

La espectacularidad musical del lenguaje operístico italiano en la dramaturgia calderoniana de *Angélica y Medoro* (1722)

The Musical Spectacularity of the Italian Operatic Language in the Calderonian Dramaturgy of *Angelica and Medoro* (1722)

Jordi Bermejo Gregorio

<https://orcid.org/0000-0002-2107-5496>

Universitat de Barcelona

ESPAÑA

j.bermejo.gregorio@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 217-231]

Recibido: 22-05-2020 / Aceptado: 13-07-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.15>

Resumen. El trabajo estudia la concepción poético-musical de la ópera *Angélica y Medoro* (1722) de Antonio de Zamora. Esta es el resultado de un diálogo entre el lenguaje operístico como recurso para la espectacularidad necesaria para la representatividad de los Borbones y la dramaturgia poético-musical calderoniana como garante de la naturaleza española del evento.

Palabras clave. Antonio de Zamora; *Angélica y Medoro*; ópera italiana; dramaturgia calderoniana; hibridación poético-musical.

Abstract. This work studies the poetic-musical concept of Antonio de Zamora's opera *Angélica y Medoro* (1722). This is the result of a dialogue between operatic language as a resource for the necessary spectacularity for the representation of the Bourbons and the Calderonian poetic-musical dramaturgy as a guarantor of the Spanish nature of the event.

Keywords. Antonio de Zamora; *Angélica y Medoro*; Italian opera; Calderonian dramaturgy; Poetic-musical hybridization.

Para celebrar el enlace del 20 de enero de 1722 entre el príncipe Luis de Borbón y Luisa Isabel de Orleans —hija del por aquel entonces regente de Francia, Felipe de Orleans—, la Casa Real delegó en la Villa de Madrid los festejos de la boda. Unos días antes, el 12 de enero, el consistorio llamó a los exitosos ingenios Antonio de Zamora (1665-1727) y José de Cañizares (1675-1750) para encargarles «la comedia intitulada *Angélica y Medoro*, loa y sainetes de la fiesta»¹. Este encargo acabó convirtiéndose en un auténtico «*dramma músico u ópera scenica en estilo italiano*»². La concepción de la pieza corrió a cargo de Antonio de Zamora, autor de los dos actos —denominación muy sintomática del tipo de espectáculo que se iba a dar³—. Por su parte, José de Cañizares escribió la loa y el sainete —si bien no siempre se consideró así⁴—, mientras que toda la música sería obra de José de San Juan⁵. Así pues, la ópera *Angélica y Medoro* se estrenó el 7 de abril de 1722 en el Coliseo del Buen Retiro⁶.

Tal y como estudiaron Juan José Carreras e Ignacio López Alemany, la obra se inscribía en el ciclo de teatro musical español para los reyes entre 1720 y 1724⁷. Este ciclo se caracterizó por «consolidar el estilo italiano en el drama musical español»⁸, exigencia regia para los espectáculos desde la llegada de Isabel de Farnesio y del marqués de Scotti⁹. Ellos abrieron la puerta a una colonia de actores, músicos y

1. López Alemany y Varey, 2006, pp. 165-166.

2. En la portada del testimonio impreso del libreto (BNE: T/25726) se lee *Dramma músico u ópera scénica en estilo italiano que en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro ejecutó a sus expensas la muy noble, muy leal, imperial coronada Villa de Madrid, en celebridad del feliz, deseado desposorio de los Serenísimos Príncipes de Asturias*, [Madrid], s. i., [1722]. Será este testimonio el que aquí se utilizará para las citas textuales. Así mismo, se conserva también el manuscrito que sirvió de base para la publicación impresa: BNE, Ms. 16902.

3. Las dos jornadas de las zarzuelas anteriores ahora son denominadas actos, asumiendo la nomenclatura de las partes de las óperas italianas en un libreto impreso para el estreno oficial, lo que revela la nueva significación. A diferencia de las sueltas de comedias y zarzuelas anteriores, «el libreto tiene aquí una función pública, celebrativa y conmemorativa que exige que esté en las manos del espectador contemporáneamente a la interpretación del espectáculo» (Carreras, 1996, p. 61).

4. Desde que Emilio Cotarelo (1917, p. 56) atribuyó toda esta fiesta —no solo las piezas de teatro breve— a José de Cañizares, se ha ido repitiendo una y otra vez esta atribución. Incluso la primera edición moderna de la obra —a cargo de Julius A. Molinaro y Warren T. McCreedy [Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1958]— apareció a nombre de Cañizares. No obstante, Yves Bottineau (1986, p. 383) declaró que la ópera era obra de Antonio de Zamora. Finalmente, gracias a la documentación descubierta por Juan José Carreras (1996, pp. 67-68) y extensamente completada por Ignacio López Alemany y John E. Varey (2006, pp. 165-208) se pudo demostrar documentalmente la repartición de las autorías verdaderas y todos los datos de creación de *Angélica y Medoro*.

5. Carreras, 1996, p. 57; López Alemany y Varey, 2006, p. 186.

6. Carreras, 1996, p. 57. El día 9 se representó a los Consejos y el 10 a la Villa de Madrid. Del 12 de abril al 11 de mayo de 1722 se hicieron veintinueve representaciones para el pueblo (Carreras, 1996, p. 57).

