

El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707*

Begoña Lolo Herranz

Universidad Autónoma de Madrid

bego.lolo@uam.es

Resumen

La autora de este artículo estudia con profundidad y detenimiento el importante repertorio teatral de la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión en la Corona de España, durante los años 1703-1707. Se refiere especialmente al teatro con música, expresión con la que se alude a estructuras teatrales en las que la música formaba parte destacada del desarrollo de la acción dramática. Los gustos de la corte felipista comprendían especialmente el repertorio italiano y el francés; el español, a pesar de la actitud despreciativa por parte de la reina María Gabriela de Saboya, también fue objeto de especial cultivo, con los textos de Antonio Zamora, A. Solís, Pedro Calderón de la Barca, Salvo y Vela, así como con las obras de los compositores José de Torres, Sebastián Durón, Juan Serqueira y Antonio Literes. El estudio se enriquece con un importante apéndice documental.

Palabras clave: Guerra de Sucesión, Felipe V, teatro musical, diversidad estilística.

Resum. *El teatre amb música a la cort de Felip V durant la Guerra de Successió, entre 1703-1707*

L'autora d'aquest article estudia pregonament i acurada l'important repertori teatral de la cort de Felip V durant la Guerra de Successió a la Corona d'Espanya, durant els anys 1703-1707. Begoña Lolo al·ludeix especialment al *teatre amb música*, expressió referida a les estructures teatrals en les quals la música esdevenia una part destacada en el desenvolupament de l'acció dramàtica. La cort felipista preferia especialment els repertoris italià i francès; l'espanyol, tot i l'actitud menyspreativa de la reina Maria Gabriela de Savoia, també fou objecte d'atenció especial, com es comprova amb els textos d'Antonio Zamora, A. Solís, Pedro Calderón de la Barca, Salvo y Vela, i així mateix, amb les músiques de José de Torres, Sebastián Durón, Juan Serqueira i Antoni Literes. L'estudi aporta un important apèndix documental.

Paraules clau: Guerra de Successió, Felip V, teatre musical, diversitat estilística.

* Este estudio entra dentro de los resultados del proyecto *Sólo Madrid es Corte. La construcción de la monarquía católica. Siglos XVII-XVIII*. Red de investigación de la Comunidad de Madrid HUM2007-0425.

Résumé. *Le théâtre musical à la Cour de Philippe V pendant la Guerre de Succession, entre 1703 et 1707.*

L'auteure de cet article étudie en profondeur et en détail le répertoire théâtral considérable de la cour de Philippe V pendant la Guerre de Succession à la Couronne d'Espagne, entre les années 1703 et 1707. Elle s'attache plus particulièrement au *théâtre musical*, expression qui fait référence aux structures théâtrales dans lesquelles la musique jouait un rôle important dans le développement de l'action dramatique. Les goûts de la cour de Philippe V comprenaient plus particulièrement les répertoires italien et français; le répertoire espagnol fut aussi, malgré l'attitude de dédain de la reine Maria Gabriela de Saboya, l'objet d'une culture particulière, avec les textes d'Antonio Zamora, d'A. Solís, Pedro Calderón de la Barca, de Salvo y Vela, ainsi que les œuvres des compositeurs José de Torres, Sebastián Durón, Juan Serqueira et Antonio Literes. L'étude se complète par un appendice documentaire important.

Mots-clé: Guerre de Succession, Philippe V, Théâtre musical, Diversité stylistique.

Abstract. *Theatre with music in the Court of Philip V during the War of Succession, during the years 1703-1707*

The author of this article makes a careful, in-depth study of the important theatrical repertory of the Court of Philip V during the War of Succession to the Spanish Crown, during the years 1703-1707. Special reference is made to *theatre with music*, an expression that alludes to theatrical structures in which music formed an important part of the development of dramatic action. The tastes of Philip's court particularly enjoyed the Italian and French repertory; the Spanish repertory, despite the disdainful attitude of Queen Maria Gabriela was also subjected to particular development, through texts by Antonio Zamora, A. Solís, Pedro Calderón de la Barca, Salvo y Vela, and also through the works of composers José de Torres, Sebastián Durón, Juan Serqueira and Antonio Literes. The study is supported by an extensive documentary appendix.

Keywords: War of Succession. Philip V, Musical theatre, Stylistic diversity.

Zusammenfassung. *Das Schauspiel mit Musik am Hof von Philipp V. in den Jahren 1703-1707 während des Spanischen Erbfolgekriegs*

Die Autorin dieses Artikels behandelt eingehend das umfangreiche Theaterrepertoire am Hof von Philipp V. in den Jahren 1703-1707 während des Spanischen Erbfolgekriegs. Ihr besonderes Augenmerk gilt dabei dem *teatro con música*. Mit diesem Begriff wurden Schauspiele bezeichnet, in denen die musikalische Komponente einen wesentlichen Anteil an der dramatischen Darbietung besaß. Am Hofe Philipps wurde vor allem das italienische und französische Repertoire gepflegt. Trotz der Verachtung, die die spanische Königin Maria Luisa von Savoyen gegenüber dem spanischen Theater empfand, wurde auch dieses Repertoire eifrig gefördert. Besonders beliebt waren Texte von Antonio Zamora, A. Solís, Pedro Calderón de la Barca, Salvo y Vela sowie Werke von Komponisten wie José de Torres, Sebastián Durón, Juan Serqueira und Antonio Literes. Die Studie wird durch einen reichhaltigen dokumentarischen Anhang vervollständigt.

Schlüsselwörter: Erbfolgekrieg, Philipp V., Musiktheater, stilistische Vielfalt.

El periodo de la Guerra de Sucesión y el desarrollo que la música teatral tuvo en la corte de Madrid sigue siendo un tema con muchas sombras, a pesar de existir algunos estudios parciales que permiten un primer acercamiento¹. Las razones esgrimidas para justificar la falta de estudios globales se han basado, fundamentalmente, en la pérdida de documentación administrativa de este periodo, que es especialmente relevante en la primera fase de la confrontación bélica durante los años 1702-1707, momento que se correspondió con el asentamiento de la figura del monarca Felipe V y, por tanto, con la posible implantación de un nuevo modelo de gusto cortesano. A la pérdida de la documentación administrativa se le ha sumado una segunda causa no menos importante, el incendio del antiguo Alcázar, acaecido en la Nochebuena de 1734, que provocó la desaparición del archivo de música de la época de los Austrias y de las primeras décadas de los Borbones y, por tanto, la pérdida de las partituras de las obras de teatro, imposibilitando el estudio directo de estas fuentes.

No es casualidad que una obra tan emblemática como *La cartelera teatral madrileña* de René Andioc y Mireille Coulon inicie su cronología partiendo precisamente del año 1708, dejando intencionadamente fuera los años precedentes y críticos del enfrentamiento por la falta de documentación correspondiente². A las causas precedentes debe sumarse la crisis y la penuria económica que empezó a dejarse sentir en todo el reino, lo cual fue causa de la escasa actividad teatral tanto en los teatros urbanos como en el propio palacio. Eran tiempos de guerra y los recursos económicos se concentraron en la contienda. Hay que recordar también las dos salidas del rey que, al ocupar el trono el archiduque de Austria, tuvo que abandonar Madrid durante los años 1706-1707, acompañado de sus ministros y la mayor parte de la nobleza, dejando todavía más vacíos, si cabe, los teatros. En 1712 la situación era crítica y así la recogía el procurador de los hospitales:

1. Sin pretender ser exhaustiva dejo constancia de algunos estudios que contribuyen a paliar esta carencia. MARTÍN MORENO, Antonio (1979). *Salir el amor al mundo*, zarzuela de Sebastián Durón. Madrid: Sociedad Española de Musicología, debe de consultarse el estudio preliminar. BUSSEY, W.M. (1982). *French and Italian influence on the zarzuela 1700-1770*, UMI, en particular los apéndices. MARTÍN MORENO, A. «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón». En: GÓMEZ, José Antonio; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (eds.) (1994). *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, Oviedo. Para todo lo relativo a la documentación administrativa es imprescindible la colección *Fuentes para la historia del teatro*, en particular los volúmenes de VAREY, J.; SHERGOLD, N.D.; DAVIS, Ch. (1994). *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, Madrid-Londres, y *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719*, Madrid-Londres, 1994; LÓPEZ ALEMANY, I. (2006). *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724*, Woodbridge. Más recientemente la obra de LÓPEZ DE JOSÉ, A. (2006). *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid.
2. ANDIOC, René; COULON, Mireille (2008). *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, Madrid, 2 vols. En este mismo sentido se pronunciaba también SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid*. «En contraste con el siglo XVII, después de 1700 estos datos llegan a ser cada vez más esporádicos, y no aparece ningún título de comedia después de 1709.»

Hallandose tan proxima la fiesta de Pasqua, en cuiu tiempo se han dispuesto siempre los festejos de las comedias para el publico divertimiento de el pueblo, y que tengan este alivio, siendo oi el unico que tienen, se halla oi Madrid y yo, como Protector de los hospitales, en el conflicto de no hallar persona que entre a arrendar este propio por la total falta que ay en España de representantes y musicas, de suerte que faltará esta grande consignacion a los hospitales, y al publico este festejo, y se cerraran los corrales³.

