

INTRODUCCIÓN

El teatro español del cambio dinástico aparece las más de las veces como un espacio anónimo —innombrado— que queda eclipsado por los dos monumentos literarios y culturales del declinar del Antiguo Régimen: el Barroco y el Neoclasicismo. Se trata de un espacio en ocasiones referido como Postbarroco, Tardobarroco, Barroco tardío, recientemente también como Bajo Barroco e, incluso, con el marbete de Rococó¹. No obstante, el uso de una u otra etiqueta usualmente acaba derivando hacia un debate tal que acaba por consumir el propio contenido que tratan de designar. Independientemente del tejuelo que le queramos asignar, este momento de la historia literaria es habitualmente considerado un período epigonal, anacrónico, carente de originalidad y más preocupado por la imitación de modelos heredados que por desarrollar una literatura propia. Es decir, una etapa artística y literaria que únicamente forma parte de lo que muere, pero no de lo que nace.

Se trata de un período considerado en ocasiones como «lamentable» o como «páramo literario» (Checa Beltrán 1998: 31 y 2003: 1521). François Lopez lo describe de una forma aún más expresiva al comentar que cuando tuvo lugar la entrada pública del rey Felipe V en Madrid, en 1701, se dispuso un monte Parnaso en el que se encontraban los mayores ingenios de España: Lope, Quevedo, Calderón, Zárata y Góngora, pero, afirma el investigador, si en el advenimiento al trono de Fernando VI —cuarenta y cinco años más tarde— se hubiera construido otro Parnaso, este habría sido muy semejante al anterior y casi sin variaciones. Quizá ninguna (2004: 513-514).

¹ Para una discusión acerca de la pertinencia de algunos de estos marbetes, véase Cañas Murillo (1996).

En lo que se refiere específicamente al teatro, es bien conocido que los autores más representados en los teatros públicos de la primera mitad del siglo XVIII eran aquellos de la centuria anterior y, principalmente, Calderón (Andioc 1987). En el teatro palaciego, no obstante, la balanza está algo menos descompensada debido a la costumbre de celebrar los cumpleaños de los miembros de la familia real, nacimientos y otros sucesos especialmente felices con comedias nuevas de los autores más relevantes del momento. Asimismo, tenemos suficiente documentación como para afirmar que, tanto en el Salón Dorado del Alcázar, como en los palacios reales de la periferia madrileña, abundaban también las representaciones francesas e italianas (Kamen 2001: 104; López de José 2006: 129-139). No obstante, es evidente que la autoridad de Calderón se extiende de forma incontestable también a los teatros palaciegos. Sirva como muestra la coronación del nuevo rey, Luis I, en 1724, en la que se representa una refundición de su comedia mitológica *Fieras afemina amor* que, aunque ya estrenada en 1672 en el mismo Coliseo del Buen Retiro, se vuelve a llevar a escena para celebrar el comienzo del reinado del nuevo monarca.

Los dramas mitológicos cortesanos de Calderón y sus seguidores constituían un género único en España, pero tampoco eran algo excepcional. Este drama forma parte de una corriente europea de espectáculos que funcionaban como instrumento y expresión de la monarquía absolutista para mostrar y resolver rivalidades tanto dentro como fuera de la corte mediante la manifestación de la *potestas* del propio rey. Seguían el principio de Maquiavelo de disuadir —casi paralizando— a posibles enemigos internos o externos mediante asombrosas demostraciones de poder y riqueza que se plasmaban en fastuosas escenografías, música, vestuario, así como también la disposición del público (Greer 1991: 7). Es decir, eran espectáculos enraizados en aspectos poco apreciados —al menos comparativamente— por las poéticas posteriores ya que, al ser elementos que apelaban a los sentidos en lugar de a la racionalidad, los ilustrados pensaban que el discurso literario corría el riesgo de quedar eclipsado o, por lo menos, limitado. Santos Díez González explica en las *Instituciones poéticas* (1793) que, en estas circunstancias, el poeta no puede crear «argumentos de razonamientos largos, y reflexiones que son del género instructivo», ya que la música no puede seguir este tipo de parlamentos si no es en forma de largos y monótonos recitados (Checa Beltrán 1998: 219).

