

***Euridice y Orfeo*, de Antonio de Solís (Casa de Oropesa, Pamplona, 1643 – Casón del Buen Retiro, Madrid, 1655)**

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Universitat de Barcelona
mpuchade7@alumnes.ub.edu

RESUMEN

Euridice y Orfeo constituye el punto de inflexión en la producción dramática de Antonio de Solís pues, con ella, el autor da el salto definitivo al teatro cortesano. Su primera composición, en el virreinato de Navarra y al servicio del conde de Oropesa, tiene fecha de 1643. En 1655, cuando Solís ya ha sido nombrado dramaturgo del rey junto a Calderón, la reelabora y adapta a la ingeniería escénica y al fasto de la corte.

Entre la primera y la segunda creación de las que hablamos, no existe ninguna otra comedia propia de Solís, pero sí numerosos cambios en la vida del autor. Estas circunstancias generan gran interés al crítico ya que puede rastrear en dos escrituras de la misma obra y del mismo autor los cambios en su literatura y en su manera de concebir la obra de teatro.

Euridice y Orfeo no ha sido nunca editada ni estudiada en profundidad pese a que, además de las comentadas, ofrece peculiaridades tanto en el tratamiento del mito como en su concepción escénica y musical. Por ello pretendemos compartir con la comunidad filológica los primeros frutos del estudio detallado de la obra y la edición crítica que estamos elaborando, atendiendo a su contexto histórico-político y poniendo especial énfasis en sus aspectos teatrales más importantes.

Palabras clave: reescritura, teatro cortesano, escenografía, música.

ABSTRACT

Euridice y Orfeo represents a turning point in Antonio de Solís's work given that it was his first foray into the theatre of the royal court. Its first composition, in the viceroyalty of Navarra, commissioned by the count of Oropesa dates from 1643. In 1655, when Solís had been named the king's playwright, alongside Calderón, he adapted it to the setting and pomp of the royal court.

There is no other comedy by Solís in the period between the first and the second version discussed here, but there are a number of changes in the author's life. These circumstances are of great interest for the study of this work since they allow us to trace the differences in the author's writing and his perception of the piece.

Euridice y Orfeo has never been edited or studied in detail despite, in addition to those already mentioned, the peculiarities both in the treatment of the myth and Solís' approach to the scene and musical accompaniment. With this in mind, this article presents the preliminary results of a

detailed study of the piece and the critical edition that is underway. This will be done in light of its historical and political context and with special attention to its most significant theatrical aspects.

Keywords: rewriting, royal court theatre, scenography, music.

Sumario: 1. Introducción, 2. Escenario y tecnología escénica, 3. Trama argumental y personajes, 4. Música.

1. Introducción

Eurídice y Orfeo, comedia famosa, constituye el punto de inflexión en la producción dramática de Antonio de Solís pues, con ella, el autor da el salto definitivo al teatro cortesano, al servicio del rey¹. La primera composición de la obra, en el Virreinato de Navarra y al servicio del conde de Oropesa, tiene fecha de 1643. Se concibe, por lo tanto, para un escenario pequeño y de reducidas posibilidades técnicas, y para ser representada por los criados de la casa².

Años más tarde, en 1655, cuando Solís ya ha sido nombrado dramaturgo del rey junto a Calderón, y entra en nómina en la corte, reelabora la obra para una representación en el Buen Retiro y la adapta al gusto del nuevo público, a la ingeniería escénica del escenario madrileño y al fasto de la corte.

Entre la primera y la segunda creación de las que hablamos, no existe ninguna comedia propia de Solís, aunque el autor continúa trabajando la escritura dramática en géneros breves —loas, entremeses y sainetes— participando en dos comedias escritas en colaboración: *El pastor Fido*, junto a Calderón y Coello, y *La renegada de Valladolid*, de la que escribe la segunda jornada—. No existe, por lo tanto, ninguna comedia de creación enteramente soliniana entre estas dos escrituras de *Eurídice y Orfeo*, pero sí numerosos cambios en la vida del autor que, en estos trece años abandona el servicio de la nobleza y pasa a ser funcionario del rey, trasladándose y accediendo a una escena con mayores posibilidades. Todas estas circunstancias generan gran interés al crítico, ya que hacen posible rastrear en dos escrituras de la misma obra y del mismo autor, los cambios en su literatura y en su manera de concebir la obra de teatro.

