

# *Espectáculos Musicales en la España del Siglo XVII*

por el Dr. Robert Stevenson

El interés y el valor que para la historia literaria tienen los libretistas de las primeras óperas italianas, francesas e inglesas pueden considerarse prácticamente nulos. Tomemos, por ejemplo, los libretistas italianos antiguos. Si Ottavio Rinuccini (1582-1621) no hubiese escrito versos para *Dafne*<sup>1</sup>, *Euridice*<sup>2</sup> y *Ariadna*<sup>3</sup>, su nombre estaría sepultado en el olvido. El libretista de la que hoy es la más frecuentemente representada de las primeras óperas italianas, el *Orfeo*, de Monteverdi (estrenada en Mantua el 24 de febrero de 1607), era un escritorzuelo<sup>4</sup>. Giacomo Bodaoro, que escribió el libreto para *Il retorno d'Ulises in Patria* (Venecia, 1641) es otro cero literario. Francesco Busenello, libretista de la última ópera de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (1642) engendró trabajosamente cuatro libretos más para el alumno y sucesor de Monteverdi, Francesco Cavalli (1602-1676), pero no logró producir ninguna otra cosa digna de recordar<sup>5</sup>. El resto de las 42 óperas de Cavalli, llevadas a la escena en Venecia entre 1639 y 1665, no inspiraron a una estirpe superior de poetastros. Giovanni Faustini (1619-1651) aparece en los diccionarios únicamente porque es el libretista más fecundo de Cavalli, con diez textos a su haber. Niccolò Minato le sigue con siete<sup>6</sup>, pero también es un don nadie.

Pierre Perrin (1625-1675), libretista de las primeras óperas francesas, "carecía de méritos poéticos hasta para ser llamado mediocre, en realidad era un poeta malísimo"<sup>7</sup>. El autor de la alegoría musical de John Blow, *Venus and Adonis*, compuesta hacia 1682, permanece merecidamente en el anonimato<sup>8</sup>. Nahum Tate (1652-1715), que escribió el libreto para *Dido and Aeneas*, de Purcell (según se cree, estrenado en diciembre de 1689 en el internado para jovencitas que tenía Josias Priest, en Chelsea), ocupó un rinconcito en la historia literaria con "una notoria deformación de *King Lear*, de Shakespeare, en la que suprimió el personaje del bufón e injertó un final feliz"<sup>9</sup>, aparte de varios himnos. Ni siquiera un poeta laureado puede ponerse alas de águila con hazañas como esas.

Pero en contraste con esas mediocridades literarias, o menos que tales, los dos astros más luminosos del teatro español en su edad de oro escribieron los libretos de las primeras óperas hispanas. Lope de Vega (1562-1635) abrió el camino con *La selva sin amor*, representada en la corte a comienzos del otoño de 1629<sup>10</sup> para celebrar el restablecimiento de Felipe IV (1605-1665) de una enfermedad. El propio Lope publicó al año siguiente esta "égloga pastoral, cantada ante Su Majestad", en un volumen en octavo, de 138 páginas, titulado *Lavrel de Apolo, Con Otras Rimas*<sup>11</sup>. El argumento no puede ser más sencillo. Las doncellas que habitan un bosquecillo a orillas del

río Manzanares, que ciñe a Madrid por el sur y el oeste, rechazan a sus galanes porque la arboleda está consagrada a Dafne, la ninfa que ha renunciado al amor. Para ablandar los corazones de hielo de las dríadas, Cupido lanza flechas que hacen a las antes desdichosas Filis y Flora correr a los brazos de Silvio y Jacinto, pero no sin que la personificación del Manzanares proteste por la invasión de sus dominios. Para castigar al Manzanares por su odiosa actitud, Venus decreta que en adelante el río no será en verano más que un lecho árido, quemado por el sol.

En este libreto de 700 versos el ardid del prólogo no es por cierto lo menos curioso. El telón se alza para presentar una escena marina. Peces brincan aquí y acullá en el océano. A la distancia se alza un faro rodeado por barcos que disparan sus cañones. La artillería de tierra responde al fuego. Luego Venus, en una barca tirada por cisnes, navega hacia el escenario para iniciar su diálogo cantado con Cupido, que revolotea por el aire. Los instrumentos, tanto durante este diálogo como a través de toda la ópera, siempre permanecen bajo el escenario ocultos a la mirada del espectador, "a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás efectos", declaraba Lope en la dedicatoria de su "*égloga pastoral*" al Almirante de Castilla, que no pudo asistir al estreno<sup>12</sup>. Continuando en el tema, Lope afirma que una explicación completa de los efectos escénicos —que incluían el paso del mar al bosquecillo, el descenso de divinidades de lo alto y "las demás transformaciones"— llevaría más espacio que el texto de la égloga misma, y añade: "...la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos"<sup>13</sup>.

Para dirigir toda esta complicada puesta en escena, Felipe IV había hecho ir en 1626 de Florencia, la cuna de la ópera, a Cosimo Lotti<sup>14</sup>. Según Felipe Pedrell, la máquina teatral armada por Lotti debe ser considerada como la verdadera novedad de *La selva sin amor*, y no el hecho de que toda la obra fuese cantada a la par que representada<sup>15</sup>. Sin embargo, investigaciones posteriores han demostrado que Pedrell estaba en un error, del que por desgracia se hizo eco Rafael Mitjana. Emilio Cotarelo y Mori ha demostrado de manera concluyente en su *Historia de la zarzuela* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934, págs. 35-37) que *La selva sin amor* era en realidad "una verdadera ópera en un acto, toda cantada". Seis años después de aquélla, la corte española presenció otra "verdadera ópera, toda cantada", también puesta en escena por Lotti. "El 29 de junio de [1635] se representó en el Retiro la comedia de la fábula *Dafne*, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas", dice la *Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde el abril del año pasado de (1)635 hasta fin de febrero de (1)636*<sup>16</sup>. Angel Valbuena Briones cree que tal vez se haya cantado la versión de Jacopo Peri, pero es más probable que la cantada en Madrid fuera la de Marco da Cagliano<sup>17</sup>.

No podía haberse atraído a España nadie más entendido en la escenogra-

fía italiana ni en el repertorio inicial de la ópera florentina que Loti. Ya en 1618 gozaba de gran prestigio como pintor y maquinista teatral del Gran Duque de Toscana. El 10 de marzo de 1617/8, una autoridad tan eminente como el padre y fundador de la ópera italiana, Giulio Caccini, muerto y sepultado en Florencia el 10 de diciembre de aquel año, escribió al secretario del Gran Duque una carta en que alababa las maravillas escénicas logradas por Loti en un espectáculo musical ofrecido la noche anterior en el Palazzo Gherardesca de Florencia. Doménico Belli compuso la música (hoy perdida) y Jacopo Cicognini escribió el libreto de *L'Andromeda, favola marittima . . . Rappresentata musicalmente con real grandezza alla presenza del Ser.mo Leopoldo Arciduca d'Austria nel palazzo dell'Ill.mo Sig. Rinaldi l'anno 1617 [=1618] in Firenze*<sup>18</sup>. Aquí, once años antes, tal como en *La selva sin amor* de 1629, Lotti inició el espectáculo, con una escena marina y una conversación entre Venus y Cupido. Aparece el monstruo que quiere devorar a Andrómeda, luego un delfín llevando en el lomo una diosa del mar y tritones, luego un caballo alado que monta Perseo para salvar a Andrómeda. No es posible reproducir aquí el resto de la lista que hace Caccini de los efectos escénicos de Lotti, pero el hecho de que hacía el término de su larga vida se hubiera quedado maravillado ante la genialidad de Lotti, testimonio el enorme prestigio alcanzado por el director de escena y ayuda a comprender cómo pudo llegar tan pronto a Madrid la ópera florentina.

Lope murió el 27 de agosto de 1635 y Lotti colaboró entonces con la nueva estrella teatral en ascenso, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Avanzado ya en años y por entonces enamorado de sus propios artificios, Lotti trató de prescribir al joven poeta cuáles eran las escenas que debía incluir en *El mayor encanto amor*. Comenzando una vez más por una escena de mar, Lotti añadió esta vez una elevada isla boscosa que se alzaba de él en forma empinada, como paisaje inicial<sup>19</sup>. Proponía que durante la loa la Diosa del Agua navegara en una barca tirada por dos grandes peces que se revolvían como víboras y despedían chorros de vapor hirviente. Detrás de ella debían aparecer veinte sirenas y náyades que marchaban a pie enjuto por la superficie del mar mientras cantaban y tocaban una diversidad de instrumentos. Luego de saludar al rey, esos personajes debían retirarse y la obra propiamente dicha comenzar con los gritos de "¡Tierra, tierra!" lanzados por los marineros de Ulises entre los compases de una vibrante música de bronces. Tan intrincado y al mismo tiempo tan abrumador encontró Calderón el plan escénico de Lotti que rogó ser excusado de seguirlo. En una presentación hecha al funcionario real, a cargo de los espectáculos de la corte, escribió lo siguiente el 30 de abril de 1635:<sup>20</sup>

Yo e visto vna memoria q cosme loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Mg<sup>d</sup> en la fiesta de La noche de S. Juan; y aunque esta trazada con mucho yngenio; La traza de ella no es Representable por mirar mas a la ynbenccion de las tramoyas que al gusto dela Representación = Y aviendo Yo Señor de

escriuir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da pero haciendo eleccion de algunas de sus apariencias las que yo abre menester de aquellas para lo que tengo pensado son las siguientes:

El Teatro a de ser En el estanque. La primera vista [del]; el bosque oscuro con todo el adorno que el le pinta de formas humanas en vez de arboles con trofeos de armas y caza. El carro plateado que a de venir sobre el agua Y la senda paraque anden unto a el los que an de venir acompañando con musica . . .”

Calderón continúa especificando en ocho párrafos más los efectos escénicos que considera utilizables. En el drama tal como fue presentado (cuatro veces entre el 25 de junio y el 5 de julio y otras cuatro del 29 de julio al 3 de agosto de 1635) <sup>21</sup>, no se reparó en gastos. Incluyendo música y danzas, la función duró seis horas, terminando a la una de la mañana <sup>22</sup>.

De igual modo que el escenógrafo Lotti no tuvo reparos en repetir en comedia tras comedia los mismos océanos, volcanes, arco-iris, nubes, montañas, jardines, claros de bosque, gigantes, pájaros, peces y otros efectos escénicos, Calderón también se tomó la libertad de repetir varios de sus mejores recursos dramáticos de una obra a otra. Para el punto que nos interesa, el uso que hiciera de música de escena en las alegorías mitológicas teatrales (entre las cuales *El mayor encanto amor* no es más que un ejemplo entre veinte) merece particular atención. Ya en *El mayor encanto amor* el mensaje de las alturas, a los humanos de acá abajo, debía cantarse y no recitarse. Un toque de chirimías desde un arco-iris, anuncia la materialización de la nereida Isis, quien trae a Ulises el antídoto que proporciona Juno contra los venenos de Circe. La música de “un millar de instrumentos” da la bienvenida a Ulises en el palacio de Circe. En el tercer acto, a un costado una banda marcial llama a Ulises al cumplimiento de su deber, mientras del otro lado del escenario un conjunto seductor femenino canta a intervalos “¡Amor, amor!” para retenerlo en los brazos de Circe. En las piezas dramáticas de Calderón, ese empleo de un corto estribillo coral como *ritornello* durante toda una escena no tiene nada de excepcional. En otras de sus piezas mitológicas Calderón se vale del mismo recurso para unificar episodios. Tanto *La púrpura de la rosa* (estrenada el 17 de enero de 1660) como en *Celos aun del aire matan* (5 de diciembre de 1660) abundan en tales *ritornelli* en función de expedientes estructurales.

Más interesante aún es el hecho de que Calderón a veces extrae un *ritornello* coral de uno de sus dramas anteriores para volver a usarlo en una obra posterior. Por ejemplo, el *ritornello* que se canta en el primer acto de *Las armas de la hermosura* (estrenado en 1652) <sup>23</sup> reaparece ocho años más tarde en la escena del jardín de *La púrpura de la rosa* <sup>24</sup>. En esta última, Adonis se reclina sobre el regazo de Venus. En la obra de 1652 sobre Coriolano, este mismo coro (“No puede amor hacer mi dicha mayor”) sirvió de *ritornello* durante la escena inicial del banquete. Como si ello no fuera

bastante, Calderón volvió a elegir el coro "No puede amor hacer mi dicha mayor" para el *ritornello* de la escena del jardín, en el acto tercero de *Apolo y Climene*, en el cual Apolo se reclina cerca de su amada Climene<sup>25</sup>. Otros ejemplos apropiados de *ritornelli* corales del Apolo y en su continuación, *El hijo del Sol, Faetón*, aparecen en el segundo acto de la primera y en el tercero de su continuación<sup>26</sup>. Estrenada en el Teatro del Buen Retiro el 1º de marzo de 1661 en presencia del rey, la última obra citada, además de contener largos solos que canta Apolo, ofrece interesantes ejemplos de reminiscencias musicales. Las mismas frases enseñadas por Doris al coro en el primer acto vuelven en el segundo. Al oír la repetición de estos primeros compases, Faetón pregunta: "¿Qué música es esa?" y después de escuchar los siguientes compases del *ritornello coral*, exclama: "Reconozco la melodía y las palabras"<sup>27</sup>.

La más antigua de las obras de Calderón de que se conserva la música de un *ritornello coral* es *El jardín de Falerina* [falsa sirena], cuya primera representación se ha fijado diversamente en 1629, 1640 y 1648<sup>28</sup>. Este último año es el exacto. Sea cual fuere el año, la armonización hecha por José Peyró del *ritornello* que canta la hechicera Falerina<sup>29</sup> cuando descarga su resentimiento sobre Rugero (el Ruggiero del *Orlando Furioso* de Ariosto) por haber preferido éste a Bradamante, ha llegado a ser una de las piezas más ampliamente reproducidas de la música teatral española del siglo xvii. Felipe Pedrell inició la boga del arreglo vocal para cuatro voces con acompañamiento de bajo continuo, hecho por Peyró, cuando extrajo de un manuscrito ahora perdido<sup>30</sup> el *ritornello* "Ay, mísero de tí que lo feliz desdeñas" para publicarlo en el tercer tomo de su *Teatro lírico español anterior al siglo xix* (La Coruña: Canuto Berea y Compañía, 1897, pág. 12). Volvió a publicar el mismo cuatro en el suplemento musical de "L'Eclogue" *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique les musiciens du théâtre de Calderón", en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1909-1910), xi, págs. 83-84<sup>31</sup>. Rafael Mitjana, que al parecer fue el último erudito que vio el manuscrito perdido<sup>32</sup>, lo repitió en las páginas 2056-2057 del tomo dedicado a España y Portugal de la enciclopedia de Lavignac. José Subirá repite el comienzo de la composición en su *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953, pág. 352). Todas esas reimpresiones se habrían justificado más aún si hubiesen subrayado siempre la función de *ritornello* del cuatro en la obra teatral a la que realmente pertenece.

Como Pedrell tomó como evangelio la fecha hoy desacreditada de 1629, dada por Hartzenbusch como estreno de *El jardín de Falerina* calderionano, propuso 1629 como fecha del cuatro de Peyró. Entre las 75 piezas que contenía un manuscrito de principios del siglo xviii procedente de Cataluña, Robert Eitner enumeró dos de José Peyró<sup>33</sup>. Basándose en datos dados por Cotarelo y Mori, Subirá identificó a Peyró como un compositor de música teatral que actuó en 1701 en Palma de Mallorca y en 1719 en Madrid<sup>34</sup>. Un manuscrito madrileño de 370 páginas, encontrado en el Archivo de la

Congregación de Nuestra Señora de la Novena (y del cual tuviera por primera vez noticia Francisco Asenjo Barbieri en 1886)<sup>35</sup> e inventariado por Subirá en el *Anuario Musical* de 1949, presenta a Peyró como el autor de los arreglos 1 a 6, 9, 16, 51 a 52, de las 79 suites teatrales incluidas en él. Las suites 2, 4 y 6 consisten en música incidental para tres dramas de Calderón: *Fineza contra fineza*, *El conde Lucanor* y *Basta Callar*.

Sean cuales fuesen las fechas exactas de las piezas de Peyró, sus *ritornelli* para los coros femeninos de los actos primero y segundo de *Fineza contra fineza*, no pueden haber sido cantados en el estreno de ésta comedia, el 22 de diciembre de 1671, en Viena<sup>36</sup>. La música ejecutada en esa oportunidad había sido compuesta nada menos que por un personaje como el Emperador Leopoldo I (1640-1705)<sup>37</sup>, "el medio siglo de cuyo reinado fue uno de los períodos más espléndidos en la historia de la música de la corte imperial"<sup>38</sup>. Los "Entremeses en música, representados en la comedia intitulada: *Fineza contra fineza*", compuestos por el soberano, continúan inéditos hasta hoy<sup>39</sup>. Fiel a los principios calderonianos, Peyró comentó los pasajes de la comedia y unificó las escenas respectivas, sus melodías actuaron así como importantísimos recursos estructurales<sup>40</sup>. Lo mismo puede decirse de los fragmentos de *Inconstante fortuna*<sup>41</sup> (solo cantado primero por el prisionero y anciano duque de Toscana mientras arrastra sus cadenas y luego por la bruja cuyos vaticinios astrológicos lo habían condenado a la mazmorra) y "Ay, loca esperanza vana"<sup>42</sup>, de *El Conde Lucanor*, una comedia más apropiada para la escena pública que para el palacio real. Las armonizaciones de Peyró para tres fragmentos de *Basta callar* (originalmente una obra para el teatro público estrenada alrededor de 1640 y arreglada para su representación en palacio después de la capitulación de Barcelona el 13 de octubre de 1652)<sup>43</sup> se revelan como *ritornelli* con no menor claridad que los otros recién mencionados<sup>44</sup>. Sólo cuando se comprenden los métodos de Calderón pueden ser debidamente comprendidos y valorados los fragmentos musicales publicados hasta ahora por Pedrell, Mitjana y Subirá: cada uno sirve como estribillo en su ambiente original; los versos intermedios desempeñan el papel de coplas.