También hoy en día, aquellos mismos elementos —la elaborada escenografía, música y trajes, etc.— que en su momento habían sido eficaces armas políticas para las cortes europeas del Antiguo Régimen, quizá sean ahora, al menos en parte, motivo de la desafección de la crítica literaria y de los aficionados al teatro. Ya sea por preferencia o por formación, lo cierto es que desde nuestras primeras historias del teatro y hasta muy recientemente, se ha relegado el aná-

lisis de códigos de comunicación no verbal —tan importantes en estos dramas mitológicos— en favor del análisis de la racionalidad textual. Adicionalmente, la gran influencia de las críticas de Luzán a la representación de dramas musicales (*Poética* 394) ha lastrado también su plena consideración dramática.

Hacia finales del siglo XVIII, las críticas se atemperarían algo, pero ya sería tarde para la recuperación de los dramas mitológicos, y si los que escribió Calderón ya habían caído en el olvido, ¿qué no sería de aquellos compuestos por Antonio de Zamora o José de Cañizares? Aún habría tiempo, no obstante, para la incipiente ópera de corte que en España había heredado el espacio dejado por el drama mitológico en las grandes celebraciones cortesanas. Checa Beltrán (1998: 218-222) ha estudiado la progresiva aceptación de la ópera en la España ilustrada, refrendada e impulsada por su inclusión en las *Instituciones poéticas* (1793) de Santos Díez González. No obstante, como ya vimos, su consideración en este tratado será aún inferior y displicente por la estimación de que estas representaciones eran incapaces de alojar largos razonamientos o reflexiones complejas que eran, entonces, una característica imprescindible de todo buen drama.

Con esto no se quiere decir que la crítica literaria sea responsable de la falta de investigación e inexistencia de público para los dramas mitológicos. Muy al contrario, quizá un mayor problema sea que estos dramas mitológicos hayan sido únicamente objeto de estudio literario —si bien marginal— pero hasta ahora no hayan formado parte de la historia política, diplomática, social, económica, e incluso musical, si bien en este último caso contamos con algunas recientes excepciones, como el cuarto volumen de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVIII* publicada por el Fondo de Cultura Económica (2014).

De otra parte, este retraso en los estudios del teatro con música se deriva casi de forma natural de un gusto dramático que siempre ha privilegiado la palabra hablada sobre cualquier otro signo; lo que Patrice Pavis ha denominado como «posición logocéntrica» de nuestro teatro occidental (1980: 505-506). Con todo, estos «dramas con música» han encontrado poco a poco hospedaje en los arrabales de nuestros manuales de historia del teatro (Arellano, Huerta Calvo, etc.) y, como hemos visto, también en las recientes historias de la música. El caso de España no es, desde luego, tampoco un caso excepcional, sino un ejemplo más de las consecuencias del logocentrismo dramático europeo. Incluso la ópera italiana era considerada como algo fundamentalmente literario en la historiografía italiana del siglo XVIII y comienzos del XIX, relegando así a un papel secundario el desempeñado por la música en estas representaciones. Entonces, se interpretaba la denominación de *drama per musica* como un acontecimiento primordialmente literario para el que los elementos espectaculares y musicales eran algo accesorio, adjetival (Bianconi y Walker 1984: 212).