Este breve estudio plantea el análisis de la versión del año 1643 a partir del impreso de la Biblioteca Nacional de España con signatura R/22671, correspondiente a la *Parte dieciocho de comedias*, datado en 1662³. En cuanto al análisis de la versión palaciega, se hace según el manuscrito de la Biblioteca Nacional con signatura

¹ Para los datos biográficos acudimos al minucioso trabajo de F. Serralta (1986).

² L. A. Arocena (1963), p.75.

³ A. de Solís (2010).

MSS/16419 y con fecha aproximada de 1718⁴. Valga notar aquí que, como ocurre siempre con el teatro de nuestra Edad de Oro, el crítico trabaja con un texto vivo que, aunque fijado en impresión o en manuscrito, variaba con cada puesta en escena. Debe tenerse especialmente en cuenta este hecho al hablar del manuscrito ya que, aunque es la única pieza que conservamos atribuible a la representación en la corte madrileña, es muy posterior a la puesta en escena de 1655 y el texto habría pasado ya por las manos de numerosos y distintos autores, actores y memorillas.

Dicho esto, iniciaremos el comentario de las modificaciones más importantes que sufre la comedia *Eurídice y Orfeo* entre su versión doméstica y su versión palaciega. Para ello vertebraremos el estudio atendiendo a los elementos escenográficos, argumentales y musicales que se amplían, reducen o modifican en cada una de las jornadas de la comedia. En no pocas ocasiones, no obstante, comprobaremos que se trata de ítems estrechamente relacionados; vasos comunicantes que se complementan e interactúan más que suceder en paralelo.

2. Escenario y tecnología escénica

Tal como hemos comentado, la primera versión de *Eurídice y Orfeo* disfrutó de una puesta en escena doméstica a cargo de los criados de la casa. De este modo, no contó con un espacio teatral propiamente dicho ni con la tecnología escénica con que, en aquella fecha de 1643, ya se contaba en la capital. Por las acotaciones que nos facilita el impreso de 1662, los decorados debían estar compuestos de sencillas apariencias con pinturas que ilustraran componentes básicos de la escena: para la primera jornada, los bosques de Tracia; para la segunda, arboledas, y, para la tercera, la entrada a una gruta y el Inframundo.

El grueso de las acotaciones que hallamos en el impreso del año 1662 —y, por tanto, correspondientes a la representación de Pamplona— constituyen indicaciones actorales. Esto es, recogen las entradas y salidas, el ánimo de los personajes, los objetos de atrezzo que han de llevar, etc., siendo las mayores complejidades escénicas «desde lo alto arrojan un retrato», en la acotación que sigue al verso 396; «van saliendo por diferentes partes Irene y Felisardo», en la acotación que sigue al verso 1839; y «Descúbrese el Infierno», en la acotación que sigue al verso 2276. En el primer caso se arrojaría desde fuera de la escena un camafeo con el retrato de Eurídice; en el segundo, entrarían simultáneamente, desde dos puntos distintos, dos actores; y, en el tercero, se cambiaría la apariencia de la que hablábamos antes, sustituyendo el lienzo con las pinturas de bosques por otro con apariencia del Infierno.

Esta sencillez técnica se compensa con las largas relaciones producidas por algunos de los personajes. Tal como apunta Serralta⁵, con lo que conocemos como

⁴ A. de Solís (2011).

⁵ F. Serralta (1984), p. 98.

escenarios verbales, los actores situaban al público en el espacio representado a través de largas descripciones de lo que debería encontrarse en escena. Este discurso de referencias actúa, por tanto, como elemento escenográfico en tanto que aporta al espectador la información necesaria para entender completamente el escenario en el que se desarrolla la acción. Ejemplo de ello es —por enlazarlo con el que hemos citado anteriormente— el de los versos que siguen:

FELISARDO. Fue preciso
de ese balcón arrojarle
por no añadir más indicios
a las sospechas de Irene (vv. 451-453).