En un espectáculo de monstruos marinos ofrecido el sábado 12 de junio de 1639 por la noche en los terrenos del palacio, Cosimo Lotti se superó a sí mismo con un despliegue de tres mil antorchas que iluminaban una flota de góndolas doradas enviada desde Nápoles por el virrey español. Una tormenta repentina apagó la mayoría de las luminarias, la comitiva real corrió a tierra y la "música acuática" hubo de ser suspendida<sup>45</sup>. Aunque la función se dio en las noches del jueves, viernes y sábado siguientes, todos comprendieron que era necesario un nuevo coliseo cerrado dentro del recinto del palacio del Buen Retiro. El propio Lotti trazó el proyecto, para su inauguración el 4 de febrero de 1640<sup>46</sup>; suntuoso en todos los detalles, permitía el funcionamiento bajo techo de todos sus trucos escénicos preferidos. El foro podía ser movido a un lado para ofrecerle así, al real espectador, el bello panorama del jardín natural hasta donde alcanzaba la vista.

En este teatro fueron presentadas el 17 de enero y el 5 de diciembre de 1660 dos obras dramáticas de Calderón totalmente cantadas, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*<sup>47</sup>. Por ese entonces hacía tiempo que Lotti había muerto, aparentemente de un "golpe", en 1643 en el Buen Retiro. En su testamento, firmado el 17 de diciembre, siete días antes de su muerte, nombraba albaceas a su esposa y al pintor Angelo Nardi. Su colega florentino Vaggio del Bianco, que murió el 29 de junio de 1657 en el palacio del Buen Retiro, designó como único albacea al embajador de Florencia. Inmediatamente después, Felipe IV contrató a otro famoso escenógrafo italiano, pero esta vez a un romano que había presentado en Madrid el cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669), cuando fuera nuncio pontificio allí durante siete años (1646-1653)<sup>48</sup> y que posteriormente fue elegido Papa el 20 de junio de 1667, tomando el nombre de Clemente IX. Al año siguiente del fallecimiento de Vaggio del Bianco, el protegido del nuncio, Antonio Maria Antonozzi, era proclamado ya escenógrafo superior a los famosos florentinos<sup>49</sup>. Fue Antonozzi quien puso en escena las dos óperas de Calderón nombradas, en 1660.

Al regresar a Roma, monseñor Rospigliosi transformó en libretos de ópera dos de las comedias calderonianas de capa y espada, *No siempre lo peor es cierto*<sup>50</sup> y *Los empeños de un acaso*<sup>51</sup>. *Dal male il bene* (estrenado el 15 de junio de 1653, para las bodas de Maffeo Barberini y Olimpia Giustiniani) fue compuesta en colaboración por Antonio María Abbatini (actos primero y tercero) y Marco Marazzoli (acto segundo). Tanto ésta como *L'Armi e gli amori* (Carnaval de 1654), cuya partitura es íntegramente original de Marazzoli fueron representadas en el teatro de la familia Barberini. Hugo Goldschmidt publicó varios pasajes de *Dal male il bene* en sus *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901); I, págs. 325-348. El segundo de los libretos de Rospigliosi, *L'Armi e gli amori*, estaba basado en la misma obra de Calderón que Corneille tradujera en 1651 bajo el título *Les engagements du hazard*, y compite favorablemente en calidad literaria con la versión francesa, según críticos italianos<sup>52</sup>.

Como acabamos de ver, el 15 de junio de 1653 fue estrenada en Roma una ópera con libreto adaptado por un futuro pontífice de una comedia de Calderón. Por una interesante coincidencia, apenas cuatro días más tarde el mismo Calderón comenzaba a desempeñarse como capellán de la Fundación de los Nuevos Reyes en la catedral de Toledo<sup>53</sup>. En el decenio siguiente vivió principalmente en dicha ciudad, donde su hermana Dorotea era monja en el convento de Santa Clara. Aunque llamado a la capital en 1654, 1655, 1656 y 1657, así como en otros años posteriores, para ensayar los autos sacramentales que le encargaban anualmente las autoridades municipales<sup>54</sup>, aplazó su regreso definitivo a la capital hasta que fue designado capellán de la corte en 1663<sup>55</sup>.

Con todo, esa fue su época más rica en innovaciones. En 1657 fue estrenada, el 7 de enero, *El golfo de las sirenas*, en un acto, clasificada por él

como "égloga piscatoria". Gracias a que Ulises y sus compañeros se apoderan de una barca "pesquera" perteneciente a un rústico patán, logran escapar de las asechanzas de los monstruos Escilia y Caribdis; un promontorio y un molino situados a la entrada del estrecho de Messina. El lugar elegido para el estreno de la égloga (a la que daban más cuerpo una loa preparatoria y un final burlesco o "mojiganga") fue el pabellón real de caza situado a unos diez kilómetros al norte y algo al oeste de Madrid y llamado La Zarzuela, por estar rodeado de zarzas. Había sido construido para el infante don Fernando, hermano de Felipe IV, que era cardenal y apasionado cazador. Después que don Fernando partió en 1634 para Flandes como gobernador, el rey hizo ensanchar la casa de montería para que pudieran pernoctar allí los cortesanos que le acompañaban en sus cacerías. A fin de pasar mejor las veladas, se contrataban compañías de actores de Madrid para que representasen comedias<sup>56</sup>. Con el tiempo, el tipo de entretenimiento allí ofrecido tomó el nombre del lugar y el propio Calderón consagró el género fijando sus características: uno o dos actos en lugar de tres; espectáculo mitológico y letra cantada en gran parte, o totalmente como en el caso de *La púrpura de la rosa*. Para celebrar el nacimiento del príncipe heredero [Felipe Próspero], ocurrido el 20 de noviembre de 1657, Calderón fue encargado de escribir una pieza festiva que debía ser estrenada en La Zarzuela y cuyo tema volvió a la leyenda de Dafne. La obra fue publicada con el título de *El laurel de Apolo en la Tercera Parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Domingo García Morras, 1664) y nuevamente en la *Tercera Parte de Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Francisco Sanz, 1687)<sup>57</sup>.

Subtitulada en las impresiones de 1664 y 1687 *Fiesta de Zarzuela* ("Zarzuela" en 1687), transferida al Real Coliseo de Buen Retiro, la comedia *El laurel de Apolo* comienza con una loa en que dos ninfas entonan himnos de alabanza al príncipe recién nacido y se les unen grupos de cantantes que representan a Asia, África, América y Europa. La Zarzuela les interrumpe: ansiaba que comenzara la pieza porque, ¿no iba a ser estrenada acaso en su rústica morada? Ahora que ha sido trasladada al teatro del palacio para mayor comodidad de los espectadores, éstos le preguntan: "¿Qué clase de comedia es, en todo caso?". Ella responde: "No es una Comedia, sino sólo una Fabula pequeña, en que à imitación de Italia, se canta, y se representa que allí avía de servir como acaso, sin que tenga mas nombre que fiesta acaso"<sup>58</sup>.

A diferencia de la ubicua música de escena de las anteriores producciones de Calderón, gran parte del canto recae en *El laurel de Apolo* sobre los principales personajes. Ninguno de los interludios es meramente ornamental, por el contrario, todos impulsan la acción. El erudito calderoniano estadounidense que ha estudiado más a fondo las zarzuelas es Everett W. Hesse. Ha analizado con gran propiedad los metros poéticos y resumió el argumento de *El laurel de Apolo*<sup>59</sup>. Cerca de una décima parte de los 2.110 versos que contiene la versión estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro, el 4

de marzo de 1658, tienen la indicación "canta" en la primera edición impresa (190 versos). Los papeles de Apolo y Cupido corresponden cada uno a un *galán músico*, mientras que los de Iris y Eco cada uno a una *ninfa música*. Sin embargo, Dafne, y el patán campesino que sólo temporalmente se convierte en árbol, (para espiarla mejor), también debe "cantar" algunos versos. Es indudable que además de los versos marcados "canta" de las primeras ediciones, muchos más lo fueron también. Por ejemplo, Apolo y Cupido aparecen por primera vez "cantando todo lo que representan"<sup>60</sup>, pero sin indicación clara dónde deben dejar de cantar. La escala en que concibió Calderón *El laurel de Apolo* puede apreciarse mejor si se comparan los 2.110 versos de la versión de 1658 con los 2.427 de la revisión hecha para Carlos II y los escasos 417 versos del famoso libreto de Ottavio Rinuccini<sup>61</sup>, al que le pusieron música Peri y Gagliano en 1597 y 1608. Además, Rinuccini sólo nombra a cuatro personajes, mientras que Calderón señala doce más el rústico.

Unos pocos versos de *El laurel de Apolo* encuentran eco en *La púrpura de la rosa*. Al comienzo Dafne, huyendo de la serpiente Pitón, grita: "¿No hay quién me socorra?", que Venus repite al pie de la letra cuando huye de la bestia al principio de *La púrpura*. En ambas, los rústicos les hacen a voces la misma incitación a huir "al bosque, al río, al monte"<sup>62</sup>. La forma en que Dafne lanza un epíteto tras otro al ser encerrada entre los brazos de Apolo prefigura igual amontonamiento de apóstrofes por parte de Venus al ver muerto a Adonis<sup>63</sup>. En ambas, una pareja de plebeyos proporciona alivio al drama con escenas cómicas. No hay prueba más definitiva del virtuosismo de Calderón en estas fantasías mitológicas que la destreza con que entrelaza divinidades y patanes en conjuntos unificados y convincentes. El altivo Rinuccini no habría permitido nunca que sus fábulas fuesen manchadas por villanos. Además, Calderón es insuperable en el arte de aguzar el interés del espectador inventando un incidente tras otro. En la versión de Calderón, Dafne comienza por comportarse como una coqueta, suscitando la rivalidad entre sus pastoriles enamorados.

La Dafne de Rinuccini carece de la capacidad para responder al afecto de un hombre. Todo lo que puede decirle a un cortejante es: "Adiós, no quiero más compañía que la de mi arco de caza" ("Altri che l'arco mio / Non vo' compagno: addio"<sup>64</sup>). Digno de nota es que esa misandria la sigue afligiendo aún en la ópera en un acto de Ricardo Strauss, *Dafne* (estrenada en Dresden el 15 de octubre de 1938) con libreto de Josef Gregor: aquí Dafne adora la naturaleza, pero no puede amar a un hombre. Adivinando su "complejo", Apolo trata de abrirse camino en su corazón llamándola "hermana" al principio. La inclinación lesbiana de Dafne sólo le permite disfrutar de la danza con Leucipo cuando éste lleva ropas femeninas. El público español de Calderón nunca habría perdonado a Dafne que rechazara a todos los adoradores varones si ésta hubiese sido su tendencia natural. No era su naturaleza la que fallaba. Cupido, en cambio, al descargar su venganza sobre Apolo la hiere con la flecha del olvido y ella está obligada a olvidar su

primer amor, el que demuestra cuando trató de premiar a Apolo con guirnaldas de rosas y jazmines. De igual manera, el público de Calderón no podría haber perdonado a Adonis que despreciara a Venus en *La púrpura de la rosa*, si aquél no hubiera demostrado ya ser un varón cabal pronto para la acción, disuadido sólo por el puntillo de honor español.

*La púrpura de la rosa* tiene "la perfección formal de una de las famosas copas de Cellini", según el más reciente editor del texto<sup>65</sup> [Angel Valbuena Briones]. En la prologal "Loa para la comedia de la Púrpura de la Rosa, Representación música, que se hizo en el Colisco de Buen Retiro, en la publicación de las Pazas, y Felizes Bodas de la Serenissima Infanta de España, Maria Teresa, con el Christianissimo Rey de Francia Luis Dezimo-quarto"<sup>66</sup>. La Zarzuela llega a la escena en atavíos campesinos. Para resumir lo que pasa en la loa: <sup>67</sup>

Ruega a la personificación de la Alegría y la de la Tristeza que resuelvan un problema que viene preocupándola. "¿Qué problema es ese?", preguntan aquéllas. La Zarzuela dice a Alegría y Tristeza (cada una de las cuales va acompañada por sus cantantes femeninas) que como es sabido, ella es la pobre y olvidada casa de montería, feliz sólo en invierno cuando el rey se digna habitar allí. Han pasado dos años, en cuyo transcurso nacieron los príncipes Felipe Próspero y Fernando para aliviar su pena de no ser visitada. Sin embargo, este año La Zarzuela no sabe si ha de estar triste o alegre. Alegría le dice que se regocije porque María Teresa se casará con Luis XIV y terminará la guerra. Tristeza dice que es también tiempo de estar tristes, porque la corte pierde ahora a una princesa tan bella como María Teresa<sup>68</sup>. Luego llega un personaje de fantástica vestimenta llamado Vulgo, quien dice a La Zarzuela que el festival real será dado esta vez en el palacio del Retiro para que pueda presenciarlo la infanta antes de partir para Francia. La Zarzuela teme que lo preparado por el poeta no sea lo suficientemente festivo y que éste no haya podido inventar algo verdaderamente digno de la ocasión. Vulgo sugiere que La Zarzuela contrate a algunas de las cantantes que acompañan a Alegría y Tristeza. La Zarzuela acepta. Las jóvenes de la comitiva aprueban gozosas la invitación a cantar y bailar. Vulgo anuncia a los espectadores que la historia que seguirá es la de Venus y Adonis y su título *La púrpura de la rosa*. Todo será música, introduciendo así un nuevo estilo en España, a fin de que otras naciones vean "competidos sus primores"<sup>69</sup>. Pero Tristeza, siempre inclinada a ver el lado sombrío, teme que el impetuoso temperamento de los españoles no soporte una comedia totalmente cantada<sup>70</sup>. Vulgo asegura a Tristeza que no es una comedia larga, sino una breve pieza en un acto. Además, quien se resiste a moverse por temor a

dar un paso en falso, no llegará jamás a avanzar "... [quien no se atreve a errar no se atreve a acertar]"<sup>71</sup>.

El enfoque de Calderón de la fábula de Venus y Adonis clude el enredo que desfigura la más importante de las óperas anteriores que utilizan sus amores como tema, *La Catena d'Adone* (Roma, 1626) de Doménico Mazzocchi (1592-1665). La ópera romana "narra la historia del rescate de Adonis por Venus de los ardides de la hechicera Falsirena . . . [pero] los personajes mitológicos . . . se comportan como personajes de una farsa de alcoba"<sup>72</sup>. Aunque Calderón no desdeña las bufonadas, por lo menos las reserva para los personajes de sainete. Sinteticemos su argumento:

Las cuatro ninfas de Venus irrumpen en desesperada carrera porque la diosa es perseguida por una bestia salvaje. Entre bastidores ella pide socorro y Adonis, también entre bastidores, le responde que vuela en su ayuda. Aparece llevándola entre sus musculosos brazos, pero cuando se entera de que es Venus, la abandona bruscamente. Había sido Amor (Cupido, su hijo) el que había causado la desgracia de Mirra, madre de Adonis. Pero Venus no puede renunciar tan fácilmente a él y al lanzarse en su persecución tropieza con el receloso Marte, que le pregunta: "¿Tras de quién correteas? ¿No soy yo acaso tu esposo, que sufre por tí las penurias de la guerra?". Antes de que pueda arrancar la verdad a Venus o a sus ninfas, su hermana Belona lo llama a nuevos combates. Entonces Venus recurre a Cupido para que arroje una flecha sobre el adormecido Adonis, que despierta embelesado. Pero Marte regresa pronto y sorprende a Cupido escuchando a escondidas y jura castigarlo. Cuando Cupido escapa, Marte ordena a sus soldados que lo persigan. De una gruta surgen de pronto, ante los ojos de Marte, Miedo llevando un hacha, Sospecha con un par de anteojos, Envidia con un áspid e Ira con un puñal. Los cuatro visten de luto y llevan máscaras. Desengaño, de negras barbas y arrastrando grilletes, se une al grupo y apostrofa al dios que vence a otros pero no puede dominarse a sí mismo. A través de un espejo Marte ve a Venus que abraza a Adonis y lo felicita por el botín logrado en la caza. Un temblor engulle a los Cinco Dolores y la visión. La escena cambia y aparecen los jardines de Venus, con Adonis reclinado sobre el regazo de la diosa. Dos coros de Ninfas debaten el problema: "¿Puede el Amor mejorar mi surte?". Cupido llega corriendo para advertirles que Marte se aproxima. Adonis se niega a dejar a Venus indefensa, hasta que ella le asegura que Marte no puede dañarla. No obstante, Marte se le arroja enfurecido, pero ella le lanza su hechizo. Campesinos huyendo de un jabalí rabioso, que ha sembrado el terror en la comarca, entran corriendo. Adonis que salvó a Venus promete ahora librar a los campesinos

de ese azote, aunque le cueste la vida. Entre bastidores la fiera le da una cornada mortal y de su sangre brota una flor purpúrea. En una apoteosis final, él y Venus ascienden desde lados opuesto del escenario, ella como la estrella vespertina, él como la flor del sacrificio heroico.