Esta condición secundaria de los «dramas con música» en las historias del teatro español se encuentra, pues, en sintonía con el vacío crítico sobre un teatro que se considera inferior y sin interés y, por tanto, ha acabado por ser un teatro de nadie. Por consiguiente, una mejor comprensión de este teatro es difícil, ya que escasean las ediciones modernas —e incluso las antiguas— que puedan aproximarlo al público aficionado e incluso al académico. Naturalmente, aquí siempre podríamos preguntarnos si ha sido antes el huevo o la gallina, pero en realidad ese camino acabaría por resultar igualmente improductivo. Lo que parece necesario, no obstante, para que estos dramas susciten el interés del público y de la crítica es la preparación de ediciones especialmente atentas a los aspectos extra-literarios que determinaron su puesta en escena, tales como la música y la escenografía, pero también las condiciones políticas, económicas y sociales en que se representaron y que son, en estos casos, mucho más que meras circunstancias, son contextos que determinan y coproducen el mensaje.

Salvando la enorme distancia temporal y dramática que los separa, la comedia mitológica tiene algo en común con otras formas dramáticas también olvidadas modernamente como los espectáculos de momos y mascaradas. Ambas son formas dramáticas que no encuentran lugar en una crítica que, a pesar de los avances, aún mide la calidad de los logros dramáticos según se aproximen o no a la exitosa fórmula de la comedia barroca. Al contrario que las comedias habituales del canon de nuestro Siglo de Oro, el valor de estos espectáculos de corte no se encuentra en la consecución de una arquitectura dramática universal, autónoma y atemporal, sino precisamente en lo contrario: en su carácter efímero y en su exclusividad. La importancia de la fábula está ciertamente supeditada a esta realidad. Los méritos de ambos modelos dramáticos —la comedia y el drama mitológico— no pueden ser evaluados de la misma manera. Los logros de estas, han evaluarse según la eficacia de unos signos que, si bien comprensibles por un selecto grupo y en un momento concreto, tienden a diluirse e incluso desaparecer cuando se exportan a otros tiempos u otras geografías.

Por eso, para que la edición de una de estas obras sea eficaz ha de presentar el texto como piedra angular que sustenta y a la vez es sostenida por el resto de las piedras de arco artístico, así como por las específicas relaciones de poder de la corte, las circunstancias políticas y diplomáticas en que tiene lugar la representación, el público al que iba dirigida (no meramente el público asistente), así como la gestión y disputas económicas durante su preparación. Para ello, como es lógico, es necesario un profundo trabajo documental que destape las intimidades de las representaciones palaciegas y un mayor desarrollo teórico e interdisciplinar.

Con frecuencia, estos esfuerzos se enfrentan con obstáculos casi insuperables, como el de que a la abundancia de textos dramáticos se contrapone una

escasa supervivencia de diseños escenográficos, cortinas o telones y de textos musicales. Esta es una carencia lógica de la que el recurrente incendio del Alcázar de Madrid es únicamente culpable en parte. La información disponible en archivos como el de la Villa de Madrid documenta la impresión de centenares de ejemplares de cada uno de los dramas musicales representados en el Coliseo del Buen Retiro e incluso, en muchas ocasiones, en formatos de lujo que sus beneficiarios, es de suponer, cuidarían de forma especial².

Por el contrario, los diseños de escenografía y la escritura musical eran habitualmente documentos de trabajo que no estaban destinados a tener una vida más allá de la propia representación y, después, quizá su archivo que, efectivamente, tenía lugar en el Alcázar madrileño. De entre estos, N. D. Shergold, y después con más detalle, J. E. Varey descubrieron y estudiaron dos diseños originales de sendos telones (o cortinas como se decía entonces). Otros diseños presumiblemente perdidos en el incendio de 1734 han podido reconstruirse por otros medios. Por ejemplo, los dibujos de Baccio del Bianco para *Andrómeda y Perseo* de Calderón o los de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, realizados por Herrera del Mozo, han sobrevivido a través de una copia esquemática hecha para enviarla a Austria (Egido 2009: 137).

En lo que se refiere a la música, esta era habitualmente trasladada a mano por un copista para el uso exclusivo de los cantantes y de la orquesta, pero al contrario de lo que ocurría con el libreto, luego no se imprimía ni se distribuía entre el público. Tal es así, que, cuando la reina Isabel de Farnesio gusta de alguna música se ve obligada a encargarse que la busquen y se la copien (Carreras 2000: 333). Esta precariedad del testimonio musical —parte coesencial de un teatro autodenominado «teatro con música»— es, por tanto, un obstáculo difícil de salvar.