Este ambiente propio de la guerra con todos sus condicionantes históricos, sociales, económicos y políticos, ha sido determinante a la hora de analizar el desarrollo del teatro con música de este periodo, tanto el que se producía en el ámbito cerrado de la corte, más vinculado directamente al monarca en el Coliseo del Buen Retiro, como el que se realizaba en la programación de los teatros de Madrid, llegando a considerarse convencionalmente que durante el periodo 1704-1706 se produjo un vacío completo de representaciones teatrales con música⁴; esta ha sido la razón por la que voy a centrar el presente estudio en estos primeros años. Evito el realizar una contextualización histórica sobre las razones que llevaron a la confrontación en la Guerra de Sucesión, entre los partidarios de seguir manteniendo el sistema de gobierno de los Austrias al frente de la monarquía hispana y los que defendían la nueva dinastía de los Borbones legítimamente instaurada, por estimar que el tema es ya suficientemente conocido⁵.

El viaje de Felipe V a Italia y sus consecuencias

El 8 de abril de 1702 Felipe V partía desde Barcelona camino de Italia, después de haber pasado seis meses de recién casado con M^a Luisa Gabriela de Saboya en la ciudad condal. El monarca dejaba al frente del gobierno a su esposa, quien no dudó en restringir, precisamente, las representaciones teatrales en palacio hasta el retorno de Felipe V en enero de 1703⁶. Esta primera decisión supuso la interrupción de una costumbre muy asentada en la vida cotidiana del último monarca, Carlos II, es decir, la de asistir a las tardes de teatro con

3. SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 39.
4. *Ibid.*, p. 209-212. Una lectura detenida de «La lista cronológica de representaciones palaciegas: 1699-1709» permite comprobar que no hay fechada ninguna representación con música durante los años 1704-1706; tampoco en el caso del listado de obras representadas en los corrales de Madrid durante los años 1706-1707.
5. Entre las obras más recientes que permiten a su vez una puesta al día bibliográfica, merecen destacarse: DE BERNARDO ARES, José Manuel (2008). *Luis XIV rey de España. De los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)*. Madrid: Iustel. LEÓN SANZ, Virginia (1993). *Entre Austrias y Borbones El Archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*. Madrid: Sigilo.
6. SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 209-210, parece ser que durante el año 1702 fueron representadas dos fiestas palaciegas, el 2 de septiembre una y otra el 29 de octubre, por las compañías de Gregorio Antonio y Manuel Villafior, sin especificar en ambos casos el título.

música⁷ y a su vez abría un paréntesis importante que determinó un cambio de orientación cuando se recuperó esta costumbre una vez que el rey hubo retornado de su viaje italiano.

En Italia se empezaban a librar los primeros hechos de armas en contra de la gran coalición de Inglaterra y Austria que se disputaban el trono español. Felipe V había partido para Italia aconsejado por el rey Luis XIV. Desde Carlos V, ningún rey español había pisado tierras italianas y pareció procedente dar a conocer a sus súbditos quién era el nuevo monarca. El 16 de abril de 1702 Felipe V llegó a Nápoles, ciudad de gran actividad musical, en la que se había desarrollado la ópera napolitana, es decir, la ópera bufa, cuyo origen hay que buscarlo en los *intermezzi* del siglo XVII. Nápoles era además uno de los epicentros musicales más importantes de Italia, junto con Venecia y Roma.

Durante su residencia napolitana, que se prolongó hasta el 2 de junio de 1702, Felipe V fue agasajado con la representación de diversas serenatas; entró en contacto con la música religiosa de Alessandro Scarlatti, del que pudo escuchar una cantata en la catedral, y pudo asistir al estreno en privado de la ópera *Tiberio imperatore d'Oriente*, que se representó en el Palacio Real de Nápoles el 8 de mayo de 1702, con música también de Alessandro Scarlatti y texto de Pallavicino. Esta ópera sería una auténtica revelación para el monarca; hay que tener en cuenta que no había tenido ocasión de conocer este género musical en la corte de Versalles, y por supuesto tampoco en la española. A partir de ese momento empezó a asistir a todas las representaciones que se realizaban en el teatro público de San Bartolomeo casi en secreto, afición que causó graves problemas de seguridad ante el temor de un atentado por parte de los partidarios de la causa austríaca, y que fue una de las razones que aconsejaron su partida hacia Milán⁸.

Las representaciones de teatro de los bufones *della commedia del arte* que había visto en Nápoles reavivaron su gusto por el teatro y posiblemente incitado por el marqués de Medina Sidonia, escudero del rey, y gran melómano, se produjo la contratación de la compañía de los trufaldines que acompañaron y entretuvieron al rey durante su estancia en Milán⁹, y posteriormente, en su retorno a España.

Esta decisión real generó cierto malestar en el marqués de Louville, que fue el primero en mostrar su extrañeza por la contratación del grupo de cómicos italianos: deseaba reforzar la casa real francesa dentro de la corte española, y

7. SANZ AYÁN, Carmen (2006). *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos I*. Discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia leído el 26 de febrero de 2006. Madrid: Real Academia de la Historia. LOLO, Begoña. «La música en la corte de Carlos II». En: *Carlos II, el rey y su entorno cortesano*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2009, 271-292. LOLO, Begoña. «La música italiana en el discurso del poder de Felipe V». En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). (2009). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Vol. III. Madrid: Polifemo.
8. MORALES, Nicolás (2007). *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle*. Madrid: Casa de Velázquez. Debe de consultarse esta obra para una visión de toda esta época.
9. *Ibid.*, p. 169.

por eso en carta dirigida a Torcy desde Milán, el 3 de noviembre de 1702, le escribía:

Se nos ha hecho contratar a un grupo de comediantes italianos. No se la razón, y el rey tampoco, pues me ha dicho que el prefería mucho mas al grupo de comediantes franceses que le podían recitar las tragedias de Corneille y Racine, porque es el único divertimento que le place y que le agrada¹⁰.

Como bien indica Torrione, la decisión de la contratación de la compañía italiana en ningún momento se pudo hacer a espaldas del rey; en realidad, su presencia respondió al propio gusto y preferencias del monarca, razón por la cual vinieron contratados desde Italia: «a quienes por real decreto otorgó mil doblones anuales, librables por mesadas, a partir del 1º de diciembre de 1702.»¹¹

Las sospechas de Louville fueron ciertas; Felipe V hacía su entrada triunfal en Madrid el 17 de enero de 1703 con la compañía de los trufaldines, suscitando el recelo del grupo de los músicos franceses, que habían venido en su séquito desde París y que formaban parte de su *Real cámara de música*, a cuyo frente se encontraba el compositor Henry Desmarests¹², que había sido el encargado de escribir, entre otras obras, el *Divertimento para el matrimonio del Rey de España*¹³, expresamente compuesto para la celebración de los desposorios con M^a Luisa Gabriela de Saboya e interpretado en Figueras el 3 de noviembre de 1701¹⁴.

Posiblemente fue la delicada situación en la que se encontraba el país, la razón que llevó al rey a escribir, nada más llegar el 2 de febrero, una carta dirigida a Luis XIV, en la que le hacía saber su intención de despedir tanto a los

10. MORALES, Nicolás. *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, p. 173. Traducción de la autora de este trabajo.
11. TORRIONE, Margarita. «Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias». Felipe V y el teatro de los Trufaldines (1703-1725)». En: SERRANO MARTÍN, Eliseo (ed.) (2004). *Felipe V y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, II, p. 763.
12. ANTOINE, Michael (1965). *Henry Desmarests (1661-1741). Biographie critique*, París, sigue siendo un trabajo fundamental para el estudio de este compositor. MARTÍNEZ SHAW, Carlos; ALFONSO MOLA, Marina (2001). *Felipe V*. Madrid: Arlanza, p. 60. MORALES, Nicolás. «L'exil d'Henry Desmarests à la cour de Philippe V, premier Bourbon d'Espagne: 1701-1706». En: *Henry Desmarests (1661-1741). Exils d'un musicien Dans l'Europe du Grand Siècle*. París, 2005, p. 33-42.
13. El texto fue escrito por Mme. de SAINTONGE (1714). *Poésies diverses*. Dijon, 2 vols. En el tomo II se encuentra el *Divertissement représenté à Barcelona pour le mariage de leurs Majestés Catholiques en octobre 1701*. De esta misma autora fueron los libretos de *l'Idille pour la fête du roi d'Espagne* y el *Idille sur le retour du roi d'Espagne à Madrid*, posteriores al viaje de Italia. Cit. en BOTTINEAU, Yves (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 335, n. 110.
14. ANTOINE, Michael. *Henry Desmarests (1661-1741)*, p. 113, 194, sitúa la escena en Barcelona y apunta que se interpretaron además cantatas. CARRERAS, Juan José. «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)». En: LESURE, François (ed.) (2000). *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XVIIIe siècles. Actes des Rencontres de Villemoreze*. Académie Musicale de Villemoreze, p. 77, equivocadamente sitúa los desposorios en 1702 en Barcelona, un año después de que se celebrasen.

músicos franceses como a la *troupe* italiana recién contratada, para evitar mayores cargas al erario público, a lo que el monarca francés le respondía que no dejaba de ser una débil decisión atendiendo a las muchas necesidades del estado¹⁵. A pesar del consejo, el 14 de mayo de 1703 ordenaba el monarca español que los doce músicos franceses de cámara retornasen a su país de origen, quedando tan sólo a su servicio Henry Desmarests, quien dejaba definitivamente la corte española en diciembre de 1706, para ir a prestar sus servicios, en calidad de superintendente de música, en la corte de Lorraine, bajo el patronazgo del duque Leopoldo I¹⁶, sin haber conseguido el objetivo de establecer la música francesa en la corte española.