7. Carreras, 1996, p. 53; López Alemany, 2008, p. 9.

8. Carreras, 1996, p. 57.

9. El marqués Annibale Scotti, también del ducado de Parma, patria de la reina, «se convirtió en figura principalísima de la Corte, a cuyas actividades artísticas y espectaculares dio una nueva dimensión, más acorde con lo que se debía esperar de una monarquía moderna, integrada en todas las nuevas corrientes que dominaban Europa. En ese sentido, la aportación de Scotti debió de ser fundamental para la

compositores italianos, tales como Antonio Duni, Gioacchino Landi y el veneciano Giacomo Facco¹⁰. La entrada en la creación de fiestas reales de italianos aseguraba a Isabel de Farnesio el elemento que valoraba en ese tipo de espectáculos —la música italiana¹¹—, lo que dejaba en segundo plano el loable intento de adaptación de la dramaturgia clasicista y operística por Cañizares¹² para la música de Facco en numerosas ocasiones. Así pues, si los ingenios españoles querían gustar en Palacio, debían escribir obras para música italiana¹³, por lo que la denominación específica en *Angélica* y *Medoro* de ópera escénica en estilo italiano reafirma esa voluntad. Pero el análisis pormenorizado de la pieza aportará una matización importante derivada de condicionamientos políticos e ideológicos: la concepción de la fiesta real por Zamora —fundamental por haberse convertido el estilo italiano en el lenguaje representativo de la realeza— es el resultado de un diálogo entre el lenguaje operístico como recurso para la espectacularidad y la dramaturgia poético-musical calderoniana como garante de la naturaleza española del evento¹⁴.

En enero de 1722 la Villa de Madrid se preocupó por satisfacer los deseos musicales de los reyes, condición preceptiva para la auto-expresión de los Borbones¹⁵.

introducción definitiva de la ópera italiana, que hasta entonces es muy dudoso se conociera en España. A él se debe también la construcción del Coliseo de los Caños del Peral, auténtico teatro de ópera que sustituyó al viejo corral de los Trufaldines» (Doménech Rico, 2007, p. 78).

10. Bottineau, 1986, p. 368.

11. La reina «tenía preferencia por la música italiana sobre la francesa y la española, y poseía un oído musical privilegiado que le permitía saber cuándo una ópera había tomado prestado un aria o un fragmento musical de otra» (López Alemany, 2013, p. 5). Además, el aumento del presupuesto para las orquestas de este periodo es dato sintomático de la predilección del elemento musical italiano (López Alemany, 2008, p. 14).

12. En septiembre de 1721, José de Cañizares estrenó *El sacrificio de Ifigenia*, intento de escribir una comedia a la francesa, imitada de la *Iphigène* de Racine. Con este dictamen la valoraron, en 1787, los neoclásicos del *Memorial Literario*: «es una pieza desarreglada, interpolada de mil impertinencias del gracioso y poniendo en su boca expresiones y costumbres modernas, faltando carácter y propiedad; a estos yerros condujo al poeta la condescendencia con mal gusto de aquel tiempo» (*Memorial Literario*, 1787, p. 267).

13. En sintonía con la exigencia del gusto de Isabel de Farnesio, «un natural instinto de supervivencia, que no necesariamente un cambio de sensibilidad, hizo que las compañías españolas ampliasen sus repertorios y técnicas de representación para poder competir por el favor de una reina.» (López Alemany, 2008, p. 9).

14. Con el elemento italiano en la música y el drama musical ocurrirá exactamente lo mismo que con el francés en otras disciplinas y ambientes cortesanos —tales como la arquitectura, la pintura, la literatura o la moda—. Esa relación dialéctica de tradiciones dará lugar, en palabras de Jesús Pérez Magallón, «a un ambiente cultural rico e innovador, en el que la curiosidad por la cultura francesa tiene un papel importante, aunque no exclusivo, y que obviamente no hace desaparecer ni perder significación cuantitativa a quienes permanecen anclados en la tradición, es decir, en la dejación de su autonomía individual ante el poder de la autoridad» (2002, p. 309).

15. Si bien los tiempos desde el inicio del reinado de Felipe V habían cambiado, no lo había hecho la injerencia extranjera en la representatividad artística de la corte: si ahora la influencia italiana de Isabel de Farnesio era total, antes los gustos dramáticos y musicales de María Luisa de Saboya y de la princesa de Ursino también promocionaron el arte italiano y francés en la corte. Esto provocó una campaña de la Villa de Madrid por el reconocimiento del elemento español como válido para la expresión oficial de la monarquía, como reflejaron los continuos conflictos con la primera compañía de Trufaldines por sus

De esa manera se planeó una ópera de dos actos formados por numerosos recitativos y arias *da capo* —tal como manda el canon metastasiano—, aunque no seguían la estructura de sucesión de números del binomio operístico, sino el de las mutaciones de escenario y efectos de tramoya, lo que remite directamente a la organización escenográfica de las fiestas desde Calderón. No obstante este punto que, como se irá viendo, es verdaderamente importante, en esta «*ópera escénica deducida de la andante caballería*»¹⁶ Zamora intentó adaptar su escritura a la preceptiva clasicista de las óperas de unidad de acción. A pesar de que la trama está compuesta por dos acciones —el amor entre Angélica y Medoro, y los celos de Orlando, y el conflicto entre sarracenos y franceses—, el dramaturgo madrileño intentó reducir considerablemente el tejido del argumento del episodio extraído del poema de Ariosto. Con ello la acción de la guerra entre sarracenos y franceses se torna en la base de la que sale la de los pretendientes de Angélica, sin acciones secundarias paralelas como era habitual en la comedia nueva aurisecular —la acción de Orlando forma parte, en realidad, de la de los dos amantes—. Pero la existencia de la pareja de los graciosos Malandrín y Bruneta y lo inalterable de su función cómica en el resto de la trama impedirá el cumplimiento de la unidad de acción, además de afectar determinadamente en la verosimilitud trágica¹⁷. Este efecto hace reafirmar la concepción múltiple y compuesta de oposiciones propia de la concepción dramática barroca —lo trágico-cómico—, que lejos está de la clasicista homogeneizadora y de tono trágico unitario.

