



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

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

Jordi Bermejo Gregorio

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



*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

JORDI BERMEJO GREGORIO

Tesis para optar al título de
Doctor en literatura española

Dirigida por
Dra. Lola Josa Fernández

Tutorizada por
Dra. Marisa Sotelo Vázquez

Programa de doctorado:
Filología hispánica

Línea de investigación:
Tradición y originalidad en la creación literaria (Siglo de Oro)

Departamento de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona

2015

VOLUMEN 1

ÍNDICE

VOLUMEN 1

AGRADECIMIENTOS	VII
CITA INICIAL	IX
ABREVIATURAS	1
A MODO DE INTRODUCCIÓN	7
1. Estado de la cuestión.....	7
2. Objetivos	38
3. Metodología	46
CAPÍTULO I	
Una historia de incomprensión y olvido	53
1. “Venerado difunto mío”. Reivindicación contra el primer escándalo.....	56
2. La recepción de Antonio de Zamora durante la Ilustración y el Neoclasicismo	74
2.1. Años inmediatos al autor (1722-1740).....	75
2.1.1. Primera incomprensión clasicista.....	75
2.1.2. La recepción popular	83
2.1.3. La recepción académica: el <i>Diccionario de Autoridades</i>	90
2.1.4. Luzán	96
2.2. Durante el desarrollo de la disputa teatral (1740-1760).....	108
2.2.1. Juan de la Concepción (con Blas Nasarre y José Luis Velázquez).....	109
2.2.2. Ignacio de Loyola Oyanguren y el nacionalismo dieciochesco	126
2.2.3. La Academia del Buen Gusto.....	132
2.3. Durante la hegemonía neoclásica (1760-1800)	141
2.3.1. Nicolás Fernández de Moratín.....	143
2.3.2. Antonio de Zamora en el <i>Memorial Literario</i>	151
2.3.3. Los reformistas neoclásicos	163
3. Leandro Fernández de Moratín: máximo representante de la recepción neoclasicista	174

3.1. Antonio de Zamora en la primera periodización historiográfica.....	178
3.2. La crítica a Antonio de Zamora por Leandro Fdez. de Moratín	189
3.2.1. Comedias.....	190
3.2.2. Fiestas reales	201
3.3. Los errores de Moratín.....	212
3.3.1. La comedia de figurón: incompreensión despótica	213
3.3.2. Lectura anacrónica de la espectacularidad del teatro barroco	223
3.3.3. El agravante de la industria teatral.....	235
4. El escándalo se vuelve costumbre	251
4.1. Intento fallido de rechazo de la recepción neoclásica: <i>Comedias escogidas</i> (1832).....	253
4.2. El academicismo en la recepción decimonónica.....	258
4.3. Cuatro singulares excepciones	265
4.3.1. Alberto Lista y Aragón.....	265
4.3.2. Ramón Menéndez Pelayo	269
4.3.3. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado	271
4.3.4. Emilio Cotarelo y Mori	273
4.4. Primera observación de las fiestas reales de Antonio de Zamora	274
4.5. El falso retrato decimonónico de Antonio de Zamora.....	280
5. Palabras concluyentes.....	286

CAPÍTULO II

“Prólogo” a <i>Comedias nuevas</i> (1722) de Antonio de Zamora	291
1. <i>Comedias Nuevas con los mismos sainetes</i> de Antonio de Zamora	294
2. El teatro para Antonio de Zamora.....	297
3. La situación su teatro en 1722	310
3.1. Envidias cortesanas y literarias.....	310
3.2. Ausencia de otro genio a la altura de Calderón	314
3.3. La incursión del “gusto francés”	322
4. El caso <i>Angélica y Medoro</i>	335
4.1. <i>Responde a don Panuncio don Armengol</i> en clave clasicista	335
4.2. Entre Racine y Luzán	344
4.3. Disputas literarias confirmadas.....	350

5. La importancia de 1722: más allá del “Prólogo”	353
---	-----

CAPÍTULO III

El género de las fiestas reales barrocas españolas..... 355

1. Delimitación del género	362
2. Rasgos definitorios de la fiesta real barroca española.....	366
2.1. La unidad artística	368
2.1.1. "Cosa nueva en España"	368
2.1.2. Los antecedentes de las fiestas reales	371
2.1.2.1. El espectáculo como fin del Medievo	372
2.1.2.2. Juan del Encina y la égloga cortesana	374
2.1.2.3. Las mascaradas	375
2.1.2.4. El catalizador italiano para la "fábula unida"	377
2.1.3. El espectáculo palaciego: unión artística.....	380
2.1.3.1. Las competencias de los artistas	382
2.1.3.2. ¿La creación o el espectáculo?.....	392
2.1.4. La música como integradora del espectáculo.....	398
2.1.4.1. El problema de unidad de la música dramática española.....	399
2.1.4.2. "La cólera española" en la modulación de las fiestas	405
2.1.4.3. La música en las fiestas cantadas y zarzuelas	417
2.1.4.4. "Que no hablen los dioses / como los mortales"	424
2.1.4.5. El cardenal Rospigliosi y las fiestas reales españolas	428
2.1.4.6. La irregularidad métrica.....	430
2.1.4.7. "El empeño en oír las palabras"	432
2.1.4.8. Los coros	434
2.1.4.9. El nexo multiartístico: la teatralidad y la obra de arte total.....	438
2.1.5. "El arte de la pintura soy"	442
2.1.5.1. La "fiscalización" de la imaginación	443
2.1.5.2. La escenografía italiana en España: Lotti y Bianco	454
2.1.6. Una supradimensión artística	457
2.2. La “ocasionalidad”	466
2.2.1. La ostentación pragmática	468
2.2.2. El rasgo panegírico y propagandístico	471

2.2.3.	La loa de las fiestas reales.....	475
2.2.4.	Teoría de la “ocasionalidad” avanzada.....	478
2.2.4.1.	La hermenéutica de Gadamer como principio	480
2.2.4.2.	La “ocasionalidad” de Gadamer	483
2.2.4.3.	Retrato y retratados palaciegos.....	484
2.2.4.4.	La oficialidad y la extraoficialidad.....	487
2.2.4.5.	Demostración de la “ocasionalidad” avanzada mediante la relatividad del movimiento de Galileo	490
2.2.4.6.	La visión del presente (el intérprete-lector).....	494
2.2.5.	La fiesta como espejo de palacio	498
2.2.5.1.	Auto-expresión y auto-representación palaciega	498
2.2.5.2.	La fiesta como visión barroca	505
2.2.5.3.	Los reyes-actores	508
2.2.6.	El público de las fiestas reales	509
2.2.7.	La interpretación mediante la “ocasionalidad”	513
2.2.7.1.	El “decir sin decir” de Bances Candamo.....	513
2.2.7.2.	La relación de semejanza evocadora de la trama.....	520
2.2.7.3.	El gracioso en las fiestas reales.....	523
2.2.7.4.	Los diferentes niveles de significación.....	525
2.2.7.5.	La fusión de horizontes de las fiestas reales.....	526
2.2.8.	El ahogo del tiempo en las fiestas reales españolas	527
2.2.8.1.	El espectáculo efímero	527
2.2.8.2.	El “ser” y el “parecer”	530
2.2.8.3.	El “parecer” de las fiestas reales españolas	537
2.2.8.4.	Reyes y dioses	543
2.3.	Expresión fantástica (no realismo).....	546
2.3.1.	Punto de partida: la expresión pastoril y bucólica.....	547
2.3.2.	La elevación de la expresión.....	553
2.3.3.	La grandeza y lo excelso de la fantasía y el no realismo	554
2.3.4.	Los tipos de materia para la expresión fantástica de las fiestas reales.....	559
2.3.4.1.	La mitología clásica.....	559
2.3.4.2.	La materia épica medieval y caballerescas	566

2.3.4.3. Los personajes y argumentos alegóricos.....	579
2.3.5. La cristianización del mito clásico en las fiestas reales	584
2.3.6. La divinización estética del rey.....	591
2.3.7. La divinización del hombre	594
2.3.8. Proceso de fabulación de las fiestas reales.....	598
2.3.8.1. La fabulación libre.....	599
2.3.8.2. La fabulación basada en las fuentes.....	600
2.3.9. La expresión áulica de Bances Candamo.....	603
2.3.10. Las consecuencias de la “ocasionalidad” en la expresión fantástica de las fiestas reales.....	605
2.3.11. La expresión de un parecer que no era	607
3. Concepto de fiesta real barroca española	609

VOLUMEN 2

CAPÍTULO IV

Arte y “ocasionalidad” en las fiestas reales de Antonio de Zamora	617
1. Ejemplo de “ocasionalidad”: <i>El hechizado por fuerza</i> (1698)	620
2. La forja de un dramaturgo palaciego.....	638
2.1. Aprendizaje y posicionamiento del «mozo de pocos años, armado de colete».....	638
2.2. El caso de <i>Don Domingo de don Blas</i> y el eslabón perdido	678
2.3. El reconocimiento palaciego: <i>¿Qué más castigo que celos?</i> (1688) y <i>Romance por la muerte de la reina María Luisa de Borbón</i> (1689).....	686
3. La fiesta real como arma política con el último Austria	718
3.1. El desarrollo del arte “ocasional” en las fiestas reales	718
3.1.1. Una zarzuela para Mariana de Neoburgo, nueva reina.....	724
3.1.2. Contexto político entre 1690 y 1692.....	732
3.1.3. <i>Ser fino y no parecerlo</i> (1692)	747
3.2. El hechizo de Carlos II: la corrupción de la decadencia	774
3.2.1. Contexto político entre 1693 y 1697	777
3.2.2. 1695: <i>La fuente del desengaño</i> y <i>Castigando premia amor</i>	788
3.2.3. <i>La Verdad y el Tiempo en tiempo</i> (1696)	799
3.2.4. <i>Muerte en amor es la ausencia</i> (1697).....	813

3.2.4.1. El Almirante de Castilla.....	829
3.2.4.2. Carlos II.....	831
3.2.5. El dramaturgo y el fin de una dinastía	833
4. La “ocasionalidad” de Antonio de Zamora con los Borbones	857
4.1. La fiesta real como expresión de ilusión y esperanza española.....	857
4.1.1. Fracaso ante el gusto del nuevo rey: <i>Quinto elemento es amor</i> (1701)	860
4.1.2. Campaña nacional por la causa borbónica	878
4.1.3. Campaña de reivindicación del elemento español en la Corte	898
4.1.4. Celebración de un príncipe español: <i>Todo lo vence el amor</i> (1707).....	907
4.1.5. Equilibrio palaciego y regeneración popular	933
4.2. 1722: desidia regia y destino de sus fiestas reales	958
4.2.1. Consecuencias de la llegada de Isabel de Farnesio.....	959
4.2.2. Etapa vital y teatral definitiva	968
4.2.3. <i>Angélica y Medoro</i> (1722): la última excepción palaciega.....	977
4.2.3.1. La “ocasionalidad” en <i>Angélica y Medoro</i>	983
4.2.3.2. <i>Angélica y Medoro</i> : ópera hispana	990
4.2.4. Zamora y Cañizares en el nuevo ámbito palaciego oficial	995
4.2.5. Fiestas reales de Zamora solo para el pueblo.....	1000
4.2.6. Destino del género poético-musical español	1006
4.2.7. Hijo de un tiempo que ya se acabó.....	1014
4.2.8. Zamora-Grimaldo: el final de una estirpe de hombres	1018
CONCLUSIONES.....	1027
BIBLIOGRAFÍA	1039
ANEJO Nº1 Cronología de obras completas de Antonio de Zamora.....	1067
ANEJO Nº2 Noticia bibliográfica de las fiestas reales de Antonio de Zamora	1083
ANEJO Nº3 “Dedicatoria”, “Aprobación” y “Prólogo” a <i>Comedias nuevas</i> (1722).....	1109

AGRADECIMIENTOS

Gracias es una de mis palabras favoritas: no cuesta apenas decirla, sale de la más pura sinceridad, llena al que la recibe de un orgullo empático y condescendiente, y viene a ser un soplo de aire fresco y vigorizante para el que la da.

Por ese motivo quería agradecer en estas páginas primeras a todas las personas que han sido importantes, de una forma u otra, para el buen puerto de este trabajo. Quisiera agradecer a Suel Ferrer por el apoyo, ánimo y confianza durante tantos años; a Daniel Malagarriga por guiarme en los senderos de la física; a Renata Londero y Rafael Martín Martínez por ofrecermme sus conocimientos y su ayuda de forma altruista; a Arnau Vendrell por llenar las tardes de alegría pura y ayudarme sin querer; a todo el pueblo de Campos por darme aire fresco; a Rodrigo, Óscar, Álvaro, Alba, David, Eli e Isi por la fuerza durante tantas vivencias; a Matthias por su amistad y consejo; y a Mariano, quien me enseñó que para mostrar poco es necesario saber mucho.

También quisiera agradecer muy especialmente a mis queridos Blanca Ballester, Marta Cobo, Gaston Gilabert y Mar Puchau por ser valientes y aguerridos caballeros estoicos, que no les detiene nada. A ellos, mi más sincero cariño.

Pero, por encima de todo, este trabajo quiero dedicarlo a cinco personas vitales para mí. A Leti, por el verdadero amor fraternal y por la maravilla que es tenerla continuamente al lado –además de ser la madrina de la tesis–; a Irene, por habernos encontrado, quedarnos y lograr hacer cada día lo imposible preso; a Lola Josa, a la que debe la sangre este trabajo, por todos sus ánimos, magisterio, sabiduría y, sobre todo, por la fuerza y el cariño constante e incansable. Por último, a los más importantes: mis padres. Gracias a su confianza, su entrega y su esfuerzo, y gracias por sentirme orgulloso de ellos.



Diego de Velázquez - *El descanso de Marte*

ABREVIATURAS

Abreviaturas de obras de referencia

- Aut.** *Diccionario de Autoridades de la Real Academia de la Lengua*, 1726-1739.
- DICAT** *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, edición digital.
- Fuentes I** Norman D. Shergold y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España I, London, Tamesis, 1982
- Fuentes II** *Genealogía, origen y noticia de los comediantes de España*, Norman D. Shergold y John E. Varey (ed.), Fuentes para la Historia del Teatro en España II, London, Tamesis, 1985.
- Fuentes V** D. Shergold y John E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España V, London, Tamesis, 1975.
- Fuentes VI** Norman D. Shergold, y John E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España VI, Londres, Tamesis, 1979.
- Fuentes IX** John E. Varey, Norman D. Shergold y Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Fuentes para la Historia del Teatro en España IX, Londres, Tamesis - Comunidad de Madrid, 1989.
- Fuentes XI** Norman D. Shergold y John E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid, 1699-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XI, Londres, Tamesis, 1986.

ABREVIATURAS

- Fuentes XIII** Norman D. Shergold, John E. Varey y Charles Davis, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España, London XIII, Tamesis, 1987.
- Fuentes XVI** John E. Varey y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XVI, London, Tamesis, 1992.
- Fuentes XXIX** Margaret R. Greer y John E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXIX, London, Tamesis, 1997.
- Fuentes XXXII** Ignacio López Alemany y John E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXII, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Grimal** Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- Torreros y Pando** Estaban Torreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, tomo III (P-Z), 1788.

Abreviaturas de archivos y bibliotecas:

- ADM** Archivo Ducal de Medinaceli, Medinaceli
- ADV** Archivo Diputación de Valencia, Valencia
- AGI** Archivo General de Indias, Sevilla
- AHN** Archivo Histórico Nacional, Madrid
- AHP** Archivo Histórico de Protocolos, Madrid
- Almagro** Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real

ABREVIATURAS

<i>APM</i>	Archivo del Palacio Real, Madrid
<i>Astorga</i>	Archivo Musical de la Catedral, Astorga
<i>AV</i>	Archivo de la Villa, Madrid
<i>BC</i>	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
<i>BHM</i>	Biblioteca Histórica de Madrid
<i>BL</i>	British Library, London
<i>BNA</i>	Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires
<i>BNE</i>	Biblioteca Nacional de España, Madrid
<i>BNF</i>	Bibliothèque National de France, Paris
<i>BNP</i>	Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa
<i>Boston</i>	Boston Public Library, Boston, Massachusetts
<i>BV</i>	Biblioteca Valenciana, Valencia
<i>Cambridge</i>	Fitzwilliam College Library of Cambridge, Cambridge
<i>Carolina</i>	North Carolina University Library, Chapel Hill, North Carolina
<i>Chicago</i>	University of Chicago Library, Chicago, Illinois
<i>Colombina</i>	Biblioteca Capitul y Colombina, Sevilla
<i>Compostela</i>	Biblioteca Xeral Universitaria, Santiago de Compostela, A Coruña
<i>Edwardsville</i>	Northwestern University Library, Edwardsville, Illinois
<i>Évora</i>	Biblioteca Pública de Évora, Évora
<i>Freiburg</i>	Universitätsbibliothek Freiburg, Freiburg
<i>Foulché-Delbosc</i>	Bibliothèque hispanique de R. Foulché-Delbosc, Paris
<i>Fitzwilliam</i>	Fitzwilliam Museum, Cambridge

ABREVIATURAS

<i>Grenoble</i>	Bibliothèque Municipale, Grenoble
<i>HSA</i>	The Hispanic Society of America Library, New York
<i>IT</i>	Institut del Teatre, Barcelona
<i>Jaca</i>	Archivo de Música de la Catedral, Jaca
<i>Lawrence</i>	Spencer and Watson Libraries at University of Kansas, Lawrence, Kansas
<i>LL</i>	London Library, London
<i>Minnesota</i>	University of Minnesota Library, Minneapolis, Minnesota
<i>MHN</i>	Museo Histórico Nacional, Montevideo
<i>New York</i>	New York Public Library, New York
<i>Ohio</i>	Ohio State University Library, Athens, Ohio
<i>Oviedo</i>	Biblioteca Universitaria, Oviedo
<i>Oxford</i>	Oxford University Library (Taylorian Main Library y All Souls ASC Gallery), Oxford
<i>Parma</i>	Biblioteca Palatina-Parmense, Parma
<i>RAE</i>	Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid
<i>RB</i>	Real Biblioteca de Palacio, Madrid
<i>Roncesvalles</i>	Biblioteca Colegiata de Roncesvalles, Roncesvalles
<i>Rondel</i>	Colección Auguste Rondel de El Arsenal de la Bibliothèque National, Paris
<i>San Martín</i>	Libros parroquiales de la iglesia de San Martín en el archivo del Arzobispado de Madrid, Madrid
<i>San Sebastián</i>	Archivo parroquial de la iglesia de San Sebastián, Madrid
<i>Smith</i>	Smith College Library, Smith, Kansas

ABREVIATURAS

<i>Toronto</i>	Toronto University Library, Toronto
<i>UB</i>	Universitat de Barcelona, Barcelona
<i>UV</i>	València, Universitat de València
<i>UR</i>	Biblioteca Universitaria de La Rioja, Logroño
<i>USL</i>	Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Sevilla, Sevilla
<i>Wayne</i>	Wayne State University Library and the private Library of B. B. Ashcom (BBA), Detroit, Michigan
<i>Wellesley</i>	Wellesley College Library, Wellesley, Massachusetts
<i>Zabálburu</i>	Biblioteca de Francisco Zabálburu Basabe, Madrid
<i>Zaragoza</i>	Archivo de Música de las Catedrales, Zaragoza

A MODO DE INTRODUCCIÓN

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

No hay deuda que no se pague ni plazo que no se cumpla. Y ese tiempo ha llegado tras el cumplimiento este 2015 de los trescientos cincuenta años del nacimiento del poeta y dramaturgo Antonio de Zamora y Cuterillo (Madrid, 1 de septiembre de 1665 – Ocaña, 7 de diciembre de 1727). Por lo menos, a propósito del género de las fiestas reales del autor, como se verá, algo olvidadas y no consideradas por la crítica literaria como manifestaciones artísticas dinámicas y catalizadores palaciegos del devenir político español de entre la última década del siglo XVII y las tres primeras del XVIII. En este apartado del estado de la cuestión de los estudios y conocimiento general y específico de Antonio de Zamora se eliden los de los siglos XVIII y XIX. La razón de esta elección estriba en que la recepción del dramaturgo y de su obra por los críticos, literatos y académicos parte de un juicio subjetivo nacido de la estética e ideologías imperantes en los tiempos que fueron creadas. Por lo tanto, aquellos que fueran los primeros acercamientos críticos y literarios a la valoración de la obra de Antonio de Zamora no son más que una recepción de naturaleza literaria y, de ese modo, debe entenderse y tratarse como materia literaria y no tanto filológica o crítica de la historia del teatro. Esta problemática será expuesta detenida y hondamente en el capítulo primero, “Una historia de incompreensión y olvido” –tal y como se señalará en el apartado de los objetivos–. Se tratará, pues, de una revisión de la recepción hija de su tiempo –en muchos casos arbitraria– que ha dictaminado la percepción de Antonio de Zamora y de sus fiestas reales a lo largo de los siglos.

El presente estudio teórico y analítico va a poner de relieve lo poco que se ha dicho de Antonio de Zamora y lo poco que de eso puede considerarse válido. Pero, antes, es menester empezar con una pequeña cronología de la recepción de Antonio de Zamora por la historiografía moderna de la literatura. Como se ha planteado al principio de este apartado, el estado de la cuestión sobre la obra de Antonio de Zamora y de sus fiestas reales estará formado por aquellos estudios, trabajos y diferentes aportaciones investigadoras propiamente de naturaleza historiográfica de la literatura y forjadas por un mínimo de rigor objetivo y científico. Por supuesto, se abstendrán las opiniones, valoraciones y críticas que no acrediten un mínimo de imparcialidad que aseguren la valía de la investigación. Precisamente es por este motivo –falta de objetividad– que las críticas fundamentadas en juicios a la luz de una determinada –y antagónica– ideología y estética

de la de nuestro dramaturgo no se verán en este apartado, sino en el primer capítulo dedicado a la recepción literaria de Zamora en el tiempo. Así pues, el estado de la cuestión partirá de los trabajos realizados a partir de la década de 1970 en adelante, debido a que afortunadamente el mundo académico y de la historiografía literaria empezó a desprenderse del lastre clasicista de sus antecesores.

La primera observación es la relativa a los manuales de historia de la literatura que dedican algunas páginas –o palabras– a Antonio de Zamora y Cuterillo. Y se encuentra que, durante el inicio de la segunda mitad del siglo XX, poco ha variado la percepción del autor. Pudiera ser excusado esto por un rigor sintético en la considerable extensión de dichas obras; o pudiera deberse a un criterio de selección representativa de cada etapa y géneros. Estos son los suficientes motivos que argumentasen el porqué no se ha recogido más de Antonio de Zamora en la historiografía de la literatura, sacrificándolo por el estudio –este sí, pormenorizado– de las grandes figuras e hitos de las letras españolas. Pero esas soluciones no hacen ningún bien a la misma concepción y comprensión de dichas épocas y sus mayores representantes, pues «es imposible entender a nuestros contemporáneos si se ignoran las inquietudes de las que son herederos»¹. Por ende, es imposible entender el barroco como una etapa y un tiempo monolítico y homogéneo, pues su esencia heterogénea es notoria en los dos últimos tercios del siglo XVII –muy vivos aún Quevedo, Gracián, Moreto, Calderón, Solís y un sinfín más de figuras ilustres– y muy acuciante en la última década –el tiempo de Bances Candamo, Zamora y Cañizares–. Pero todavía es más manifiesta esa diversidad en el primer tercio de siglo XVIII. Entonces, es imposible comprender las etapas barrocas e ilustradas sin los llamados epígonos para la primera y los predecesores de la segunda. Máxime si se atiende a la época de variaciones y transiciones que supuso el cambio de siglo. Si el tiempo del hombre no puede reducirse a unas ideas catalogadas, menos lo es su mundo, siempre variable, relativo, y nunca constante. A pesar de que las alusiones a Zamora y a su obra han sido necesarias y válidas para pergeñar la salida de su nueva recepción –esta vez desde una visión objetiva–, quedaba mucho que hacer por la justicia de aquellos tiempos convulsos e incomprensidos.

La concepción general del autor y de su obra por la historiografía literaria moderna siempre ha repetido lo mismo, al menos en la opinión general hasta la década de los noventa del siglo XX. El tratamiento de Antonio de Zamora ha ido de la mano de su contemporáneo y amigo José de Cañizares. Y este siempre ha ocupado las páginas de

¹ Fernando Savater, "Antiguos y modernos", en *El País*, 5/04/2011 (edición digital).

trabajos y estudios relativos al siglo XVIII, y en muy pocas ocasiones del siglo anterior, lo que supone para Antonio de Zamora un encasillamiento dieciochesco que, al no estar plenamente estudiada la variedad literaria del siglo –tradicionalmente denominado “Siglo de las Luces”, o sea, de la ilustración–, ha supuesto el olvido de la última década del XVII, primordial para su carrera –mucho más cercana a la de su también contemporáneo y amigo Francisco Bances Candamo–. Sus menciones no sobrepasan, en el común de los casos, de ser los dos dramaturgos más representativos de la pervivencia de las formas del teatro barroco en la primera mitad del siglo XVIII. Lo que al principio se vio como los últimos nombres dignos de mención a propósito del ya cambiante teatro barroco ha ido poco a poco relativizando la opinión de Antonio de Zamora como «poeta que hace de puente entre los dos siglos»². Ángel Valbuena Prat puede citarse como una de los primeros prismas de reinterpretación de la situación del dramaturgo en su época, con el cultivo de la fórmula teatral barroca: «Zamora y Cañizares son los comediógrafos de esta modalidad. Algún aspecto de ambos los deja en una noble colaboración lejana con los grandes dramaturgos anteriores»³. Si bien el erudito catalán advierte de la relativa importancia de la obra general del madrileño y su calderonismo⁴, centra totalmente la atención en la idiosincrasia genuina que plasmó Zamora en su don Juan⁵ y en la influencia que ejerció este en el de Zorrilla, nombrándolo el mejor abuelo del romántico⁶. Progresivamente, al calor de los nuevos estudios e investigaciones generales del siglo XVIII y, muy en especial, la preocupación más o menos reciente de volver a revisar la literatura de entre siglos, la historiografía de la literatura española ha ido matizando y enriqueciendo la imagen de Antonio de Zamora y José de Cañizares. Así, a modo de ejemplo de la actual percepción general, María Dolores Albiac retrata a Zamora y a Cañizares como participantes de la preceptiva barroca en una época en que «las pervivencias y la modernidad se solapaban y pugnaban por la supremacía»⁷.

² Emilio Palacios Fernández, “Teatro”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 136.

³ Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 73.

⁴ *Ibid.*, pp. 416-419.

⁵ *Ibid.*, pp. 419-421.

⁶ «Pero el que destacó como nadie el escándalo fue Zamora. Allí Tenorio, matón, irrespetuoso con el rey, rufián y ventajista fue el modelo inmediato de Zorrilla»; y «no es poca gloria para Zorrilla haber logrado esto, precisamente con un personaje que llevaba en su pasado jirones de Tirso, de Molière, de Byron y Lenau y se había popularizado, aristocráticamente, en la música de Mozart. Y así son las paradojas: en lo literario su mejor abuelo era el *Don Juan* de Zamora» (*Ibid.*, pp. 506 y 526).

⁷ María Dolores Albiac Blanco, *4. Razón y sentimiento. 1692-1800*, en *Historia de la literatura española*, José Carlos Mainer (dir.), Barcelona, Crítica, 2011, p. 426.

Aunque con el tiempo se ha ido consiguiendo una revisión mucho más acorde con la realidad cultural e histórica de Antonio de Zamora, durante ese largo y angosto camino se han repetido los errores que tanto mal hicieron a la comprensión de la literatura y la cultura en general de la época de entre siglos que aquí nos interesa. Juan Luis Alborg dedicó unas breves páginas al dramaturgo madrileño, viéndolo como relativamente meritorio de aparecer en un manual de historia de la literatura al tratar sobre el teatro barroco condenado y de exhaustas formas: «existen, sin embargo, dos autores que deben ser salvados de esta indiscriminada relación: Antonio de Zamora y José de Cañizares»⁸. Y, como casi todas las veces que aparece en las páginas de la historia literaria general de la Ilustración o del siglo XVIII, Antonio de Zamora es recordado —léase salvado por los estudios de lo único que la tradición crítica ha rescatado de él— como el autor de la comedia de figurón *El hechizado por fuerza* y por la versión del don Juan de Tirso, *No hay deuda que no se pague o convidado de piedra*, pieza que monopoliza la alusión en el manual de Alborg. Estas dos piezas, si bien con bastantes más muestras de la obra general de Zamora cuanto más avanza la cronología y la investigación, concentran todas las menciones de la historiografía literaria a la producción del madrileño.

De parecer semejante, pero exageradamente más subjetivos, son los juicios que Jerry L. Johnson hace de la carrera dramática de Antonio de Zamora. Si bien siempre es importante y resaltable las aproximaciones al estudio del dramaturgo, esta vez resulta del todo inapropiado por la falta total de comprensión y entendimiento de la época de Zamora y Cañizares, así como la excesiva arbitrariedad —nacida del academicismo clásico— con la que evalúa de manera desconsiderada la obra del dramaturgo madrileño. Debido a la naturaleza de antología del drama dieciochesco de su trabajo, el investigador centra su atención en lo mismo que toda la crítica literaria anterior en la anterior obra: *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*. Y, repitiendo —más que siguiendo— la recepción sesgada del don Juan de Zamora, el error principal de Jerry L. Johnson está en tratar esta obra como un drama al uso neoclásico, a pesar de advertir que «el tema del honor que por todas partes se asoma en la obra es claramente de obvia influencia calderoniana»⁹. Evidentemente, en la pieza de Zamora el elemento dramático es elevadísimo, pero esto se engloba dentro de la perceptiva calderoniana del drama, muy diferente de aquello que lo autores neoclásicos de la segunda mitad del siglo XVIII entenderán como drama. Así pues, cuando Johnson esgrime que «el

⁸ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1972, p. 608.

⁹ Jerry L. Johnson, “Antonio de Zamora. Presentación”, en *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Jerry L. Johnson (ed.), Barcelona, Bruguera, 1972, p. 36.

drama posbarroco de finales del XVII y del XVIII carece de toda intensidad dramática, originalidad y frescura»¹⁰, lo hace desde el tópico heredado de la tradición. ¿Falta de intensidad, originalidad y frescura en relación o en comparación con qué? Por supuesto, si los parámetros de comparación y valoración parten de la perspectiva del drama neoclásico o romántico –Johnson, como muchos de los estudios del don Juan, no hace otra cosa que comparar aisladamente la obra de Zamora con la de Tirso y Zorrilla–, el resultado será fatídico para estos autores¹¹. ¿Es que esperaba que Zamora escribiera su don Juan igual que la del mercedario, o que lo hiciera como la del romántico vallisoletano, adelantándole en ciento treinta y un años? Esto es un real despropósito. Si bien el teatro de Zamora y de Cañizares es el reflejo de los gustos de una sociedad en evolución y en cambio acorde con las nuevas demandas del público popular –mucho mejor que “en crisis”–, esto no significa que se trate de una dramaturgia y de un teatro decadente. Todo cambia según el cristal con el que se vea. Hay que ser muy cauteloso, porque esa visión puede dar juicios inadmisibles difíciles de desmentir, como es el caso.

De la misma interpretación es la valoración de la obra de Zamora que, una década después de Johnson, hizo Nigel Glendinning. Si bien el investigador da pruebas de haber tratado la obra del dramaturgo desde su lectura, esta solamente se reduce a *El hechizado por fuerza*, *No hay plazo que no se cumpla* y *Mazariegos y Monsalves*. Pero igual que muestra su profesionalidad lectora, también deja entrever su poca capacidad de contextualización socio-histórica y de comprensión de la realidad del hombre que escribió esas obras, resultado de lo cual es un sembrado de descalificaciones rayanas con los prejuicios literarios del hispanista inglés. Más ácido que sus predecesores clasicistas de la historia de la literatura, Glendinning concluye que «la falta de interés psicológico en las comedias de Zamora reduce desde luego su valor»¹², un valor que puede reducirse al aumento de la unidad superficial, al «elemento espectacular y la ingeniosa disposición de efectos dramáticos y lingüísticos»¹³. Pero, ¿qué hay de los entremeses o fiestas reales del madrileño? En efecto, no se tienen en cuenta, igual que toda la crítica de dicha época. En la misma

¹⁰ Jerry L. Johnson, “Estudio preliminar”, en *Ibid.*, p. 21.

¹¹ Solamente hace falta observar las conclusiones del investigador en relación al don Juan para comprobar su falta de criterio contextualizado y pertinente: «Este de Zamora es un chulo madrileño de aquel entonces que pelea con los hombres y seduce a las mujeres porque sí. [...] La falta de compulsión interior, sed de vivir plenamente esta vida, que motiva las acciones del protagonista, del fraile, y se distingue del héroe romántico del gran Zorrilla en que no conoce la angustia vital que el romanticismo siempre proporciona a sus personajes principales por ponerlos cara a cara con un universo hostil y caótico» (Jerry L. Johnson, “Antonio de Zamora. Presentación”, en *Ibid.*, pp. 34-35).

¹² Nigel Glendinning, *Historia de la literatura española. 4. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 168.

tónica se encuentran otros juicios literarios sobre aquello poco que la tradición permitió rescatar de la obra de Zamora sin la valentía de la revisión de la historiografía literaria: «No todas las refundiciones de los calderonianos merecen, sin embargo, grandes elogios: [...] *No hay plazo que no se cumpla*, de Antonio de Zamora, es muy inferior a *El burlador de Sevilla*»¹⁴. Como se verá más adelante —y se ha dejado entrever—, hay desperdigados por la historia literaria del tercer cuarto del siglo XX una considerable cantidad de críticas que atienden más a la categoría de juicios que verdaderamente análisis literario. Si bien figuras tradicionalmente de mayor renombre como Góngora o Calderón son en esta época motivo de redescubrimiento y nuevas valorizaciones, esto no ocurre con el teatro y la conciencia barroca de entre siglos. Lo que se refiere es producto todavía de un alto nivel de incompreensión del periodo que engloba este trabajo.

Como se ha ido comprobando, la primera generación de crítica moderna de la historia de la literatura no varía mucho el mensaje, significado y contenido cuando hablan de Antonio de Zamora —a la par que de José de Cañizares—. Pero en esa época pobre en la investigación y preocupación por el conocimiento de los dramaturgos finiseculares, dos estrellas brillaron muy por encima del resto. La primera por encima de todas las de su época: no es otro que Julio Caro Baroja y su extraordinario ensayo sobre el teatro de magia y de figurón de Antonio de Zamora y José de Cañizares —*Teatro popular y de magia*, de 1974—. Sin querer inmiscuirme aquí en los dilatados, profundos y en las sabias observaciones y reflexiones del erudito vasco sobre las distintas y variables características de los géneros más populares de finales y, en especial, primeros decenios del siglo XVIII, lo que aquí se debe subrayar es la capacidad de Caro Baroja para comprender y empatizar con el mundo de los hombres que escribieron tales comedias. Supo entender que si Zamora y Cañizares crearon piezas teatrales que partían de otras anteriores no era por plagio e hipocresía o codicia de fácil éxito, sino porque «si el plagiario plagia no es por falta de talento, sino por instinto. No cabe duda, por ejemplo, de que Zamora vio claro que el tema del don Juan de Tirso era susceptible de un desarrollo más teatral y lo estilizó»¹⁵. Por lo tanto, ese plagio tan denostado por los clasicistas en la obra de Zamora y Cañizares se convertía en un recurso al bloqueo innovador que tanto subrayó la crítica tradicional, además de una actualización de la obra —del mito de don Juan, en este caso— en el tiempo socio-histórico del autor. Nunca se arrincone aquello que muchos olvidaban: «Zamora, Cañizares, etc. viven en

¹⁴ Edward M. Wilson y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 211.

¹⁵ Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 19.

función de la corte y del público de los teatros de Madrid»¹⁶. La maestría de Caro Baroja en este trabajo es tal que puede considerarse el primer crítico que abordó el tema desde la perspectiva y comprensión que este trabajo quiere seguir, es decir, desde la comprensión – mucho más que el conocimiento – de las razones que llevaron a Antonio de Zamora y a sus contemporáneos a comportarse del modo en que se comportaron. También los neoclásicos¹⁷.

El erudito vasco resumió toda la problemática de la recepción tradicional y la herencia en la crítica y el academicismo de bien entrado el siglo XX de la manera tan clarividente y precisa que siempre tuvo. Refiriéndose también a Bances Candamo y a Zamora, dijo que:

con añadir que Cañizares no hizo más que plagiar y con clasificar las comedias de un modo externo, ya se ha cumplido con las normas de la crítica al uso tradicional en institutos y facultades. Lo curioso, luego, es abrir un tomo de comedias, leerlo y pensar, con independencia, sobre su contenido. Porque los escalafones se rompen y las ideas empiezan a rebullir tan libremente que el meter casi en la misma hora a Lope y a Montalbán, a Calderón y a Cañizares, nos parecen cosas escandalosas.¹⁸

He ahí la importancia del ejercicio pormenorizado, preocupado y concienzudo de la comprensión del mundo, del universo, de la metafísica y, muy en especial, del hombre que escribe. Máxime si estos lo hicieron hace trescientos años o más. He ahí la gracia de la derogación de las murallas pétreas que dividen el tiempo de los hombres en parcelas y se comparan entre ellos como antiguos o nuevos, pues «incluso los hombres que se consideran más representativos como innovadores o revolucionarios en un orden, artístico, estético, son conservadores en otro»¹⁹. A Julio Caro Baroja le debemos no solamente el primer estudio detenido y profundo sobre las singularidades de las dramaturgias y visiones espectaculares de estos dos autores madrileños barrocos del siglo XVIII, sino también el modo natural y muy vivo –en el más profundo sentido humano de la palabra– en que entiende, comprende y valora en su tiempo lo que debió de significar para Zamora y Cañizares ser poetas dramáticos. Fue un verdadero ejemplo a seguir que posibilitó, en gran medida, el inicio de la revisión y contextualización de la figura y obra de Antonio de Zamora.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 274.

¹⁷ De esta forma comprendía Caro Baroja la visión del teatro de magia por los ilustrados: «la frontera de la realidad para el Padre Martín del Río y sus seguidores (y en el siglo XVIII aún los había) estaba muy lejos de la frontera de la realidad, según Feijoo. Nada se diga de Moratín, que ve con ojos perspicaces su mundo circundante, de pequeño hombre de corte y se desentendiende de cualquier otro mundo» (*Ibíd.*, p. 269).

¹⁸ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 146.

Tras la senda abierta por Julio Caro Baroja es menester detenerse en el otro trabajo de la época que, sin ser un estudio exclusivamente de Antonio de Zamora, se realiza una valoración coherente del convulso y cambiante tiempo en que vivió el dramaturgo madrileño. Se trata de *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle* del hispanista francés Paul Mérimée. Aunque este libro parte de la tesis homónima de 1955 presentada en la Université de Toulouse, el contenido de la investigación fue revisado, mejorado y publicado en 1983. Si bien, como su título indica, la temática se centra en la dramaturgia general de los autores de la primera mitad del siglo XVIII, Mérimée analiza de forma detenida la razón de la singularidad barroca a teatro del principio del nuevo siglo. Para ello se vale de la comprensión de las obras de Zamora y Cañizares, que aportan al investigador una imagen de evolución lógica de la preceptiva calderoniana²⁰. Como hace constatar Mérimée, en términos generales, las obras estrenadas en estas primeras décadas dieciochescas ponen de relieve el paso del honor caballeresco tan propio del XVII a una actitud mucho más aburguesada, más laxa y, por lo tanto, donde el aspecto sátiro y cómico caracteriza el perfil del entretenimiento de esa nueva sociedad: «Ainsi devient sensible un affaiblissement non tant des principes que des manifestations du sentiment chevaleresque; la noblesse s'embourgeoise en Espagne comme dans les autres pays d'Europe; telle est la pente qui mène droit au genre burlesque»²¹.

No obstante, si Mérimée rescata la sociedad y el tiempo de Zamora y Cañizares para hacer posible una mínima comprensión de su evolucionada visión del teatro, sigue encasillándolos en una determinada época que deberá de fenecer con ellos, sin prestar demasiada atención a sus rasgos de modernidad. Es lo que Mérimée llama la deriva barroca y el desarrollo de la cual dicta su desaparición: «présentent à nos yeux une société qui se meurt et marquent eux-mêmes, plus u moins consciemment, les raions qu'elle a de disparaître. Mais la comedia... se montre incapable de survivre au monde qui s'en va et est en train de murir avec lui»²². El hispanista francés insiste en la ideología del siglo pasado de ambos dramaturgos, sin diferenciar, según parece, entre preferencia estética y concepción artística –nacidas ambas de su cosmología barroca, claro está– y su equivalente en el ámbito de la ideología política y técnica –totalmente consecuente y partícipe del nuevo panorama español del siglo XVIII–. A pesar de esta falta de perspectiva interpretativa, es el

²⁰ Para el estudio y análisis del hispanista francés sobre Antonio de Zamora, véase Paul Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail-France-Ibérie Recherche, 1983, pp. 23-80.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² *Ibid.* p. 152.

trabajo de Mérimée valioso para la recuperación de la época incomprendida de Cañizares y, sobre todo, Zamora, y abrió, asimismo, el camino del hispanismo francés para la recuperación de la perspectiva heterogénea del teatro a trabajos igual de fecundos como los de René Andioc²³.

Así es cómo, una vez entrada la década de los ochenta del siglo XX, la persona, la obra y el mundo de Antonio de Zamora estaban ausentes de una preocupación comprometida por recuperar sus realidades. De los trabajos específicos, todo se reducía a los dos citados²⁴. Si bien Emilio Palacios Fernández dedica, en 1988, varias páginas en *Historia del Teatro en España* a la revisión de la dramaturgia de Zamora y Cañizares, y una breve –pero importante para la época– semblanza biográfica del madrileño²⁵, esto es lo más delicado y exhaustivo que se hace en los manuales de historiografía de la literatura durante esa época –que, por cierto, está grandemente inspirada e influenciada por Valbuena Prat y, sobre todo, Caro Baroja–²⁶. Se trata, pues, de una alusión pequeña y genérica dentro de la temática total del teatro español. Este estado de relativo abandono, olvido y simplificación fue motivo suficiente para que consolidados investigadores e historiadores de la literatura pusieran el grito en el cielo y demandasen una mayor preocupación por el estudio del teatro de las primeras décadas del siglo XVIII para, así, resolver las incógnitas que el redescubrimiento de la variada etapa final del barroco había planteado en relación con su comportamiento ante un siglo teóricamente ilustrado y de cambio de gusto con la nueva dinastía. En este aspecto, José Miguel Caso González incitó a iniciar nuevas investigaciones que sacaran a colación la idiosincrasia propia de la época de Zamora. Si

²³ De los trabajos de René Andioc relacionados con el tema destacan *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987 –obra fundamental del teatro de este siglo, especialmente por tratar detenidamente las razones de la pervivencia de lo barroco en la primera mitad de siglo– y el estudio y catálogo realizado en colaboración con Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Anejos de Crítica* 7, 1996, 2 vols. –que amplía siguiendo la tónica del anterior con una recopilación de documentos administrativos y notariales de los estrenos y representaciones del siglo en los teatros madrileños–.

²⁴ José Miguel Caso González pone de relieve, precisamente, el estado de abandono de la crítica y de la investigación del dramaturgo en 1983: «Sin embargo, sobre Zamora apenas se puede citar otra cosa que el libro anterior, que también enfoca a este autor de forma parecida a Cañizares, y un estudio en el que se pone de relieve cómo, siguiendo fiel al sistema calderoniano, ha estudiado, ha evolucionado en sus contenidos» (José Miguel Caso González, “De la Academia del Buen Gusto en Nicolás Fernández de Moratín”, en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, p. 248).

²⁵ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1988, pp. 84-87. Para José de Cañizares, pp. 87-93.

²⁶ «Desdeñados por neoclásicos e ilustrados, sufrieron después el desprecio general en que quedó sumido el siglo XVIII. Sin embargo, su obra persiste como reflejo de una época, obra seguida muchas veces del éxito, que les permitió superar largamente los límites de su biografía y aún del siglo. Su producción satisfizo holgadamente las apetencias del público, y hemos de valorarlos históricamente justificando esa aceptación» (*Ibíd.*, p. 84).

bien la intuición del investigador asturiano augura razones de peso que lastraron la capacidad creadora de esta época –afirmación que este trabajo se suma a una multitud para desmentirla–, debe de detenerse y tratar los textos al calor de su tiempo para, como Caro Baroja, lograr comprender de manera pormenorizada la razón de la particularidad de la escena madrileña con Zamora y Cañizares²⁷. El dramaturgo que fue poeta oficial del último Austrias y del primer Borbón merece ser recordado por mucho más que las dos obras que los neoclásicos y academicistas decimonónicos salvaron. Esto es fundamental, pues de no ser así se continuaría con la percepción única de esas dos obras fuera del contexto y del numen que los gestó. Es decir, la crítica y la investigación deben girar sus miras hacia el hombre y el tiempo para comprender justa y fidedignamente las dos obras cumbre y todas las demás; pues, según qué ideología y percepción crítica literaria se utilice estas dos obras serán valoradas de muy diversas y diferente maneras. Así que, como indica Carlos Vaíllo, es necesario una aproximación y comprensión del hombre que escribió esas y muchas sin diferenciarlas como propias del XVII o del XVIII:

[En relación con Alonso de Córdoba y Maldonado], autor esquivo para la crítica y que todavía aguarda un estudio a fondo, como el que también requeriría la obra del continuador de la figura de don Juan en la escena española, Antonio de Zamora, estudiado casi exclusivamente en función de ella, en detrimento de obras escritas en el último decenio del siglo XVII, como *El hechizado por fuerza* o *Cada uno es linaje aparte*.²⁸

Afortunadamente, esa deuda de la investigación literaria con Antonio de Zamora empezó a pagarse. El primer acto de justicia procedió de una tesis doctoral de la investigadora estadounidense Margaret Manning, titulada *Un estudio biográfico y bibliográfico de don Antonio de Zamora*, de 1971 por la Universidad Complutense de Madrid²⁹. El interés del trabajo reside, principalmente, en ser el primer intento serio de realización de una biografía

²⁷ «En consecuencia, el problema está en saber cuándo realmente la crisis de la cultura barroca y cuáles son las novedades estilísticas que se empiezan a aportar. La pregunta es entonces muy sencilla: ¿son realmente Bances Candamo, Zamora, Hoz y Mota o Cañizares [...] continuadores de Calderón? La falta de estudios serios impide una respuesta adecuada [...] ¿Con el XVII, como epígono del barroco, o con el siglo XVIII, como anuncio de cambios? Ante de dar una respuesta definitiva es imprescindible estudiar seriamente ese medio siglo; pero si vale algo la intuición de quien no puede decir que haya hecho todavía ese estudio en profundidad, pero sí que se ha acercado a los problemas, ese medio siglo, caracterizado por una gran incapacidad creadora, cuyas causas habrá también que analizar, es la puerta del siglo XVIII, por ser los años en que empieza la crisis de la cultura barroca» (José Miguel Caso González, «Temas y problemas de la literatura dieciochesca», en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), en Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, p. 10).