El príncipe Felisardo, que pretende a la infanta Irene, ha sido sorprendido con un retrato de Eurídice y, como hemos visto en los versos anteriores, lo ha arrojado desde lo alto al ser sorprendido por la infanta. El espectador solo ha advertido que el camafeo caía y, por ello, versos más tarde, uno de los personajes le hace saber que hay un balcón, que pertenece a la casa de Felisardo, desde el cual ha caído.

Otro ejemplo de este escenario verbal se encuentra en la tercera jornada, cuando se descubre el Infierno. Esta vez es Anfriso, el gracioso, quien informa al público de los horrores del Hades a través de un ágil diálogo con uno de los ministros de Aquerronte, que le va señalando a las diversas criaturas que allí viven.

Frente a las limitaciones del escenario pamplonés, encontramos las casi infinitas posibilidades del escenario cortesano. La llegada en 1627 de Cosme Lotti a Madrid supuso la entrada en España de la última tecnología escénica. Los escenarios portátiles que se adaptaban a otros espacios para los momentos de representación se sustituyeron por un enorme teatro fijo, el Coliseo, destinado únicamente a la representación de comedias. A este nuevo escenario de cerca de doscientos metros cuadrados se aplicaron las más novedosas técnicas en la disposición de perspectivas, bastidores para las diversas mutaciones, maquinaria de tramoyas e iluminación⁶. Por lo tanto, como contrapunto a las acotaciones antes citadas, correspondientes a la versión de 1643, en el manuscrito que conserva la versión palaciega podremos encontrar artificios como los que siguen. En la primera jornada:

Sale ORFEO cantando en un monte que viene como que le sigue y también salen por diferentes partes diversas perspectivas de aves y animales que se acercan como a oírle. Fol. 9v. (v.a. 549).

Al acabar de cantar llega al contrapuesto lado y toma una cadena de oro y vuelve a la parte que salió, alargando la cadena y canta. Al llegar al lado donde salió el DESTINO hará un ademán de tirar de la cadena y, asido de ella, pasará un

⁶ M. A. Flórez (1998) y Chaves Montoya (2004).

cometa y dentro de la estrella, ARISTEO, que lleva muerta a EURÍDICE en los brazos, a quien ha de representar otra mujer vestida en el mismo traje y, en pasando, se levantan los dos asustados. Fol. 13r. (v.a. 812).

En la segunda jornada:

La mutación queda: la mitad primera a la parte del auditorio de cacerías y palacios y, al fondo del tablado, de bosques y, con esta, [...] grupos de árboles capaces de esconderse detrás dos mujeres. Fol. 15r. (v.a. 931).

Arrójase ORFEO hacia donde está EURÍDICE y, al llegar, se desaparecen los árboles y queda el monte Parnaso con las musas en diferentes peñas y CALÍOPE. Fol. 26v. (v.a. 1880).

En la tercera jornada:

Múdase el teatro en perspectivas de Infierno, ruinas de edificios y grutas y, enfrente, los palacios de Plutón, y de lo alto baja ORFEO cantando con ANFRISO y, al mismo tiempo, aparece la Laguna Estigia y viene una barca hacia donde canta ORFEO con AQUERONTE y dos ministros suyos. Fol. 31v. (v.a. 2235).

Como vemos en estas acotaciones, la refundición de la comedia contempla las mejores posibilidades en cuanto a *mutaciones* escénicas. En los distintos fragmentos citados podemos apreciar la intervención de elementos como bastidores, peanas, tramoyas de todo tipo —verticales y horizontales—, tarimas, cortinas, escotillones..., que conseguían representar todo el abanico de paisajes o lugares que requería el texto.

Estos recursos técnicos aportaban visualmente la información que antes comentábamos que el público recibía a través de las relaciones de personajes. Por ello, algunos de los cambios más notables en el texto dramático entre una y otra versión de la comedia *Eurídice y Orfeo* corresponden a estos pasajes. El público podía ya ver decorados magníficos que reflejaban los más mínimos detalles: la escenografía hablaba por sí sola, por lo que los escenarios verbales resultaban redundantes. La escena de Anfriso que comentábamos más arriba se modifica en su totalidad para evitarlo; el autor sustituye esas intervenciones por otras de temática distinta y marginal que no afectan al devenir de la trama. Caso parecido es el de la primera jornada, a partir del verso 814, en el que también se fija Serralta⁷: en la versión de 1643, los personajes de Eurídice y Orfeo tienen un mismo sueño que augura la funesta intervención de Aristeo. Ese sueño es relatado por los personajes de modo que el público recibe la información antes de que ocurra el suceso. En la versión cortesana, por el contrario, tiene lugar la espectacular acotación que hemos leído más arriba,