No obstante, el intento de Zamora —aunque fallido— de adelgazamiento del argumento y centralización de la trama en una sola acción debe inscribirse dentro del «interés por italianizar las distintas partes de la dramaturgia española»¹⁸ desde la posición española. A Zamora le era imposible ese cambio de paradigma dramático porque el mismo 1722 se había declarado seguidor de Calderón en el prólogo a sus *Comedias nuevas*¹⁹. Lo que sí se cumplirá casi rigurosamente será el formato métrico de las óperas italianas desde el siglo xviii: todos los recitativos e intervenciones que están entre arias serán una sucesión arbitraria de versos heptasílabos y endecasílabos en rima pareada.

privilegios reales (Doménech Rico, 2007, pp. 64-66) y la disputa con estos para la celebración de fiestas reales como fue *Todo lo vence el amor* de 1707 (Greer y Varey, 1997, doc. 80b).

16. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 14.

17. El mismo año se puso en circulación un libelo pseudónimo (*Responde a d. Panuncio d. Armengol su dictamen satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro*) en el que se criticaba desde una perspectiva clasicista la loa, el sainete, la trama y el de la ópera. El crítico avergonzaba a Zamora la falta total de verosimilitud trágica para la seriedad del «asumpto regio que promovió el festejo» (citado desde Bermejo Gregorio, 2017, p. 94), por lo que «la innoble configuración de los personajes, no adecuada a su condición original, conlleva la inverosimilitud de estos y de la vulgarización de lo que significan, por lo que acarrea su ridiculización» (Bermejo Gregorio, 2017, p. 95). El libelo se ha estudiado en profundidad en Bermejo Gregorio, 2017.

18. Carreras, 1996, p. 54.

19. «Osadía fuera decir que he acertado a imitar los preceptos del mayor maestro de esta arte difícil y desgraciada, nuestro célebre español don Pedro Calderón de la Barca. Pero también mintiera si no dijese que lo he procurado seguir» (Zamora, 1722, p. [XIX]).

Pero el aspecto más interesante en la ópera de Zamora que demuestra el nivel poético-musical al que llegó el madrileño son las veintiséis arias que escribió y diseminó por los dos actos —trece por cada uno de ellos—. Muchas de ellas atienden al formato métrico y lírico del aria *da capo* italiana²⁰. Después del pertinente recitativo donde los personajes hablan y con cuyas intervenciones se sigue y se narra la acción de la trama, le seguirá el aria, en la que el personaje que canta mostrará una reflexión íntima y en la que se condensa, generalmente, toda la expresión emocional y lírica del momento. Son ejemplo de ello «En vano la osadía» que Orlando canta al inicio de la ópera²¹; o, en el primer acto, el aria «¡Ay, Cupido, quién creyera!» que Angélica canta en el primer acto²²; o el de Medoro al final del segundo acto:

MEDORO [...] Si ese es el daño,
 ¿qué te acobarda? Mi ánimo arrogante
 con el valor desmentirá el semblante.

(Aria de trompa) Aquí estoy yo, que por ti
 desharé el susto, que así
 tu perfección amagó;
 aquí estoy yo.

Y teme, viviendo en mí,
de amor el enojo, sí,
pero el de estrella no;
*aquí estoy yo*²³.

En *Angélica y Medoro* la proporción del número de arias por acto es muy parecido al que se encuentra en la distribución de las óperas italianas²⁴, lo que indica que el dramaturgo asimiló bien el nuevo lenguaje poético-musical que empezó a introducirse mínimamente en España con Sebastián Durón (1660-1716) y que las circunstancias políticas y artísticas hicieron necesario para la función oficial que debían desempeñar las fiestas reales. En ese aspecto, la musicóloga Louise Kathrin Stein demostró que Antonio de Zamora no solamente debía de tener conocimientos musicales, sino que había incorporado a su escritura el sistema musical italiano incluso para la adaptación y actualización a las nuevas corrientes el auto de Calderón *El primer refugio del Hombre y probática piscina*²⁵, de junio de 1721²⁶.

20. Es decir, dos estrofas de arte menor cuyos últimos versos son agudos y riman entre sí —la primera de las cuales se repetirá *da capo*, es decir, 'desde el principio'—. El contraste con el recitativo —compuesto métricamente en silva— fijó una de las claves conceptuales de ese sistema: el definido contraste poético y musical entre ambas secciones —recitativo y aria— que irán definiendo y organizando dramáticamente la ópera como sucesión de escenas.

21. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 16.

22. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 28.

23. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, pp. 52-53.

24. Carreras, 1996, p. 58.

25. «Las indicaciones en estos textos nuevos nos informan que la Gula habrá de cantar, primero, un recitativo seguido de un aria *da capo* y, luego, el ángel [sic] una corta aria *da capo*, algunas coplas, un recitativo y finalmente otro aria *da capo*» (Stein, 1980, pp. 207).