²⁸ Carlos Vaíllo, «Hitos del teatro clásico», en *Historia y crítica de la literatura española. 3/1. Siglo de Oro: barroco. Primer suplemento*, Aurora Egido (dir.), Barcelona, Crítica, 1992, p. 448.

²⁹ Margaret Manning, *Un estudio biográfico y bibliográfico de don Antonio de Zamora*, tesis doctoral inédita del Departamento de Románicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por José Fradejas Lebrero, defendida el 11 de marzo de 1972, Madrid, Universidad Complutense, 1971, vol. I, 327 pp. y vol. II, 328 pp.

documentada del autor. Su labor investigadora es encomiable en el aspecto de anotación recopilación de documentos notariales, administrativos y de semejante naturaleza de la época relacionados con la vida y la actividad teatral de Antonio de Zamora, algunos recuperados de otros trabajos anteriores de cariz historiográfico –en el que destacan *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas* de Cristóbal Pérez Pastor³⁰– y bibliográfico –especialmente el *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, la semblanza biográfica y catálogo de Zamora más destacable del siglo XIX³¹–, y otros mostrados y añadidos por vez primera en dicha tesis doctoral. Por consiguiente, la biografía de Antonio de Zamora realizada por Margaret Manning está configurada a partir de la revisión y cotejo de datos ya existentes del dramaturgo y aportaciones investigadoras nuevas. No obstante, hay aspectos que no soluciona³², y nada aporta de especial en cuanto al comentario o análisis dramaturgico o histórico-político de las comedias, fiestas o entremeses del madrileño. Así pues, el trabajo de Manning debe valorarse como la construcción del primer escalón sólido para el estudio pertinente de la vida y la escritura de Antonio de Zamora, a pesar de que dicho trabajo no llegó a ser publicado más que parcialmente³³, lo que dificultó su conocimiento por parte de la crítica investigadora de la época y la siguiente.

Después de Mérimée y, sobre todo, Manning, la atención de la investigación de la historia literaria y de la sociopolítica española no volverá a centrarse detenidamente en Antonio de Zamora hasta el 2003. Aunque durante este periodo de tiempo aparecerán un pequeño grupo de artículos –algunos muy valiosos– que harán a la sazón de reclamo y protesta de otro estudio de mayor calado sobre Zamora, estos tratarán o bien de un aspecto específico de su arte teatral, o bien serán una revisión y revalorización de una manera general y panorámica. Resulta interesante observar, entonces, que en este lapso de tiempo a la realidad del dramaturgo silenciada por la tradición le ocurrirá algo semejante a lo que el personaje alegórico del Tiempo le canta a la Verdad en la zarzuela *La Verdad y el Tiempo en tiempo* (1696), del ya por aquel entonces dramaturgo de la Corte:

³⁰ Cristóbal Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1910, pp. 295-304.

³¹ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, pp. 502-505.

³² De estas carencias destaca la errónea datación de nacimiento en 1660 y muerte en 1728 del dramaturgo, aspecto que ninguno de los pocos investigadores curiosos en la obra de Zamora demostraron hasta 2003 con Rafael Martín Martínez (Manning, *Un estudio biográfico... Op. cit.*, I, pp. 297 y 312 respectivamente).

³³ Margaret Manning, “Estudio biográfico y bibliográfico de D. Antonio de Zamora”, en *Revista de la Universidad Complutense*, 83-4 (1972), p. 111.

*Y tú, Verdad apacible,
prosigue tus advertencias
que a tus voces fió solo
lo que alcanzo mi experiencia³⁴*

La verdad, dormida por el panorama de corrupción de la corte por los años de la representación de la zarzuela, no tiene fuerzas para luchar. Pero la acción y consecuencia del cambio de tiempos y oportunidad para con la verdad infundirá fuerzas a esta, que se mostrarán en las advertencia y llamamientos a la restitución de la realidad. Es decir, después del trabajo de Manning en una época en la que la recepción de Zamora estaba aún contaminada por el parcial olvido traído desde la tradición academicista y clasicista, los artículos harán de balizas de la evolución de la historia de la literatura y de advertencia de la necesidad de revisión y estudio de la vida y obra de Antonio de Zamora. Se trató de que el tiempo trajera con él la verdad. Y así sucedió en la primavera de 2003 con la tesis doctoral de Rafael Martín Martínez, titulada *El teatro breve de Antonio de Zamora (Estudio y edición)*, de la Universidad Complutense de Madrid³⁵. Ha de advertirse el énfasis y gratitud que desprenderán las palabras que a continuación se plasmarán intentando hacer solamente una aproximación sintética de las importantísimas aportaciones de esta tesis. Y no es para menos, pues con ellas se saldará gran parte de la deuda que la Verdad y el Tiempo contrajeron con Antonio de Zamora, pues *no hay deuda que no se cumpla*. Con estas últimas palabras Martín Martínez empieza su fundamental trabajo. Lo divide en cuatro partes: la primera se centra en la mayor, mejor y más bien comprendida biografía de Antonio de Zamora que hasta la fecha se ha realizado; la segunda es la relativa al estudio detenido, riguroso y general, a la vez que específico, de cada una de las piezas de teatro pequeño, logrando trazar una brillantísima dramaturgia del género breve en Antonio de Zamora; la tercera es el más completo catálogo bibliográfico de obras completas del madrileño; y la cuarta corresponde a la edición crítica y registro de variantes de todas y cada una de las piezas breves.

Si bien en todo el trabajo de Rafael Martín Martínez se hace patente una extraordinaria tarea de investigación, es en la primera parte, “Antonio de Zamora y Cuterillo. Vida y obra”, donde más patente se muestra el ardor indagador y de revisión concienzuda del

³⁴ [Antonio de Zamora], *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo en tiempo*, [Madrid], [h. 1696-1697], fol. 12r (BNE: MSS/15101).

³⁵ Rafael Martín Martínez, *El teatro breve de Antonio de Zamora (Estudio y edición)*, tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Javier Huerta Calvo, defendida el 27 de mayo de 2003, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, 1436 pp.

investigador madrileño. Se trata de una espléndida y profundísima biografía del dramaturgo de poco más de cien páginas, a cual más brillante. Una gran parte de los datos vitales parten de la reinterpretación de otros estudiosos —especialmente de Pérez Pastor y de Manning—. Pero si toda y cada una de las significativa nuevas aportaciones de Martín Martínez son relevantes para la configuración de la vida del dramaturgo —entre las que se encuentran multitud de datos sobre su familia y la carrera de su padre en el Consejo de Indias—, destacan por encima de todas la demostración de las fechas de nacimiento y muerte de Antonio de Zamora. Mediante las búsquedas y hallazgos de las respectivas partidas de nacimiento de la parroquia de San Martín de Madrid³⁶ y de defunción de la parroquia de San Juan de la toledana villa de Ocaña³⁷. Así pues, gracias a Rafael Martín Martínez debemos el conocimiento seguro de que Antonio de Zamora y Cuterillo nació en Madrid el día 1 de noviembre de 1665, y murió en Ocaña el 7 de diciembre de 1727. No contentándose con la lenta e intrincada labor de consulta del mayor número de documentos de todos los tipos que hasta la fecha se habían cotejado y notificado, Martín Martínez fue tejiendo la historia de la vida de Zamora. Lo hizo en consonancia con la sociedad de su tiempo, los diversos sucesos políticos, las cuestiones personales y devenires de la existencia en el mundo español de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII para comprender mejor por qué escribió y cómo escribió un corpus de obras tan extenso y variopinto. A esa lectura desde el ejercicio de la comprensión espacio-temporal, Martín Martínez adereza comentarios, observaciones y análisis de toda la obra del dramaturgo, sea poética o teatral de cualquiera de los géneros que cultivó Zamora. Muchas de esas piezas por primera vez reciben la atención que se merecen por parte de la filología, muchas de las cuales pertenecen al género poético-musical. Son ejemplo de eso *¿Qué más castigo que celos?*³⁸, *La Verdad y el Tiempo en tiempo*³⁹ o *Alcázar de la razón y centro de regocijo*⁴⁰. En otros casos, el investigador ha resuelto diversas autorías y fechas de creación o estreno, muy especialmente a lo que autos sacramentales se refiere. Vista muy por encima la esencia de esta biografía, todo investigador que se proponga acercarse, y más si lo que pretende es adentrarse en la vida y obra de Antonio de Zamora, deberá tomar como punto de partida el trabajo de Rafael Martín Martínez. Su capacidad de cohesión de una ingente cantidad de

³⁶ *San Martín*: libro 17 de bautismos, f. 207 r.

³⁷ *Centro Parroquial de Ocaña*: libro de difuntos de la parroquia de San Juan, f. 203 r. El testamento del poeta no ha sido localizado ni en el ayuntamiento de Ocaña, ni en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, ni en el archivo notarial del actual notario de la villa toledana, ni en *AHPM* donde, por si acaso, también fue buscado. *Rompimiento*: “[...] el derecho que paga el que tiene sepultura propia al tiempo de usar de ella” (*Aut.*).

³⁸ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

datos conocidos y nuevos con el comentario literario de sus obras otorgó a esta biografía un cariz armonioso para con la obra del dramaturgo y su contextualización histórico-política e ideológica. Pero, sobre todo, Martín Martínez consiguió una investigación que acercara al lector la comprensión del hombre de su tiempo, que iba haciéndose junto con el mundo que le tocó vivir y que lo forjó para escribir lo único palpable que el tiempo y la verdad no han podido relativizar: sus textos.

El segundo bloque, dedicado a la dramaturgia del género breve en Antonio de Zamora, es una exhaustiva valoración general del género entremesil contextualizado y comprendido en el tiempo y circunstancias en las que vivió y trabajó Zamora, y su repercusión en el Carnaval literario del dramaturgo, es decir, sus entremeses. Gran parte de ellos escritos y estrenados para un público popular del siglo XVIII, el estudio de Martín Martínez ratifica la continuidad –evolucionada, eso sí– del carácter liberador que la comicidad del género tenía en la escena del siglo anterior: «el cambio de siglo que presenció Zamora mantenía arraigadas todavía ciertas constantes impositivas que solo eran matizadas con el humor»⁴¹. Siempre en total concordancia con la vida, obra y circunstancias del dramaturgo, Martín Martínez realiza un comentario y estudio analítico de los entremeses de Antonio de Zamora en relación a la tipología y funciones presentada por Javier Huerta. Esto permitió al investigador madrileño reconocer, además del genérico juego carnavalesco, los rasgos y detalles novedosos del entremés de Zamora que auguran el posterior sainete dieciochesco, especialmente el de Ramón de la Cruz:

Expresa el personaje el enfrentamiento del viejo mundo, casi enterrado, y el nuevo sistema que va a originar la modernidad. Antonio de Zamora sintetiza en su obra, [...] el anhelo dieciochesco por desembarazarse del proteico mundo establecido; se sirve para ello, no obstante, del paradigma carnavalesco que a aquel mundo acompañaba⁴².

Igualmente, el investigador madrileño no olvida los otros subgéneros breves. Hace un repaso por los principales rasgos que definen las loas para comprobar su cumplimiento en las sacramentales y, en especial, palaciegas de Antonio de Zamora. Entre estas últimas sobresalen los comentarios a *Loa para La Verdad y el Tiempo en tiempo*, loa para *Muerte de amor es la ausencia*, Introducción para *Todo lo vence el Amor* e *Introducción a Áspides hay basiliscos*, íntimamente relacionados con la naturaleza del presente trabajo. Lo mismo puede decirse de los bailes, sobre los que Martín Martínez piensa «que el poeta devolvió el baile a su etapa

⁴¹ *Ibid.*, p. 122.

⁴² *Ibid.*, p. 152.

esplendorosa gracias a su atinada pintura costumbrista y, claro está, satírica»⁴³; así como la deriva burlesca y carnavalesca de las denominadas mojigangas del dramaturgos y no tanto el subgénero sutil y cortesano del fin de fiestas: «En el caso de Zamora tal hipótesis se fundamenta, sin ninguna duda, en el fin de fiesta de *El juego de la sortija*, obra en la que el desfile disparatado de figuras y la propia actividad parateatral que escenifica confirman su pertenencia al género mojiganguero»⁴⁴. A su vez, Martín Martínez, mediante el estudio comparativo de los testimonios multiartísticos de las representaciones de teatro breve, logra extraer la visión coetánea de la relación coordinada entre Zamora, los escenógrafos y músicos para la puesta en escena de las piezas breves, a fin de la consecución del espectáculo.

El tercer bloque, el relativo al catálogo de la bibliografía de Antonio de Zamora, será debidamente tratado en el momento en que se repasen y evalúen los que hasta la fecha existen. Debido a que el de Rafael Martínez es considerado el más completo y exhaustivo de todos, bien la espera valdrá la pena.

Por lo que respecta al cuarto y último cuerpo de la tesis de Antonio de Zamora y su teatro breve, en él se encuentra la edición crítica con su correspondiente registro de variantes de los distintos testimonios de las piezas de teatro breve que se conservan. Diez loas e introducciones; diez y nueve entremeses; trece bailes y diez mojigangas conforman la edición crítica de todas las piezas de teatro menor del dramaturgo, ordenadas en cada subgénero por orden cronológico. A pesar de que gran parte de estas obras habían visto ya la luz pública con relativa prontitud después de su creación –especialmente los entremeses en antologías de los siglos XVIII y XIX–, es aquí cuando por vez primera todas se encuentran recogidas juntas. Por lo tanto, no hay que olvidar tampoco el fundamental trabajo de recopilación, transcripción y acomodación para la edición crítica moderna realizado por Rafael Martín Martínez.

Si bien, y como sucede comúnmente con este tipo de trabajos, esta tesis doctoral no ha sido publicada en su totalidad, se puede disponer del contenido sesgado con una versión reducida de la hercúlea labor de Martín Martínez centrada en el estudio y edición de los entremeses⁴⁵, con colaboraciones en obras generales del teatro breve⁴⁶, y con un artículo de

⁴³ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁵ Antonio de Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*, Rafael Martín Martínez (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuet, 2005, 708 pp.

la herencia y evolución de la dramaturgia de Zamora en relación a la preceptiva calderoniana⁴⁷. Pero no resulta infructuoso para la historia y crítica de la literatura moderna que tamaño trabajo no pueda consultarse en otros archivos y biblioteca que no sea el Servicio de Tesis Doctorales y Publicaciones Académicas de la Universidad Complutense de Madrid –aunque es cierto que dificulte enormemente el acceso a ella para los no residentes en la capital–, pues ya sea con las citadas publicaciones u otras plataformas, y los más recientes trabajos que, indudablemente, bebemos de él, la labor de Rafael Martín Martínez y la conquista de un poco más de comprensión tanto de la época tan ambigua hasta hacía no tanto y de uno de los autores que la protagonizó no será en balde, pues él ha sido el encargado de resarcir, precisamente, aquello que sus palabras iniciales de tesis advertían.

Es el momento de comentar y hacer un breve repaso de los pequeños trabajos y artículos que, desde la mitad del siglo XX hasta la fecha, han intentado preparar el terreno para que alguien como Rafael Martínez solventara la falta de un estudio serio, profundo, contextualizado y comprensivo de Antonio de Zamora. Por supuesto que cada uno de ellos aporta algún dato, visión o interpretación novedosa, y que muchos fueron realizado muchos años antes que la tesis de Martín Martínez, pero, en este último caso, por el hecho de recogerlos el propio investigador madrileño, y por ser de menor envergadura y ambición, ha sido justo y lógico colocarlos después en este estado de la cuestión. Por los mismos motivos se ha hecho lo propio con los trabajos y artículos posteriores a ese 2003, *annus mirabilis* para la recuperación de la memoria y la realidad de Antonio de Zamora.

Los primeros artículos y trabajos parciales sobre el tema no ofrecen, como se verá, demasiadas novedades. En un intento por desbrozar la herencia del siglo XVII en los epígonos, Samuel Trifilo publicó en la revista estadounidense *Hispanofilia* de 1961 un artículo titulado “Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares”⁴⁸. Quitando que se trata del primer acercamiento de la segunda mitad del siglo XX, no aporta nada de lo ya dicho anteriormente, pues hace un tratamiento bastante superficial de lo que se concebía como la deriva barroquista o posbarroca del drama calderoniano por sus

⁴⁶ Rafael Martín Martínez, “Los autores y las obras. Zamora”, en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (coord.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 650-661.

⁴⁷ Rafael Martín Martínez, “De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca”, en *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid* (23-26 de octubre de 2000), Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo y Emilio Javier Peral Vega (coord.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 45-60.

⁴⁸ S. Samuel Trifilo, “Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares”, *Hispanofilia*, IV, 2 (1961), pp. 39-46.

epígonos. El segundo trabajo parcial, de mayo de 1976, corrió a cargo de Arnhilda Badía González-Quevedo. A pesar del prometedor título del artículo –“Antonio de Zamora, su vida y sus obras”⁴⁹–, se trata de una semblanza biográfica nada novedosa, especialmente porque recoge todos los datos que La Barrera recopiló, unió y dio a la luz. Otro artículo, “Satan and the Stars, Zamora’s Treatment of Fatalism in *Judas Iscariote*”⁵⁰, de Chaves McClendon, puede considerarse como una de las primeras aproximaciones a la temática teológica de la citada comedia de santos, lo hace de una forma superficial y poco relevante.

Después del intento superficial de estudio de la herencia calderoniana en Zamora y Cañizares realizada por Samuel Trifilio, y de la primera aproximación con fundamento y rigor de Manning –no tanto de Badía–, habrá que esperar casi casi dos décadas para que aparezca un pequeño estudio parcial de la preceptiva del dramaturgo. Este corrió a cargo del investigador italiano Guido Mancini bajo el título “Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora”, englobado dentro del *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* celebrado en Bolonia entre los días 15 y 18 de octubre de 1985⁵¹. En un interesantísimo e ilustrativo artículo sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora, Mancini comenta de forma general y brevemente las ideas principales. Debe valorarse este como el más serio, hasta 1988, respecto a la interpretación y análisis literario y contextualizado de la obra general del dramaturgo, especialmente a lo que su preceptiva se refiere. Sin concederle el atributo de dramaturgo ilustrado (cosa que hubiera sido un gravísimo error), Mancini continúa con las influencias francesas en el teatro del madrileño, en especial sobre *El hechizado por fuerza*, obra que aquí es tratada con la meritoria y justa atención que antes poco había tenido⁵². La percepción de Mancini sobre el arte de Zamora está algo alejada del barroco más “puro” y más cercana a la de lo que será la preceptiva de la primera ilustración (podríamos decir que una especie de empirismo aplicado a la literatura, a la dramaturgia en especial), pero nunca sin abandonar una estética y temática evolucionada del siglo anterior.

⁴⁹ Arnhilda Badía González-Quevedo, “Antonio de Zamora, su vida y sus obras”, en *Hispanófila. Literatura-Ensayos*, 57 (mayo 1976), pp. 35-45.

⁵⁰ Chaves McClendon, C., “Satan and the Stars, Zamora’s Treatment of Fatalism in *Judas Iscariote*”, en *Crítica Hispánica*, 4 (1982), pp. 29-35.

⁵¹ Guido Mancini, “Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 255-265.

⁵² Del comentario de esta obra sobresale la argumentación de la inmunidad del madrileño frente al castigo de Bances Candamo –con las fiestas *Cómo se curan los celos*, *La piedra filosofal* y *El esclavo en grillos de oro*, representadas las tres entre 1692 y 1693–, cuando ambo se inmiscuyeron de forma satírica y crítica sobre el problema de la sucesión de Carlos II. Arguye que la obra de Zamora debió de ser atendida -y por eso tan bien recibida- por la influencia del teatro de Molière (*Ibid.*, p. 260).

Como muy bien concluye Guido Mancini en su estudio, la influencia francesa de Zamora hay que buscarla sobre todo en las comedias de figurón, no tanto en las comedias de santos, en las históricas y en los entremeses del madrileño. Para ello el investigador trae a colación junto a las obras, las palabras del prólogo a las *Comedias nuevas* de 1722 donde explicita el pragmatismo para con el público de su producción dramática. Así pues, el trabajo de Guido Mancini es el primer estudio serio y detenido de tan valioso documento para la historia de la literatura de entre siglos, con el que logra una aproximación más que válida de las inquietudes dramáticas y la comprensión del arte de Antonio de Zamora: «Zamora parece adaptar sus comedias a un programa preexistente; [...] en ellas el modelo se manipula libremente con el fin de llegar a obtener una nueva obra que responda a sus propias directrices»⁵³. Lo mismo dice sobre las versiones de las comedias de santos, en las que el dramaturgo traduce los argumentos de las piezas anteriores a las necesidades estéticas y de preferencia de su público. Dicho esto, pues, comprobamos que con Mancini se efectúa fecundamente el segundo ejercicio de comprensión parcial de la heterogeneidad del tiempo del autor, después del de Caro Baroja, pero esta vez desde una óptica centrada en la obra general de Antonio de Zamora y su preceptiva dramática.

Los años 1988 y 1989 son años de celebración y regocijo para la bibliografía investigadora de Antonio de Zamora. Como un pequeño renacimiento, en estos años aparecerán seis trabajos –contabilizando también el citado de Mancini– que mostrarán de manera sintomática el inicio de la etapa dorada de la revisión y profundización de la recepción de Antonio de Zamora. En la misma publicación que la anterior, y como parte también de las comunicaciones del coloquio en el que se englobaron, estará el artículo “En torno a *La doncella de Orleans* de Antonio de Zamora”⁵⁴ de María Teresa Cattaneo. La investigadora italiana ofrece un análisis y valoración nada desdeñable de la comedia histórica de tema francés, estrenada 1707 en honor al duque de Orléans y en celebración del embarazo de la reina María Luisa de Saboya. Al ya encomiable estudio sobre la singularidad de la preceptiva general del dramaturgo y de la comedia de creación histórico-política, se le sumará ese mismo año de 1988 “Burla y castigo de Don Juan en Antonio de Zamora”⁵⁵, de Pedro Ruiz Pérez, en el que continúa el comentario del mito en la obra del

⁵³ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴ María Teresa Cattaneo, “En torno a *La doncella de Orleans* de Antonio de Zamora”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován Editore, 1988, pp. 133-40.

⁵⁵ Pedro Ruiz Pérez, “Burla y castigo de Don Juan en Antonio de Zamora”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 2, 1988, pp. 55-64.

dramaturgo, esta vez haciendo hincapié en aquellos rasgos que caracterizan la versión y dan su razón de ser al Tenorio de Zamora.

El cambio de año continuará con la tónica de redescubrimiento del anterior. A ello contribuirá enormemente el trabajo colectivo *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, como publicación de las actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Amsterdam entre los días 6 y 10 de junio de 1988. El primero de ello, “La farsa al servicio del naciente Siglo de las Luces, *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora”⁵⁶, a cargo de John Dowling, se ocupa de una revisión y actualización de la famosa comedia de figurón del dramaturgo en el contexto de su creación y la naturaleza satírica como medio para llegar a la representación del hechizado Carlos II. También es destacable el comentario pormenorizado –muy válido, por otra parte– del aspecto literario del texto y la similitud de la lucha contra la superstición que iba a desarrollar más adelante Benito Jerónimo Feijoo.

El segundo trabajo de ese año dentro de los Diálogos de Ámsterdam centra su óptica en el teatro hagiográfico del dramaturgo: “La comedia de santos en Antonio de Zamora”, de Irene Vallejo González⁵⁷. Es interesante comprobar que el tratamiento de la investigadora sobre la temática de las refundiciones o, mejor dicho, nuevas versiones de las comedias de santos coincide con los de Mancini. Esto demuestra que, por una vez por todas, la crítica de la historia de la literatura empezaba a comprender de manera sólida ya el arte dramático del tiempo de Zamora. En su artículo Vallejo González se detiene ante el característico tratamiento de Antonio de Zamora para las teatralización de la vida de los santos, especialmente de aquellos de los que ya había una pieza con anterioridad, llegando a la misma conclusión que Mancini sobre el alto pragmatismo y visión coetánea del asunto de los santos por el autor. Para ello, comenta, analiza y compara de manera contextualizada las tres comedias que Lope de Vega dedicó a San Isidoro y la propia de Antonio de Zamora, *El Lucero de Madrid y divino labrador*, concluyendo que «Zamora amplía lo recogido de Lope, añadiendo muchos detalles accesorios [...], dándoles un mayor desarrollo»⁵⁸.

⁵⁶ John Dowling, “La farsa al servicio del naciente Siglo de las Luces, *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 275-286.

⁵⁷ Irene Vallejo González, “La comedia de santos en Antonio de Zamora”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 333-341.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 340.

El último de los tres artículos de 1989 fue un interesante punto de partida para Rafael Martín Martínez. Con el título “Sobre los entremeses de Antonio de Zamora”⁵⁹, María Luisa Mayayo inauguró la crítica literaria acerca del teatro breve del dramaturgo. Su breve trabajo sirvió para situar las bases que llevarían a Martín Martínez a abordar tan íntegramente la riqueza del variopinto teatro breve de Antonio de Zamora.

Con el advenimiento del nuevo milenio próximo, volvió a reemprenderse el estudio de la obra del dramaturgo. Después del fundamental trabajo de Rafael Martín Martínez, la otra investigadora que más aportó para el redescubrimiento de la figura de Zamora fue la investigadora italiana Renata Londero, profesora de la Università di Udine. Ella es autora de seis artículos fundamentales para la memoria del autor, su arte dramático barroco en los inicios del siglo XVIII y, muy especialmente, para el estudio y comprensión de *El hechizado por fuerza*. Relativos a esta comedia de figurón destacan sus artículos “Le maschere del riso: l’amore burlato ne *El hechizado por fuerza* (1697) di Antonio de Zamora”⁶⁰, de 2000, y “Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora”⁶¹, del 2004. El primero centra la atención en el carácter y el tratamiento burlesco del figurón de Zamora, introduciendo un magnífico comentario sobre la composición que Zamora siguió para el enredo cómico del tema amoroso en la obra. El segundo representa un brillante estudio y valoración de cada uno de los testimonios existentes de la obra, a fin de realizar la mejor edición crítica y filológica de la comedia de figurón, pues a día de hoy no existe⁶².

Lejos de detenerse la labor científica de la profesora Londero en ampliar los estudios sobre la comedia de figurón más conocida del dramaturgo, prosiguió con tres artículo más sobre aspecto concretos de otros géneros de la obra general de Zamora. En 2011 se publicó el titulado “Formas de teatralidad en *Duendes son alcabuetes...* (I-II, 1709-1719) de

⁵⁹ María Luisa Mayayo Vicente, “Sobre los entremeses de Antonio de Zamora”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 543-552.

⁶⁰ Renata Londero, “Le maschere del riso: l’amore burlato ne *El hechizado por fuerza* (1697) di Antonio de Zamora”, en *Atti del seminario internazionale Le passioni tra ostensione e riserbo (Genova, 8-9 ottobre 1998)*, Romana Rutelli e Luisa Villa (eds.), Pisa, ETS., 2000, pp. 87-98.

⁶¹ Renata Londero, “Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora”, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, coord. por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Vol. 2, 2004, pp. 1176-1185.

⁶² Si bien es cierto que se realizó una edición de la obra a cargo de Luis García-Araus, introducción de Javier Huerta Calvo y estudio introductorio de Rafael Martín Martínez (*Antonio de Zamora, El hechizado por fuerza*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2004), el texto editado es el propio modificado y adaptado de la representación de la compañía “José Estruch” que tuvo lugar del 17 de julio de 2003 dentro del XXVI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, bajo la dirección de Rafael Cea. Por lo tanto, no puede considerarse este como edición crítica.

Antonio de Zamora”⁶³, donde se adentra la investigadora italiana en los aspectos destacables de la comedia de magia de Zamora y sus herencias e influencias del género en Italia. Los otros dos tratan de manera específica dos aspectos del teatro mitológico del autor. En el primero de ellos, Renata Londero centra su atención sobre cómo Antonio de Zamora representa, en un significativo momento de su vida como es 1727, los trabajos y la historia mítica de Hércules. “Mito classico ed epigoni teatrali tardo-barrocchi: amori e morte di Ercole in *Matarsè por no morirse* (1728) di Antonio de Zamora”⁶⁴, de 2008, hace un análisis del estilo sombrío y vitalmente decadente que el dramaturgo plasmó en su última pieza del género poético-musical, estrenada póstumamente con correcciones de José de Cañizares. El último trabajo presentado por la profesora Londero, “Mito e storia sul fondale tardobarocco: le commedie di ambiente tebanico di Antonio de Zamora”⁶⁵, de 2011, es un breve estudio del tratamiento y del gusto del autor por la mitología clásica proveniente del ciclo de Tebas y de sus legendarios héroes-reyes, tales como *No hay contra el hado defensa y la destrucción de Tebas* (1708) o *Con música y por amor* (1709). De esta manera, pues, se comprueba la importancia que los trabajos de Renata Londero han supuesto para el conocimiento de *El hechizado por fuerza* y otros ámbitos de la dramaturgia de Zamora no tratados hasta esa fecha.

Para la finalización de la parte correspondiente con los estudios de la persona y la obra general de Antonio de Zamora deben destacarse dos ediciones críticas. La primera de ellas será la de *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, realizada en 2001 por Ignacio Arellano⁶⁶. A pesar de ser esta la pieza de Zamora más valorada y recordada por toda la anterior crítica, resulta paradójico que, como dice el propio Arellano, no «ha tenido mucha fortuna en las ediciones»⁶⁷, por lo que será esta la edición más fiable de la legendaria versión del don Juan de Zamora. El investigador, así mismo, pone de manifiesto en su trabajo el estado de abandono e ignorancia de la historiografía literaria la obra de Zamora, sintetizando todo lo que aquí se ha ido desgajando:

⁶³ Renata Londero, “Formas de teatralidad en *Duendes son alcabuetes...* (I-II, 1709- 1719) de Antonio de Zamora”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, tomo III, pp. 297-304.

⁶⁴ Renata Londero, “Mito classico ed epigoni teatrali tardo-barrocchi: amori e morte di Ercole in *Matarsè por no morirse* (1728) di Antonio de Zamora”, en *...un tuo serto di fiori in man recando. Scritti in onore di M.A. D’Aronco*, Silvana Serafin (ed.), Udine, Forum, 2008, pp.177-185.

⁶⁵ Renata Londero, “Mito e storia sul fondale tardobarocco: le commedie di ambiente tebanico di Antonio de Zamora”, en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi. Tomo II*, Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), Como-Pavia: Ibis, 2011, pp. 175-188.

⁶⁶ Antonio de Zamora, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, Ignacio Arellano (estudio y edición), Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

La valoración posterior [a Felipe de Medrano] del teatro de Zamora se reduce a pequeñas menciones al paso en los manuales de historia de la literatura, y a breves juicios en prólogo o en obras generales, donde se suelen aceptar algunos valores, pero se considera u obra en conjunto como de mediana calidad, imitadora sin mucha originalidad de las últimas producciones del Barroco.⁶⁸

No obstante esta nota, y la actualización del estudio del mito de don Juan entorno a Zamora –añadiendo a este un breve comentario de *La venganza en el sepulcro*, de Alonso de Córdoba y Maldonado, considerado por el profesor Navarro como el eslabón de finales del siglo XVII previo a Zamora–, Arellano no tiene en cuenta las aportaciones investigadoras de los años 1988 y 1989, especialmente la de Guido Mancini, ni aporta datos biográficos nuevos que los conocidos ya durante el inicio de la época de redescubrimiento investigador del dramaturgo madrileño. Igualmente, el estudio previo es una muy buena y actualizada interpretación y contextualizada de la evolución del mito en Zamora.

El último trabajo de edición de obras de Zamora corresponde al realizado por Fernando Plata, de 2013, sobre de la mojiganga para el auto sacramental *Templo vivo de Dios*⁶⁹, donde además de presentar el texto de forma filológica y crítica, realiza un estudio previo sobre dicha pieza de teatro breve, su estructura dramática y el abanico de registros lingüísticos que Zamora utiliza en ella.

Una vez sintetizada la cronología de trabajos y estudios que han ido, poco a poco, saldando la deuda que el tiempo, la historia y la cultura española tenían con Antonio de Zamora⁷⁰, es el momento de hacer una breve recopilación del estado de la cuestión acerca del

⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁹ Fernando Plata, “Titíes, mundinovas y purichinelas en una mojiganga inédita de Antonio de Zamora: estudio y edición”, *Hipogrifo*, 1.1, 2013, pp. 211-238.

⁷⁰ A pesar del comentario del extenso cuerpo de bibliografía moderna sobre el estado de la cuestión de la obra general de Antonio de Zamora, existe una serie de trabajos en los que también se nombra o se hace referencia algún aspecto de la dramaturgia general de Zamora. Aunque valiosos en cualquier caso, estos quedan lejos de ofrecer una mirada general sobre la obra del poeta, plasmando lo ya advertido en los comentados y valorados trabajos, motivo suficiente por el que no se han añadido en el apartado aquí desarrollado. Entre otros, destacan los siguientes estudios: Guillot de S., “Jeanne d’Arc dans la littérature espagnole”, en *Hispania*, Paris, II, 1919, pp. 209-217; Barlow, Jones W., “Zorrilla’s Indebtedness to Zamora”, *The Romanic Review*, XVII, 1926, pp. 303-18; Paul Mérimée, “Trois images de Don Juan, De Tirso à Zamora en passant par Molière”, *Bulletin des Bibliothèques de L’Institut Français en Espagne*, XX-XXI, 1948, pp. 1-15; García Villada, Z., “San Isidro Labrador en la historia y en la literatura”, en *Razón y Fe*, n° 63, 1992, p. 37-53; Olga Fernández Fernández, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral inédita dirigida por José María Díaz Borque, en la Universidad Complutense de Madrid, leída el 04-05-1999, Madrid, 1999, 2 vols.; Fernando Doménech Rico, *La comedia de magia: Antonio de Zamora y José de Cañizares*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2008; Alain Bègue, “Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus Majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: sociabilidad cortesana y República de las Letras en las postrimerías del reinado de Carlos II”, en *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 74-81.

género poético-musical de Antonio de Zamora. Como se comprobará –de ahí la principal motivación de este trabajo que hoy se presenta– este se encuentra en el mismo estado que el teatro breve antes de la aparición de Rafael Martín Martínez. De la lenta, costosa y poco significativa aparición de distintos trabajos muy parciales se irán sucediendo poco a poco noticias que profundicen sobre una fiesta real o se haga una vista general del corpus de fiesta reales de Antonio de Zamora, como se verá.

Los primero de ellos aparecieron al inicio de la década de los ochenta del pasado siglo. En 1981 John E. Varey da la noticia del descubrimiento en el Archivo General de Palacio de dos dibujos de telones de fiesta reales para el Coliseo del Buen Retiro⁷¹. El primero es el telón para la representación de *Hipodamia y Pelope*, realizados por Francisco Ignacio para la fiesta de Sebastián Rejón. El segundo –y el que nos interesa– se trata del telón de la loa para *Todo lo vence el amor*, creación del artista y amigo del autor del texto de la fiesta, Antonio de Palmino. Por lo tanto, el artículo de Varey es breve y circunstancial, a pesar del valor de la reproducción de los dibujos.

De parecida índole es el artículo de 1982 de Louise Katherine Stein: “Un manuscrito de música teatral reaparecido, *Veneno es de amor la envidia*”⁷². Además de hacer una actualización de la información de testimonios de la obra y sus relaciones con las representaciones de principios del siglo XVIII, ofrece un listado esquemático y descriptivo de la música que contiene la partitura. A pesar de ser un trabajo de naturaleza musicológica, las observaciones sobre la propuesta de datación del testimonio y de la fiesta son datos de vital importancia para el estudio detenido de esta pieza poético-musical de Zamora.

Como se ha puesto de manifiesto con el anterior artículo, gran parte las contribuciones al estudio de la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora vendrán del campo de la musicología. Muestra de ello será el trabajo de José Máximo Leza Cruz “La zarzuela *Viento es la dicha de Amor*. Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII”⁷³, de 1997. Lo aportado en este trabajo, salido del congreso sobre música y literatura en la Península Ibérica entre 1600 y 1750, será añadido y ampliado con la edición

⁷¹ John E Varey, "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 71, vol. XIX, 1981, pp. 15-18.

⁷² Louise Kathrine Stein, “Un manuscrito de música teatral reaparecido, *Veneno es de amor la envidia*”, *Revista de Musicología*, V, 2 (1982), pp. 225-233.

⁷³ José Máximo Leza Cruz, “La zarzuela *Viento es la dicha de Amor*. Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmen Caballero Fernández-Rufete (eds.), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 393-405.

del texto y la música de dicha zarzuela, a cargo también de José Máximo Leza Cruz⁷⁴. El musicólogo basa su publicación en el texto y en la música de José de Nebra del reestreno de 1743, en el Teatro de la Cruz, lo que aleja el valor para el estudio de las fiestas reales de Zamora debido a que gran parte del texto –especialmente aquellos fragmentos cantados como recitados y arias– fuer reescrita y modificado por el actor Manuel Guerrero ese mismo año. Por este motivo, el estudio introductorio se centra en la representación de 1743 y no en la original de 1708. Igualmente, como toda alusión a Zamora en la musicología y en obras de la temática poético-musical, debe tenerse en cuenta para la aproximación a la fiesta real de Zamora.

Destaca también la encomiable valor de recuperación de testimonios administrativos y notariales relativos a las fiestas *Todo lo vence el amor* y *Angélica y Medoro* realizada por John E. Varey y Ignacio López Alemany⁷⁵. La recopilación de datos extraídos del Archivo General de Palacio, el Archivo Histórico Nacional y el Archivo de la Villa han esclarecido las circunstancias de los estrenos de dichas zarzuelas⁷⁶ y, muy especialmente, han desmentido la tradicional autoría de José de Cañizares para *Angélica y Medoro*, demostrando que, efectivamente, fue obra de Zamora⁷⁷.

Sobre el mismo aspecto circunstancial de otra fiesta real se yergue “Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos”, de Alejandra Ulla Lorenzo⁷⁸. En este artículo la investigadora recupera las circunstancias de la fiesta cantada gracias a los novedosos datos extraídos de la correspondencia del embajador florentino Ludovico Incontri. Entre ellos destacan los relativos al origen napolitano del escenógrafo o el conjunto de flautistas que Mariana de Neoburgo hizo traer directamente de Düsseldorf para la ocasión.

Pero para encontrar los únicos trabajos en el que se trate del género poético-musical de Antonio de Zamora, de manera general, hay que remontarse hasta 1994. Irina Bajini realizó una tesis doctoral en la universidad de Bologna titulada *Il mito, la maschera e la musica*

⁷⁴ José de Nebra, *Viento es la dicha de amor*, libreto de Antonio de Zamora, José Máximo Leza Cruz (ed.), Madrid, ICCMU, 2009.

⁷⁵ Ignacio López Alemany y John E. Varey, *Teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 2006.

⁷⁶ López Alemany y Varey, “Representación de Todo o vence el Amor”, en *Ibid.*, pp. 8-15.

⁷⁷ López Alemany y Varey, “*Angélica y Medoro*” y “Sobre la representación a SS.MM. de *Angélica y Medoro*”, en *Ibid.*, pp. 22-27 y pp. 165-177 respectivamente.

⁷⁸ Alejandra Ulla Lorenzo, “Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos”, en *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, XII, 2010, pp. 147-157.

*nell'opera di Antonio de Zamora. Intersezioni culturali nel teatro spagnolo tra '600 e'700*⁷⁹. A pesar de lo interesante de su estudio sobre, precisamente, el papel de la música en la dramaturgia general de Antonio de Zamora, este trabajo no ha podido ser consultado debido a la insalvable dificultad de únicamente estar disponible en la mencionada universidad. Solo se han podido ir conociendo partes de su estudio gracias a las referencias de otros autores. No obstante, una magnífica muestra de la investigación de Bajini se dio a conocer en la participación al citado congreso sobre música y literatura celebrado en Valladolid en 1996, centrándose en los rasgos dramáticos y de contacto italianos en la zarzuela *Veneno es de amor la envidia*⁸⁰.

Para el siguiente y, esta vez, primer trabajo transversal sobre las fiestas reales de Zamora habrá que esperar hasta 2011. María Isabel González Roncero sacó a la luz el artículo “Las zarzuelas de Antonio de Zamora: índice y comentario”⁸¹. El inmenso valor del trabajo reside en que es la primera aproximación detenida de la producción de fiestas reales del dramaturgo hecha por la crítica investigadora, consiguiendo hacer una más que loable lista cronológica de las piezas poético-musicales. Aunque González Roncero las engloba a todas dentro del subgénero de la zarzuela –cosa más que cuestionable–, elabora un breve análisis de los argumentos de cada obra, ofreciendo los datos circunstanciales de cada representación y creación de las distintas versiones que algunas de ellas tienen. Si bien trata las distintas fiestas de manera aislada y no contextualizadas con el común de la obra de Zamora, es este trabajo fundamental para el inicio de la recuperación y revisión del género poético-musical del dramaturgo madrileño, especialmente porque recoge de una manera actualizada parte de la bibliografía crítica de las piezas poético-musicales y las interpreta con exhaustivo rigor investigador, fundamentalmente aquellos datos relativos a confirmaciones o rectificaciones de autorías de zarzuelas. Por lo tanto, si bien el trabajo de Rafael Martín Martínez supone el pilar fundamental para la configuración de la comprensión del hombre, su vida y su obra general, el de González Roncero es el punto de partida para el estudio serio de sus fiestas reales. Así que de ellos dos nace este trabajo sobre la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora, queriendo hacerles el mejor de los homenajes y

⁷⁹ Irina Bajini, *Il mito, la maschera e la musica nell'opera di Antonio de Zamora. Intersezioni culturali nel teatro spagnolo tra '600 e'700*, bajo la dirección de Maria Teresa Cattaneo, Bologna, Università degli studi di Bologna, 1995.

⁸⁰ Irina Bajini, “Intersecciones culturales en la zarzuela de principios del siglo XVIII, *Veneno es de amor la envidia*”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmen Caballero Fernández-Rufete, (eds.), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 249-260.

⁸¹ María Isabel González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora: índice y comentario”, en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 34, nº 1, 2011, pp. 127-162.

gratitud por sus aportaciones con la mejoría y superación de sus resultados, siempre desde la más sincera y laboriosa humildad.

Como se está viendo, la bibliografía para el estudio de las fiestas reales de Antonio de Zamora es bastante reducida, aunque muy valiosa, especialmente trabajos de última publicación. Por lo tanto, en este aspecto hay mucho que hacer todavía; más todavía ante la falta de un estudio genérico de su teatro poético-musical. Para ello, es muy importante tener en cuenta y valorar el estado de la cuestión de los trabajos que en los últimos años han tratado de esclarecer y redescubrir el espectáculo palaciego por antonomasia, al que pertenecen las obras de Zamora que aquí se estudiarán. Así pues, si se quiere hacer un análisis de la dramaturgia poético-musical del madrileño es fundamental conocer conceptos, características y las observaciones que la investigación de la historia de la literatura y las humanidades sí han aportado.

Sobre las fiestas reales españolas del siglo XVII se ha escrito mucho; no tanto de las del siguiente siglo –al que pertenecen gran parte de las piezas poético-musicales de Zamora–. Por ese motivo resulta imposible aquí hacer un comentario o breve análisis de las aportaciones de cada uno de los trabajos dedicados a dicho tema. Lo que sí es destacable –y digno de mención en esta especie de cronología del estado de la cuestión– es que la investigación seria del género de las fiestas reales barrocas españolas ha despertado en el último cuarto de siglo del largo letargo que aquella tradición historiográfica había apartado de su verdadero papel en su tiempo. El estudio de las piezas poético-musicales de Calderón ha abierto la puerta a la revisión y profundización de todo el género. Por lo tanto, aquí solamente se hará mención de los trabajos que mejor han sabido captar, comprender y explotar la dimensión multiartística, dinámica y de significativa de las fiestas reales en su coetáneo presente histórico-política y cultural. En muchos de ellos aparecen citadas o brevemente comentadas a propósito de aspectos de sus contenidos piezas poético-musicales de Zamora y, lógicamente, en el capítulo dedicado al desarrollo teórico del género. Esta y el carácter interdisciplinario de estos trabajos. Han sido razones de peso para su elección. A pesar de que se omiten gran cantidad de bibliografía sobre el tema igualmente importantes y destacada, esto no significa que se obvie su existencia y, por lo tanto, es necesario excusarse del hecho de que no que se encuentren otros trabajos y estudios igualmente importantes para el género, especialmente las ediciones críticas de los

textos de diferentes fiestas reales. En mucho de esos casos dichas investigaciones se habrán utilizado en las distintas partes de este trabajo y aparecerán en la bibliografía citada⁸².

Por consiguiente, se han escogido los seis trabajos que más completa y profundamente hayan aunado todos los rasgos, singularidades y perspectivas de espectáculo para, después de su debido análisis y reflexión, poder desarrollar en esta tesis que se presenta una teorización pormenorizada y avanzada del género de las fiestas reales barrocas españolas.

