreso cronológico» claro, como se ha visto de manera patente en todos los gráficos que se han ido incluyendo. Esta irregularidad entre unas obras y otras en el empleo de la música, tanto relacionada con el tiempo escénico, la acción o los personajes, se debe a que todas las producciones dependían de los recursos disponibles en ese momento, por tanto, los dramaturgos sabían con antelación con qué actores y músicos iban a poder contar. Además, es obvio que unas fiestas eran más importantes que otras.



**GRÁFICO 7. Porcentajes de personajes cantantes respecto al total en cada representación analizada.**

Los personajes cantantes son los dioses, pero también las damas, ninfas, graciosas y graciosos, y algunos galanes probablemente interpretados por actrices. La habilidad en el canto, como una virtud importante, para desarrollar la carrera de actriz en las compañías teatrales ya ha sido descrita por Flórez y es la razón por la que la gran mayoría de personajes cantantes son interpretados por mujeres.<sup>191</sup>

Personajes masculinos como Júpiter, Apolo, Mercurio o Cupido son interpretados por actrices, como bien se puede ver en las relaciones anotadas al principio de algunos textos dramáticos de la segunda generación de autores. Este hecho se puede comprobar en *Celos vencidos de amor* (1685), representación en la que los papeles del dios Apolo y el galán, Céfiro, son interpretados por Manuela de la Cueva y María de Navas respectivamente. O en *Amor, industria y poder* (1692) en la que Júpiter es Teresa de Robles y Proteo, galán protagonista, es de nuevo María de Navas. Tal vez esta última actriz se especializara en la interpretación de galanes protagonistas.<sup>192</sup> En esta zarzuela (*Amor, Industria y Poder*) de Lorenzo de las Llamosas aparece un personaje cantante divino (Mercurio) interpretado por un hombre, Antonio Labaña. Y también en *Destinos vencen finezas* (1698), del mismo autor, el dios Eolo (que canta) lo lleva a cabo Miguel Ferrer, un sobresaliente quizás contratado para la ocasión. De todos los cambios que ocurren en el género en las dos últimas décadas de siglo, quizás el más evidente sea el aumento de personajes cantantes y su mayor relevancia dentro de la trama. Lo que significa que las actrices que cantaban no solo eran las terceras o cuartas damas, sino que desarrollan papeles principales, incluso haciéndose con el rol de galán protagonista. También los actores desempeñan papeles cantados de importancia, más allá de los secundarios atribuidos tradicionalmente al gracioso o al barba.

Por último, es importante hacer referencia al gran protagonismo que adquiere el personaje de Cupido en las obras de estos últimos años de siglo. Es el personaje cantante por antonomasia de todas las zarzuelas desde 1680, con la excepción de *Júpiter y Yoo*.

---

<sup>191</sup> Flórez, 2006, pp. 476-484.

<sup>192</sup> En el teatro del Siglo de Oro para definir e identificar un personaje o arquetipo no es importante quién lo lleve a cabo, actor o actriz, sino la indumentaria. Además, era habitual el travestismo de la mujer en hombre; véase Ruano de la Haza, 2000, pp. 73-100 y Díez Borque, 1975, pp. 67-74.

### **La música como índice, icono y símbolo en el drama mitológico cortesano**

Respecto a estos significados de la música en las representaciones, es evidente una pérdida de capacidad significante con el curso de los años. Si en un principio el canto de los dioses pudiera ser un atributo característico del personaje, a final de siglo pierde esa singularidad pues, como se ha visto, aumenta el número de personajes cantantes. Además, la tipología de ese canto divino (metro italiano, tono solemne) de los primeros años se mezcla o se pierde. Es decir, los personajes que cantan lo hacen de igual manera, no hay ningún rasgo que diferencie un canto de otro. Por tanto, los dioses interpretan música en forma de silvas, con versos heptasílabos y endecasílabos, pero también cantan seguidillas, romances y romancillos de carácter popular o, por así decirlo, más concordantes con la tradición cultural española. La cualidad icónica e indicativa de la música con respecto a los personajes divinos va perdiendo importancia a medida que va aumentando el tiempo escénico musical en el que participan cada vez más arquetipos. Cantan los dioses, las damas, los galanes, los graciosos, las graciosas, los barbas y las figuras alegóricas, todos ellos de manera solista.

Algo parecido ocurre con el carácter simbólico de ciertas escenas musicales que se relacionaban con temas filosóficos o principios ideológicos, que va cayendo en desuso con el paso de los años. Como, por ejemplo, el cuadro cantado de las tres Parcas que Calderón incluye en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), como alusión al *Tempus fugit*, al *Memento mori* y al destino; los tronos de gloria que descienden (*Deus ex machina*) simbolizando un dios (o regente) todopoderoso con capacidad para cambiar los finales más adversos; o las escenas con figuras alegóricas como el Engaño o Desengaño en *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687), que pretenden influir en las decisiones de los protagonistas en aras de un destino inamovible. Este tipo de cuadros musicales simbólicos que conllevan una enseñanza o doctrina tienden a desaparecer en las representaciones del género; el último testimonio es el ya aludido de Bances Candamo.

Sin embargo, no se pierde la relación de ciertas escenas musicales con elementos mágicos, sucesos sobrenaturales o metamorfosis de personajes. Ese carácter icónico de la música con respecto a la magia se mantiene en todo el periodo temporal que abarca el género, si bien, conlleva cierta banalización o superficialidad en su tratamiento en los últimos tiempos.