26. Martín Martínez, 2003, p. 94.

Angélica y Medoro, por lo tanto, sería la ratificación del aprovechamiento del lenguaje italiano y su introducción en la dramaturgia poético-musical es en pos de la espectacularidad.

Así y todo, a pesar de que a primera vista el espectáculo escrito por Zamora cumple con las exigencias poético-musicales italianas, en una observación más profunda y panorámica de las partes propiamente líricas se advierte que nunca llegó a la rigurosidad y ortodoxia metastasianas. Juan José Carreras reconoció en esta fiesta que «tampoco las arias están dispuestas sistemáticamente antes de la salida del solista al no estar estructurada la acción en distintas escenas o módulos»²⁷. La simetría poético-musical propia del género clasicista no se encuentra en Zamora por ser incompatible la división en escenas —bloques dramáticos autónomos y, en parte, aislados y estáticos— con la dramaturgia heredada de Calderón. Si bien la ópera está dividida en dos actos, no hay la separación en escenas como era habitual en los libretos operísticos italianos.

De la misma manera, otras muchas de las veintiséis arias de la ópera incumplen la tendencia de arte menor del código operístico, como es la que canta Agramonte en el segundo acto «Suene, suene del parche guerrero»²⁸. Esta irregularidad métrica denota que gran parte de las arias escritas por Zamora poético-musicalmente son híbridas o atienden a una experimentación debido a la situación de transición entre las formas tradicionales y las modernas a la que el dramaturgo llegó. Un ejemplo de esto se encuentra en la tonada que canta la maga Elisa, tras advertir a «las ninfas mías / acompañad mis dulces melodías»²⁹:

Oh, tú, vago palacio,
que de mi gruta al cavernoso espacio
(cuando en él te introduces),
si él te mancha con sombras, tú con luces
al ruego que interponen mis anhelos;
¡rasga las nieblas, pues, rasga los velos!³⁰

El hecho de que esta intervención sea una abstracción reflexiva del sentimiento del personaje puesto en música —tal y como ha advertido antes la propia maga a sus ninfas— la relaciona directamente con las tonadas propias del siglo xvii³¹, pero con una métrica irregular que no se corresponde con la de sus homólogas anteriores. Parece ser que Zamora quiso experimentar aquí la capacidad de la antigua

27. Carreras, 1996, p. 58. Como se puede comprender, una racionalización, distribución y ordenación proporcionales en todas las partes de la trama de los números ariosos es característico de, por ejemplo, las óperas de Quinault y, sobre todo, de Metastasio.

28. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 55.

29. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 56.

30. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 57.

31. Para María Asunción Flórez Asensio, las tonadas son los exponentes poético-musicales más dinámicos del teatro musical del siglo xvii, tanto en el nivel propiamente dramático como musical, además de ser considerados por Juan de Hidalgo y Calderón parte importante para la unión entre las escenas —junto con las mutaciones espectaculares— (2006, pp. 247, 318).

tonada propia del lenguaje poético-musical calderoniano para admitir la música italiana. De ahí que escogiera la métrica propia del recitativo para la expresión lírica.

El último gran rasgo de la técnica poético-musical barroca que se observan en *Angélica y Medoro* es la aparición de los tradicionales coros a cuatros de la música, elemento típico de las fiestas reales del siglo anterior. Muchas de estas intervenciones cantadas de la música preparan el ambiente escénico para el cambio espectacular de las mutaciones, o bien las introducen³². Un ejemplo de ello es el número espectacular de escenografía y música —estribillo del coro que se viene repitiendo desde antes, esta vez en dúo con Elisa— con el que se cerrará el primer acto: «ELISA Y MÚSICA: Las amantes astucias de Cupido. / A un trueno vuelan Ferragut y los moros, las ninfas y la mesa desaparecen; y llevándose Elisa a Reinaldos, se echa al silbo la mutación, que ha de servir en el Intermedio»³³.

Además, estas partes cantadas por la música —que no casualmente tienden a estar escritas en seguidillas o en redondillas, estrofas de la tradición áurea— siguen la concepción calderoniana de los coros —cuatros— como reafirmación o comentario de las ideas, sentimientos o vicisitudes de la situación de los protagonistas en la trama³⁴:

MÚSICA	Hola, au, cazadores, seguid las fieras, que si Angélica mata, dicha es que mueran. Hola, au, sigue, ataja, que huyendo vuelan ³⁵ .
--------	--

Incluso hay ocasiones en las que se combinan ambas tradiciones: al coro de la música le sigue un recitativo y un aria de la maga Elisa, en el primer acto³⁶, y de Orlando en el segundo, que reproducimos:

MÚSICA	Duerma en dulce suspensión, quien se vale del olvido, que cuando duerme el sentido despertará la razón.
ORLANDO	Pues ya en tan dulce calma, de distinta manera informa el alma, dándome nueva acción este esperezo, en música también pondré un bostezo.

32. Flórez Asensio, 2006, p. 139.

33. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 32.

34. «A la Música, es decir al coro, se encomienda también la transmisión del estado anímico de un personaje [...], siendo aún mayor el impacto emocional si se acentúa la expresividad mediante el uso de determinados timbres instrumentales [...], contribuyendo las modificaciones tímbricas de los instrumentos —señaladas en las acotaciones— a resaltar el afecto expresado y la situación escénica que lo provoca» (Flórez Asensio, 2006, pp. 155-156).

35. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 19.

36. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 19.

(Aria troncada) Déjame dormir,
amante pesar,
que no es descansar
dejar de vivir,
y solo el placer
estriba en hacer,
estudio a morir.
*Déjame &c*³⁷.

Angélica y Medoro fue el último encargo oficial de Antonio de Zamora y su postrera participación en la escritura de una fiesta real. El intento de aclimatación a las exigencias operísticas del nuevo contexto musical de la corte convierte la ópera en la experimentación dramaturgica que Zamora llevará más lejos. El resultado fue un diálogo entre la dramaturgia poético-musical calderoniana y el lenguaje operístico. Este se hizo como técnica espectacular para complacer musicalmente al público regio y hacer que se reconocieran con este nuevo lenguaje la expresión de la modernidad, además de potenciar las bondades pragmáticas a nivel político que ese gesto podría tener para el elemento español. Pero —y aquí es donde aparece un rasgo importante de la generación novator o la de los artistas barrocos ilustrados, a la que el dramaturgo pertenecía³⁸— esa modernidad no estaba reñida con la concepción del espectáculo calderoniano³⁹.

Tal y como se va descubriendo, la utilización del código operístico italiano en 1722 no logró la transformación dramática al modelo metastasiano de las fiestas españolas. El análisis anterior de las partes poético-musicales de *Angélica y Medoro* está en sintonía con la advertencia de otros rasgos propios de la dramaturgia barroca del teatro musical. Además de las ya comentadas características de la complejidad y enredo de las acciones y la falta de sistematización de las arias antes de la salida de los solistas, la aparición de personajes alegóricos o propios de la astrología, como es la del Olvido al final de esta ópera de Zamora —y Cautela y Engaño en el melodrama de Cañizares *Júpiter y Anfitrión*⁴⁰— relaciona esta pieza con la tradición de la zarzuela aurisecular. De la misma manera, los efectos escénicos de *Angélica y Medoro* mantienen la concepción calderoniana de vertebrar la trama de la fábula⁴¹. Las mutaciones espectaculares y fantásticas continuarán siendo los estímulos escénicos que harán cambiar la escena junto con la música orquestal, que habitualmente será cantada por un cuatro o coro de perfil métrico tradicional, o también después de números de recitativo y aria, tal y como ocurre en el primer acto después del lamento arioso de Medoro: «Desde la repetición de esta área se ha ido llenan de luz todo el globo como en su plenilunio, yendo de su reverso des-

37. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 58.

38. Bermejo Gregorio, 2018, p. 13; Londero, 2018, p. 245.

39. La hibridación y combinación de tradiciones dramáticas es también rasgo definitorio de la dramaturgia cómica reformista del autor, como es la hispana con la francesa en *El hechizado por fuerza* (1698) y con la italiana en *Duendes son alcahuetes* (Bermejo Gregorio, 2019, pp. 85-89).

40. Carreras, 1996, p. 55.

41. Chaves Montoya, 2004, p. 50.

plegándose tres o cuatro círculos de rayos de plata y gasa, y en esta forma irá poco a poco a ocultarse, dejándose tendidos unos velos»⁴².

Pero quizás el rasgo que más determinó la naturaleza híbrida y heterogénea de las fiestas reales en este periodo serán los graciosos y las posibilidades de que estos canten de la misma manera que sus amos o los mismísimos dioses. Este aspecto adquiere una importancia especial en la ópera que aquí se está estudiando. Concebido el elemento cómico de los graciosos como asunto de identidad cultural e idiosincrasia nacional, en la loa de *Angélica y Medoro* José de Cañizares hace aparecer el Júbilo español «*vestido de gracioso*»⁴³, que explicará la idoneidad de los personajes cómicos en las fiestas reales españolas de tema serio —contradiciendo la dramaturgia clásica y metastasiana—. Este contestará a la pregunta del personaje de Asturias de «¿Quién eres tú, que en un traje / tan inferior en tan seria / función te introduces?»⁴⁴ de la siguiente manera:

Quien, sienta el crítico o no sienta
verme en este sitio, rompe
por la observada sentencia
de que no se mezclen burlas
en acto que es tan de veras,
pero acomódome al gusto
de mis dueños, porque sepan
que donde hay gozos festivos
caben lealtades risueñas⁴⁵.

A estas palabras del Júbilo español le seguirá un número de recitativo y aria y, a continuación, la contestación del personaje de Madrid —cuyo ayuntamiento organizó la fiesta real y, por lo tanto, unos de los «dueños» del Júbilo español— para decir que «hartas ocasiones quedan / de que entre acaso que admiren / hayan chistes que diviertan»⁴⁶. Como se comprueba en los dos actos con los personajes cómicos de Malandrín y Bruneta, la naturaleza tragicómica de la pieza es indiscutible, precisamente, por la caracterización nacional que le otorga a la fiesta organizada por la institución que mejor representa la identidad española y que más ha luchado para reivindicar la necesidad de la aparición oficial del elemento nacional en las ocasiones de auto-expresión de la monarquía, es decir, la Villa de Madrid. Compárese estas palabras de Cañizares con aquellas en la loa de la ópera con música de Giacomo Facco *Las amazonas de España* (1720), en la que la maga Circe ponía voz a la intención de Madrid: «yo transmutaré una escena / en la música italiana / y castellana en letra»⁴⁷. La combinación de las palabras de Cañizares en sendas loas revela que el hecho hispánico que los graciosos protagonicen números de recitativos y arias —ya sean en compañía con otras figuras, entre ellos e incluso formen

42. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 27.

43. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 10.

44. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, p. 10.

45. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, pp. 10-11.

46. Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, pp. 12.

47. Citado desde López Alemany, 2008, p. 10.

dúos⁴⁸— representa brillantemente esta nueva concepción dramática del teatro poético-musical: a imitación de las óperas de Italia, música italiana en castellana letra, pero también con chistes que diviertan entre la función seria. Precisamente lo mismo ocurrirá más adelante con la recreación musical de Giacomo Facco para el texto de la zarzuela calderoniana *Fieras afemina amor* para celebrar el 17 de abril de 1724 la coronación de Luis I⁴⁹. Del texto original de 1672 fueron modificados «los metros para la música, arreglándola al estilo presente, para mayor diversión de SS.MM. y del público, en que parece que se logró el intento»⁵⁰, lo que afectó a la espectacularidad de una y otra representación: la del siglo XVII se centraba en la musical, pero al mismo nivel que la tramoyística, de vestuario y propiamente teatral, mientras que en la dieciochesca se buscó enteramente el atractivo musical⁵¹. Será, pues, la solución hispana de adecuarse a los tiempos de la modernidad sin perder la identidad cultural que el peso del Siglo de Oro hacía que continuara entrando los reinados de los Borbones⁵².

Los elementos poético-musicales estudiados de la obra no son los únicos puntos que sirven de puentes entre la tradición y la modernidad, entre las influencias extranjeras y las connotaciones españolas. En el estudio de los anteriores rasgos propios de la tradición barroca de la ópera de 1722 se observa también la fuerza del componente ideológico y, en cierta medida, político. Entorno al género de la ópera, como dijo Fernando Rodríguez de la Flor, «se fragua una operación de Estado»⁵³, por lo que, en el caso de *Angélica y Medoro*, la singularidad política e ideológica en el proceso de designación de los creadores de la fiesta —la elección de dramaturgos y compositor españoles por la Villa de Madrid— parece aludir a un intento de ostentación pragmática por parte de los agentes nacionales para hacer valer el elemento español en la expresión de la monarquía. Para ello es significativo que el príncipe Luis se convirtiera en un motivo de lucha por la soberanía nacional en la

48. Una muestra en *Angélica y Medoro* de lo que se está diciendo se encuentra en dos largas escenas —una por acto— entre Malandrín y Bruneta, en las que, aunque discuten en un registro prosaico y vulgar, ambos graciosos cantan sendas arias (Zamora y Cañizares, *Angélica y Medoro*, pp. 22-23, 45-46).

49. Tanto la representación en sí de 1724 como las modificaciones en relación a la original de Calderón de han sido estudiadas a fondo por López Alemany, 2013.

50. López Alemany y Varey, 2006, p. 238. Ignacio López Alemany concluye que las modificaciones del texto original de 1672 que hizo Alejandro Rodríguez «van encaminadas a lograr una acomodación de la obra de Calderón al nuevo gusto de la Corte por lo que la elección de un músico de la capilla real para tal efecto parece implicar que la novedad no se refiere tanto a lo textual o escenográfico como a lo musical» (López Alemany, 2008, p. 16).

51. López Alemany, 2013, p. 6-7. En la refundición de 1724, desaparece la lírica musical tradicional castellana, «y con ella su función dramática, a favor de otra tonada de mayor preciosismo» (López Alemany, 2013, p. 11).

52. López Alemany dirá sobre esta representación y los cambios a nivel poético-musical que «esta necesidad de arreglar el texto calderoniano a lo que aquí se denomina como "estilo presente" no es sino un testimonio más de la decadencia de este género de entretenimiento dramático que [...] resultaba caduco debido primordialmente a la llegada de la ópera italiana de la mano de la familia Borbón o, mejor dicho, de sus esposas italianas» (López Alemany, 2013, p. 6).

53. Rodríguez de la Flor, 1996, p. 16.

política atacada durante los años de Felipe V e Isabel de Farnesio⁵⁴ y un rearme del partido español⁵⁵.

De las fiestas reales del ciclo de 1720-1724, aquellas que fueron creadas como celebración a un evento relacionado al príncipe Luis —la ópera de Zamora para su boda y *Fieras afemina amor* para su coronación en 1724— se advierte un mayor peso de la tradición dramática barroca —lo que se traduce también del elemento español— que en las óperas creadas por Cañizares y Facco. Aunque la organización de *Las Amazonas de España* (1720) también corriera a cargo de la Villa, fue elegida personalmente por la reina, lo que sugiere la presión y dificultad para el dramaturgo de «presentar un espectáculo parejo a aquellos a los que la reina estaba acostumbrada por lo que siente la obligación de excusarse en la loa mediante una *captatio benevolente*»⁵⁶. Algo semejante pasó con *La hazaña mayor de Alcides* (1723), en la que, a pesar de ser también «ejecutada a expensas de Madrid»⁵⁷, la música de Facco adquiere igual o mayor relevancia que el texto de Cañizares, ya que en la escena de algunos pasajes los actores han de moverse al ritmo marcado por la música⁵⁸. Por su parte, *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* (1721) fue organizada por la Casa Real a través del Mayordomo Real, el marqués de Villena, declarado partidario de la sofisticación francesa e italiana de las fiestas reales⁵⁹.