El primero de ellos es un clásico. Se trata de la obra cumbre de Sebastian Neumeister: *Mythos und Repräsentation. Die mythlogischen Festspiele Calderóns*, publicado primeramente en 1978⁸³ pero revisado y ampliado en 2000⁸⁴. Al hispanista alemán se le debe el inicio detenido del estudio y la revalorización del espectáculo palaciego de Calderón. Además de aportar numerosa información sobre cada una de las fiestas mitológicas, el análisis individual de algunas de ellas y el general está en todo momento contextualizados con el tiempo histórico, la importancia de la “ocasionalidad” política y, muy importante, la dimensión simbólica y cosmológica que representan. Los logros de Neumeister se agrandarán con otra obra fundamental de este género espectacular: *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*⁸⁵, obra de Margaret Rich Greer en 1991. En

⁸² Otros estudios y trabajos sobre las fiestas reales barrocas y que mencionan obras de Zamora dignas de, al menos, anotación son, entre otros muchos: Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, P. López de Osada (ed.), Madrid, Alianza, 1985; *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, José María Díez Borque (coord.), Barcelona, Serbal, 1986; Danièle Becker, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 de agosto, Berlín*, Sebastian Neumeister (ed.), Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 253-364; Danièle Becker, “El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 409-434; Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III*, London, Tamesis Books-IVEL, 1991; Teresa Zapata Fernández de La Hoz, “El teatro y las fiestas públicas en la corte durante el reinado de Carlos II”, en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Luis García Lorenzo y John E. Varey (eds.), London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 217-236; *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional (Salamanca, 1994)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996; Emilio Javier Peral Vega, “La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica”, en *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 14, 1998, pp. 223-243; Begoña Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”, *Revista Musicológica*, XIX, 2009, pp. 159-184; *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Judith Farré (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

⁸³ Neumeister, Sebastian, *Mythos und Repräsentation. Die mythlogischen Festspiele Calderóns*, München, Wilhelm Fink, 1978.

⁸⁴ Neumeister, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Eva Reichenberger y Juan Luis Milán (trads.), Kassel, Reichenberger, 2000.

⁸⁵ Rich Greer, Margaret, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Los tres primeros capítulos de este trabajo se encuentran también en Margaret Rich Greer, “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, “Calderón, maestro de la polifonía: Las fortunas de Andrómeda y Perseo” y “El poder en juego: *El mayor encanto, amor*”, en *Estudios sobre Calderón*, vol. II, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Istmo, 2000, pp. 513-575, 576-648 y 649-680 respectivamente. Traducción de Isabel Morán García.

este libro la hispanista estadounidense continúa la recepción de las fiestas reales de temática mitológica de Calderón de la Barca redescubierta por Neumeister, considerándose una de las primeras aproximaciones serias y completas al significado espectacular y palaciego del género poético-musical en el que es considerado el mayor creador de fiestas reales de toda la época moderna española. Estos dos trabajos son considerados, a día de hoy, las dos aportaciones más importantes y profundas de la dramaturgia de las obras mitológicas, especialmente de las obras de Calderón.

Pero no pude concebirse las fiestas reales sin la música y la escenografía palaciegas, como este trabajo quiere subrayar. Así pues, al excelente tratamiento y comprensión del género poético-musical de Neumeister y Rich Greer habrá que añadirle los respectivos sobre escenografía y música teatral. En el primer ámbito hay que destacar a María Teresa Chaves Montoya con *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*⁸⁶, cuyos estudio de la historia de la escenografía palaciega tanto en Europa –especialmente en Italia– como su introducción en España, el análisis de las obras de los escenógrafos Cosimo Lotti y Baccio del Bianco en piezas de Calderón y tratamiento y estudio de la singularidad de la escenografía palaciega en España. Las aportaciones de este trabajo hacen más que merecedor su aparición en esta breve selección de bibliografía sobre el estado de la cuestión de las fiestas reales españolas. Lo mismo debe de decirse del estudio de María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*⁸⁷, publicación reducida de la tesis doctoral⁸⁸ donde se realiza una impresionante labor de análisis y descripción de las diferentes realidades musicales en la corte durante todo el siglo XVII. Se ha considerado este trabajo y no el clásico *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain* de Louise Katherine Stein⁸⁹ por las siguientes razones: primero, el de Flórez parte en gran parte del de la musicóloga estadounidense, además de en ciertos temas mejorar sus resultados, y, segundo, por tratar el trabajo de la madrileña también los aspectos relativos a los actores y cantantes, el carácter descriptivo panorámico de las representaciones poético-musicales y su perspectiva mucho más interdisciplinar y general.

⁸⁶ María Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobernación de las Artes, 2004.

⁸⁷ María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*⁸⁷, Madrid, ICCMU, 2006.

⁸⁸ María Asunción Flórez *Teatro musical, cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, tesis doctoral dirigida por Ángela Madruga Real, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

⁸⁹ Louise Katherine Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

En el estadio de las relaciones entre teatro y espectáculo en general con política, tan importante en el presente trabajo, debe de destacarse la publicación del discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia de Carmen Sanz Ayán, titulado *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*⁹⁰. Además de por un brillante comentario sobre la naturaleza palaciega y lo que ello significa en el plano simbólico y significativo, este trabajo interesa especialmente porque estudia la última etapa del reinado de Carlos II y la propuesta de teatro pedagógico para el rey del contemporáneo a Zamora como lo fue Francisco Bances Candamo. Y, exhaustiva y rigurosa síntesis de todas las investigaciones anteriores, con nuevas aportaciones, cabe destacar finalmente el sobresaliente estudio introductorio al género de Aurora Egido de 2009, titulado “Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca”⁹¹. Así que, como vemos, las investigaciones y aproximación a la concepción del espectáculo de las fiestas reales barrocas españolas han aportado a los diversos ámbitos de la cultura española del siglo XVII numerosas muestras de comprensión acorde con la realidad de la época que han permitido la justa revalorización del género. Esta recuperación ha logrado que a día de hoy haya cambiado totalmente la concepción que se tenía tradicionalmente de fiesta real, amoldándose más al tipo de espectáculos que fueron. Para ello no han contribuido solamente los trabajos y estudios arriba citados, sino, precisamente, la enorme cantidad de artículos y breves investigaciones que en los últimos años han ido creando una bibliografía mucho más que satisfactoria. Este interés por dicho género es señal de la generalización y afianzamiento de la idea de fiesta barroca como mucho más que un teatro hedonista para reyes. No obstante, sigue faltando el pertinente estudio general y cohesionado que resuelva la imagen de las fiestas reales durante el reinado de Felipe V y, en menor medida, de Fernando VI, pues los pocos trabajos destacables sobre el tema son las actas de simposio y congresos, como *Teatro y música en España (siglo XVIII)*⁹², correspondientes al celebrado en Salamanca en 1994. En este destacan para la temática aquí tratada los artículos de Rodríguez de la Flor, Juan José Carreras y Reiner Kleinertz. De este último, además del trabajo citado, merece transcribir algunas palabras de la introducción al volumen a modo de estado de la cuestión del teatro musical en el setecientos:

⁹⁰ Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

⁹¹ Aurora Egido, “Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 0, 2009, pp. 134-165.

⁹²*Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional (Salamanca, 1994)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996.

¿Cómo se distingue una zarzuela de una comedia con música? ¿Solamente por la extensión de la parte musical y una división en dos, en vez de tres jornadas, o hay también rasgos estructurales propios? Estas preguntas, que hasta ahora sólo en parte tienen respuesta, necesitan trabajos básicos en el campo de la literatura. Faltan ediciones críticas de autores tan importantes como Antonio de Zamora, José de Cañizares o Ramón de la Cruz.⁹³

Efectivamente, son estas palabras síntesis de gran parte de las motivaciones de este trabajo, uniendo la falta de un estudio pormenorizado, analítico y estructural del género lírico al desconocimiento en Zamora.

Asimismo, son fundamentales para la investigación del teatro de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII de cualquier género –aunque más en el caso de las fiestas reales–, las distintas publicaciones de la colección “Fuentes para la historia del teatro en España” de la editorial Tamesis. La investigación del teatro de este periodo resulta verdaderamente imposible sin la labor iniciada por N. D. Shergold y John E. Varey, y continuada por otros especialistas de la historia de la literatura.

Para terminar el estado de la cuestión global de los estudios sobre Zamora, es fundamental detenerse en las noticias bibliográficas de su corpus general de piezas. En cuanto a la catalogación de la obra completa de Antonio de Zamora, esta ha corrido la misma suerte que los estudios sobre el dramaturgo: a medida que finalizaba el siglo XX se han ido añadiendo testimonios de composiciones de Zamora a su obra general. El primer trabajo de búsqueda y recopilación destacables corrió a cargo por Margaret Manning en su comentada tesis de licenciatura de 1972. Su estudio estuvo apoyado por una revisión y engrandecimiento de las referencias a las obras de Zamora que todos los catálogos filológicos y literarios que, desde el siglo XIX, habían intentado ordenar la obra del dramaturgo madrileño. En la bibliografía hecha por Manning quedan englobadas y mejoradas con diversos datos todas las anteriores. No obstante, la investigadora norteamericana se centró en los títulos y testimonios de las bibliotecas y archivos de Madrid; esto es: la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense (hoy Biblioteca Marqués de Valdecilla), la Biblioteca Histórica de Madrid y la Biblioteca Nacional de España –en cuyos fondos se encuentran la mayor parte de los testimonios conservados hasta día de hoy de la obra de Zamora–.

El segundo trabajo bibliográfico sobre la obra general de Antonio de Zamora y los estudios relativos a ella realizados hasta 1999 se encuentra en el tomo VIII de la fundamental

⁹³ Rainer Kleinertz, “Introducción: problemas, métodos y perspectivas”, en *Ibid.*, p. 9.

Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII de Francisco Aguilar Piñal⁹⁴. En él, como es lógico, se amplían los ya introducidos por Manning con los fondos de otros archivos y bibliotecas como son la Public Library of New York, la Public Library of Boston o la Biblioteca Nacional de Portugal, entre muchos otros. En esta bibliografía es interesante también el listado de estudios sobre el autor y su obra hasta la fecha de publicación de tan relevante y monumental trabajo.

Y, como sucedió con la investigación general sobre el autor y su obra, la culminación de la bibliografía de Antonio de Zamora vino de la mano de Rafael Martín Martínez en su imprescindible tesis doctoral de 2003⁹⁵. Este trabajo en relación a la catalogación de los testimonios manuscritos e impresos de las obras de Zamora es, sinceramente, acaparador. No contento con la larga lista que Manning y Aguilar Piñal habían proporcionado a la investigación literaria, Martín Martínez localizó y recogió multitud de testimonios antes no conocidos de comedias, fiestas y, muy en especial, de piezas breves de Antonio de Zamora. El trabajo en relación a este género teatral –insultantemente tan desconocido y poco fundamentado antes de sus investigaciones– y a comedias y fiestas reales incluye los fondos de toda clase de archivos y biblioteca de toda la Península Ibérica, de Europa y América. Su admirable labor de recopilación, cohesión y síntesis de todos los testimonios conservados y de todas las referencias a ellos en los catálogos anteriores es muestra de un rigor investigador ejemplar. A él, pues, se le debe que tengamos, a día de hoy, la bibliografía más completa y perfectamente ordenada de la obra general de Antonio de Zamora⁹⁶.

Como es lógico, tanto el listado de los testimonios de las fiestas reales de Antonio de Zamora como la cronología de su obra general que aquí se presentan beben directamente del esfuerzo y trabajo bibliográfico de Rafael Martín Martínez. Si bien no será este el único estudio que se utilizará para la confección de dichos apartados, sí se cotejarán otros catálogos, noticias bibliográficas y estudios de los documentos relativos al dramaturgo partiendo del trabajo de Martín Martínez, pues es el más completo y sólidamente elaborado que, a día de hoy, es imposible mejorar.

⁹⁴ Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto “Miguel de Cervantes”, 1999, pp. 507-518. No obstante, Francisco Aguilar Piñal introduce las fiestas reales *Vengar con el fuego el fuego de Meleagro* y *Quinto elemento es amor* como propias del cómico ficticio Antonio Vázquez Zamora (pp. 332-333) debido a la confusión que ocasionó el testimonio manuscrito *Obras cómicas de Antonio Vázquez Zamora* (BNE: MSS/14771), que lo atribuye también a dicho personaje ficticio.

⁹⁵ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 229-470.

⁹⁶ Este catálogo bibliográfico fue publicado por el propio Rafael Martín Martínez en el apartado “Zamora, Antonio de” del *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, vol. II, pp. 674-685.

Para acabar, pues, la propuesta de deuda cumplida que hoy se presenta quiere unirse a aquellas pocas que en los últimos años han despertado de manera fiel y revalorizadamente justa el nombre y la obra de Antonio de Zamora. Y lo han hecho —con mayor o menor fortuna— con una detenida y concienzuda lectura e interpretación de sus obras en el contexto histórico-político y la percepción, psicología e ideología de su autor. A estas deudas pagadas quiere, no solamente unirse este estudio de la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora, sino agradecerles su existencia, pues de ellas parte para intentar ir completando la difícil tarea de saneamiento de los distintos, complejos y amplios campos relacionados con Antonio de Zamora, su obra y el legado de ambos en la historia de la literatura, de la cultura y de la sociedad política española. Si bien este trabajo nace, hoy, como hermano pequeño de una familia reducida, no por ello ve la luz de manera retraída e infravalorada de sí mismo, pues, mediante vehemencia y rebeldía, tiene como propósito y aspiración conseguir tanto o incluso más que sus predecesores. Tal es la naturaleza juvenil que hay detrás del inconformismo de cada una de las páginas de este trabajo.

2. OBJETIVOS

Como se ha ido viendo, la deuda que debe de cumplirse, no ha sido totalmente liquidada. Si Antonio de Zamora ha sido nuevamente recuperado muy lenta y progresivamente gracias a Renata Londero y, sobre todo, a Rafael Martín Martínez, el conocimiento de la vida del dramaturgo, el estudio de su teatro breve como de algunas de sus piezas más famosas, y la primera aproximación a la comprensión del hombre de su tiempo que fue no han solventado todas las carencia que, aún a día de hoy, existen en el resto de su obra y de su mundo. Por eso, esta tesis doctoral, por un lado, viene a intentar mejorar todo lo que ya se ha descubierto —y al que debe tanto—, y, por el otro, a rescatar aquello que todavía no ha sido tratado en toda su extensión. En consecuencia, los temas que motivaron la realización de este trabajo fueron únicamente dos: el mundo del hombre que fue Antonio de Zamora y sus fiestas reales. Del primero, como se verá, se le debe a Martín Martínez que se pueda hoy partir de tan brillante, íntegro y esencial punto de partida para la continuación de la investigación. Y esta última se centrará de forma innovadora en la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Así que es exigencia y honor manifestar que de otro inferior nivel hubiera sido este trabajo sin el trabajo de Rafael Martín Martínez, viéndose realmente comprometida y doblemente dificultosa la realización de los cuatro objetivos principales de la tesis *La dramaturgia poético-musical de Antonio de*

Zamora. Como se verá en el desarrollo del trabajo, cada objetivo remitirá a alguno otro en más de una ocasión, especialmente en el último. Para la concepción de este será fundamental tratar antes los tres primeros, debido a que parte de sus contenidos.

1. El primer objetivo de este trabajo, que englobará el primer capítulo, se centrará en el estudio de la recepción de la persona y obra de Antonio de Zamora durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Aunque en el estado de la cuestión se ha repasado la cronología de la valoración y comprensión de la obra y de la persona de Antonio de Zamora por parte de la historiografía de la literatura moderna, hubo un momento en que esa recepción partió de principios estéticos e ideológicos que la hicieron materia literaria en sí misma. Esto fue así desde poco después de la muerte del dramaturgo al advenimiento del siglo XX. Si bien estos errores de crítica y estimación han sido subsanados por la investigación reciente, es interesante, precisamente, detenerse y conocer esos juicios de valores negativos y de menosprecio hacia uno de los últimos dramaturgos de la denominada escuela barroca por parte de literatos antagónicos para conocer más detenidamente las razones que los motivaron a ello. De esta forma se obtendrá un magnífico punto de partida para, retrocediendo de los efectos a las causas, la percepción primera de los orígenes y razones de esa incomprensión y olvido. También ha de servir, precisamente, para entender los motivos que tuvieron para ello, sacando a la palestra otro punto de vista sobre el distinto modo en que los intelectuales y el pueblo atendieron a la obra de Antonio de Zamora. La observación y reflexión sobre su recepción por los autores de muy distinto acento literario e ideológico que lo trataron se convertirá en un indicador privilegiado del cambio de etapa cultura y literaria de España a lo largo del siglo XVIII. Este ejercicio no solamente será beneficioso para un mayor y concreto conocimiento de la evolución de la crítica dieciochesca, sino que revelará el singular tratamiento del teatro barroco de Zamora por la industria teatral y la importancia que de ello se deriva para el panorama teatral de todo el siglo XVIII.

2. Una vez conseguido este logro para la justicia y rehabilitación histórica, será el momento adecuado para que el dramaturgo se defienda de lo tratado anteriormente y describa con sus propias palabras tanto su teatro como el estado literario de las dos primeras décadas de siglo. ¿Anacronismo histórico? ¿Tergiversación de la historia de la literatura? En absoluto. Se trata de sacar de nuevo a la luz las palabras que Antonio de Zamora dejó en el prólogo de la publicación de una selección de sus comedias en 1722. El cariz de sus declaraciones tenían una finalidad bien marcada: denunciar y combatir el

desprestigio y menosprecio que con el nuevo siglo empezaba ya a acechar el estilo y la naturaleza del teatro que Zamora cultivaba. La irrupción del nuevo buen gusto francés –del que rezuman las críticas de los anónimos don Panuncio y don Armengol a la fiesta *Angélica y Medoro* (1722) del madrileño, y que más adelante dará paso al neoclasicismo teorizado por Luzán–, revolucionará poco a poco la atmósfera intelectual de la España de la segunda mitad del siglo XVIII, pero se encontrará con la aversión del gusto popular y de parte de la élite culta y cortesana de Madrid. Si bien el capítulo anterior atendía a la evolución distorsionada de la obra del dramaturgo después de su muerte, este se centrará en el comienzo de las rivalidades de corrientes literarias entre lo barroco, lo popular y lo clasicista e importado de Francia. Y esto en fecha tan temprana como 1722. Por lo tanto, las palabras de Zamora y la contextualización de estas en el panorama literario de la época no solamente darán una óptica muy precisa de la preceptiva barroca dieciochesca a la que el dramaturgo pertenecía –sí–, sino que aportarán nuevos datos y otro punto de visión del conflicto barroco-neoclásico de principios de siglo XVIII en el ámbito del espectáculo cortesano y del teatro en general.

El reconocimiento de esta realidad pudiera llevar, indudablemente, a una mala interpretación si solamente se leyera de una manera superficial las palabras de Zamora. Este, hombre de su tiempo, si bien no podía claudicar de su pensamiento y concepción barroca del tiempo y la existencia humana, los distintos acontecimientos políticos y el ambiente cultural y científico en el que vivió le hicieron ser un hombre práctico en algunos aspectos, que aborrecía la sociedad que le tocó vivir. Pero detestaba algunos vicios de forma parecida a la que lo hicieron Alarcón, Quevedo, Moreto, Gracián y muchos más. No obstante, su pensamiento en el aspecto científico y parte de su ideología política y percepción sociológica lo acercan a una postura más propia de la Torres de Villaroel, José de Grimaldo –primer ministro de Felipe V entre 1714 y 1724– o incluso de Benito Jerónimo Feijoo. Por ende, nos encontramos ante un perfil de intelectual heterogéneo que fue común en su época y sociedad: el barroco ilustrado español. Las palabras del prólogo y su contextualización histórico-política llevan la revisión del ambiente cultural y literario que vivieron hombres de entre siglos comprometidos con los cambios que pudieran traer nuevos tiempos de bonanza pero lo expresaban con fiestas reales barrocas, como Antonio de Zamora. Como se comprueba, debido a la importancia que tiene este prólogo a *Comedias nuevas* de 1722, este texto junto con todos a los que se haga referencia en este capítulo, se editarán críticamente en el tercer anejo de este trabajo.

3. Si bien las palabras de Zamora en el prólogo corresponden a su preceptiva general del teatro, la crítica a *Angélica y Medoro* pone sobre la mesa un obstáculo para la consecución del tratamiento específico del género que menos ha sido estudiado del madrileño, es decir, su dramaturgia poético-musical. Al detenerse en las fiestas reales propiamente dichas del dramaturgo y el determinado arte dramático palaciego del siglo XVII del que es continuador, aparecen no ya solamente cuáles son los rasgos diferenciadores con el clasicismo surgido por los que don Panuncio arremete sobre la pieza de Zamora, sino, precisamente, cuál es el planteamiento propio que Antonio de Zamora tenía de ese género poético-musical que había aprendido de Calderón de la Barca y que los incipientes literatos clasicistas ya no entendían. Por lo tanto el tercer objetivo de este proyecto atiende a la concepción propiamente dicha de las fiestas reales barrocas españolas, aunando y yendo más allá en lo posible de los seis trabajos de referencia para el tema. Si bien en el anterior estado de la cuestión se ha declarado que el estudio del género poético-musical palaciego se encuentra en estas primeras décadas del siglo XXI en una etapa de descubrimiento y revalorización, parece ser que hay dos aspectos que no acaban de afianzarse o, simplemente, no se han planteado.

El primer de ellos es el relativo a la falta de una concepción y comprensión singular del género de las fiestas reales. No me estoy refiriendo al aspecto de espectáculo únicamente – pues afortunadamente los trabajos modernos han logrado instaurar esa concepción multiartística –, sino que, tal y como se demostrará, falta todavía un estudio que desentrañe la esencia misma de ese espectáculo; falta un punto de vista que trate las fiestas reales como entidades dinámicas y en constante movimiento debido, precisamente, a todo lo que ellas significan y al tipo de asociación multiartística que las estructura y dimensiones artísticas, filosóficas y políticas que las configura. Si bien lo conseguido por la investigación de la historia de la literatura es un gran avance, se necesita un tratamiento que traspase el plano meramente artístico o de los diferentes niveles de significación y centre su atención en el significado, simbolismo y representación cosmológica –emblemática barroca en movimiento– que la fiesta en sí es –mucho más que representa–. Por ese motivo una de las razones para la propuesta de teorización interdisciplinar del género de las fiestas reales es superar el concepto artístico de espectáculo para adentrarse en un concepto igual de preciso que de peculiar: supradimensión artística total dinámica y efímera de ámbito palaciego y cortesano. Se comprenderá, pues, que no toda representación palaciega es fiesta real pero que toda fiesta real es representación palaciega. Parte de la intención del capítulo tercero es tratar, analizar y comprender el género de las fiestas reales barrocas españolas

como entes dinámicos y efímeros a fin de poder recuperar su concepción coetánea. Y así se demostrará.

La otra necesidad para una teorización interdisciplinar de las fiestas reales aparece, precisamente, una vez se ha conseguido obtener la comprensión de la esencia del género. Cuando se ha llegado a la dimensión conceptual, el aspecto en el que se intentaron recrear en la dimensión material muestra el funcionamiento y el porqué de las fiestas reales. Y, como es lógico, esto se traduce en una multitud de características del género poético-musical palaciego. El examen de las fiestas reales y reconocimiento de todos sus órganos es lo que la crítica investigadora de la historia de la literatura y el arte en general mejor ha hecho, aportando mucho al respecto. Pero no se ha pasado de ahí, obteniendo una ristra relativamente desordenada de elementos genéricos, de significación, conceptuales y estéticos. La concepción comprensiva de la esencia del género ayudará ahora, ante esa especie de colectividad de rasgos, que tras larga, exhaustiva y metódica observación y reflexión de esas características, en consonancia con el concepto de fiesta real, se puedan ordenar y agrupar todos esos elementos característicos –y alguno nuevo de más– en tres grandes rasgos principales, generales y genéricos de los que parten todos los demás. Por lo tanto, se demostrará y desarrollará que la característica de la unión artística, la de la “ocasionalidad” y la del elemento fantástico y no realista configuran los estadios conceptual y formal que hacen las fiestas reales barrocas. Entonces se comprenderá verdaderamente la importancia del elemento político e ideológico al que atiende este género, siendo motivo de creación y configurador de la expresión estética y de la propia dramaturgia de este tipo de espectáculos de naturaleza palaciega.

Como se ve, el objetivo que ahora se está tratando es, sobre todos los demás, el más ambicioso y arriesgado, debido, en gran medida, a la complejidad de las fiestas reales en sí. Así pues, la propuesta de teorización interdisciplinar del género poético-musical palaciego pretende superar o –al menos– aportar su granito de arena para un perfeccionamiento que vaya más allá del concepto general que hoy se tiene de las fiestas reales –aunque, como ya se ha dicho, esto es mucho y bastante bueno, en comparación con el estado en el que se encontraban con la tradición academicista y clasicista–:

Estas obras musicales, de ostentosa y brillante escenografía, presentaban temas mitológicos para referirse alegóricamente al poder, a las regias virtudes y a la solemnidad e inaccesibilidad

propias de la monarquía, lo que las hizo preciosas como elementos de propaganda de la casa de Borbón durante la guerra de Sucesión y los primeros años del siglo.⁹⁷

Si bien el género será extensa y profundamente atendido y desgajados sus principales rasgos en el correspondiente capítulo teórico, es muy interesante esta pequeña descripción genérica de las fiestas reales que hace María Dolores Albiac Blanco porque, precisamente, alude a las de la primera época de Felipe V y no a las generales fiestas de los Austrias, tal y como acostumbra la crítica. Precisamente este aspecto de las fiestas reales ha sido algo descuidado, ya sea por el imperio de Calderón o ya sea por el lastre de la mala comprensión de las primeras décadas del siglo XVIII. De este modo, como se verá en el capítulo tercero, “El género de las fiestas reales barrocas españolas”, tanto los rasgos genéricos de estos espectáculos como la naturaleza de ellos son igual de válidos para el siglo XVII como para aproximadamente el primer tercio del siglo XVIII. Es decir, este tipo de espectáculos palaciegos pudieron existir, y así lo hicieron, mientras duró la sensibilidad, la concepción y la barroca —aunque, lógicamente, de forma evolucionada—. Este es un tema que, si bien se ha perfilado de manera transversal en los distintos comentarios de los manuales que se ocupan del siglo XVIII, ninguno se ha detenido a comprobar la valía del esquema y funcionalidad de las fiestas del siglo XVII en las del XVIII, especialmente en el plano de la “ocasionalidad” del género poético-musical, mucho antes que el rebajamiento superficial a simple estética caprichosa al que llegará el género del teatro lírico con la crítica del último tercio del setecientos y la decimonónica. Por este motivo, si bien no se realizará un estudio específico de las fiestas reales durante el inicio del siglo XVIII ya que comparten la misma concepción cosmológica y las tres características principales, sí que se comprobará el cumplimiento de la teorización gracias a la realización y obtención del cuarto y último objetivo.

4. Una vez descifrado el complejo entramado conceptual y formal de las fiestas reales barrocas, será la hora de aplicar parte de lo aportado a la obra poético-musical de Antonio de Zamora. Debido a la falta de interés y a no haber sido atendido en toda su dimensión, el rasgo que centra este objetivo será la reivindicación de la importancia histórico-política —la “ocasionalidad”— de las fiestas reales del dramaturgo madrileño en su contexto histórico. Si bien este rasgo no es único del género poético-musical —como se demostrará con el estudio de la importancia política en la creación de *El hechizado por fuerza*, lo que posibilitará su datación— sí que es inherente su dramaturgia. Será este género, precisamente, el que, como

⁹⁷ Albiac Blanco, *Razón y sentimiento...* Op. cit., 517.

se habrá visto en los dos primeros capítulos, desconocían totalmente aquellos que tergiversaron y no comprendieron las fiestas reales de Zamora y no atendieron a su singularidad genérica. De esta manera, se demostrará la total validez y las provechosas contribuciones que el análisis e interpretación de la “ocasionalidad” pueden aportar en el campo de la historia, de la política, de la literatura y, en general, de la cultura y la sociedad de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Máxime por el periodo tan importante para la historia de España como fue la etapa de actividad del autor de *El hechizado por fuerza*. Debido al tiempo en que vivió y a la ideología de Antonio de Zamora, al estudiar esta vertiente de incidencia histórico-política en las fiestas reales del madrileño se estará ofreciendo una visión fidedigna y dinámica tanto de la realidad cambiante del género de la fiesta real barroca en el reinado de Carlos II y de los Borbones como los distintos y progresivos ambientes políticos que motivaron los varios niveles de significación por la intencionalidad del autor. La consecución de dicho objetivo permitirá obtener otro punto de vista histórico-político e ideológico de la movida y conflictiva realidad de la España de entre 1688 y 1727, el cual colaborará en la recuperación de ese tiempo histórico tan fundamental para España, su mayor conocimiento y comprensión y sirva como correctivo de peso para desmentir aquellas percepciones subjetivas, sesgadas e interesadas de dicho periodo histórico.

Para la feliz realización de este propósito, será básico, como es lógico, una verificación de las fiestas reales de Antonio de Zamora, muy especialmente de los aspectos relacionados con la datación y motivo de creación. Como se comprobará en el último capítulo, “Arte y «ocasionalidad» en las fiestas reales de Antonio de Zamora”, la obtención previa de una teorización de las fiestas reales hará revisar aquellas piezas del madrileño que cumplan con los tres rasgos principales, independientemente de la tipología con la que la crítica investigadora había englobado a cada una. Relativo también a este aspecto sobre el conocimiento y estudio del género poético-musical de Zamora, en los casos que no se tenga una información concluyente y argumentada de la fecha de los espectáculos palaciegos del dramaturgo, se intentará desenmascarar sus circunstancias temporales a partir de las histórico-políticas, es decir, mediante la interpretación de la “ocasionalidad” patente en cada fiesta real –como en el caso de *Desprecios vengán desprecios* y *Viento es la dicha de amor*–. En otras palabras, este último objetivo pretende subsanar y tratar aquella parte de la dramaturgia general de Antonio de Zamora que ha sido olvidada y está sin explorar, pues el plazo de esa deuda ha llegado a su vencimiento.

Una vez esto, se procederá a trazar minuciosamente la propia significación política y la génesis de las obras en las dos etapas de su dramaturgia poético-musical que tuvo Antonio de Zamora. Así pues –y ante lo extensamente dilatado que sería el análisis de la “ocasionalidad” de cada una de las fiestas reales del dramaturgo–, se han escogido aquellas piezas que sean más representativas y expongan más claramente las tres grandes etapas de la dramaturgia poético-musical del madrileño –es decir, su forja de dramaturgo palaciego, dos fases con Carlos II y dos fases con Felipe V–. Las demás fiestas reales, si bien se dará noticia y circunstancias de estreno y creación, estarán mencionadas y relacionadas a alguna de esas piezas representativas según su proximidad y coincidencia con el motivo de creación, intención y toda clase de circunstancias y significaciones que compartan con ellas o se engloben en el mismo tipo de teatro de aquellas.

En esto último, el estudio detenido del género poético-musical de Zamora con los Borbones permitirá resolver cuestiones hasta la fecha no completamente resueltas por la crítica en relación al desarrollo del género poético-musical durante la primera mitad del siglo XVIII. Esto aportará nuevos datos, interpretaciones y explicaciones que llevarán a un conocimiento mucho más exacto de los cambios que sufrió el género a partir del siglo y que explican la evolución que tendrá con su popularización. Precisamente este descubrimiento permitirá avanzar en el redescubrimiento de una época en que la dramaturgia poético-musical española estará muy relacionada con la música operística italiana e intentará responder y afrontar a la necesidad de los últimos años en reinterpretar precisamente el género en los primeros años del siglo XVIII, peligrosamente reducido a una confrontación de lo español contra lo italianizante⁹⁸. Una de estas reivindicaciones proceden –como síntesis de las otras– de estas palabras de Juan José Carreras:

Una de las conclusiones que resultan de un primer balance de la nueva documentación publicada aquí es la de la acuciante necesidad de replantear completamente la interpretación tradicional –es decir la del benemérito Cotarelo y Mori– acerca de las primeras funciones de “ópera española”, vistas como reacción a las maniobras cortesana “extranjeras”: tanto la

⁹⁸ En el emblemático trabajo *Historia literaria de España en el siglo XVIII* Emilio Palacios Fernández declaró en el apartado del teatro «no quiero entrar, sin embargo, en el estudio del drama lírico, de gran importancia como espectáculo teatral, porque amén de lo escaso del espacio que dispongo, plantea problemas de definición y delimitación que los eruditos no han afrontado todavía» (Palacios Fernández, “Teatro...” *Op. cit.*, p. 215).

intervención de los músicos italianos, como la cronología y el papel de la corte deben ser revisados.⁹⁹

En efecto, la interpretación de la “ocasionalidad” no solamente servirá para extraer las significaciones políticas de las fiestas de Antonio de Zamora, sino que, desde una perspectiva más genérica y global, permitirá también conocer cuáles fueron los motivos, las etapas, el desarrollo y los protagonistas de la evolución de las fiestas reales españolas palaciegas propias del siglo XVII en las zarzuelas costumbristas de la segunda mitad del siglo XVIII y el protagonismo que, ya no solamente la ópera seria italiana tuvo en ello, sino la responsabilidad que tuvo el elemento político.

Para acabar, y a fin de la voluntad de normalización y fijación tanto de la obra poético-musical de Zamora como de su obra general en consonancia con el trabajo de Rafael Martín Martínez, se realizarán una cronología de la obra completa del dramaturgo, que englobe a toda composición que salió de la pluma e ingenio, ya pertenezcan a los diferentes géneros teatrales que cultivó, ya sean las obras poéticas de muy diversa naturaleza. Del mismo modo –y para facilitar el estudio y aproximación al género propiamente dicho de este trabajo– se confeccionará también una noticia bibliográfica sobre la localización y reconocimiento de todos los testimonios conservados de las fiestas reales de Antonio de Zamora. Ambos aparecerán como anejos a este trabajo.

3. METODOLOGÍA

La singularidad, la novedad y la temática de los objetivos que se han presentado implican una determinada y concreta metodología que resulte fiel a la voluntad de esos mismos objetivos a lo largo del proceso investigador. Para la correcta ejecución del mismo es fundamental y necesario de la total adecuación, coherencia y cohesión entre esas nuevas nociones y aportaciones científicas de las fiestas reales barrocas y su aplicación en la obra de Antonio de Zamora con la forma y técnica de plantearlas, desarrollarlas y obtenerlas. En otras palabras, objetivos y metodología deben ser de la misma naturaleza para lograr unas tan ansiadas y justas conclusiones.

⁹⁹ Juan José Carreras, "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)*, R. Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996, p. 62.

Este es un trabajo, por lo tanto, eminentemente de fusión de horizontes prácticos: «Es la abstracción metodológica de la ciencia moderna la que ha proporcionado los éxitos al posibilitar la aplicación práctica que llamamos técnica»¹⁰⁰. Debido a la singularidad del género estudiado y su alto grado efímero, solamente pueden, no solo entenderse de una manera correcta, sino hacerlo con el mismo concepto de fiesta real como espectáculo global que tiene en su origen. Fiesta real como una entidad y concepción que solamente existe desde su movimiento y ejecución, tal y como lo tenían presupuestos sus determinados e importantes espectadores.

Esto último comentado —la singularidad de los espectadores— es un ejemplo de los tantos muchos que han indicado la compleja y heterogénea dimensión de las fiestas reales. Y por ello ha sido fundamental realizar un estudio teórico del género espectacular englobando no solamente a esos determinados espectadores como partícipes y característica de las fiestas reales barrocas, sino todo lo que ellos sugieren o representan; la concepción cosmológica que de su tiempo tenían, cómo la entendían, por qué aparecía en las fiestas reales y de qué forma efectiva se expresaba en las fiestas reales para que se vieran representados en ellas. El estudio de las fiestas reales barrocas en su ámbito cosmológico emula el eterno retorno y movimiento circular continuo que conecta todo con todo, permitiendo que, absolutamente cualquier aspecto, característica o rasgo genérico sea repercusión directa o indirecta de todos los otros y viceversa.

Como se vislumbra con estas palabras iniciales, no es sencillo el concepto de las fiestas reales. Siempre y cuando dependa de cómo se quiera tratar, claro está. Pudiera verse las representaciones palaciegas florituras fantásticas y bucólicas del gusto aristocrático del absolutismo del antiguo régimen, simple solaz para la sensibilidad y divertimento de los reyes y alta nobleza. Pudiera. U observarse las fiestas reales como la mediocridad de la música escénica española durante los siglos XVII y XVIII. Pudiera ser. O entenderse el espectáculo palaciego como género teatral y literario que el espectador o el lector de las impresiones viera como un acto propagandístico de la monarquía, en la que el aderezamiento de bonita música y lustrosa escenografía hiciera más efectivo el mensaje y objetivo de la poesía dramática. Pudieran ser todas estas visiones si verdades existieran por cada una de ellas. Pero no es solo que dicha elucubración no es posible, sino que simplemente no existe una verdad única para los hombres que miran desde una única

¹⁰⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 190.

atalaya histórica: la suya. Todas las verdades no son más que un producto, que «los más en el mundo son tintoreros y dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al suceso»¹⁰¹. En efecto, como que no hay más verdad que lo que aparenta, y esta es cambiante y caprichosa, todo es inestable, así que no resulta práctico —ni verdadero— la percepción de las fiestas reales como una sola realidad fija y estanca.

No se trata de crear una verdad histórica y, por consiguiente, de interpretación de las fiestas reales, pues no está tanto en la legitimidad del investigador hacer verdades como retratar conclusiones. Y para lograr esto último, por supuesto, es harto difícil e igual de inexacto que peligroso hacerlo recurriendo a una parte del todo. ¿Cómo se podrá llegar a una interpretación válida para con la dimensión histórica de aquello que es mezcla diluida de varias dimensiones genéricas si, precisamente, solamente se presta atención a una sola? Y ya eludiendo este hecho de concepción, ¿para qué, entonces, han servido los estudios, trabajos e investigaciones que hasta la fecha se han realizado del resto de disciplinas si no se proyectan en sintonía desde el origen y durante el camino de la nueva investigación?

Pero... ¿cómo no fracasar, si vivimos en una suerte de perversa esquizofrenia que nos permite editar, explicar en las aulas universitarias, escribir y llenarnos la boca con Platón, Virgilio o Heidegger, y luego vivir lo cotidiano prescindiendo de todos ellos? Casi nadie ha creído en lo que escribieron estos vigías, estos padres, por eso fabricamos armamentos, somos invasores, ponemos precio a todo, y anhelamos, sólo, poder y mundo.¹⁰²

Estas palabras no ocupan un lugar arbitrario y descontextualizado aquí. En absoluto. Esa esquizofrenia con orejeras de mulos hace que, igual que ocurre con el pensamiento cotidiano del hombre moderno y sobre-informado, no se preocupe de abrir las miras y nutrirse de todo lo que a su alcance esté para, de algún modo, ir haciéndose sin límites, pues todo parte y acaba en todo. Por eso, en cierta medida, debiera de tratarse la investigación de las humanidades con la transversalidad de la filosofía sumándole dinamismo historiográfico, y todavía más si se tratan de representaciones artísticas históricas de perfiles de hombre ya marchitos; «que la definición de la vida es el moverse»¹⁰³ y «tanto se vive cuanto se sabe»¹⁰⁴. Y tanto Antonio de Zamora como los artistas participantes en el género poético-musical palaciego fueron también hombres. Es tan

¹⁰¹ Baltasar Gracián, *El Criticón*, Carlos Vaíllo (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, p. 766.

¹⁰² Lola Josa y Mariano Lambea, “Palabras preliminares” en *Allegro con brío. I Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*, Lola Josa y Mariano Lambea (eds), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, p. 5.

¹⁰³ Gracián, *El Criticón*... *Op. cit.*, p. 834.

¹⁰⁴ Aurora Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 68.

extendida y elemental pero tan básica esta idea que es necesaria repetirla: hombres de su tiempo. Ahí reside la característica dificultad de la concepción contemporánea de la fiesta real: ser la representación por excelencia de la cosmología y microcosmos barrocos, de la evolución de su barroco. Por lo tanto, su manera de tratamiento debe ser, por lo menos, consecuente con su significación y dimensión.

Lo que aquí parecen ser reflexiones filosóficas no son tanto como tal sino argumentos para fijar la metodología que un trabajo de la hondura que aquí se presenta debe de tener. Como se ha ido proponiendo durante estas líneas, tanto un concepto tan vasto y complejo como la naturaleza histórica y efímera del tema demandan no solo de un punto de mira, una sola base, una sola disciplina —por su engañosa relatividad—, sino de todas aquellas que participaron en su formación y desarrollo. Partiendo de los seis trabajos de referencia sobre las fiestas reales, cada disciplina debe presentarse y estudiarse simultánea y paralela a las demás, irrumpiendo al mismo tiempo todas y todas teniéndose en cuenta, de forma que aquella que sobrepase la regularidad, coherencia y cohesión de las otras sea rectificadas, precisamente, por sus hermanas. De esta manera se evita por método el peligro del arbitrarismo subjetivo o, al menos, se reduce la probabilidad. No obstante, por supuesto, para este fin debe el rigor científico imponer su imperio, pero no sin la alianza de la sensibilidad humanista, pues nunca se olvide que estamos ante representaciones artísticas y solamente la diarquía de mentes y espíritus humanos pueden resucitarlas para su propia comprensión y la de su presente histórico en el del intérprete contemporáneo. Esto es, precisamente, la fusión de horizontes práctica que Hans-Georg Gadamer propone para la interpretación de obras de arte. La actividad práctica se abre desde la historicidad de los conceptos constitutivos del existir previo y llega hasta el tiempo y tradición presentes, siendo la fusión de horizontes «la forma de realización de la conversión»¹⁰⁵. Ocurre en las fiestas reales barrocas y ocurre en el análisis y estudio de las fiestas reales de Antonio de Zamora, donde hay una ideología y una personalidad singular hija de su tiempo histórico-político. Así pues, de esa supradimensión artística “ocasional” que fue la existencia de la fiesta real y de su práctica por Antonio de Zamora, solamente una forma permite su análisis. Por ende, a un tipo de representación le toca su equivalente metodológica; a objetivos que atienden a cuestiones interdisciplinarias les tocará una metodología interdisciplinar.

¹⁰⁵ Gadamer, *Verdad y Método...* *Op. cit.*, p. 465.

Esta realidad metodológica —trasunto de los temas—, en primera instancia, mostrará que no se trata de un trabajo de literatura únicamente. Ni de histórica de la música. Ni de escenografía barroca, ni de política ni de filosofía barroca. Tampoco lo será exclusivamente de la obra palaciega de Antonio de Zamora; lo será de una dimensión superior, general y aproximadamente absoluta compuesta por todas las disciplinas y temas mencionados. Lejos de veleidades y vanidades pedantes y posmodernos, superficiales, este será un trabajo especializado en el ámbito palaciego barroco. Las observaciones de cada una de los campos de la investigación propios de la naturaleza humanista de este trabajo se compaginarán y se relacionarán simultáneamente con las otras disciplinas, formando un bloque panorámico pero sólido que ayude a una aproximación actual de la concepción espacio-temporal e histórico-política de las fiestas reales. En otras palabras, el resultado de la metodología interdisciplinaria debe crear un cuerpo híbrido compuesto por la simbiosis de los campos del arte y del saber que participan en ello. No hay miedo ni temor de hacer un tratamiento superficial de todo ello por, precisamente, la gran complejidad de los temas tratados que obliga a una gran profundización en cada uno de ellos y el alto rigor de cohesión y coherencia entre disciplinas para obtener los esperados y deseados resultados. Y estos solamente pueden analizarse desde una perspectiva multidisciplinaria activa y dinámica. Por lo tanto, será básico cuestionárselo todo otra vez desde cada una de las áreas de humanidades que participaron en su existencia y que son claves para su actual comprensión.

Una vez concluida la argumentación para la utilización de la metodología interdisciplinaria, es menester detenerse en comentar los tipos de métodos de razonamientos que se utilizarán en cada tipo de objetivos. Por supuesto, el tipo de metodología general empleada en todo el trabajo no afecta a que se practiquen dos clases de razonamientos distintos. Estos dos últimos forman parte de los procesos para la consecución de las distintas conclusiones de los objetivos que parten de un panorama de naturaleza interdisciplinaria, que, por lo tanto será universal, genérica y absoluta. Se combinarán, pues, el método inductivo y el método deductivo en un panorama interdisciplinaria de los distintos y heterogéneos datos.

El primero de los métodos, el inductivo, se utilizará en los aspectos y desarrollos de las investigaciones de los objetivos teóricos. Se tratará de extraer, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, el principio general que en ellas está implícito. Por el altísimo contenido de estudio de dimensiones artísticas históricas y genéricas, el

método inductivo será el utilizado en todos los aspectos de estudio y replanteamiento del estado del conflicto barroco-neoclásico de principios del siglo XVIII en el ámbito de los espectáculos cortesanos; en la recepción de la figura, obra general de Antonio de Zamora y del concepto de la fiesta real barroca de los distintos críticos y académicos del siglo XVIII y XIX; y en la teorización de la concepción del espectáculo de las fiestas reales barrocas españolas. Como se verá, los procesos inductivos para las conclusiones de estos objetivos tienen su principio en los casos particulares —distintas percepciones de cada una de las obras de Antonio de Zamora después de su muerte por el academicismo clasicista y los múltiples e incontables rasgos secundarios propios de las representaciones palaciegas— que posibilitan una norma general que los agrupa y engloba —la incomprensión histórico-política, cultural y cosmológica de los críticos neoclásicos y decimonónicos y la teorización del género de las fiestas reales en tres rasgos generales de los que salen todos los demás secundarios o particulares, hecho este que define el tipo de espectáculo y su naturaleza—.

Si bien el dinamismo y la maraña multidisciplinar pueden ensombrecer la fácil visualización de este proceso inductivo en los temas teóricos, estos siempre seguirán el mismo principio de lo particular a lo general. Véase un ejemplo de esto con la temática fantástica y no realista de las fiestas —tanto comunes como de Antonio de Zamora—: las representaciones de *La selva sin amor*, *La estatua de Prometeo* y *Angélica y Medoro* son de temática fantástica y no realista; las mencionadas obras son fiestas reales; por lo tanto, la temática de las fiestas reales es fantástica y no realista.