## La métrica cantada

Uno de los cambios más relevantes que se observa en el género a través del tiempo es el empleo de las distintas formas métricas en las partes que son cantadas. Se puede decir que la estrofa principal o más utilizada dentro del corpus de 18 representaciones analizadas es el romance. No obstante, esta forma tradicional se va distorsionando o va degenerando hacia una forma métrica irregular en la que solo persiste la rima asonante en los versos pares.<sup>193</sup> Esta deriva hacia la irregularidad métrica hace verdaderamente difícil clasificar en muchas ocasiones los tonos cantados dentro de una denominación de estrofa al uso, sobre todo en las obras representadas en los últimos veinte años de siglo. Así las cosas, se puede decir que el drama mitológico cortesano se caracteriza, como el resto de obras escénicas del Siglo de Oro, por la polimetría, siendo sus partes cantadas mayoritariamente romances y seguidillas.<sup>194</sup>

Por otro lado, si bien es importante en la primera generación de autores el empleo de las seguidillas, en escenas de naturaleza tradicional, y el de formas de procedencia italiana como la silva, en cuadros más solemnes relacionados con los personajes divinos, en la segunda generación esta distinción de los roles con respecto a la métrica se diluye. Los dramaturgos de la corte de Carlos II no hacen tal diferencia y sus personajes cantan todo tipo de métricas en cualquier situación. No obstante, en el aproximadamente medio siglo en el que se desarrolla el género, el empleo de según qué métricas musicadas no está tan relacionado con el personaje que canta como con la escena o situación que se pretende representar. Así, las seguidillas son empleadas siempre que se escenifica una acción relacionada o cercana a la sociedad contemporánea, a modo de nexo con la realidad del espectador. Las danzas, los juegos de seducción, los cantos jocosos utilizan esta estrofa. En cambio, las acciones que muestran fantasía, solemnidad divina o el mundo mitológico, percibido como algo fabuloso, se cantan, por ejemplo, en silvas. Aunque, como ya se ha apuntado antes, el romance en todas sus variantes es la estrofa predominante, y se utiliza para cualquier tipo de número cantado.

La contabilización de tonos cantados en la totalidad de obras que conforman el corpus estudiado y las consiguientes formas métricas empleadas ha dado como resultado que

---

<sup>193</sup> Esta transformación de la forma estrófica romance ya ha sido descrita en «Avatares barrocos del romance» por Alatorre, 2007, pp. 11-193.

<sup>194</sup> El estudio del empleo de las diferentes estrofas en tonos y canciones del siglo XVII se puede consultarse en Torrente, 2016 b, pp. 189-275.

de 350 piezas cantadas, más de un setenta por ciento son romances o estrofas derivadas de este.

### **Escenas musicales arquetípicas**

Con el transcurso de los años se van incorporando al drama mitológico cortesano varias escenas musicales que se repiten o se convierten en un lugar común del género. Para hacer una relación de ellas, se puede partir de las piezas ya definidas por Stein: un tono a solo de tipo solemne cantado por un dios, y otro tipo de canto interpretado por un grupo, o alternando solista y coro, de corte más tradicional y ejecutado por personajes mortales.<sup>195</sup> Aunque, como se ha podido observar desde las primeras obras, los autores incluyen otros tipos de escenas musicales y los personajes divinos, además de pasajes que puedan imitar al estilo recitativo italiano, también interpretan a veces canciones de corte popular como seguidillas y romances. Con todo, es posible confeccionar una aproximación a un inventario de escenas musicales arquetípicas que sería el siguiente:<sup>196</sup>

**1. El personaje divino canta en tono solemne.** La divinidad se presenta a sí misma, hace una declaración de intenciones, dictamina un juicio o mandato, o descubre la identidad oculta de otro personaje (anagnórisis). Este tipo de intervención en los textos dramáticos a veces aparece denominado como tonada.<sup>197</sup> Ejemplos claros son: «Si el orbe de la luna», silva cantada por Cupido en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652); «Escuchad, moradores de Egnido», romance interpretado por Mercurio en *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658), o la anagnórisis cantada, también en romance, «Ya troyanos respondo», por Apolo en *Celos vencidos de amor* (1698).

**2. Un grupo de personajes humanos loan, invocan o imploran a un dios.** En algunos casos cantan alternándose partes solistas con «Música» (cuatros) o coros. Ejemplos de esta escena se pueden encontrar en: *El Laurel de Apolo* (1658), «¡Viva, Apolo, ¡viva!»,

---

<sup>195</sup> Stein, 1993, pp. 126-144.

<sup>196</sup> La siguiente relación es orientativa, los ejemplos que se dan en cada categoría son una pequeña muestra de todos los cuadros y escenas musicales existentes en el género. Para efectuarla se ha seguido un orden cronológico, teniendo en cuenta, para citar los ejemplos, la primera obra en la que aparece el tipo de escena descrita.

<sup>197</sup> En los textos analizados, la denominación «tonada» aparece en algunas ocasiones en las obras de la primera generación de autores, por regla general, refiriéndose al tipo de escena que se describe en el punto uno (dios que canta solemnemente). En las ediciones príncipes, estas intervenciones suelen estar editadas a una columna. Pero, esta designación con el paso de los años se torna más amplia, y en los textos tardíos de finales de siglo, se llama tonada a la gran mayoría de intervenciones cantadas tanto de personajes divinos como humanos.

seguidillas cantadas por Bata y todos los presentes; *Júpiter y Semele* (1664), «Hoy, Palas divina», romancillo rematado por endecasílabos interpretado «a 8»; y en *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687), «¡Viva, Himeneo, ¡viva!», endecha cantada por «Música».

**3. Músicas que se relacionan con la magia o el elemento maravilloso.** Calderón utiliza mucho este recurso. Pueden ser cantos que acompañan situaciones mágicas o de transformación, que son mágicos por sí mismos porque inducen al personaje (a llegar, a dormir, etc.), o incluso que pueden ser ejecutados por seres fantásticos. También entraría dentro de este epígrafe todos los desenlaces por medio de *Deus ex machina* cantados. Clara muestra de estas escenas son: la seguidilla «La hija de la espuma», o «Cual es la dicha mayor» en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652); el romance «Dioses, cielo y estrellas» en *El laurel de Apolo* (1658); o «Estrellas, luceros, planetas y signos», romance que cantan a 4 un coro de diosas en el desenlace de *Los celos hace estrellas* (1672).