⁷ F. Serralta (1984), p. 100.

mientras el matrimonio duerme: dos personajes atraviesan el escenario en una tramoya horizontal que ha de simular un cometa —no debe descartarse, aquí, el uso de pirotecnia—. Este cambio comporta, como no puede ser de otra manera, que los parlamentos posteriores se modifiquen y se centren en comentar lo que ha ocurrido en escena en vez de en relatar, sencillamente, el sueño premonitorio.

3. Trama argumental y personajes

Los distintos elementos que se ven alterados de una versión a otra de la obra son tan numerosos y tan significativos que comportan un cambio en el subgénero dramático en el que situamos la obra. Aunque en ocasiones pueden resultar difusos los límites entre los distintos membretes que adjudicamos a los subgéneros dramáticos, el caso de *Eurídice y Orfeo* se presenta bastante claro.

Tomando prestada la terminología banciana, *Eurídice y Orfeo* se transforma de *comedia de capa y espada* en *comedia de tramoya* como consecuencia del cambio de escenario y de público.

La primera versión de *Eurídice y Orfeo* es una comedia de capa y espada, con una trama principal que atiende a infantas y príncipes que festejan y que han de casarse. El relato mítico del cantor y su bella esposa se integra como un enredo más en la comedia y sirve para dificultar el desenlace feliz de la obra. La comedia es, pues, un continuo de obstáculos dispuestos sobre la hoja de ruta del relato mitológico, hecho que otorga ritmo a la obra y asiste al espectador que ya conoce el desenlace... o no: Eurídice es salvada y el gracioso nos advierte de una segunda parte.

Del escenario noble de provincias, la obra se traslada en 1655 al complejo escenario cortesano. El gusto ha cambiado entre las fechas de una y otra producción, y el público ante el que se representa es del todo distinto. Ello hace que el autor se acomode a su nueva clientela también en lo que al tema se refiere y decida modificar sustancialmente el cuerpo de la obra. La versión reelaborada mantiene la doble trama: mortal y divina —por así clasificarlas—; pero los años no han pasado en balde y la moda mitológica⁸ que había empezado a usarse de la mano de Calderón en los años 30, está en auge en el espacio teatral cortesano de la década de los cincuenta del siglo XVII. Solís, en absoluto ajeno a este hecho, aborda la refundición de su obra dando mucha más importancia a la narración de las *Metamorfosis* de la que tenía en su primera versión. Así, uno de los aspectos más llamativos del *Eurídice y Orfeo* de 1655 es la inclusión de nuevos personajes, todos ellos mitológicos.

⁸ Sobre el empleo del tema mitológico en el teatro clásico español, ver Neumeister (2000). «La mitología clásica provee, para el público de las cortes, temas y materiales que reúnen de manera ideal un potencial dramático con contenidos que pueden exprimir, de modo concreto, los valores y las utopías de la sociedad barroca no solo española sino europea», Neumeister (2000), pp. 33-34.

En primer lugar cabe mencionar la aparición de Destino, en la jornada primera. Su papel es pequeño, solo aparece en una escena, pero su presencia apoya uno de los puntos clave de la trama argumental: la desdicha de Eurídice y Orfeo está escrita y no es fruto del encuentro accidental entre Aristeo y la ninfa, como sucedía en la escritura de 1643. Su aparición en escena se produce cantando una tonada que en la primera versión de la obra corre a cargo de un grupo de músicos: mientras Eurídice y Orfeo fingen dormir, conmovidos por la armonía de la voz, ambos sueñan con el destino fatal de la ninfa. En la versión de 1655 es el propio Destino el que da a conocer el futuro del matrimonio, y es también él quien, simbólicamente, acciona la tramoya horizontal que ha de hacer que el cometa en el que Aristeo lleva a Eurídice muerta cruce el escenario. Decíamos antes que su aparición supone un punto clave en el desarrollo de la trama porque, en la segunda jornada, el propio Orfeo responsabilizará a su infausta «estrella» de «eclipsar al sol» de Eurídice.