El segundo proceso de razonamiento empleado en este trabajo de temática interdisciplinar es el método deductivo, proceso discursivo y descendiente que pasa de lo general a lo particular. Será el utilizado para los objetivos analíticos, es decir, aquellos relacionados con el estudio y aplicación de los principios teóricos desarrollados con anterioridad —mediante el método inductivo— a la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora partiendo de los datos biográficos de Rafael Martín Martínez y de la lectura y análisis de los testimonios manuscritos e impresos de las fiestas que se conservan en diferentes bibliotecas y archivos. La gran mayoría de ellos se encuentran en la Biblioteca Nacional de España. Debido a que en este trabajo solamente se tratará detenida y particularmente el género de las fiestas de Antonio de Zamora, el porcentaje de este método será mucho menos que el anterior. Se limitará a la consecución de las conclusiones de los objetivos que atienden a la persona y obra del dramaturgo madrileño, es decir, el arte de la dramaturgia de la “ocasionalidad” en las fiestas reales de Antonio de Zamora

—teorizado en el capítulo de la concepción de las fiestas reales— y su importancia histórico-política en el panorama cortesano del autor; además de la demostración y reivindicación del dramaturgo como barroco ilustrado de principios del siglo XVIII.

Siguiendo todo lo dicho en el ejemplo práctico anterior del proceso inductivo a la temática de las fiestas reales, el método deductivo se aplicará siguiendo el siguiente patrón de la “ocasionalidad”: si toda fiesta real es “ocasional” y las representaciones de Antonio de Zamora *La Verdad y el Tiempo en tiempo* y *Quinto elemento es amor* son fiestas reales, por lo tanto, las mencionadas obras son “ocasionales” y tienen mensajes oficiales y extraoficiales de injerencia política.

En definitiva, este trabajo pretende ser teórico y analítico. La utilización de dos métodos de razonamiento así lo indica. Si bien casi la totalidad de los distintos objetivos siguen un mismo método, hay ocasiones donde, en el tratamiento de uno de ellos para la resolución final de cada uno de los elementos que conforman el objetivo, se practican distintos métodos de los anteriormente utilizados. Es el caso de la reivindicación de Antonio de Zamora como intelectual barroco ilustrado, conclusión obtenida de la deducción de la revisión del conflicto barroco-neoclásico en el ámbito de las fiestas reales —método inductivo—. No obstante este caso de excepcionalidad heterogénea en el proceso de razonamiento, en ningún momento se apaga o debilita la visión y panorama interdisciplinario, debido a lo primordial de esta metodología para la realización válida y fecunda de todo lo que aquí se ha presentado. Así pues, con este trabajo de *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora* se muestra una fusión de horizontes prácticos desde una metodología interdisciplinaria que atiende a la naturaleza humanista de la perspectiva necesaria para la acometida justa de los objetivos de temática multidisciplinar y singular concepción de las fiestas reales barrocas, realizados estos a partir de procesos inductivos y deductivos. Se trata, pues, del cumplimiento de aquella deuda al que le ha llegado su plazo intentando resarcir el modo en que se adquirió y que haga justicia para con el que se contrajo.

CAPÍTULO I

**Una historia de incomprensión y
olvido**

Una vez oí contar una historia que había en un cuento al canto alegre del hombre, que es como el sol. Por entre los orbes celestes y los niveles de la tierra, más allá de su propia existencia, es el ser humano el único animal capaz de sentir la inmensidad de lo etéreo, precisamente, no siendo más que una brevedad corpórea. El ser humano es una especie verdaderamente fascinante. Pero también es el único que ha conseguido menguar su riqueza a golpe de piedra, tinta y acero para destruir lo que ya existía. La perdición del hombre proviene de aquello que lo engrandece y se denomina subjetividad sin comprensión. Por ella se han quemado criaturas y pasados a cuchillo a millones según la palabra de un dios a los hombres; por ella a muchos se les llama locos sin saber que han descubierto un mundo prohibido para ellos –y en todos hay algo de don Quijote y de Manrique de *Rayo de luna*–. Así que, como dijo Julio Caro Baroja, hay que ir con mucho cuidado con querer apoderarse con una mano todo el universo de la humanidad:

Nadie pude hoy hacer una pura historia de las ideas. Todas están y han estado sometidas a pasiones individuales o colectivas. Estas últimas más violentas y temibles que las primeras. La cantidad de odio que se puede desplegar al defender un “ideal” es tan grande como la del amor: acaso mayor. También la hipocresía, el fingido escándalo, la invocación a razones que no son las que interesan al que ataca, pero que cree que pueden ayudarle, se han manejado siempre, incluso por filósofos y hombre de ciencia eminentes.¹

Estas palabras motivaron una reflexión capital para este primer capítulo: el mundo es una gran mentira y solamente existe el hombre. El mundo ha sido construido por diversos hombres, «filósofos y hombres de ciencias eminentes», erigidos con la verdad absoluta según su tiempo, pero desposeídos luego de su cetro. ¿Tamaño obviedad puede considerarse verdad? En absoluto, pues esta es efímera, cambiante y matizable con cada uno de los hombres. Así que solamente existe este, el hombre en su sentido más personal y espiritual, del que hay que partir para llegar exitosamente a él.

Será Antonio de Zamora y su dramaturgia lo que se querrá recuperar para poder volver a él y a su mundo. Empieza, así, un largo y tortuoso camino para ello, en el que la primera posta debe de ser la memoria más inmediata después de él. Pero lo que se encontrará será un páramo de cenizas aún de lo que fue un día el dramaturgo más importante de las primeras décadas del siglo XVIII español. Pocos fuegos han ardido con tanta vehemencia como el que vilipendió la figura y obra de Zamora. Sus razones tuvieron para ello. Pero, ¿fueron acaso sus motivos medios para la verdad? Pocos han dicho algo al respecto.

¹ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 53.

Entonces, es necesario desbrozar y limpiar el camino de escombros –de la escoria en el lenguaje minero– desde el entendimiento y la empatía con esos fuegos mismos para poder rescatar lo que hicieron arder por incomprensión y olvido. Así pues, este primer capítulo es un canto –más que elegía– despojado de tradición y reivindicativo del hombre que una vez estuvo existiendo.

1. “VENERADO DIFUNTO MÍO”. REIVINDICACIÓN CONTRA EL PRIMER ESCÁNDALO

Para la introducción en la descripción de la dimensión histórica, humana y dramática que fue Antonio de Zamora y Cuterillo (1665-1727) –pues no es sino este el objetivo principal de la presente tesis doctoral– es necesario comenzar por el pasado más próximo a él, a principios del siglo XVIII en que vivió. Resulta no del todo acertado decir que hay épocas de transición, épocas de mestizaje social, político o cultural, pues cada momento histórico es único y, por lo tanto, es producto de unas causas inmediatas que conducirán a unas circunstancias inmediatas. Pero pudiera entenderse como una excepción la introducción de novedades desde el exterior que produzca un conflicto, del tipo que sea. Un cambio agitado y rápido en alguna parcela de la sociedad, una revolución que levante partidarios y detractores. Pudiera concebirse así a los años del siglo XVIII en que vivió el dramaturgo madrileño, aquellos años denominados por parte de los estudiosos como época entresiglos.

Precisamente este hecho ha sido visto por la perspectiva histórica como el principio del periodo de conflicto entre el arte viejo –último barroco– y el arte nuevo –la primera recepción del clasicismo francés que desembocará en el neoclasicismo–. La batalla, ciertamente, quedó en tablas al final del siglo. Esta situación de agitación cultural e intelectual centró sus objetivos en la construcción del presente en disputa por ambas partes. En el transcurso de esta guerra muchas víctimas fueron olvidadas por la vehemencia de las luchas, difuminándose su recuerdo y alternándose su obra. Por el gran peso que tuvieron los preceptos neoclásicos en la edificación del presente cultural español, la senda que debía conducir claramente a quien fue Antonio de Zamora se tergiversó sobremanera en la cronología, acentuándose el distanciamiento entre recepción y realidad. Es por este motivo que, antes de emprender en el estudio y rescate temporal de la dimensión humana y artística que fue el dramaturgo es necesario desbrozar el camino histórico y de recepción

literaria que debiera conducir sin problemas a él. Antes de escuchar sus palabras y descifrar su arte teatral es menester escoltar su obra en ese trayecto histórico tantas veces asaltado e interrumpido.

Entonces, ¿cuál es el primer momento en que se observa y se denuncia esa alteración de la memoria y la obra de Antonio de Zamora? En 1744. La voz que rompió el reciente estado de latencia —precursora del olvido— entorno la obra y persona del dramaturgo fue la de su hijastro y heredero, Felipe de Medrano de San Martín (1695-1768). Esta personalidad clave para la memoria del madrileño era hijo de Pedro de Medrano y de Gauna² e Inés de San Martín y Lugones³, quedando viuda esta en 1712. El 23 de abril de 1715 contrajo nupcias de nuevo con Antonio de Zamora, aunque este hecho no se inscribió en el registro de matrimonios de la parroquia de San Sebastián de Madrid hasta el 13 de enero de 1723⁴. «Puesto que de los cuatro hijos del matrimonio anterior de Inés de San Martín, sólo uno estaba casado, es de suponer que el contrato matrimonial incluiría la tutela de los otros tres; uno de ellos Felipe»⁵. Como se verá más adelante al tratar sus palabras de recuerdo y reivindicación, este caballero de Santiago echado a matemático⁶ guardaba diecisiete años después de la muerte del dramaturgo un recuerdo muy claro y una estima orgullosa.

Pudiera pensarse que la dedicatoria “Venerado difunto mío” de Felipe de Medrano que abre el primer tomo de los dos que conforman *Comedias de Antonio de Zamora* (1744)⁷

² «Pedro de Medrano y Echauz († 1712) había sido caballero del Orden de Santiago [ordenándose el 7 de abril de 1688], secretario de su majestad y oficial segundo más antiguo de la Secretaría de Estado de la Negociación de Italia. [...] Manning (1972: II, 401) ofrece la copia del certificado de defunción del citado caballero, enterrado en la parroquia de San Martín el 28 de abril de 1712, así como las partidas de nacimiento de Inés de San Martín y Felipe de Medrano» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 87).

³ Nacida en Sevilla en 1666, era hija de Luis Carlos de San Martín, secretario del rey y escribano de cámara del consejo de la Santa Cruzada, y de Ana Francisca de Lugones (ambos naturales de Madrid). Murió antes de 1742, tal y como se indica en el informe para las pruebas de sangre para su aceptación en el Orden del Hábito de Santiago. (Manning, *Un estudio biográfico... Op. cit.*, II, pp. 355-401, quien cita por AHN: Órdenes Militares, expediente 3.621).

⁴ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 87, quien reproduce el documento encontrado por él en *San Sebastián*: libro 18 de matrimonios, f. 56 r.

⁵ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 88. «Jerónima, Rosa y Felipe, que contaba entonces veinte años, vivirían con la pareja. La otra hija, Teresa, ya estaba casada con Lorenzo Antonio Salazar, caballero del Orden de Santiago» (*Idem.*).

⁶ Publicó varios libros de ámbitos matemático y aritmético como *Cuadrados mágicos que figuraban los egipcios y pitagóricos para la superstición de los falsos dioses*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744; y *Tablas de reducción que comprehenden cuantas comparaciones puedan hacerse entre el pie y vara de Castilla y pie de rey y toisa de París, en longitud, cuadrado y cúbico, s. l., s. i.*, 1748, entre otros.

⁷ Antonio de Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, 2 tomos. El primer tomo, en el que se encuentra la mencionada dedicatoria, contiene las obras aparecidas en 1722 en el volumen *Comedias Nuevas con los mismos sainetes*, Madrid, Diego Martínez Abad, junto con el prólogo del autor, aunque sin sus respectivas piezas de teatro breve: *Todo lo vence el Amor*, pp. 1-47; *Mazariegos y Monsalves*, pp. 99-

carece de rigurosidad y parcialidad debido al estrecho vínculo emotivo y vehemente defensa del dramaturgo de las palabras del caballero de Santiago. Algún párrafo es indudablemente deudor del profundísimo cariño, estima y admiración de Medrano con Zamora. No se olvide que la figura paterna la ocupó el dramaturgo cuando tenía Felipe dieciséis años y, con toda probabilidad, precisamente, por el tono de las palabras en la memoria del dramaturgo, fue un referente modélico para el adolescente noble, que debía de tener una base y un aprendizaje acorde con lo que se esperaba de su condición social. De ahí que subraye la sabiduría, la honestidad y la bonhomía de su padrastra –lo «poderoso, sabio y noble»⁸ que acompaña a toda personalidad ilustre– conjuntamente con el arte talentoso que elevó su nombre en las letras castellanas –o debieran de reconocerlo–:

te contempla la cristiana piedad de mi afecto, fundando la verdad de este discurso, en la sabida práctica de tu virtuoso ejercicio y en las soberanas luces de tu admirado entendimiento, que si para vivir perpetuamente bienaventurado basta esta prenda en sentir del Real Profeta a muy excelsa altura elevó, sin duda, tu Solio la aprovechada luz del entendimiento más remontado.⁹

Pero al dejar reposar estas en el contexto histórico y cultural de la época, aportan una visión de su presente y de las razones que lo impulsaron a ello. Más allá del valor afectivo de la dedicatoria, esta es la primera noticia del estado de olvido y denostación del que fue primer poeta en los últimos años del reinado de Carlos II y los primeros de Felipe V; «reconocido y aplaudido en vida tanto como su maestro, ni siquiera se advirtió de su muerte en la *Gaceta de Madrid*»¹⁰. Para ello, Medrano, quizá temeroso de que, precisamente, el lazo familiar con el dedicado pueda restar credibilidad a quien leyere sus palabras, presenta su voz apoyada en dos ideas que legitiman las reivindicaciones que continuarán.

La primera de ellas es la de argumentar la razón principal para la publicación de dicha obra compilatoria: «oyendo continuamente mi corta inteligencia, resonar en boca de todos, tu bien merecida alabanza y dedicándose mi particular pasión a sacar tus *Obras* a la luz

144; *El custodio de la Hungría*, San Juan Capistrano, pp. 145-94; *La poncella de Orleáns*, pp. 195-242; *Áspides bay basiliscos*, pp. 243-76; *Judas Iscariote*, pp. 277-327; *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada*, pp. 328-79; *Siempre hay que envidiar amando*, pp. 380-439. El segundo volumen contiene nuevas obras recogidas conjuntamente por primera vez: *Amar es saber vencer y el arte contra el poder*, pp. 1-56; *Viento es la dicha de amor*, pp. 57-94; *Duendes son los alcabuetes y el espíritu Foletto*, pp. 153-207; *El lucero de Madrid y divino labrador San Isidro*, pp. 208-66; *No hay deuda que no se pague ni plazo que no se cumpla, el convidado de piedra*, pp. 267-322; *Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragón*, pp. 323-77; *Ser fino y no parecerlo*, pp. 378-430.

⁸ Felipe de Medrano San Martín, “Venerado difunto mío”, en Antonio de Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, vol. 1, p. IV.

⁹ *Ibid.*, p. IV.

¹⁰ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 45.

pública, viene a hacer preciso obsequio de tu nombre la dedicatoria»¹¹. Antes de 1744 Antonio de Zamora se encontraba en una situación, cuanto menos, paradójica: mientras que en los teatros madrileños sus obras continuaban representándose con repetido y aposentado éxito, su persona había sido desligada y olvidada de tal gloria pública. Venía, pues, su hijastro a resolver la «injusta vanidad de verle ajeno»¹² del reconocimiento que merece. La primera acción para ello –hecho muy significativo– es dedicarle la publicación al mismo autor. Además de conseguir la atención primera del lector de esa dedicatoria como homenaje justo, Medrano expone la segunda idea que corrobore la justicia que persiguen despertar sus palabras:

Todo dedicante o dispone adular o pretende conseguir y de este villano, servil principio nacen los abultados embustes del tributo y las soberbias hinchazones del poderoso. [...] La adulación es peligroso escollo porque me asusta, le temo. El interés, contagioso incentivo porque me apesta, le huyo. Y así dispongo hacer esta dedicatoria a un sujeto que, por difunto, la constituya desinteresada, por benemérito, haga mi expresión verdadera, y por ausente ya del mundo no sienta el daño de la alabanza.¹³

Medrano no deja lugar para que se piense que el tono de sus palabras proviene del interés adulador o prototípico de esta clase de textos. Debido a que es él mismo el que sufraga todos los gastos de licencias e impresión de ejemplares, no debe nada a nadie más que al autor de las comedias. Por esto, desde el principio, deja claro el que escribe esas palabras que ninguna intención pretende de conseguir favor de otros más poderosos o elevar la impresión de la dedicatoria apoyándola en alguna personalidad relevante. No solamente ve inútil haber de dedicar tan importante obra para él a alguien que nada puede hacer para redimir el yerro del injusto olvido de Zamora, sino que su origen noble y su estado dentro de la Orden de Santiago le sobran y le bastan para su medro social. De esa manera, el hijastro del autor de las comedias bien seguro que tendría muy presente las palabras de Francisco de Quevedo en la curiosa dedicatoria de *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio* (1631) –la versión expurgada de *Los sueños y discursos*– advirtiendo de la poca utilidad y favor a la verdad de aduladoras palabras:

Habiendo considerado que todos dedican sus libros con dos fines que pocas veces se apartan, el uno, de que la tal persona ayude para la impresión con su bendita limosna; el otro, de que

¹¹ Medrano, “Venerado difunto mío...” *Op. cit.*, p. I. Las páginas de la dedicatoria, las aprobaciones, la licencia, fe de erratas, índice y prólogo de Zamora no están numeradas, teniéndose que indicar con numeración romana. Estos testimonios preliminares ocupan, pues, las páginas I a la XX.

¹² *Ibid.*, p. I.

¹³ *Ibid.*, p. II.

ampare la obra de los murmuradores; y considerando (por haber sido yo murmurador muchos años) que esto no sirve sino de tener dos de quien murmurar, del necio que se persuade que hay autoridad de que los maldicientes hagan caso, y del presumido que paga con su dinero esta lisonja, me he determinado a escribille a trochimoche y a dedicalle a tontas y a locas, y suceda lo que sucediere.¹⁴

Como Quevedo, no hay lugar a dudas de la sinceridad con la que Felipe de Medrano quiere recuperar la obra y la memoria de Antonio de Zamora. Si para el genial poeta barroco las concesiones al honor y la propia palabra que suponen la dedicatoria artificial y panegírica no son prácticas a la larga ni guardan un ápice de verdad, por lo que el tono y el posicionamiento del heredero del dramaturgo ante la adulación es «peligroso escollo» que únicamente busca el interés propio. Precisamente, el mismo interés egoísta que, en cierta medida, ha hecho que Zamora se encuentre en un estado de olvido y saqueo por aquellos que, en un primer momento, también le habían alabado. Por eso era menester alejarse de la hipocresía de las palabras huecas y centrarse en aquel que realmente se lo merecía. Además, el hecho que el dedicado lleve diecisiete años muerto suma credibilidad a esta voluntad sincera de rendir justo homenaje al gran dramaturgo que fue Antonio de Zamora y aporta honorabilidad y nobleza al nombre de Medrano y a la bondad y buena intención de sus palabras. Desde ese momento, Medrano pasará a ser el transcriptor en la dedicatoria del éxito de las comedias de Zamora. Las palabras del resto de dedicatoria serán francas como el aplauso del público, blandiendo su misma verdad para ir restituyendo poco a poco la imagen y la altura.

La restitución de la memoria y de la obra de Zamora, más allá del importante y significativo objetivismo del éxito popular, pasa por la limpieza de las afrentas al dramaturgo. Si ya de por sí su obra cómica va recibiendo el reconocimiento de público, no lo es tanto el de su persona debido a las varias críticas y vituperios que fueron lapidando, ya incluso en los últimos años de vida del madrileño, la autoridad literaria que a un ingenio de su talla se le merece. La herida causada por otros después de su muerte, como se verá, es motivo del principal impulso de Medrano para la consecución de la parte central y principal de la dedicatoria. Es por eso que, a partir de la página tercera, el fantasma y monstruo de la traición y de la hipocresía se esconderá tras las tres faltas principales que Medrano ha puesto toda la voluntad, ánimo y recursos a su alcance para desmentirlas y repararlas: la deslealtad hipócrita e interesada con su persona que ha ocasionado su olvido, la traición y el

¹⁴ Francisco de Quevedo, “A ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo”, en *Historia de la vida del Buscón. Los sueños*, Barcelona, Iberia, 1984, p. 141.

saqueo de su obra por terceros y, por último, las críticas a su nobleza y estamento social. Estos tres delitos serán atacados mediante la obviedad de la valoración positiva del público en combinación con el conocimiento de Medrano de las diversas problemáticas gracia a su situación próxima en relación al dramaturgo fallecido y progresivamente olvidado.

La primera falta que el autor de la dedicatoria va a desvelar intentando remendarla, después del levantamiento del ambiente de sinceridad y homenaje que va a tener las palabras, proviene de la singularización en la persona de Zamora del peligro que antes ha comentado sobre la adulación interesada y las “murmuraciones”, tal y como diría Quevedo. Es la «hipocresía altanera y refinada»¹⁵ de aquello que una vez estuvieron al lado de Zamora y dentro de su círculo de amistades o conocidos los que, precisamente, han iniciado el proceso de tergiversación hacia el olvido de la pluma que escribió aquellas obras que todavía en 1744 gustaban al público: «Y cuando contemplo, que tan alto numen es de las pavesas olvidado desperdicio; cuando advierto reducido a casi nada tan gigante tesoro, dudo, con razón, en que han de convertirse algunos, que solo pudieron hacerse respetables a porfías del latrocinio»¹⁶. Aquel peligro de la adulación, a la que Medrano teme y le repugna, se refleja ahora en el caso concreto de Antonio de Zamora. Lógicamente, no es casualidad que el hijastro empezara tan reivindicativa dedicatoria con una valoración general de la naturaleza embustera y halagadora del tipo de documento que está elaborando. Para él –como para Quevedo y tantos otros– las dedicatorias interesadas simbolizaban en menor medida la corrupción de la sociedad española, especialmente del círculo de intelectuales y profesionales del teatro y la cultura que dependían del esencial mecenazgo para su progreso. El mismo Antonio de Zamora participó en numerosas composiciones elegíacas y panegíricas –de marcado carácter adulator e interesado– en los primeros años de su carrera poética y dramática en la corte. Pero esto carece de importancia, pues el tema e intencionalidad de la dedicatoria va mucho más allá de las necesidades económicas o de promoción tanto del autor del documento como del dedicado: aquí solamente interesa la restitución de la memoria y la gloria del dramaturgo. Por ese grado de altruismo y voluntad de justicia histórica es “Venerado difunto mío” un testimonio relevante y destacable dentro del basto corpus de dedicatorias.

Así pues, Medrano siente una mezcla de rabia y tristeza al saber que la autoridad que supuso su padrastro dentro de las tablas madrileñas ha sido barrida casi por completo por

¹⁵ Medrano, “Venerado difunto mío...” *Op cit.*, p. III.

¹⁶ *Ídem.*

personajes de menor calidad artística y, sobre todo, humana. El enojo se acrecienta cuando él, heredero de toda la obra de Zamora, por lo que hace pensar que no se alejó del ambiente teatral que desde adolescente debía haber palpado en su ambiente familiar, reconoce en ese apartamiento de la memoria y del respeto al dramaturgo la acción directa de autores menores que han querido aprovechar el vacío causado por la desaparición de Zamora en la industria de los corrales madrileños y abrirse paso mediante un muy significativo e innoble “latrocinio”. Tras esta declaración y ataque, indudablemente, se esconden muchos nombres relacionados con la escena teatral de la corte, que, sin respetar lo conseguido por Zamora, se han comportado como chacales hambrientos al devorar el espacio ganado por tantos años del dramaturgo y erigirse falsamente como nuevos adalides del teatro popular de sobresaliente ingenio: «Levantando la deleznable estatua en que los venera el vulgo necio, sobre el pedestal villano de la ratería y desvergüenza»¹⁷. No hay lugar a dudas: Medrano reconoce una de las causas del tan temprano olvido de la autoridad y reconocimiento de Zamora a las malas artes del hurto de su posición por parte de representantes del mundo teatral.

Aunque el reconocimiento de estas figuras deshonestas con el legado de Antonio de Zamora resulta del todo difícil, sí es posible acotar, al menos, el perfil del estrato al que pertenecían. Una de las primeras pistas para ello proviene de la misma definición de “latrocinio” o “ladronicio” en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739): «el hurto o acto de hurtar: y latamente el exceso que llevan en lo que venden los mercaderes, tenderos y oficiales de maniobras, que pasa de su intrínseco valor, y de la lícita ganancia». El concepto lo sitúa en la baja burguesía o gremio de artesanos. Después, la contextualización de esta idea con el tono despectivo para estos villanos usurpadores de Medrano –no hay que olvidar que pertenece a la nobleza y es caballero de Santiago– deja más claro a quién van dirigidas. Estos tratan debían de tratar las comedias sin ninguna delicadeza literaria o artística, importándolos solamente el aspecto económico que les pudieran refutar. Hay muy poco o ningún interés en la dramaturgia propiamente dicha de las piezas que componen y representan, pues, como declara Medrano, solamente buscan el gusto del público con embelesantes y espectaculares producciones carentes de mensajes, de cohesión y coherencia entre fondo y forma o de entretenimiento sano y de aprovechables conocimientos. No son estos, precisamente, los capacitados para dar a ese tan ansiado público comedias de figurón, de magia o heroicas de buena estructura, buen planteamiento

¹⁷ *Ídem.*

y correcto desarrollo para con la poesía cómica y la inteligencia, sabiduría y talento que pudieran aportar de las mentes que correctamente las han creado. Estos no pueden componer piezas de alta calidad intelectual y dramática porque, simplemente, no tienen ni los conocimientos ni los estudios necesarios para ello. Pero a pesar de sus importantísimas carencias para la escritura dramática, estos anónimos en las palabras de Medrano sí han aprovechado el éxito y la gloria conseguida por otros –especialmente por Zamora– para hacerse pasar por uno de aquellos escritores profesionales y eruditos. Los directores de las comedias de actores y personajes del mundo popular madrileño que quieren hacer fortuna en el mundo teatral son, con toda seguridad, aquellos a los que van dirigidas tan ácidas y denunciadoras palabras. El acto de parasitismo es total: tras haber ido progresivamente ascendiendo en el mundo empresarial teatral o en la jerarquía actoral, se atreven a representar obras propias que muy intencionadamente se preocupan de anunciar y publicitar como iguales o superiores a *El hechizado por fuerza*, *Mazariegos y Monsalves*, *La poncella de Orleans*, *El espíritu folleto* –todas estas de Zamora– o *El domine Lucas*, *El anillo de Giges*, *El sacrificio de Efigenia* o *Don Juan de Espina en Madrid* –estas de José de Cañizares–. El público, atraído por la semejante estrategia de promoción, asiste y la gran mayoría encuentra lo que esperaba: diversión, comicidad, heroísmo, números musicales, espectacularidad, espectacularidad y más espectacularidad. No se percatan de lo baldío y yermo del interior, y banalidad de la estructura de estas piezas, porque su nivel educativo es, en el mejor de los casos, rayando el analfabetismo y solamente tienen ojos y oídos. El vulgo contento, venera a quienes les hacen pasar unas entretenidas y distendidas horas y estos consiguen embolsarse un buen dinero a costa de inmiscuirse en la difícil y compleja senda del espectáculo teatral que abrieron con anterioridad los verdaderos profesionales de la escritura dramática. Con la denuncia de la hipocresía y parasitismo de esta clase de personalidades artesanos del teatro –que no eruditos o intelectuales– deja entrever Medrano el deficiente ambiente teatral de Madrid que ha hecho desvanecer el nombre y la memoria de Antonio de Zamora a costa de intereses capitalistas de oportunistas y saqueadores.

Sobre este acto de desahucio de la autoridad del dramaturgo por el salvajismo especulativo e irrespetuoso de la industria teatral se desprende la segunda y, quizás, más dañina falta de estos sujetos parasitarios. Esta vez el ataque al que se referirá Felipe de Medrano no es indirecto y genérico, es decir, aquellas imitaciones superficiales de comedias exitosas de Zamora aprovechando la popularidad de sus géneros, sino totalmente directo. Del estado de intromisión innoble y deficiente de esos artesanos del teatro en el panorama

teatral general se centra la atención a una acusación de cariz personal: «Es la sabiduría heroico lustre del alma, precioso carácter de la vida, glorioso asunto de la fama y cruel torcedor de la envidia y maledicencia»¹⁸. Aunque Medrano, como en todo el estilo de la dedicatoria, insiste en darle más importancia a la sabiduría, talento, éxito y grandeza del difunto, no puede esconder su fiereza dialéctica al tratar aquellos puntos causantes de la ruina y el olvido de la memoria de Zamora. Por ende, de la hipocresía e interés desleal anterior se concentra en aquellos sujetos que, una vez muerto el dramaturgo, empezaron a criticar su obra, sus logros y reconocimientos que tuvo en vida. Efecto de la profunda e insana envidia de algunos de aquellos que, próximos al círculo social, profesional o teatral, no supieron ni han sabido aún en 1744 reconocer el acierto y éxito ajeno por no tenerlo ellos. Esta es otra de las razones por las que, definitivamente, se descarta a José de Cañizares como uno de los traidores y vilipendiadores de su memoria y a su obra. El heredero del madrileño centra ahora la atención en subrayar la relación de proximidad, el favor y la ayuda que Zamora le o les prestó para después retractarse mediante punzadas a la memoria del difunto que le ayudó a estar en la posición desde la que lo critica:

Tan abundante, tan rica, tan universal y tan primorosa fue la vena que ilustró tu incomparable musa, que bastó a enriquecer a tal cual pobreza desvanecida, que ensangrentó después el diente de su pluma, hiriendo a su maestro en lo vivo de la honra Mordacidad villana ¡y qué puede y debe llorarla la compasión menso tierna!¹⁹

A este anónimo renegado ya no le importa ni tiene en consideración lo bueno que supuso para él –según se desprende del tono de Medrano– la maestría, la enseñanza y la influencia que el dramaturgo hizo en él. Parece ser que fue su acción literaria –«el diente de su pluma»– la que más daño hizo a la entereza del recuerdo y arte de Zamora. Es entonces cuando se va viendo ya de una forma eminentemente clara y directa que el delito mayor de aquel o aquellos traidores fue el de usurpar el éxito público del madrileño en beneficio propio. Este caso, como se comprobará, otorgará un ejemplo individual de aquel estrato social relativo a la industria teatral que más arriba había denunciado Medrano como causante de la corrupción y desplazamiento que ha llevado al olvido del dramaturgo. Este, en 1744, se encontraba en plena carrera teatral. Se trata de Manuel Guerrero, una de las figuras más polifacéticas de los años centrales del siglo XVIII. «Actor, cantante, traductor, dramaturgo y polemista, fue también autor (director) de una de las compañías madrileñas desde 1751 hasta su muerte dos años más tarde, momento en el que su viuda, María

¹⁸ *Ibid.*, p. IV.

¹⁹ *Ibid.*, p. V.

Hidalgo, se hará cargo de la compañía durante varias décadas»²⁰. La problemática con la obra de Zamora de este personaje se deduce ya completamente de las alusiones de Medrano a un aprovechamiento injusto y desleal del éxito del dramaturgo fallecido:

Pero para su pena bien merecida basta y sobra que Madrid en sus teatros satisfaga a la discreción lastimada, exponiendo en representación repetida, obra en que los bastos retoques de propia, no puedan desmentir los delicados dibujos de ajena. Ya porque no es capaz, quien la prohija, de hacerla producción suya, y ya también porque entre las obras del legítimo dueño se encuentra la traza como parto de quien pudo hacerla.²¹

Evidentemente, la vehemencia de las palabras de Medrano arremeten contra aquel o aquellos que recientemente tergiversaron alguna o algunas obras originales de Zamora modificando partes de las mismas, reduciendo considerablemente la cohesión y coherencia entre el estilo y la profundidad dramática. Este acto de saqueo y piratería estaba fundamentado en una acción oportunista y codiciosa que, por los muy inferiores talento y aptitudes dramáticas de esa nueva pluma, darán unas modificaciones superfluas y triviales que afectarán a la calidad de la obra.

El motivo concreto de ese tono pudo venir del reestreno de la zarzuela *Viento es la dicha de amor* el 28 de noviembre de 1743 por la compañía de Antonio Palomino, aunque no se sabe en cuál teatro se ejecutó²². En esta reposición adaptada de la zarzuela, con música nueva de José de Nebra, gran parte del libreto original fue reformulado por Manuel Guerrero, cuya «responsabilidad recae casi con toda seguridad en los versos a los que puso música Nebra y que sustituían las partes originales de Zamora»²³. Dicha zarzuela fue repuesta en 1748²⁴ y 1752, siendo la compañía representante en esta última la del mismo Manuel Guerrero y enmienda de la música de Antonio Corvi Moroti²⁵. Si bien la adaptación del texto por haber nueva música era procedimiento habitual y lógico, lo que seguro no gustó a Medrano —que con toda probabilidad fue espectador del evento— es que el autor se granjeara todo el mérito y el éxito de la zarzuela, elidiendo interesadamente la original

²⁰ Nebra, *Viento es la dicha de amor...* *Op. cit.*, p. XII.

²¹ Medrano, “Venerado difunto mío”... *Op. cit.*, p. V.

²² Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, I, pp. 557-559.

²³ Nebra, *Viento es la dicha de amor...* *Op. cit.*, p. XIII.

²⁴ «La partitura de Nebra sirvió probablemente para la siguiente reposición de la obra que tuvo lugar el 20 de mayo de 1748 en el Teatro del Príncipe a cargo de la compañía de Manuel de San Miguel» (Máximo Leza, “Introducción”, en *Ibid.*, p. XIV).

²⁵ Esta reposición tuvo lugar el «20 de mayo de 1752 en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Manuel Guerrero. En la documentación conservada se incluyen pagos a Antonio Moroti “por la composición de las arias de Zamora” (450 reales)» (*Ídem.*).

pluma que creó la fiesta. De este modo se puede leer en la portada del fascículo que recoge el testimonio de la segunda jornada de la representación de 1752: «*Jornada segunda de la zarzuela Viento es la dicha de amor. Año de 1752. Siendo autor Manuel Guerrero*»²⁶. No sería la última vez que este pseudo-dramaturgo de circunstancias haría lo mismo²⁷. Es por este hecho que, aunque otros entre envidias, críticas y lucro deshonesto intenten borrar la memoria y obra de aquel que otrora consideraron su rival, Felipe de Medrano consigue la reimpresión de sus obras un año después de semejante desfachatez y saqueo de por Manuel Guerrero. Menos casualidad es que en la edición de las obras *Viento es la dicha de amor* aparezca con el testimonio original, es decir, el propio de Zamora antes de las modificaciones de su heredero. De ese modo, saca a la luz, y con la inteligencia de lo reciente de la ocasión, el texto original para la fiesta real de, supuestamente, el 16 de octubre 1708 para que se compare con el desastre dramático insustancial, interesado solamente en la ostentación y a espectacularidad escénica –exornado, según Rafael Martín Martínez²⁸–, que había hecho Manuel Guerrero un año antes. La detenida y comparativa lectura de ambas dará el juicio verdadero de tal afrenta. Las palabras del hijastro son, como se percibe, contestación efusiva a las injusticias de la bajeza de esa industria teatral que pretende alzarse como parte legítima y merecida del mundo cultural. No debió ser Manuel Guerrero el único de esos traidores y saqueadores que, gracias a la influencia o ayuda del dramaturgo ahora difunto, fueron progresando en el mundo teatral a costa de una primera hipocresía e interés que ahora se traducía en traición, saqueo y piratería por envidias, falta de ingenio y aprovechamiento de la obra ajena.

Llega, pues, Medrano, al final de esta dedicatoria reivindicativa con el ánimo alterado y airoso. No sin razón. Pero antes de dar por concluido este significativo documento a la edición de las viejas y de nuevas obras de Zamora a la imprenta, no olvida unas palabras para aquellos que, ya en tiempos del dramaturgo, además de envidiarlo en el aspecto literario y profesional, lo arremetieron contra él en el personal. El propio autor de *Viento es la dicha de amor* contestó en el prólogo de la primera edición parcial de sus obras en 1722 a los ataques que criticaban su fama y su exitosa carrera como producto de los favoritismos

²⁶ BHM: T 1-9-4, portada.

²⁷ En la primera página de los testimonios de los apuntes de la reposición de *El golfo de las sirenas de Calderón* hecha por Manuel Guerrero, se lee: «folla intitulada *Llegar en amor a tiempo y Golfo de las sirenas* escrita por Manuel Guerrero y se estrenó el día [20] de febrero año de 1753» (BHM.: Teal-32-3). Añadido con otra caligrafía se corrige: «De Don Pedro Calderón de la Barca». Este episodio demuestra la ambición y la picaresca del autor y actor dieciochesco.

²⁸ Martín Martínez, *El teatro breve...* Op. cit., p. 109.

en los altos círculos de la nobleza²⁹. Aunque este aspecto será tratado profundamente más adelante en relación a las palabras del propio dramaturgo, no es baladí que Medrano vuelva otra vez, muerto desde hacía tiempo el autor, a cargar contra aquellos que criticaron sus aptitudes y su valía propia y personal. Cargos como el de oficial de la Secretaría de las Indias, parte de Nueva España, poeta oficial en los últimos años de Carlos II y los primeros de Felipe V y el encargado de gran cantidad de fiestas del Ayuntamiento de Madrid para diversas celebraciones de aspecto regio están en el origen de estas críticas de carácter personal. Lo fértil de su carrera profesional y muy especialmente dramática, tanto en el ámbito popular como en el palaciego, despertaron la envidia de muchos de esos traidores hipócritas, a lo que supo sobreponerse y rechazar, en gran medida, tanta negativa presión: «supiste tolerar tanto agravio, y siendo juguete de tanto envidioso. Supiste tejerte inmarcesibles laureles con que coronaste aquella rara, distinguida heroicidad de alcanzar victoria de ti mismo»³⁰.

Pero aquel que ve que sus ataques no tienen fundamentos ni son efectivos para la lapidación en el terreno profesional o artístico siempre arremete contra la propia persona y su origen, contra aquello que sabe que el insultado no ha tenido nunca opción ni oportunidad de cambiar. Es así como, diecisiete años más tarde de la desaparición física del dramaturgo, seguían las críticas a su origen familiar y las calumnias y murmuraciones sobre el oportunismo interés de Zamora para casarse con alguien de mayor condición social y patrimonio para, así, asegurarse un futuro próspero y los beneficios sociales y profesionales que pudiera ocasionarle. En otras palabras, aquellas envidias maledicentes e irrespetuosas estaban insultando también a su difunta madre, Inés de San Martín y Lugones. Parece ser que esta intromisión en el terreno personal y familiar fue motivo más que suficiente para que Medrano defendiera y reforzase la nobleza y el desinteresado matrimonio con su madre:

El acrisolado timbre de tu nobleza es (DIFUNTO VENERADO) tan conocido en Castilla y por legítima posesión de tus apellidos, tan propio de tu persona, que sólo podrá disputártela quien todo lo niega, y negártela quien no tenga nobleza alguna, pues no hay prueba que más convenza una extracción humilde y baja que el vil empeño de morder a quien meció ilustre cuna.³¹

²⁹ Véase el apartado 3.1. Envidias cortesanas y literarias de este trabajo (pp. 310-315).

³⁰ Medrano, “Venerado difunto”... *Op. cit.*, p. V.

³¹ *Ibid.*, p. VI.

He ahí que todo concuerda: si anteriormente el heredero del dramaturgo acusó a personas antes próximas a Zamora como traidores y causantes del estado de olvido de la autoridad del madrileño, ahora se confirma que esos mismos hipócritas y saqueadores recibieron directamente la enseñanza o, en términos generales, la ayuda y la influencia de aquel a quien ahora «el asqueroso vaho de su envidia»³² hace criticarlo de tan vil y rastrea manera. No es menor esta defensa de la dignidad y el honor propio de Zamora, pues, como se ha visto, para Felipe de Medrano es síntesis y ejemplo singular del estado de olvido, saqueo y aprovechamiento de su obra que la memoria y el respeto a su padrastró se hallaban por 1744.

Como se ha ido viendo, las tres falta más graves que Medrano reconoce y denuncia en relación al estado de olvido de Antonio de Zamora provienen de la hipocresía y de la traición en mayúsculas de personas relativas al que fue su mundo: ya sean figuras que le fueron fieles en vida, y a los que mucho le deben al dramaturgo, pero una vez acuciados los malos tiempos para el dramaturgo —que finalizarán con su muerte— romperán esa palabra de honor y serán los primeros en criticarlos por interés propio o ya sean simples rateros y saqueadores parasitarios de falsas o muy decadentes dotes para la escritura teatral, todas las críticas de Medrano van dirigidas a personas de un claro perfil cultural. No pertenecen ni a los defensores con argumentos, convicciones y estilo del arte teatral antiguo, ni tampoco aquellos ilustrados del buen gusto que denostaban la escena madrileña por anacrónica y falta en arte dramático digno. Se trata de sujetos externos a los círculos intelectuales, eruditos y culturales que, no obstante, intentan construir una imagen de ellos sobrevalorada y de la autoridad que les da el éxito popular; son celebridades mediáticas que, impulsados por el sonido de los maravedís y los reales, intentan tutear a aquellas élites cultas y científicas —sean de gustos antiguos o modernos—, a la que ambas critican.

Se cometería un error pensar que Medrano enjuicia como culpables a los neoclásicos de las traiciones y los vilipendios que han hecho más para producir el estado de abandono y olvido de la memoria y de la autoridad de Antonio de Zamora. La razón es muy sencilla: la naturaleza de las reprimendas del autor de la dedicatoria se centran en la traición y saqueo a la persona y a la obra de Zamora, por lo tanto, son personalidades que, directa o indirectamente, fueron próximas a él o a su teatro popular. Como es lógico, no entraban dentro de este grupo los primeros neoclásicos, que se caracterizaban, precisamente, por una fidelidad a su ideario estético y moral casi inquebrantable. Además, y como se verá a lo

³² *Ídem.*

largo de este capítulo, muchos de estos ortodoxos del arte teatral alabarán alguna de las piezas de Zamora no solamente por el talento y capacidades artísticas del dramaturgo, sino por la relativa ejemplaridad a nivel moral e ideológico de, sobre todo, sus comedias de figurón.

No obstante, en el año de 1744 la corriente y la presión neoclásica empezaban a estar más difundida y es ineludible tenerla en cuenta como otra causa de la situación de postergación del madrileño. En esta estudiada dedicatoria se encuentra referencia a ello: «solo el particular que deajo referido, aunque calle tus alabanzas todo el literario mundo, bastará a intitularte perfectamente sabio, pues supiste enriquecer a tanto ingenio»³³. La valoración tan vehementemente positiva que Medrano demuestra en todas sus palabras no la comparte la élite literaria del momento. Es decir, el caballero de Santiago se está refiriendo a personalidades de elevada altura erudita, intelectual y, la gran mayoría pertenecientes de un modo u otro a órganos del Estado. No otros sino autoridades eclesiásticas y de la aristocracia formadas en las nuevas ideas ilustradas y de una educación superior, tales como Eugenio Gerardo Lobo, Ignacio de Luzán, Blas Nasarre, Gregorio Mayans, entre otros, forman el literario mundo. De bien seguro que no estaba pensando Medrano en dramaturgos de semejantes calidades teatrales como Cañizares o, en menor medida, Tomás de Añorbe y Corregel (1686-1741). Más aún porque este último llevaba ya tres años muerto y el primero proseguía, con la lógica evolución dramática del siglo, con semejante arte que tanto Zamora como él cultivaron durante las primeras décadas del nuevo siglo, tanto en los géneros populares como en el poético-musical. Además, una cordialísima relación de amistad unió a ambos dramaturgos. Son los representantes de la intelectualidad y de la literatura ilustrada neoclásica los que no supieron –ni podían– alabar la obra general del autor de *El hechizado por fuerza*.

Pero esta aversión de este tipo de eruditos neoclásicos no supuso la principal amenaza para la restitución de Antonio de Zamora, pues no era en el Parnaso clasista del nuevo arte y la nueva ideología donde Medrano veía injustamente ausente el reconocimiento de su padrastro. Era en los teatros, en la opinión general, donde se había expulsado el nombre del dramaturgo, pues, como dijo Julio Caro Baroja en relación a los gustos del público ya a finales del siglo XVIII que se conservan en varias aprobaciones:

³³ *Ibid.*, p. V.

El pueblo está, pues, en contra de Moratín, de Jovellanos, de Luzán y de censores como Díez González. [...] Otra de 1762 con aprobación de Nicolás González Martínez (de 4 de febrero de 1762), diciendo que hay que observar lo que previene el tribunal eclesiástico: «bien que toda ella es producción de un buen capricho, que procura divertir al público y no aseguras por verdades las chanzas propias de ese tiempo. El Carnaval».³⁴

Como ya se verá en los siguientes apartados de este capítulo, el tipo de teatro que proponían los neoclásicos no empezará a ganarse medianamente el favor del público madrileño hasta el tercer tercio del siglo, habiendo cambiado y evolucionado mucho los mismos receptores y consumidores de teatro. Para ello fue fundamental la intervención del Estado con una reforma del espectáculo teatral a finales de los años 60 del conde de Aranda, en tiempos de Carlos III, cuando se quiere hacer del teatro una plataforma para el despegue y expresión de la burguesía. No cabe duda, pues, que en 1744, con el largo reinado de Felipe V detrás, al público ni le interesaba ni podría valorar un teatro neoclásico o de costumbres francesas, especialmente porque no se había logrado ninguna obra cómica o trágica que representara de una forma digna y práctica las directrices del arte aristotélico y clásico que tanto deseaban para España Luzán o Nasarre, entre muchos otros. Ni aún menos la ideología y el programa de los modernos: «ser útil al género humano, concebir la filosofía como búsqueda de la verdad y no como escuela o secta, la defensa del racionalismo, el individualismo, indiferencia a lo antiguo, y la aspiración a la libertad de investigación»³⁵. Ese mundo literario neoclásico que no podía comprender el ingenio y el teatro general de Zamora era, por el contrario que el dramaturgo expresó en 1722³⁶, un mal menor en la cruzada de restitución y justicia que Medrano expuso en la dedicatoria. Pero esto no significaba que no fuera necesario también el reproche de intransigencia hacia la élite literaria que no valoraba la importancia de su venerado difunto en el pasado inmediato y el presente de la escena española.