La presencia de esta compañía se justificó más bien por el deseo del rey de seguir manteniendo los hábitos cortesanos de Versalles, asentados en la programación de comedias francesas e italianas, y que el entonces duque de Anjou había tenido ocasión de ver en su juventud al menos hasta 1697, fecha de la expulsión de la compañía italiana de Versalles¹⁷. En la corte de Felipe V, al menos en estos primeros años, se mantuvo este gusto, muy acorde con las preferencias también de la reina¹⁸, incorporando además en la programación la representación de comedias españolas, posiblemente a instancias del literato Antonio Zamora, encargado de la organización de los reales festejos a partir de 1701, fecha en la que había sido jubilado de la plaza de secretario de la Nueva España, que ostentaba desde 1684.

Las primeras obras de teatro con música en la corte de Madrid

Fue en 1703 cuando la legitimidad al trono español de Felipe V pasó a ser abiertamente cuestionada; el surgimiento de la alianza antifrancesa y la decisión de Portugal de apoyar la causa austriacista, fueron factores determinantes que incitaron al rey a que en marzo hiciese una llamada general al servicio militar. No obstante, la vida cortesana continuó su actividad habitual; tan sólo un mes después de su llegada a Madrid, la compañía de los trufaldines representaba comedias italianas. En marzo de 1703, el conserje del Buen Retiro recibía orden de ceder el Real Coliseo a la «compañía de farsa italiana que ha mandado S.M. venir de esta corte»¹⁹. Varios meses después, el 25 de agosto, festividad de San Luis, la compañía representaba en el Coliseo del Buen Retiro la alegoría cómica *El pomo de oro para la mas hermosa*²⁰ para festejar el santo de la reina y del rey Luis XIV. La situación política y militar de Felipe V atravesaba un momento de crisis; sólo

15. ANTOINE, Michael. *Henry Desmarests (1661-1741)*, p. 112.

16. *Ibid.*, p. 113.

17. TORRIONE, Margarita. «Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias...», p. 754.

18. Sobre la presencia del teatro francés en la corte de Felipe V sigue siendo necesaria la consulta de BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, p. 330.

19. Archivo General de Palacio (AGP). Administrativa, Leg. 667. DOMÉNECH, Fernando. *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral*, p. 27.

20. AGP Administrativa, Leg. 667. Existe copia manuscrita en el Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), Ms. 14605/6. *Compendio de la famosa comedia que se*

podía contar con la ayuda de Francia, su gran aliada. En este contexto la representación se convirtió en un acto de exaltación política de la unidad entre Francia, Italia y España, que se tradujo en un gran despliegue de medios y de propaganda. Es una obra de circunstancias creada para adular a los nuevos reyes y a Luis XIV en una determinada situación política²¹.

Esta comedia ha sido confundida, posiblemente por la similitud de títulos, con la ópera de Marco Antonio Cesti titulada también *Il pomo d'oro*, que se representó en la corte imperial de Viena en 1667 con ocasión de las bodas de Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa de Austria. Era una ópera centrada en la exaltación de la monarquía austríaca, cuya representación era imposible que pudiese realizarse en 1703, habida cuenta del enfrentamiento que sostenía la monarquía española con la austríaca por la legitimación del trono. Las coincidencias entre ambas obras se limitan al título, algunos aspectos argumentales, la dedicatoria a las respectivas reinas, así como a la exaltación de la monarquía. *El pomo de oro*, como ya demostró Irina Bajini²², era una comedia con música incidental en algunos números, con incorporación de danzas; de hecho, en el *Compendio* de la obra publicado en castellano, el acompañamiento musical no mereció ser reseñado, a diferencia de lo que sí sucedió con la escenografía, que fue descrita con todo lujo de detalles, para recordar la magnificencia del espectáculo y la ocasión de la celebración.

El 20 de septiembre representaba la compañía de los trufaldines su segunda obra, la alegoría cómica *La guerra y la paz entre los elementos*, para celebrar el cumpleaños de la reina. Nuevamente se programó una comedia mitológica y alegórica destinada a la exaltación de la monarquía. Esta obra tenía su origen en el ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, representado en Viena en 1667²³. Las coincidencias textuales con la anterior son muchas, y en esta ocasión, además de los números de danzas, se cerraba cada uno de los tres actos con un número de música en forma de coplas o coplillas²⁴. Tanto en un caso como en otro no se ha localizado la partitura.

intitula El pomo de oro para la más hermosa, que se representa por la compañía italiana de su Mag[estad] en su Real Coliseo del Buen Retiro. En el día de la solemne fiesta de S. Luis, por festejo de los nombres de Luisa, Reyna de España, nuestra señora. Y del señor de Francia, Luis XIV, el Grande. Es un resumen de la versión italiana. Se conserva también la versión en italiano del libreto en BNM, Mss.14855. Esta obra fue editada por BAJINI, I. «*Il pomo d'oro* alla corte di Filippo V re di Spagna». En: CATTANEO, M.T. (ed.) (1997). *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*. Milán, p. 115-190.

21. DOMÉNECH, Fernando. *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, p. 198-208.
22. BAJINI, Irina. «*Il pomo d'oro* alla corte di Filippo V re di Spagna». En: CATTANEO, M.T. (ed.) (1997). *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*. Milán, p. 115-190, dio a conocer que la compañía de los trufaldines no era una compañía de ópera italiana y que la obra representada en la corte de Madrid tampoco podía ser confundida con una ópera.
23. SOMMER-MATHIS, Andrea. «Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón». En: *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la monarquía de España*. Madrid, 2008, p. 184.
24. AGP Administrativa. Leg. 667. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14605/5, versión en castellano *La guerra y la paz entre los elementos. Alegoría cómica, alusiva al glorioso día*

Ambas obras fueron durante mucho tiempo consideradas las primeras óperas italianas que se representaron en la corte de Madrid en el siglo XVIII. Esta interpretación se ha sostenido basándose en los textos del corregidor Armona, quien en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, publicado en 1785, hacía la primera aproximación historiográfica «Sobre las óperas y el teatro de los Caños del Peral» adjudicando a los trufaldines este mérito:

Esta guerra que tanto cerraba los caminos al comercio de las cosas necesarias, no pudo cerrarlos a una compañía de cómicos y operistas italianos, ni pudo impedir que ella no trajese a Madrid con los encantos de Melpómene y Apolo, un lenitivo suave contra el furor sangriento y las amarguras de Marte. En 1704 apareció esta compañía en la corte²⁵.

Parece evidente, a la luz de lo descrito siguiendo estudios precedentes, que las primeras obras de teatro que tuvieron música y se representaron en palacio ante el monarca después de su retorno de Italia, se correspondieron exclusivamente con la programación generada por la compañía italiana durante el año 1703; a partir de esta fecha su actividad se desconoce²⁶, aunque se conservan recibos de pagos del arrendamiento del pequeño teatro que tuvieron, inicialmente en la calle de Alcalá el año 1704²⁷, antes de pasar a los Caños del Peral el siguiente año. Según Cotarelo y Mori²⁸, cuya opinión fue secundada posteriormente por Varey²⁹, fue necesario esperar a 1707 para que la actividad del teatro lírico se volviese a reestablecer de forma sostenida en palacio, coincidiendo con la época de bonanza de la victoria de la batalla de Almansa a favor de Felipe V³⁰, a lo que se sumó la alegría por el nacimiento del infante D. Luis, que garantizaba a la dinastía borbónica la sucesión al trono y, por tanto, eliminaba uno de los problemas más graves del Estado.

del feliz nacimiento de María Luisa Gabriela, Reyna de España, nuestra Señora (que Dios guarde).

25. DE ARMONA, José Antonio. *Memorias cronológicas sobre la representación de las comedias en España*. Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos, M^a del Carmen Sánchez (eds.). Vitoria, 1988, p. 262. El texto de Armona fue seguido por Barbieri en el prólogo que escribió en la obra de CARMENA Y MILLÁN, Luis (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2002; y más tarde por COTARELO Y MORI, Emilio (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, ed. facsímil: Madrid, 2004, p. 28-29: «Estas obras eran pues, verdaderos melodramas al estilo de los más antiguos que se compusieron en Italia», asentando ambos en la historiografía musicológica un error que se ha sostenido prácticamente hasta el presente, a pesar del citado trabajo de Bajini.
26. DOMÉNECH, Fernando. *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, p. 191-193. El repertorio teatral de los trufaldines se ha perdido casi por completo; se conservan tan sólo cuatro obras suyas: *Il pomo d'oro*, *Triunfos de amor y justicia*, *L'interesse schermiteo dal proprio inganno* y *Ottone in villa*, además del resumen de *La guerra y la paz*.
27. DOMÉNECH, Fernando. *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, p. 35-39
28. COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, p. 25-42.
29. SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 209-210.
30. CERVERA TORREJÓN, Fernando (2007). *La Batalla de Almansa, 1707*. III Centenario. Valencia: Generalitat Valenciana.