**4. Danzas cantadas por un grupo, la «Música» o alternándose con una voz solista.** Ejemplos claros se pueden observar en: *El laurel de Apolo* (1674), cuando la «Música» interpreta, en romance de arte mayor, «Al festejo, al festejo, zagales»; en *Alfeo y Aretusa*, cuando los músicos cantan las seguidillas «¡Vaya de alegría!» y en *La colonia de Diana* (1697), cuando la «Música» interpreta «En los montes nos valen», también en seguidillas.

**5. El canto de los graciosos.** En muchas de las representaciones los graciosos tienen partes cantadas «a solo» que desarrollan diversidad de acciones. Pueden interpretar desde tonos jocosos que muestren alegría y ritmos populares, hasta canciones con moraleja o enseñanzas de refranero, pero también pueden cantar coplillas donde riñen entre ellos.<sup>198</sup> Un ejemplo de esto ya se observa en *El laurel de Apolo* (1658) con «Ninfas, que el río y el prado», romance que canta Rústico imitando precisamente el canto de las ninfas; en *El templo de Palas* (1675) con «Vuela, vuela, mariposa vuela», romance con estribillo que entona Mosqueta; o en *Júpiter y Yoó* (1699), donde Celfa, Fauno y Rústico riñen cantando «Faunillo, óyeme» en forma de romancillos.

**5. Tonos cantados por personajes alegóricos.** La primera escena musical de este tipo se ha encontrado en *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658), en la segunda jornada,

---

<sup>198</sup> Una gran variedad de escenas cantadas por los graciosos en las zarzuelas del género está descrita en González Ludeña y Martín Ganado, 2021, pp. 69-85.

Ociosidad y Quietud entonan «Quejándose estaba al sueño». Otros ejemplos son: «Tú, que mi albergue pisaste», romance cantado por Escarmiento en *Júpiter y Semele* (1664) y «Mas el engaño conspira», redondillas entonadas por Engaño y Desengaño con sus respectivos coros en *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687).

6. **Escenas que indican el amanecer o el anochecer.** Se muestra de esta manera el paso del tiempo dramático. Esto ocurre en *También se ama en el abismo* (1670) en el romance que cantan Circe y la «Música» «Pues muera el imperio luciente del día»; en *Los celos hacen estrellas* (1672), cuando Mercurio interpreta el romance «De las luces del mar»; o en *Muerte en amor es la ausencia* (1697) cuando la Aurora canta «Pues el alba despierta».

7. **Lamentos.** Tono en el que algún personaje se lamenta de su amor no correspondido, de su suerte o de cualquier otra circunstancia. Por ejemplo, en *La piedra, el rayo y la piedra* (1652), Lebrón canta «Tened lástima de mí»; en *Alfeo y Aretusa* (1678), Calixto interpreta «¡Ay, desdichada!»; o el tono en forma de endecha, «Cuándo podré logarte» que canta Acis en *Fieras de celos y amor* (1690).

8. **«Cantos guía», ejecutados por dioses o por humanos, que emplazan a seguir un camino o ir a un lugar determinado.** Esta es una música que está relacionada con el espacio dramático y, por tanto, está incluida en la trama de la acción. Ejemplos evidentes son: «Seguid perdidos jóvenes», romancillo cantado por los graciosos en *También se ama en el abismo* (1670); «¡Ah, de las montañas de Argos! - Venid, venid a este sitio», romance cantado por Mercurio y Amor en *Los celos hacen estrellas* (1672); o «Venid, venid al templo divino», romancillo que interpreta la «Música» en *Muerte en amor es la ausencia* (1697).

9. **Tonos cantados por una dama que expresan algún sentimiento, describen la naturaleza o proporcionan algún tipo de enseñanza popular.** Esta es una música que no suele formar parte de la acción y es un momento estático en forma de paréntesis dentro de la trama. Se pueden encontrar estas escenas en: *El templo de Palas* (1675), con «Al son de los cristales», sextetos que cantan Antigone y Elice antes de dormirse al pie de una fuente; en *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687), con «Airecillos suaves», canción interpretada por Talía con un coro de ninfas; o en *Destinos vencen finezas* (1698), con toda la primera escena de la segunda jornada, donde se interpretan tonos a



modo de entretenimiento de los propios personajes, como por ejemplo «La rosa que reina», cantado por Anarda.

**10. Los tonos que manifiestan enojo o ganas de batallar.** Los personajes que por lo general suelen cantar este tipo de escenas suelen ser dioses como Cupido, Juno o Júpiter. Ejemplos significativos de este canto son: «¡Guerra! ¡Guerra! - Pues mis iras», romancillo que canta Cupido en *Venir el amor al mundo* (1680); «¡Al arma! ¡Al arma! - Mientras que Eneas», sexta rima que entona Juno en *Destinos vencen finezas* (1698); y «Rompan mis rayos», silva que canta Júpiter en *Júpiter y Yoó* (1699).

**11. El canto de llamada.** Este tipo de escena se refleja en las obras que desarrollan ciertas escenas de enredo. Suele ser un tono cantado por una dama que sirve como señal, normalmente entre las sombras nocturnas de un jardín palaciego, para que el galán se aproxime a dialogar. Es una música que no está inmersa en la acción, es una pausa. Esto sucede en *El templo de Palas* (1675) cuando Mosqueta canta, en romancillo, «*Dominio en los albedríos*» o en *La colonia de Diana* (1697) cuando una zagala canta el romancillo «*Joven amante*».