De otro lado, aunque muchos de los textos empleados casi parezcan secuelas de dramas anteriores de Calderón, o incluso sean refundiciones de sus obras, en la época hay una conciencia de que desde la llegada de la compañía de los Trufaldines en 1703, y muy especialmente desde el enlace de Felipe V con Isabel de Farnesio en 1714, se está produciendo un cambio de estilo en el teatro de corte pues, como indicaba la anteriormente mencionada nota de la Junta de Festejos de Madrid a propósito de la representación de *Fieras afemina amor* en 1724, esta misma obra hubo de arreglarse para acomodarla a lo que entonces se denomina como «estilo presente» (López Alemany y Varey 2006: 238).

² Por ejemplo, para la representación de *Las Amazonas de España* (1720) de José de Cañizares y Giacomo Facco, se imprimieron 515 ejemplares, 8 en papel de Francia con cubierta de terciopelo carmesí, 37 en papel dorado (9 de ellos de Francia) y 470 en papel jaspeado (López Alemany y Varey 2006: 17).

Según parece desprenderse de la contaduría de este festejo y del encargo de la refundición del texto de Calderón a un músico de la Real Capilla, en este nuevo «estilo presente» la música cumpliría un papel fundamental. Sin embargo, como ha quedado dicho, su estudio queda obstaculizado por la escasez de testimonios musicales y escenográficos. A pesar de estas carencias, aún contamos con una enorme información documental de esta representación de 1724 que podemos contrastar con aquella de la puesta en escena original de *Fieras afemina amor* en 1672 en el mismo escenario del Coliseo del Buen Retiro y ante un público semejante. El estudio de la contaduría de esta producción, así como las modificaciones al texto de Calderón en el contexto dramático de otras obras similares representadas durante aquellos años como *Las amazonas de España* (1720), *Amor es todo invención: Júpiter y Anfitrión* (1721), *Angélica y Medoro* (1722) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723) nos permite hacer algunas conjeturas acerca de cuál pudiera ser aquel «estilo presente» al que se refería la madrileña Junta de Festejos y se consideraba ya cristalizado de forma evidente en 1724³.

Sin que suponga ninguna sorpresa, el estilo de este nuevo ciclo parece fundamentarse en una creciente influencia italiana sobre el drama español con el fin de lograr un nuevo equilibrio entre la música y el texto literario. Esto tiene una serie de consecuencias en la música que se compone para estos entretenimientos, pero también en la selección y entrenamiento de los actores cantantes, así como el tamaño de la orquesta, que ahora debe crecer tanto en número como en variedad de instrumentos empleados (Kenyon de Pascual 1987). Naturalmente, estos cambios sobre el escenario tienen también su reflejo contable a la hora de compensar económicamente al compositor, escritor, actores, músicos y maestros de canto por su trabajo en el espectáculo como se verá más adelante⁴. Con todo, el pago del escenógrafo —que en el caso de esta refundición de Calderón era el arquitecto de Madrid, Pedro Ribera— es difícil de determinar. Si bien es cierto que es el mejor remunerado de los tres maestros encargados de aquella representación, el pago de su trabajo no está desglosado, por lo que desconocemos qué parte corresponde exactamente a la propia representación y cuál a la construcción de los castillos de fuego y demás trabajos que realizó para la fiesta de la coronación del nuevo rey (López Alemany y Varey 2006: 239). La contaduría de otras obras del período tampoco nos resulta de gran ayuda en este sentido porque, con frecuencia, o bien se mezclan diversos servicios dentro de un mismo pago o, por el contrario, se incluye en un único pago el importe de los materiales (maderas, clavos, pinturas, etc.) junto con el trabajo realizado por el arquitecto de Madrid.