Para preparar a los espectadores para la apoteosis, Calderón pone en boca de Marte y de Venus una docena de versos del triplemente famoso romance de Luis de Góngora "En un pastoral albergue"<sup>73</sup>, publicado en 1627, y que ha sido llamado "el mejor romance de la máxima época de la poesía española"<sup>74</sup>.

Relata la historia de la princesa de Catay que encuentra al apuesto joven moro Medoro en una fresca arboleda, desangrándose por una herida que recibiera en la batalla. La princesa restaña la sangre y cura la herida con ungüentos llevados de la India. Se casan y pasan una venturosa luna de miel en el frondoso retiro. Góngora tomó el relato de *Orlando Furioso* de Ariosto (canto XIX, versos 20-40). Aunque Venus no posee ningún bálsamo prodigioso para curar la herida de Adonis, el romance la identifica con Angélica. También pone Calderón en boca de Marte y de Venus cuatro versos de otro romance muy famoso, "Sale la estrella de Venus"<sup>75</sup>, cuyo protagonista es igualmente un atrayente joven moro.

*La púrpura de la rosa* fue una de las doce comedias de Calderón impresas en Madrid por Sebastián Ventura de Vergara Salcedo<sup>76</sup>. Ocupaba el décimo lugar en esta colección, precedido por *Ni amor se libra de amor* (una alegoría sobre Cupido y Siquis, con música incidental compuesta por Juan Hidalgo y estrenada el 19 de enero de 1662 en el Retiro) y *El laurel de Apolo*. En 1687, Juan de Vera Tassis y Villarreal, que se había erigido en "el mejor amigo" de Calderón, editó una *Tercera Parte* revisada, que incluía *La púrpura* en sus páginas 405 a 435 (la loa en págs. 405-412). La Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford posee una versión manuscrita de 1662 (MS.Add.A.143, folios 170-198)<sup>77</sup>. Hasta que fue descubierto dicho manuscrito, todas las ediciones de *La púrpura* procedían originalmente de la edición de Vera Tassis de 1687<sup>78</sup>. La edición hecha en 1966 por Angel Balbuena Briones de los *Dramas* de Calderón (*Obras completas*, quinta edición, 1), fue la primera en que se cotejaban los estudios procedentes de la Bodleian Library de Oxford con las tres impresiones del siglo XVII<sup>79</sup>.

El título del ejemplar manuscrito de Oxford (que revela una repetición hasta ahora ignorada de la ópera en 1662, esta vez en el Palacio de la Zarzuela, donde debía haberse celebrado el estreno originalmente) dice así<sup>80</sup>:

"La Purpura / de la Rossa / De Don Pedro Calderon de la Barca / Caballero de la Orden / de Santiago; y Capellan de / su Mag.<sup>d</sup> delos Reyes Nuevos / de Toledo. Fiesta / Que se hizo â la Maxestad de Ph.<sup>c</sup> 4.<sup>o</sup> el Grande / en el Real Palacio de la Zarçuela; Año de / 1662. / Toda de Musica". En la lista de personajes que sigue, Venus y las demás figuras fe-

meninas preceden a los hombres en el manuscrito (pero no en las ediciones impresas). Según el catedrático Edward M. Wilson, "el manuscrito bodleiano de la biblioteca de Oxford de *La púrpura de la rosa* no se basa en ninguna de las ediciones de la *Tercera parte* fechadas en 1664 ni en la edición de Vera Tassis de 1687. Su texto ha sido copiado con bastante descuido, pero no obstante es posible que haya sido tomado del ejemplar autógrafo de Calderón. Representa una versión anterior de la comedia a la que contenían las ediciones de 1664, pero algunas de sus acotaciones corrigen eficazmente corrupciones de estas últimas"<sup>81</sup>. El propio Wilson contó, "en el manuscrito nueve pasajes que contienen en total 68 versos que no figuran en ningún texto impreso"<sup>82</sup>. La edición de Valbuena Briones restablece esos pasajes y corrige ligeramente las líneas que Wilson encontraba "ininteligibles"<sup>83</sup>.

El 18 de enero de 1680 hubo un nuevo reestreno de *La púrpura*, entonces en el salón del palacio de Madrid, con una nueva loa escrita por Juan Bautista Diamante (1625-1687)<sup>84</sup>, quien recibió en pago 1.100 reales. En esa oportunidad debía desempeñar el papel de Adonis la prestigiosa actriz Francisca Bezón<sup>85</sup>, pero cayó enferma y la reemplazó otra actriz llamada Josefa Nieto, que recibió 600 reales, mientras María de Areneros, que hizo el papel de Cupido, recibió 400. Esta última suma fue también pagada a Juan Cornelio, "violón", por tocar en los ensayos que empezaron el 6 de junio y en la representación pública Juan Hidalgo cobró 500 "por haber puesto la música de la loa y otras cosas"<sup>86</sup>. Como no se pagó a él ni a ningún otro por componer música para la comedia misma, debe suponerse que la música compuesta originalmente por Hidalgo para el estreno de *La púrpura*, veinte años atrás, fue nuevamente usada en esta ocasión<sup>87</sup>.

Las pruebas citadas en nuestras notas para demostrar que en 1680 no se necesitó ninguna música nueva para la comedia, en la reposición de *La púrpura* el 18 de enero, sale a luz en las detalladas cuentas de gastos publicadas en la *Revista Española de Literatura, Historia y Arte* I/7 (abril 1º de 1901) págs. 212-214. Salvo por su música nueva para la loa (necesaria para que se adaptara a la nueva escrita expresamente por Diamante para el reestreno [I/7, pág. 213]), Hidalgo no recibió suma alguna por música nueva ejecutada el 18 de enero ni cobró más que por la música de la nueva loa, cuando el 3 de diciembre anterior (1679), fue repuesta la comedia *Ni amor se libra de amor* ("Fiesta de Siquis y Cupido") en el mismo salón del palacio del Buen Retiro. Por otra parte, Hidalgo ganó 1.500 reales "por haber compuesto la música de la comedia y la loa" (I/8 [15 de abril de 1901], pág. 246), ejecutada en el estreno de *Hado y divisa* el 3 de marzo de 1680. De igual modo, Juan de Serqueira o Cerqueira recibió una suma respetable por haber compuesto nueva música que se adaptara a las jornadas revisadas, incluidas en el reestreno, realizado el 11 de diciembre de 1679, de *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón (I/6 [15 de marzo de 1901] pág. 180b).

Merece mencionarse que Marcos Rodríguez recibió 200 ó 300 reales por

proporcionar las copias de las partes instrumentales de acompañamiento usadas el 3 y el 11 de diciembre de 1679, en las reposiciones de *Ni amor se libra de amor* y *El hijo del Sol, Faetón*, así como en el estreno de la última comedia de Calderón, el 3 de marzo de 1680. Las cuentas respectivas anotan: "A Marcos Rodríguez por haber sacado los acompañamientos de la música por solfa 200" (I/5 [1<sup>o</sup> de marzo de 1680], pág. 144; I/6, pág. 181), y con respecto al estreno de *Hado y divisa*: "A Marcos Rodríguez por haber sacado los acompañamientos de la música por solfa 300" (I/8, pág. 247). Respecto a la práctica seguida en las representaciones teatrales, esos importantes pagos a Marcos Rodríguez por acompañamientos instrumentales, merecen más que una mención al pasar. Las partituras publicadas hasta hoy de música teatral española —ejemplos son los fragmentos del *Teatro lírico español*, de Pedrell y la edición de *Celos aun del aire matan*, hecha por Subirá en 1933 —no pasan de ser esquemas. Sólo cuando les da cuerpo un paleontólogo musical avezado pueden esas partituras (o en verdad la partitura publicada en el presente volumen) hacer otra cosa que engañar a un público lego no familiarizado con las complejidades de las prácticas musicales en la España del siglo xvii.

A diferencia de *La púrpura*, que no fue publicada nunca fuera de las colecciones de comedias de Calderón y en vida de éste, su ópera siguiente, *Celos aun del aire matan*, apareció primero en una antología con ocho comedias de otros autores: "Parte diez y nueve de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España" (Madrid: Pablo de Val, 1663; folios 193-212)<sup>88</sup>. Algunas de las actrices que habían cantado en el estreno de *Celos*, el 5 de diciembre de 1660, vivían todavía y pudieron interpretar papeles en la recién mencionada reposición de *La púrpura* el 18 de enero de 1680. Por ejemplo, Bernarda Manuela Velásquez y Vargas conocida como la "Grifona" que en 1660 hiciera de Procris [= Procris]; María de Anaya, que tomó el papel de Mejera [Mejera]; y María de los Santos que hizo de Aleto. Antonio de Escamilla (nombre escénico de Antonio Vázquez, c. 1620-1695), es el único varón que hizo un papel y que es mencionado en la lista, fue Rústico en 1660. En 1680 compuso el entremés *Las beatas*. El reparto casi exclusivamente femenino del estreno de *Celos* en 1660 nos da derecho a creer que *La púrpura* había sido estrenada también el 17 de enero del mismo año con mujeres en los papeles principales<sup>89</sup>. En cuanto a los coros, *Celos* fue estrenada con diez mujeres en el coro de ninfas y seis hombres en el de los pastores.

La novedad de una ópera en tres jornadas exigió tales esfuerzos a los intérpretes en 1660 que el estreno de *Celos* tuvo que ser aplazado del 28 de noviembre al 5 de diciembre. Los ensayos completos comenzaron a más tardar el 23 de noviembre, fecha en que la compañía teatral de Diego Osorio suspendió sus actuaciones públicas en Madrid a fin de ensayar en una casa alquilada expresamente con ese fin por el marqués de Liche, funcionario de la corte a cargo de los entretenimientos reales. Los ensayos continuaron, tomando el día entero, del 24 al 27 de noviembre. Como la obra no estuviera

pronta para el cumpleaños del príncipe, *Celos* tuvo que ser reemplazada esa noche por una comedia de Agustín Moreto, *De fuera vendrá*, de 1653<sup>90</sup>. El 30 de noviembre, a los ensayos de los actores de las compañías de Juana de Cisneros y Diego Osorio, se incorporó todo el elenco de músicos de la capilla real<sup>91</sup>. Contando con la presencia del propio Calderón, prosiguieron los ensayos generales del 1º al 4 de diciembre y el ensayo con trajes continuaba el domingo 5 de diciembre a mediodía. Alrededor de las tres y media de esa tarde, los actores y actrices comenzaron a reunirse en el palacio del Buen Retiro para la representación tanto tiempo esparada. El argumento de la ópera es el siguiente (no se conserva loa alguna):

Acto I. Aura, una de las más bellas ninfas de Diana, ha violado su voto de castidad y ha sido denunciada por la compañera que fuera antes su mejor amiga, Procris. Mientras el coro grita "vergüenza", integrado por todo el cortejo de ninfas, Aura es atada a un árbol. Diana la increpa mientras prepara el dardo que habrá de quitarle la vida. En el preciso instante en que está pronto el dardo, el valeroso cazador Céfalo=Cephalus oye desde lejos el llamado de Aura y corre en su ayuda, seguido por su criado Clarín. Para salvarle la vida a costa de la propia, interpone su cuerpo, pero cuando Diana se dispone a traspasarlos a ambos, su celeste rival Venus arrebatada a la descarriada sacerdotisa de Diana y la transforma en la Diosa de las Brisas. El dardo de Diana cae en tierra y ella se aleja. Céfalo lo recoge entonces, pero Procris trata de impedir que su mano profane algo que perteneció a Diana, ambos luchan por el dardo y Procris resulta punzada. Céfalo insiste en su empeño y la que antes fuera la más ardiente sacerdotisa de Diana se encuentra herida por el dardo de una pasión naciente. Salen ambos y la escena cambia a un bosque cercano al templo de Diana y Eróstrato<sup>92</sup> aparece buscando a Aura. Se encuentra con Rústico, un patán, que en su lenguaje campesino le dice que su amada ha sido transportada a las alturas por Venus para salvarla de la furia de Diana. Eróstrato jura vengarse de Diana y su séquito de ninfas y sale a la carrera. Rústico se queda allí, oculto. Su charlatana esposa Floreta hace creer a Diana que fue el propio Rústico quien instigó a Eróstrato la mala acción de deshonestar a Aura. Diana castiga a Rústico coronándolo con la cabeza de cuatro animales —un león, un oso, un lobo y un tigre— bajo cuyas apariencias se encuentra sucesivamente con Floreta, Procris, Clarín y Céfalo. Este último se prepara a matar a la fiera, pero Rústico huye. Dejado sólo con Procris, Céfalo la apremia con su amor. Invisible para la pareja y para Floreta y Clarín que están a un costado, Aura se cierne sobre los cuatro montada en un águila y muy contenta de ver que Procris se ha enamorado.

Acto II. Pastores y pastoras se preparan a celebrar un festival en honor de Diana. Clarín encarece a su amo Céfalo que cese de perder el tiempo con Procris y que lleve adelante el negocio del legado que lo trajo de Sicilia a Lidia. Céfalo replica que "el destino" lo detiene. Luego de un interludio cómico en que participa Rústico (transformado ahora en un galgo) la acción pasa al templo de Diana, los coros entonan antífonas en honor de la diosa. Céfalo llega con un ramillete para Procris, ésta se queda atónita al ver su intromisión en un rito sagrado. Aura observa todo desde cierta distancia. Como no puede identificar a los intrusos en una multitud tan numerosa de adoradores, Diana abandona el templo y se dirige a la morada de Júpiter para pedir reparación por las ignominias que ha sufrido. Céfalo, que se ha quedado allí, llena a Procris de halagos, que llevan a un breve dúo de amor. Floreta se encuentra con su esposo Rústico en un campo muy próximo al templo, éste ladra como un perro y gruñe como un jabalí. Clarín lo califica de "Adonis de una mujerzuela". Céfalo entra en el preciso instante en que se alejan Rústico y Floreta y Clarín los llama a gritos. Céfalo presume que Clarín está ebrio. A la distancia, la multitud lanza gritos de "¡Fuego, fuego!". Eróstrato ha incendiado el templo de Diana y en un breve aparte se jacta de su acción. Sigue una confusión general. La jornada concluye con Aura que se regocija del ultraje; la multitud que huye de las llamas; Procris que cae en brazos de Céfalo y la muerte en el incendio de muchos de los participantes en las ceremonias.

Acto III. Diana ordena a las Tres Furias que descarguen su venganza sobre Eróstrato, Procris y Céfalo. El primero se convertirá en un demente que huye de la humanidad, la segunda en una víctima de celos morbosos y el tercero será traicionado por el mismo dardo que cayera de las manos de Diana (y él recogiera en el primer acto). Al mismo tiempo, manda que Rústico, que ha sido ya suficientemente castigado, recupere la forma humana. Céfalo le confía a su criado Clarín que Aura —convertida ahora en una brisa— lo abanica mientras hace la siesta después de una fogosa cacería. Procris oye la última copla de la explicación de Céfalo, en la que parece decir que Aura lo revive cuando ella lo mata. Floreta se topa con Rústico, lo reconoce como su esposo perdido y lo persigue. Céfalo llama a Aura para que lo refresque con su brisa. Procris se siente devorada por "los celos, que matan hasta cuando son provocados por el aire". Aura goza con la desdicha de Procris, quien para espiar mejor a Céfalo se oculta tras unos arbustos. Al ver moverse las hojas, Céfalo dispara el mismo dardo caído en el primer acto de las

manos de Diana y de entre las matas aparece Procris mortalmente herida. Acusa a Céfalo de infidelidad con Aura, "a quien buscas, sigues, amas y llamas", dice. "Pero, ¿no sabes que Aura no es ahora más que el aire que se agita"?, responde Céfalo. Los celos delirantes de Procris no se apaciguan y expira repitiendo el verso: "Celos aun del aire matan". Diana reaparece con las Tres Furias deleitándose por haberse vengado. Aura interviene con un decreto que ha obtenido de Júpiter merced a la mediación de Venus. Céfalo se transformará en Céfiro y Procris en un astro. Diana consiente en que se transformen en viento y estrella y la apoteosis inspira un himno final de gloria.

José Subirá editó el primer acto basándose en un manuscrito encontrado en el palacio de Liria, residencia del duque de Alba en Madrid. Identificado como Caja 174, N° 21, este manuscrito consiste en 25 hojas numeradas, según Subirá. Puede verse un facsímil de la primera página de música en la página vii de su edición (Publicaciones del Departamento de Música, xi: Barcelona, Biblioteca de Catalunya [Biblioteca Central], 1933). Como el manuscrito C1469 de la Biblioteca Nacional de Lima (que contiene la música de *La púrpura de la rosa* compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco), el manuscrito de Madrid sólo conserva las partes vocales y el bajo de una sola línea (el bajo del primer acto falta inclusive en las pocas figuras musicales que aparecen aquí y allá en el "AComp<sup>10</sup>" de Torrejón y Velasco). Ambos manuscritos comienzan con un bajo continuo en clave de tenor y las partes vocales en clave de sol. En cuanto a la división del primer acto en catorce escenas, Subirá se limitó a seguir a Juan Eugenio Hartzenbusch, quien dividió así la jornada en el tomo tercero de las comedias de Calderón editadas por él para la Biblioteca de Autores Españoles (tomo xii de la serie [Madrid: M. Rivadaneira, 1863, págs. 473-488]). Esta división no se encuentra ni en el manuscrito de Madrid ni en ninguna edición anterior a la de Hartzenbusch<sup>93</sup>.