Tabla 1. Representaciones teatrales con música en 1703

Género	Fecha	Autor	Compositor	Compañía
Sarao ³¹	18-I-1703 –	–	–	Gregorio Antonio y Manuel Villaflor
Comedias italianas-españolas	Buen Retiro 20-III-1703	–	–	
Título: <i>El pomo de oro</i>				
Alegoría cómica	Buen Retiro 25-VIII-1703			trufaldines
Título: <i>La guerra y la paz</i>				
Alegoría cómica	20-IX-1703		–	trufaldines
Título: <i>Vengar con el fuego al fuego</i>				
Zarzuela	Buen Retiro 19-XII-1703	Antonio Zamora	José de Torres (loa)	Juan Bautista Chavarrí y Manuel Villaflor

Sin embargo, la actividad desarrollada en palacio fue más intensa que la conocida hasta ahora, a pesar de la guerra. Durante el año 1703 los reyes asistieron a diferentes fiestas, como se puede ver en la tabla 1.

Si bien el sarao fue para celebrar la entrada del rey en Madrid, en lo relativo a las comedias españolas e italianas a las que hacía referencia la *Gaceta de Madrid*, poco más se puede añadir:

Sus Majestades gozan de perfecta salud, y estos días de Carnestolendas se divierten con las comedias españolas e italianas³².

La obra que ha llamado mi atención por ser hasta ahora desconocida su representación en este año es *Vengar con el fuego al fuego y el fuego de Meleagro*³³. Posiblemente pueda tratarse de una reposición, ya que en la documentación administrativa «se advierte que aunque fue fiesta echa, se travaxo para ponerla

31. COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes de la ópera...*, p. 26 «los cómicos españoles hicieron a los reyes un sarao en palacio». Considera que no pudo ser en castellano sino en francés o italiano, pues era lo que se hablaba en palacio. Esta propuesta fue desmentida por SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 210. «Sarao. Casa del Ayuntamiento, por salir SS.MM. (que Dios guarde) a dar gracias a nuestra Señora de Atocha». Archivo Villa de Madrid (AVM) Secretaría 2-457-1.

32. *Gaceta de Madrid*, 20 de febrero de 1703. COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, p. 27.

33. Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) Mss.14071/16. BARBIERI, Francisco Asenjo. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Emilio Casares (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, vol. II, 1988, p. 1168. No se ha localizado ninguna versión en otra lengua del libreto, a diferencia de lo que sí sucedió con otras obras posteriores, que fueron traducidas al italiano.

*entre las dos compañías, como si no la ubieran visto*³⁴. El libreto era de Antonio de Zamora. En esta ocasión el autor se basó en la mitología de Meleagro, hijo de Eneo, rey de los estolios de Calidón y de Altea. Al nacer, las moiras notificaron a la reina que la vida de su hijo sería tan larga como la de un tizón, razón por la cual arrebató la madera que estaba en las llamas y la guardó prudentemente. En la primera jornada, según el libreto de Zamora, se produjo la quema del templo de Palas por tres hombres enmascarados. Meleagro acudió al incendio salvando, en primer lugar, una estatua de Palas, la cual escondió en una gruta; y en segundo, a Eumene, que quedó rendidamente enamorada. Clearista, sacerdotisa de la deidad Palas que había huido del templo, se encontró en la gruta la estatua, guardándola. Cuando Meleagro retornó de apagar el incendio vio que Clearista tenía la estatua y un tronco en la mano, lo que produjo el equívoco general al pensar que había sido ella la que había prendido el fuego y quien había robado la estatua. Tan sólo Meleagro la creyó, pues se había enamorado, liberándola de toda sospecha.

En la jornada segunda, Clearista se quedó sola por la noche guardando la estatua, momento en el que aparece Meleagro, encuentro que es aprovechado para contarle su secreto, la importancia del tizón. Es entonces cuando acuerdan enviar a Patin a cortar leña para alumbrar a la diosa Palas, según era costumbre en esta festividad, haciendo que llevara el tizón con el cuidado de que no fuese quemado sino guardado por Meleagro. Eumene, que había escuchado la conversación y por tanto el secreto, arrebató el tizón a Patin, echándolo en el fuego. Es el momento en el que Meleagro, al retornar a la gruta se desvanece, después de haber matado a un sangriento jabalí. Palas expuso que el leño encendido eran los celos por amor, versión que era confesada por Eumene. Meleagro ofreció un nuevo templo a Palas a cambio de salvar su vida, contestando Palas que por su cuenta correrían su vida, y su cetro. Clearista estimó que había logrado el mayor premio al asegurar la vida de Meleagro, momento que daba lugar a la celebración de una gran fiesta.

La versión mitológica fue intencionadamente modificada en el libreto de Zamora, incorporándose nuevos personajes y eliminándose otros. En el original, Meleagro fallecía a consecuencia de que su madre tiraba al fuego el tizón. El motivo que le llevó a esta reprochable acción fue la falta de consideración de su hijo hacia sus hermanos, auténticos artífices de haber matado al jabalí que estaba destruyendo el país, y no Atalanta, su enamorada, como Meleagro había hecho creer. Para finalizar, Altea se suicidaba³⁵. Zamora adaptó el libreto, por un lado, a las convenciones del género dramático musical barroco, es decir, buscar un final feliz aunque supusiese un cambio del original. Esta orientación se adecuaba además al público al que iba dirigido, que era el cortesano. El texto, por otra parte, reflejaba la situación política del momento, y justificaba en buena medida la declaración de guerra en la que se hallaba inmerso el rey en defensa de

34. AGP Administrativa Leg 712 bis/96. Ver Apéndice Doc. 2.

35. MOORMANN, Eric M.; UITTERHOEVE, W. (1997). *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid: Akal, p. 215-216.

sus intereses sobre el trono español; de ahí el primer título de *Vengar con el fuego al fuego*, es decir, de vengar el desacato a la última voluntad de Carlos II.

La zarzuela se organiza en dos jornadas, en las que se diferencian con claridad los personajes procedentes del ámbito mitológico de los de carácter pastoril: Clearista (sacerdotisa); Palas (diosa); Eumene (ninfa); Zefisa (ninfa); Ismenia (ninfa); ninfas; Meleagro; Alcino (zagal); Deifobo (zagal); Marsias (zagal barba); soldados, pastores. Zamora incorporó además la figura del cómico, recordando lo que se estaba haciendo en las comedias italianas, representado por Patin (gracioso) y Sirene (rústica). La obra se caracterizó por la importante presencia de arias individualizadas, en menor medida recitados, y escasas intervenciones del coro. Lamentablemente, no se ha localizado la partitura. La zarzuela fue representada en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños del rey Felipe V el 19 de diciembre por las dos compañías existentes en los teatros, la de Juan Bautista Chavarría y Manuel Villafior, que cobraron por la función 2.200 reales. La representación en los teatros públicos se produjo diez años más tarde el 5 de octubre de 1714, en el Teatro Cruz.³⁶

Para la ocasión escribió además Zamora una loa nueva³⁷, cuya música corrió a cargo de José de Torres, entonces organista segundo de la Real Capilla, compositor del que se sabe muy poco sobre su actividad en el ámbito de la música teatral. Por estas fechas era Sebastián Durón, el maestro de la capilla palatina, el compositor de reconocido prestigio en la creación de zarzuelas con obras tan importantes como *Salir el amor al mundo* (1696), *Selva encantada de amor* (ca.1698), *La guerra de los gigantes* (ca. 1698) o *El imposible mayor en amor le vence el amor* (ca.1703)³⁸. Posiblemente la razón que llevó a la elección de Torres haya que buscarla en su cercanía en estos momentos con el monarca, que acababa de publicar en su Imprenta de Música el *Missarum Liber* (1703), dedicado precisamente a Felipe V, lo que le valió ser agraciado con la merced de 400 ducados anuales con carácter vitalicio, por la gran labor y novedad que suponía la introducción de esa imprenta en la corte española, al no existir ninguna en activo con sus avances técnicos³⁹.

Ahora bien, no deja de resultar sorprendente que para celebrar el cumpleaños del rey, se realizara con una zarzuela, y que no se eligiese para la ocasión,

36. *BNM* Ms. 15.024. ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...*, p. 888. Las aprobaciones fueron de D. Juan Salvo y de José de Cañizares en el caso de la edición de 1714. HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, p. 490. VAREY, J.E.; DAVIS, Ch. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, p. 423. Al igual que los autores anteriores desconocen la representación de esta zarzuela en palacio y dan la fecha de 1714 como la de estreno.
37. AGP Administrativa Leg. 712 bis/96. Por la composición de la loa nueva, Zamora recibió la cantidad de 500 reales. Ver Apéndice Doc. 1.
38. Más información en las ediciones críticas de MARTÍN MORENO, Antonio. *Salir el amor al mundo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1979; y *La guerra de los gigantes*. Madrid: ICCMU, 2007.
39. LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo...*, p. 101-115.

una vez más, una obra representada por los trufaldines, teniendo en cuenta el aborrecimiento que la reina M^a Luisa Gabriela de Saboya profesaba a la música española, a la que consideraba la peor del mundo, tal como escribía a Madame Royale desde Barcelona en enero de 1702;⁴⁰ y siendo patente, por otra parte, la afición que ambos monarcas sentían por el teatro italiano.