**12. Los dos coros enfrentados.** Escenas en las cuales cantan dos coros de manera alternada o dialogando musicalmente entre ellos. Ejemplos claros son: «Oye de mi coro», tono cantado por Cupido, Anteros y sus respectivos coros en *La fiera, el rayo y la piedra*; «Aves, fieras, fuentes y ríos» y «Estrellas, luceros, planetas y signos» cantados por coro de labradoras y coro de diosas respectivamente en *Los celos hacen estrellas* o «Hagan la salva» en *Destinos vencen finezas*.

A las escenas anteriores se les podrían sumar otras tantas, que se repiten en la obra de ciertos autores como un recurso frecuente de estilo propio, pero se ha estimado oportuno recoger las más significativas.



## **CONCLUSIONES**



Las representaciones palaciegas conforman un género con características propias que bien se podría denominar «drama mitológico cortesano», que incluye tanto comedias como zarzuelas, con un objetivo encomiástico hacia la monarquía, con argumento mitológico y que utilizan elementos escenográficos espectaculares y música,

También se puede afirmar que este género se desarrolla en la corte española durante cincuenta años, que son en los que manifiesta su máximo esplendor. Durante medio siglo el género se transforma y varía. Uno de los cambios más trascendentales es la mayor extensión de la parte musical, es decir, el tiempo escénico musical aumenta paulatinamente con el paso de los años. Algo que implica el protagonismo, fuera de toda duda, de la música en el género entre 1680 y 1700.

La profundidad filosófica, las enseñanzas morales o doctrinas que son evidentes en las primeras representaciones calderonianas se van perdiendo por el camino en favor de una mayor espectacularidad audiovisual. Se podría decir que las obras de los autores de la primera generación incorporan la música como algo accesorio, un ornato de las palabras y su significado, que es lo verdaderamente importante. Sin embargo, en los autores de la segunda generación esta idea se invierte, y parece que se ponga el texto dramático al servicio de la música, despojándolo de la profundidad de antaño y el tono primigenio.

Esta transformación se puede deber a muchos factores. Es posible que las influencias exteriores de la ópera italiana y francesa tuvieran mucho que ver en el proceso, pero no hay que olvidar que es la muerte de Calderón lo que marca un antes y un después del género. Y que, una vez que el maestro no está presente, no solo como dramaturgo sino también como censor, es plausible pensar que los autores jóvenes y vivos tiendan hacia otra manera de hacer teatro cortesano, quizás más acorde con la tendencia de la ópera comercial italiana pues está bien documentada la relación que tenían las familias nobles, dramaturgos y compositores con la corte napolitana.<sup>199</sup>

También es importante señalar el aumento del número de instrumentos musicales que acompañaban las representaciones en el último cuarto de siglo. En las fuentes que se conservan de las obras más tardías, como *Celos vencidos de amor* (1685), *Muerte en amor es la ausencia* (1697), *Destinos vencen finezas* (1698) y *Júpiter y Yoo* (1699), vienen reflejados los instrumentos acompañantes. Estos *ensembles* incorporan novedades llamativas como los violines, violas de amor y oboes. Por tanto, es razonable

---

<sup>199</sup> Véase José María Domínguez, 2016.

pensar que la sonoridad de la música del espectáculo cortesano de final de siglo era muy distinta a la de las primeras obras del género. Esto apunta también a una posible profesionalización de los actores-cantantes, que debieron cambiar su técnica vocal para traspasar con su voz el sonido de una masa instrumental considerable.

Dicho todo esto, está fuera de toda duda la importancia de los dramaturgos de la segunda generación dentro del desarrollo del género hacia un plano más musical. Es decir, desde el punto de vista musicológico son muy relevantes los textos de las representaciones de los últimos veinte años de siglo. En definitiva, habría que comenzar a valorar como se merecen a autores que tradicionalmente se han considerado menores, pues aunque la calidad literaria de Calderón sea extraordinaria, la deriva del género hacia lo musical se debe a otros dramaturgos que ni siquiera tienen su obra editada de manera crítica en nuestro días. Este el caso de Juan Bautista Diamante, Francisco Avellaneda o Marcos Lanuza, por poner ejemplos concretos de autores que introdujeron nuevos números o escenas musicales en el género, que se convirtieron en arquetípicas con el paso de los años. Desde estas líneas se quiere manifestar la necesidad de ediciones críticas de obras musicalmente tan importantes como *Júpiter y Semele*, *El templo de Palas*, *Venir el Amor al mundo* o *Duelos de Ingenio y Fortuna*. Ciertamente es que las concordancias con fuentes musicales de estas obras son reducidas o están dispersas, pero el que no existan o no se conozcan las partituras no hace que sean creaciones dramáticas menos trascendentales en lo que a música se refiere.

Habría que reflexionar también acerca de la naturaleza del propio género; un teatro espectacular y con la necesidad de sorprender al espectador. Este objetivo podría haberse difuminado con los años, pues no hay que olvidar que durante el último cuarto de siglo se representaban los mismos mitos, los mismos dioses en escena, con las mismas tramoyas, los mismos decorados (selva, mar de fondo, templo, palacio, jardín), por los mismos actores, probablemente también luciendo el mismo vestuario, ya que en tiempo de recuperación de la crisis no sería fácil mantener económicamente mucha variedad. Esta circunstancia llevaría a sospechar que la inversión monetaria iría destinada al dramaturgo, a las compañías de actores y quizás al músico compositor. Pero, si las compañías son las de siempre, los argumentos están basados en los cuatro o cinco mitos habituales y las mutaciones con tramoyas no son novedosas, cabría preguntarse qué es lo que podía aportar entonces esa espectacularidad sorprendente a ojos del espectador cortesano de las postrimerías del siglo XVII. Como ya se ha

demostrado a lo largo de este estudio, el elemento que potencia la espectacularidad de las representaciones y transforma el género en los últimos veinticinco años de siglo es la música.