En 1942, el eminente compositor e historiador de la música portuguesa, Luis de Freitas Branco (1890-1955), descubrió en la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora una copia de la ópera de Hidalgo (CLI/2-1), que databa del siglo xvii y que incluía las tres jornadas o actos. Como era de esperarse, el texto impreso, de la música de los tres actos conservados en los volúmenes rectangulares encuadernados de Évora, se acrecienta gradualmente y pasa de 40 a 49 y luego 59 hojas. La escritura coral más impresionante, desde todo punto de vista, es la de la segunda jornada (acto segundo). El acto final, especialmente el pasaje "Ven, Aura, ven", contiene las joyas musicales de la ópera. Por lo tanto, cualquier juicio basado solamente en el acto primero debe ser considerado prematuro.

No obstante, el análisis hecho por Otto Ursprung del único acto editado por Subirá, es la pauta que han seguido las historias generales de la ópera;

prueba de ello es *A Short History of Opera*, (segunda edición, 1965), de Donald Jay Grout, en cuya página 271 relega *Celos aun del aire matan* a ser: “en su mayor parte meros solos cantados en compás ternario de danza, con temas que se repiten frecuentemente y están enlazados por recitativos, además de unos pocos coros”. Relegar al olvido esta obra, sin mencionar el éxito que *Celos* logró inclusive en Viena, siete años después de su estreno en Madrid, es para decir lo menos, una injusticia histórica. Desde Viena a Luxemburgo, el Emperador Leopoldo I escribió a su embajador en Madrid por lo menos seis veces en 1667: (6 de enero, 16 y 31 de marzo, 13 de abril, 11 de mayo y 21 de julio) pidiendo específicamente “toda la música” de *Celos*<sup>84</sup>. Lo que deseaba, según sus propias palabras era: “die ganze Musik . . . von einer Komödie, so vor etlich Jahren gehalten worden, und heisst: Zelos aun del ayre matan”. El 16 de marzo especifica que desca una copia de la partitura (“la comedia puesta en pardidura”). Esta insistencia comprueba sin vacilación alguna de que en su época y dentro de su género, toda la ópera produjo una impresión muy significativa.

El análisis de Ursprung de “‘Celos, usw’, Text von Calderón, Musik von Hidalgo —die älteste erhaltene spanische Oper”— [“la más antigua ópera española que se conserva”] en *Festschrift Arnold Schering* (Berlin: A. Glas, 1937; págs. 223-240), también ha sido perjudicial porque Ursprung tomó en serio las “divisiones en escenas”, lo que, como ya se ha señalado, no aparece en ninguna fuente manuscrita o impresa anterior a la edición de Hartzbusch en el siglo XIX. Al definir la estructura de la primera jornada, Ursprung suponía que esas escenas habían sido aprobadas por el poeta y por el compositor. A fin de analizar la obra, cortó el libre fluído de la música en trozos y piezas que definió como Lamento y Aria. Según él, la primera jornada por sí sola contiene ocho arias. Desalentado por su extremada sencillez, comenta: “Francamente, aquí el ideal puritano de los reformadores florentinos despierta a nueva vida, más completamente que en las obras mismas de la Camerata, sin mencionar a Lully (a pesar de los lazos que unían a las cortes de Francia y de España” [*Festschrift Arnold Schering*, pág. 228]).

Más bien que hablar de arias, término desconocido para Hidalgo, podría haberse referido Ursprung al hecho de que todos los papeles, salvo el de Rústico, hubiesen sido asignados a mujeres. Desde luego, la preferencia por las voces de soprano no era ninguna novedad. En las primeras óperas romanas abundaban los papeles de soprano: en *Sant’Alessio* (1632), de Stefano Landi, con diez papeles de soprano; *Erminia sul Giordano* (1633), de Michelangelo Rossi, con ocho y *Il palazzo incantato* (1642), de Luigi Rossi, con doce, son ejemplos del amor de los romanos por las voces agudas<sup>85</sup>. Mujeres cantaban los papeles de las obras de Hidalgo, “castrati” los de las óperas romanas. Es un hecho, no obstante, que a mediados del siglo el coro de la Capilla Real española tenía eunucos. Tres gallegos provocaron gran escándalo al pasarse a la corte rebelde de Portugal el 13 de octubre de 1655<sup>86</sup>. Sin embargo, los miembros de la Capilla Real española que actua-

ron en el estreno de *Celos aun del aire matan* en 1660, eran instrumentistas y coristas, no nombrados en el reparto<sup>97</sup>.

Ursprung observa acertadamente que “la música compuesta por Hidalgo está siempre arraigada en las tradiciones nacionales y que el material melódico tiene en todo momento el carácter de canciones artísticas en estilo popular”<sup>98</sup> (*Festschrift Arnold Schering*, pág. 237). Aunque Hidalgo sigue el precedente italiano al componer recitativos sobre un bajo letárgico, como por ejemplo *Tonante Dios* en *La estatua de Prometeo* (Madrid: Biblioteca Nacional, ms M. 3800/22), de Calderón, es eminentemente español cuando se enfrenta a los narrativos que compone en forma de coplas que se cantan como estribillo. Los estribillos de los villancicos que Hidalgo ensarta uno tras otro para componer su ópera son los *ritornelli* corales. Entre éstos vienen intercaladas dichas coplas. Como ejemplo de once coplas que se cantan seguidas, véase el primer extenso “discurso” de Rústico, compuesto por 42 versos, cantados todos con la misma melodía usada para los primeros cuatro<sup>99</sup>. ¡Cómo si la repetición directa no bastara, la primera melodía que entona Rústico consiste en doce compases, los últimos seis de los cuales repiten los primeros seis! Luego de haber presentado así a Rústico, —parte cantada por Antonio de Escamillo=Antonio Vázquez—, Hidalgo inserta un aire de nueve compases para una de las coplas de Eróstrato. Esta melodía en compás ternario aparece 21 veces, por lo general alternada como en péndulo con tres compases de transición en 4/4<sup>100</sup>. ¿Resultan cansadoras tantas repeticiones? Hasta diez y aun veinte repeticiones de una misma melodía con diferentes textos que fue un procedimiento favorito de los músicos españoles durante siglos. Tómese por ejemplo las Cantigas de Alfonso el Sabio o el *Cancionero Musical de Palacio*. En la actualidad, los músicos por lo general dejan de lado todas las pruebas, con excepción de las ediciones de Higinio Anglés, las que rara vez incluyen más de dos o tres estrofas. Sin embargo, cantigas como la lxxxiv en los folios 98<sup>v</sup>-99<sup>v</sup> del facsímil del manuscrito y ccclv en los folios 318<sup>v</sup>-320, llegan a tener 14 y 26 estrofas de ocho versos<sup>101</sup>. O bien, tomando varios villancicos típicos compuestos por el fundador del teatro secular español, Juan del Encina, como “Tan buen ganadico”, popular todavía en 1577 cuando Salinas lo citó en la página 336 de *De Musica libri septem*, sólo tiene seis estrofas de siete versos; “Daca bailemos Carillo” tiene doce estrofas de seis versos; “Nuevas te traigo Carillo”, doce estrofas de siete versos; “Una amiga tengo”, veinte estrofas de siete versos; “Quédate Carillo, adiós”, veinte estrofas de siete versos; y “Yo soy desposado”, cuarenta estrofas de siete versos<sup>102</sup>. El romance de Encina “Una sañosa porfía” tiene cuarenta versos, terminando todos los versos pares en “-ando” (pujando, ordenando, mando, amenazando, derribando, ganando, etc.) y siempre con una larga melisma. La música compuesta para los cuatro primeros versos sirve para los 36 restantes<sup>103</sup>.

En ningún exámen del arte de Encina se toma en cuenta el efecto de esas repeticiones. En cambio, sus villancicos y romances son motivo de elogios por su admirable concisión y por la brevedad que hace de ellas verdaderas

gemas. Si se hubieran enumerado todas las repeticiones, como se ha hecho con la ópera de Hidalgo, ¡cuán distinta habría sido quizá la impresión de los críticos musicales! La única forma en que se difunde hoy la música de Encina es en discos, ninguno de los cuales contiene más de dos o tres estrofas. Las baladas inglesas tradicionales coleccionadas por Francis James, del tipo de *Child*, sufren cortes semejantes cuando son grabadas en discos o transmitidas por radio. La más alta autoridad en baladas inglesas tradicionales comenta así estos cortes <sup>104</sup>:

Desde luego, todos hemos leído las más extensas baladas trágicas, como lectores recordamos cuánto emocionan algunas de ellas. Pero muy pocos hemos escuchado una sola cantada íntegramente en nuestra vida entera. [*Lord Thomas and Fair Annet*, llega a treinta o cuarenta estrofas y *The Battle of Otterburn*, alcanza al impresionante total de setenta estrofas. Que alguien cantara hoy tantas estrofas sería "inconcebible"]. Sin embargo, esa fue la canción que conmovió el corazón de Sir Philip Sidney más que un toque de trompeta, "a pesar de ser cantada por un ciego cualquiera". Afirmo, por lo tanto, que probablemente no llegaremos nunca a sentir todo el impacto hipnótico, avasallador de una larga balada trágica, a menos que la escuchemos cantada. [Jean Ritchie cantaba la balada de 27 estrofas, *Little Musgrave*, sin ningún recurso retórico ni teatralidad, pero sacudía a sus oyentes provocando frenesí de entusiasmo].

Aunque pueda parecer disgregatorio a primera vista traer a colación las baladas inglesas, fue el *romance*, (equivalente español de la balada inglesa) y la ubiquidad del villancico, con sus incontables coplas, los que dieron la pauta a los métodos de Hidalgo. Lo que descorazona al crítico que busca toques madrigalescos en la primera jornada de la ópera de Hidalgo es, precisamente, la repetición de la misma música al cambiar los sentimientos. Pero, por lo demás, la misma objeción puede hacerse a cualquier narración en forma de balada. Si se busca música, no obstante, que enaltezca la reputación de Hidalgo para una antología como, *A Treasury of Early Music*, pueden escogerse las antífonas corales a ocho voces que se cantan durante el incendio del templo de Diana, en el acto segundo, o la invocación de Céfalo a Aura, en el tercero, trozos que pueden recomendarse sin vacilación. El Coro de la Capilla Real fue llamado por primera vez y en su totalidad, para actuar en *El Nuevo Olimpo representación real, y festiva mascara*, alegoría mitológica en honor de la futura reina, la archiduquesa Mariana de Austria (1634-1696) en su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1648 <sup>105</sup>. Gabriel Bocángel y Unzueta <sup>106</sup> la escribió en menos de un mes adaptando sus versos a música ya conocida por los miembros de la Capilla Real, a fin de poder presentar el espectáculo a tiempo <sup>107</sup>. Durante la representación, la Capilla Real, dividida en dos coros, cantó desde dos elevadas tribunas colocadas fuera de la

## CELOS AUN DEL AIRE MATAN

de Juan Hidalgo

(MS CLI 2-1 de la Biblioteca Pública de Évora)

Tercera Jornada, Discurso inicial de Diana, serie de catorce coplas (Folios 1-13<sup>o</sup> del ejemplar de Évora)

Diana 3. Jornada.

Ya que a queste peñasco Cua esmeralda bruta pedazo de a  
 sedo del venenoso morro de la Luna es quitrota despues q' impompo mas  
 suma no do cret mas ex-celso adetener me Mayestas Augus  
 ta halla que aue esplendor el templo fero tuia que sacri lego  
 fuego enparar tuina Combirto en di cas du de el dema ben ganza las  
 legu dexte bna que tribunale digno un fiso a quien brato delro doz  
 ga y pui Como de idos del a use ra noc turna brio dmi embocacion entas  
 tra el lezar da las tra fe rias Supnato q' de auora ag' Venus a

yuda - tus dices nime Uanyan - mas q. en burla balar gálfo de Pla -  
 ma en Errotrato el deño empieza tute busca enho man to a  
 donde tezetiro el asombro desu Cul pa, o meja - ra y bu  
 mana fuxa tebbya a que bura delos gentu sin fonda aspidi fahpas

Colores con que has tua clecto puer que Poxas Con Lofa la mein  
 Juria pui apr - tata mea Con el deamor en la delicias trium  
 fa. En su tendido pecho Sarai q. seintro duzga dolor Ce los el  
 aspidi q. entro la fuxa del amor seocat - ta tu Senjone a

vista del público<sup>108</sup>, y en los cambios de escena sonaban chirimías. Todos los personajes individualizados fueron interpretados por damas de la corte, inclusive el de Apolo y la Mente de Júpiter<sup>109</sup>.

La música de Hidalgo para la segunda jornada de *Celos* se inicia y termina con coros de 6/2, que como de costumbre sirven de *ritornelli*. Durante el primer monólogo de Clarín (amonestando a Céfalo para que deje de corretear tras fruta tan prohibida como es una ninfa consagrada a Diana), Hidalgo indica que ciertos versos deben ser cantados rápidos y otros lentos. "Regresemos en busca de nuestros caballos", debe ser cantado rápido; "cuando otra voz nos llamó", lento, y "véis esta ninfa por segunda vez"<sup>110</sup>, rápido. A diferencia de la primera jornada, el bajo lleva a veces cifras en la segunda<sup>111</sup>. En vez de escribir las repeticiones, en el segundo acto éstas son indicadas meramente por signos<sup>112</sup>. La tesitura del Coro de hombres en el folio 16<sup>v</sup> y la del Coro de mujeres en el 17 sólo están separadas por un intervalo de tercera. Es así como cuando Hidalgo combina ambos coros en los folios 46-49 para el gran final "Moradores de estos riscos", las voces se superponen (la más aguda en el coro I llega al Do<sup>2</sup> agudo y en el coro II al Si<sup>1</sup> bemol). La forma del diálogo y no la de imitación insufla vida a este coro de "¡Fuego, fuego!", el que extractado como "número" individual en una antología, realzaría extraordinariamente el prestigio de Hidalgo entre los especialistas del barroco.

Para demostrar que podía ponerle música a los parlamentos largos sin recurrir a las coplas, Hidalgo compuso íntegros aquellos que se encuentran al comienzo de la segunda jornada. En la tercera, el largo discurso inicial de Diana es una serie de catorce coplas (folios 1-13<sup>v</sup> del ejemplar de Évora), pero el soliloquio de Eróstrato, en el momento de ser cegado, ("Hacia allí"), es tratado como recitativo (movimiento del bajo en semibreves). El propio Calderón inspiró a Hidalgo algunos de sus más felices momentos musicales en el trío crucial del tercer acto, mientras Céfalo insiste en: "Ven Aura ven"<sup>113</sup>. Le ruega "en cromatismos, en pausas, en fugas, en sostenidos, en trinos, que llegue". Cada término musical da lugar a un juego de palabras. Hidalgo responde al texto de Calderón yuxtaponiendo los acordes de Do mayor y de La bemol mayor cuando Céfalo canta "cromáticos"; insertando en las "fugas" una conmovedora frase imitativa en que utiliza cuartas disminuidas<sup>114</sup>; con trinos al hablar de "trinados primores"; descansos para las "pausas" y Do natural seguido por el Do sostenido al hablar de "sostenidos".

Después de *Celos*, Calderón e Hidalgo colaboraron en *El hijo del Sol, Faetón*, estrenada ante la realeza el 1º de marzo de 1661 en el Buen Retiro, comedia que debió gustar especialmente a Mariana de Austria porque fue respuesta por lo menos dos veces para festejar su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1675 y el de 1679<sup>115</sup>. La obra no tiene música en su totalidad y relata la historia del temerario auriga Faetón, hijo de Apolo. Esta demandó a las compañías de Juana de Cisneros y Diego Osorio de Velasco tantos ensayos que, al igual que en el caso de *Celos*, el estreno debió ser

postergado para otra fecha de la anunciada. Faetón es la continuación de *Apolo y Climene*. Estas comedias hermanas fueron las que tanto impresionaron a Ricardo Wagner. Al terminar su lectura, escribió una larga carta a Liszt, el 24 ó 25 de enero de 1858. En ese entonces se alojaba en el Grand Hotel du Louvre, en París. El ditirambo de Wagner, según la traducción de Francis Hueffer<sup>116</sup>, dice entre otras cosas:

Me siento inclinado a colocar a Calderón a una altura solitaria. Gracias a él he descubierto el significado del temperamento español, flor incomparable y jamás vista, de desarrollo tan rápido, que pronto llegó a la destrucción de la materia y a la negación del mundo... Nunca habría podido expresarse la esencia del "mundo" mismo más directamente, con mayor brillo, tanto poder y al mismo tiempo de una manera más destructora y terrible.

Liszt le contestó el 30 de enero [de 1858]: "Continúe leyendo asiduamente a Calderón; le ayudará a soportar la situación allí". En la misma carta Liszt recuerda la profunda impresión que le dejó *El gran teatro del mundo*, en la traducción del hispanista, cardenal Melchior Diepenbrock (1798-1853). Wagner volvió a ocuparse de Calderón en 1871 en "Über die Bestimmung der Oper" ["El destino de la ópera"] (traducido al inglés por William Ashton Ellis), obra en la que califica "muchas de las obras de Calderón como intrínsecamente operáticas" por la forma en que poesía, acción, puesta en escena y música se amalgaman en una "Gesamtkunstwerk" ["Obra de arte total"] de concepción perfecta<sup>117</sup>.