Por ese motivo, la principal lacra que Felipe de Medrano observa para la restitución de la memoria del dramaturgo y reflotar el justo reconocimiento de su persona y obra está en los miembros de las compañías teatrales e intentos de dramaturgos de sujetos no capacitados por ellos. Así pues, todos pertenecen al único estadio del mundo del teatro popular profesional. Los traidores –los peores enemigos– se encuentran en los corrales de comedias, al frente de algunas de las compañías de actores de la villa y corte y engañan con

³⁴ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 228.

³⁵ Iris M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Madrid, Ariel, 1978, p. 115.

³⁶ Véase la preocupación de Antonio de Zamora por el buen gusto y clasicismo francés introducido con los Borbones en el apartado 3.3 “La incursión del “gusto francés” del segundo capítulo de este trabajo (pp. 322-334).

productos de parecer lustroso pero de muy deficiente calidad a un público que, en trazos generales, toma aquello que le dan. A pesar que surja esto de la piratería que rebaja la calidad dramática original pero potencia la espectacularidad a los sentidos y al entretenimiento que las comedias de magia, de santos, heroicas o de figurones –fueran buenas o malas– ofrecían al público, «recurso de los cómicos y el ancla de salvación de las empresas teatrales»³⁷. Ahí estaba la puerta para el negocio. Y así lo hicieron los supervivientes pícaros de la industria teatral popular a lo largo del siglo XVIII.

Y ahí llega Felipe de Medrano de San Martín, hijastro y heredero de Zamora, matemática y caballero de Santiago, a la conclusión de esta potente dedicatoria reclamando el justo puesto que el dramaturgo de quien publica dos volúmenes de obras se merece. Consigue, de este modo, todo lo que se propuso realizar con la impresión de *Comedias de Antonio de Zamora*: «adquiere mi amor un dulce desahogo, tu numen un merecido trofeo, el público un documento desinteresado, la discreción cortesana una gustosa extensión de su ejercicio y la maldiciente ignorancia un nuevo dogal para su sentimiento»³⁸. Restituye, de alguna manera, la persona y la memoria de su venerado difunto, haciendo de sus ataques y denuncias a las hipocresías de aquellos que el dramaturgo tuvo como próximos, vilipendios, traiciones y saqueos que tanto han manchado y tergiversado hacia el olvido y la infravaloración del autor de *El hechizado por fuerza*. El gusto positivo del público de Madrid por las obras de Zamora le da la legitimidad en el presente de 1744 de reclamar lo que también pide para la memoria del pasado: el reconocimiento y la importancia de haber sido uno de las grandes plumas del teatro español. Es justicia lo que, como se muestra –y con convincentes argumentos lo muestra–, empuja al hijastro a hacer y expresar todo lo que se deduce y se palpa en la dedicatoria. Justicia y un homenaje que no siguió a la muerte del literato e intelectual teatral que sirviera como excusa, al menos, de un acercamiento a su obra o el respeto a su memoria, perpetuando la autoridad que fue y el reconocimiento que logró en el literario mundo que tanto había cambiado cuando Medrano escribió esta dedicatoria. Esto no sucedió por el determinado y múltiple panorama literario y cultural del Madrid de 1744 y años anteriores. Una deuda, pues, que era justicia y menester que se saldase. Esta fue la intención y voluntad de su heredero.

Una importante conclusión se saca del estudio pormenorizado de la dedicatoria de Medrano. A la muerte del autor en 1727 le siguieron las traiciones y difamaciones que

³⁷ Ramón de Mesonero Romanos, *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859, vol. II, p. XX.

³⁸ Medrano, “Venerado difunto mío” *Op. cit.*, p. VI.

llevaron al olvido. Pero este, no fue consecuencia tanto de la acción reformista del teatro de los primeros neoclásicos como de la degeneración capitalista y saqueadora de la industria del teatro popular. He ahí el enemigo común para los artistas e intelectuales de gusto antiguo y para los críticos y teóricos amantes del clasicismo aristotélico y francés. De este testimonio salido de la defensa a las afrentas más íntimas y traiciones a su padrastro se desprende que los primeros corruptores de la figura y de la obra de Antonio de Zamora fueron próximos a él y provenían del mundo del teatro popular. Y en el público popular estaba el favor de las obras del dramaturgo. Por ende, Medrano demandaba, muy deliberadamente, el reconocimiento de la autoridad de su padrastro con el respeto de la honra y la integridad original de sus comedias y la verdad de quién fue, el respeto a la sabia, noble, buena e ingeniosa persona que fue. Y si es cierto que lo pide para aquel literario mundo de nuevos gustos, lo hace especialmente al ámbito del teatro popular, aquel donde más se había difamado y más daño había hecho al dramaturgo que ahora, diecisiete años después de su muerte, intentaba devolverle la atura de su posición y el lustre de su memoria. Quién más ataca es quién más carece de lo que ataca. En el inicio de este escándalo sobre la incompreensión y el olvido del dramaturgo madrileño no hay una problemática de estética, ideológica, moral o validez teatral con otra corriente teatral y artística diferente, sino de incompetencia, corrupción y falta de calidad de aquellos que representaban sus obras, mancillando la dimensión personal e histórica de «aquel héroe famoso que brillador incendio, iluminó con su pluma el mundo»³⁹.

Esta preocupación de Medrano por la limpieza del nombre y la obra de Zamora en el mundo teatral profesional, el de los directores de compañía, actores y demás artesanos del espectáculo popular, es harto significativo para la comprensión de la verdadera realidad histórica de la primera mitad del siglo XVIII en el teatro popular. Especialmente en su segundo tercio, el contexto del más dinámico y agitado de los litigios por el espectáculo teatral que ha habido en España. Generalmente ha sido descrita esta problemática por la historiografía literaria como una disputa entre los admiradores del teatro antiguo, es decir el heredero del barroco, y los partidarios de un teatro nuevo de corte clásica. Y no hay mentira sobre este ambiente de total rivalidad. Al menos en el plano teórico y erudito, en el literario mundo que aludía Medrano. Pero, como se ha visto, existió otro sujeto que en el estadio popular, a pie de calle, hacía caso omiso de las disputas de las altas esferas culturales. Al mundo de la industria teatral le importaba bastante poco lo que las reglas de

³⁹ *Ibid.*, p. III.

Aristóteles mandaban para la licitud y la salubridad social o la profundidad simbólica y la dimensión cosmológica del teatro de Lope, Calderón o Moreto. Ellos daban al público lo que el vulgo estaba dispuesto a pagar para las necesidades de entretenimiento y evasión. La dura crítica de Medrano hacia este tercer protagonista del teatro del XVIII va mucho más allá de ser un simple figurante o el medio para llevar a cabo lo que unos y otros proponían. Mediante el poder que le daba el público, la industria teatral sola bloqueó cualquier tipo de reforma neoclásica o de vuelta atrás al teatro de la esencia del siglo anterior. Si bien es cierto que, como continuadores de la preferencia que el teatro barroco tuvo durante los años centrales del siglo XVIII por el público, la realidad del panorama teatral popular era más cercana a los simpatizantes del teatro antiguo, el caso de las modificadas y tergiversadas reposiciones de las obras de Zamora diecisiete años después de su fallecimiento indica que el poder de estos empresarios y artesanos del espectáculo teatral marcaba, en gran medida, la hoja de ruta en la calidad y en la oferta de la cartelera madrileña. Y este pasaba por la simplificación del elemento propiamente dramático y una explotación de la espectacularidad. No eran estas piezas de los clásicos del XVII, precisamente, las mismas como las imaginaron, las crearon y las vieron representadas sus contemporáneos. De ahí la relatividad con la que hay que tratar los datos de la cartelera durante todo el siglo XVIII; pues motivaría esta variante una revisión del estado del teatro barroco en esa época. Se yergue, pues, la industria teatral como protagonista a tener muy en cuenta en esta problemática y se le debe de añadir en la importancia real y práctica que tuvo como delimitador de gran parte del teatro popular del siglo. No quisieran estas palabras dar sentencia general de un caso concreto, pero las múltiples ocasiones en que Manuel Guerrero actuó de la misma forma que en el caso de *Viento es la dicha de amor* parecen indicar que no fue el único, además de destacar la importancia y el peso que tenía en el panorama teatral general. Quede, pues, este caso como motivación para desarrollar un estudio completo y actualizado de la cuestión del poder de la industria teatral en el espectáculo popular del siglo XVIII.

En este ambiente de corrupción conceptual de la escena madrileña por personalidades de bajas dotes dramáticas escribió en 1744 Felipe de Medrano su dedicatoria a Antonio de Zamora. “La memoria de mi venerado difunto condenado al ostracismo por unos analfabetos menestrales que saquean su obra y la hacen bajar de la esfera del Parnaso donde él las subió”, debió de pensar el matemático. Efectivamente, después de esta heroica y honrada acción de reivindicación y defensa de Zamora, la opinión posterior de su obra y de su persona no mejoró. El reconocimiento que reivindicaba Medrano no pasó de

comentarios halagadores sobre la intención de *El hechizado por fuerza* por parte de los neoclásicos. Puede decirse que progresivamente fue agravándose ese olvido con el resto del siglo XVIII y del XIX. Al menos así lo han mostrado los testimonios que se dignan a comentar algunas palabras sobre él o sobre su corpus teatral. Poco o nada se tiene de la opinión de aquellos espectadores que seguían gustando de las piezas del dramaturgo cuando se reponían en los distintos teatros de Madrid. Quizás el analfabetismo de sus seguidores asestó el golpe de gracia para el bloqueo de su recepción verdadera. Pero han ocurrido tantas cosas desde la escritura de Medrano que, lógicamente, no puede culpare a la escasa educación del vulgo de la incompreensión y del olvido de un autor culto como fue Antonio de Zamora. ¿Cómo afectó la marejada cultural del siglo XVIII a la imagen del dramaturgo? ¿Se correspondía con la imagen de víctima de la corrupción de la industria teatral que denunció su hijastro, a la que tanto combatieron y criticaron? En definitiva, ¿cómo se vio Antonio de Zamora tras el prisma del neoclasicismo ilustrado? Está en la observación y el análisis de la recepción de su obra por los eruditos, críticos y dramaturgos del siglo la respuesta a estas y otras incógnitas. Será, además, un buen espejo para profundizar, comprobar y entender la evolución del panorama teatral en esa –o esas– España.

2. LA RECEPCIÓN DE ANTONIO DE ZAMORA DURANTE EL SIGLO XVIII

Felipe de Medrano murió en 1768. Parece ser que viendo el agravamiento de la memoria del dramaturgo que él mismo había intentado restituir, cesó en el intento de volver a salir a la palestra con publicaciones de homenaje o escritos de la misma naturaleza y tono que la dedicatoria de 1744. O también pudiera ser que, precisamente porque la salida a la luz pública los dos volúmenes de las obras de su padraastro, fue motivo para una mejoría y recuperación proporcional de la memoria y autoridad del madrileño, creyendo innecesario volver a insistir. Lo cierto es que no han llegado más testimonios de su pluma sobre el tema. Así que, después del retrato del estado de la cuestión de olvido de la dedicatoria, para conocer la evolución y describir el trayecto que persona y obra de Zamora experimentaron a lo largo del dilatado y diverso siglo XVIII es indispensable centrar la atención en los escritos posteriores de naturaleza teórica o de crítica teatral que aluden directa o indirectamente a su persona. Pero aún también antes de ese 1744, pues, como se

verá, la recepción que a finales de siglo y principios del siguiente se tendrá de la obra y del dramaturgo –fundamentalmente por Leandro Fernández de Moratín– planta su origen en la configuración que empezó a tener gran parte del mundo literario y cultural de Madrid aún en la vida del dramaturgo. Por esa razón, el inicio de la percepción influenciada por ideas culturales y artísticas distintas a la de Zamora está en el significativo año de 1722 para el madrileño.

2.1. Años inmediatos al autor (1722-1740)

2.1.1. Primera incompreensión clasicista

El 7 de abril de 1722 se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el «Drama músico u ópera escénica en estilo italiano» de *Angélica y Medoro*, escrito por Antonio de Zamora la pieza de teatro grande y por José de Cañizares la loa y los sainetes. La ocasión para la creación de esta fiesta fue el casamiento del príncipe Luis con Luisa Isabel de Orleans en febrero del mismo año. El comentario detenido sobre esta importante fiesta real ocupará un importante espacio en el último capítulo. Pero en el asunto que se está tratando aquí no es tan importante la misma pieza del madrileño como las reacciones que despertaron en las representaciones que al pueblo se dieron en el mismo Coliseo desde el 12 de abril hasta el 11 de mayo⁴⁰. Entre la gran afluencia de público que se deduce del gran éxito que tuvo la ópera⁴¹ se encontraban dos personalidades de posición medianamente privilegiada o, en su defecto, pertenecientes a la alta burguesía de una formación elevada y gusto relativamente distante al de la fiesta real de Zamora. En un documento, que hasta la fecha poco se ha atendido, se encuentra una de las primeras críticas literarias con enmiendas y comentarios de perspectiva teatral eminentemente clasicistas. *Responde a d. Panuncio d. Armengol su dictamen satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro y declarándole sobre la loa y saynete de la expresada fiesta* es el texto impreso que, mediante una crítica práctica sobre una pieza teatral, relativamente alejada de discursos teóricos, constata la efervescencia y grado de presión que en fecha tan temprana como es 1722 había en el ambiente cultural y artístico de Madrid de las nuevas corrientes dramáticas y de gusto provenientes de Francia. Los pseudónimos de los firmantes esconde la verdadera identidad de sus autores, pero el

⁴⁰ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 98.

⁴¹ Así lo ratifican los 165.102 reales de vellón de recaudación de la fiesta (Carreras, “Entre la zarzuela...”, *Op. cit.*, p. 57).

hecho de ser un testimonio impreso revela la gran difusión y voluntad tanto de provocación como de crítica que texto y autores querían producir en el anticuado e insalubre panorama de espectáculos de la capital del nuevo reino, según su parecer. Debido a la contemporaneidad de este con las palabras del prólogo de Antonio de Zamora para sus Comedias nuevas del mismo año, la relación e influencias de *Responde a d. Panuncio d. Armengol* será tratado honda y concienzudamente en el segundo capítulo de este trabajo, al calor de las palabras del propio Zamora. Pero, a lo que recepción de la obra del madrileño se refiere, es fundamental este texto porque significa el inicio de lo que a lo largo del siglo se irá configurando respecto a la obra y figura de Antonio de Zamora.

Aunque, como se verá, no puede catalogarse completamente de neoclásicos los criterios en que se apoyan para el comentario de la ópera y de sus piezas menores, hay una influencia directa e inconfundible del clasicismo francés del siglo anterior en todo lo que don Armengol comenta a su amigo don Panuncio. Entonces, este será el embrión de cómo la perspectiva y la ideología neoclásica del siglo XVIII interpretará la obra general de Zamora. La opinión de los pseudónimos críticos, que bien seguro elogiaron y gustaron de la naturaleza satírica y ridiculizadora de los vicios en sus comedias de figurón *El indiano perseguido*, *don Bruno de Calaborra* o, especialmente, *El hechizado por fuerza*, parte del reconocimiento que el dramaturgo tenía en la época de su dilatada y exitosa carrera. Es muy sintomático que, más que referencias a obras o al estilo de estas en general, los dos críticos destaquen la figura de Zamora y de su ingenio y su talento. Esto es lo que, en cierto modo, reclamaría Felipe de Medrano en 1744. Pero en 1722 la autoridad en el literario mundo era más que palpable –más allá de haber sido el encargado de la realización de la fiesta de *Angélica y Medoro*– y los dos pseudónimos, aunque de gusto bastante distinto, respetaban y admiraban, por lo general, el arte de hacer comedias en Antonio de Zamora. Consecuentemente, don Armengol y don Panuncio entendían el teatro de Zamora –o podían llegar a hacerlo– porque, simplemente, eran espectadores contemporáneos. Eso sí, según qué piezas que estaban basadas en hipotextos clásicos o materia tradicionalmente propensa para la tragedia clásica –es decir, o del clasicismo francés del XVII–, se cometían errores demasiado graves para eludirlos en la crítica⁴². Es en estas reprimendas donde está el aura clasicista, enemiga acérrima de la inverosimilitud y de la ostentación escénica, según ellos, superflua e innecesaria:

⁴² «Hácese contra el acreditado ingenio de esta melodrama varias objeciones, no sólo fáciles de responder, sino dignas de despreciarse y no referirse» (*Responde a don Panuncio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodramma de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta*, [Madrid], [s. i.], [1722], p. 4).

Calumnian las heridas de Medoro, su tiempo, forma y curación; que Escolano y Lexiandre no pudieran haberlo hecho más; los encantos intrusos y no requisitos de Elisa; el viaje a Ereos de Orlando, sin licencia de Epicuro, que tuvo la llave maestra de hacer el viento navegable, nada menos (dicen ellos). ¡Qué furioso estuvo el pobre, tan marido, que luego se conformó con su cornamenta!⁴³

Las gratuitas y tergiversadoras licencias que «el acreditado ingenio de esta melodrama» se toma para la transposición del episodio de la obra de Ariosto en los tablados del Coliseo del Buen Retiro superan los límites que para la materia trágica se tienen y se permite para el arte. Es cosa irreal y, por lo tanto, no salida de la *imitatio* que toda obra de arte debe de partir. La universalidad y atemporalidad de las pasiones humanas, por ser ellas mismas así, no encuentran –según la perspectiva neoclásica– otra forma de expresión que no sea la mimética, puesto que para la correcta catarsis y purgaciones de las pasiones existentes se ha de fabular siempre basándose en la realidad, aproximando las propias a las representadas pero verosímiles. Y cuando estas pasiones nobles y verdaderas proceden de tan elevados sujetos como fueron los personajes mitológicos o los héroes caballerescos, no puede constituirse la representación de otra forma que no sea mediante la imitación perfecta de una única acción del ilustre héroe –pues no debe haber sobrecarga de elementos que dificulten y distraigan ese proceso–. Son, pues, las irreales y manipuladas licencias, junto con la inverosimilitud de todos los aspectos y elementos que conforman la estética de la fiesta, motivos suficientes que demuestran que la concepción de don Armengol parte de los preceptos clasicistas que más adelante acabarán conformando el neoclasicismo español.

Pero no son los únicos rasgos. Más reproches tiene el oculto autor para la fiesta *Angélica y Medoro*. En este caso el decoro y orden serio propio de la materia, del género de la pieza y de la altura y de la ocasión del espectáculo teatral se rompe por, precisamente, un rasgo tan característico de la fórmula teatral barroca: la naturaleza híbrida de mezcla de lo trágico con lo cómico. Esta falta total de unidad en la fiesta real de Antonio de Zamora se vislumbra a partir de la decepción en partes del lenguaje y del estilo de un autor que sabe tan bien versificar y que tan armoniosamente suenan sus palabras y los bellos conceptos que ellas traen. La comicidad de bajo estrato apoyada en recursos de género onomatopéyico ponen el grito en el cielo de don Armengol, que encuentra bufonesca, ridícula y no a la altura de la gravedad del tema y del género la inclusión de tanto risa fácil e irracional por parte del gracioso –aquel gran incomprendido y denostado por el clasicismo–. Se ve, pues, la convicción en lo inquebrantable y necesario de las reglas aristotélicas tras la

⁴³ *Ídem.*

crítica al lenguaje y al estilo cómico uno de los grandes reproches de los neoclásicos con el teatro anterior:

En lo que hace más fuerza y he tenido mis dudas más indiferentes es en que un talento de tan acreditada habilidad cayese en el *pi*, el *carcar*, *quiquiriquí*, el *clo* y el *bau, bau* lobuno que, en descuidándose con el acento de la última letra, viene a ser muy escrupuloso y agudo el sonido. Bien saben todos que sus admirables versos, limpios y conceptuosos no han menester están tranquilas y que ponga semejante ejemplar un hombre tan maduro para las chapucerías con que estropean, inficionan y aniquilan un idioma tan bello, tan fecundo y tan florido como el castellano, a pesar de los muchos primores que en estilo jocoso y serio hallaron forma de escribir los pasados es caso deplorable.⁴⁴

Al este espectador de la fiesta real de abril de 1722 le parecía irrespetuoso, vergonzoso e indecoroso que tan noble historia de héroes y de altos valores —a pesar de sus inverosímiles licencias— se manchara el lustre marmóreo de la leyenda con chabacanerías y modales propios del pueblo llano y bajo. Entonces, el tema serio de la pieza les hace interpretarla del mismo modo que los clasicistas y los futuros neoclásicos españoles una tragedia, no permitiendo la ruptura del ser y el parecer de la jerarquía social de los personajes⁴⁵. La comicidad costumbrista de la que fue adalid en esta ópera hispana Malandrín, criado de Orlando, debió de parecer a la razón de estas dos figuras de educación y gustos modernos adefesios grotescos en palacios de cristal y mármol blanco desde el principio de la representación:

ORLANDO	Haz llamada, Clarín.
MALANDRÍN	Si a la otra parte, donde fue sus buñuelos Marte, ¿habrá llegado el ruido? ⁴⁶

Pero no hay que radicalizar las posturas de don Armengol y don Panuncio. Que sean partidarios de un tipo de teatro heredero de la tradición clasicista francesa del siglo anterior y, en consecuencia, no sepan ya entender ni comprender la poética dramática barroca no significa que sean incapaces de valorar el talento a la hora de versificar y el tan pulcro y

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵ «La poética clasicista usó, como criterio para marcar la jerarquía genérica, la noción de imitación universal de acciones de seres ilustres, de donde deriva la distinción de tragedia y poema épico frente a comedia. [...] El Neoclasicismo observa escrupulosamente esta jerarquía, de modo que el rango elevado de los personajes es condición indispensable para la existencia misma del poema trágico, al menos en el doble eje de la emisión y de la recepción» (José Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 166).

⁴⁶ *Ópera escénica, deducida de La andante caballería, de Angélica y Medoro*, [Madrid], [1722], f. 10r. (BNE: MSS/16902).

arreglado verso lírico del dramaturgo en esta fiesta real y en otras que, muy probablemente, conocían o tenían noticia de su existencia. Pero, ahora bien, lo labrado del verso y de las imágenes, junto con la fluida y musical prosodia de sus versos, no afecta para que en este panfleto se clame por una mayor claridad y elocuencia en el estilo y en el lenguaje. Del caso concreto arriba comentado conecta con unas de las primeras y principales recriminaciones de los reformistas de la literatura del siglo XVIII: «las chapucerías con que estropean, inficionan y aniquilan un idioma tan bello» como es el castellano. Los excesos retóricos envilecen y trivializan, según el nuevo gusto, el contenido. Y, a pesar de saber don Armengol que estos defectos son propios del elemento cómico y jocoso de la pieza, se queja, precisamente, que ya antes otros ingenios lo han hecho sin caer en el vicio de lo costumbrista e indecente propio del estadio del vulgo.

Este vicio fue uno de los caballos de batalla de los novatores y primeros ilustrados concienciados con la necesidad de una regeneración del arte en general y, en especial, del lenguaje. En esta cruzada por el despojamiento de los artificios innecesarios e indecorosos propios del barroco, Gregorio de Mayans y Siscar (1699-1781) fue uno de los más combativos y provocadores en el panorama erudito español sobre este tema. Al mismo tiempo que Feijoo empezaría a reclamar un estilo más depurado y claro, Mayans reivindicaba la maestría de las principales figuras literarias del siglo XVI como modelos a seguir y a imitar para devolver ese antiguo esplendor, ahora perdido, a tan bello idioma. El valenciano creía que: «pese a ello, es innegable que su valoración del cultivo de las letras en el XVII no es en absoluto de tajante decadencia, aunque no queda duda de que las cualidades clásicas –y classicistas– del lenguaje y del estilo difícilmente pueden encontrarse en el barroco»⁴⁷. La estima que tiene Mayans, y debieron de compartir don Panuncio y don Armengol, por los renacentistas españoles como culminadores de «la síntesis saber (letras)-elocuencia (lenguaje)»⁴⁸ pondrá las bases para «la doble vertiente bibliográfica y crítica»⁴⁹ del concepto de historia literaria que se extenderá y gobernará el siglo hasta Moratín. Es por ese motivo que, a ojos tan críticos y puristas e iguales de parciales, el erudito valenciano declarara en 1727 en la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* lo

⁴⁷ Gregorio Mayans y Siscar, *Escritos literarios*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Madrid, Taurus, 1994, p. 62.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ «La historia literaria refiere cuáles son los libros buenos y cuáles los malos, su método, estilo y uso; los genios e ingenios de sus autores; los medios de promover su adelantamiento o impedirlos; los principios y progresos de las sectas eruditas; las universidades literarias, las academias y sociedades de varias ciencias y el estado de la literatura en ellas; y el adelantamiento o descuido de las naciones en cada género de ciencia» (Gregorio Mayans y Siscar, *Obras completas. Literatura*, Antonio Mestre Sanchís (ed.), Ayuntamiento de Oliva, Oliva, 1984, vol. III, p. 623).

siguiente sobre el estilo de los escritores y demás personalidades del mundo cultural heredero del siglo anterior:

Únicamente me quejo de la facilidad inconsiderada de tantos millares que, sin bastante ingenio, sin conocimientos de las ciencias, sin inteligencia dl arte del ben decir, sin fruto alguno (que es el más cierto argumento de la verdadera elocuencia), con grave daño del público (que es lo peor de todo), desautorizan los púlpitos, embarazan las prensas, manchan el papel y con su multitud oprimen a los buenos ingenios y sus maravillosas obras.⁵⁰

Si Mayans no comenta ni cita a Antonio de Zamora en esta breve obra, o en su precedente semejante *Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de don Diego Saavedra Fajardo*, de 1725, muy diferente no debiera de ser la opinión del valenciano de Zamora respecto a la prosa de fray Hortensio Félix Paravicino (1580-1633), siendo esta «cual obra de alquimia que, si bien reluce como el oro, no vale mucho»⁵¹. El primer Gregorio Mayans bien podría haber estado detrás de las palabras de don Armengol en cuanto al lenguaje, de haber llegado aún a Madrid –hecho que ocurre en 1730–, pero, por el tono de su obra crítica de la época, es poco probable que pudiera alabar aspecto alguno de *Angélica y Medoro*, como sí lo hizo don Armengol. Además, el hecho del conocimiento y respeto de este último hacia Antonio de Zamora indica de una referencia posterior y cierta percepción de eminencia clásica –en los términos cronológicos– del madrileño, que solamente puede obtenerse si se conoce o se ha seguido de alguna manera la carrera teatral del autor de *El hechizado por fuerza*.

En la contemporaneidad entre ambos y el reconocimiento de don Armengol de la obra y figura de Zamora reside toda la importancia de estas observaciones y reprimendas de clarísimo gusto clasicista; en el recibimiento de las objeciones y críticas clasicistas y de nuevo gusto en vida del dramaturgo reside la importancia y dimensión de don Panuncio y don Armengol en la formación de la que será la principal corriente literaria y cultural del siglo XVIII español⁵². Las tergiversadoras licencias de la fuente o mito original, la correspondiente inverosimilitud con el hipotexto y la realidad, la naturaleza híbrida de la fiesta real barroca española y la comicidad costumbrista, chabacana y contrala jerarquía social del gracioso son las principales críticas que don Armengol notifica a su compañero don Panuncio, lo que se convierten en los mismos rasgos neoclasicistas que se reconocían

⁵⁰ *Ibíd.*, vol. II, p. 579.

⁵¹ *Ibíd.*, *Obras completas*, vol. II, p. 551.

⁵² En el capítulo segundo se tratará más detalladamente esta obra al contexto de las coetáneas palabras de Zamora en su prólogo y del peso que tuvieron en el origen de la corriente clasicista que derivará en el neoclasicismo español.

en estos dos ilustrados⁵³. Exacta opinión debieron de tener ambos en el caso de haber asistido en el otoño de 1721 a la representación del intento estético de tragedia clásica *El sacrificio de Ifigenia*, de José de Cañizares –o incluso peor por las referencias inmediatas de la *Iphigénie* de Racine–⁵⁴. «Se comprende que un espíritu formado en la visión clásica no pueda ver en el barroco otra cosa que desorden, “irregularidad” o falta de conclusión», dirá Jean Rousset sobre el conflicto que aquí se trata⁵⁵. No hay duda alguna de que ya en 1722, vivo y cosechando el éxito popular y, ocasionalmente, cortesano en sus variadas y múltiples piezas dramáticas, se estaba formando y definiendo en el Madrid de Felipe V una oposición estética e ideológica en el campo cultural que creía desacertado muchos de los elementos que, precisamente, caracterizaban el teatro de Antonio de Zamora y José de Cañizares. Por ese motivo, *Responde a don Panuncio don Armengol* resulta un testimonio sintomático de cómo tratará la crítica neoclásica todo teatro que no se adecúe a las reglas de unidad y a los preceptos aristotélicos para el arte teatral. Es más, pueden vislumbrarse las nuevas preocupaciones literarias, sociales y filosóficas del siglo de la Ilustración que estaba por venir, en el que «la antigüedad significó a menudo para ellos arqueología inútil. Estimaban, por tanto, que para servir a la causa del progreso en aras del porvenir, era necesario reducir a su justa proporción el papel desempeñado por los antiguos en la formación de las ideas modernas»⁵⁶.

En efecto, el avance y desarrollo del influjo clasicista en la literatura española hará, poco a poco, hacer olvidar toda obra de Antonio de Zamora que no tenga algo del dogma neoclásico. Si bien es indudable que en 1722 el dramaturgo se situaba en el centro de la élite artística y cultural de Madrid –apariciones de ámbito cultural así lo confirman⁵⁷–, siendo

⁵³ «Pero si se niega a admitir el contrapunto del gracioso en medio de una escena dramática, no se debe únicamente a la incompatibilidad teórica de la risa y de la gravedad, sino que además les resulta intolerable ver dialogar familiarmente dos o más personajes pertenecientes a clase distintas, por no decir opuestas; aquello equivalía a una negación de la jerarquía social conducente a la confusión de clase» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 525).

⁵⁴ Con este dictamen valoraron, en 1787, los neoclásicos del Memorial Literario: «La fábula trágica que Cañizares puso con nombre de comedia es un asunto tratado por los trágicos antiguos con grave competencia de ingenio; pero aquí 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» («*Ifigenia*», *Memorial Literario*, 1787, T. XII, núm. XLVII, octubre, parte 1ª, p. 267).

⁵⁵ El fragmento continúa de esta manera: «aquí nos hemos esforzado en demostrar que el barroco también tiene sus leyes, que una obra barroca lograda está a su modo, organizada y “acabada”, aun cuando es cierto que el barroco rechaza de modo general las “reglas” para proclamarse innovador y modernista» (Rousset, *Circe y el pavo real... Op. cit.*, p. 348).

⁵⁶ Zavala, *Clandestinidad... Op. cit.*, p. 112.

⁵⁷ El 19 de mayo de 1722 se celebró un certamen poético por la colocación del cuerpo de San Juan de Mata en la iglesia de los Trinitarios Descalzos de Madrid, en el que Zamora participó de secretario (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 99).

junto a José de Cañizares los principales autores de la época, existía ya una minoría del público que no compartía ni las mismas opciones del dramaturgo madrileño para la configuración del espectáculo teatral –público o cortesano, tanto da– ni comprendía –y por tanto rechazaba al considerarlas falsas, artificiales y anacrónicas– la cosmovisión del gusto barroco del siglo anterior. La realidad teatral en la que se formaron y que es base para estos y más dramaturgos de entre siglos no forma parte –ni puede formar– de la dimensión teórica e ideal de clasicistas como don Panuncio o don Armengol. La rectitud, pragmatismo y perfección del arte del encofrado ideológico y racional choca de frente con el teatro mayoritario –tanto popular como palaciego– en 1722, sino antes.

No es un testimonio exento de importancia para la cronología de la historia literaria española y para una mayor comprensión del ambiente cultural y la situación teatral de las primeras décadas del siglo. Destaca, pues, la importancia de don Armengol como inicio de los parámetros y criterios con los que la crítica neoclásica valorará la obra de Zamora y la de sus semejantes. La figura y autoridad, en un primer momento, quedará más o menos inalterada y reconocida, por ser un ingenio vivo de conocido exitoso. Pero este aspecto, que serviría de contención de la avalancha crítica del clasicismo durante la vida del autor, desaparecerá con su muerte. Aquel éxito era efímero por no encontrarse con la misma tradición que lo antecedía. Será entonces cuando las mismas incomprensiones de estilo, lenguaje y dramaturgia en general que se empiezan a trazar en *Responde a don Panuncio don Armengol* devorarán la persona y su pasado reconocimiento, dejando solo un diluido y escueto recuerdo de la relación obra-autor de su presente. Como se verá, al no haber tenido la distancia del tiempo Zamora para conformarse como eminencia clásica dentro del teatro anterior y encontrarse en un estado de la dramaturgia de después de Solís, Bances y, sobre todo, Calderón, esa autoridad potencialmente capacitada –desde un punto atemporal y solamente metódico– para que la memoria de la crítica del siglo XVIII lo recuerde, se bloquea y se deconstruye la realidad personal y artística que fue. En la velocidad de ese proceso involutivo, por supuesto, tuvieron una importancia capital las críticas y los prejuicios del neoclasicismo que a partir del último tercio del siglo reinará. Y en el germen, como se ha dicho ante, indudablemente están las palabras del tipo de las de don Armengol en 1722.

2.1.2. La recepción popular

No obstante, debido a la naturaleza de opúsculo crítico del testimonio en el que se encuentra el inicio de los parámetros que regirán la recepción de la obra de Zamora —y como las palabras de Medrano esgrimían—, la defenestración literaria de su obra solamente puede aplicarse en el reducido ámbito del mundo literario. Al menos en la primera mitad del siglo. Caso muy distinto es el gusto francés y, sobre todo, italiano de los nuevos reyes Borbones, que deslizará a los autores españoles —siendo el madrileño uno de los más afectados— de las representaciones cotidianas de palacio⁵⁸. Este papel lo recogió la compañía de Trufaldines que Felipe V trajo a España en 1703 después de su viaje por Italia⁵⁹, construyéndose en 1708 un corral en la plaza céntrica de los Caños del Peral para las representaciones de obras italianas. Así que la recepción regia y palaciega no se tendrá mucho en cuenta, siendo comentada en otros capítulos, y sí la recepción en el ámbito de los teatros populares de compañías españolas, es decir, el éxito en los escenarios de la Cruz y del Príncipe. No ocurría tampoco en vida del dramaturgo la especulación y explotación saqueadora que su heredero tanto énfasis puso en 1744. Al menos, mientras Zamora, dentro de lo posible, podía controlar la representación de sus piezas. Sea como fuere, lo que está claro que las primeras ventadas del huracán clasicista que sobre España estaba formándose no afectó a la popularidad y al éxito de las comedias y de fiestas reales del madrileño en los años inmediatos a su muerte. Es este otro ejemplo de lo efímera y caprichosa que es la memoria de la opinión pública: mientras el recuerdo de Zamora por él mismo seguía presente en Madrid y sus teatros se mantuvo la imagen y el reconocimiento de su autoridad. Este hecho lo demuestran los estrenos y reposiciones de multitud de sus piezas de manera póstuma.

La temporada de 1728-1729 fue especialmente fecunda para las obras del dramaturgo, más allá de su muerte. Rafael Martín Martínez ha recogido gran parte de estas

⁵⁸ «Al duque de Anjou, recién nombrado “rey de las Españas”, le gustaba la música y el teatro; en este ámbito no hay por qué esperar la llegada de Isabel Farnesio para constatar que era sensible a formas y estilos italianizantes, boga de la Europa galante y palaciega. Que sentía particular atracción por la comedia lo recuerda la Princesa Palatina, cuñada de Luis XIV: “*Comme Votre Majesté aime les comédies...*”, escribía ésta en 1702 a Felipe V, refiriéndole detalles de una “comedia seria” de Duché de Vancy, *Absalom*» (Margarita, Torrión, “Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias”. Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, Eliseo Serrano (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 754).

⁵⁹ «En diciembre de ese mismo año [1702] 28 regresó de Italia con una compañía de comediantes *dell'arte* que le habían divertido durante los cinco meses de su estancia en Milán (según relatan Bulifon y Ubilla en sus respectivos diarios de viajes del “Animoso”), a quienes por real decreto otorgó mil doblones anuales, librables por mesadas, a partir del 1º de diciembre de 1702» (*Ibid.*, p. 763).

representaciones, de los que muchos son estrenos. El primero de ellos corresponde al baile *La boba*, protagonizada por la actriz Rita de Orozco de la compañía de Antonio de Vela, que inauguró la temporada el 20 de abril en el corral de la Cruz⁶⁰. Esta misma compañía llevó las a tablas la zarzuela *Matarse por no morirse y el Hércules furente*, estrenada el 27 de noviembre del mismo año en el corral del Príncipe⁶¹. Y ante que acabara el año, el mencionado Vela volvió con otro estreno de Zamora: *El Bueno entre los Guzmanes y el mejor entre los buenos, Santo Domingo, 1ª parte*, puesta en cartel desde el 25 de diciembre hasta el 3 de enero de 1729 en el mismo corral que su antecesora. Queda patente, pues, no solamente la preferencia y el gusto del autor de comedias por las obras del difunto, sino que, bien seguro, supo sacar beneficio a las últimas piezas dramáticas sin estrenar de Zamora aprovechando el tirón que la popularidad de este producía entre los espectadores en vida del dramaturgo. Esta continuidad de representaciones de obras nuevas daba la sensación que el madrileño seguía todavía vivo y cosechando éxitos en 1728 —y así sucedió a ojos de toda la crítica posterior hasta que Rafael Martín Martínez encontró el documento de su defunción⁶²—. Como se está viendo, entre las obras representadas después de su muerte hay otras además de *El hechizado por fuerza*, *No hay deuda que no se pague* o *Duendes son alcabuetes*, aquellas que más fama otorgaron al autor y al que siempre van relacionadas cuando se menciona su nombre. Este hecho denota que el interés y, en ese caso, el recuerdo y concepción de Zamora en estos inmediatos años se mantiene en la justicia que existía mientras vivía. No obstante, «su desaparición pasó inadvertida en la capital, cuyo boletín oficial, la *Gaceta de Madrid*, no se hizo eco del fallecimiento, como pensamos hubiera sido lo justo y normal»⁶³.

Fue en ese instante cuando la figura de Antonio de Zamora empezó a reducirse a su obra como materia provechosa que explotar por la industria teatral. Si bien queda todavía muy lejos la penosa situación de 1744, sí que se observa que, debido a la acción empresarial y al crecimiento en los círculos literarios y culturales del neoclasicismo, en estos inmediatos años después de su muerte la realidad humana y artística que fue el dramaturgo madrileño empezará a ser saqueada y amputada por los intereses y las circunstancias que siguieron. Y en poco más que una fachada relacionada a comedias y piezas de importante éxito quedará relacionado su nombre. Por ende, una vez estrenadas las últimas creaciones originales de

⁶⁰ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 106.

⁶¹ Ídem. Este autor asegura que fue representada entre dicha fecha y el 8 de diciembre, mientras que Andioc y Coulon aseguran que únicamente estuvo en cartel del 27 al 30 de noviembre (Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, I, p. 138).

⁶² Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 104.

⁶³ *Ibid.*, p. 105.

Zamora⁶⁴, los hombres y mujeres del teatro profesional no tuvieron duda de echar mano de las reposiciones de obras de éxito para llenar las rebosantes y exigentes carteleras de los corrales madrileños. Aquella memoria inmediata que recordaba al dramaturgo y que permitió a Antonio Vela estrenar comedias y zarzuelas póstumamente –y con relativo éxito– con el paso del tiempo empezó rápidamente a desaparecer. Los dos focos de presión del panorama teatral del agitado y combativo momento –la industria teatral y los ilustrados neoclásicos–, como se ha dicho, impedían la pervivencia inalterada del recuerdo y la obra completa de Zamora. Por lo que únicamente se rescataron aquellas piezas que el éxito y la popularidad les había dado algo más de vida. Así sucedió el 17 de enero de 1739 cuando se repuso la famosa comedia de magia *Duendes son alcabuetes* en el corral del Príncipe. Pero antes que se cumplieran los doce años de la muerte del autor de la obra, ya se pueden observar las primeras acciones de modificación y tergiversación del original de cara a una mayor espectacularidad. Para esta reposición «fue preciso pedir licencia porque actuaba una niña y, según parece, su vestimenta provocaba al auditorio. Las entradas, quizá también por este motivo, fueron muy superiores a las habituales»⁶⁵. Ya no solamente los propios y originales efectos especiales de la comedia de magia en sí no satisfacían las pretensiones de espectacularidad con que el responsable de la compañía teatral quería impresionar al auditorio, sino que la ausencia física y del respeto hacia su autor les daba la permisividad que podían enmendar la comedia con cualquier medio para conseguir el único fin perseguido: la sorpresa y el favor del público que se traducían en reales y en celebridad.

El gusto del público había variado levemente respecto al del primer tercio del siglo. Al menos, si esos espectadores populares seguían gustando del teatro de Zamora y Cañizares, en un intento por reactualizar las celebradas obras del dramaturgo fallecido y mantener la oferta a ellas, los responsables de las compañías de actores las reciclaban hacia una vertiente más espectacular si cabe. Es entonces, en el inicio de la década de los años cuarenta del siglo XVIII, cuando empieza la época de las modificaciones y de los saqueos por la introducción de nueva música en las obras poético-musicales, y del afán de explotación sobre-espectacular y protagonismo por cuenta ajena de figuras como Manuel Guerrero. Precisamente será este y su comercialización irrespetuosa de *Viento es la dicha de amor* en los

⁶⁴ Martín Martínez (*Ibid.*, p. 108) considera de Zamora las zarzuelas *Con amor no hay libertad* (representada del 22 de enero al 6 de febrero de 1732 en el corral de la Cruz por la compañía de Juana de Orozco) y *Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos* (en cartel desde el 12 al 26 de febrero de 1732 por la compañía de Antonio Vela). No obstante, no considero ni verídica ni posible la autoría del dramaturgo madrileño. Este aspecto será tratado en el capítulo IV (pp. 574 y 1001 respectivamente).

⁶⁵ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, 195 y II, 701 y 899; y Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 109.

años 1743, 1748 y 1752 el que personifique gran parte de los motivos de incompreensión y olvido de Antonio de Zamora. El tirón de éxito producido por esta obra muy probablemente fue aprovechado por José de Parra en mayo de 1746 para que su compañía representase la fiesta cantada *¿Qué más castigo que celos?* en el coliseo el teatro de la Cruz. Y será ahí, precisamente en medio de ese ambiente de postergación producido por la traición, la piratería y la envidia, cuando Felipe de Medrano alce la voz en denuncia y en reivindicación. Pero nada será igual, a pesar que las principales obras de su venerado difunto vuelvan una y otra vez a anunciarse y a representarse⁶⁶, pero desligadas a la práctica y a la opinión pública del nombre de su creador. Ejemplo de eso es las treinta y una representaciones que tuvo la reposición del auto *El pleito matrimonial* entre el 18 de junio y el 18 de julio de 1762, obteniendo 122.185 reales de recaudación⁶⁷. No obstante, tal y como declara Rafael Martín Martínez, «el éxito de la obra se le atribuía únicamente a Calderón de la Barca. Se había iniciado el olvido y postración de Antonio de Zamora»⁶⁸.

Este es el trayecto, que, después de su muerte, llevó a la obra del dramaturgo a una relativa pervivencia en el panorama teatral y en las carteleras de los corrales a costa de la defenestración e integridad de su nombre. Pero fuese de una manera u otra, la pluma de Zamora seguía gustando en la palestra popular, sus comedias continuaban obteniendo el favor del público y reflejaban su gusto, «entendido como placer estético del espectador, [que] se convierte en norma básica del arte»⁶⁹, tal y como Juan José Berbel sintetizó sobre las preferencias populares que combatirán los neoclásicos. Y eso, por supuesto, lo sabían aquellos encargados de darles entretenimiento —y del que asombra—, de ahí que lo utilizaran para tal. Es por eso que las comedias de Zamora, entre el pueblo y el gusto tradicional de aquellas costumbres populares, continuaran siendo famosas e hicieran ganar considerables cantidades de dinero a aquellos autores de comedias, escenógrafos, compositores y actores que tergiversaban y modificaban en exceso sus originales. Al menos, de manera resignada, queda la consolación de que las obras del madrileño dejarían constancia en todo el siglo XVIII, tal y como lo expresó el teniente general Eugenio Gerardo Lobo Huerta (1679-1750) en una de las décimas con el encabezamiento que reza “Título de comedias, que elegían unas damas para motes de la diversión de las suertes de damas y galanes, y el autor glosaba cálamo currente”:

⁶⁶ Para constatar la popularidad de sus obras solamente hay que ir a los datos de reposiciones a lo largo de todo el siglo XVIII de *El hechizado por fuerza* (más de noventa), *No hay deuda que no se pague* (más de setenta) o *Duende son alcabuetes* y *Espíritu foletto* (más de setenta). Véase Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, pp. 17, 33-34

⁶⁷ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia...* *Op. cit.*, p. 29.