# **BIBLIOGRAFÍA**



## Fuentes primarias literarias

- ANÓNIMO, *Júpiter y Yoo. Manuscrito con loa* (s.a.) (E-Mn M/2277).
- AVELLANEDA, Francisco (1675). *El templo de Palas*, Nápoles, Gerónimo Fasulo (BNE T/20514).
- BANCES CANDAMO, Francisco (1687). *Duelos de Ingenio y Fortuna*, Madrid, Bernardo de Villa.Diego, (BNE R/10527).
- , (1689). *Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor Reyna doña Maria Luisa de Borbon*, s-l., s.i. (BNE R/2634(1/1)).
- , (1722). *Fieras de celos y amor, en Poesías cómicas: obras posthumas de D. Francisco Banzas Candamo*, Madrid, Blas de Villa-Nueva.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1677). *Quinta parte de comedias*, Barcelona, Antonio la Cavallería, (BNE R/12589).
- , (1687). *Tercera parte de comedias*, Madrid, Vera Tassis, (BNE R/11347).
- DIAMANTE, Juan Bautista (1670). *Júpiter y Semele fiesta de zarzuela que se representó a sus Majestades. Comedias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia (pp. 89-112), <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/books/ivpiter-y-semele-fiesta-de-zarzuela-qve-se/docview/2371629482/se-2?accountid=14514> [17/05/2022].
- , (1674). *Comedias, segunda parte*, Madrid, Roque Rico de Miranda (BNE T/2591).
- FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor (1704). *Venir el amor al mundo en Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Francisco Martínez Abad (BNE T/ 55265/33).
- LANUZA, Marcos de (1699). *Júpiter y Yoo, los cielos premian desdenes*, Madrid, Francisco Sanz (BNE T/23659).
- , (1698). *Celos vencidos de Amor, y de Amor el mayor triunfo*, Madrid, Francisco Sanz (BUS-A 250/180(18)), <https://archive.org/details/A25018018> [19/05/2022].

LLAMOSAS, Lorenzo de las (1698). *Destinos vencen finezas*. Madrid, Francisco Sanz (BNE T/3423).

NAVAS, Juan de y Llamosas, Lorenzo de las (1699). *Destinos vencen finezas*. Madrid, Real Imprenta de Música (E - Mn R/9348).

PÉREZ DE MOYA, Juan (1673). *Filosofía secreta*, Madrid, Andrés García de la Iglesia (BNE U/5604).

SALAZAR Y TORRES, Agustín (1672). *Comedias nuevas escogidas, parte 38*, Madrid, (BNE - R. MICRO/11971).

SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR, Andrés Antonio (1685). *Academia a que dio asunto la religiosa y católica acción que el Rey nuestro señor (Dios le guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685: celebrese el día 3 de febrero en casa de don Pedro de Arce (...) fue presidente don Andrés Sanchez de Villamayor (...), secretario don Manuel de Ochoa, fiscal don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Sebastian de Armendariz*, Madrid.

SOLÍS, Antonio de ([1651-1671]). *La gran comedia Triunfos de Amor y Fortuna. Fiesta real que se representó a sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro, al feliz nacimiento de del serenísimo príncipe don Felipe Próspero, nuestro señor* (BNE-T/14793/13).

VIDAL SALVADOR, Manuel (1689). *Poemas fúnebres a la temprana muerte de la reina nuestra señora doña María Luisa de Borbon, que goza de Dios* (BNE R/2634(3)).

ZAMORA, Antonio (1689). *Carta en que avisa don Antonio de Zamora a su amigo don Francisco Candamo, de la muerte de la católica Reina nuestra Señora, que está en gloria* (BNE VE/149/34).

### **Fuentes primarias musicales**

ANTOLOGÍA (s.a.). *Manuscrito Gayangos Barbieri*, (E-MSS/13622).

ANTOLOGÍA (s.a.). *Manuscrito Guerra*, (E-Scu MS/265).

ANTOLOGÍA (s.a.). *Manuscrito de Mallorca*, (E-Bbc M 3660).

ANTOLOGÍA (s.a.). *Manuscrito Suro*, (US-SFs, SMMS-M1).

ANTOLOGÍA (s.a.). *Tabla de tonos puestos en cifra de arpa*, (E-Mn M/2478).

HIDALGO, Juan (s.a.). *Tonos sueltos manuscritos*, (E- Mn MC 3880).

VARIOS (s.a.). *Tonos manuscritos sueltos de la Sociedad Hispánica de Nueva York*, (US-NYhsa MS HC380).

### **Ediciones críticas literarias de drama mitológico cortesano**

BANCES CANDAMO, Francisco (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan Moir (ed.), London, Tamesis Books.

—, (1991). *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, Ignacio Arellano (ed.), Ottawa, Dovehouse Editions.

—, (2014). *Poesías cómicas I*, Blanca Oteiza (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1828). *Comedias* (4 V.), Juan Jorge Keil (ed.) Leipsique, Ernesto Fleicher.

—, (1986). *La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer y Louise K. Stein (eds.), Kassel, Reichenberger.

—, (1989). *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra.

—, (1994). *Andrómeda y Perseo*, Rafael Maestre (ed.), Almagro, INAEM.

—, (2007). *El laurel de Apolo*, en *Tercera parte de Comedias*, Don W. Cruickshank (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.

FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor (2011). *Endimión y Diana*, Gerardo Fernández San Emeterio (ed.), Madrid, Iberoamericana- Vervuert.

POLOPE, Pablo (2012), *La profetiza Casandra y el leño de Meleagro*, Arturo Echavarren (ed.), Madrid, Iberoamericana.

SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN (2006). *También se ama en el Abismo y Tetis y Peleo*, Austin O'Connor, Thomas (ed.), Kassel, Reichenberger.

SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio (2013). *Triunfos de amor y Fortuna*, Puchao de Lecea, María del Mar (ed.), Barcelona, Aula de Música Poética.

VEGA CARPIO, Lope de (2012). *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra.

VÉLEZ DE GUEVARA, Juan (1970). *Los celos hacen estrellas*, J. E. Varey, N. D. Shergold y J. Sage (eds.), Londres, Tamesis Book Limited.

VIDAL I SALVADOR, Manuel (1991). *La colonia de Diana*, Javier Vellón Lahoz (ed.), Kassel, Reichenberger.

### **Ediciones críticas musicales de drama mitológico cortesano.**

DURÓN, Sebastián y José de Cañizares (1979). *Salir el Amor del mundo*, Antonio Martín Moreno (ed.), Málaga, Sociedad Española de Musicología.

DURÓN, Sebastián y Antonio Zamora (2015). *Muerte en amor es la ausencia*, Raúl Angulo (ed.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno.

—, 2017. *Selva encantada de Amor*, Raúl Angulo (ed), Madrid, Ars Hispana.

GÓMEZ DE NAVAS, Juan Francisco y Lorenzo de las Llamosas (2012). *Destinos vencen finezas* (Transcripción poético-musical), Mariano Lambea y Lola Josa (eds.), Universidad de Barcelona, Aula Música Poética, [www.cervantesvirtual.com/obra/destinos-vencen-finezas-transcripcion-poetico-musical/.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/obra/destinos-vencen-finezas-transcripcion-poetico-musical/.pdf) [16/04/2022].

### **Ediciones críticas musicales de tonos humanos**

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (1997). *Arded, corazón, arded: tonos humanos del Barroco de la península ibérica*, Valladolid, Sociedad V centenario de Tordesillas.

HIDALGO, Juan (2017). *Tonos y villancicos*, Mariano Lambea y Lola Josa (eds.), Madrid, Dairea Ediciones.

JOSA, Lola y Mariano Lambea (2008). *Manojuelo poético musical de Nueva York*, Madrid, CSIC.

—, (2013). *Todo es Amor. Manojuelo poético musical de Barcelona*, Madrid, CSIC.

LLOPIS, Nuria y Celia Martín (2008). *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Sutro, SMMS-M1, de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

PEDRELL, Felipe (1897-98). *Teatro lírico español anterior al s. XIX*, La Coruña, Canuto Barea.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1973). *Música barroca española Vol. V Cantatas y canciones: para voz solista e instrumentos, (1640-1760)*, Barcelona, CSIC.

—, (1981). *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Instituto del Teatro.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2003). *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Alpuerto.

### **Bibliografía crítica**

AICHINGER, Wolfam y Simon Kroll (eds.) (2015). *Calderón en su laboratorio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

ALATORRE, Antonio (2007). *Cuatro ensayos sobre arte poética*. Mexico Distrito Federal, El Colegio de Mexico.

ALONSO DE SANTOS, José Luís (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia.

ALVAR EZQUERRA, Alfredo (2021). *Espejos de príncipes y avisos a princesas*, Madrid, Fundación Banco de Santander.

ANGLÉS, Higinio y José Subirá (1946). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol1. Barcelona, CSIC, Instituto español de musicología.

ÁNGULO, Raúl (2017). *La música escénica de Sebastián Durón*, Madrid, Codalario.

ANTONUCCI, Fausta y Lorenzo Bianconi (2013). «Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'argonauta» en Nicola Usula (ed.), *Il novello Giasione* de Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Filippo Apolloni, Francesco Cavalli e Alessandro Stradella, Milano, Ricordi.

APULEYO, (1983). *El asno de oro*, Lisardo Rubio Fernández (ed.), Barcelona, Gredos.

ARELLANO, Ignacio (1988). «Teoría dramática y práctica teatral sobre el teatro aúlico y político de Bances Candamo», *Revista Crítico*n 42, pp. 169-193.

—, (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

- , (2000): «Teatro de corte y Calderón» en María Luisa Tobar (ed.), *La singularità storica e estetica di La púrpura de la rosa di Calderón de la Barca*, Messina, Armando Siciliano, pp. 31-54.
- , (2001) «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón» en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, Almagro, UCLM, pp. 77-106.
- , (coord.) (2004). *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos.
- , y Enrica Cancelieri (eds.) (2006). *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructura. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- ÁVILA GARNICA, Víctor A. (2016). «Hacia una introducción a la comedia mitológica del Siglo de Oro», *Revista Destiempos* 53, pp. 24-33.
- BECERRA MAYORGA, Witton y Joice Camacho (2016). «Humanidades digitales: la censura y los laudatorios en las preliminares del Siglo de Oro español; Madrid y Guzmán de Alfarache», *Hallazgos*, 13(25), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413843445006> [17-04-2022].
- BENOIT, Marcelle (1955). «Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, Reine d'Espagne», *Revue Musicale*, 226, pp. 48-60.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2015). *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, Universidad de Barcelona, [Tesis doctoral inédita], <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101704?mode=full> [19/05/2022].
- BERROCAL CEBRIÁN, Joseba Endika (2016). *La recepción del oboe en España en el siglo XVIII* (3 vols.), Universidad de Zaragoza, [Tesis doctoral inédita].
- BIANCONI, Lorenzo (1986). *Historia de la música. El siglo XVII*. Madrid, Turner.
- BRAVO, María Camino (2016). «Tomás Lestán und die viola d'amore in Spanien» en Marianne Rônez-Kubitschek (ed.), *Die so lieblich klinget. Beiträge zum instrument, zur Musik für viola d'amore und zu ihrer Geschichte*, Innsbruck, Helbling, pp. 189-213.