La música de Hidalgo para Faetón no existe, pero once fragmentos corales de *Ni amor se libra de amor*<sup>118</sup>, estrenada en el pequeño teatro del Bueno Retiro, el 19 de enero de 1662, pueden ser examinados en el *Teatro lírico español* iv-v (1898; págs. 1-12), de Pedrell. (Como dijimos anteriormente, el manuscrito del siglo xvii de que fueron tomados esos pasajes se perdió; en iv-v, xviii, Pedrell afirma que los fragmentos de *Ni amor* aparecen al azar a lo largo del manuscrito y que el compilador realizó la partitura tomándola de las partes). Para un no iniciado sería arriesgado hacer conjeturas sobre la notación del manuscrito o sobre el sistema de transposición de Pedrell. Los fragmentos publicados, salvo el 5 y el 10, están en compás ternario. Las "claves" son Sol, Si bemol, Re, La menor y Do mayor. En el número 1 y en el 5 Hidalgo se inclina hacia la dominante del relativo menor en las cadencias. Si ha sido correctamente transcrito, el 8 ("Cuatro eses") puede jactarse de algunas octavas y quintas paralelas realmente excepcionales (entre los compases 3 y 4). Solamente en el 9 ("En hora dichosa"), Hidalgo se digna hacer una leve demostración de melodía imitativa. El fragmento más extenso, el último, ha sido reimpresso y grabado con frecuencia. La escritura para cuatro voces predomina en los once fragmentos. Calderón mismo consideraba la escritura a cuatro voces como la consonancia más perfecta cuando, en la loa que precede a su auto sacra-

mental, *El jardín de Falerina* (de 1675 y que no debe confundirse con la comedia del mismo título fechada alrededor de 1640), compara la armonía a cuatro voces con "la armonía del cielo", viendo en ella el símbolo de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego <sup>119</sup>.

Calderón colaboró por última vez con Hidalgo en una comedia de Carnaval escrita para Carlos II y la sobrina de Luis XIV, María Luisa de Orleans (1662-1689), que el 18 de noviembre de 1679 se casó con el soberano español transformándose en su primera esposa. El texto de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, estrenado el 3 de marzo de 1680, sobrevive intacto con loa, tres jornadas, un entremés de La Tía, para representarse entre los Actos I<sup>o</sup> y II<sup>o</sup>, un baile de Las Flores, para el intervalo entre Actos II<sup>o</sup> y III<sup>o</sup>, por Alonso de Olmedo (otrotra amante de una de las tres principales actrices que intervinieron en *Hado y divisa*) <sup>120</sup> y un sainete final basado en *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière. Fue así como la última comedia de Calderón sirvió para que por primera vez se presentara algo de Molière en la escena española. Juan Hidalgo recibió 1.500 reales por la música, de la loa y la comedia, hoy perdida, mientras Gregorio de la Rosa y Juan de Cerqueira o Se[r]queira recibieron 500 reales cada uno por enseñársela a las mujeres de sus compañías, e igual suma recibió el violinista Juan Cornelio <sup>121</sup>.

María de los Santos, que cantó el papel de Megera en *Hado y divisa*, había interpretado el de Alecto, otra de las Tres Furias, en el estreno de *Celos*, veinte años antes. El estudio de los demás papeles vocales, subraya que fueron las mismas cantantes las que crearon las partes líricas de las comedias mitológicas de Calderón. Otro tanto ocurre con los autos. En sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (1905; págs. 269-369), Cristóbal Pérez Pastor da listas de los actores y actrices que actuaron en los autos sacramentales de Calderón desde 1660 hasta su muerte en 1681. Bernarda Manuela ("La Grifona") cantó Procris en el estreno de *Celos* y también cantó en el recstreno de *La púrpura* en 1680 y en nueve autos sacramentales entre 1664 y 1679. Mariana de Borja ("La Borxa"), que hizo de Eróstrato en la representación de *Celos* en 1660, reaparece en los autos de 1664, 1670 y 1671. Gregorio de la Rosa, que compuso la música para el auto de 1675, *El jardín de Falerina* <sup>122</sup>, fue pagado como "músico" en diez autos representados entre 1662 y 1679. Gaspar Real fue el "músico" de nueve actos entre 1661 y 1674 y Juan de Cerqueira o Serqueira <sup>123</sup> lo fue en cuatro entre 1677 y 1681. Los arpistas que tocaron en los autos representados entre 1661 y 1681 fueron: Marcos Garcés, Juan y Valerio Malaguilla, Juan Gallego, Jusepe=José Soler <sup>124</sup> y Juan de Ugarte. Cristóbal Galán, maestro de la capilla real, muerto el 24 de septiembre de 1684 <sup>125</sup>, compuso la música de los autos de 1664: *La inmunidad del Sagrado* y *A María el corazón* <sup>126</sup>.

La loa de *La inmunidad* se inicia con un coro usado más adelante como *ritornello*. En ambos autos intervienen constantemente diversos instrumentos: chirimías, trompetas, clarines, atabalillos, cajas y sonajas. El personaje, Gracia,

canta sesenta versos consecutivos en recitativo en *La inmunidad*<sup>127</sup>. El otro auto, *A María*, termina con el recitado por Peregrino de una versión española de *Ave maris stella*, al que responde el coro cantando el texto en latín. Coros, solistas e instrumentistas desempeñan papeles no menos principales en los autos de 1676 (*Los alimentos del hombre*<sup>128</sup> y *La serpiente de metal*); de 1677 (*El laberinto del mundo*); de 1679 (*El tesoro escondido*) y de 1680 (*Andrómeda y Perseo*)<sup>129</sup>, para cada uno de los cuales compuso la extensa música, "toda nueva"<sup>130</sup> el maestro de capilla del convento Mercedario de Madrid, fray Juan Romero<sup>131</sup>.

Si bien las comedias de Calderón comenzaron a ser enviadas al Nuevo Mundo ya en 1640<sup>132</sup>, sus autos comenzaban a ser conocidos antes de ese año. Un sacerdote mexicano, Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl (descendiente de la realeza tezcucana) tradujo *El gran teatro del mundo* a lengua nahuatl más o menos el mismo año. Estimado el tiempo de su paso hacia América, este auto sin duda llegó a México en la década de 1630<sup>133</sup>. En el original, el auto termina con el canto del *Tantum ergo* por todos los actores. Un cantor oculto amonesta al Rico, la transformación de la escena de la tierra al cielo es señalada cada vez por un interludio instrumental y las chirimías acompañan al *Tantum ergo* final<sup>134</sup>. Tanto este auto como *La humildad coronada* (escrito en 1644), gozan del privilegio de haber sido representados en Lima en 1670<sup>135</sup>, nueve años antes de la primera representación documentada de una comedia de Calderón en México: *Los empeños de un acaso*, en noviembre de 1679<sup>136</sup>. Antes de 1793<sup>137</sup>, solamente en Lima hubo no menos de 190 representaciones de autos, zarzuelas y comedias de Calderón. Tanto en Ciudad de México, Puebla, Buenos Aires y La Habana "era el dramaturgo peninsular más popular del período colonial, si ha de tomarse como indicio el número de representaciones de sus obras". En diciembre de 1728 subió a las tablas *Celos aún del aire*, en Ciudad de México, pero Lima se lleva las palmas por el número de zarzuelas y óperas representadas, los demás centros coloniales no podían darse ese lujo.

Antes de abandonar el espectáculo musical español, un breve exámen de los contemporáneos de Calderón, que también compusieron zarzuelas, aclarará lo que ocurría en la Península. Antonio de Solís (1610-1686), tan famoso como dramaturgo e historiador, celebró el nacimiento del heredero Felipe Próspero, de muy corta vida, con *Triunfos de Amor y fortuna* (1658). Editado en Madrid en 1681, como la primera obra de sus *Comedias*, *Triunfos de Amor y fortuna* incluye por lo menos tres extractos a los que Juan Hidalgo les puso música, los que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid ms 3880/27, 3880/44 y 3880/48. Jack Sage extractó sus sopranos y los incluyó en la edición de Varey-Shergold de *Los celos hacen estrellas*, páginas 189-190, de Juan Vélez de Guevara. Según Sage, el texto editado en 1681 prescribe "algo [todavía] relativamente nuevo" en el escenario español: o sea numerosos solos y por lo menos uno de ellos cantado "en estilo recitativo". Las partes concertantes incluían coros antifonales y cuatro o más coros que respondían al solo. "Todo esto refuerza nuestra impresión de

que tanto los modelos italianos como españoles influenciaron al compositor quien en toda su extensión fue, probablemente, Juan Hidalgo". Para remarcar su argumento, Sage ilustra con un extracto de *Studien*, página 352, de Goldschmidt.

Juan Bautista Diamante —mencionado más arriba como el poeta de ascendencia griega que compuso la loa inicial en el reestreno de *La púrpura* en 1680, escribió una zarzuela en un acto *Triunfo de la paz y el tiempo* (presentada en el pabellón de La Zarzuela en 1659) para conmemorar el mismo suceso celebrado con el estreno de *La púrpura* en 1660. Su epitalamio de 1659 contiene solos, dúos, cuartetos, coros de ninfas y campesinos y un coro de los Cinco Sentidos. Tanto Iris como Himeneo revolotean por el aire mientras cantan largos pasajes "en tono recitativo"<sup>138</sup>. Otra producción suya, *Lides de amor y desdén: Fiesta de zarzuela que se representó a Sus Magestades*, con música de Cristóbal Galán, abunda en conjuntos a 4 y a 8, extensos pasajes de solos y hasta un coro de los yunques, cantado por los ayudantes de Vulcano al ritmo de sus martillos<sup>139</sup>. La música de Galán para *Ya los caballos de jazmín* fue encontrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms m. 3881/20 por Jack Sage, quien la editó en la edición de Varey-Shergold de 1970, de *Los celos hacen estrellas*, página 205. *Alfeo y Aretusa: Fiesta de zarzuela que se representó a las bodas del excelentísimo señor Condestable de Castilla* en 1672, celebra el casamiento de Iñigo Melchor Fernández de Velasco (1629-1696). En ésta, como en otras zarzuelas, de Diamante, la música no es nunca meramente incidental, sino que impulsa la acción, en este caso relacionada con la persecución de la ninfa Aretusa por el dios-río Alfeo y la transformación de aquélla en fuente por decisión de Diana, para salvar su castidad. Júpiter y Callisto (transformado por la celosa Juno en jabalí) aportan un episodio secundario<sup>140</sup>. El estribillo del solo de Juan Hidalgo, de la segunda jornada, ¡Ay! *desdicha de quien es sin delito la desgracia* (encontrado en Hispanic Society of America ms HC/824a, n-39) fue editado en la edición Varey-Shergold de 1970, página 202. *Júpiter y Semele, El labirinto de Creta* y dos zarzuelas más llevan la producción de fantasías musicales compuesta por Diamante para la corte a un total de siete, mientras que sus comedias habladas suman 39<sup>141</sup>. La transcripción de Sage de: *No, no prosigas suspende su curso*, de Cristóbal Galán (Varey Shergold, pág. 203), es el único extracto musical editado hasta la fecha de *El labirinto de Creta* y es una transcripción del ms m. 3881/22 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Empero, un desplazamiento rítmico estropea compases 5-10. Las blancas ligadas en la llave de soprano del compás 5 debieran ser negras con punto, disminuyendo un tiempo toda la línea del soprano hasta el primer tiempo del compás 10 (una medida de 3/4 con cuatro negras en la transcripción de Sage). Las notas alto, en el compás 12, también debieran ser negras, comenzando en el segundo compás, y la última nota del alto, en el compás 14, debiera ser *Mi* y no *Fa*.

Juan Vélez de Guevara (1611-1675) escribió la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, estrenada en Madrid, en el Alcázar Real, el 22 de diciembre de

1672<sup>142</sup>. J. B. Trend identificó a Juan Hidalgo como el compositor de todos, menos uno, de los catorce extractos pertenecientes al primer y segundo actos de *Los celos hacen estrellas*<sup>143</sup>. Encontró los extractos del Acto I en la Biblioteca Nacional de Madrid mss m. 3880/38 (líneas 1-4, 661-664, 810-813); 3880/9 (43-46, 55-59, 71-98); 3880/10 (109-140); 3880/11 (877-880, 896-900, 909-912, 925-928, 940-943, 957-959). Los extractos siguientes, del Acto II, fueron descubiertos en mss 3880/8 (líneas 1-16); 3880/12 (39-61); 3880/13 (179-190, 197-208, 225-236); 3880/14 (415-422, 431-438); 3880/17 (1321-1323); 3880/15 (1324-1330); 3880/15 (1331-1337) y 3880/18 (1378-1381). Además de los extractos identificados por Trend, Sage pudo agregar otro extracto más de Hidalgo a la lista, gracias a la cortesía de Ruth Landes Pitts. Ella llamó la atención sobre la música de Hidalgo para el Acto II, líneas 1041-1044, ms clase IV, cod. 470, N° 10<sup>144</sup>, de la Biblioteca Marciana [Biblioteca Nazionale di San Marco].

La espléndida copia a mano del siglo XVII de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, catalogado en la Biblioteca Nacional de Viena (Oesterreichische Nationalbibliothek) como Cod. Vindob. 13217, incluye también su preliminar *Loa Para los Años de la Reyna Nuestra Señora* y su entremés, *La Aurora de Comedias*, escena cómica entre Actos I y II, en este manuscrito de Viena, pero que en la edición de *Flores de el Parnaso* de Salamanca, de principios del siglo XVIII, figura como *La renegada de Vallecas*, y su mojiganga postludio, de 226 líneas, titulado *Fin de Fiesta*, en la fuente vienesa. La música de Hidalgo para cuatro trozos de la loa y para uno del *Fin de Fiesta*, se descubren en la Biblioteca Nacional de Madrid, en mss 3880/24; 3880/34; 3880/20; 3880/42 y 3880/19. Para Sage, el único trozo de *Fin de Fiesta* (*Trompicávalas Amor=Barajaualas Amor*, líneas 151-158, páginas 128-129, con comentario en 223 y la transcripción en 273) "es la joya de la música que existe de *Los celos hacen estrellas*". Sin duda es la que cautiva de inmediato por sus repeticiones y secuencias folklóricas, sus ritmos audaces y vigorosos, su *Fata la parte* de un sabor típico de Encina.

Con respecto a los dos actos de la zarzuela, el tema está tomado de "Las Metamorfosis" de Ovidio. Juno, siempre celosa, trata de sonsacarle a Momus, recién expulsado del Olimpo, información sobre los últimos amores de su marido. Para salvar a su última conquista de la furia de Juno, Júpiter transforma a la hasta ahora casta ninfa Isis=io en vaca. Juno sospecha el engaño y obtiene que el centinela de cien ojos, Argus, vigile a la bellísima vaca. El Acto II se inicia con el canto de Mercurio. Su canción embelesa de tal modo a Argus, que sus cien ojos se cierran en delicioso sueño. Mercurio lo decapita. Juno se enfurece por el asesinato de su servidor. Júpiter entrega a Momus a la furia de algunos aldeanos que tratan de apedrearlo y a las iras de Isis quien lo busca para cornearlo. La llegada del padre de Isis en el momento oportuno permite a Momus escaparle a los cuernos de Isis. Júpiter por fin

acepta no continuar persiguiendo a Isis y la transforma en diosa a la que veneran los Egipcios. La apoteosis de Isis es el final del Acto II: los celos de Juno redundan en que ésta fuese elevada a las estrellas. De ahí el título de la zarzuela de Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*.

Francisco de Avellaneda conmemoró el santo de la Reina Madre Mariana de Austria (julio 26) con *El Templo de Palas*, obra que después de ser cantada en Madrid, fue repetida ese mismo año de 1675 en Nápoles, con loa, entremés y mojiganga<sup>145</sup>. Juan Hidalgo, con poco más de sesenta años, compuso la música por lo menos del lamento, *¡Ay que sí! Ay que no!* de *El Templo de Palas*, de Avellaneda, el que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid ms m. 3800/25 (un trozo del soprano está editado en Varey-Shergold, pág. 208). Miguel Fernández de León escribió *Endimión y Dianà* y *Venir el Amor al mundo* (1680), ambas para la casa real<sup>146</sup>. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva *Salir el Amor del mundo: Fiesta cantada, Zarzuela en dos jornadas*, de Sebastián Durón, especie de réplica o continuación de la anterior. Catalogada en m. 2283, el manuscrito de 45 folios dice: "Fiesta que se hizo a svs Mag.<sup>des</sup>".

Juan Matos Fragoso, nacido en Portugal (1608-ca, 1692) incluyó en su *Ver y creer* un romance, *Don Pedro a quien los crueles*<sup>147</sup>, cuya partitura para cuatro voces fue publicada como anónima en el *Teatro lírico español*, III, página 17. Fray Gregorio de Zuola, natural del Cuzco (m. 1709), copió la parte de tenor de este cuatro en una antología de 500 páginas que se encuentra actualmente en el Museo Ricardo Rojas de Buenos Aires. Carlos Vega lo publicó como el décimotercero de los dieciseis fragmentos musicales de su artículo "Un códice peruano colonial del siglo XVII", en *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (Julio-Diciembre, 1962), página 82 (facsimilar) y 83 (transcripción). Ahora que este segundo fragmento del infolio de Zuola ha revelado su identidad como pieza teatral, varios otros trozos musicales no identificados del mismo manuscrito pueden muy bien resultar canciones de comedias<sup>148</sup>.