¿Cómo puedo ser amante
 todo un año a la seguida,
 si no he sabido en mi vida
 tener amor un instante?
 Mas pues el destino errante
 quiere que mi rumbo tuerza
 a ser con dulces enojos,
 del encanto, de tus ojos,
*El hechizado por fuerza.*⁷⁰

Con el repaso a la recepción popular de las obras de Zamora configurada a partir de las representaciones y reposiciones versionadas, y gracias al punto de partida del estado de saqueo y de relativo olvido hasta –como mínimo– los años sesenta del siglo XVIII, puede vislumbrarse y sugerirse una descripción en perspectiva del panorama teatral en Madrid. En otras palabras, este análisis y detenimiento de la recepción –que en realidad es continuación– de la obra zamoriana en los corrales y teatros públicos de la capital sirve para clarificar y conocer mejor el estado de la dramaturgia y de los autores durante la primera mitad del siglo XVIII. Como se ha visto, los autores de comedias y personas del mundo del teatro profesional, después de 1727, sabían de la fuerza y del beneficio que tenían las comedias de Antonio de Zamora. Sus obras, apenas sin modificaciones de los originales, continuaban produciendo exactamente el mismo éxito y positiva repercusión para aquellas compañías que las representasen. Autores de comedias de su misma generación como Antonio Vela⁷¹ no dudaron en estrenar alguna de las últimas composiciones para las tablas del madrileño. Pero, como se ha visto, la memoria pasa y en una época tan revuelta y revoltosa como aquella hizo que el público, aun manteniendo mayoritariamente el mismo gusto hacia este tipo de comedias, demandó más espectacularidad y más maravilla a partir de los años cuarenta. Eso o que las nuevas compañías de aquella época quisieron darle –sin que el vulgo lo hubiera pedido– más novedosos efectos y sorpresa. Sea como fuere, estos nuevos autores de comedia siguieron explotando –ahora de una forma irrespetuosa, parasitaria y corsaria– la obra de Zamora porque aquel rédito económico y empresarial que les produjo a las compañías los años inmediatos a la muerte del dramaturgo todavía existía y era totalmente válido para estos nuevos tiempos. Y, como se está reiterando, esto no ocurre solamente con *El hechizado por fuerza*, la única comedia del madrileño que los críticos

⁷⁰ Eugenio Gerardo Lobo, *Obras poéticas del Excelentísimo señor don Eugenio Gerardo Lobo*, Madrid, Miguel Escibano, 1769, tomo I, p. 169.

⁷¹ Empezó su carrera en 1690 (*DICAT*, entrada de Antonio Vela), fecha muy cercana a la de Zamora (1688).

neoclásicos alabarán y salvarán. Esto ocurre con *Viento es la dicha de amor*, una zarzuela, y en 1762 con *El pleito matrimonial*, un auto sacramental.

En la interpretación de estos datos se muestra una simple conclusión que será fundamental para después el análisis de la recepción por los neoclásicos. Si hasta entrada la segunda mitad del siglo XVIII –en plena batalla por la reforma neoclásica– las comedias y piezas dramáticas de Zamora continúan siendo escogidas por los responsables de las compañías teatrales, ¿no significa que poca novedad dramática hubo durante medio siglo? Es decir, si se vuelven una y otra vez a representar sus obras –aunque de forma bastante alejada del origen por los motivos arriba expuestos–, ¿esto no indica que el relevo generacional en la dramaturgia de Zamora y Cañizares –no obstante morir este último en 1750, siguió carrera y arte paralelos al del madrileño– o no existía –cosa que cuesta de creer por lo celebrado y valorizado que era ya en el siglo XVIII denominarse poeta dramático– o no cubría la calidad mínima de sus antecesores? Por el análisis hecho en este punto, parece mucho más probable el segundo, es decir, que a falta de nuevas plumas nacidas en los albores del cambio de siglo o poco después que continuaran con las exigencias del gusto popular y de calidad literaria admisible –que no exactamente una continuación del teatro calderoniano–, hizo a esos empresarios del teatro seguir confiando con aquello que ya en un pasado funcionó bien. Según parece por la pervivencia en cartel de las obras de Zamora, Cañizares y todavía las de los clásicos del siglo anterior, dramaturgos como Juan Salvó y Vela (¿?-1720) –del que poco más se conoce que *El mágico de Salerno Pedro Vayalarde*, de 1715, primera comedia de magia española–, Ignacio de Loyola y Oyanguren (1686-1764), Antonio Pablo Fernández –dedicado a arreglar y a engalanar comedias y zarzuelas–, Luis Billet, Armesto Quiroga, Tomás de Añorbe y Corregel (1686-1741), o incluso el primer Torres de Villarroel (1694-1770) no lograban hacerse un meritorio y perpetuo sitio entre los nombres famosos de las temporadas de la mitad del siglo. Ocurre que, por ejemplo, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, de Añorbe, a pesar de que «en esta también hacen el gasto del ridículo los hidalgos montañeses, con su orgullo nobiliario, unido a ideas rancias en otros órdenes» y que «el uso del figurón va unido al despliegue de tramoyas complicadas»⁷², nunca pudo ni esta ni otras del mismo género competir con *El hechizado por fuerza* o *El domine Lucas*. Mismo efecto –o incluso peor– están en los efímeros logros de los actores y autores de comedias que se envalentonaban sin criterio a la carrera dramática. Así pues, si se puede hablar de una cierta decadencia en la calidad de la producción dramática –

⁷² Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 155.

que no en la cantidad—, esta debe situarse entre la extinción de la cotidianidad de Zamora y la consolidación de los nuevos ingenios de gusto popular, tales como Ramón de la Cruz (1731-1794), Antonio Valladares de Sotomayor (1740-1820) y, más tarde, Luciano Francisco Comella (1751-1812). Este periodo abarca desde el inicio de los años cuarenta hasta la segunda mitad de los años sesenta, donde, como se ha ido pergeñando, la industria teatral adquiere un protagonismo importante en la oferta dramática y la delimitación del gusto comercial. Veinticinco años siendo la pobreza creadora y el poder empresarial los protagonistas en el teatro popular madrileño.

No es descabellada esta hipótesis de motivos económicos como razón para la perpetuación de la misma oferta teatral, pues es cosa conocida por todos que no está en la mente de un hombre de negocios —dentro de una concepción empresarial tradicional— arriesgar su capital en aquello que no tiene una seguridad de productividad y beneficios o, al menos, de no pérdida. Bien se está viviendo en el siglo XXI con la tan desamparada prima de riesgo. Así que, si algo funcionaba bien antes, solamente hay que actualizarla a las exigencias y demandas actuales para que continúe funcionando. Y eso es exactamente lo que ocurrió con la obra de Antonio de Zamora en los teatros populares de Madrid de todo el siglo XVIII, a costa del mantenimiento de su memoria y su autoridad. Ya lo sufrió Felipe de Medrano con el desvalijamiento de la obra de su padrastro. Otra vez aparece el mundo de la industria teatral como elemento importante y a tener en cuenta en la historia del teatro de todo «el siglo (que llaman) ilustrado», tal y como dijo con sorna hacia el gusto popular Tomás de Iriarte en su Epístola III de 1777. Si bien eran hombres de unos considerables poderes e influencias artísticas y culturales en el estadio popular, no eran, en absoluto, hombres de perfil ilustrado y de mente abierta que entendieran el valor de apostar y del riesgo de la inversión a medio o largo plazo. Hasta, claro, que la comedia neoclásica de Jovellanos y, sobre todo, Moratín ganó definitivamente la batalla, cuando, «podría decirse, sin generalizar en exceso, que en el teatro apuntaba la tendencia a valorar las ideas que representaba a escena y no solo la espectacularidad de los efectos»⁷³. Pero esto sucedió a finales del siglo y esa apuesta habíase iniciado sin excesiva fortuna —como sucede con los ambiciosos proyectos y profundos cambios— mucho tiempo atrás.

⁷³ Albiac Blanco, *Razón y sentimiento... Op. cit.*, p 493.

2.1.3. La recepción académica: el *Diccionario de Autoridades*

El gusto y las preferencias del teatro comercial y popular fue durante los primeros sesenta años una plaza fortificada que rechazó los muchos intentos de asedios que la poética neoclasicista intentó ejecutar desde su aparición en el panorama cultural español. Con los novatores y después los acercamientos directos al clasicismo en una corte afrancesada y, después, italianizada, –como reflejan don Panuncio y don Armengol– se empezó a forjar una alternativa cultural realmente novedosa. Pero durante esos años el fuerte choque de ideología que llevaría a una radicalmente opuesta estética y poética dramática a la popular heredera del siglo anterior no se tradujo en una más mínima variación del tipo de comedias o de piezas teatrales en general que se representaban y se estrenaban en los corrales. Ya sea debido a su procedencia y criterio educacional, los primeros neoclásicos no tenían verdadera concepción de la realidad de la calle. Su criticismo, si bien partía del racionalismo y el absolutismo ilustrado, era totalmente anacrónico y descontextualizado con el presente del pueblo –y el gusto– español. Por eso es imprescindible entender que, como se ha demostrado tras la observación e interpretación de la recepción popular, las obras de Zamora, Cañizares y todavía Añorbe, de la Cruz o Sotomayor y Valladares:

no son supervivencia, sino vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época y, en consecuencia, no solo no se apartan de su tiempo como ajenas, sino que son expresión elocuente de unas formas de vida que se manifestaban como plena teatralidad barroca, según nos testimonian las fiestas civiles y religiosas, la vida pública y privada de todas las gentes, nobleza y pueblo, doctos e ignorantes.⁷⁴

Pero si bien los juicios y valoraciones de los primeros neoclásicos no se erigen como descripción de la realidad por la competencia y presión del teatro popular de corte tradicionalista y de aparato, una vez esa oposición desaparezca, definirán los parámetros por los cuales la historiografía literaria valorará los siglos anteriores. Entonces esa imagen crítica y decadente del teatro barroco se constituirá como verdad y realidad tanto en el plano erudito y académico como en el popular y comercial. Por ende, la valoración de la obra de Antonio de Zamora por los primeros neoclásicos teóricos –muy especialmente Ignacio de Luzán (1702-1754)– recoge y desarrolla el testimonio de don Armengol. Esta no es otra que la concepción del teatro por parte del literario mundo, de la élite culta e

⁷⁴ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 29.

intelectual. Esto tratará fundamentalmente este apartado: en la recepción por el mundo literario y erudito de la obra de Antonio de Zamora. En el desvirtuado concepto que los primeros neoclásicos tuvieron del teatro pasado y actual estará, una vez llegue el culmen neoclásico con las reformas de Carlos III, la percepción negativa de todo el teatro barroco del futuro.

Pero antes de la verdadera eclosión de las directrices neoclasicistas en las capas altas de la cultura hay una realidad que debe ser tratada, muy especialmente en el contexto de la recepción de la obra de Zamora. En 1744 se comprueba ya un gran distanciamiento entre los gustos y criterios del mundo literario y erudito del estadio popular y comercial. El panorama del primero ha sido comentado y analizado en el punto anterior. El del segundo se desarrollará a partir de las ideas de don Armengol. Pero existe una transición en las primeras décadas que vuelve a dar a las palabras de los críticos con *Angélica y Medoro* su posición e importancia en su contexto histórico-cultural.

Casualidades sintomáticas aparte, la Real Academia Española se fundó el 3 de agosto de 1713 en el Palacio de las Descalzas de Madrid, propiedad de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, obteniendo la protección real en octubre de 1714. Desde el principio se constituyó «de acuerdo con los ideales de la Ilustración, ya que, por un lado, aceptó de buen grado el control institucional de la monarquía y, por otro, asumió la tarea científica de la que debía beneficiarse la nación»⁷⁵, es decir, la confección de un diccionario de la lengua castellana, objetivo principal para la formación de la academia. Tuvo como antecedentes a la Accademia della Crusca italiana –de 1583– y de la Académie Française –fundada en 1635–, esta última claro referente para la española. Está en el modelo de diccionario, exactamente en la naturaleza de los ejemplos para todas las acepciones, donde se puede percibir el rigor y tipo de criterio literario utilizado y, entonces, el valor y el reconocimiento de las autoridades que aparezcan.

Mientras que en el diccionario italiano –*Vocabulario degli Accademici della Crusca*, de 1612– las autoridades más citadas son Dante, Petrarca y Boccaccio, y en el francés –*Dictionnaire Universel*, de 1690, obra de Antonie Furetière– «también se sirve [...] de los textos creados por autores de renombre, si bien la mayoría de los ejemplos que incluye son

⁷⁵ Margarita Freixas Alas, *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*, tesis doctoral dirigida por José Manuel Blecua, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2003, p. 54.

frases creadas *ad hoc* por él mismo»⁷⁶, el español tendrá una visión más panorámica y práctica. Si bien el título oficial será el de *Diccionario de la Lengua Castellana* (1726-1739), la naturaleza de las citas con las que se pretendía «cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua castellana, desterrando todos los errores»⁷⁷ de la práctica anterior del idioma hizo que desde entonces se le conociera como *Diccionario de Autoridades*. Pero, lejos de cerrarse en aquellas plumas de toda la literatura de la lengua castellana desde sus orígenes reconocidos como autoridad⁷⁸, la perspectiva científica y, en consecuencia, en gran medida empírica de la realidad de la lengua para la constitución de un lustroso futuro hizo que el *Diccionario de Autoridades* contuviera un gran número de autores que utilizaron bien y con elegancia los vocablos que definen:

Asimismo, la RAE no fue tan estricta en la selección de citas como la Accademia della Crusca, pues, si bien es cierto que se tuvieron muy presentes figuras como Quevedo, Cervantes o Calderón de cara a la selección del lecionario, no se priorizó ninguno de ellos a la hora de ilustrar las definiciones. Así pues, la nómina de autores cuyas citas se incluyeron en el *DA* responde a la voluntad de mostrar el buen uso del castellano, fuera cual fuese el siglo de publicación de una obra ejemplar.⁷⁹

Por lo tanto, la concepción genérica de autoridades que utilizaron los académicos es, cuanto menos, variada y no delimitada por parámetros de suprema calidad. Antonio de Zamora –indicado con la abreviatura ZAM.– está entre esto diferentes niveles de autoridades, pues de su comedia de figurón *El hechizado por fuerza* –precedida por la abreviatura «Com.», relativa al género de comedia– se seleccionaron cuatro citas como ejemplos ilustrativos del buen y elegante uso de los vocablos:

- Para la acepción “no es cosa” dentro de la entrada para la palabra *cosa*, recogida en el tomo segundo (1729): «No es cosa. Vale lo mismo que No conviene, o no es bueno. Latín. *Non prodest. Non confert. Inutile est.* ZAM. Com. *El Hechizado por fuerza*. Jorn[ada]. 1.

Casarme por apetito

no es cosa, porque en efecto

⁷⁶ Leticia Simó Escartín, “La lexicografía monolingüe general de los siglos XVII y XVIII: un ejemplo de las lenguas italiana, española y francesa”, en *Allegro con brío. I Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*, Lola Josa y Mariano Lambea (eds), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, p. 126.

⁷⁷ “Capítulo Primero. Del intento y motivo de la fundación de la Academia”, *Aut.*, 1726, p. XXIII.

⁷⁸ «Con el término autoridad, los académicos fundadores se referían tanto a un autor que por su estilo merecía ser admirado y emulado como a una obra determinada de un gran escritor», (Freixas Alas, *Las autoridades en el primer... Op. cit.*, p. 82).

⁷⁹ Simó Escartín, “La lexicografía monolingüe...” *Op. cit.*, p. 119.

en pescándome el colete
usque ad mortem...»

- Para la entrada de *estrafalario*, en el tercer tomo (1732): «Desaliñado en su porte, que viste y anda como suelen los estudiantones y sopistas, medio desharrapado y sin reparar en la decencia de su persona. Latín. *Invenustus. Incomptus*. ZAM. Com. *El Hechizado por fuerza*. Jorn[ada]. 1.

Pero espera, que él, si no
miente el traje *estrafalario*
de Clerizonte bolonio,
viene por la calle abajo.»

- Para la entrada de *jesusear*, en el cuarto tomo (1734): «Repetir muchas veces el nombre de Jesús, o como interjección, o como consuelo. Latín. *Nomen Iesu repetere instanter*. ZAM. Com. *El Hechizado por fuerza*. Jorn[ada]. 3.

Jesús y qué testimonio!
Qué, hija, ahora *jesuseas*,
habiéndome tu hechizado?»

- Y, por último, también en el tomo cuarto para la palabra *maleficiado*: «part[icipio]. pas[ado]. del verbo Maleficiar en sus acepciones. Latín. *Corruptus. Veneficijs infectus*. ZAM. Com. *El Hechizado por fuerza*. Jorn[ada]. 1.

[...] Pues amigo,
vos estáis *maleficiado*.»

Cuatro alusiones de una obra que todavía por aquél entonces seguía cosechando éxitos. Su naturaleza cómica y popular, de un vocabulario costumbrista y totalmente vivo y contextualizado con el tiempo, hicieron de *El hechizado por fuerza* la obra de Zamora en la que se extrajeron esos ejemplos modélicos sobre la utilización y la significación concreta de las palabras, en especial, por su relativa extrañeza, *jesusear* y *maleficiado*. Los académicos reafirmaban la gran calidad e ingenio que se observa en la comedia de figurón. En efecto, el dramaturgo madrileño, se encuentra entre «los autores que la Academia ha elegido para comprobar las voces por castizas y elegantes, se ponen las citas, sin graduación ni

preferencia entre sí, evitando hacer este juicio comparativo, siempre odioso: pues solo ha puesto el cuidado de citar los que usaron con la mayor propiedad la voz de que se habla»⁸⁰.

Esto ocurre solamente dos años después de su fallecimiento –en la primera palabra que aparece, *cosa*–. Es aquí, con la reflexión sobre este hecho, donde se puede discernir la consideración que tenían los académicos del mismo Zamora y, por extensión, si sus criterios literarios y gustos pudieron influenciar en la elección del dramaturgo como autoridad –y qué clase de autoridad se le consideraba–.

Si el nuevo criterio de elocuencia de hombres ilustrados y partidarios de unas formas claras de escritura empezaban ya por aquella tercera década del siglo XVIII a reivindicar las principales figuras del siglo XVI y excepciones al siglo del requiebro barroco –tal y como consideraba Gregorio Mayans a Diego de Saavedra Fajardo– irá en progresivamente aumento entre los círculos eruditos, no se encuentra exactamente esta preocupación estilística –trasunto de la ideológica– entre las de los primeros académicos. Su motivo, lejos de no concebir a los autores renacentistas como modelos para la utilización de la lengua castellana, se centra especialmente en la pragmática legislativa y en la utilidad a la ciudadanía que la obra debe tener. Así declara Margarita Freixas, después de un exhaustivo estudio de todas las autoridades que aparecen en el citado diccionario:

Entre las autoridades más citadas cuyo índice de aparición no llega al 1%, se encuentran algunos de los grandes autores del siglo XVI: los religiosos Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús, las traducciones del humanista Diego Gracián de Alderete y la prosa de Antonio de Guevara. Sin duda, los académicos valoraban las obras de estos clásicos, pues los citan de forma constante a lo largo de todo el Diccionario, pero las preferencias lingüísticas de los académicos hacia la lengua propia de los escritores del siglo XVII es a causa de que sus obras no aparezcan con mayor asiduidad.⁸¹

Es por esta razón que la proximidad en el tiempo pese, en algunas ocasiones, más que la excelsitud de los autores. Es por eso que Antonio de Zamora, entre los dramaturgos que se utilizan, se le considere adecuado para la ilustración con el ejemplo de su teatro. El teatro barroco era considerado por los académicos como ejemplo perfecto para ilustrar la grandeza y elegancia de la lengua castellana: destacan las 90 citas de Lope de Vega, las 54 de Antonio de Solís, las 48 de Calderón de la Barca⁸². De ese modo se demuestra que en la elaboración del Diccionario de Autoridades entre 1726 y 1739 no hubo ninguna influencia

⁸⁰ Prólogo *Aut.* 1726, pp. V-VI.

⁸¹ Freixas Alas, *Las autoridades en el primer...* *Op. cit.*, p. 423.

⁸² Todos los datos extraídos de *ibid.*, p. 408.

del clasicismo ortodoxo ni crítico tanto ideológica como estilísticamente con el barroco del siglo XVII. Más bien al contrario, pues su rigor científico y el objetivo práctico les obligaba a mirar al pasado inmediato para proponer ejemplos de altura y de viveza lingüística.

Si bien está claro que para la formación de una obra de esta envergadura y género pudiera parecer que los criterios literarios, estéticos o incluso ideológicos están de más y no suponen ninguna relevancia, en el caso de la aparición de Antonio de Zamora es ciertamente revelador. Y lo es por el mismo hecho de aparecer como autoridad citada, repito, dos años después de su defunción. Los dramaturgos, por edad, más próximos a Zamora que aparecen en el *Diccionario de Autoridades* son Francisco Bances Candamo (1662-1704) y el entremesista Francisco de Castro “Farruco” (1672-1715). Pero mientras que el asturiano no aparece en la lista de autoridades del primer tomo y solamente en la lista de abreviaturas del tomo segundo de 1729 —único tomo en el que aparece⁸³—, exactamente igual que le ocurre al entremesista madrileño⁸⁴, Antonio de Zamora aparece tanto en la lista de autoridades citadas como en cada una de las listas de abreviaturas de los seis tomos, a pesar de que versos de *El hechizado por fuerza* solamente aparecen en los tomos segundo, tercero y cuarto. Esto señala el cierto reconocimiento y presencia en el criterio de los académicos por la figura de Antonio de Zamora. Es muy posible que muchos de ellos lo conocieran personalmente y hubieran visto alguna de sus piezas. El hecho que contaran con él para ilustrar cuatro acepciones demuestra que, al menos, lo tenían en consideración y entre 1726 y 1739 la autoridad literaria y teatral que significaba se mantenía relativamente intacta.

Por lo tanto, y como se observa después del análisis contrastivo de dramaturgos de entresiglos fallecidos, el tenido más en cuenta es Antonio de Zamora. A José de Cañizares no se le tiene en cuenta por no haberse topado con la muerte, condición, parece, fundamental para ser considerado autoridad de referencia. Sea por la proximidad temporal y la empatía hacia él de los encargados de la confección de los tomos o sea por la valía del estilo y versificación de su obra más famosa como reflejo de la correcta habla cotidiana, la recepción del dramaturgo madrileño por la élite intelectual y cultural que encabezan la academia más importante del inicio del siglo XVIII español es positiva y concuerda con la

⁸³ Aparecen citas de Bances Candamo en la acepción *quedar en el campo*, extraída de la segunda jornada de la comedia *El duelo contra su dama*; en la palabra *carcasa*, proveniente de la jornada primera de *La restauración de Buda*; y para la acepción de *concepto* como «Se suele tomar también por el feto», de la misma jornada y obra que la anterior.

⁸⁴ Aparecen citas de Castro para la palabra *candongá* extraída del *Entremés del paseo del río*; y para la palabra *cumbe*, de la *Mojiganga de la burla del papel*.

recepción popular comentada y estudiada en el anterior apartado. La pormenorizada observación e interpretación de las pistas que la aparición de citas del madrileño en el *Diccionario de Autoridades* ha proporcionado hace confirmar que hasta finales de los años treinta del siglo la recepción del autor de *El hechizado por fuerza* era continuadora de un considerable éxito y reconocimiento que tuvo en vida. Pero una vez el tiempo social y cultural vaya avanzando y cambiando –entrados los años cuarenta– el protagonismo y el peso de la industria teatral, por un lado, y el afianzamiento de criterios y perspectivas literarias neoclasicistas en el estadio superior y específico del mundo literario –cosa que no tenían los primeros académicos, como se ha comprobado– irán cambiando la memoria de esa primera recepción positiva del dramaturgo en la década inmediata a su fallecimiento. De esa forma, el teatro de Antonio de Zamora, en su tiempo histórico y social, funcionaba en todos los estratos de la sociedad: sea en el mundo literario y las academias, sea en los corrales de comedias.

2.1.4. Luzán

Don Armengol, ciertamente, no pertenecía al tiempo del teatro de Zamora. Y mucho menos lo será Ignacio de Luzán (1702-1754), el primer gran crítico que tratará desde el nuevo prisma clasicista europeo la obra del madrileño. En especial, hará a él referencia dentro de la evolución del teatro español en la cronología histórica, comentando y valorando desde una contextualización de parámetros clarísimamente neoclásicos la posición que ocupó Antonio de Zamora en el teatro pasado –tono que caracteriza las observaciones del ilustrado aragonés–. Es harto interesante que Luzán trate tanto al dramaturgo madrileño como –todavía más– a «José de Cañizares, casi contemporáneo nuestro»⁸⁵, desde una perspectiva pretérita y lejana con la supuesta realidad a la que pertenece el teatro que considera moderno, es decir, el de las reglas de la *Poética*. Interesante y significativo. Más allá de cuestiones sobre la verdadera autoría de la segunda edición de 1789⁸⁶, en la que se le añade como primer capítulo del libro tercero “De la poesía dramática

⁸⁵ Luzán, *Poética*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra, 2008, p. 458.

⁸⁶ Después de las disputas entre los partidarios de la intervención editorial profunda de Eugenio de Llaguno (Menéndez Pelayo, Alborg y Makowiecka) y los que reducen su importancia a la de transcriptor de las anotaciones posteriores a 1737 de Luzán y restaurador de sus ideas (McClelland y Sebold), puede decantarse la balanza hacia la segunda posición, concluyendo «que todo induce a creer que al preparar la segunda edición de *La Poética*, Llaguno reflejó la voluntad de Luzán tan bien como hubiera podido hacerlo cualquier otro trabajando con el clima intelectual de aquel entonces y con borradores ajenos, quizá sin pulir» (*Ibid.*, pp. 94-95). En realidad hay un dato que resuelve toda esta problemática originada y permite mostrar claramente a

española, su principio, progresos y estado actual”, el distanciamiento temporal que hace notar con los dos dramaturgos coetáneos constata la situación de relativa atemporalidad –al menos de conciencia y visión– con la que el preceptista de Zaragoza entendía el arte. Su percepción de la realidad española es la misma que se vislumbra en «el concepto que Luzán tiene de las reglas comunes como universales y eternamente válidas por cuanto ellas forman una descripción de las operaciones que son naturales en toda mente humana durante el acto de la creación poética y por cuanto no ha variado esta mente en forma fundamental desde Aristóteles»⁸⁷, tal y como brillantemente resumió Russell P. Sebold. Pero este no es el arte que encuentra en el pueblo ni en el común de la sociedad española. En ese caso, todo aquello que no coincide con el ideal clásico ni siga las directrices aristotélicas y horacianas será más o menos modélico, aprovechable o desdeñable, pero lo que seguro no podrá considerarse como futuro del teatro, del arte. Ahí aparece la concepción del futuro ilustrado como una proyección en el tiempo idealista aplicada desde un inmediato presente. En otras palabras, Zamora y Cañizares, aunque sigan representándose sus comedias con éxito o el segundo continúe vivo hasta 1750, al ser representantes de una dramaturgia no fundamentada ni en la ideología, ni en las reglas ni en la estética clásicas, deben de superarse porque pertenecen al pasado estanco y, como tal, atrasado.

Este hecho muestra una novedad fundamental en comparación a la preceptiva o el gusto teatral de don Armengol. Mientras que el seudónimo ilustrado tenía plena conciencia de *Angélica y Medoro* –y las piezas breves de Cañizares– como perteneciente al presente artístico, Luzán los engloba ya en un pasado, a pesar de la total contemporaneidad del autor de *El domine Lucas*. Esta diferencia es ampliamente significativa porque ya no solamente se trata de una discusión de tipo estético o dramático, sino que hay una ruptura también en el plano ideológico que suma uno de los rasgos fundamentales del neoclasicismo ilustrado: la utilidad del teatro para el bien común y, así pues, el necesario intervencionismo del Estado. Así que, una vez desaparecido el ingenio y la elegancia de Calderón y de las grandes figuras del siglo XVII, según el aragonés, el panorama teatral español empezó un periodo de decadencia y corrupción a nivel artístico pero, sobre todo, a nivel moral:

Luzán como el autor de los capítulos añadidos a la versión de 1789: al final de este primer capítulo del libro tercero de la segunda edición se dice «Con Cañizares desaparecieron nuestros poetas cómicos; pues desde que él faltó no conozco alguno que merezca nombrarse» (*Ibid.*, p. 459). Si Cañizares muere el 4 de septiembre de 1750 y Luzán el 19 de mayo de 1754, y hasta 1789 se estrenaron exitosas piezas neoclásicas como *Raquel* de Huerta o *El delincuente honrado* de Jovellanos, indudablemente estas palabras debieron escribirse en algún momento de los últimos cuatro años de la vida del aragonés.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

Causa admiración la tolerancia o descuido del gobierno en un punto tan esencial como el de los teatros, pues permitió y aún permite ahora, se representen a ínfimo vulgo como heroicidades los delitos atroces, el atropellamiento del buen orden público, el vilipendio de la justicia, las deshonestidades, los hechos y dichos de gente desalmada y perdida; al ínfimo vulgo, digo, que aplaude todo lo que es licencia, y viendo el buen éxito de la que llaman vida airada, acaso le sirve de incentivo para la imitación⁸⁸.

Lo que el público ve gustosamente como éxito y divertimento, como centro de la vida social del pueblo de la primera mitad del siglo XVIII, Luzán ve corrupción moral y destrucción del orden, condenación a un anacronismo del pueblo español en relación a la vanguardia social europea. He ahí donde reside la falta de perspectiva realista del zaragozano, educado y formado en unos valores e ideas que pretende imponer en España como remedio al ostracismo que la degeneración del siglo anterior ha condenado a la civilización en España. Y eso se refleja en su testamento ideológico y artístico, su obra magna:

La poética es tanto una recopilación de las ideas y conclusiones de los modernos que Luzán ha estudiado y sobre las que ha discutido en las academias y salones italianos, como un repaso al canon literario español y un texto de crítica literaria que, gracias a sus dos ediciones, permite ver la evolución de las ideas y el gusto literario del autor en los diecisiete años que separan la aparición de la obra de la fecha de su muerte.⁸⁹

De esta forma, es totalmente lógico y comprensible que el aragonés considerara el teatro del primer tercio del siglo como vitrina del «atropellamiento del buen orden público». Se trata de un choque de dos concepciones y de dos temporalidades condenadas a no poderse entender ni combinarse, pues gran parte de la esencia de una es lo que intenta censurar y modificar la otra. La figura creadora de una y de otra atiende a necesidades expresivas muy diferentes. No es este el lugar de detenerse en el análisis contrastivo de los procesos de creación ligadas a la comedia nueva del barroco y la propia del neoclasicismo – pues, aprovechando las palabras de Zamora en el prólogo de 1722 sobre eso, se tratará en el segundo capítulo–, pero sí puede ser importante para el desarrollo de la recepción de la obra del madrileño por Luzán el ideal de artista que tendrá la corriente cultural del neoclasicismo:

El clima, las costumbres, los estudios, los genios influyen de ordinario hasta en los escritos y diversifican las obras y el estilo de una nación respecto de los de otra [...]; pero es una diferencia que sólo hiere en el modo con que cada nación o cada autor pone en práctica los

⁸⁸ *Ibid.*, p. 458.

⁸⁹ Albiac Blanco, *Razón y sentimiento...* *Op. cit.*, pp. 40-41.

preceptos de la oratoria o de la poética, que en todas parte son, o a lo menos deben ser, unos mismos.⁹⁰

Las diferencias solamente deben estar en el modo, es decir, en el estilo que cada nación resuelva. Pero ese modo nunca puede ir a contracorriente del ideario clásico del arte: contradiciendo a Lope, cuando se ha de escribir una comedia, es necesario partir de los preceptos y tener de consejeros a Terencio y Plauto en el estudio. Y a Aristóteles y a Horacio. Ha de continuarse, por ese motivo, los incuestionables pilares de la civilización occidental, matriz de los avances de la humanidad. Por eso la nacionalidad es una variable secundaria y material solamente⁹¹. Entonces, «el neoclasicismo dieciochesco va a ser un movimiento híbrido de filiación nacional a la vez que grecorromana, de igual modo que lo había sido antes el clasicismo (o primer neoclasicismo) español del siglo XVI. [...] El neoclasicismo español del XVIII será, en una palabra “un nuevo clasicismo español”»⁹². Como se ve, vuelve a presentarse la atemporalidad –o futuro ideal– de la filosofía neoclásica, haciendo incapaz cualquier valoración imparcial del tiempo del teatro del dramaturgo madrileño fallecido en 1727: «Don Antonio de Zamora, que vivió hasta entrado este siglo, manifestó en su *Hechizado por fuerza*, que el estilo afectado que usó en otras composiciones no era propio suyo, sino de su edad»⁹³. Estas palabras de Luzán sintetizan increíblemente bien lo que fue la opinión de la primera recepción del dramaturgo. He ahí el autor ante su primer distanciamiento temporal. Del madrileño, que también «vivió hasta entrado este siglo», todo el común de sus obras dramáticas pertenece a aquella naturaleza de engaño y permisividad hacia el ignorante vulgo y a la «de lucir aquel estilo de roscleres en los dramas con música»⁹⁴. Es decir, el arte de hacer teatro del pasado y lleno de errores que deben resarcirse. He ahí cuando Luzán relaciona claramente la dramaturgia de estilo barroco en sus comedias y en sus fiestas reales –y más todavía en los autos sacramentales– con el punto de partida propio de la cultura del siglo XVII que le toca a un hombre nacido en 1665. Por lo tanto, la ligazón terrenal y temporal de Antonio de Zamora y de su obra con su tiempo, hace a Luzán condena su obra. Este es el choque del contexto temporal y social del madrileño con la atemporalidad idealista del aragonés. Esta paradoja irracional, por otro lado, será la principal patología que se irá desarrollando con la

⁹⁰ Luzán, *Poética... Op. cit.*, p.

⁹¹ «En el fondo, importa muy poco cuál de los grupos nacionales de autoridades modernas sea el más citado, porque un Le Bossu o un Beni es, ante todo, continuador de Aristóteles y la dilatada y secular herencia poética de Occidente, y sólo en segundo lugar es francés o italiano» (P. Rusell Sebold, *Rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 121).

⁹² Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 65.

⁹³ *Ibid.*, p. 458.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 457.

recepción de la obra general del dramaturgo por el intransigente neoclasicismo –y, como se verá, más allá–.

No obstante, habrá muchas y muy buenas palabras para la famosa y exitosa comedia *El hechizado por fuerza*. Esta comedia de figurón –que habrá de salvarle de la más absoluta ignorancia y amnesia de la historia– es la excepción que confirma la regla. De «aquel estilo afectado» del resto de sus obras producidas por el rigor y la suerte decadente del tiempo en que escribió sobresale de las tinieblas y sobrepasa su propio tiempo para hacer arte verdadero, comedido y perdurable para los humores humanos, universales. Al menos eso es lo que Luzán asegura con la primera aparición de Zamora en su *Poética*. El resto de referencias al madrileño, como se verá, girarán en torno a la comedia del figurón don Claudio; nada quedará, como es lógico, que comentar por piezas como *Viento es la dicha de amor*, *Duendes son alcabuetes* o *La poncella de Orleans*. Así pues, «*El hechizado por fuerza*, de don Antonio de Zamora, es una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática, siéndolo asimismo, con poca diferencia, *El castigo de la miseria*, del mismo autor»⁹⁵. Dejando de lado que la autoría de la segunda obra es incorrecta –pues fue obra del longevo Juan de la Hoz y Mota (1622-1714)⁹⁶–, estas palabras son excepcionalmente significativas para el análisis de la recepción del madrileño por el primer neoclasicismo. Significativas e ilustrativas de cómo tratará esa nueva ideología y punto de vista el arte anterior.

De la comedia de figurón Luzán dice que está escrita «con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática». Lo dice continuando la idea de que el error de Zamora era escribir según la corriente de su época, de «su edad». Pero, ¿es que el madrileño hizo a desgana todo el resto de su producción? Por supuesto que no. Y, ¿qué ocurre con *El indiano perseguido*, *don Bruno de Calaborra* (1692) o *Don Domingo de don Blas* (1706), también comedias de figurón suyas? Sin prestarle atención a la probabilidad –muy alta, por cierto–, que el estudio y análisis de la obra de Zamora por Luzán se redujera únicamente a la más famosa obra del ingenio madrileño, está claro que el teórico neoclásico ve en el género del figurón un resquicio de sensatez, buen gusto y decoro en el teatro barroco.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 598-599.

⁹⁶ Véase un interesante trabajo sobre esta comedia en Josefa Báez Ramos, “*El castigo de la miseria: usos humorísticos en el avaro don Marcos*”, en *Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/II. El Teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Volumen II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 261-274.

Tachar de antibarroca *La Poética* de Luzán resulta, cuanto menos, generalizar de manera muy imprecisa⁹⁷. La concepción de “anti” significa contrario u oposición. En realidad se trata de una nueva realidad proveniente del extranjero –por el eminente carácter nacional de la comedia nueva barroca– que choca cosmológica, filosófica e ideológicamente con la existente. Se busca, se importa, pues, por un innegable estado de agotamiento general de lo español y lo que significaba España –no solamente cultural, pues por algo los castellanos echaron dos veces de la corte al archiduque Carlos–. Más que una reacción en bloque contra lo anterior parece ser la demanda de una nueva forma de expresión cultural actualizada a los movimientos intelectuales y artísticos de Europa, siendo, así, el neoclasicismo un intento de acompasar España con el continente⁹⁸. Como consecuencia produce la misma reacción que sucede cuando se introduce de golpe un cuerpo extraño dentro del cuerpo humano. Al menos entre una gran mayoría de la sociedad. Me estoy refiriendo a la visión neoclásica de la expresión del hombre, que no a las ideas de la Ilustración. En cierta medida, ella es fundamental para el desarrollo de la comedia de figurón. Y esta, como se sabe, tiene poco de neoclásica. Pero gustó a los neoclásicos, demostrando que no eran tan “antis”, como tampoco los dramaturgos tradicionales del dieciocho⁹⁹.

Ignacio de Luzán, como hombre de sensibilidad humanista de principios de siglo, de mayor o menor manera sabía interpretar lo que le producían los grandes autores del siglo anterior. Y, lejos de sancionarlos enteramente, «me contentaré con decir por mayor y en general que en todos comúnmente hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas y dignas de admiración»¹⁰⁰. De Lope halaga la elegancia costumbrista de sus comedias y «la natural facilidad de su estilo»¹⁰¹; de Calderón, además de la genialidad en el estilo y en el lenguaje, destaca muchas de sus

⁹⁷ «Ahora bien, no cabe duda de que la preceptiva neoclásica se desarrolló primero y fundamentalmente en reacción contra la concepción del arte y especialmente del arte dramático ilustrada por los ingenios del XVII y sus continuadores en la centuria siguiente» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 515). «De *La Poética* puede afirmarse que es obra antibarroca, influenciada por las poéticas, influenciada por las poéticas clásicas, por los autores italianos como Metastasio y Maffei, por la Gramática de Port Royal y escrita para desterrar “aquel estilo de rosiclères”, como afirma su autor» (Albiac Blanco, *Razón y sentimiento... Op. cit.*, p. 41).

⁹⁸ Juan José Berbel Rodríguez habla de la reacción antibarroca, «que implica la beatificación de lo renacentista y la condena de la comedia nueva, es la coartada –si se nos permite la expresión– que ampara el verdadero propósito de estos hombres de letras y, también poetas: la construcción de una teatralidad diferente a la del siglo XVII» (Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 44), reconociendo en cierto modo que esa actitud no es causal sino consecutiva.

⁹⁹ Es una auténtica irresponsabilidad e incomprensión de la realidad tanto de Zamora como de Cañizares tildar a estos como «los únicos dramaturgos de esa escuela antineoclásica» (Alva V. Ebersole, *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Insula, 1975, p. 7).

¹⁰⁰ Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 598.

¹⁰¹ *Ídem*.

comedias de capa y espada¹⁰². Todos son rasgos relativos a la claridad y armonía estilística, sencillez y unidad temporal. Pero no hay que perder de vista la naturaleza histórica de esas palabras: estas parten de la reprobación y reivindicación; tiene un claro bando marcado en su extensión. Si producido por el conocimiento de la regularidad clasicista de Francia e Italia de finales del siglo anterior representan la novedad y la modernidad, estas chocan en consecuencia —y no como causa, por lo que me distancio del antibarroquismo en origen del neoclasicismo— con la oscura y afectada dimensión de lo anterior, ya imposible de regenerarse dinámicamente. Así que si el sistema cultural y artístico no se puede reactivar por sí solo, habría de introducir aquello que lo haga, lo que supone cambios y novedades, nuevas formas distanciadas de las agotadas anteriores. Por ende, la comedia debía estar formulada de una manera distinta a los «lances de amor, duelos, guapezas y cuchilladas»¹⁰³, hartamente explotadas. Por ese motivo es buena noticia que el asunto de estas comedias esté formulado a partir de un

un clerizante ridículo como el don Claudio de Zamora; y con la experiencia de la risa, del gusto y del aplauso común con que se reciben en los teatros semejantes asuntos bien escritos y bien ejecutados, se verá claramente que los amores y desafíos no son precisamente necesarios para divertir el pueblo. Por lo menos no lo pensaron así los griegos, cuyas tragedias lograban muchos aplausos y deleitaban en extremo al auditorio sin contener semejantes asuntos.¹⁰⁴

Como puede apreciarse, Luzán concibe las comedias que no repiten la temática que desde principios de siglo con Lope y su *Arte nuevo* han ido monopolizando la dramaturgia cómica. Este cierto carácter costumbrista o, al menos, realista en cuanto a la cotidianidad y variedad del asunto principal “destranscendentalizado” del amor y del honor del XVII consiente al perfil neoclasicista el gusto por la comedia de figurón. No obstante esté clarísimo que este género tenga faltas que corregir y que tampoco contenga «todas las circunstancias constitutivas de la perfección»¹⁰⁵, precisamente la atemporalidad de la descripción de las costumbres y vicios de forma satírica y burlesca de este género lo acerca al ideal clásico de comedia y, muy importante para esa atemporalidad y universalidad que debe de tener todo el arte dramático, debe de tener una repercusión social, hecho este que

¹⁰² «Especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde hallarán los críticos muy poco o nada que reprehender y mucho que admirar y elogiar» (Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 598).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 566.

¹⁰⁴ *Ídem.*, p. 566.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 458.

engloba lo “histórico” –es decir, modificable y cambiante– de la poesía dramática¹⁰⁶. Así pues, si bien para los primeros neoclásicos –expresado mediante la voz de Luzán– las comedias de figurón no son el modelo de pieza cómica perfecta,

van camino de ella, y tienen mucho de lo que llamaban los antiguos *vis comica*. El aplauso que lograron cuando nuevas falsificó la máxima de Lope:

El vulgo es necio, y pues lo paga, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Máxima absurdísima, que haciendo poco favor al juicio de Lope, incluye esta otra: “El vulgo es inclinado al desorden, luego es justo fomentar el desorden para tenerle contento. Aquel vulgo tan desacreditado celebró estas comedias cuando nuevas, acaso más que las de Lope en su tiempo; con la notable diferencia de que no han envejecido, pues sin embargo de tantas repeticiones, gustan siempre que hay comediantes que las sepan hacer; y las de Lope, no bien salían al teatro, cuando eran menester otras, so pena de cerrarle. Con Cañizares desaparecieron nuestros poetas cómicos, pues desde que él faltó, no conozco alguno que merezca nombrarse.¹⁰⁷”

Esta referencia de *La Poética* es muy relevante. Se puede ver cómo el aragonés defiende efusivamente el género de *El hechizado por fuerza* y de *El domine Lucas*. De ahí que gran parte de las referencias a obras del siglo pasado de connotaciones positivas procedan de autores que cultivaron el género¹⁰⁸. El criterio para hacerlo, como todo en la preceptiva artística neoclásica, proviene de la atemporalidad y universalidad que debe de tener toda obra de arte, al contrario que la barroca¹⁰⁹. Ya sea por el asunto de la comedia o la estructura más o menos respetuosa –o coincidente– con las reglas clásicas, este género, a diferencia de las demás de Lope, «no han envejecido». Y, se deduce de las palabras de Luzán, el motivo del éxito de las comedias de figurón –y no en aquellas de temática amorosa o de duelos y cuchilladas– reside en la parte de cumplimiento que tienen de las reglas cómicas clásicas, ya que estas son universales y gustan a cualquier tipo de público, de

¹⁰⁶ «La poesía es imitación de la naturaleza, mediante el verso, hecha para utilidad y deleite del ser humano. Al ser esta naturaleza imitable cambiante de una nación a otra, al modificarse, por consiguiente, las relaciones (costumbres) del hombre con su medio natural y consigo mismo, entonces, el carácter y esencia de esta imitación, la obra poética, también se convierte en un objeto mudable y relativo, es decir, histórico» (Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 76).

¹⁰⁷ Luzán, *Poética... Op. cit.*, pp. 458-459.

¹⁰⁸ Figueras Martí y José Berbel observaron que, precisamente por ese motivo, Luzán no menciona ni a Tirso de Molina, ni a la escuela de Lope de Vega (Guillén de Castro, Mira de Amescua o Vélez de Guevara, entre otros) ni a Rojas Zorrilla. «Muestra, en cambio, gran predilección hacia las comedias de Moreto (*El desdén con el desdén* y *La fuerza del natural*, principalmente)» (Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 33).

¹⁰⁹ En esta es fundamental «la presencia del tiempo, que se manifiesta y se hace sensible en la obra, mientras que el artista clásico tiende a eliminar el tiempo» (Rousset, *Circe y el pavo real... Op. cit.*, p. 348).

cualquier época. En consecuencia, no pierden cualidad ni éxito con el paso del tiempo. Eso sí, «siempre que haya comediantes que las sepan hacer».