Como se ha podido observar tanto en las dos comedias representadas por la compañía italiana como en la escrita por Zamora, el mensaje político a través del elemento mitológico estuvo muy presente; se justificaba por los momentos históricos que se estaban viviendo; su finalidad era claramente propagandística y dedicada a la exaltación de la monarquía, técnica publicística que utilizaron con asiduidad ambos bandos durante la confrontación.⁴¹

La presencia del teatro con música española en la corte de Felipe V

La elección de la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego* para festejar fecha tan señalada como el cumpleaños del rey, fue el principio de una serie de representaciones de teatro con música, todas ellas escritas por compositores españoles, que se ejecutaron para la corte en el Coliseo del Buen Retiro, al menos en el año 1704, tal como se puede observar en la tabla 2. Estas obras, años más tarde fueron interpretadas en los teatros públicos, siendo el momento en el que los investigadores las han catalogado como obras de estreno o de primera representación⁴², induciendo a errores importantes en torno a la actividad teatral y al propio catálogo, tanto de compositores como de literatos.

A pesar de que la confrontación entre austriacistas y felipistas estaba en uno de sus momentos de auge, y que desde Évora, Carlos III, enviaba un manifiesto a sus súbditos, indicándoles que venía a liberarlos de la tiranía del duque de Anjou, declarando abiertamente la guerra, el año 1704 fue especialmente productivo en representaciones de teatro con música en palacio.

Estas obras de teatro lírico se representaron en los momentos más importantes de la vida cortesana, es decir, el cumpleaños del rey el 19 de diciembre, para cuya ocasión se eligió la zarzuela *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca, que se había puesto en escena numerosas veces en el siglo XVII y cuyo estreno en la corte de Felipe IV, lo sitúa Stein en torno a 1649⁴³. El santo de la reina y,

40. BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, p. 257 y 285: «la plus mauvaise chose du monde». Bottineau apunta la negativa influencia de la princesa de los Ursinos, que era gran partidaria de la música italiana.

41. GONZÁLEZ CRUZ, David (2009). *Propaganda e información en tiempo de Guerra. España y América (1700-1714)*. Madrid: Sílex, p. 103-107. En particular el capítulo dedicado a las «Artes escénicas: teatro y zarzuela», poco aporta a una lectura detenida del género zarzuelístico, a pesar del prometedor título.

42. Véase en este sentido los trabajos ya citados de Cotarelo y Mori, Varey, Andioc-Coulon, Herrera Navarro, Iglesias de Souza, etc.

43. STEIN, Louise (1993). *Songs of mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, p. 347, sitúa la fecha entre interrogantes.

Tabla 2. Representaciones durante el año 1704

Obra	Fecha	Reposición teatros	Compositor	Libretista
<i>Las amazonas</i> 25-VIII-1704	Buen Retiro 24-XI-1708	Cruz	Serqueira (loa)	A. Solís y Rivadeneira ⁴⁴
<i>Hija del aire</i> (1ª parte)	Buen Retiro 5-IX-1704	Cruz 20-V-1709	Serqueira (loa)	Calderón de la Barca ⁴⁵
<i>Hasta lo insensible adora</i>	Buen Retiro 17-IX-1704	Cruz 16-V-1713	Literes ⁴⁶ Serqueira (loa)	Cañizares-Salvo y Vela (loa) ⁴⁷
<i>Aspides hay que son basiliscos</i> ⁴⁸	Buen Retiro 6-XII-1704 ⁴⁹	–	Serqueira (loa)	A. de Zamora
<i>El jardín de Falerina</i> ⁵⁰	Buen Retiro 19-XII-1704	Cruz 29-VI-1753	Manuel de Villafior (loa)	Calderón de la Barca A. de Zamora

por extensión, el de Luis XIV, el 25 de agosto, para esta ocasión se puso en escena la zarzuela *Las amazonas*, de Antonio Solís y Rivadeneira, música de autor desconocido que ya había sido estrenada en el coliseo del Buen Retiro el 17 de febrero de 1655⁵¹; igual que en el caso anterior, se escribió una loa nueva de Eugenio Lobo a la que puso música Serqueira⁵², y por último, el cumpleaños de la reina el 17 de septiembre, ocasión en la que se estrenó la zarzuela en dos actos *Hasta lo insensible adora*, texto de Cañizares⁵³, con una loa nueva de

44. VAREY, J.E.; DAVIS, Ch. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, p. 381. Estima que podría tratarse de la zarzuela *Las amazonas de Escitia* de Solís y Rivadeneira. IGLESIAS DE SOUZA, Luis (1992). *Teatro lírico español*. Coruña: Diputación de A Coruña, p. 269. Da por fecha de estreno el 7 de febrero de 1655.
45. VAREY, J.E.; DAVIS, Ch. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid...*, p. 397. Comedia de Calderón, imp. 1664.
46. *Ibid.* Indica que se abonó a Félix Echevarría la cantidad de 120 rs. por la música el 21-V-1713.
47. Biblioteca Histórica de Madrid (BHM) Tea 34-6. VAREY, J.E.; DAVIS, Ch. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid...*, p. 397. Se la adjudica en exclusiva a Cañizares y la da como inédita. HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales...*, p. 80, 406, figura adjudicada a dos autorías diferentes: en el primer caso indica que es de Cañizares y que se representó en mayo de 1713, y en el segundo, que es de Salvo y Vela, y representada en noviembre de 1713. La documentación conservada en AGP Administrativa Leg 712bis/96, adjudica la Loa nueva a Salvo y Vela, y el texto de la zarzuela a Cañizares.
48. BHM T-2001. ZAMORA, Antonio. *Obras cómicas*, 1741. IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español...*, vol. 1, p. 347. El libreto se imprimió en 1722.
49. KLEINERTZ, Rainer. *Grundzüge es spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert (II)*. Kassel: Reichenberger, 2003, p. 24, indica que ca 1710 se representó en la Casa del duque de Veragua. No está documentada su representación en los teatros públicos.
50. En BNM, Legado Barbieri Mss/14070/9: «Listado de compañías teatrales de Madrid que representaron autos sacramentales de Calderón de la Barca». Hay una edición crítica moderna a cargo de GALVÁN, Luis; DE MATA INDURÁIN, Carlos. *El jardín de Falerina*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger, 2007.
51. BN T-15050. IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español...*, vol. I, p. 269.
52. AGP Administrativa Leg 712 bis/96. Apéndice documental.
53. BHM Tea 34-6.

Salvo y Vela⁵⁴ a la que también puso música Serqueira; la música de la zarzuela se le adjudica a Literes, basándose en su representación en el Teatro Cruz en el año 1713⁵⁵; sin embargo, Andioc y Coulon estiman que fue obra de Félix Echevarría⁵⁶.

Los otros dos momentos clave del año cortesano, en cuanto a celebraciones reales, eran en primer lugar el cumpleaños del rey de Francia, Luis XIV, el 5 de septiembre. Para esta ocasión se puso en escena la comedia *La hija del aire (1ª parte)* de Calderón de la Barca, que ya se había estrenado en el siglo XVII⁵⁷; en segundo lugar, el cumpleaños de la duquesa de Borgoña, el 6 de diciembre, momento para el que se eligió la zarzuela en dos actos *Áspides hay que son basiliscos*, de Antonio de Zamora y compositor desconocido⁵⁸. La presencia de la casa real francesa era todavía determinante y ejercía una gran influencia sobre el rey Felipe V. Francia era la gran aliada de España en el conflicto por el trono, y de ahí la celebración de los cumpleaños, tanto de Luis XIV como de la duquesa de Borgoña.

De las cinco obras representadas, tres de ellas fueron reposiciones de obras estrenadas en el siglo precedente, la zarzuela *Las amazonas* de Solís de Rivadeneira y las otras dos obras de Calderón de la Barca (*El jardín de Falerina* y *La hija del aire, primera parte*), el autor clásico más presente en esta primera mitad del siglo XVIII, sobre todo hasta la prohibición de los autos sacramentales decretada por Fernando VI. Estas obras se enriquecieron con la composición de una loa nueva, cuya música fue escrita por el compositor Juan Serqueira de Lima, muy ligado al mundo teatral, para el que trabajó más de cincuenta años. Posiblemente su experiencia como director de autos sacramentales de Calderón de la Barca a partir de 1676, y en ocasiones, compositor de números nuevos para este género⁵⁹, unido a su sólido prestigio, fuesen la razón de su elección.

Las otras dos obras fueron zarzuelas de estreno y de autores teatrales muy presentes en la vida cortesana, como Antonio de Zamora y Cañizares (*Áspides hay que son basiliscos* y *Hasta lo insensible adora*); al igual que en el caso de las obras de Calderón, la música de las loas nuevas corrió a cargo de Serqueira, que recibió por este trabajo la cantidad de 500 reales por cada una de las escritas. Para la representación se contó con las dos compañías de los teatros de Madrid: la de Manuel de Villafior y la de Juan Bautista de Chavarría, aunque *El jardín de*

54. HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales...*, p. 406, fija su producción dramática entre 1706 y 1720, fecha de su defunción, por desconocimiento de la existencia de esta loa, que fue escrita en 1704.

55. RUIZ TARAZONA, Andrés. «Literes Carrión, Antonio». En: CASARES, Emilio (dir.) (2000). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 6, p. 927-930. No indica fecha del estreno de esta zarzuela.

56. ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 60. No duda en adjudicar el libreto a Cañizares y la música a Echevarría.

57. AGP Administrativa Leg. 712 bis/96. Apéndice documental.

58. IGLESIAS DE SOUZA, Luís. *Teatro lírico español...*, vol. I, p. 347. T-2001. Souza la considera comedia con música.

59. STEIN, Louise. «Serqueira [Sequeyra] de Lima, Juan». En: CASARES, Emilio (dir.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 9, p. 937-938.

*Falerina*⁶⁰ fue realizada en exclusiva por la compañía de Villafior, siendo el encargado de poner la música a la loa nueva, y de realizar una versión actualizada de la zarzuela, acorde con el desarrollo que la orquesta había tenido gracias a la estabilización de la presencia de los violines. Por estos trabajos recibió Villafior la cantidad de 250 reales⁶¹.

La orquesta utilizada para las representaciones de teatro lírico estaba integrada por los directores de las compañías, Chavarría tocando el arpa y Villafior la guitarra, a los cuales se sumaban sus músicos, que cobraron la cantidad de seiscientos reales en concepto de ayuda de costa para que se repartiesen entre ambas compañías, atendiendo a su trabajo⁶². Para reforzar la orquesta se contó además con la presencia de algunos músicos de la Real Capilla, en particular cuatro violines, un violón y un clarín. Por este trabajo cobraron los primeros la cantidad de 400 reales cada uno, y el clarín 200⁶³.

Pero si el año 1704 había permitido una actividad teatral acorde con la vida cortesana, en los dos años siguientes el estado crítico de la guerra impidió un desarrollo normal. El 9 de octubre de 1705 se producía la capitulación del virrey en Barcelona, ganaba el bando austriacista y Carlos III entraba en Barcelona el 7 de noviembre, empezando en diciembre las cortes catalanas. Era el principio de una etapa especialmente difícil para Felipe V, que pudo ver como la guerra se resolvía en contra de sus intereses; a pesar de ello, en este año de 1705 todavía se representaron los autos sacramentales para el rey; no sucedió así ni en 1706, ni en 1707, pues como bien apuntaba el corregidor:

zeso el festejo de los autos, y S.M. se sirvió mandar aplicar a las urgencias de la guerra el caudal destinado a este fin⁶⁴.

El rey intentó recuperar Barcelona luchando, sin éxito, del 2 de abril al 6 de mayo de 1706; a su vez, Carlos III conseguía entrar en Madrid, siendo recibido con notable hostilidad por el pueblo. El verano de 1706 fue desolador para Felipe V: el 20 de junio de ese año tuvo que abandonar la capital y se dirigió a Burgos, acompañado de buena parte de la corte, lo que limitó las posibilidades de representaciones en los teatros urbanos.

Pero el 25 de abril de 1707 las cosas cambiaron favorablemente: las tropas francoespañolas ganaban la batalla de Almansa; en mayo recuperaba Felipe V el control de Valencia y Zaragoza, y en junio eran suprimidos los fueros de Aragón y Valencia. El rey volvía a dominar el panorama territorial de la guerra, victoria a la que se sumó el feliz nacimiento del príncipe de Asturias, futuro rey Luis I, que garantizaba la estabilidad del gobierno y sobre todo la legitimidad y continuidad de la dinastía borbónica, lo que llevó a que se organizaran fies-

60. Para un estudio sobre las representaciones de esta obra en el siglo XVII consultar el estudio de STEIN, Louise. *Songs of mortals, dialogues of the gods...*, *op. cit.*

61. AGP. Administrativa Leg.712 bis/96. Ver Apéndice documental.

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

64. SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 33.

tas y representaciones teatrales para celebrar tan excelente noticia. Fue el Ayuntamiento de Madrid el primero en ofrecerse para organizarlas, primacía que reclamó más tarde cuando los trufaldines manifestaron su interés por encargarse de los festejos que se iban a celebrar en el Coliseo del Buen Retiro, teniendo Felipe V que terciar, dando la razón a favor del Ayuntamiento, pues como bien apuntaban:

no pudiendo tolerar que los extranjeros fuesen preferidos en una solemnidad de carácter tan nacional como la que se preparaba⁶⁵.

La primera obra representada fue la zarzuela *Todo lo vence el amor*⁶⁶, con texto de Antonio de Zamora y música de compositor desconocido⁶⁷. Se estrenó el 17 de noviembre de 1707 en el Coliseo del Buen Retiro. Fue en realidad el Ayuntamiento de Madrid el que encargó la obra para celebrar el nacimiento del infante Don Luis, futuro rey. Deseaba halagar de esta manera al monarca; de ahí que en la Instrucción se pueda leer lo siguiente:

No es dudable, Señor, que no acostumbrado Vuestra Majestad, ni la Reyna nuestra Señora a estos festejos nacionales, [h]avrá tenido no poco que estrañar la vista, ò que construir el discurso entre las confusiones del Theatro; y aun por eso estampó [h]oy nuestro cuidado la obra, sin mas fin, que el de que en Vuestras Magestades satisfaga à la alta comprehension las dudas, la facilidad de las líneas...⁶⁸

La Instrucción es clarificadora, menciona la falta de costumbre de los reyes en la asistencia a los «festejos nacionales», es decir, a las zarzuelas, posiblemente por la carencia de representaciones con música los dos años precedentes (1706-1707). Nada más comenzar la zarzuela, el personaje de España matizaba que la obra estaba escrita «a la moda castellana», en clara referencia a las comedias italianas que representaban los trufaldines. Era la ciudad de Madrid la que presentaba la ofrenda, es decir, el regalo de la tarde de festejo, y de ahí la puntualización. Se repitió el 7 de diciembre para que la viese el duque de Orleans, y el 9, en función pública.

65. CARMENA MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* Prólogo de Barbieri, p. XXV. DOMÉNECH, Fernando. *Los trufaldines y el teatro de los Caños...*, p. 42-43.

66. BN T/ 19.651. *Comedia nueva intitulada. Todo lo vence el amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo del Sitio real de el Buen Retiro. En celebridad del deseado feliz nacimiento de nuestro Serenísimo Principe don Luis Fernando de Borbón. A expensas de la muy noble, leal, imperial, coronada villa de Madrid. Quien la dedica a la alta católica Majestad del Rey nuestro señor (que Dios guarde...).* Escriviola Antonio Zamora, Gentilbombre de la casa del rey nuestro señor, y oficial de la Secretaría de la Nueva España. Año de 1707. (Madrid s.n.)- El libreto fue impreso por P^a. De Villafranca, grabador real.

67. DE SOUZA IGLESIAS, Luis. *Catálogo del teatro lírico español...*, vol. III, p. 753. La cataloga como comedia, al igual que RAINER, Kleinertz. *Grundzüge es spanischen Musiktheaters im 18..*, p. 232. Según COTARELO Y MORI, Emilio (2000). *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, p. 74. Indica que hacía siete años que no se cantaba en Madrid una obra en castellano.

68. *Comedia nueva intitulada. Todo lo vence el amor*. Instrucción.

La zarzuela *Todo lo vence el amor* en tres actos contó con un gran despliegue de medios y más de treinta personajes, además de los músicos. Don Antonio Palomino se encargó del decorado y de la pintura de la cortina nueva que se hizo para la ocasión⁶⁹. En todo momento se buscó agasajar al monarca, a la vez que rendirle pleitesía por la nueva victoria. En el intermedio entre la primera y la segunda jornada se interpretó un entremés, es decir, una obra de teatro menor típica de las tardes de teatro, mientras que entre la segunda y la tercera se representó un «Intermedio músico: Seis bailarinas, seis bailarines, seis músicas», es decir, un intermedio danzado y cantado, de carácter cortesano por el despliegue de medios: los bailarines salieron vestidos con trajes de azul, el color de la monarquía francesa, y «todo lo demás del traje a la moda francesa». A lo largo de la zarzuela se representaron danzas francesas en clara alusión al monarca⁷⁰. Como se puede observar, el Ayuntamiento de Madrid quiso agradar al rey, introduciendo referentes propios de la cultura francesa dentro de un marco español que venía marcado por la zarzuela.

También como consecuencia del nacimiento del infante, el Ayuntamiento regaló la zarzuela alegórica en un acto *Alcázar de la razón y centro de regocijo*⁷¹, desconocidos los autores del libreto y de la música. Entre los personajes: el tiempo, la razón, el afecto, la fama, el regocijo, el celo, la prudencia y la fecundidad, en clara alusión al momento que se estaba viviendo. Tanto una obra como la otra hacían referencias continuas al nuevo monarca y a su descendencia como factor que garantizaba la estabilidad de la monarquía y por tanto de la nueva dinastía; eran un canto a la bonanza del nuevo gobernante y tenían claramente una función propagandística de la imagen del rey Felipe V como hacedor del gran reino. Había también un interés de agasajo y de rendición de tributo, así como de fidelidad a la nueva dinastía por parte del pueblo de Madrid, que se había significado en los momentos difíciles de la guerra a favor del monarca borbónico.