- BRAVO-RAMÓN, Javier (2014). *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV. Análisis comparado*, [tesis doctoral inédita], UNED.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2016-17). «Del mito a la escena. Una "Fábula de Dafne" de finales del siglo XVI en las Descalzas Reales», *Analecta Malacitana* 39, 1-2, pp. 321-334.
- BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
- CABALLERO, Carmelo (1989). «El manuscrito Gayangos - Barbieri», *Revista de Musicología* XII, 1, pp. 199-268.
- , (1993). «Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano», *Revista de Musicología* XVI, 5, pp. 2.958-2.976.
- , (2001). «En trova de lo humano a lo divino. Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo» en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 1, Madrid, ICCMU, pp.131-174:
- , (2018). «Varia fortuna de un tono de comediantes: "Ama al que ama, Anajarte", de *La fiera, el rayo y la piedra*», *Anuario Musical* 73, pp. 103-122.
- CARRERAS, Juan José (1995). «Conducir a Madrid estos moldes: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas*», *Revista de Musicología* XVIII, 1-2, pp. 113-143.
- CARRERAS, Juan José y Miguel Ángel Marín (eds.) (2004). *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.) (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE.
- CAPDEPÓN, Paulino y Juan José Pastor (eds.) (2013). *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Pontevedra, Academia de Hispanismo.

- CASARES RODICIO, Emilio y Álvaro Torrente (eds.) (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa (2004). *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobernación de las Artes.
- , (2013). «Asimilación y continuidad de la escenografía "a la italiana" en las fiestas teatrales del reinado de Carlos II», en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 445-484.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema (2006). *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: Estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1934). *Historia de la Zarzuela o sea el drama lirico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos. Olózaga 1.
- CRUICKSHANK, Don W (2010). «Pedro Calderón de la Barca» en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. V.1, Madrid, Castalia, pp. 172-232.
- , (2011). *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos.
- , (2013). «Una carta casi desconocida de Calderón de la Barca, y el templo de Palas de Francisco de Avellaneda», *Anuario Calderoniano*, extra-1, pp. 83-96.
- DI PINTO, Elena (2009). «Madrid, 25 de agosto de 1684: fiesta que se representó a sus Majestades» en José María Díez Borque (dir.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 150-166.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía (2008). *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger.
- DÍEZ BORQUE, José María (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- , (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones de El Laberinto.

- , (2009). «Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública» en José María Díez Borque (dir.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 43-78.
- , (dir.) (2013). *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor.
- DOMÍNGUEZ, José María (2013). *Roma, Nápoles, Madrid: mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger.
- , (2016). «Un fin de siglo renovador» en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 705-748.
- DUARTE, J. Enrique y Blanca Oteiza, J. Manuel Escudero y Álvaro Baraibar (2010). *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo*, Pamplona, Ediciones GRISO.
- ESPIDO-FREIRE, Milagros (2001). «La diversidad de fuentes para la música en las fiestas de zarzuela. Alfeo y aretusa (1672), de J.B. Diamante (1625-87)» en Emilio Francisco Casares Rodicio, Alvaro Torrente Sánchez-Guisande (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Madrid, pp. 175-192.
- FARRÉ VIDAL, Judith (coord.) (2016). *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo (2011). *Melchor Fernández de León. La sombra de un dramaturgo, datos sobre su vida y obra*, Biblioteca Aura Hispánica 69, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- FLÓREZ, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU.
- , (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel, Edition Reichenberger.
- GAVELA GARCÍA, Delia y Juan Antonio Martínez Berbel (2020). «Pico y Canente, de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, un mito menor para una fiesta real», *Libros de la Corte* 21, 223-246.

- GARCÍA GUIJARRO, María (2013). *El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderoniana y su proyección en el siglo XVII. Música y textos*. UCM, [TFM inédito], <https://eprints.ucm.es/id/eprint/23790> [10/05/2022].
- GARCÍA FUENTES, María Cruz (2010). «El mito clásico en el teatro de Juan Bautista Diamante» en Jesús Luque Moreno, María Dolores Rincón González, Isabel Velázquez (eds.), *Dvlces Camanae. Poética y poesía latinas*, pp. 1243-1254.
- GILABERT, Gastón (2014). *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*, Universidad de Barcelona [Tesis doctoral inédita], <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/64003> [19/05/2022].
- GOLBERG, Rita (1981). *Tonos a lo divino y a lo humano*, Londres, Tamesis Books.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luís Antonio (2001). «Recuperación o restauración del teatro musical del siglo XVII» en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica 1*, Madrid, ICCMU, pp.57-78.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1994). «El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria», en José Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco, José María Paz Gago (eds.), *Semiótica y modernidad, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 2, La Coruña, Servicio de publicaciones de la UDC, pp. 491-502.
- , (2007). *Semiótica de la música vocal*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GREER, Margaret Rich (1997). *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707, Estudio y documentos*, London, Tamesis.
- GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidós.
- HUERTA CALVO, Javier, Harm Boer y Fermín Sierra (eds.) (1989). *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*, (Actas del Simposio Internacional, Universidad de Amsterdam), *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 8.
- HUERTA CALVO, Javier y Héctor Urzaiz Tortajada (eds.) (2002), *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos.