Pero, ciertamente, Luzán sabe sobradamente que a «aquel vulgo tan desacreditado» poco le importaban las reglas, como se comprueba con la aceptación y el gusto de la inverosimilitud de las temáticas de muchas piezas teatrales de grande aparato escénico y dramático. Entonces, ¿por qué realmente gustaban tanto las comedias de figurón al público? Por el mismo motivo que a los ilustrados y neoclásicos consideraban un objetivo más que alto y beneficioso: por cuanta comicidad y catarsis cómica existe en la ridiculización de las malas costumbres y peligrosas creencias del mismo pueblo. Dejando de lado cuestiones morales, al comerciante o a la tabernera del barrio, alparceros todos, siempre les ha gustado chismorrear y reírse de sus vecinos. Sea cual sea la época o el siglo. El desarrollo del figurón, después de la senda abierta por Alarcón con la comedia de carácter, Calderón, Moreto y Solís, no extraña, pues, que sucediera a finales del siglo XVII y principios del XVIII, cuando los tiempos y las ideas estaban cambiando, evolucionando de una forma natural, mientras que la costumbres, creencias y vicios de gran parte de la sociedad –no solamente del pueblo llano– seguían anquilosadamente inamovibles, totalmente anacrónicas. Esa es la España de los novatores y de los barrocos ilustrados – como Zamora y Cañizares, autores del género del figurón, cultivadores además de otros radicalmente opuestos al perfil neoclasicista–. Ahí estaba el filón perfecto para la reformación y purgación de esos errores hacia la actualización de la sociedad: mediante la risa. Pero mientras unos lo desarrollaron de una forma más o menos experimental mediante la vivencia de la comedia en el estadio más popular y bajo –es decir, temporalidad presente–, otros lo aplicaron siguiendo el dogma cómico de los antiguos –atemporalidad universal–: «de los que en verso yambo zaherían y censuraban los vicios ajenos tuvo principio la comedia»¹¹⁰. Lo que se debería preguntar es qué parte del público y hasta qué punto el mensaje crítico y censorador era captado e interiorizado por los espectadores. No debe de olvidarse que gran parte de este auditorio se olvidaba de todo lo que le había hecho entretener o reír tan pronto como salía del corral. Pero variables estadísticas irrealizables ahora aparte, el fin de las dos mentalidades era, pues, el mismo. Y ese objetivo, el de la crítica y ridiculización de los vicios y atrasos ideológicos de la sociedad, es el principal motivo por el que a los neoclásicos les gustó y valoraron muy positivamente la comedia de figurón. Y todo mediante el entretenimiento y la mejor captación de la atención del público

¹¹⁰ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 587.

que es la risa. O eso pensaban, pues, como se ha ido viendo, no se tenía mucho en cuenta la opinión de público, la masa de espectadores real que acudían al teatro. Lo que importaba era el fin, la aportación y trabajo que ejercían en el buen orden público y en la salud social del Estado cumplía de sobras esa parte pragmática social de la concepción de la comedia que hizo Luzán: «que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable de aquella y de lo ridículo e infeliz de este»¹¹¹. De ese modo, por rasgo genérico, todas las comedias de figurón cumplían con esa *vis comica* fundamental para el buen arte cómico.

Por todos estos motivos expuestos, si hubiera Luzán visto o conocido el resto de la obra de Zamora, seguramente solamente hubiese salvado a las comedias del mismo tipo que *El hechizado por fuerza*, es decir, el género de figurón¹¹². Después, cada una de las obras de este género podrán tener más o menos valoración dependiendo del estilo, lenguaje, elegancia y dinamismo armónico de cada una, pero todas partiendo de una valoración genérica positiva. Es decir, que la salva de Luzán que hace de *El hechizado por fuerza* de Zamora no es tanto mérito individual sino perdón general a todo el género del figurón. Su análisis crítico es teórico e ideológico, casi burocrático. De ahí que Luzán vea casi inconexo esta comedia que se acerca a las reglas de la poesía dramática con el resto del arte barroco e incivilizado que ha visto y leído –o, al menos, eso le han dicho– del mismo autor. “¿Por qué demonios Zamora no continuó la dirección que con tanta gloria y éxito consiguió con *El hechizado por fuerza*?”, debió pensar Ignacio de Luzán. O al menos su tratamiento en *La Poética* así lo indica. “¿Por qué razón no desechó el modo anticuado y vulgar así como las pérfidias artes contra el bien común del teatro para el pueblo si mucho se había acercado con la comedia del supersticioso don Claudio?” “¿Es que no se dio cuenta de que había elaborado una pieza muy próxima al canon deseado, con gran parte de la deseada *vis comica* latina?”, se preguntaría Luzán por Zamora, por Cañizares y su *El domine Lucas*, Solís con su *Un bobo hace ciento*, Moreto con *El desdén con el desdén* y tantos otros autores de comedias de carácter y, más tarde, de figurón. La misma pregunta se hizo fray Juan de la Concepción

¹¹¹ *Ibid.*, p. 588. El fragmento anterior a este es el que sigue: «La comedia, pues, a mi parecer, como quiera que otro la definan, es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea...» (*Ídem.*).

¹¹² Es por este motivo por el que pongo en cuestión la razón que dio Berbel para explicar las referencias de estos dramaturgos barrocos del siglo XVIII: «Por último, dos autores cercanos a su tiempo, Zamora y Cañizares, son juzgados con prudencia, tal vez por evitarse críticas verdaderas por censurar a figuras teatrales que gozaban del aplauso y la admiración del público» (Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 33).

sobre los motivos que llevaron a Cervantes a dejar las reglas de los clásicos para abandonarse al corruptible arte de la comedia nueva¹¹³.

Pero lo que Luzán no supo discernir –no podía– era valorar que aquello de los autores barrocos que se ajustaba con el gusto y preceptiva teatral neoclásica que él preconizaba –la estructura generalmente simple y el pragmatismo social que tenía el figurón– no era pura coincidencia que ambas perspectivas –la barroca y la neoclásica–, en el ámbito de la sátira y la denuncia de los vicios y retrasos en las costumbres de algunos estadios sociales, era un mismo objetivo que solamente podía llegarse por una misma vía. Por la excepcionalidad del tipo de problemas del que surgía y el método por el cual se configuró para solucionarlos, la comedia de figurón es valorada exactamente igual por la perspectiva barroca de su tiempo –es decir, el barroco ilustrado de entresiglos– y el primer neoclásico. De ahí que Luzán y todos los que le sigan valorarán positivamente y de forma genérica la comedia de figurón barroca. Pero el neoclásico solamente leyó de Zamora la burlesca pieza de don Claudio engañado, por lo que solamente pudo valorar esta. Se conformará, pues, la opinión y directriz de Luzán como dictamen que deberá cumplirse de la buena fama de *El hechizado por fuerza* por entre los siguientes ojos neoclásicos –pero por el contrario no de *El indiano perseguido*, *don Bruno de Calaborra* o *Don Domingo de don Blas*–. Por lo tanto, la valoración y buena imagen que tienen de la comedia de figurón es producto de la misma incomprensión que les hace censurar y renegar del teatro barroco en general.

Igualmente, en la valoración de Antonio de Zamora por Ignacio de Luzán se presentarán los primeros síntomas de incomprensión que conducirán a esa imagen reducida y parcial del dramaturgo solamente como autor de *El hechizado por fuerza*. Como se ha ido comprobando a lo largo de este apartado, evidentemente el punto fundamental de esta incomprensión se encuentra en el criterio neoclásico que irá consiguiendo poco a poco regentar el mundo literario y académico con el que se heredarán las concepciones de los autores anteriores. Pero esto atiende a razones de mayor calado. En primer lugar, la temporalidad presente y lo efímero de la concepción de gran parte de la obra de Zamora, topa de frente con la universalidad de la realidad o cotidianidad de la comedia clásica. Es decir, que el primer motivo de incomprensión es el choque de cosmovisiones

¹¹³ «Pues si el auto tenía un conocimiento cabal de las reglas; si las practicó en otras comedias suyas, que se representaron, como se prueba por los aplausos que consiguieron, y porque él, y otros las ponen por ejemplares, ¿por qué escribió estas con un tan total abandono? [...] Escribió Cervantes afectando todo o defectos, ya entonces comunes en el teatro, por ver si usando de estas armas conseguía otro triunfo (y no sé si mayor) de las comedias malas, como el que logró con la historia de don Quijote, de los fabulosos libros de caballería» (Juan de la Concepción, “Aprobación”, en Blas Nasarre, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, p. 106).

filosóficamente distintas. En segundo lugar, esto produce una reacción de censura y ostracismo que lleva al olvido la obra barroca por no poder ser valorada más que en aquellos puntos en que parecen coincidir o, según la visión luzaniana sobre Zamora, parece que el autor no atendió al estilo propio de su edad. Es decir, y creo que se ha comprobado de forma más que detenida y exhaustiva, que para los neoclásicos la comedia de figurón y sus beneficios para el arte teatral y para la sociedad son más una excepción digna de alabanza –pero excepción– que un punto de encuentro. Aceptar este último sería concederle validez al modelo ideológico que sostiene el arte barroco y, por la relativa antagonía cosmológica, rebajar el absolutismo de la razón y la virtud clásica de donde nació el neoclasicismo. De esa forma, y Luzán lo hace con Zamora, se rechaza y reniega de todo aquello que no interesa por afinidad y aquello que se comparte se coloca como reflejo excepcional del buen arte clásico grecolatino que ellos, modernos y aventajados de la cultura y la civilización occidental, tienen como horizonte. La eternidad y la totalidad que supone el origen de todas las letras y del pensamiento europeo no puede cuestionarse. He ahí la atemporalidad o el futuro idealizado que obliga a considerar a Zamora y a su comedia de figurón como pertenecientes al pasado. Incluso a Cañizares, vivo todavía en 1737. Por ende, ya bien sea lo precozmente visionario que fue Luzán o lo intransigente y artificial que fue al intentar aplicar una concepción del arte importada de Francia e Italia que volvía a resucitar a los clásicos, el simple advenimiento del neoclasicismo como tal –mucho más avanzado y clasicista que los clasicistas don Armengol y don Panuncio– supuso una auténtica revolución cultural, catástrofe apocalíptica para el teatro salido del arte anterior, que quedaba irremediabilmente catalogado como fósil viviente. El futuro de los mil años iba a ir en una dirección, en la buena dirección cultural: el neoclasicismo.

Estos rasgos de incompreensión que producirán el olvido de su persona y de la suspensión del reconocimiento de toda su obra por parte de toda la crítica neoclásica se definen y se postulan por primera vez en Luzán. Por consiguiente, los que le seguirán repetirán muchos de los conceptos y valoraciones del zaragozano en relación a la obra de estilo barroca del madrileño y, muy especialmente, de las virtudes de *El hechizado por fuerza*. El inicio de la recepción de Zamora, una recepción que, en ámbitos generales, había continuado con el reconocimiento y la valoración positiva y –muy importante– contextualizada y coherente con la última etapa vital del dramaturgo, había llegado a su fin. Definitivamente, estaba Zamora, una vez acabada la etapa de continuación de autoridad y reconocimiento, condenado a la incompreensión y olvido neoclásico y a la deformación de la industria cultural. No es casualidad, pues, que ya en 1737 solamente aparezca Antonio de

Zamora en la primera poética neoclásica como el autor de solamente una comedia de figurón. Si bien habrá personalidades que sí se detendrán y valorarán otras piezas del madrileño en un ámbito reducido y de élite, Luzán, con su único comentario sobre *El hechizado por fuerza*, configura la imagen general y pública del dramaturgo que viajará a través de todo el siglo, como se irá viendo con el despliegue y desarrollo de la siguiente recepción. No es casualidad que coincida con el inicio de la época de mayor tergiversación y pillaje del común de la obra teatral del madrileño por parte de la ambición de actores irrespetuosos, aquella que, a excepción de *El hechizado por fuerza* –benedicida por el apóstol Luzán–, será denostada y criticada por los defensores del arte teatral salido de una imitación nacional de los clásicos grecolatinos. Y, como se verá, las manos de la historiografía literaria de ese inicio de siglo fueron fundamentalmente neoclásicas. Así pues, ya con *La Poética* se cerrará la etapa hacia el inicio de los años cuarenta del siglo XVIII de la prolongación de la autoridad y del reconocimiento presente de relativamente la totalidad de su persona y obra propios de los años inmediatamente posteriores a su muerte. Es en ese momento, cuando el tiempo del teatro de Antonio de Zamora cambia, cuando la veracidad de la memoria del dramaturgo empieza a perderse en el tiempo como lágrimas en la lluvia.

2.2. Durante el desarrollo de la disputa teatral (1740-1760)

Tuvo el tiempo su momento para ser tiempo. Ahora, al inicio de los años cuarenta del siglo XVIII, gran parte del pasado ya no existía porque la verdad había cambiado. La maquinaria neoclásica ilustrada de la renegación del pasado había empezado a trabajar desde las élites intelectuales. Pero maltratar el pasado es una forma de despreciar la historia. Y la luz, si cae directamente a los ojos, ciega. Así que la verdad, las verdades, solamente se pueden encontrar en los cementerios, en las cunas de aquellos que viven ahí desde el fin de su verdad. Esa es la única verdad que no entiende de tiempos. Son demasiados conceptos contrapuestos para lo único que realmente le queda al hombre, que es el vivir.

Antonio de Zamora llevaba muerto desde el 7 de diciembre de 1727. Si bien su obra y reconocimiento había sido respetada y prolongada los años inmediatos a su muerte en la palestra teatral, el interés pecuniario de la industria teatral y la intolerancia redentora de los neoclasicistas estaban haciendo cambiar muy rápidamente no la verdad del dramaturgo, sino la realidad literaria y personal que fue. Esta tergiversación e invalidación motivó con vehementes y honorables razones a Felipe de Medrano, como ya se vio, a reimprimir el

primer tomo de obras completas del madrileño y sumarle otro nuevo volumen en 1744. Si bien el testimonio del hijastro es fundamental para conocer y comprender el estado de la recepción de la persona y la obra de Zamora por aquel entonces, debido al lógico carácter de homenaje reivindicativo de la dedicatoria y al ataque directo a aquellos vulgares saqueadores y traidores, no queda muy claro la recepción del dramaturgo por el literario mundo en la segunda etapa del siglo. Es decir, ¿qué imagen se empezó a tener de Zamora y de su obra en el panorama culto madrileño después de la catalogación de Luzán de 1737? Esto en el ámbito neoclásico y reformista, pero entre los partidarios del teatro nacional barroco, ¿continuaba gozando Zamora para ellos del reconocimiento y autoridad de los años inmediatos a su muerte? Y, como se preguntó Julio Caro Baroja en relación a los dos últimos dramaturgos barrocos, «¿por qué en 1974 comprendemos a Cañizares en su intento, de modo tan distinto a como lo entiende el crítico de treinta y tantos años después de que muriera y más parecido a como lo entendía en censor de su época?»¹¹⁴ En la batalla sobre el teatro del XVIII que empezaba a encrudecerse, las huellas de los testimonios de su recepción en la medianía del siglo se convertirán en sintomáticos de la realidad o realidades que tomaron parte en la misma.

2.2.1. Juan de la Concepción (con Blas Nasarre y Luis José Velázquez)

Las palabras que han abierto no son gratuitas. El distanciamiento de un tiempo no está tanto en el paso cronológico sino en la incompreensión de este por otro tiempo, otra verdad. Y este acto puede suceder de forma coetánea. La incompreensión del teatro barroco por Luzán ha sido el primer gran ejemplo de ello. No obstante, existe una figura que presenta una paradoja en la problemática de la intolerancia neoclásica del arte respecto al teatro heredero del siglo anterior. Una mente totalmente partidaria de reformar el corrompido e inmoral teatro que llena corrales pero que a su vez autoriza la cierta valía de la obra general de un escritor barroco —o al menos eso indican sus palabras—. Estará en el análisis de esta personalidad de la primera mitad del siglo XVIII la oportunidad de discernir cuáles fueron las razones que hicieron al común de los neoclásicos abominar del mismo teatro que uno de ellos valoró positivamente. Una paradoja para explicar la incompreensión; paradoja que, como se verá, no lo era tanto.

¹¹⁴ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 231.

La figura de la que se habla es fray Juan de la Concepción (1702-1753), lector de Teología y predicador del convento de Carmelitas Descalzos de Madrid, aunque al final de su vida ingresó en los Trinitarios. Debido a su erudición, su faceta de poeta y su encomiable posición en el ambiente literario, en 1747 entró como miembro en la Real Academia Española. Este calificador de la Inquisición fue el responsable, entre otros muchos –como es lógico–, de las aprobaciones de dos textos de muy distinta índole. El primer de ellos es, precisamente, las *Comedias de Antonio de Zamora*, con firma del 8 de marzo de 1744. El segundo de ellos es el relativo a la edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes*, realizado por Blas Antonio Nasarre (1689-1751), con firma del 24 de febrero de 1749. En este último es donde se encuentra la polémica y agitadora “Disertación o prólogo sobre las comedias de España”, en la que expone «la primera manifestación de lo que hemos bautizado como “teoría de la corrupción” del teatro español, para lo cual repasar la historia de la comedia [...] desde sus orígenes medievales hasta finales del siglo XVII»¹¹⁵. Aprobaciones con cinco años de diferencia que, no obstante, muestran una misma visión del teatro de este poeta conceptista de sencilla versificación¹¹⁶ que la neoclásica de Blas Nasarre y de las fundamentales reglas que este erudito aragonés tanto valoró como presentes en el teatro del siglo XVI: «esta receta cómica, que en la edad de Cervantes pudo ser útil, en la nuestra se hace necesaria; porque cuando llegan las enfermedades a los últimos empeños del riesgo, no deben dejar de aplicarse aún las medicinas, que solo fomentan una levísima confianza»¹¹⁷. No es casual, pues, que las palabras de la aprobación de la edición y disertación de Nasarre reflejen un mismo posicionamiento frente al teatro. Pero, ¿en qué lugar está Antonio de Zamora en todo esto? Es necesario una disección de las palabras del carmelita para llegar a encontrarlo y, más importante todavía, vislumbrar la importancia que tuvieron estas para la comprensión de la recepción del dramaturgo muy proscrito del mundo literario por aquel entonces.

Tres problemas encuentra fray Juan de la Concepción sobre el estado del teatro en la década de los cuarenta del siglo XVIII que se desprenden de ambas aprobaciones. El primero atiende a la falta de innovación de las comedias para el pueblo; el segundo es la naturaleza totalmente inmoral y degenerada de estas; y el último es el relativo a la

¹¹⁵ Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 77.

¹¹⁶ De esta forma valoraba José Joaquín Benegasi (1707-1770) la poesía del fraile carmelita: «conceptuosísimas agudezas (congeniales a todo metro) son tan distinguidas que antes de afortunarme con la del trato personal suyo, las celebré con muchos testigos por una de las piezas más primorosas que me acordaba haber leído» (Francisco Aguilar Piñal, “Poesía”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 59).

¹¹⁷ Juan de la Concepción, “Disertación”, en Nasarre, *Disertación o prólogo... Op. cit.*, p. 106.

incompetencia y falta de profesionalidad de los actores. Como se verá, muchos de estos puntos coinciden en el ideario neoclásico radical de Nasarre. Pero no hay que hacer dueño de unas determinadas ideas a aquel que, muerto, no las ha dicho en palabras.

Como hombre de teología y moral dedicado a la aprobación y censura de obras literarias de todo tipo, el primero y fundamental objeto que mueve a Juan de la Concepción a valorar una pieza de arte es la rectitud de costumbres y ética que puede –y debe– haber en ellas. Es el didactismo y la pedagogía social para el bien público el baremo de regulación y valoración de todo aquello que merece ser publicado. Por ese motivo, como todos los ilustrados, cree fundamental que el teatro sea plataforma para la reformación de la sociedad española hacia la civilización modélica. Pero, precisamente por la existir algo necesitado de una corrección, el teatro que se representa en su tiempo no es el idóneo para tal fin. Y no lo es porque es transliteración de una misma sociedad. O, mejor dicho, son los dramaturgos y todo el mundo teatral los que no ayudan a dejar atrás la mentalidad de unas costumbres relajadas con la moral y la rectitud racional que debe guiar la vida de los ciudadanos. Pero es noticia diaria ya en esos años la percepción de una crisis de calidad en el teatro. La cartelera de los corrales continúa dándole al público comedias de exactamente el mismo contenido ilícito a ojos reformistas que sus predecesoras del siglo anterior. Esta es la principal causa de toda la confrontación que se originará. Y he ahí el estatismo del teatro popular por falta de innovaciones parejas a la evolución del panorama intelectual general; cuando los «los ingenios se excusan con el estragado gusto del vulgo [y] el vulgo dice toma lo que le ofrecen los ingenios»¹¹⁸. Con un razonamiento brillante, fray Juan de la Concepción deshace este nudo gordiano: «más culpados creo a estos que aquel, y es clara la razón: porque cuando el arte estaba más en su rigor y la decencia más en su lugar había más numerosos concursos que hoy en los corrales de Madrid»¹¹⁹. No solamente es que esta idea remita a la reprobación que Luzán hizo de la opinión de Lope sobre lo necio del público, sino que evidentemente la melancolía de Juan de la Concepción y su preferencia por la elocuencia sencilla se están refiriendo –como Mayans o el propio Nasarre– al teatro del siglo XVI, a aquellas comedias

de las cuales se pueden sacar pinturas y retratos al natural, caracteres y pasiones, puestas a todas luces para reprehender agradablemente lo vicioso y ridículo de los hombres y apartarlo

¹¹⁸ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, I, [p. VIII].

¹¹⁹ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *ídem*.

así del mal camino, enseñando la moral buena e introduciéndola suavemente, avergonzando al vicio que se pinta en otro y tal vez en el mimo retrato de quien lo ríe.¹²⁰

Este es el ideal de comedia que ya desde Luzán se irá repitiendo hasta Moratín o incluso Martínez de la Rosa. He ahí la comedia como herramienta para un preciso y utilitario fin. Por lo tanto, la oferta teatral es responsabilidad de los dramaturgos para la educación del pueblo, no al revés, no el público el que dicta lo que quiere ver. Esto significa un cambio sustancial en el paradigma de la comprensión del motivo creativo cuando fray Juan de la Concepción concluye: «dirán que se ha mudado el gusto, pero esto es imposible sin que antes se variase el objeto»¹²¹. Es imposible que el gusto del público cambie si antes no se le ha dado al público piezas nuevas que motiven ese cambio, objetos nuevos. Por esa razón, para fray Juan de la Concepción, en la evolución del espectáculo teatral público, primero estarán las nuevas obras –autores de nueva escritura– que logren, como consecuencia, modificar el gusto del público. Y es a este respecto al que tanto se queja y con el que comparte el carmelita una idea tan difundida el estado de inmovilismo del teatro y, cuanto más avanza el siglo y los tiempos, se llega al estado de desfalco cultural, de anacronismo intelectual del teatro. Y esto, como se observa, tiene consecuencias insalubres para el pueblo. Por eso se debe actuar, para el bien común.

Esa última cita de fray Juan de la Concepción es del todo reveladora. No solo que descubra la visión utilitarista y pedagógica del arte y su visión reformista, sino que este concepto del arte para el pueblo hace vislumbrar de manera tímida e indirecta el principio fundamental del ideario del despotismo ilustrado: el pueblo, el vulgo, es menor de edad, y, por ende, no sabe o no entiende qué es aquello que necesario para su bien. Pero, como ya se sabe, para eso estaban los eruditos ilustrados de acción social: para darles todo al pueblo pero sin el pueblo. Si bien la idea –y la máxima– del paternalismo político no puede asociarse directamente a un hombre tan temprano en la cronología histórica como es fray Juan de la Concepción, sí que del método de racionamiento que dicta la cita sobre el gusto puede hacer percibir el punto de vista pragmático que caracteriza a todo el ideario ilustrado y su aplicación política y social. Esta reflexión del carmelita, pues, demuestra sin miedo a ambigüedades su total naturaleza y perfil ideológico ilustrado y reformista. Lo del adjetivo neoclásico es ya harina de otro costal.

¹²⁰ Nasarre, *Disertación o prólogo...* *Op. cit.*, p. 70.

¹²¹ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora...* *Op. cit.*, I, [p. VIII].

Como se está viendo, fray de la Concepción pide una renovación original del teatro que lo adecúe a los nuevos tiempos. Como común al ideario ilustrado, la moral y la educación deben de ser el fin último que, en el caso de la comedia, se consiga mediante el entretenimiento. Pero, justamente, en la primera mitad del siglo estos reformistas no veían en el teatro más que ociosidad, es decir, corrupción de espíritus y exaltación de malas costumbres de otros tiempos. Y, como consecuencia de la falta de modernidad del teatro, la total ausencia de un ideario acorde a las reglas de la buena civilización en los corrales de comedias originaba el lógico y protector levantamiento de la modernidad intelectual española –es decir, los eruditos nuevo-pensantes ilustrados–. Su fin último era destruir el distanciamiento entre el estadio intelectual correcto y el del pueblo. Y, gracias a su posición de censor, él puede actuar para que la decencia vuelva otra vez a regentar los teatros y las mentes de los españoles. Y, de hecho, lo hizo. En la aprobación de 1744, dentro de un discurso sobre la necesidad de modernización del teatro popular, expone el caso de una tonadilla que censuró no se podía representar, «no porque la tonadilla decía nada malo, sino porque nada decía. Porque este mismo no decir nada, motiva en la razón una fastidiosa ociosidad con que se descuida en atacar la brida al sentido»¹²². No hay lugar a dudas: hay que evitar y condenar el simple divertimento sin otro fin ni medios, porque en la ausencia de significado el mal y el vicio pueden colonizar. Lucha impertérrita a entretenimientos relajados que confunden a la plebe y los distancian de las cuestiones temporales y terrenales primarias, es decir, buena cristiandad, moral, fidelidad al monarca y preocupación por el progreso de la recién creada Corona de España. En otras palabras, ya desde Luzán, pero sobre todo desde Nasarre, Montiano y personajes como fray de la Concepción el teatro era la herramienta para la construcción de la perfecta y moderna ciudadanía. Y en el teatro anterior, el de Lope y Calderón, «el artificio y el afeite con que hermosea los vicios es capaz sin duda de corromper los corazones de la juventud»¹²³. La condición de fraile carmelita sirve para focalizar el motivo utilitario único que debe de tener el teatro para el pueblo, que es antagonista de la falta de aplicación social y pedagógica del teatro que esos ilustrados podían encontrar en la cartelera madrileña: «no quiero (por ahora) tomar partido en la viejísima cuestión de la licitud o ilicitud de las comedias, respecto de la voluntad; pero siempre defenderé que las que hoy se hacen (a reserva de rarísima) son abominables para el entendimiento. Lo verosímil se ha desterrado; de lo decente no se cuida; en las de caso se

¹²² Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *idem*.

¹²³ Nasarre, *Disertación o prólogo... Op. cit.*, p. 76.

desmiente toda la historia; en las de invención solo tiene la ida por objeto la bulla»¹²⁴. No se fijan estas composiciones en el principio fundamental del arte que es la imitación de la naturaleza, la verosimilitud en todos los aspectos y formación a partir de las reglas que han delimitado el buen arte que ha hecho la humanidad, es decir, el clasicismo que imperó en los buenos tiempos del teatro español y aquellos pocos que los han seguido¹²⁵. Queda clara, pues, la concepción del teatro ideal y de aquel corrupto para Nasarre y fray de la Concepción.

El racionalismo de estos reformistas no se detiene solamente en los propios textos. Como buenos analíticos de la decadencia teatral como parte y reflejo de la social, estos dos ilustrados que defendían que Cervantes imitó la comedia nueva de Lope para, como hizo con los locos hidalgos de las novelas de caballería y los pastores de las églogas, reírse satíricamente de la vulgaridad de la nueva forma de hacer comedias¹²⁶, no dudaron a culpar de gran parte de la responsabilidad del estado innoble del teatro coetáneo a los otros protagonistas de todo el ámbito teatral. Los actores y, por extensión, los autores de comedias, eran vistos como los brazos ejecutores del genocidio cultural que estaba sufriendo España. Estas milicias mercenarias pervertían todavía más al auditorio con un trabajo actoral más exagerado que heredero de la desfachatez, la inmoralidad, la lujuria y el libertinaje del gremio en el siglo anterior. Y este hecho, para los preocupados por la salud pública, agravaba hasta puntos de tolerancia cero la ociosa y trivial espectacularidad de las comedias populares, perturbadoras de la vida. Así declara el carmelita en 1749 la necesidad de reprobación de este mal arte del actor de los corrales y de la importancia de exterminar inmediatamente esa enfermedad corruptora sin impunidad ni excepción alguna:

No conoce el ingenio otro entusiasmo que el rumbo que le determinan los mismos actores y con todo estos auxilios producen unos monstruos, abortan uno parros, que muestran

¹²⁴ Juan de la Concepción, “Disertación”, en *Ibid.*, p. 106.

¹²⁵ Nasarre alaba principalmente los autores de los siglos XV y XVI, tales como Lope de Rueda, Cristóbal de Castillejo, Bartolomé Torres Naharro, Juan del Encina, Alonso López Pinciano o Cervantes: «tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte, con caracteres naturales y propios, con buena moral con maraña y enredo verosímil, con las unidades tan apetecidas y decantadas, con dicción hermosa y correspondiente, que agrandan, divierten e instruyen al vulgo y a los cortesanos, y que quitan el sobrecejo a los Catones, purgando con gracia y risa los vicios de todos; pero no hay que buscar estas comedias entre las de Lope de Vega, ni las de don Pedro Calderón, ni de otros que los imitaron» (*Ibid.*, p. 80).

¹²⁶ «Para este fin, ningún medio más útil que poner los errores en su propio traje, a vista de los entendimientos, para que desazonado (como es natural) a las violencias del objeto el menos delicado espíritu, dirija sus conceptos por las sendas de lo acertado, con el anhelo de huir lo aborrecible» (Juan de la Concepción, “Disertación”, en *Ibid.*, p. 106).

clarísimamente que si la comedia debe ser espejo de la vida, están sin duda enormemente deformes las vidas, según se representan en el espejo.¹²⁷

La regulación y adoctrinamiento del mundo dramático y actoral es, por ese motivo, indispensable. Relativizar su libertad interpretativa es el camino para conseguir la libertad verdadera del pueblo hacia la educación, la buena moral y la verdad beneficiosa. Sus críticas están dirigidas a la exención de amonestaciones hacia este mundo del teatro profesional en general. Debido a que tanto los arrendatarios como las compañías dependen únicamente para su subsistencia de la recaudación, es decir, de la ley de la oferta y la demanda, si, por razón que fuera, actores que representan contrarios a la buena moral y las costumbres modélicas tienen total impunidad ya no solamente para continuar desempeñando su trabajo, sino que no hay impedimento alguno para conseguir éxito y fama. Por estos motivos, los ilustrados no cuestionan la licitud de las comedias en sí, sino la manera en que se representan y el insano privilegio que tiene unos gremios –refiriéndose tanto a los dramaturgos como a los actores– de tanta responsabilidad social y pública:

Y este viéndose libre, como ni puede entender ni atender más que a lo le brinda y a lo que le suena, hace que después se lamenta estrago lo que empezó entretenimiento. Yo no sé, ni juzgo, en quién consiste el vicio, ni sé ciertamente su calidad ni su intención. Mas negar que hay algunos cuando son tantos y tales os que lo proclaman es una terquedad peligrosa.¹²⁸

Indudablemente, estas palabras de fray Juan de la Concepción remiten a la queja y a los ataques de Felipe de Medrano. El fin de ambas críticas es la misma, pero los motivos, los caminos para llegar a ellos, son distintos. Y en esos matices –como ocurrió con la valoración de las comedias de figurón por Luzán– residen las diferencias genéricas de dos perfiles distintos de hombres. Mientras que el carmelita el origen de las críticas y deseos de reprobación de los actores y responsables de las compañías está en el fundamental didactismo moralizante, en que el modo de representar unas comedias que purgan «con gracia y risa los vicios de todos» con vistas a un horizonte de sociedad ilustrada, el hijastro de Zamora no tanto lo hace por ese motivo sino como reivindicación de la realidad original que fueron sus comedias, que los actores –mediante las malas artes y el corruptible espíritu libertino de estos que denuncia de la Concepción– han tergiversado y saqueado para su propio beneficio. Entonces, ¿se puede considerar a Medrano como reformista ilustrado? Lo es en la misma proporción que lo fue su padrastro ridiculizando en 1697 la superstición

¹²⁷ Juan de la Concepción, “Disertación”, en *Ibid.*, pp. 106-107.

¹²⁸ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, I, [p. VIII].

popular y la debilidad de la razón en la mayoría de la masa social en *El hechizado por fuerza*. No es la bajeza moral, costumbres anacrónicas y vicios nocivos lo que recrimina Medrano a los actores, sino que las desorbitadas licencias que se toman al representar las comedias de Zamora por parte de actores y autores de compañía que pervierten las originales, con las perjudiciales consecuencias para la memoria y recepción posterior de las obras del dramaturgo. Crítica específica la de Medrano; crítica genérica la de Juan de la Concepción.

No hay duda, pues, del convencimiento y compromiso activo del carmelita para la cruzada reformista de ideología ilustrada. Sus palabras así lo han atestiguan. Mejor dicho: la preocupación porque sea el teatro corrector activo de vicios y costumbres para el pueblo lo posicionan. El utilitarismo y la pedagogía social recorren ambas aprobaciones. Así que, en rasgos generales, los parámetros de evaluación de fray Juan de la Concepción son sociales y morales, no tanto literarios o artísticos. Entonces, ¿qué imagen le sugieren las comedias de Antonio de Zamora que, supuestamente, ha leído y ha tenido que aprobar? ¿Qué impresión tuvo él, tan próximo a la ideología de Mayans, Luzán, Nasarre, Montiano y demás, de la obra teatral de un autor que continuó la maestría de Calderón? Partiendo de la teoría atemporal del neoclasicismo –la de la validez eterna y universal de la poética aristotélica–, no debiera de haber sido muy positiva. Pero al fin y al cabo las aprobó, declarando, además, que de los vicios de ociosidad y corrupción de la moral del teatro popular antes comentado «ninguno he encontrado perjudicial en estas de don Antonio de Zamora y en consecuencia nada tienen que se oponga a nuestra católica creencia y rectas costumbres»¹²⁹. ¿Incoherencia ideológica? ¿Contradicción anacrónica? No todo es blanco o negro. Mucho menos en una etapa de transición.

Al inicio de la aprobación de las *Comedias de Antonio de Zamora* de 1744 fray Juan de la Concepción hace una advertencia fundamental, ya no solamente para entender por qué alguien de su perfil valorará positivamente la publicación de esos dos tomos, sino para conocer la variable en el mundo literario que motivó la incomprensión y la intolerancia de la obra del madrileño por los venideros críticos neoclasicistas. He ahí la clave de toda la recepción de Antonio de Zamora a la que se le está dedicando todo este capítulo:

He leído las Obras Poéticas que escribió don Antonio de Zamora, y confieso que a no haberme suavizado el encargo la gustosa memoria, que guardo del apreciable trato que logré

¹²⁹ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *Ídem*.

tener con el autor, me hubiera sido muy molesto. La materia, si tiene algún lugar en mi noticia, respecto de mí tal cual estudio y mi profesión, padece total extrañeza.¹³⁰

Esta declaración es capital y complementaria para todo lo que a partir de ahora se va a escribir. Estas palabras son, a pesar de su incuestionable e inamovible ideario reformador, esclarecedoras de la capacidad de contextualización relativamente imparcial y objetiva de aquellos primeros ilustrados que convivieron con el teatro barroco. Fray Juan de la Concepción conoció a Antonio de Zamora. Y el hecho de conocerlo no supone solamente que le puso cara a la mano que escribió todas las comedias, sino que trató con él y, de forma directa, sabía el contexto histórico, político, cultural y social en el que las creó. Es decir, tenía la referencia que se debía de tener para la valoración lo más objetiva y descontaminada posible. Si bien los tiempos habían cambiado desde su trato con el dramaturgo, en 1744 el carmelita todavía discernía las circunstancias en las que el madrileño escribió, por qué escribió y, muy importante, atendiendo a qué modas y/o criterios escribió. En otras palabras, Juan de la Concepción entendía y comprendía perfectamente cuál había sido la modernidad de Antonio de Zamora, la modernidad propia de las tres primeras décadas del siglo XVIII –que coincidía con la juventud del fraile–. Esta declaración aporta una seguridad total –o al menos aproximada– de valoración objetiva de aquello que, en cierta medida, pedía unas páginas antes Felipe de Medrano de «intitularte perfectamente sabio, pues supiste enriquecer a tanto ingenio»¹³¹.

La percepción del carmelita sobre la diferencia de tiempos del de Zamora y de los presentes es verdaderamente encomiable y lo halaba. Cumple con uno de los valores más definitorios del ideario ilustrado: la justicia imparcial. Por supuesto que el mismo hecho de haber conocido al dramaturgo al que se le homenajea con esa publicación es razón de peso para ello, pero el rasgo crítico contextualizado e imparcial debe de aplicarse en un tiempo, como él mismo hace entrever, en el que es ya patente el conflicto de las comedias en España:

La materia, si tiene algún lugar en mi noticia, respecto de mí tal cual estudio, y mi profesión padece total extrañeza. Esto es mirada siempre. Pero mirada ahora aún produce más escabrosidades. Aprobar comedias en este tiempo puede ocasionar que más de uno infiera de la particular permisión del libro, la universal aprobación de la práctica del teatro. Y esta sería

¹³⁰ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *Ibíd.*, I, [p. VII].

¹³¹ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *Ibíd.*, I, [p. VIII].

una ilación que mostraría falta de reflexión en quien la dedujese, pero no daría ningún crédito a quien la motivase.¹³²

Lejos de dejarse influenciar por la presión de que «más de uno» del ambiente cultural madrileño le insista en los errores y lo vulgar de las comedias que no sean de corte clasicistas, el carmelita las observa desde el propio tiempo de estas, que conoció. El grado de imparcial justicia hace que le dé igual que en los tiempos de la década de los cuarenta se empiece a cuestionar la publicación de comedias de autores antiguos. La seguridad de su memoria legitima y es testigo fiel de «haber conocido lo juicioso del autor y saber que aunque holló [sic. halló] la cumbre del Parnaso fue siempre muy distante del precipicio, me hace confiar podré libertarme de uno y otro escollo»¹³³. Es muy significativo que de la Concepción relacione el éxito teatral y literario de «la cumbre del Parnaso» con el «el precipicio». Claramente, esta idea remite directamente lo que cinco años más adelante asegurará Nasarre de Lope y Calderón como corruptores totales del arte escénico español. Pero este no es el caso de Zamora. O, al menos, no lo dice la amplia valoración del censor sobre las comedias que se publicarán:

En estas comedias he hallado las invenciones raras pero verosímiles; las trazas ingeniosas pero sin violencia; los príncipes introducidos pero sin desdoro; los Santos imitados pero sin desacato; las mujeres despejadas pero sin bajeza, las máximas políticas vivas pero sin sátira; los chistes agudísimos pero cristianos; los teatros vistosos pero no traídos; la verdad vestida pero no manchada; los conceptos frecuentes pero no pesados; los versos suaves pero no inútiles; el estilo propiamente poético pero no afectado; el todo no con todo lo que debe tener pero faltándole menos que a los más.¹³⁴

Por descontado que no son las comedias de Zamora modélicas piezas confeccionadas mediante las reglas clásicas. Pero, en realidad, eso poco importa a fray de la Concepción. Aparte que el objetivo principal de sus palabras es refutar que lo que se publica cumple con «nuestra católica creencia y rectas costumbres», en el criterio del carmelita es indispensable el elemento pedagógico social. Es decir, que si no son estas comedias que recrean a imitación y semejanza la vida como debiera de ser, al menos que no contengan elementos que promuevan a todo lo contrario, al agravamiento de la corrupción del vulgo y de la sociedad. En el aspecto literario, como dice de una forma un tanto retórica, no lo tiene todo pero le falta menos que a los grandes. Y, puesto que nada hay más seguro que su

¹³² Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *Ibíd.*, I, [p. VII].

¹³³ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *Ídem.*

¹³⁴ Juan de la Concepción, “Aprobación”, en *Ídem.*

propia palabra sobre el trato con el dramaturgo, el carmelita no ve motivos para los que detener el homenaje a tan buen y cristiano hombre.

Más allá de este variante importantísima de fray Juan de la Concepción para la recepción de la obra y figura de Antonio de Zamora, merece la pena cuestionarse si ese recuerdo no adulteró la visión del carmelita y, por lo tanto, bloqueó la perspectiva crítica con las comedias de teatro antiguo como eran las de aquel bendito difunto. Ya bien dejó escrito que algunos intentaban influenciarlo para evitar que aprobase la publicación y, por su concepción totalmente ilustrada del teatro, ¿realmente continuó siendo fiel al ideario reformista con la aceptación de las comedias de Zamora, si gran parte de su obra general era de aquellas que tanto aborrecieron los neoclásicos? Para esclarecer esa respuesta hay que detenerse en la naturaleza, la temática y los géneros de dichas comedias publicadas en 1744. Para ello, es necesario una explicación práctica de todo lo que el tema del trato del carmelita con el dramaturgo significó en la modulación de la opinión del religioso reformista.

Entre la recopilación de obras que los dos volúmenes recogen, hay una variedad dispar de géneros. Seis son fiestas reales¹³⁵, cuatro comedias de santos o religiosas¹³⁶; tres comedias de honor¹³⁷, dos comedias de magia¹³⁸, solamente una comedia histórica¹³⁹, así como del género del figurón: la famosísima *El hechizado por fuerza*. Esta última, como se ha tratado anteriormente con Luzán, pertenecía al género que más valoraron los neoclasicistas del teatro antiguo. Por no decir el único que salvaron. Esta opinión era compartida totalmente por fray de la Concepción, tal y como se deduce de su preocupación por el pragmatismo y pedagogía social en esta aprobación y en la de la edición de Blas Nasarre¹⁴⁰. No obstante, nada dice sobre ella en la aprobación, ni una simple referencia de ejemplo en el discurso sobre la necesidad de correctivo de las malas costumbres de las comedias. El bajísimo porcentaje que esta representa del total (5'88%) puede justificar la ausencia de comentario.

¹³⁵ En el tomo primero: *Todo lo vence amor*, *Áspides hay basiliscos* y *Siempre hay que envidiar amando*; en el segundo: *Amar es saber vencer*, *Viento es la dicha de amor* y *Ser fino y no parecerlo*.

¹³⁶ En el volumen primero: *El custodio de la Hungría*, *San Juan Capistrano*, *Judas Iscariote* y *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada*; en el segundo: *El lucero de Madrid*, *San Isidro Labrador*.

¹³⁷ En el primer volumen: *Mazariegos y Monsalves*; en el segundo: *Cada uno es linaje aparte* y *los Mazas de Aragón* y *No hay deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*

¹³⁸ *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto. Primera parte* y *Duendes son alcabuetes. Segunda parte*, ambos en el segundo tomo.

¹³⁹ *La Poncella de Orleans*, incluido en el primer tomo.

¹⁴⁰ Indudablemente, las únicas comedias que la rigurosa visión de Nasarre aceptó como buenas y correctas del siglo anterior fueron las pertenecientes al género del figurón de «Rojas, de la Hoz, de Moreto, de Solís y de otros poetas cómicos que, cuando quisieron, guardaron religiosamente los preceptos del arte, siendo otros muchos admirables en la invención y la maraña» (Nasarre, *Disertación o prólogo... Op. cit.*, p. 79).

Pero, precisamente, los primeros neoclásicos se habían posicionado de manera muy crítica sobre los géneros poético-musicales de tema fantástico —«la poca verosimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles»¹⁴¹—, sobre las comedias de honor¹⁴², las históricas¹⁴³ y qué decir ya de las espectaculares y aparatosas comedias de santos y de magia. No obstante, en la valoración general de las obras, Fray de la Concepción homogeneiza criterios para una evaluación global. Si no oculta que, por ejemplo, son «los príncipe introducidos pero sin desdoro; los santos imitados pero sin desacato», llegando a la conclusión de que «las invenciones son raras pero verosímiles», esta idea debería de ser rechazada por una percepción ilustrada —más todavía por una neoclasicista— por la desmesurada libertad del ingenio para la fantasía y la incuestionable ruptura con la imitación de la naturaleza. Pero no lo hace el carmelita, a pesar de haber tantas comedias que, a ojos de Luzán, Nasarre y otros neoclásicos de la época, serían censuradas y reprobadas sin duda alguna.

Para comprender mejor el motivo que lleva al carmelita a aceptar y a aprobar las comedias de Zamora, a pesar de contradecir la gran mayoría de ellas e ideario poético neoclásico, puede ser fecundo exponerlo mediante el ejemplo de *No hay deuda que no se pague y el convidado de piedra*, la famosa versión del madrileño de *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina*. No es mi intención adelantar apreciaciones y observaciones sobre la crítica neoclásica que tendrá esta obra más adelante —en especial con Leandro Fernández de Moratín—, por lo que me centraré únicamente en una posible recepción de la pieza por el perfil individual y preciso del carmelita.

Juan de la Concepción tenía once años cuando se estrenó la versión del mítico burlador por Antonio de Zamora. Esta, a pesar de lo que ha dicho la crítica, no es ni mejor ni peor ni siquiera comparable con la original de Tirso o de Alonso de Córdoba y Maldonado¹⁴⁴, y mucho menos con la de Zorrilla. Si bien es indudable que parte de la comedia del mercedario, la comedia que escribe Zamora no es ni una refundición ni una copia o denominaciones peyorativas que la crítica dieciochesca y, muy en especial, la

¹⁴¹ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 601.

¹⁴² «[Calderón] retrata como honesto, y aún heroico, lo que no es lícito representar sino como reprehensible. Da al vicio fines dichosos y laudables, endulza el veneno, enseña a beberlo atrevidamente y quita el temor de sus estragos» (Nasarre, *Disertación o prólogo...* *Op. cit.*, p. 90).

¹⁴³ «Los más frecuentes errores en nuestras comedias son contra la historia, cronología y geografía» Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 606.