Como se ha podido observar, la actividad teatral durante la Guerra de Sucesión fue más rica de lo que hasta ahora se ha venido manteniendo, a pesar de la situación de confrontación y de crisis económica que se fue acuciando a medida que avanzó la contienda. La celebración de las onomásticas y cumpleaños de la familia real fueron momentos clave dentro del año cortesano, que siempre se acompañaron con la representación y estreno de obras de teatro con música compuesta por compositores españoles, tanto en el caso de las zarzuelas como en el de las comedias. Estas obras constituyeron una puesta en escena dentro del mundo cortesano, que ejerció una extraordinaria labor propagandística del poder del monarca, a la vez que una reivindicación de su legitimidad al trono, en momentos de gran inestabilidad política.

69. SHERGOLD, N.D.; VAREY, J.E. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719...*, p. 35, 94-96.

70. *Ibid.*, p. 35

71. BN T/24.055. *Alcázar de la razón y centro de regocijo. En aplauso del tan feliz como deseado parto de N. Reyna y Señora D^a María Luisa, en muestras de regocijo, y norabuenas, que sacrifica a los reales Pies de Su Majestad, el afecto de su mas leal vasallo*. Madrid (s.n.), 1707.

Es evidente que la elección del repertorio español de teatro lírico no fue en ningún momento casual, y que nada tuvo que ver con el gusto personal de los monarcas, poco proclives hacia el teatro y la música española, y más inclinados hacia la italiana o la francesa, que eran, en definitiva, los modelos culturales en los que el rey había sido educado en la corte de Versalles. Estimo que estas representaciones tampoco respondían a la aceptación de un modelo heredado de la monarquía de los Austrias, sino más bien a la voluntad del rey de respetar las tradiciones y congraciarse con sus súbditos, siguiendo el consejo que el propio Luis XIV le había dado a la hora de su partida⁷². La asunción de un nuevo modelo de gusto cortesano más italianizante que acabó caracterizando a la monarquía de Felipe V, fue un proceso de lenta inserción en la vida oficial, sobre todo en estos primeros años, que no hubiese sido bien recibido por la corte española en momentos de confrontación y guerra tan destacados como los que se estaban viviendo. De ahí que aun sin renunciar a las comedias italianas con las que los trufaldines entretenían el ocio del monarca, en los actos oficiales primasen las representaciones de obras de teatro con música española. No hay que olvidar que el efecto de estas celebraciones se prolongaba con la representación abierta al público en general, en el Coliseo del Buen Retiro, público que difícilmente hubiese entendido que para momentos tan significativos se hubiesen utilizado obras en otro idioma, con otros patrones dramáticos y musicales que no hubiesen sido los de la tradición española, máxime en momentos en los que la legitimidad al trono estaba todavía en discusión.

72. BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, p. 181-187.

Apéndice⁷³

Doc. 1. Gasto de las comedias, 1703-1704. Madrid, 9 de enero de 1705

Gasto de las comedias que se representaron a sus Mag[esta]des⁷⁴ en palacio el día 19 de diciembre del año pasado de 1703, y el presente de 1704 en celebridad de los años del Rey nro. Señor en 25 de agosto, y 5 de septiembre del, al nombre y años de S.M. xp[ristian]isima (sic) [cristianísima]; en 17 de septiembre, a los años de la Reyna nra. S^a; en 6 de Diciembre, en celebridad de los años de la señora Duquesa de Borgoña

Por las quatro Loas para las fiestas de los años del Rey nro. Señor, Reyna nra. Señora, y S.Mag[esta]d christianísima, que las executó D. Antonio de Zamora dos mill rs. a quinientos por cada una.

Por la Loa que hizo D. Eugenio Lobo al nombre de S.M. christianísima, quinientos rs.

Por la Loa que hizo D. Juan Salbo en celebridad de los años de la Sra. Duquesa de Borgoña, quinientos rs.

Por la representación de la zarzuela *Vengar con el fuego el fuego*, que hicieron las compañías de Villafior, y Bautista (Chavarría) a los años del Rey nro. Sr. en el año pasado de 1703 a zien ducados cada compañía. (2.200 rs)

A la compañía de Bautista (Chavarría) por las quatro representaciones el día de 25 de agosto, 5 y 17 de septiembre, a los años, y nombre de S.M. xp[ristian]isima (sic) [cristianísima], años de la Reyna nra. Sra y de la Sra. Duquesa de Borgoña a cien ducados cada representación.

A la compañía de Manuel de Villafior por la representación de la zarzuela el *Jardin de falerina* a los años del Rey nro. Sor. En este presente zien ducados.

Por los gastos de diferentes adornos, y otras cosas que hicieron los guardarropas de las compañías, como parece de las memorias, que han dado, con mas zinquenta rs. de ayuda de costa a cada guardarropa; por el trabajo, y cuydado de asistir, y llevar a palacio lo necesario para los referidos festejos, novecientos y cinquenta y tres rs.

Por el ymporte de los coches que p[ar]a el servicio de dichos festexos se han ocupado mill y ochenta rs.

A los quatro violines, y un violon de la Rl Capilla, que asistieron a los quatro festejos a quatroz[ient]os rs. a cada uno.

Al clarin de la Rl Capilla duz[ient]os rs.

A la compañía de Bautista por las luces, y casa para los ensayos, ducientos y cinquenta rs.

A Manuel de Villafior por la misma razon ciento y cinquenta rs.

A los mozos, que avisan para los ensayos, por el trabajo de los referidos festejos ochenta rs., cinquenta para el mozo de la compañía de Baup[tist]a (Chavarría) y treinta para el de la Villafior.

73. Mientras no se especifique nada, toda la documentación de este apéndice procede de AGP Administrativa, Leg. 712 bis/96.

74. En criterios de transcripción se han eliminado las dobles consonantes; desarrollado abreviaturas, excepto las comunes; regularizado mayúsculas, no se ha procedido a introducir signos de acentuación. Se ha respetado la ortografía original de la época. Las cursivas que hacen referencia a los títulos de las obras representadas han sido incorporadas por la autora de este trabajo.

A Pedro Alegria por su asistencia a dichos festejos quinientos rs.
 A los apuntadores por su trabajo quatrocientos reales.
 A los musicos de las compañías, por el trabajo de poner las musicas y la asistencia a los ensayos de ellas seiscientos rs. de ayuda de costa p[ar]a que se repartan entre los de ambas compañías, según el trabajo que hubiere tenido cada una.
 A Juan de Serqueira, por la musica que hizo nueva para las quatro loas, quinientos rs.
 A Manuel de Villafior, por la musica nueva que puso para la Loa del *Jardin de Falerina*, y añadir los violines a la de la referida zarzuela el dia de los años del Rey nro. Señor ducientos y cinquenta rs.
 A Sabina Pasqual, quinientos rs. de ayuda de costa para los trages de dichos festejos.
 A Paula María por la misma razon quinientos rs.
 A Maria de Navas por la misma razon quinientos rs.
 A Ysabel de Castro, lo mismo.
 A Theresa de Robles, lo mismo.
 A Manuela de la Cueva, lo mismo.
 A Beatriz Rodriguez, ducientos rs.
 A Ana Ypolita, ciento y cinquenta rs.
 A Gabriela Belarde, lo mismo.
 A Juana Laura, sobresaliente, cien rs.
 A Antonio Ruiz, por el trage de pieles, cien rs
 A Ramon Villafior, sobresaliente lo mismo.
 A Juan Alvarez, sobresaliente ducientos rs.
 A Damian de Castro, por el sarao que puso, y para el trage a la romana, ducientos rs.
 A Juan de Castro, ciento y veinte rs. de vellon.

Monta el repartim[ient]o de los dos mil ducados que se han entregado 21.983 rs. los que se entregaran a las personas conthenidas en el en mano propia. M[adri]d y henero nueve de mil setecientos y cinco.

Doc. 2. Relación de la representación de la zarzuela *Vengar con el fuego al fuego* 1703

Compañía de Villafior

En diez y nueve de diziembre del año pasado de mil setez[iento]s y tres hizo mi compañía con la de Chavarria la fiesta de *Vengar con el fuego el fuego* echa de Antonio de Zamora; La loa nueva del dho inxenio, la mus[i]ca de la loa, la hizo Dn. Joseph de Torres, nueva.

Savina Pasqual hizo el galan en esta comedia y vistiola de traxe de toneletes y penacho; Paula Maria de pieles y traxe de ninfa.

Las demas señoras de la compañía de ninfas.⁷⁵

Casa de ensayo se estila dar zien rs. a los mus[i]cos por el trabaxo de enseñar la mus[i]ca= a los arpistas es estilo darles aiuda de costa por tocar el arpa, y en fiestas semex[an]tes a todos los hombres y a los apuntadores por asistir a los ensayos de musica, y se advierte que aunque fue fiesta echa se travaxo para ponerla entre las dos compañías como si no la ubieran visto.

75. En acotación en el margen derecho «Gabriela Velarde en la Loa, cupido en la comedia».

Doc. 3. Lista de las obras representadas en 1704

El día 25 de agosto se hizo la fiesta a sus Magestades de *Las Amazonas* costee los tratos de la Loa, bayle, entremes y mojiganga.

El día 7 de septiembre se hizo la fiesta de la primera parte de *La hija del aire* a los años del S[añ]or Luis Dezimo quarto y hizo el guardarropa una gruta nueva con unas flores nuevas enramada la dha. gruta y puso los tratos para el entremes y para el bayle y fin de fiesta.