- HIGINIO (2009). *Fábulas*, Javier del Hoyo y José Miguel García Ruíz (eds.), Barcelona, Gedos.
- JAURALDE POU, Pablo (2020). *Métrica española*, Madrid, Cátedra.
- JOSA, Lola y Mariano Lambea (2015). *Juan Hidalgo, música para el Rey Planeta*, Madrid, CSIC.
- , (2016). *Sebastián Durón, música para dos dinastías*, Madrid, CSIC.
- , (2020) «Notas para la edición de la zarzuela “Los cielos premian desdeñes” de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, y compositor anónimo», *Diablotexto Digital* 7, pp.54-64.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963). *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- KOEGEL, John (1997). «Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España», *Heterofonía* 116-117, pp. 9-37.
- LOBATO, María Luisa (2001). «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro clásico*. Almagro 11, 12 y 13 de julio, UCM, pp. 187-224.
- LOLO, Begoña (2000). «Juan Hidalgo», en *Diccionario de la Música España e Hispanoamericana*, Vol. 6, Madrid, SGAE, Madrid, pág. 283.
- LOSADA GOYA, Manuel (ed.) (2015). *Nuevas formas del Mito. Una metodología interdisciplinar*, Berlín, Logos Verlag.
- LUQUE MORENO, Jesús, María Dolores Rincón González e Isabel Velázquez (eds.) (2010). *Dvlces camenae: poética y poesías latinas*, Jaén-Granada.
- MARTÍN GANADO, Celia (2014). «Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719): nuevos documentos sobre su vida y obra», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 27, pp. 71-102.
- , (2017). «Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas (1647-1719): edición poética», *Nasarre*, 33, pp. 41-94.

- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael (2005), *Antonio Zamora: teatro breve*, Berlín, Vervuert.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1991-92), «Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español», *Recerca Musicològica XI-XII*, pp. 111-131.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2014). «Un avatar del tema de filomela en la zarzuela: *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante», *Fotynatae* 25, pp. 299-313.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena y Alejandra Ulla (2019). «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro, nuevas perspectivas digitales», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 35, 3, pp. 896-917.
- MOLINA JIMÉNEZ, María Belén (2005). *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, Universidad de Murcia [Tesis doctoral inédita], <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/200> [19/05/2022].
- , (2008). *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*, Murcia, Universidad de Murcia.
- NEUMEISTER, Sebastián (2000). *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- OLEZA, Joan (2010). «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras* 4, pp. 99-137.
- OTEIZA, Blanca (2004), «Bances Candamo y el teatro finisecular», en Ignacio Arellano (coord.) *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, pp. 199-206.
- OVIDIO, Publio (2019). *Metamorfosis*, José Fernández Corte, Josefa Cantó Llorca, Luís Unceta Gómez y José Román Bravo (eds.), Barcelona, Gredos.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el “tiempo de los novatores” (1675-1725)*, Madrid, CSIC.

- RICH GREER, Margaret y J.E. Varey (1997). *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. London, Tamesis.
- RICH GREER, Margaret (1991). *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press.
- RODRÍGUEZ, Pablo L. (2003). *Música, poder y devoción. La capilla real de Carlos II (1665-1700)*, [Tesis doctoral inédita], Universidad de Zaragoza.
- ROJO ALIQUÉ, Pedro (2008). «Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo», *Criticón* 103-104, pp. 171-206.
- ROMERA CASTILLO, José (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid, UNED.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1982). *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos.
- SABIK, Kazimierz (1989). «El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II» en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam* n.º 8, pp. 775-791.
- , (1997). «La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)» en María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas. pp. 459.
- , (2000). «La problemática de la libertad-destino en el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo XVII» en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (coords.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, pp. 714-719.
- , (2002). «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón» en Domenico A. Cusato y Loretta Fratalle (coords.) *La penna di venere :scritture dell'ammore nelle culture iberiche*, Messina, Andrea Lippolis, pp. 286-296.
- SAEZ, Adrián J. (2016). «Bibliografía Calderoniana», *Anuario Calderoniano* 9, pp. 269-302.
- SANZ AYÁN, Carmen (2006). *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid, Real Academia de la Historia.

- SHERGOLD Norman. D y John, E. Varey (1982). *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- , (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books.
- , (1989). *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. London, Tamesis Books.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.
- STEIN, Louise K (1993). *Songs of mortals, dialogues of the gods*, Oxford, Clarendon Press.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego (2009). «De *Espejos de príncipes* y afines, 1516-1658. Arte, literatura y monarquía en el ámbito hispánico», *Anales de Historia del Arte* 19, pp. 117-156.
- TALENS, Jenaro y Tordera, Antonio (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- TORDERA, Antonio (1980). «Teoría y técnica del análisis teatral» en Jenaro Talens, y Antonio Tordera (eds), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 157-199.
- TORRENTE, Álvaro y Pablo Rodríguez (1998). «The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain», *Journal of the Royal Musical Association*, 123, 2, pp. 147-189.
- TORRENTE, Álvaro (2014). «El molde hispano y aristotélico en *La Calisto* de Francesco Cavalli (Venecia 1651)» en María Nagore, Víctor Sánchez (eds.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, ICCMU, pp. 93-100.
- , (2016). «Del corral al coliseo: armonía del teatro áureo» en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 323-425.
- , (2016 b). «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados» en Álvaro Torrente(ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 193-270.



- , (2018). «Cuando un “estribillo” no es un estribillo: sobre la forma del villancico en el siglo XVII», *Instituto de Educación Media Superior (IEMS)* 3, pp. 122-136.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra
- ULLA LORENZO, Alejandra (2010). «Sobre el estreno de "Muerte en amor es la ausencia" de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos». [\*Theatralia: revista de poética del teatro\*](#), 12, pp. 147-157.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- YAKELEY, June (1996). «New sources of Spanish music for the five-course guitar», *Revista de Musicología*, 19, 1-2, pp. 267-286.
- ZUGASTI, Miguel (2008). «Lorenzo de las Llamosas, escritor de los mundos y de dos siglos», *Criticón*, 103-104, pp. 273-294.
- , (2010). «Haz y envés del oficio de escritor cortesano. Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 2010, pp. 179-198.