³ Véase López Alemany (2013).

⁴ Véase López Alemany, en prensa.

A pesar del obstáculo que supone la inexactitud en la contabilidad de estas celebraciones, la documentación que poseemos es suficiente para afirmar que en la época había una conciencia de que se había producido, o al menos se estaba produciendo, un cambio de estilo en el teatro palaciego. Se trataba este de un estilo que trataba de aunar las características dramáticas del teatro del barroco español con aquellas propias del gusto europeo de los nuevos monarcas. En definitiva, y tal y como reza la loa a la representación de *Las amazonas de España* de José de Cañizares y Giacomo Facco, en 1720, se procura hacer un tipo de comedia que fuese «en música italiana / y castellana en la letra» (loa, vv. 111-112) que trata de resolver la competición entre espectáculos «a la moda castellana» —como la zarzuela de *Todo lo vence el amor* (1707), de Antonio de Zamora y música de Antonio Literes para celebrar el nacimiento del futuro Luis I—, y los espectáculos «según el estilo y metro italiano», como el de *Decio y Eraclea* (1708) escrito y patrocinado por el conde de las Torres, Cristóbal de Moscoso y Montemayor⁵.

Otro aspecto que hemos de tener en cuenta al estudiar el teatro durante el reinado de Felipe V tiene que ver con la importancia de la implicación de la reina, Isabel de Farnesio, en la producción de espectáculos. Importancia que va desde la selección directa de obras —como ocurriera con *Las amazonas de España* (1720)— hasta la propia definición de lo que suponía ese «estilo presente». Estos cambios se acelerarán notablemente tras la muerte de Luis I y, especialmente una vez que los monarcas regresen a Madrid después del paréntesis sevillano (1729-1733). A partir de entonces, Isabel de Farnesio impulsará una completa transformación en el proceso de producción de los espectáculos de corte. Annibale Scotti, su asesor, se hará cargo de la gestión del nuevo Coliseo de los Caños, que abrirá sus puertas en 1738 (Kamen 2001: 202), y ese mismo año también asumirá la gestión del Coliseo del Buen Retiro.

El primer ejemplo de estos cambios lo vemos con la puesta en escena en 1738 de la ópera de corte de Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie* (1729), de la que la reina supervisará personalmente casi todos los aspectos artísticos y económicos, desde el arreglo del libreto hasta el vestuario. Así, la reina disolverá, de forma efectiva, el modelo tradicional de financiación y organización de la fiesta para hacerla depender directamente de ella misma y de Annibale Scotti (Carerras 2000: 335). Este cambio, unido a la llegada de Carlo Broschi (Farinelli) a la corte el año anterior, sentará las bases de un nuevo modelo de fiesta que buscará su inspiración en Nápoles, en cuyo trono ya se encontraba ahora el hijo de la reina, don Carlos.

⁵ Esta obra del conde de las Torres se basa en *L'Eraclea* estrenada en Nápoles en 1700 escrita por Silvio Stampiglia y con música de Scarlatti.

Se completa así el giro italianizante de la fiesta cortesana que ahora necesitará importar libretos de obras previamente estrenadas en Nápoles y, por tanto, tendrá que encargar traducciones de estos textos italianos. Pero no solo eso, sino que este giro obligará a los reyes a contratar cantantes de prestigio internacional que puedan satisfacer las necesidades de un escenario que, después de una lenta renovación de las primeras décadas del siglo XVIII ha decidido —ahora sí— dejar finalmente atrás su pasado barroco.

Sin embargo, todo esto ocurrirá con posterioridad a las obras que aquí se editan y, aunque sea importante conocer la trayectoria en la que se insertan, tampoco debemos desviarnos del objetivo primordial de esta introducción, que no es otro que el de situar las óperas de José de Cañizares y Giacomo Facco, *Las amazonas de España* (1720) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723), dentro del contexto histórico y dramático en que fueron concebidas.