El final de la segunda jornada introduce, en la reelaboración palaciega, al personaje de Calíope y a las nueve musas. Madre de Orfeo, Calíope es la musa de la poesía épica y de la elocuencia. Este último atributo es el que justifica su aparición en este punto de la comedia, pues le permite advertir a su hijo de los peligros que le sobrevendrán. Las otras musas acuden junto a ella para inspirar a Orfeo y, como mensajeras de Apolo, su padre, le hacen llegar la lira con la que ha de conseguir mover el ánimo de Plutón. Esta escena de personajes mitológicos sustituye completamente el final de la segunda jornada de la primera versión, en la que los personajes mortales acuden a reconfortar a Orfeo por la muerte de su esposa. Vemos, pues, que la escena profana se transforma, de una a otra versión, en el espacio mitológico del Parnaso. Cabe destacar, además, el incremento notable de actores que esta nueva escena supone pues, a los personajes que había originalmente, deben sumarse nueve musas y un coro que recoge el final de sus intervenciones y se hace eco de ellas.

Ya en la tercera jornada, se multiplican los personajes mitológicos que tienen aparición escénica —nos referimos a presencia física y no solo a alusiones o intervenciones de voz en *off*—. La primera mutación no sufre apenas cambios y relata la llegada de los personajes a la gruta del sabio Tebandro. Allí se produce la anagnórisis de Aristeo, involuntariamente delatado por su criado Fabio. Esta escena terminará con nuevo enfrentamiento entre Irene y Felisardo, y dará paso a la mutación del Infierno. En este contexto es donde proliferarán, como no podía ser de otra manera, los personajes mitológicos. El primero es Aqueronte que, aunque ya aparece en la versión doméstica, ve notablemente aumentada su intervención. El barquero es quien guiará a Orfeo hacia las puertas del palacio de Plutón, a quien enternecerá con su canto. A partir de este momento se modifica la escena con el gracioso Anfriso de la que hemos hablado, y se suprime la relación del espacio que contiene la primera versión. El escenario muestra la Laguna Estigia, «cuyas aguas se mueven», las puertas del palacio de Plutón, ruinas de edificios, grutas... todo un imaginario mitológico que empapa al espectador, da el contrapunto a la primera escena de persona-

jes mortales y equilibra las intervenciones de uno y otro grupo de personajes. Tras la aparición de Orfeo seguido de su esposa se produce el rapto de Aristeo que, en la nueva versión, provoca la intervención de la voz en *off* de Plutón. A partir de este momento la dos adaptaciones de la obra se distancian considerablemente. En 1643, Orfeo, impaciente, volvía a buscar a Eurídice y, con la ayuda de Felisardo e Irene, conseguía reencontrarse con ella, tras convencer a los dioses de que había sido Aristeo y no él quien había roto el pacto contraído con Plutón. En la nueva versión, es la bella ninfa la que reclama a su esposo que intervenga ante el secuestro y Orfeo —según relata el episodio mitológico— pierde la oportunidad de recuperarla, no sin antes reparar su honor matando a Aristeo. Antes del fin de la comedia, no obstante, el cantor relatará a Irene y Felisardo sus andanzas en el inframundo enumerando su encuentro con el can Cerbero, Furias, Hidras, Quimeras, Centauros, Parcas, la diosa Proserpina...; incluso da cuenta de su encuentro con un grupo de bacantes que, envolviéndolo en su baile, impedían que regresara a conmovier de nuevo a Plutón para recuperar a su esposa.

Por tanto, en esta tercera jornada, además de asistir a un desfile de criaturas mitológicas, el público las ve constantemente en escena y asiste a un final de comedia que esta vez sigue el episodio mitológico sin alterarlo para conseguir un final feliz. Si bien el relato de Orfeo consigue aclarar las diferencias entre Irene y Felisardo, Solís no concede en este caso la felicidad al semidiós cantor.