A diferencia de las producciones Cañizares-Facco, en las creadas en honor a Luis de Borbón se percibe una mayor continuación de la dramaturgia barroca, lo que sugiere que la esencia del espectáculo debía de ser plenamente española. Si

54. Por ello, Ignacio López Alemany vio en la fiesta para su coronación una relación alusiva de semejanza entre la trama de la pieza y la renuncia de Felipe V —y el apartamiento del poder fáctico de Isabel de Farnesio—: «podría decirse que, en la elección de *Fieras afemina Amor*, Luis I no celebra su ascenso al trono sino que, más bien, conmemoraba la abdicación de su padre que, tras una vida entregada a la guerra se retiraba para dedicarse a su esposa, la reina, a la cual adoraba sobremedida» (López Alemany, 2013, p. 15).

55. «Las esperanzas del “partido español” en Madrid se concentraban, previsiblemente, en el nuevo rey. Después de un cuarto de siglo de dominio “extranjero”, el país finalmente tenía un gobernante español de nacimiento» (Kamen, 2010, p. 183). Por ello, desde la llegada de Isabel de Farnesio, los grandes de España —encabezados por el duque de Veragua y el conde de Aguilar y ayudados por los depuestos consejeros y ministros franceses—, compusieron lo que podría denominarse un partido español con el claro objetivo del surgimiento de una oposición fuerte formada por españoles y franceses que impedirían a toda costa las políticas agresivas pro-italianas de la reina y salvaguardar la relación entre los dos reinos Borbones (Castro, 2004, pp. 331-333).

56. López Alemany, 2008, p. 10.

57. López Alemany y Varey, 2006, p. 212.

58. López Alemany, 2008, p. 12. El estudio de la documentación de contaduría revela que esta pieza «es una excelente muestra de la gran importancia adquirida por la música en estos nuevos espectáculos ya que tanto el autor de la partitura como el del texto literario cobran por primera vez los mismos honorarios por su trabajo, 5.500 reales de vellón» (López Alemany, 2008, p. 12).

59. El fundador de la Real Academia Española, Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena y, desde 1713, Mayordomo Mayor, tenía unas preferencias y opiniones teatrales muy parejas a las de la reina y las de Scotti, donde la vulgaridad de los graciosos está censurada al máximo, convirtiéndose en simples personajes y no en tipos, como se deduce de la carta que la princesa de los Ursinos envió a Torcy el 20 de febrero de 1713 (Cañizares, 2011, p. 25).

bien es cierto que *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión*, como se ha visto antes⁶⁰, combina la impronta italiana con destacables rasgos poético-musicales de la tradición hispana⁶¹, la principal diferencia con *Angélica y Medoro* reside en la mayor fidelidad en la concepción dramática de Calderón por parte de Zamora que en Cañizares. En *Angélica y Medoro* «la acción de la comedia, más compleja que la sencilla trama de la obra de Cañizares, (y homónima de Metastasio), remite ciertamente al espectáculo barroco»⁶². Además, en *Júpiter y Anfitrión*, aunque Cañizares mantiene la figura del gracioso en el soldado Serenis, ese elemento cómico, contrapeso y dinamizador tradicional de la seriedad del drama, irá perdiendo la singularidad que lo caracterizaba. De esa forma, la «contención de lo cómico tiene naturalmente que ver con la falta de una pareja cómica para Serenis, que impide los habituales diálogos entre los graciosos»⁶³. Este fenómeno no ocurre en *Angélica y Medoro*, donde el peso de la pareja de graciosos no pierde un ápice de su fuerza cómica. En ella Malandrín y Bruneta protagonizan duetos en los que intentan recíprocamente engañar al otro de forma pícaro en el ambiente amoroso típico de los rústicos graciosos. Otro tanto ocurre con Licas en *Fieras afemina amor*. Al modificarse únicamente partes del texto calderoniano para adaptarlas al binomio recitativo y aria de la música que escribió Facco, la configuración del criado de Hércules no varía y, por lo tanto, mantiene toda la fuerza y sigue siendo el contrapunto cómico a la seriedad y altura de la fábula mitológica. Así pues, si bien Zamora y Cañizares fueron protagonistas de la misma importancia en el proceso de adaptación hispánica de la ópera italiana como medio para la modernización de la espectacularidad poético-musical de la fiesta de base calderoniana, el primero siempre estuvo mucho más vinculado con la dramaturgia barroca del que declaró su maestro. Sobre la base barroca española el dramaturgo añadió estímulos espectaculares italianos que no condicionaban en absoluto la voluntad programática y política de la fiesta real. Y este aspecto supo utilizarlo muy bien la Villa de Madrid para la reivindicación del elemento español ante el príncipe Luis, eso sí, de forma actualizada.