En su *Teatro lírico español*, III, 13, Pedrell publicó el gracioso solo de Estela, *Con el retrato de Adonis Venus dormida se queda*, como extracto de la comedia *Elegir al enemigo* (1664), de Agustín Salazar y Torres (1642-1675)<sup>149</sup> y dos fragmentos más como extractos de *El Austria en Jerusalén*, de Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704), con música de Miguel Ferrer<sup>150</sup>. Según Pedrell, un breve pasaje de la zarzuela del mismo autor *Fieras de celos y amor*, sería también de Ferrer, aunque la música no tiene indicación de autor<sup>151</sup>. *La Historia de la Zarzuela*, de Cotarello y Mori, páginas 65-69, incluye un análisis a fondo de *Veneno es de amor la envidia*, con texto de Antonio de Zamora (m. 1728) y música de Sebastián Durón<sup>152</sup>. El *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, I: *Manuscritos*, páginas 358-362, enumera otras cinco obras teatrales líricas compuestas por Durón y una sexta compuesta por él en colaboración con Juan Navas (a

quien se identifica en la página 291 como arpista de la capilla real durante el reinado de Felipe v, 1702-1709). Sólo una de ellas está expresamente llamada "ópera" en la portada, el folio 77 m. 2278 (*Opera Scenica: Deduzida de la Guerra de los jigütes a 4 Con V<sup>s</sup> y Clari<sup>s</sup> Escruiose Para el Ex<sup>mo</sup> Señor Conde de Salua Tierra Mi Señor M<sup>o</sup> Duron*).

Aunque en los folios 8<sup>v</sup>-10, 26<sup>v</sup>-27, y 34<sup>v</sup>-35 de esta única "ópera", Durón incluye coplas muy a la antigua manera de Hidalgo, se aparta de las normas de 1660 al insertar interludios musicales entre coplas (violines y clarín); da mayor variedad a los intervalos vocales (los intervalos de tres tonos descendentes son comunes); asigna a los violines una parte de *obbligato* (como en la segunda escena, durante el dúo de Júpiter y Minerva); intercala ocasionalmente un recitativo y precisamente con ese nombre ("Rez<sup>to</sup> en los folios 32<sup>v</sup>-33<sup>v</sup>) y al cerrar la escena sexta y final con una danza tan contemporánea como el minué (que cantan a trío Hércules, Minerva y Júpiter). En comparación con la primera ópera "en estilo italiano" (m. 1351) que se encuentra en la colección de la Biblioteca Nacional (*Los Elementos Opera Armonica al Estilo Ytaliano A los Años de la Ex<sup>ma</sup> S<sup>ra</sup> Duquesa de Medina de la Torre Mi Señora*), de Antonio Literes<sup>153</sup>, la ópera de Durón no aprovecha tantas tonalidades como Literes (Durón se limita a explorar las de La menor y Re menor, mientras que Literes usa las de Fa menor, Sol menor y Re mayor). Siguiendo la práctica de los músicos italianos de 1700 y sus alrededores, los bajos de Literes saltan menos, hay pasajes de violín expresamente señalados "solo", las partes vocales se entregan a varias ricas *fiorituri*, abundan los recitativos típicos, en cambio son raros los conjuntos, como el de Aire, Tierra, Fuego y Agua en los folios 52<sup>v</sup>-53<sup>v</sup><sup>154</sup>.

Sin embargo, cuando se trata de oponer las prácticas españolas a las italianas, hay que presentar siempre otros elementos de juicio además de la mera supervivencia de las partituras musicales. *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, una zarzuela de 1698 con texto de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, comienza con una loa para la cual se mencionan expresamente los siguientes instrumentos de acompañamiento: violines, violas, viola da gamba, arpas, guitarras, *viola d'amore*, trompetas, clarines, timbales y castañuelas<sup>155</sup>. Se ha conservado el libreto impreso, pero no la partitura de dicha zarzuela. En cambio, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva todavía la partitura de una zarzuela de 1699, *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes*, escrita por el mismo conde de Clavijo por encargo real, para ser representada el domingo anterior al Miércoles de Ceniza de aquel año<sup>156</sup>. Violines, flautas, clarines, "bigüela de arco" y continuo forman el acompañamiento. Según el libreto impreso, las partes de Júpiter y Mercurio fueron cantadas por mujeres, como también las de Juno, Io, Isis, Alecto, Dorisea y Celfa<sup>157</sup>.

El desarrollo de la ópera en la península después de 1700 no concierne a este trabajo. Pero para gloria de Lima deben mencionarse las primeras fechas en que la ópera llegó a otros dos centros hispanos. Barcelona oyó

el homenaje musical de Antonio Caldara para Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg<sup>158</sup> con motivo de su matrimonio, en *Llotja de Mar*, el 2 de agosto de 1708. Con texto de Pietro Pariati y decorados de Ferdinando Galli-Bibiena, la ópera en tres actos de Caldara *Il piu bel nome* sobrevive en la partitura que posee el Real Conservatorio de Bruselas<sup>159</sup>. Juno, Venus, Hércules, París y Hado —secundados por dos coros— (uno que sigue a Belleza y el otro a Virtud) desarrollan la acción convencional y de poca substancia. Caldara (1670-1736) era gloria de Venecia. Francesco Coradini, compositor de la primera ópera representada en Valencia, era un napolitano que servía como maestro de capilla al príncipe italiano de Campoflorido, el virrey. Para honrar a la esposa italiana de Felipe v, Isabel Farnese, se puso en escena una *Folla real* (basada en el relato cómico de una intriga doméstica) en el gran salón del palacio de Campoflorido en Valencia, el 25 de octubre de 1728<sup>160</sup>. Seis años más tarde fue presentada en Valencia y por el mismo personal musical de Campoflorido, la ópera *Artaserse*, con libreto de Metastasio (no se indica el compositor), también en honor del cumpleaños de la esposa de Felipe v<sup>161</sup>. *Siroe*, con libreto de Metastasio “algo abreviado” y música “de varios compositores”, fue la primera ópera representada en Cádiz, la tercera ciudad de provincia<sup>162</sup>.

*La Partenope*, con libreto de Silvio Stampiglia (1664-1725) y música de Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756), fue puesta en escena en el palacio virreynal de Ciudad de México, el 1º de mayo de 1711. Como era de preverse, el virrey de entonces (Fernando de Alencastre Noroña y Silva) la encargó como homenaje al onomástico de Felipe v. Impreso el mismo año en ciudad de México con los textos italiano y español en páginas que se enfrentan<sup>163</sup>, el libreto era uno de los varios que Stampiglia había dedicado a la esposa del virrey español en Nápoles, doña María de Girón y Sandoval, duquesa de Medinaceli, y entre ellos *La Caduta de' Decemviri* y *L'Eraclea*, a las que Alessandro Scarlatti puso música en 1697 y 1700<sup>164</sup> y *La Partenope*, con música compuesta en 1699 por Luigi Mancia<sup>165</sup>. A la misma duquesa fueron dedicados tres libretos editados en Nápoles: (*L'AJace*) en 1697 y (*La Donna ancora è fedele* y *Muzio Scevola*)<sup>166</sup>, en 1698. A Doña Ana de la Cerda y Aragón, viuda de Pedro Antonio de Aragón (virrey español en Nápoles, 1666-1671) fue dedicado el libreto de Mateo Nori *Penelope la casta*<sup>167</sup>, a la que puso música Scarlatti en 1696. La copiosa cosecha de libretos editados en Nápoles con dedicatorias a miembros de la casa y la corte real española<sup>168</sup> proporcionaba la base necesaria para que Manuel de Zumaya hiciera su elección.

La música de Zumaya no ha sobrevivido. Aunque así hubiera sido, es lícito suponer que más bien ecos de Nápoles que de Madrid llenarían sus páginas. *Ya la gloria*, villancico escrito para la Asunción de 1719, que hasta 1970 era su única obra editada en disco (Angel S36008: lado 2, surco 2), revela su maestría en la técnica del recitativo-aria, tan notable en realidad, que un crítico de esta pieza (*Musical Quarterly*, LIII/2 [abril de 1967], página 296)

buscó en vano a lo largo de todo el villancico algún eco español característico.

## NOTAS

<sup>1</sup> La música de Japoco Peri se escuchó por primera vez en el Palazzo Corsi de Florencia durante el Carnaval de 1597. En esa ocasión el propio Peri representó el papel de Apolo.

<sup>2</sup> Tanto Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (circa 1545-1618) llevaron a escena la *Euridice*. Peri cantó el papel de Orfeo en el estreno de su versión, el 6 de octubre de 1600 en el Palazzo Vecchio. La obra de Caccini, aunque compuesta ese mismo año, sólo se representó el 5 de diciembre de 1602, en primera audición, en el Palazzo Pitti.

<sup>3</sup> La versión de Monteverdi (perdida, salvo el famoso lamento de Ariadna) fue estrenada en Mantua el 28 de mayo de 1608.

<sup>4</sup> El hecho de ser su padre el importante compositor Alessandro Striggio dio al hijo la oportunidad de figurar en los círculos musicales.

<sup>5</sup> *Enciclopedia Italiana*, Appendice (1938), I, pág. 328.

<sup>6</sup> Hay una lista adecuada en *Grove's Dictionary*, 5ª Edición (1954), II, pág. 131.

<sup>7</sup> Artículo de Henri Quittard (1864-1919) en *La Grande Encyclopédie*, xxvi, pág. 434: "Sans doute, le mérite poétique de Perrin est moins que médiocre. Il fut un très méchant poète".

<sup>8</sup> Véase la Introducción de Anthony Lewis a la edición de 1939 de la máscara de Blow publicada en París, Editions de L'Oiseau Lyre.

<sup>9</sup> *Chamber's Encyclopaedia* (1967), xiii, pág. 470.

<sup>10</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: Tip. de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917), págs. 12-13: "En el otoño de 1629 se hizo representación en el Palacio Real de Madrid de una *Egloga pastoral, que se cantó a S. M. (q. D. g.) en fiestas de su salud*, compuesta la letra por Lope de Vega y la música por autor no conocido".

<sup>11</sup> El título de la portada continúa: *Al Excel.<sup>mo</sup> Señor Don Iván Alfonso Enriquez de Cabrera, Almirante de Castilla. Por Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de San Juan, Año 1630. En Madrid, por Iuan Gonçalez*. Véase facsimil en el *Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional* (Madrid: Gráfica Universal 1935), pág. 202. La Biblioteca Nacional del Perú puede también enorgullecerse de contar con un ejemplar de esta rarísima impresión de 1630.

<sup>12</sup> Véase la reimpresión, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Madrid: "Sucesores de Rivadeneyra", 1895), v, pág. 753: "Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos".

<sup>13</sup> *Ibid.*, v, pág. 754: "la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos". Sin embargo, añadió en seguida que no podía alabar suficientemente ni las voces ni los instrumentos.

<sup>14</sup> *Ibid.*, v, pág. 753: "La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín, por quien S. M. envió a Italia para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio".

<sup>15</sup> "L'Eclouge *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderón", *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, xi (1909-1910), pág. 62. Véase también su obra "La Musique indigène dans le théâtre espagnol du xvii<sup>e</sup> siècle" *Sammelbände*, v (1903-1904), pág. 54. En estos dos artículos meramente repite lo que ya había escrito antes en las introducciones a los volúmenes III y IV-V de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (La Coruña: Ganuto Berca y Compañía, 1897-1898).

<sup>16</sup> Cita de A. Valbuena Briones en su edición de las *Obras Completas de Pedro Calderón de la Barca*, I (Dramas) (Madrid: Aguilar, 1966), pág. 1723a: "En 29 de junio se representó en el Retiro la comedia de la fábula Dafne, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas". Según Cristóbal Pérez Pastor, *Memorias de la Real Academia Española*, XII (Madrid: Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1926) [*Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española*, Tomo III], pág. 247, la *Relación... (1)635 hasta fin de febrero de (1)636* está en la Colección Salazar (S.º 15, 4º, 113, fol. 287) en la Real Academia de la Historia (Madrid, Calle de León 21).

<sup>17</sup> Gagliano firmó la dedicatoria de *La Dafne* (Florencia: Cristóforo Marescotti, 1608) el 20 de octubre del año en que se estrenó y publicó. Aunque la obra se estrenó en Mantua, también se representó en Florencia, "probablemente durante el Carnaval de 1610".

<sup>18</sup> Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea del 1600 al 1637*, (Florencia: R. Bemporad & Figlio, 1905), pág. 127. Véase también la pág. 135 (función del domingo 1º de julio de 1618).

<sup>19</sup> El memorial de Lotti, publicado por primera vez en el *Tratado Histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, de Casiano Pellicer (Madrid: Real Arbitrio de Beneficencia, 1804), II, pág. 146-166, se publicó de nuevo en la edición de J. E. Hartzenbusch de las comedias escogidas de Calderón (Biblioteca de Autores Españoles, VII, Madrid: M. Rivadeneyra, 1872, págs. 386-390). Anteriormente este memorial era considerado como un bosquejo de *El mayor encanto amor*, de Calderón, según se representó originalmente a principios de julio de 1635. En "The First Performance of Calderon's *El mayor encanto amor*", *Bulletin of Hispanic Studies* [Liverpool University Press], XXXV/1 (enero, 1958), págs. 24-27, N. D. Shergold probó lo contrario.

<sup>20</sup> Léo Rouanet, "Un autographe inédit de Calderon", *Revue hispanique*, VI/2, 1899, págs. 197-198: "Yo e visto vna memoria q̄ cosme loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Mg<sup>d</sup> en la fiesta de La noche de S. Juan; y avnque está trazada con mucho yngenio; La traza de ella no es Representable por mirar mas a la ynbençion de las tramoyas que al gusto dela Representacion=Y aviendo Yo Señor de escriuir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da pero haciendo elección de algunas de sus apariencias las que yo abre menester de aquellas para lo que tengo pensado son las siguientes.

El Teatro a de ser En el estanque. La primera vista [del]; el bosque oscuro con todo el adorno que el le pinta de formas humanas en ves de arboles con trofcos de armas y caza. El carro plateado que a de venir sobre el agua Y la senda paraque anden unto a en los que an de venir acompañando con musica...".

<sup>21</sup> N. D. Shergold, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 25; Léo Rouanet, *op. cit.*, pág. 199: "Rematóse la fiesta con danzas en tierra y en el agua; la riqueza de los vestidos fue increíble, y la variedad de cosas prodigiosas; duró seis horas, y se acabó a la una de la noche" (cita de carta de un Jesuíta, fechada 31 de julio de 1635 y publicada en *Memorial histórico español*, XIII, pág. 224).

<sup>23</sup> Esta es la fecha de Hartzenbusch en el cuarto volumen de las *Comedias*, de Calderón (Biblioteca de Autores Españoles; XIV [Madrid: Imp. de la Publicidad, 1850], pág. 677).

<sup>24</sup> Compárese la edición de Valbuena Briones (citada en nota 16), págs. 941 y 1777-1778.

<sup>25</sup> *Ibid.*, págs. 1856-1857.

<sup>26</sup> *Ibid.*, págs. 1831-1833 (*Venturoso es el día*) y 1896-1897 (*Aves, pues llora la aurora*).

<sup>27</sup> *Ibid.*, págs. 1872a, 1878a.

<sup>28</sup> Cotarelo y Mori en *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos", 1924), pág. 280, se pronuncia

por el año 1648. Hatzenbusch (*Biblioteca de Autores Españoles*, xiv, 668) argumenta a favor de 1629. El año 1640 fue sugerido por Harry Warren Hilborn. Véase la edición de Angel Valbuena Briones de las *Comedias (Obras Completas*, II [Madrid: Aguilar, 1956]), pág. 1888.

<sup>29</sup> El *ritornello* que canta mientras convierte a Rugero en piedra, comienza en la primera línea marcada "Ella y Ninfas", en la parte superior de la página 1906a de la edición antedicha de Valbuena Briones (*Obras Completas*, II).

<sup>30</sup> Con relación a este manuscrito perdido, véase José Subirá, "Músicos al servicio de Calderón y de Comella", *Anuario Musical* xxii-1967 (1969), pág. 199.

<sup>31</sup> Publicó una versión inferior y alterna de este *cuatro* (sin bajo continuo) en su *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, (1909), II, 291. En el manuscrito de la Biblioteca Central de Barcelona, en que se encuentra la versión alterna, no se le atribuye el *cuatro* a ningún compositor.

<sup>32</sup> En *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, I: 4 (Espagne-Portugal) (Paris: C. Delagrave, 1920), pág. 2057, nota 1, dice que lo vio en la Biblioteca Nacional de Madrid. Contó 109 piezas y 225 hojas; añade que una pieza de Juan Serqueyra, 1704, era el último ingreso fechado del manuscrito.

<sup>33</sup> En "Ein spanisches handschriftliches Sammelwerk von 1704", *Monatshefte für Musik-Geschichte*, xv (1883), pág. 33. Según Eitner, las dos obras de Peyró, a 3 y a 4, que inician el manuscrito, se titulan *Ay mi amor* y *Al enamorado dexente*.

<sup>34</sup> "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII", *Anuario Musical*, v (1949), pág. 191. Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela, o sea, el drama lírico en España* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934), pág. 41, nota 2.

<sup>35</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Barbieri mss 14074. Barbieri fue también el primero que identificó *La selva sin amor*, de Lope de Vega, como verdadera "ópera", por estar totalmente cantada. Véase su prólogo a la *Crónica de la Opera Italiana en Madrid (1738-1878)*, de Luis Carmona y Millán. (Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, 1878).

<sup>36</sup> Esta fecha queda certificada en el título de la impresión en cuarto de 184 páginas: *Fineza contra fineza. Comedia con que festeja los felices años de la Serenissima Reyna de España D. Mariana de Austria, de orden de Sus Magestades Cesas, los Augmos Leopoldo y Margarita, el excelmo señor marques de Los Balbasses, embaxor de España, etc. en 22 de Diciembre 1671. Compuesta por D. Pedro Calderon de la Barca, cavro de la Orden de Santiago. En Viena de Austria en la empresa de Matheo Cosmerovio*. Véase la edición de Václav Cerny de *El Gran Duque de Gandía*, de Calderón (Praga: Editions de l'Academie Tchecoslovaque des Sciences, 1963), págs. 13-14 y 181.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 14, nota 14.