Como hemos visto, el cambio de público lleva a Solís a realizar variaciones argumentales para satisfacer sus nuevos gustos. Por ello, lo que ya habíamos dicho que, en origen, era una comedia de capa y espada tejida sobre la urdimbre de un episodio mitológico, termina siendo, años después, una comedia de tramoya de gran espectacularidad en la que lo mitológico predomina sobre la sucesión de trazas y enredos.

4. Música

Por lo que respecta a la música, uno de los aspectos que más llama la atención del texto de 1643 es la poca presencia de piezas cantadas, instrumentales o bailadas⁹. Con semejante título, cualquier espectador espera encontrar no pocas intervenciones musicales en boca de Orfeo, alusiones a su capacidad de conmovier con su canto y con su lira, o ambas cosas. Sin embargo, no es así. Esta comedia, que lleva en el título el nombre del poeta y cantor por excelencia, únicamente contempla dos breves piezas musicales en la primera jornada y una en la tercera. Ello coincide, en el primer caso, con la escena de bosque en que Eurídice y Orfeo deciden acostarse a descansar. En este caso, como en otros muchos, la música se utiliza para invitar al sosiego y al reposo y favorecer el sueño —una escena musical muy similar tiene

⁹ Sobre la función estructural de la música en las comedias de nuestro Siglo de Oro, ver Flórez (2006).

lugar, con la misma finalidad, en los *Triunfos de Amor y Fortuna*, también de Solís, del año 1657—. La intervención musical tiene, por tanto, una función argumental porque es precisamente durante el sueño favorecido por la música cuando Orfeo y su esposa son conscientes del mal presagio que se cierne sobre su matrimonio. El sueño constituye el catalizador de los sucesos que tendrán lugar en escena. Esta ocasión permite introducir dos tonos humanos, entonados por Músicos: *Volad, dichas de amor* (v. 754) e *Infelices amantes que afectando el sosiego* (v. 814). Del primero, formado por tres coplas con estribillo, no hemos podido encontrar autor o testimonio musical. Afortunadamente, el segundo se halla recogido en el *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, de Josa, Lambea y Valdivia¹⁰, y en *Songs of mortals*, de Stein¹¹, y consta de siete coplas con estribillo. Ambas piezas se mantienen en la versión palaciega, aunque la primera de ellas se pone en boca de Orfeo y la segunda es cantada por Destino. Además debemos destacar la aparición de una nueva pieza en la obra de 1655, también entonada por Orfeo: *Pajarillo que cantas ausente* (v. 534), tono humano de tres coplas con estribillo, recogido en el *NIPEM* y atribuido a Cristóbal Galán, músico de la corte.

En el caso de la segunda jornada, musicalmente muda en la versión pamplonesa, el autor añade una tonada en la escena final. Los funerales de Eurídice se sustituyen por la ya mencionada escena mitológica del Parnaso que protagonizan Orfeo, Calíope y las Musas. Con tales personajes sobre las tablas resultaba difícil mantener la escena sin apariciones musicales. De este modo, *Montes que atendéis mis ansias* (v. 1836) es el tono humano con el que Orfeo abre el espectáculo de esta última escena, que se acompaña de una tramoya vertical y un cambio de bastidor. Tras la pérdida de su esposa, el poeta, respaldado por los coros de las musas, llama a los montes y a las selvas a conmovirse con su música y con su dolor. No hemos encontrado testimonio de esta pieza, que funciona como preludeo de la segunda parte de la tercera jornada: el descenso al Hades y el intento por recuperar a Eurídice.

Esta jornada final otorga todo el protagonismo musical a Orfeo al incluir tres piezas cantadas, de ninguna de las cuales hemos podido rastrear el testimonio por el momento. Tal como hemos comentado, una de ellas ya estaba incluida en la versión de la obra de 1643 y la entonaba el poeta —en realidad, según acotación también recogida por Serralta¹², «canta ORFEO o el músico que mejor cantare por él» (v.a. 2324)— en su descenso al Inframundo. En la reescritura de la obra, Solís adelanta esta pieza al encuentro del desconsolado marido con Aqueronte; esto es, antes de bajar al reino de Plutón. Este cambio se explica, en primer lugar, por la inclusión de dos piezas posteriores a esta y a la necesidad de equilibrar la presencia musical y evitar que se concentre en escenas demasiado próximas. Por otro lado, en el caso de

¹⁰ L. Josa, M. Lambea y F. Valdivia (2012).