Por consiguiente, y a modo de conclusión de todo lo estudiado, la heterogeneidad del plano poético-musical y dramático y su asimilación por parte de los dramaturgos durante toda la década de los veinte puede entenderse como una forma de nueva expresión de la monarquía desde la perspectiva española. Es decir, los escritores e instituciones españoles, lejos de acatar la imitación clasicista francesa o italiana, ven en ese nuevo lenguaje operístico la expresión de la modernidad que la nueva dinastía ha traído a la realidad española para enriquecerla, no para sustituirla. De ahí la convicción de fundir las dos concepciones: la dramática calderoniana —que aporta la esencia e idiosincrasia española propia de las fiestas reales del siglo anterior— y la expresión estética de la lírica operística italiana —con la que se eleva ese numen nacional mediante el lenguaje emblemático áulico más

60. López Alemany especificará que estos son: «los coros a cuatro y a ocho al comienzo y final de cada jornada, así como la propia trama que recoge los engaños de Júpiter por conseguir los favores de Alcmena de un modo similar al de los enredos de las comedias barrocas» (López Alemany, 2008, p. 12).

61. López Alemany, 2008, p. 12.

62. Carreras, 1996, p. 58.

63. Carreras, 1996, p. 55.

común en la Europa del siglo XVIII—. El resultado fue el enriquecimiento con estímulos espectaculares de tipo musical en boga en ese momento —de la misma manera que Cosme Lotti y Baccio del Bianco revolucionaron la espectacularidad escenográfica con Lope y Calderón⁶⁴— y que fueron perfectamente asimilados por la concepción dramática barroca como elementos novedosos y potenciadores de la emoción, de la sensibilidad, la trascendencia lírica y, en general, la sublimidad espectacular. Antonio de Zamora supo ver las posibilidades de estas innovaciones teatrales y las añadió sin perder un ápice de su cosmología barroca, para sí cumplir con el requisito del gusto musical regio, a la vez que entendía el lenguaje operístico como expresión simbólica de los nuevos tiempos que resultaría muy fecunda para el desarrollo del discurso ideológico novator del dramaturgo⁶⁵. Contuvieran más o menos rasgos italianos —dentro de los parámetros que la dramaturgia calderoniana podía admitir—, las fiestas reales españolas durante la tercera década del siglo XVIII constituyeron verdaderos diálogos entre la tradición y la modernidad de la nueva España, lugar desde donde habló a toda la corte y después al pueblo el drama música u ópera escénica española intitulada *Angélica y Medoro*.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo Gregorio, Jordi, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, tesis inédita bajo la dirección de Lola Josa, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- Bermejo Gregorio, Jordi, «Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incomprensión clasicista del teatro palaciego barroco», *Atalanta*, 5.1, 2017, pp. 83-113.
- Bermejo Gregorio, Jordi, «La desmitificación del mito por un barroco ilustrado: el don Juan de Antonio de Zamora y la razón social de su salvación», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 35, vol. II., 2018, pp. 1-16.
- Bermejo Gregorio, Jordi, «*El hechizado por fuerza* (1698) como proyecto social: sobre versiones hacia la modernidad», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37, 2019, pp. 75-98.

64. Margaret Rich Greer dijo al caso que, en las fiestas reales de Calderón, «el uso coherente de las técnicas dramáticas modernas, que combinaban la música, la danza, los decorados en perspectiva, y unas tramoyas complejas para intensificar más que para dominar el texto poético, explotando al máxima la polifonía inherente al lenguaje teatral para producir obras maestras de la ilusión dramática» (Greer, 2000, p. 516).

65. Si bien la ideología reformista y renovadora de Zamora se aprecia con más claridad y de forma más directa en las comedias de magia o de figurón —entre las que sobresale *El hechizado por fuerza* de 1698 (Bermejo Gregorio, 2019)—, la relación de semejanza entre el presente histórico de la ocasión por la que se crean y la trama mitológica de las zarzuelas y las óperas hace que se proyecten mensajes divulgativos de las ideas y valores novatores y su aplicación en la política del momento (Bermejo Gregorio, 2015, pp. 972-978).

- Bottineau, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- Cañizares, José de, *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert / CSIC, 2011.
- Carreras, Juan José, «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, ed. Rainer Kleinertz, Kassel / Berlín, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.
- Castro, Concepción de, *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- Chaves Montoya, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid (Área de Gobernación de las Artes), 2004.
- Cotarelo, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- Doménech Rico, Fernando, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (la Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- Greer, Margaret R., «Introducción al teatro cortesano de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 513-575.
- Greer, Margaret R., y Varey, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1997.
- Kamen, Henry, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid, Planeta, 2010.
- Londero, Renata, «El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón», en *La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo. Hacia la Modernidad*, ed. Alain Bègue y Carlos Mata Induráin, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2018, pp. 237-246.
- López Alemany, Ignacio, «"En música italiana / y castellana en letra". El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V», *Dieciocho*, 31.1, 2008, pp. 7-22.
- López Alemany, Ignacio, «La representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)», *Hispanófila*, 169, 2013, pp. 3-17.
- López Alemany, Ignacio, y Varey, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Martín Martínez, Rafael, *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral inédita bajo la dirección de Javier Huerta Calvo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Memorial Literario*, tomo XII, 47, octubre, 1787.

Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

Rodríguez de la Flor, Fernando, «Canto catártico», en *Teatro y música en España*, ed. Rainer Kleinetz, Kassel / Berlín, Reichenberger, 1996, pp. 13-47.

Stein, Louise Kathrin, «El *Manuscrito Novena*, sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró», *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1980, pp. 207-208.

Zamora, Antonio de, *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se representaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro como en el Salón de Palacio y teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722.

Zamora, Antonio de, y Cañizares, José de, *Ópera scénica, deducida de la andante caballería, de Angélica y Medoro*, [Madrid], s. i., [1722].