<sup>38</sup> *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5ª edición (1954), v, pág. 139.

<sup>39</sup> Catalogados en Joseph Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum... Volumen x. (Codicum Musicorum Pars II)*. (Viena: Academia Caesarea Vindobonensis, 1899), pág. 217 (Nº 18800).

<sup>40</sup> *Suspende invicto Anfión y Venid hermosas ninfas*. Véase la edición de Valbuena Briones, *Obras Completas*, I, 2101 y 2114.

<sup>41</sup> *Obras Completas*, II, 1957. Irifela, la que lee la buenaventura, canta con acompañamiento de arpa. En otro lugar de la obra, Calderón pide acompañamiento de chirimías, trompetas, clarines y tambores fúnebres (1972b, 1974a, 1993a).

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 1962. Hatzenbusch presumía que *El Conde Lucanor* era anterior a 1651. Véase *Biblioteca de Autores Españoles*, xiv, 676b. Una representación en un teatro público de Madrid, anunciada para el 18 de diciembre de 1656, hubo de ser pospuesta. Véase, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1905), pág. 243.

<sup>43</sup> S. N. Treviño, "Nuevos datos acerca de la fecha de 'Basta Callar'", *Hispanic Review*, IV/4 (octubre, 1936), pág. 341.

<sup>44</sup> *Acción lograda en el susto a 4, Que ha de sacer en favor de mi pesar a 2, Quien por cobardes respetos a 4.* (Obras Completas, II, 1720-1721, 1729-1730, 1743-1744).

<sup>45</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, pág. 201.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 202.

<sup>47</sup> Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, pág. 52. En la nota 1 corrige la fecha equivocada del estreno de *La púrpura de la rosa*, según aparecía en su *Ensayo sobre la vida y obras*, pág. 311.

<sup>48</sup> Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo xvii: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", *Boletín de la Real Academia Española*, II/x (diciembre, 1915), págs. 620-621. La primera mujer de Lotti murió el 18 de noviembre de 1630. Volvió a casarse el 17 de enero de 1640, sólo un mes antes del nacimiento del primer hijo de este segundo matrimonio, Juan. La viuda de Lotti, Polonia Volpi, le sobrevivió 34 años, murió el 4 de noviembre de 1677.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 621, nota 1: "Don Antonio Maria Antonozzi, romano, célebre ingeniero de nuestro siglo, adelantando el arte de Cosmelot [Cosimo Lotti] y Bacho Bianco [Vaggio del Bianco], florentinos, bien conocidos en España, ostentó su rara capacidad . . ." (cita de *Gloriosa celebridad de España, en el feliz nacimiento, y solemnisimo bautismo de su deseado Principe Felipe Prospero*, de Rodrigo Méndez Silva [Madrid: Francisco Nieto de Salcedo, 1658]). Hay una copia en la Biblioteca de The Hispanic Society of America.

<sup>50</sup> Pier Maria Capponi, en un artículo sobre "Marco Marazzoli" en *Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1960), VII, 90, identifica la comedia *No siempre lo peor es cierto*, como el texto original del cual adaptó Rospigliosi *Dal male il bene*. Donald Jay Grout, en su obra *A Short History of Opera*, segunda edición, (New York: Columbia University Press, 1965), pág. 75, incluye un trozo *Dal male il bene*, y atribuye a *La Dama Duende*, de Calderón, el haber influido en la construcción de la ópera de 1653. *Dame Kobold*, de Hugo Hofmannsthal (Berlín: S. Fischer Verlag, 1920), es la mejor traducción moderna conocida de *La Dama Duende* (1929).

<sup>51</sup> Guido Mancini, "Note sull'interpretazione di Calderón nel seicento", en la antología *Calderon in Italia studi e ricerche* (Pisa: Librería Goliardica Editrice, 1955), pág. 34, nota 12, identifica *Los empeños de un acaso* como la obra de Calderón que tradujo Rospigliosi con el título *L'Armi e gli amori*.

<sup>52</sup> *Ibid.*: "Non mette conto esaminare troppo specificamente l'opera de Rospigliosi; è evidente, però, che l'autore ebbe intenti piuttosto elevati, lanciandosi in una insolita traduzione in versi e riproducendo, a volte, il testo calderoniano con notevole freschezza e con una sinteticità che è chiaro indice delle direttive italiane in questo genere di opere".

<sup>53</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, pág. 293.

<sup>54</sup> *Ibid.*, págs. 299-300.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 315.

<sup>56</sup> Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela*, pág. 43.

<sup>57</sup> Everett W. Hesse, "The Two Versions of Calderón's 'El Laurel de Apolo'", *Hispanic Review*, XIV/3 (julio, 1946) págs. 213-214.

<sup>58</sup> *Tercera Parte*, edición de 1687, pág. 6: "No es Comedia, sino solo / vna Fabula pequeña, / en que, à imitacion de Italia, / se canta, y se representa, / que alli avia de seruir / como acaso, sin que tenga / mas nombre, que fiesta acaso".

<sup>59</sup> Hesse, *op. cit.*, págs. 214-218.

<sup>60</sup> *Obras Completas*, 5ª edición (1966), I, 1747b.

<sup>61</sup> El prólogo de Ovidio incluye otras 28. Véase Ottavio Rinuccini, *Drammi per musica Dafne-Euredice-Arianna*, con prefacio y notas de Andrea della Corte (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1926), págs. 3-5.

<sup>62</sup> *Tercera Parte*, edición de 1687, págs. 7b y 432b.

<sup>63</sup> "Dioses, cielo, luna, estrellas, montes, mares, prados, fuentes, troncos, riscos, plantas, flores, aves, frutos, fieras, peces" (*Obras completas* [1966], I, 1751); "cielo, sol, luna y

estrellas, riscos, selvas, prados, bosques, aves, brutos, fieras, peces, troncos, plantas, rosas, flores, fuentes, ríos, lago, mares, ninfas, deidades y hombres (*ibid.*, pág. 1782b).

<sup>64</sup> Rinuccini, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>65</sup> Angel Valbuena Briones, "Nota preliminar" en *Obras Completas*, I, 1765.

<sup>66</sup> *Tercera Parte*, 1687, págs. 405-412.

<sup>67</sup> Resumen en Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, págs. 52-53.

<sup>68</sup> Calderón ya había celebrado la belleza de María Teresa en la loa que precede a *El Laurel de Apolo*. El retrato de Velásquez confirma su finura. Véase Everett W. Hesse, "Court References in Calderon's 'Zarzuelas'", *Hispanic Review* xv/3 (julio, 1947), pág. 368.

<sup>69</sup> *Tercera Parte*, 1687, pág. 411b: "por señas que ha de ser / toda música, que intenta / introducir este estilo, / porque otras naciones vean / competidos sus primores".

<sup>70</sup> *Ibid.*: ¿"No mira quanto se arriesga / en que colera Española / sufra toda vna Comedia / cantada?"

<sup>71</sup> *Ibid.*: "No lo será / sino solo vna pequeña / representación; demàs / de que no dudo, que tenga / en la duda de que yerre, / la disculpa de que inventa: / quien no se atreue à errar no / se atreue à acertar..."

<sup>72</sup> Grout, *A Short History of Opera* (edición de 1965), pág. 62.

<sup>73</sup> *Obras en Verso del Homero Español que recogió Juan López de Vicuña (Edición Facsimil)*, con introducción y notas de Dámaso Alonso (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963), fol. 81<sup>v</sup>. Calderón cita las líneas 1-4, 9-14, pero invierte "bien" y "mal" (línea 9). En la línea 24, cambia "va" por "van".

<sup>74</sup> Agustín Durán, *Romancero General*, I (Biblioteca de Autores Españoles, x, Madrid: M. Rivadeneyra, 1877), pág. 270: "es este en mi opinión el mejor romance de la buena época de nuestra poesía".

<sup>75</sup> *Ibid.*, págs. 14-15 (Nº 33). El joven guerrero Gazul se entera de que su amada Zaida ha convenido en casarse con el rico pero viejo y feo alcaide de Sevilla, Albenzaide. A caballo corre hasta Jerez, donde se están celebrando las bodas a fin de matar a Albenzaide. Calderón cita la primera redondilla del romance. Citando pareado por pareado, Calderón hila los versos citados, tanto los del romance anónimo (*Flor de varios y nuevos romances* [Valencia: Miguel de Prados, 1591, licenciado en 1588]), como los de Góngora, en un todo de insuperable belleza. En la edición de 1966 de Valbuena Briones (*Obras Completas*, I, 1782-1783), figura en bastardilla los versos citados de Góngora. En las dos últimas redondillas del romance de Angélica y Medoro (que comienza con la estrofa "aves, campos, fuentes, vegas") Góngora utiliza la misma figura retórica que Calderón pone en boca de Venus en el momento de emoción suprema de su parlamento (precisamente antes de la última entrada de Marte).

<sup>76</sup> Véanse los detalles bibliográficos en Everett W. Hesse: "The Publication of Calderon's Plays in the Seventeenth Century", *Philological Quarterly*, xxvii/1 (Enero, 1948), pág. 40.

<sup>77</sup> Edward M. Wilson, "The Text of Calderon's 'La Púrpura de la Rosa'", *Modern Language Review*, Lrv/1 (enero de 1959), pág. 29.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pág. 30.

<sup>79</sup> Son tres porque en 1664 se imprimió dos veces la *Tercera Parte* (en las así llamadas ediciones "Excelmo" y "Excelentissimo"). Véase Hesse, "The Publication of Calderon's Plays", pág. 40, nota 13; Wilson, *op. cit.*, págs., 42-44.

<sup>80</sup> Wilson, *op. cit.*, pág. 30. Equivoca la fecha del estreno en el Retiro, pág. 29, basándose en una fecha que después corrigió Cotarelo y Mori (cf. *Ensayo*, págs. 311-312 y en *Historia de la zarzuela*, pág. 52).

<sup>81</sup> Wilson, *op. cit.*, págs. 40-41.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pág. 32.

<sup>83</sup> Cf. en la edición de 1966, pág. 1777a, último parlamento de Marte en esta columna, con la versión manuscrita que transcribió Wilson, *op. cit.*, pág. 33.

<sup>84</sup> Cotarelo y Mori, "Noticias inéditas de algunas representaciones palaciegas de las comedias de Calderón y otros", *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1/7 (abril 1º, de 1901), pág. 213.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pág. 212.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pág. 213: "Al señor Hidalgo, por haber puesto la música de la loa y otras cosas 500". Otros tres músicos recibieron 400, 300 y 200 reales cada uno; Gregorio de la Rosa, Juan de Sequeira y José Benito. La compañía de Manuel Vallejos que fue contratada para la fiesta, también incluyó a su grupo de músicos de teatro.

<sup>87</sup> Cotarelo y Mori, (*Ensayo*, pág. 328), suponía que Gregorio de la Rosa, Sequeira y Benet "ayudaron" a componer la música para la reposición. En 1687 Sequeira escribió la música para dos autos sacramentales, *El gran químico* y *Las Mesas de La Fortuna*, de Francisco de Bances y Candamo, y en 1713 compuso la música para la "comedia de Santa Cecilia"; documentos de Almacén de la Villa, 3-720-1 y 3-450-3, publicados en *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1914) 1, 18 y 100, de Cristóbal Pérez Pastor.

<sup>88</sup> Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, pág. 55, nota 1.

<sup>89</sup> En la reposición de 1680 de *La púrpura*, sólo una de las partes fue cantada por un hombre, la de Desengaño. Manuel Angel recibió 450 reales por vestirse con picos de animales y representar el papel (*Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1/7, pág. 212).

<sup>90</sup> *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid: Fortanet, 1905), 1, pág. 278. Siete años después de su estreno, la obra de Moreto, escrita en 1653, se consideraba ya "comedia vieja".

<sup>91</sup> *Ibid.*, pág. 279: "[Día 30]... fui al dicho barrio del Mentidero y casa de los ensayos de las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías, y esto fue a la hora de las dos del día, poco mas o menos, y hablé con Diego Osorio y otros comediantes y me dixerón que ensayan por la mañana y tarde todos los días y que asiste el señor Marques de Liche y me hicieron entrar los aguaciles que estan de guarda y vi en el mismo quarto donde ensayan al dicha señor Marques y a Don Pedro Calderon y músicos de la capilla de Su Magestad". Pérez Pastor encontró este documento en el Archivo Municipal de Madrid (Clase 16, 2-468-29).

<sup>92</sup> Eróstrato, personaje histórico "que en el año 356 A. C., para inmortalizar su nombre, incendió el templo de Artemis=Diana en Efeso, el mismo año en que nació Alejandro Magno" (*Enciclopedia Italiana*, xiv, pág. 266, "Eróstrato").

<sup>93</sup> Después de la primera edición de 1663 en la cual se nombraban los cantantes, *Celos* apareció en la *Séptima Parte de Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Francisco Sanz, 1683), págs. 259-292 [tres jornadas se hacen cada vez más largas, págs. 259-267; 267-278; 278-292 = págs. 8, 11 y 14]. El *Coro Final*, en la edición de Subirá (Págs. 61-62), no tiene nada que ver con el de la edición de Vera Tassis ni con la de Hartzenbusch. No obstante, en todo lo demás, Subirá confía en la ortografía de Hartzenbusch. Valbuena Briones ofrece un texto crítico mejor en (*Obras Completas* [Quinta edición]: *Dramas*, 1966).

<sup>94</sup> *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F. E. Pötting: 1662-1673*, editado por Alfred Francis Pribram y Moriz Landwehr von Pragenau, en *Fontes Rerum Austriacarum*, Abt. II, *Diplomataria et acta*, I,VI (1903), págs. 276, 289, 293, 295, 300, 312.

<sup>95</sup> Caroline Anne Miller, "Chiavette: A New Approach", University of California. Tesis para obtener el título de Master, 1960, págs. 132, 136.

<sup>96</sup> Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658)*, edición de A. Paz y Melia (Madrid: Atlas, 1968 [Biblioteca de Autores Españoles, cccxi]), 1, pág. 206b.

<sup>97</sup> Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, 1, pág. 279: "donde ensayan... músicos de la capilla de Su Magestad".

<sup>98</sup> *Festschrift Arnold Schering*, pág. 237.

<sup>99</sup> Véase la edición de Subirá, págs. 30 (compás 38) hasta 34 (168).

<sup>100</sup> *Ibid.*, págs. 34 (172-181)-45 (113-121). En la partitura de Évora, (GLI/2-1) este aire comienza en fol. 21<sup>v</sup> (compás 2 del corchete 3) y continúa intermitentemente hasta el 27.

<sup>101</sup> Cf. Barcelona, Biblioteca Central, Publicaciones de la Sección de Música, xix (*La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio: Facsimil del Códice j. b. 2 de El Escorial*), 1964, folios 98<sup>v</sup>-99<sup>v</sup> (*O que en Santa Maria crever ben de coraçon*), con una transcripción en Publicaciones, xv (1943), pág. 92; fols. 318<sup>v</sup>/320 (*O que a Santa Maria seruiço fezer de grado*) con la transcripción en pág. 387, de 1943. Estos son solamente dos ejemplos escogidos al azar.

<sup>102</sup> Por el orden en que se les cita, estos seis villancicos de Encina pueden encontrarse en *Monumentos de la Música Española*, x (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1951), en las págs. 178, 52-53; 51-52; 54, 304 y 74. Véanse los textos completos en la edición de 1890 de Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical de Palacio*, y la edición de las canciones hecha por José Romeu Figueras en (*Monumentos de la Música Española*, xiv [1965]).

<sup>103</sup> *Monumentos de la Música Española* v (1947), págs. 151-152. Barbieri, número 327.

<sup>104</sup> Bertrand H. Bronson, *The Ballad as Song* (Berkeley: University of California Press, 1969), pág. 205.

<sup>105</sup> Editada al año siguiente en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, 42 hojas. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, R-5787. Publicada nuevamente en *Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Instituto "Nicolás Antonio"], 1946), II, págs. 141-217.

<sup>106</sup> Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, pág. 15, le identifica como antiguo bibliotecario del Infante Cardenal Fernando (que construyó el pabellón de la Zarzuela). El padre era un médico italiano que ejercía la profesión en Madrid.

<sup>107</sup> *Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta*, II, pág. 146: "En la co[m]posición desta, se notará ta[m]bie[n] la nouedad de auerla co[n]seguido cantada à todos los Coros, y Vozes que la Real Capilla consiente, auiendo trabajado en ajustar Clausulas Poeticas a todos sus tañidos, que muchos, ni son Versos, ni caben en ellos. Ni tampoco se contenta la armonía de aquellos ayres con sencilleces de Prosa, cuya dificultad consiste, en haber precedido esta vez la Música à los Versos, ò en auer obedecido estos las consonancias de aquella. Y si la breuedad suele conseguir alguna venia de los yerros, representa el Autor de este Volumen, que todo èl, se compuso en menos de vn mes, desea[n]do vn siglo, para aciertos del seruicio de su Magestad".

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 150: "Continuauanse en alto sobre los linteles de esta vistosa fabrica, dos altas Tribunas, de arge[n]tada y vistosa apariencia, donde la Capilla de mejores Orfeos, dos vezes diuinos, por la voz, y el instituto, no vistos se escuchauan, varia[n]do la representación sus Coros, con tal misterio, que à emulación del antiguo Teatro, persuadian assistida Deidad à los oyentes, cuya nouedad en el Español Teatro se estrenó en esta gran fiesta".