¹¹ L. K. Stein (1993).

¹² F. Serralta (1984), p. 95.

la versión madrileña, Orfeo entona la canción mientras desciende por una tramoya vertical junto a su criado. Mientras ellos bajan, según acotación, se sitúa la Laguna Estigia y se acerca la barca de Aqueronte. El vacío textual durante el movimiento escénico que debía producirse en medio de la jornada se llena con la canción de tres coplas *Moriste, ninfa bella* (v. 2236) que, en la primera escritura de la obra tiene lugar algo más adelante (v. 2325). Versos después, tras intercalar la ya mencionada escena del gracioso Anfriso con los barqueros, y estando Orfeo en compañía de Aqueronte en las puertas del palacio de Plutón, entona el poeta con su lira la tonada *Deidades del abismo* (v. 2351).

Finalmente, el caso de la tercera pieza musical es ligeramente distinto. En la versión de 1643 no aparece indicación alguna de que haya versos cantados más allá del *Moriste, ninfa bella*. La versión palaciega, no obstante, convierte en cantados, fragmentos exactos de texto que no han sido modificados entre una y otra elaboración de la obra. No tenemos testimonio musical de esta nueva intervención cantada, *Señora, el cielo inhumano* (v. 2430), pero el hecho de que el texto sea el mismo con la salvedad de que se introduce una copla al final, hace pensar que ya fuera cantada, o por lo menos recitada, en la representación pamplonesa. Encontrar el testimonio musical ayudaría a esclarecer tal duda pues, de tratarse de música de Cristóbal Galán —como en el caso del *Pajarillo que cantas ausente*—, la pieza pertenecería inequívocamente a la versión palaciega.

Finalizado este breve recorrido por las modificaciones más relevantes entre las dos versiones de la *Eurídice y Orfeo* de Solís, podemos concluir que, prácticamente, nos hallamos ante dos obras distintas. La adaptación al nuevo escenario comportó una cantidad y profundidad en los cambios que afectó a todos los niveles de la representación. Tal como advertíamos al principio, aunque enumeremos las variaciones y tendamos a clasificarlas para un mayor orden en el estudio, la reelaboración resulta global. De este modo, las nuevas posibilidades que ofrece el escenario se conjugan con la voluntad del autor de agradar a su público, otorgando mayor protagonismo al tema mitológico, y con el entorno de la corte, que propicia el contacto interartístico con la música. Todo ello hace que la versión de 1643 y la de 1655 constituyan un inestimable documento, pues el investigador asiste al aprendizaje del dramaturgo en la adaptación de su escritura a las novedades y posibilidades que ofrecía el escenario de la corte madrileña, epicentro de la creación dramática de la segunda mitad del siglo y cuna de las, también en cierto sentido, *obras de arte total* que fueron las fiestas barrocas y el teatro musical del siglo XVII.

OBRAS CITADAS

AROCENA, Luis: *Antonio de Solís, cronista indiano*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

- CHAVES MONTOYA, M. Teresa: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- FLÓREZ, M. Asunción: «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 171-195.
- _____: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola; y VALDIVIA, Francisco: *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) - Universitat de Barcelona (UB), 2012, <<http://hdl.handle.net/10261/44087>>.
- NEUMEISTER, Sebastian: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- SERRALTA, Frédéric: «Les deux versions d'*Euridice y Orfeo* (Antonio de Solís): du dépouillement au grand spectacle», *IVème table ronde sur le théâtre espagnol: XVII-XVIIIe siècle. Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, 2 (1984), pp. 89-105.
- _____: «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneira», *Criticón*, 34 (1986), pp.51-157.
- SOLÍS, Antonio de: *Euridice y Orfeo*, edición facsimilar del MSS/16419 de la Biblioteca Nacional de España, Alicante - Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Biblioteca Nacional de España, 2011, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh728>>.
- _____: *Euridice y Orfeo*, edición facsimilar de la *Parte diez y ocho de comedias nuevas escogidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1662, h. 28-47), Alicante - Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Biblioteca Nacional de España, 2010, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf4869>>.
- STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.