El día 17 de octubre se hizo la zarzuela [H]asta lo insensible adora de Dn. Joseph Cañizares. Se hizo un tridente nuevo plateado que sacava a Neutano (sic) quando salia de el mar y una lanza grande dorada que sacava Isabel de Castro que hacia a Palas, y dos adargas para el entremes y los vestidos ridiculos para el bayle y entremes.

El día 6 se hizo la fiesta de D. Antonio de Zamora *Aspides ay que son basiliscos*, se llevo una estatua y se hizo una hoguera de lienzo pintado con unas llamas pintadas para el sacrificio y se pusieron los tratos del entremes y doze tarjetas pintadas, y tratos para la mojiganga y bayle, menos los vestidos que se alquilaron.

Ymporte todo quinientos cincuenta y tres rs. de vellon (553 rs.).

Doc. 4. Lista de las fiestas de la compañía de Juan Bautista Chavarría

Lista de las fiestas que a echo la compañía de Ju^a Ba[u]p[tist]^a Chabarría a sus Mag[esta]des.

En 19 de diciembre del año pasado de 1703 se hizo a los años del Rey nro. Señor entre las dos compañías la zarçuela de *Vengar con el fuego el fuego*= La loa fue nueva de don Ant^o Zamora.

3^a Paula Maria salio con pieles y de ninfa.

3^a Theresa de Robles salio de traje.

2^a Ysabel de Castro yzo a Palas salio de trajes.

4^a Man[ue]la de la Cueba salio de traje.

5^a Beatriz Rodriguez de ninfa.

Ana Ypolita salio a la romana.

Año de 1704

En 25 de agosto (lunes) hizo la comp[añ]ia al nombre del rey de Francia *Las Amazonas*.

Salio de pieles Juan de Castro.

Salio Maria de Nabas de Amazonas.

Salio Ysabel de Castro de Amazonas.

Salio Theresa de Robles de Amazonas.

Salio Man[ue]la de la Cueba de Amazonas.

Salio Beatriz Rodriguez de Amazonas.

Salio de sobresaliente Ju[li]o Alvarez que yzo de segundo galan.

Se hizo una loa nueva de don Ujenio (sic) (Eugenio) Lobo. Yzo la mus[i]ca Serqueira. Salio con pieles Ant[oni]o Ruiz.

En 5 de setiembre (viernes) se hizo a los a[ño]s del rey de Francia *La primera parte de la Yja del aire*.

Salio con pieles Maria de Nabas.

Salio con pieles Juan de Castro.

Salio de sobresaliente Jul[i]o Alvarez.

Se hizo loa de don Ant[oni]o Zamora y puso la mus[i]ca Serqueira.

En 17 de setiembre (miércoles) fuimos a Palacio a celebrar los años de la Reina nra. Señora se hizo la zarçuela *Asta lo ynsensible adora*. Yzo la loa don Ant[oni]o Zamora y puso la mus[i]ca Serqueira.

Salio Theresa de Robles y luego traje de ninfas.

Salio Maria de Nabas de ninfa.

Man[ue]lla de la Cueva de traje de Apolo.

Ysabel de Castro de traje de Diana.

Beatriz Rodriguez de ninfa.

Ana Ypolita de ninfa.

Salio de sobresaliente Jul[i]o Alvarez que yzo el segundo galan.

En 6 de diciembre (sábado) fue la comp[ñi]a a palacio para celebrar los años de la Señora Duquesa de Borgoña. Yzose la zarçuela de *Aspides ay que son basiliscos*. Con loa de don Jul[i]o Salbo y musica de Serqueira.

Salio Maria de Nabas con pieles.

Salio Theresa de Robles con pieles y luego de ninfa.

Salio Ysabel de Castro de diosa que yzo a Zeres.

Salio Man[ue]lla de la Cueva de traje que hizo a Neptuno.

Salio Beatriz Rodriguez de villana de gala y ninfa.

Salio Ana Ypolita de ninfa.

Salio de sobresaliente Jul[i]o Alvarez que yzo el segundo galan.

Quien hizo los ratos para esas quatro fiestas fue el guardarropa de la compa[ñi]a y los llebo por su cuenta.

Casa de ensayo y luzes

El musico por su trabajo de poner las fiestas.

El arpista por su trabajo.

El apuntador por apuntar la mus[i]ca en los ensayos y por su trabajo.

El mozo que abisa a ensayar.

Y siempre se daba ayuda de costa a los demas [h]ombres de la compa[ñi]a en las fiestas para ayuda de lo que hagan. Esto es lo que se [h]a echo siempre ahora [h]ara su Èx^a lo que mas de su gusto fuese.

Doc. 5. Memoria de la representación de *El jardín de Falerina*

Fiesta del *Jardín de Falerina* la comp[añi]a de Villaflor la executo sola el dia diez y nueve de diziembre de este presente año.⁷⁶

La zarzuela de Dn. Pedro Calderon.

La Loa nueva de Dn. Antonio de Zamora.

La mus[i]ca de dha. Loa, y añadir vilines a la musica de dha zarzuela la hizo Manuel de Villaflor.

Paula Maria salio vestida de pieles llego de un traxe todo blanco = Las demas Sras. y de francesas y de moras según los traxes que requieren.

Sainetes echos; pero se le debe atender a Paula Maria por lo muhco que travaxo en ellos salvo el mexor parecer.

Casa de ensaio se estila dar zien rs.

Al apunt[ado]r por asistir a los ensayos de la mus[i]ca se estila lo mismo = al mus[i]co aiuda de costa por el travaxo de enseñar la mus[i]ca, al arpista se estila da aiuda de costa, al mozo que avisa para los ensayos se estila dar, y quando son las dos compañías a los dos mozos, a los hombres se estila dar en tales fiestas aiuda de costa.

Al guardarropa se les estila dar zien rs. de los trastos que sirven en dha. fiesta, de los manuales, el dara la lista de ellos, que eso es aparte de dha fiesta.⁷⁷

Doc. 6. Memoria de los gastos de la zarzuela *El jardín de Falerina*

Memoria de los gastos que [h]an tenido los trastos que se [h]an echo por la fiesta de los a[ñi]os de su Magestad del Jardín de Falerina.⁷⁸

Para la comedia

Un zenador de multa y flores para la Señora Paula y el Señor Garzes	150 rs.
De un predestal (sic)	15 rs.
De varas de torneo para la loa	30 rs.
De tres escudos con sus motes para la loa	40 rs.
De una bara dorada para la lealtad	15 rs.
De una balla para el torneo	30 rs.
De portes de los mozos de llebar y traer los trastos a palazio	20 rs.
	300 rs.

Esta mesma lista es la que se le dio al Señor Dn Antonio Zamora

Doc. 7. Coches de transporte para *El jardín de Falerina*

Los coches que [h]an servido de orden del Ex[celentisi]mo Señor Marques de Villafranca para los ensayos de la comedia de años de su Mag[esta]d son veinte y dos coches en esta forma:

76. En acotación en el margen derecho, 1704, distinta tinta.

77. En la parte inferior con tinta y letra diferente «Maria Laura sobres[alien]te, Ramon Villaflor sobres[alien]te. Damian puso el sarao».

78. En acotación en el margen izquierdo 1704, distinta tinta.

Desde el dia 12 de septiembre [h]asta el dia diez y siete inclusive ambos dias a tres coches cada uno, son diez y ocho coches
a dos pesos cada uno importan 540 rs
Mas quatro coches atrasados de la comedia antecedente importan 120 rs
Que importan los referidos veinte y dos coches seiscientos sesenta 660 rs
reales de vellon y por la verdad lo firme en Madrid a 19 de sep[tiemb]re de 1704

Dn Joseph de Hurtado

Doc. 8. Coches de transporte para el resto de las fiestas

Memoria de los coches que de orden del Exmo. Señor Marques de Villafranca [h]an servido para los ensayos de comedias que se [h]an representado al rey nro. Señor

Para la fiesta de años de la serenísima señora Duquesa de Borgoña
el día 5 de diciembre, dos coches 60
Y el día seis, otros dos 60
Para la fiesta de años del rey Nro. Sr. El día 16 de Dic[iembr]e dos coches 60
El día 17, otros dos 60
El día 18, tres 90
Y el día 19, otros tres coches 90
420

Certifico [h]an servido los coches de la memoria antecedente para el efecto que en ella se dize y por la verdad, lo firmo en Madrid en 19 de Diciembre de 1704.

D. Josep de Hurtado

Doc. 9. Memoria de lo que se suele pagar en las fiestas de Palacio

Memoria de lo que es estilo pagar en las fiestas de su Mag[esta]d de mas a mas de las pagas de ellas y ayudas de costa que se daba a todos como lo sabe Alegria.

A autor por la casa del ensayo
La Loa o Comedia si la daba el autor
Al musico por la musica y lo que tocaba
Al arpista por lo mismo
Al apuntador por asistir a los ensayos de la musica y por su trabajo
A los que salaban pieles
Al guarda ropa por los bestidos, para los saynetes y los trastos que llevaba

Todo esto lo puede saber su Ex[elenci]a de don Joseph de Mendieta y de Don Joseph Berdugo, que son los que corrian en tiempo del condestable y del duque de Medina Sidonia con esta dependencia. (1704)

Doc. 10. Guardarropa

Gastos de la guardarropa de las dos compañías

Importan	853 rs.
Mas de la ayuda de costa p[ar]a las dos	100 rs.
	953 rs.