<sup>109</sup> *Ibid.*, pág. 157.

<sup>110</sup> *Obras Completas* (1966), I, 1795. Las líneas 25 ("Voluimos"), 29 ("cuando") y 37 ("Segunda") del primer parlamento de Clarín están marcadas *aprisa, despacio* e *aprisa* en el manuscrito de Évora (fols. 4<sup>v</sup>-5).

<sup>111</sup> Manuscrito de Évora, fol. 4.

<sup>112</sup> *Ibid.*, fols. 8<sup>v</sup>, 15. Como lo hace Torrejón y Velasco en la partitura de Lima, Hidalgo usa los signos § § en el manuscrito de Évora, para indicar las repeticiones.

<sup>113</sup> *Obras*, I (1966) págs. 1810b-1811a. En el texto de Hidalgo (Manuscrito de Évora) se reemplaza "pausas" con "fugas" en la línea 7 del segundo parlamento de Céfalo, página 1810b. "Fugas" debe ser lo correcto pues Hidalgo responde con una de sus raras imitaciones. José Subirá recogió otras variantes del texto entre las fuentes impresas y manuscritas, en "Calderón de la Barca, libretista de ópera: Consideraciones literario-mu-

sicales", *Anuario Musical*, xx-1965 (1967), págs. 71-72. El *Coro Final*, en las páginas 61-62 de su edición de 1933, no se encuentra en ninguna otra fuente, salvo en la versión trunca del Palacio de Liria.

<sup>114</sup> Manuscrito de Évora, fol. 36<sup>v</sup>.

<sup>115</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, págs. 313, 324 y 328.

<sup>116</sup> *Correspondence of Wagner and Liszt* (New York: Charles Scribner's Sons, 1897) II [1854-1861], pág. 222. Véase el texto alemán en *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Zweiter Teil, edición de Erich Kloss (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1919), pág. 190: "Ich bin nahe daran, den Calderon einzig hoch zu stellen. Durch ihn hat sich mir auch die Bedeutung des spanischen Wesens erschlossen: eine unerhörte, unvergleichliche Blüthe, mith solcher Schnelle der Entwicklung, dass sie bald beim Tode der Materie und-zur Welt verneigung gelangen musste".

<sup>117</sup> *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Dritte Auflage (Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1903), IX, pág. 136. En inglés véase *Richard Wagner's Prose Works* (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1896), V, pág. 137.

<sup>118</sup> *Venid hermosuras, Pues que Venus, Quien nos busca, Toda bella Siquis, Tan noble, Venus bella, Aunque mal, Cuatro eses, En hora dichosa, Y en fin, Quedito*. Estos fragmentos son en su mayoría retornelos corales (el 6 y el 7 están unidos y también el 9 y el 10). Ninguno de ellos es un aria. Véase A. Valbuena Briones, edición *Ni amor*, en *Obras Completas*, I (1966), págs. 1943, 1949a, 1964a, 1965b, 1966a, 1968a, 1968b, 1968a [sic], 1974a, 1978b, para los textos. Pedrell no imprimió música alguna del doble himno nupcial que se cantó en la máscara del palacio de Gnido (1970b). En la suntuosa reposición de *Ni amor se libra de amor*, del 3 de diciembre de 1679, Calderón cambió algunas direcciones de escena. Véase N. D. Shergold, "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, XXIII/3 (julio, 1955), pág. 213. En esa ocasión Juan Hidalgo recibió 1000 reales por una nueva loa y por supervisar los ensayos y la representación. Véase *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I/5 (marzo 1<sup>o</sup> de 1901), pág. 144. También se pagaron 200 reales a Marcos Rodríguez, "que sacó los acompañamientos de la música por solfa".

<sup>119</sup> *Obras Completas*, III (segunda edición, 1967), edición de Angel Valbuena Prat, pág. 1503. Las líneas exactas y los comentarios al respecto pueden verse en Jack Sage, "Calderón y la música teatral", *Bulletin hispanique*, LVIII/3 (julio-septiembre de 1956), págs. 287-288.

<sup>120</sup> María de Anaya cantó el papel de Megera (una de las tres furias) en el estreno de *Celos aún del aire matan* (*Historia de la Zarzuela*, pág. 55). También cantó el 18 de enero de 1680, en la reposición de *La púrpura de la rosa*. Sobre sus amores con Alonso de Olmedo, véase Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", *Boletín de la Real Academia Española*, III/xii (abril, 1916), págs. 179-180. "Pocas cantantes permanecieron por tanto tiempo en el teatro español del siglo XVII, casi treinta años". Nació alrededor de 1640 y murió el 1<sup>o</sup> de diciembre de 1693. (*ibid.*, págs. 178-179). Alonso de Olmedo *el Mozo* tuvo una larga carrera como hombre de teatro en las compañías de Pedro de la Rosa, Escamilla y Manuel Vallejo. A menudo escribió y dirigió los saraos y ballets que se insertaban en los espectáculos de la corte 1676-1682 (año en que murió). Para la reposición de 1680 de *La púrpura de la rosa*, produjo el entremés *Los estudiantes*. Véase Juan Vélez de Guevara, *op. cit.*, pág. xcii.

<sup>121</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, pág. 344. Otros dos músicos recibieron respectivamente 800 y 600 reales, José Benet y Luis López (pág. 343).

<sup>122</sup> Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 345: "A Gregorio de la Rosa por la composición de la música y ensayarla 1000 reales".

<sup>123</sup> Figura en Pedrell, *Teatro lírico español*, IV-V (1898), págs. 50-52, con un aria en *La menor, Todo es amor*. El texto continúa: "el arroyo, la estrella y la flor; aprende Tirsi bella de la flor". Se[r]queira tomó parte en la reposición de 1680 de *La púrpura*

(*Revista Española de Literatura, Historia, y Arte*, 1/7 [19 de abril de 1901], pág. 213). Dos cantadas por Serqueira, *En la ribera verde y O corazón amante*, se conservan en M. 2618, manuscrito de 90 páginas que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>124</sup> Jusepe=José Benet, Músico en *Hado y divisa* y en la reposición de 1680 de *La púrpura*, también tomó parte en los autos de 1677 y 1678.

<sup>125</sup> José Subirá, "Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1800)", *Anuario Musical*, XIII (1958), pág. 208.

<sup>126</sup> Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 308. Galán recibió 500 reales por componer la música; Calderón 4.400 por escribir los textos de los autos. Cantaron La Grifona (Bernarda Manuela, cantó Procris en el estreno de 1660 de *Celos*) y La Borja (Mariana de Borja). También cantó María de Salinas (cantó el papel de Tisífone en el estreno de *Celos* en 1660).

<sup>127</sup> *Obras Completas*, III (1967), págs. 1127-1128.

<sup>128</sup> El papel del Ángel, bailado y cantado (*ibid.*, III, 1625-1626, 1630-1632), iba a representarlo originalmente Francisca Bezón, la misma diva que iba a cantar Adonis en la reposición de 1680 de *La púrpura*. En ambas ocasiones cayó enferma y hubo que sustituirla. Véase Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 349n.

<sup>129</sup> Entre los efectos especiales figuran los timbales "sordos" y "destemplados", para acompañar a los coros antifonales (*Obras Completas*, III, 1709).

<sup>130</sup> *Ibid.*, III, 1558b: "Todo sea nuevo... La Obra, el Tono, la Voz y el Instrumento" (loa que precede a *El laberinto del mundo*).

<sup>131</sup> Pérez Pastor, *op. cit.*, págs. 349, 351, 363, 367-368. Romero recibía 100 ducados todos los años. Tres de los villancicos de Fray Juan Romero se conservan en la Bayerische Staatsbibliothek. Véase Robert Eitner, *Quellen-Lexikon*, VII, pág. 300.

<sup>132</sup> Irving Leonard, "Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, VI/4 (octubre, 1938), pág. 286. El conocimiento de embarque de 1640 no especifica los títulos de las tres comedias de Calderón.

<sup>133</sup> William A. Hunter, "The Calderonian Auto Sacramental *El Gran Teatro del Mundo*: An Edition and Translation of a Nahuatl Version", Publication 27, Middle American Research Institute, Tulane University (1960), pág. 116.

<sup>134</sup> "Tocan chirrimás, cantan el Tanctum ergo muchas veces", así reza la última rúbrica de la edición príncipes (*Autos Sacramentales* [Madrid: María de Quiñones, 1655]). Véase Hunter, *op. cit.*, pág. 198. Para más detalles sobre una escenificación moderna, véase Theodore S. Beardsley, Jr. "Manuel de Falla's Score for Calderon's *Gran Teatro del Mundo*: The Autograph Manuscript", *Kentucky Romance Quarterly*, XVI/i (1969), págs. 63-74.

<sup>135</sup> Everett W. Hesse, "Calderon's Popularity in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, XXIII/1 (enero, 1955), págs. 13 y 15.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pág. 14.

<sup>137</sup> *Ibid.*, "Las representaciones de las comedias de Calderón en México durante la época colonial, sumaron 358; su competidor más cercano, por ejemplo en Perú, fue Moreto con un total de 117 representaciones" (*ibid.*, pág. 16).

<sup>138</sup> Cotarelo y Mori, "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias", *Boletín de la Real Academia Española*, III/14 (octubre, 1916), pág. 485.

<sup>139</sup> *Historia de la zarzuela*, pág. 61. En *La Fragua de amor* (1525), Gil Vicente incluyó una canción para un negro acompañada por martilleo métrico en el yunque (*ibid.*, pág. 25).

<sup>140</sup> "Don Juan Bautista Diamante", págs. 455-456.

<sup>141</sup> *Ibid.*, páginas 492-493.

<sup>142</sup> La fecha del estreno que establece la edición de Varey-Shergold, de *Los celos hacen estrellas*, capítulo 4 (reseña el 22 de diciembre de 1672, la que se encuentra en la página 1).

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. xcvi.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pág. ciii, nota 264; la transcripción de Sage en págs. 265-266. "Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer", de Pitts, George Peabody College for Teachers (Nashville). Disertación para obtener el Ph. D, 1968, puede consultarse en los Microfilms de la Universidad, 68-16, 348.

<sup>145</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 63; *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, págs. 23-24. El libreto fue editado en Nápoles por orden del Virrey.

<sup>146</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 64, identifica al compositor de la música de *Venir el Amor al mundo*, como Sebastián Durón. No obstante, 1680 es una fecha muy temprana para que Durón haya podido componer la música de esta corta extravagancia. Según la *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1/6 (marzo 15, 1901), pág. 180: "A. D. Melchor de León por una zarzuela que ha entregado al Condestable [de Castilla] que se intitula *Venir el amor al mundo*" se le pagó a éste una gran suma (cuentas del festival para *Faetón*, diciembre de 1679). Con respecto a Melchor de León Marchante, véase Pérez Pastor, *Documentos*, 1, págs. 363, 372.

<sup>147</sup> *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, edición de Ramón de Mesonero Romanos (Madrid: M. Rivadeneira, 1858 [Biblioteca de Autores Españoles, XLVII]), pág. 287.

<sup>148</sup> *Entre los álamos verdes* (*Revista Musical Chilena*, xvi/81-82, pág. 67) está sacado de *Las fortunas de Diana*, de Lope de Vega. Véase R. Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), pág. 307. Calderón incluyó *Malograda fuentecilla* (*Revista Musical Chilena* xvi/81-82, pág. 85 [Nº 15]) en su comedia *El acaso y el error*. En Edward M. Wilson y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* (Londres, Tamesis Books, 1964), pág. 78, se citan otras dos obras en que figura este mismo romance.

<sup>149</sup> El texto puede verse en *Cytara de Apolo, loas y comedias diferentes que escribió Don Agustín Salazar y Torres* (Madrid: Antonio González de Reyes, 1694), al final de la segunda jornada, de acuerdo con Pedrell (III, xxiii).

<sup>150</sup> En el *Diccionario de la Música Labor*, 1, 900, se le identifica como Catalán. De acuerdo con Rafael Mitjana Ferrer fue "un importante compositor" (*Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1: 4 [Espagne-Portugal], pág. 2067). Mitjana publicó de nuevo la música de la visión, durante la cual Jeremías y la personificación de Jerusalén claman por ayuda.

<sup>151</sup> *Teatro lírico español*, III, 3. Esta zarzuela se representó ante Carlos II y su segunda mujer allá por 1694. El trozo de Pedrell está sacado de una de las canciones de Polifemo en el primer Acto. Véase *Historia de la Zarzuela*, pág. 72, nota 1.

<sup>152</sup> En la página 65, nota 3, informa que el manuscrito de 80 hojas se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero el catálogo de Anglés-Subirá no lo ubica allí.

<sup>153</sup> Nombrado músico violón de la Capilla Real, el 23 de septiembre de 1693. Había sido colegial en la Escuela Real de Coros. El 10 de septiembre de 1720, él mismo dice que había estado tocando el violón y componiendo diversas cosas para su Majestad desde 1688 (32 años). Nació en Artá (Mallorca) y murió en Madrid el 18 de enero de 1747. Véase Nicolás A. Solar Quintes, "Antonio Lites Carrión y sus hijos", *Anuario Musical*, v (1950), págs. 170-171.

<sup>154</sup> En José Subirá, "El teatro del Real Palacio (1849-1851)", (Madrid: C. Bermejo [Instituto Español de Musicología: Monografías, IV], 1950), en pág. 33 se mencionan otros detalles.

<sup>155</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 70, nota 2.

<sup>156</sup> M. 2277. Véase Anglés-Subirá, *Catálogo*, 1, 363-364. La loa comienza con "Clar.\* y Violines".

<sup>157</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 71, nota. Los papeles de Argos, Rústico, Silvio y Fauno, fueron cantados por hombres. Teresa de Robles, que cantó el papel de Júpiter, había cantado el de Venus en un baile que se incluyó en la zarzuela de cumpleaños *Las Be-*

*fides*, escrita por el Conde de Clavijo, para la Reina Madre (Mariana de Austria), el 22 de diciembre de 1686, (pág. 70, nota 1).

<sup>158</sup> El 1º de agosto de 1708, en una brillante ceremonia celebrada en la Catedral de Santa María del Mar, de Barcelona, ella se casó con el aspirante imperial al trono de España, Carlos de Austria, como se le conocía en España (coronado con el nombre de Carlos III en Barcelona, el 24 de octubre de 1705), se cantó un Te Deum de J. J. Fux. Véase Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara* (Graz-Köln: Hermann Böhlau Nachf., 1966) pág. 41.

<sup>159</sup> *Il più bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetta Cristina Regina delle Spagne*, aparece en el Catálogo de Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (Bruselas: J. J. Coosemans, 1898), I, 93 (Nº 584).

<sup>160</sup> Arturo Zavala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (Valencia: Diputación Provincial [Instituto Alfonso el Magnánimo], 1960), págs. 31-32. El libreto lo imprimió Antonio Bordazar, en Valencia, en 1728.

<sup>161</sup> Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimientos de la ópera en España*, pág. 270. De nuevo se imprimió el libreto (con una traducción española) (por el mismo impresor, 1734).

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 256.

<sup>163</sup> Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México (17, M4 PAR). Impreso por los Herederos de la Viuda de M. de Ribera. Véase el artículo "Zumaya", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIV (1968), columnas 1423-1424.

<sup>164</sup> Alfred Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, I. Band. (Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1927), págs. 27, 29.

<sup>165</sup> Con relación a Mancia, véase *Quellen-Lexicon*, VI, pág. 292.

<sup>166</sup> Lorenz, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>167</sup> Sólo se conserva un fragmento de la música; véase *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XI (1963), 1487; también Cotarelo y Mori, *Orígenes*, pág. 23. *Cómo Antonio*, conocido solamente por el libreto (Francesco María Paglia, 18 de noviembre de 1696) dedicado a Doña María de Girón y Sandoval, acaso fue también compuesto por Scarlatti.

<sup>168</sup> Hasta ahora no se han aclarado los antecedentes nacionales de don Francisco Quesada, que en 1692 era maestro de coros de la corte del Virrey español en Sicilia. Al igual que otro compositor de ópera que lleva nombre español, Davide Pérez, Quesada podría haber nacido en Italia de padres españoles. Pero también podría haberse traído de España como se hizo antes con otras celebridades sicilianas, tales como Bernardo Clavijo del Castillo y Sebastián Raval. De haber nacido en España, su obra *La Gelidaura Dramma per musica da rappresentarsi Nel Famosissimo Teatro Grimani Di S. Giovanni, e Paolo, L'Anno 1692*, le daría un rango importante en la historia de la ópera española. En la dedicatoria firmada el 22 de enero de 1692 (fol. A6), Lovigi Carempi certifica las cualidades musicales de Quesada: "Se haverai la bontà di venirlo à sentire, ti assicuro ben sì, che partirai pieno di dolcezza stante la virtuosissima Musica del Signor Don Francesco Quesada [Quesada] Maestro della Cappella Reale de Sicilia, che veramente hà composto note piene di melodia".

La *Gelidaura*, dividida en tres actos de 14 cuadros cada uno, narra la historia de Lucidoro, hijo bastardo de Ubaldo, rey de Corinto, y Belisa, princesa de Tarso. Criado por Ormondo, confidente del rey, ignorante de su verdadera identidad, Lucidoro es el único hijo varón del rey, y como tal, Ubaldo le da la mano de Gelidaura, sobrina del rey. Coralbo, a quien se le había prometido la mano de la hermana de Gelidaura, levanta un ejército para hacerle la guerra a Corinto.