¹⁴⁴ Este autor escribió a finales del siglo XVII *La venganza en el sepulcro*, inspirada en el mito. Para un análisis y comentario de la obra y de su relación con la de Tirso, véase Fernando Díaz-Plaja, *El don Juan español*, Madrid, Encuentro, 2000, pp. 85-86, y el estudio de Ignacio Arellano en Zamora, *No hay deuda que no se pague...* *Op. cit.*, pp. 20-23.

decimonónica han aplicado para la valoración del *Comvidado de piedra* de 1713. Y la razón es muy sencilla: dejando aparte la problemática del origen del mito, lo que es inamovible es que Tirso plasmó esa leyenda en un determinado argumento y trama para su puesta en escena. ¿Fue Tirso quien inventó el mito del don Juan o más bien lo plasmó a su manera – brillante y excepcionalmente, claro está–? Que Zamora aprovechara gran parte de las acciones y argumentos de *El burlador de Sevilla* carece, en lo que se está refiriendo, de cierta importancia. Pues si Tirso escribió su versión en pleno auge de las letras españolas –época coincidente con el inicio de la decadencia política y sus consecuencias para la sociedad–, Zamora hizo lo mismo: actualizar el mito que desarrolló el mercedario sobre 1630 al gusto propio y que reflejara la sociedad de principios del siglo XVIII y lo que ello supuso. Es decir, que lo que hizo el madrileño, con mayor o menor fortuna –eso es aspecto más relativo–, fue plasmar el mito, la leyenda y el carácter definitorio, singular del burlador, con todo lo que ello significa, en el estilo de vida de aquellos personajes que podrían representarlo. De ahí que la desfachatez, la chulería, el matonismo y el halo carcelario que exhalan muchos versos de don Juan que muchos críticos incluso modernos han observado en el don Juan de Zamora atiendan a parte de la recreación contextualizada temporal y socialmente del mito –no tanto el personaje creado por Tirso–. Y, como se deduce de todo esto, es lógico que se vea *No hay deuda que no se pague* inferior, desarreglada, vulgar o incluso una mala versión o refundición de *El burlador de Sevilla*... dependiendo de qué parámetros se escojan como referencia para la evaluación. Tal y como resume Fernando Díaz Plaja, «los críticos en general están de acuerdo en que la obra de Zamora es inferior en calidad e interés a la de Tirso de la que se dice es pura copia. No estoy tan seguro de ello. El don Juan de Zamora tiene características muy distintas dentro del cuadro general del personaje»¹⁴⁵.

Efectivamente, Zamora no hizo una refundición del de Tirso, sino hizo su versión en y para un determinado tiempo –como autor cuya escritura estaba ligada a él– del mito de don Juan Tenorio. Lo mismo ocurrió con la “trova” –es decir, versión burlesca¹⁴⁶– de la comedia *all'improvviso* muy común en las compañías italianas –las *tropas*– *Spiritu folleto* que Zamora configuró como la famosa *Duendes hay alcabuets y espíritu foletto*. Si el carácter del mítico burlador sevillano sorprende a la par que es aborrecido por los espíritus que

¹⁴⁵ Díaz-Plaja, *El don Juan español*... *Op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁶ «La idea de Bajini es que Zamora no imitó un texto, sino que lo reelaboró de forma paródica, con un resultado muy distinto al de la obra italiana, en apoyo de lo cual aduce textos anteriores a Terreros en los que se toma la palabra en ese sentido, en general burlesco» (Fernando Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*; tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 306).

esperaban una configuración atemporal y decorosa del hombre que convidó a la muerte a cenar, no lo es para aquel que conociera el panorama social de la calle madrileña, la de la inestabilidad y la continua duda de la fortuna, la de los proto-majos, aquellos hidalgos productos de la degeneración de los valores caballerescos del siglo pasado y el anacronismo sazonado con nuevas modas que iban a dominar el estrado popular castellano. Y, nada casual, el rasgo general de estas figuras era la chulería barriobajera, con abundantes peleas en su día a día. Si «la característica principal de este don Juan [...] es [...] su matonismo, su amor por la pendencia, su sed de sangre»¹⁴⁷, está claro que el burlador de Zamora es una recreación de esos majos, de esos bribones achulados, coetáneos al dramaturgo, al carmelita y a las primeras décadas de siglo, en las que la creencia en duendes y brujerías estaba muy difundida por el común del pueblo. Estas dos comedias son el ejemplo de la actualización de la tradición que el madrileño tenía para su teatro¹⁴⁸.

He ahí el *quid* de la cuestión: en ningún momento se advierte que el don Juan del madrileño sea de la misma condición y dignidad que el de Tirso. El de Zamora es pura *imitatio* y pura verosimilitud de su presente social. Acierto según la preceptiva cómica, pensará Leandro Fernández de Moratín¹⁴⁹. Será este, como se tratará en el punto dedicado al autor de la Comedia nueva, el primer literato y crítico que ya no solamente comentará la obra, sino que la observará destacando su significación y trascendencia en la historia del teatro español. Así pues, el único error que comete el dramaturgo es relacionar ese comportamiento de clase social casi marginal al de un noble de la altura del hijo de un consejero de Alfonso XI. Pero no será porque no existieran burladores de damas aristócratas y de mujeres taberneras en 1713. Es más, el mismo personaje declara que su modo rebelde y chulesco de vivir es totalmente nuevo, desprendido –aunque fuera evolucionado o degenerado, según se mire– del antiguo ideal de noble, honor y caballero: «porque yo no entiendo de esto / de plazos ni desafíos / a lo antiguo»¹⁵⁰. Este cambio de paradigma del anterior caballero pundonoroso es producido como reacción al absolutismo que limita e imposibilita desde un punto ideológico aplicado a la sociedad la libertad

¹⁴⁷ Aracdio Baquero, *Don Juan y su evolución dramática. Tomo II*, Madrid, Editorial Nacional, 1966. p. 3.

¹⁴⁸ Para un conocimiento mayor de la concepción teatral de Zamora y los rasgos característicos de su dramaturgia general, véase todo el capítulo siguiente, en especial el apartado 2. El teatro para Antonio de Zamora (pp. 297-310).

¹⁴⁹ «Zamora trató de refundirla, y conservando el fondo de la acción, la despojó de incidentes inútiles: dio al carácter principal mayor expresión y toda la decencia que permitía el argumento, haciéndole más agradable mediante la feliz pintura de costumbres nacionales con que le supo hermosear» (Leandro Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes del teatro español*, Madrid, Aguado, 1830, tomo I, pp. VII).

¹⁵⁰ Zamora, *No hay deuda que no se pague...* *Op. cit.*, p. 88, vv. 755-757.

individual y la caballería barroca¹⁵¹. Y todo esto Fray de la Concepción lo tuvo muy en cuenta en 1744. Como declara, ya no solo es que conoció al dramaturgo, sino que supo perfectamente cómo era la sociedad de los años inmediatamente posteriores al estreno de la pieza y el tiempo de las múltiples reposiciones que se hicieron en los diferentes todavía corrales de Madrid. En ese caso, es comprensible que, a pesar que la versión de Zamora va en cierta medida contra las buenas costumbres y permite la salvación a individuo tan antisistema y amante del alboroto público, el carmelita pueda valorar esta y todas las piezas de fantasía y todo tipo de aparato que contienen los dos volúmenes publicados no desde el unidireccionismo neoclásico sino en su tiempo y en su historia, con el éxito popular y el límite de lo moral y cristiano que nunca cruzó el dramaturgo.

Como se comprueba, Juan de la Concepción no traiciona ni a unos ni a otros. Tampoco es cuestión de deslealtades. No para la objetividad y saber de la necesidad de contextualización del ilustrado carmelita. Él, que había vivido el tiempo de las heterodoxas comedias y había conocido la rectitud y erudición del que las escribió, tenía todos los recursos para hacer una valoración más o menos justa –o, al menos, de no desprestigiarlas por el mero hecho de ser comedias y todavía más por ser teatro antiguo–, aunque no fuera un asiduo a los corrales. Este dato es importante, pues, aunque solamente las leyó, aprobó las comedias originales del madrileño, no las reposiciones que a esas alturas de siglo empezaban a saquear y a tergiversar persona y obra del dramaturgo. Así que, Fray de la Concepción, aprobó las comedias de Antonio de Zamora para su publicación. Si bien es cierto –como se ha ido comprobando– que sin más halagos ni requiebros a la memoria del difunto –de eso ya se había ocupado Felipe de Medrano–, un religioso de perfil ilustrado y reformista aprueba la publicación de las comedias de un autor de entre siglos. Es importante este dato: que las aprueba, no tanto las valora críticamente como hará la gran mayoría de eruditos neoclásicos. Las cree inofensivas para la salud pública y el buen orden social por todo lo anteriormente comentado. Así que Fray Juan de la Concepción conoce la dimensión específica de la obra de Zamora, el tiempo de ellas, que hace comprenderlas, las valora desde una perspectiva moral y social neutra y las acepta para que la luz pública.

El caso de la aprobación de Juan de la Concepción destapa el principal problema y error que se cometió en la recepción de Antonio de Zamora durante los siglos XVIII y XIX por el perfil neoclásico y academicista. Si no se ha conocido, no se entiende. La

¹⁵¹ René Andioc desarrolla como base moral para la censura de las comedias barrocas por Leandro Fernández de Moratín el absolutismo, «cuya autoridad excluye, al menos teóricamente, cualquier afirmación excesiva de autonomía del individuo» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 161).

realidad histórica y cultural del dramaturgo de *per se* choca de bruces con la propia de los neoclásicos más ortodoxos y solamente alguien con conocimiento de ambas –aunque pertenezca a la segunda–, sabe, al menos, sopesarla de manera ecuánime. Y esta excepción dentro del concepto genérico de la ilustración de todo el siglo XVIII es fray Juan de la Concepción. O, mejor dicho, una variante son todas aquellas personalidades nacidas entre siglos que vivieron o estuvieron en contacto con la realidad histórica y el contexto cultural de Antonio de Zamora. Eso sí, es fundamental que tuvieran una percepción artística moderada. De lo contrario, si fray de la Concepción no le hubiera «suavizado el encargo la gustosa memoria» de conocer al dramaturgo, de bien seguro le «hubiera sido muy molesto». Es decir, muy probablemente no las hubiera visto válidas para que su difusión impresa. El hecho que no las vea un peligro para la decencia pública está en que el carmelita las ha valorado en la dimensión histórica y literaria originarias, contextualizadas y valoradas en esos determinados parámetros históricos y referentes al autor. El distanciamiento cultural e ideológico es aquí salvado solamente por el contacto directo entre ambos hombres, lo que le permite la aprobación por la relativa comprensión de las obras.

Como se ve, mientras Luzán y otros muchos lo valoran únicamente por *El hechizado por fuerza*, fray de la Concepción lo aprueba por el conocimiento de la realidad personal y artística que fue, es decir, por ser un dramaturgo que escribió con éxito y sin sobrepasar el límite de la buena moral en un determinado y complicado tiempo, su tiempo. De ahí que, mientras los primeros alaban su figurón y el segundo únicamente aprueba su obra en general, tenga mucho más valor y sea más fidedigno el testimonio del carmelita por el conocimiento directo del autor y de sus circunstancias, dato primordial para, al menos, su comprensión. No lo reconoce como autoridad, pero tampoco lo tilda de peligrosamente anacrónico o pervertido corruptor de la salud pública. Aprueba su teatro. Y esto, ante el cierto hermetismo ideológico y crítico que el movimiento neoclásico estaba generando, solamente era posible en alguien que lo hubiera conocido, percibido y entendido las piezas hechas en un muy determinado tiempo. Por eso, aunque sea únicamente aprobación y, lógicamente, no repita los comentarios de superlativo reconocimientos hechos por Medrano, fray de la Concepción puede considerarse como la única figura próxima al reformismo ilustrado que comprendió la obra general de Zamora gracias a la memoria de su persona.

No obstante, este caso es ya solamente una ocasión específica, singular y excepcional. Con los años cuarenta el literario mundo progresista –alentado por el parasitismo de la

industria teatral— había reducido a un título la obra de Zamora. Fuera de personas que o bien lo conocieron o bien vivieron en su tiempo —pertenecientes a una generación próxima al dramaturgo—, ya no tenía nada que ofrecer ni atractivo alguno más que el figurón. De ahí que, por el radicalismo y el puritanismo de Nasarre en cuanto a la comedia perfecta, ni lo miente por pertenecer ya a una época de cambios, mezcla y transición, es decir, época de la que sale inmediatamente el vicio y el mal social en el teatro de su tiempo. En la década siguiente el círculo neoclásico no hará otra cosa que repetir constantemente lo mismo. Si Nasarre había seguido a Luzán, Luis José Velázquez de Velasco (1722-1772) repetirá de una forma —eso sí— más desarrollada y general el estado de las letras castellanas. Con sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754) el malagueño continuará el radicalismo de Nasarre sobre el teatro del siglo anterior, denominando a los dramaturgos barrocos una de las tres sectas —junto con la de los poetas conceptistas y la secta de los cultos— que ha corrompido y llevado la barbarie a la literatura española¹⁵². Entre los mayores culpables, Velázquez nombra al autor de *El hechizado por fuerza* que anteriormente, reproduciendo la cita sobre las comedias de figurón de Luzán, había mostrado como dignas piezas de la etapa anterior acordes con las unidades:

La primera fue la de los que ignorando o despreciando las reglas de la poesía dramática que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud y el pedantismo, que todavía vemos sobre las tablas; siendo los principales jefes de esta escuela Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, a quienes después siguieron, refinando más el mal gusto, don Pedro Calderón, don Agustín de Salazar, don Francisco Candamo, don Antonio de Zamora y otros que adelantaron este desorden hasta introducir en el drama una cierta altura de estilo, que aún no sería tolerable en la epopeya ni en la poesía ditirámica.¹⁵³

Vuelve a reproducirse la impresión de Zamora y del teatro que anotó el primer aragonés neoclásico. El bloque neoclásico, como se ve, no hará un paso atrás sobre su posición ante la desmesura y lo destructible del teatro del Siglo de Oro. Más bien avanzará su ataque y su radicalismo. No obstante, la recepción y valoración del figurón de Zamora seguirá igual, repitiendo una y otra vez el dictamen de incuestionable Luzán¹⁵⁴. Todo es

¹⁵² «Los poetas de este tiempo [s. XVIII], faltos de erudición y del conocimiento de las buenas letras, fiando demasiado en la agudeza de su ingenio y en la viveza de su fantasía, olvidaron y aún despreciaron las reglas del arte, siendo tres las principales sectas poéticas que entonces corrompieron el buen gusto» (Luis José Velázquez de Velasco, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Herederos de don Francisco Martínez de Aguilar, 1797, p. 60).

¹⁵³ *Ídem*.

¹⁵⁴ «Como Luzán, a quien sigue muy de cerca, Velázquez achaca tan “depravado estilo” a los preceptores del *Cannocchiale aristotelico* (1655) de Emmanuele Tesaurò (1592-1675) y a la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) de

relativo, las ideas son cambiantes, el mundo inestable y todo depende según el cristal con que se vea. He ahí el peligro de ver que «ahora aún produce más escabrosidades» sin referencias el teatro de Zamora y de muchos otros.

2.2.2. Ignacio de Loyola Oyanguren y el nacionalismo dieciochesco

Decía Francisco de Quevedo en el sueño de *Las zabúrdas de Plutón* que «tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera, la nobleza; la segunda, la honra; la tercera, la valentía»¹⁵⁵. Resulta más escandaloso que lo verdaderamente ridículo sea que las tres se hayan dado siempre como argumentos para defender una única visión, una sola verdad. En estas páginas puede parecer que se caiga en la redundancia quejosa de desautorizar la importancia de la verdad. No hay una palabra que esté escrita con nihilismo. En absoluto. No pueden ser las cuando lo que aquí se viene, no a defender, sino a mostrar, es, precisamente, el error de aquellos que no vieron más horizonte que el que podían asir de sus manos. Nadie puede hacer una verdadera historia de las ideas –como se dijo con palabras de Caro Baroja—. Y los intransigentes son tanto unos como los otros; son tanto los que no comprendieron a Antonio de Zamora ni a su obra, adelantándole el olvido, como aquellos que lo defendieron con argumentos un tanto fanáticos.

El hermetismo neoclásico que Blas Nasarre expuso en su *Disertación* a las comedias y entremeses de Cervantes fue contestada al año siguiente por «un ingenio de esta corte»¹⁵⁶. Fue en 1750 cuando Ignacio de Loyola Oyanguren (1686-1764), marqués de Olmeda, más conocido en el mundo literario con el seudónimo de Tomás de Erauso y Zabaleta, publicó *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, que rápidamente se convirtió en el altavoz y compendio más extenso y desarrollado de los partidores a ultranza de la nobleza, del honor y de la valentía del tipo de comedias que Lope de Vega y Calderón de la Barca cultivaron y de las que el pueblo todavía, según su criterio, todavía sigue teniendo como favoritas¹⁵⁷. Definitivamente, la guerra que iba a ocupar casi toda la segunda

Gracián» (José Cebrián, “Historia literaria”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 552).

¹⁵⁵ Quevedo, *Historia de la vida... Op. cit.*, p. 191.

¹⁵⁶ Portada de *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1750.

¹⁵⁷ «El citado ensayo de Erauso y Zabaleta es el que se muestra más valiente y sabio en defensa del teatro popular, actualizando, mediada la centuria, la poética barroca» (Palacio Fernández, “Teatro”... *Op. cit.*, p. 139).

mitad del siglo XVIII se había declarado formalmente. Era, como dice Iris M. Zavala, algo inevitable: «la polémica representa en realidad un conflicto entre dos principios opuestos: los antiguos reclamaban que la autoridad y la tradición eran los fundamentos del genio nacional, mientras los modernos percibían la historia como cambiante»¹⁵⁸. Si Nasarre al escribir sobre el teatro barroco «juzga de acuerdo con sus propios criterios de valoración y proyecta sobre su estudio su particular visión del mundo»¹⁵⁹, lo propio hace Oyanguren; si el primero menospreció y tachó de corruptores a los dos clásicos del XVII, más lo hará el segundo. Y, verdaderamente, buenos argumentos muestra para denostar la preceptiva neoclásica y satirizar directamente de Nasarre y del opresor «lazo en que ha caído por su inconsiderado amor a la terenciana secta»¹⁶⁰. No le faltan recursos con que describir –a su manera– el teatro neoclasicista y su supuesta función expurgadora de los males sociales:

Querer, por una parte, que la comedia sea y deba ser, según la escuela y usos de los antiguos, humilde, abatida, vulgar, lasciva, deshonesto, limitada y desnuda de gala, armonía y discreción; y sentar por otra parte que debe ser remedo, contrahecho, imitación y pintura de la naturaleza, limpiadora de los vicios del alma, espejo de la vida, ejemplo de las costumbres, imagen de la verdad y remedio eficaz para enfrenar las ardientes juventudes es verdaderamente juego de niños. Es desdeñarse a cada paso, andar a la caza de implicaciones y poner la comedia con más semblantes que Proteo. Esto la aparta y diferencia mucho de lo que es ella en pluma de los antiguos y en la directa intención del prologuista.¹⁶¹

Según el marqués de Olmeda es igual de falsa la supuesta imitación de la vida humana que pretendían los clásicos como falta de gusto, ingenio, gala y arte para la percepción de la existencia del hombre. Al menos, para el hombre español. Es aquí, entonces, cuando se vislumbra en el discurso de Oyanguren algo mucho más allá del gusto o de preceptiva teatral. El relativismo temporal que todo nacionalismo tiene como signo de autenticidad configura su realidad y, lo que es más grave, motiva su razón de ser:

Son las comedias de España, y en especial las de los venerados Lope de Vega, Calderón y sus imitadores, el más dulce agregado de la sabiduría, de la discreción, de la enseñanza, del ejemplo, del chiste y de la gracia. En ellas se retrata con propios apacibles coloridos, el genio grave, pundonoroso, ardiente, agudo, sutil, constante, fuerte y caballero de toda la nación. Se miran y de admiran ejercidas con la mayor delicadeza todas las valentías, frases, artificios,

¹⁵⁸ Zavala, *Clandestinidad...* *Op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁹ Albiac Blanco, *Razón y sentimiento...* *Op. cit.*, p. 383.

¹⁶⁰ Loyola Oyanguren, *Discurso crítico...* *Op. cit.*, p. 123.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 123-124.

figuras, primores y sonoras filigranas del idioma nuestro, aplaudido de todas las naciones por abundante, por fácil y armonioso.¹⁶²

La atemporalidad y universalidad de las reglas que proponen los neoclásicos es aquí dilapidada con los argumentos rotundamente antónimos: la grandeza de la singularidad del teatro español y la altura de los valores que reflejaban y recreaban las comedias nacionales, de las que Lope y Calderón fueron adalides. Estos dos rasgos patrióticos centran las doscientas ochenta y cinco páginas en los que, de forma muy redundante y de lectura obtusa, Oyanguren pretende justiciar la afrenta que Blas Antonio Nasarre hizo al buen nombre del teatro barroco. Desautoriza rotundamente las reglas vejatorias de la imaginación y del ingenio propio de los dramaturgos porque estas no atienden a la realidad nacional y temporal.

«La facultad y mudanza de los tiempos reforma, con poderosa fuerza, las más autorizadas leyes»¹⁶³, dice en relación al absolutismo de los preceptores grecolatinos. Pero, paradójicamente, esta sentencia que podría resumir gran parte de lo que en este capítulo se está tratando lo delata. Si el discurrir de las épocas reorganiza su realidad, ¿es acaso la misma España la de 1750 que la de la primera mitad del siglo XVII, donde escribieron gran parte de los dramaturgos a los que vehementemente defiende y eleva a los tronos de Talía? Si el marqués de Olmeda ve un error temporal y de sociedad querer imponer el mismo teatro de los clásicos a la idiosincrasia española, más lo comete él pensando que el reflejo de las virtudes de los reinos de los Austrias es el mismo que la del Estado español de Fernando VI. Parece que entendía –como les ocurría a sus opositores– que el tiempo de Zamora era distinto al que él pensaba. Impresionablemente sincrético, Ángel Valbuena Prat definió el arte del cambio de siglo con estas palabras:

Por tanto, el Siglo de los Borbones ya iba marcado por el nuevo signo. Lo que ocurrió, es que con muy buen sentido, la tradición española no veía una contradicción entre la renovación que suponía el arte francés y su adaptación a la temática y formas tradicionales. El caso escogido por Diamante es bien patente. Igualmente, Zamora y Cañizares supieron armonizar las dos tendencias¹⁶⁴.

Esa confrontación entre lo nacional y lo extranjero en absoluto existió. No solamente el género del figurón o el de la comedia de magia, sino las propias fiestas reales –emblemas y auto-representación desde Felipe IV– habían introducido como elementos

¹⁶² «A la muy ilustre señora, mi señora doña Isabel Obien y O’Conor», en *Ibid.*, pp. [IX-X].

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 57-58.

¹⁶⁴ Valbuena Prat, *Historia del teatro... Op. cit.*, p. 413.

enriquecedores italianos y franceses sin dejar, en absoluto, de ser barrocos y españoles. Por eso, el desliz entre melancólico y anacrónico –o ambos juntos– del marqués de Olmeda es enorme cuando el humo de la distancia histórica tergiversadora y el nacionalismo –que acaso son lo mismo– hacen efecto. Muy claramente, el estado de enervación por el prólogo de Nasarre le cegó del mismo modo que al aragonés. Si este último, que para Oyanguren debiera de ser un antipatriota, no supo discernir la realidad histórico-social, reflejo del teatro popular en boga en aquella época, el hombre que se escondía tras Tomás de Erauso y Zabaleta se había quedado todavía muy atrás del cambio de siglo. O, ¿es que no le sugerían nada las comedias de figurón? Oyanguren participó directamente en la vida teatral, especialmente de un género tan relacionado al de *El hechizado por fuerza* como el breve, siendo autor del *Baile de la tienda del rosolí*, de 1718, o el entremés *Los niños fingidos*, al año siguiente. Parece ser, pues, que el autor del *Discurso crítico* veía únicamente entretenimiento, gracia e ingenio en este tipo de comedias, pues, cuando comenta la excepción que hace Nasarre de dramaturgo como Rojas, Moreto, Hoz y Mola o Solís en sus comedias de figurón por ser cercanas a las reglas y preceptos cómicos –y porque veía remembranzas de las de Molière–, el fanático defensor del barroco contesta que «como si todos no hubiesen hecho lo mismo»¹⁶⁵.

Efectivamente, no todos lo hicieron, pues, tal y como ya se ha dicho, tanto Luzán y Nasarre salvan unos muy determinados títulos, comedias de figurón. La torpeza de Oyanguren está en, precisamente, no saber con precisión a qué tipo de pieza se refería, por lo que tildó de tontería infundada la frase de Nasarre. La ineptitud y estrechez de miras del noble madrileño para analizar la valoración del figurón por los neoclásicos lo define directamente como fundamentalista arcaico de la nación que se mostraba en las comedias barrocas. Cuando, a vueltas con la supuesta fijación por la corrección de las malas costumbres y vicios de los neoclásicos, hace una extensa analogía de la pintura con el teatro como recreación de la vida, el marqués de Olmeda asegura que «si para ser verdadera pintura le pareció que no debían omitirse los defectos, ¿qué podría parecerle la omisión de las perfecciones?»¹⁶⁶. Definitivamente, la defensa del que creía sentimiento patrio herido por los crecientes ataques de eruditos renegados y traidores a su nación era del todo parcial y anacrónica, absorbido por su misma causa¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Loyola Oyanguren, *Discurso crítico... Op. cit.*, p. 272.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶⁷ Erauso y Zabaleta no atendió a la vuelta de la poética renacentista que, en cierta medida, promulgaban los neoclásicos: «para hacer frente a los ataques, censuras y controversias del sector, llamado por la crítica

En medio de este panorama aparece el nombre de Antonio de Zamora. Aunque se sabe a ciencia cierta que ambos coincidieron, al menos, una vez en el certamen poético de 1722 para conmemorar la traslación de las reliquias de San Juan de Mata –en el que, por cierto, el dramaturgo actuó de secretario y el noble salió premiado¹⁶⁸–, por el tono con el que edifica su referencia señala lo contrario. Esta es, siempre teniendo en cuenta el motivo que desempeñará el comentario al dramaturgo dentro de la maraña de argumentos a favor del teatro nacional barroco, una mezcla de alabanza del autor de estilo barroco y de soporte de autoridad para su especial cruzada:

Don Antonio de Zamora, famoso poeta moderno, que en la cómica ostentó su ingenio dulce, festivo, estudioso, discreto, grave, palaciego y con propiedad, travieso, habla en el prólogo a su primer tomo de comedias de las altas dificultades que el estilo, las reglas y el melindre del gusto han congregado contra el punto crítico de la perfección o el aprecio de este género de diversiones.¹⁶⁹

En esta primera referencia muy claramente se quiere resaltar el aspecto de confrontación entre teatros diferentes que atienden a naciones diferentes. La politización que aquí se observa es el principal caballo de batalla del marqués de Olmeda. Como se comprueba después de situar texto, autor y su relación con el dramaturgo, el comentario de Julio Caro Baroja sobre lo relevante de la cita de Oyanguren para la recepción del madrileño le resta transcendencia: «Este es un juicio cualquiera, pero de un contemporáneo»¹⁷⁰. Ciertamente, pero un contemporáneo imbuido sobremanera por criterios e intereses ideológicos y partidistas. La imagen polifacética y completa del dramaturgo español como referente del teatro propio para las necesidades de la sociedad española y de la entidad histórica que es la nación lo posicionan en el grupo homogéneo de autores barrocos que Oyanguren lleva configurando en oposición a los próximos al “prologuista”, es decir, Blas Nasarre. Ciertamente, el ejemplo de Zamora es adecuado al tema del *Discurso crítico*:

Lamentase de las introducciones de su tiempo, como ajenas de la cómica y de los preceptos graves de nuestro insigne Calderón, de quien, con virtuosa vanidad, se declara discípulo,

especializada, tradicionalista o barroquista que acusaba a los innovadores de antipatriotas o traidores a la tradición cultural hispana (según veremos acerca de la polémica de 1750), el grupo innovador intentó demostrar que se basaba en una tradición poética española: la del siglo XVI (por ejemplo, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León y Cervantes) porque la del siglo XVII (Góngora, Lope de la Vega y Calderón, como figuras señeras) suponía una degradación o corrupción de las reglas universales del buen gusto» (Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 76).

¹⁶⁸ Aguilar Piñal, “Poesía”... *Op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁶⁹ Loyola Oyanguren, *Discurso crítico... Op. cit.*, pp. 270-271.

¹⁷⁰ Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 257.

llamándole no solo maestro, sino maestro mayor. Esto es mucho y más en boca de don Antonio de Zamora, que supo hacerse respetar por hábil, sin la nota de que a su estudio pudiesen ocultarse cuantos escritos tributaron fama a los antiguos preceptores.¹⁷¹

Como ve comprueba, las palabras de Zamora en el prólogo sobre su idea de teatro le sirven a Oyanguren escandalosamente bien como otro argumento de peso de la valía y la grandeza del arte que desarrolló Calderón y de lo innecesario para la creación dramática – en España, aquella España– de las poéticas clásicas. Es para un dramaturgo coetáneo o posterior al autor de *El alcalde de Zalamea* intentar seguirle el máximo culmen a que puede aspirar y el mayor honor que puede obtener.

Además, hay un valor añadido en el ejemplo que Oyanguren aprovecha de Zamora. Él, que ha intentado imitar en todo al maestro mayor del teatro español, fue un autor moderno y que sufrió los primeros embistes del nuevo gusto para el teatro, el usurpador neoclásico de la honra nacional. No obstante, fueron su genio dramático y el buen acierto en imitar los pasos dados por el gran dramaturgo español –nada menciona de su conocimiento del gusto popular– los que le permitieron sobreponerse a la situación de ataques de «las introducciones de su tiempo». Dejando de lado la cuestión de dónde queda la libertad en el seguimiento de una fórmula dramática como la de Calderón, el marqués de Olmeda encuentra en las palabras del autor de *El hechizado por fuerza* otro aliado de autoridad y éxito cercano con el que proseguir el intento de deslegitimación de la propuesta neoclásica.

No obstante, es tremendamente probable que Oyanguren conociera más bien poco la obra del madrileño. Esta sentencia duda severamente que ni siquiera leyera las comedias que presenta y contextualiza tan apreciado prólogo para una la causa nacional. Ya no solo es que, comentando alguna de sus fiestas reales o comedias de magia, heroicas, el mismo *No hay deuda que no se pague* o el famosísimo *El hechizado por fuerza*, pudiera haber aportado más pruebas de la fecundidad del seguimiento del arte de Lope y, muy en especial, de Calderón por alguien que tuvo que lidiar con los nuevos gustos importados, sino que la breve a la par que prototípica descripción de un dramaturgo de la escuela calderoniana que hace la elabora, juntamente con el comentario del problema de la incursión del nuevo teatro francés, basándose en las propias palabras de Zamora en el prólogo. Los atributos del dramaturgo son los mismo que utiliza con otros; no hay nada que no se haya repetido anteriormente y que se volverá a plasmar con más oratoria que análisis. La imagen que hace del madrileño de víctima victoriosa por seguir concienzuda y fielmente la comedia nacional

¹⁷¹ Loyola Oyanguren, *Discurso crítico... Op. cit.*, pp. 271-272.

es cerrada y estereotipada, completamente interesada. Sin duda alguna, el hecho de haber desarrollado a modo de ejemplo comparativo una sola de las muchas comedias de este «famoso poeta moderno» hubiera reportado a su causa mayor solidez si cabe y, sobre todo, una referencia temporal a tener muy en cuenta.

Pero el autor de este *Discurso crítico* no lo hace porque, bien seguro, no lo cree necesario. Su percepción casi en bloque de todo el teatro barroco hace que preste más atención a los grandes autores que son, a la sazón, los grandes ofendidos y denostados por Nasarre. Concepción unitaria y fijada en un único tiempo para la grandeza de lo español. No hay duda, pues, que cuando Oyanguren recuerda las palabras de Zamora en el prólogo a las *Comedias nuevas* de 1722, enalteciendo su rigor dramático, estudio e ingenio que se reflejó en el éxito popular, lo hace desde una voluntad interesada como otro autor del teatro antiguo –aunque de cronología moderna– que sigue los preceptos calderonianos por ser los más adecuados para la configuración de la realidad teatral nacional. La recepción del marqués de Olmeda de la obra de Zamora es, aunque halagüeña y lo reconozca como autoridad en el buen arte de hacer comedias, igual de equivocada, anacrónica y descontextualizada que Luzán, que Nasarre y Velázquez –no extraña, pues, la publicación de *Orígenes de la poesía castellana* en 1754 como contraataque, sino específico a la postura de Oyanguren, sí a la presión barroquista–. No atender a la naturaleza social del figurón es síntoma de una lectura única y exclusivamente nacionalista y unitaria de casi alrededor ciento cincuenta años. La mirada precavida y neutra de fray Juan de la Concepción vuelve a presentarse como una excepción de altura y rigor en la ya diluida y tergiversada recepción de la obra y la figura del madrileño. Es esta una anomalía –contradicción de las verdades de los hombres– en la tónica general sobre la valoración de Antonio de Zamora, reflejo del panorama de la disputa en el literario mundo¹⁷².

2.2.3. La Academia del Buen Gusto

En épocas de transición no hay paradojas. Todos los nombres propios de literatos que en estos apartados han aparecido tienen un nexo de unión. La pasión por la cultura y el amor por el buen gusto –eso sí, muy diferente según los casos– que dote al teatro español

¹⁷² «Se trata de una lucha, que va a expresarse de modo más violento después (como la lucha política), entre castizo y anticastizos, entre partidarios de la cultura barroca del XVII y partidarios de una cultura si no extranjerizante, sí abierta a corrientes extranjeras más modernas» (Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 274).

de mediados de siglo de todo el esplendor que se merece es la principal motivación del rico ambiente literario del momento. Esto es indudable. De las propuestas de unos surgían rápidamente la contestación de otros, que, dentro de unos relativos parámetros de respeto y discusión, llenaban la palestra erudita del literario mundo de un sinfín de discursos y disertaciones sobre el origen, el estado y, en el caso de los neoclásicos, las correcciones del arte dramático. Es en este entorno de replantación y afirmación, con unos y otro, cuando empieza a germinar la historiografía del teatro en España, con la autoproclamación de Mayans en sus *Pensamientos literarios* (1734) como fundador de la nueva disciplina científica en España¹⁷³. Si la lengua tuvo su laboratorio en el que se limpiaba, se fijaba y se daba esplendor con la Real Academia Española, el escenario para el desarrollo de la reflexión del ámbito literario más heterogéneo y diverso estuvo, sin duda alguna, en las dependencias del palacio de la calle del Turco, perteneciente a la condesa de Lemos y marquesa de Sarria, Ana María Josefa de Zúñiga y Sotomayor. Mucho hubiera variado la vida literaria del Madrid de mediados de siglos sin la existencia de la Academia del Buen Gusto.

Representó esa casa el anfiteatro de las disputas entre sus heterogéneos miembros. Lejos de convertirse en una tertulia de un único signo, el académico de la historia Agustín Montiano y Luyando y el académico de la lengua Alonso Verdugo (1706-1767), como miembros fundadores, intercedieron para la constitución de una verdadera reunión literaria y crítica formada por representantes conocidos de todos los perfiles ideológicos y estéticos de la corte, pensando en la utilidad y el beneficio que el proyecto había de tener para la cultura española. La naturaleza ilustrada de la academia es incuestionable, aunque «la estructura y el funcionamiento de la Academia del Buen Gusto [sean] los típicos de las academias barrocas del Antiguo Régimen»¹⁷⁴.

Allí se relacionaron los partidarios del “nuevo gusto clásico” con los defensores del “viejo gusto barroco”. Los primeros estaban representados, principalmente, por Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez, mientras que los partidarios del gusto gongorino eran Porcel, Villarroel,

¹⁷³ «Entendida la literatura como rama de la historia, el propio Mayans se autoproclama pionero en España de un nuevo método historiográfico en sus *Pensamientos literarios* (1734), que aspira a la globalización enciclopédica de los conocimientos humanos, bien como historia total de la cultura, bien como narración historial de una determinada rama del saber mediante el estudio evolutivo de su origen, progresos y estado actual» (Cebrián, “Historia literaria”... *Op. cit.*, p. 513).

¹⁷⁴ María Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto. Estudio y textos*, tesis doctoral dirigida por Miguel d’Ors Lois, Granada, Universidad de Granada, 1987, I, p. 8.

Torreplana y otros. Aunque estos últimos eran mayoría, a fuerza intelectual de los primeros hacía que predominara la opinión “neoclásica”.¹⁷⁵

No es casualidad que en las múltiples sesiones que se celebraron entre enero de 1749 y septiembre de 1751 asistieran desde los revolucionarios neoclásicos hasta los patrióticos –y ancianos– defensores del arte nacional. Las dos caras de la moneda reunidos en un mismo sitio periódicamente. Entre sus múltiples asistentes estuvieron dos nombres muy tratados en relación a la recepción de Antonio de Zamora: el marqués de Olmeda¹⁷⁶ y, muy posiblemente, el cauto fray Juan de la Concepción¹⁷⁷. Como se ha dejado ver con el caso del aprobador carmelita y de Oyanguren, todos los participantes conocían las novedades en la crítica y en las acciones de sus adversarios literarios, pues en la Academia del Buen Gusto se leyó, entre muchos otros, la *Disertación* de Nasarre, la contestación del marqués, el *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750) de Agustín Montiano y Luyando y muchas otros trabajos de crítica literaria, traducciones¹⁷⁸ y también de creación propia, muy especialmente composiciones poéticas.

Aunque todos los miembros de la Academia participaron en mayor o menor medida a la defensa de su posicionamiento estético mediante obras propias, es indudable que aquellos que más piezas leyeron y más trabajos mostraron fueron los innovadores de la literatura. Si bien la mayor parte de creaciones eran de ámbito poético, también, como es lógico, hubo espacio para el teatro, aquel tan disputado teatro. Sobresalen las lecturas de tragedias neoclásicas como *Virginia* de Montiano y Luzán leyó las traducciones de la ópera *La Clemenza di Tito*, de Pietro Metastasio (1698-1782), y de la comedia *Le préjuge à la mode* de Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée, (1692-1754). Pero esta fundamental academia literaria

¹⁷⁵ José Checa Beltrán, “Teoría literaria”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 444-445. No obstante, José Miguel Caso González pone de relieve la importancia que tuvo la granadina Academia del Típodre (1738-1748) declara que en la Academia del Buen Gusto se sintetizaban las tres tendencias poéticas existentes en torno a 1750: «la tradicional que yo no llamaría gongorina, sino granadino-antequerana, la tradicional conceptualista y la innovadora de espíritu clasicista» (José Miguel Caso González, “De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín”, en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 206-207).

¹⁷⁶ Gunia, Inke, *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2014, p. 125.

¹⁷⁷ «Algunas otras personas señaladas en las letras asistieron a las juntas de la Academia y tomaron parte en sus tareas. No nos parece, por ejemplo, muy aventurado conjeturar que el famoso fray Juan de la Concepción, poeta agudo y repentista, amigo de los duques de Béjar y de Medinasidonia, y honrado además con el aprecio de la duquesa de Arcos y de la misma condesa de Lemos, que se complacían en ver lucir su fácil ingenio, perteneciese a la brillante sociedad poética» (Leopoldo Augusto Cueto López de Ortega, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952, p. XC).

¹⁷⁸ «En la Academia del Buen Gusto se había presentado varias traducciones: dos de Horacio, una con seguridad de Montiano; Luzán leyó traducciones de Safo, Anacreonte y Juan Bautista Zappi; también se leyeron varias traducciones de Metastasio, concretamente de la famosa oda *La libertà*» (Caso González, “De la Academia...” *Op. cit.*, p. 211).

fue también aprovechada por los partidarios del arte de estética barroca para demostrar, al menos una vez, de forma directa a sus contrarios el error que cometían al desprestigiar la galanía, el ingenio y lo soberbio del teatro heredero del siglo XVII. Y así, como munición para esta guerra de palabras, se utilizará de forma casi excepcional en la Academia la obra del dramaturgo por el bando barroquista.

En el círculo de la Academia del Buen Gusto se representó la fiesta real de Antonio de Zamora titulada *Castigando premia amor*, a pesar de no saberse la fecha exacta por no aparecer en las actas de ninguna sesión. Creada para celebrar los años de la reina madre Mariana de Austria y estrenada el 22 de diciembre de 1695 por las compañías de Andrea Salazar y Carlos Vallejo en el Salón Dorado del antiguo Alcázar Real, la pieza es escogida es representante del estilo barroco ampuloso y ostentoso de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Esta vez –alguna noche entre 1749 y 1751– fue representada con todo boato en el coliseo particular de la marquesa, la que se convirtió en la estrella del evento actuando, muy probablemente, en los papeles de la dama Cintia y la pastora Clori¹⁷⁹. La noticia de ello se encuentra en el *Dictamen que forma don José Villarroel de la comedia en que representó mi señora la marquesa de Sarria, ejecutada en la casa de Su Excelencia*¹⁸⁰. El documento es en realidad una composición panegírica con un estilo simpático y de halago divertido hacia la actriz anfitriona, la que monopoliza por completo la relativa descripción de la fiesta –como debió ocurrir realmente–. No obstante, el perfil de la persona que firma este dictamen permite deducir razones subyacentes en el romance que bien valieron, ya no tanto la memoria de lo graciosa y talentosa que hubo en la actuación de la marquesa, sino de la valía de representación de la fiesta real de Antonio de Zamora en el círculo de la Academia del Buen Gusto.

José Villarroel (1683-¿1751?), tío materno de Diego Torres de Villarroel, es el miembro de la academia que se esconde tras el seudónimo del Zángano¹⁸¹. Este clérigo festivo y de trato amigable, logró el aprecio y el favor de, muy en especial, numerosas damas de la alta nobleza. Esto y su pasión por la poesía burlesca –de la que era cultivador– permitieron su estancia en la Academia del Buen Gusto, mostrando desde el primer momento la «musa

¹⁷⁹ No es extraño que la marquesa gustara de representar el papel de pastora bucólica, ya que era moda extendida de las clases aristócratas disfrazarse de alegres e idealizados pastores, dando así un toque de divertimento y travesura inocente y decorosa.

¹⁸⁰ Todo el dictamen, compuesto en un largo romance de 331 versos puede encontrarse en Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto... Op. cit.*, II, pp. 163-169.

¹⁸¹ Existe una breve biografía, con los pocos datos sobre su vida que se tienen, en Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto*, I, pp. 155-167. Esta es, junto la realizada por Guy Mercadier (*Mélanges à la sèñire de Juan Sarrailh*, tomo II, Paris, 1966, pp. 147-175) la única referencia de José Villarroel.

vieja» que inspiraba sus poesías y su concepción tradicional del arte y percepción satírica de las reglas¹⁸² como burdo contrapunto a la elevada poesía de sus contertulianos. Por ese motivo Emilio Palacios Fernández comentó en una ocasión que «en este ambiente resulta extraña la presencia en la Academia de José Villarroel, coplero menor»¹⁸³. Sin embargo, la asistencia de literatos de linaje noble o favorecidos de ellos –tales como Villarroel–, igual de próximos a la marquesa como a la literatura de estética barroca, solventa esta incógnita. Además, dada la avanzada edad del Zángano añadida a su idiosincrasia singular, simpática y jocosa hicieron de él un miembro entrañable y pintoresco al que se le tenía una cierta permisividad ante tanto rigor literario, siendo «tolerada su indisciplinable musa por los mismos preceptistas de la poética y amantes de la doctrina clásica de esta Academia»¹⁸⁴. Esta singularidad estaba, con total seguridad, protegida por el afecto que la marquesa y promotora de la tertulia sentía, cosa que el mismo José Villarroel continuaba trabajando concienzudamente en poemas y composiciones panegíricas como el comentado *Dictamen*.

Su posición de amigo, no su erudición o calidad literaria –en comparación con los otros miembros–, era el salvoconducto que le permitió ser miembro fijo a la Academia del Buen Gusto. Esto no significa que no pudiera actuar y tener iniciativas para la defensa y exaltación de su concepción idónea de arte. Partidario inequívocamente del arte barroco y del engalanamiento y asombro catártico a los sentidos que este, de manera más o menos conmensurable, podría producir, aborrecería las veces que la sección neoclásica de la Academia propuso lecturas de tragedias arregladas a las exigencias de la buena imitación de la naturaleza. En ese contexto, el comentario exageradamente encomiástico sobre las dotes actorales de la marquesa –dejando de lado sus aptitudes verdaderas¹⁸⁵– que en el *Dictamen que forma don José Villarroel* se plasman solamente se podrían efectuar con una obra de teatro de estilo barroco. Esto hace pensar en que, como hicieran Montiano y Luzán, fuera el mismo José Villarroel o alguno de los académicos de iguales gustos literarios, el que, a modo de contraataque a las piezas neoclásicas, propusiera una representación –que no

¹⁸² Sobre la opinión que le merecían las reglas y las poéticas neoclásicas dijo lo siguiente: «qué mayor prueba de cuán vanos son las decadentes reglas del arte, que ver a un poeta que no quiera usarlos sin más que llevarse de su genial chiste ganarse la admiración y complacencia de los mismos graves legisladores, que no podrán negar que si sujetan el genio al yugo, perderíamos entonces el bello rato que nos dio su lección. Estas son excepciones debidas a los genios raros, que así como no son imitables, no son representables últimamente digo que nuestro Zángano es sin disputa el Marcial castellano» (Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto...* *Op. cit.*, I, p. 158).

¹⁸³ Emilio Palacios Fernández, “Evolución de la poesía en el siglo XVIII”, en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Emilio Palacios Fernández (ed.), Madrid, Orgaz, 1981, tomo IV, p. 40.

¹⁸⁴ Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto...* *Op. cit.*, vol I, p. 158.

¹⁸⁵ Según Leopoldo Augusto de Cueto, «tenía la marquesa de Sarria talento y gracia para el arte de la declamación y representaba con gran contento de sus amigos en el elegante teatro que había en su propio palacio» (Cueto López de Ortega, *Poetas líricos del siglo XVIII...* *Op. cit.*, p. XCI).

lectura— de una pieza de teatro barroco. Ella se llevó a cabo en el coliseo privado de la marquesa, con todo lujo de detalles y de recursos técnicos para el máximo esplendor de la fiesta real. Muy posiblemente, la realización de la representación en un local distinto al habitual de las sesiones de la Academia fue el motivo por el que no se dejó constancia de la existencia de tal evento en las actas:

El teatro estaba hermoso,
la compañía vistosa,
los galanes como soles
y las damas como solas.
La música era tan bella,
tan suave y tan canora,
que no se hallará tan dulce
la mermelada en Lisboa.¹⁸⁶

Este despliegue de medios para la representación bien seguro que fue un motivo de celos por el clan neoclásico. Pero el lucimiento del arte y de la gracia de la marquesa para la admiración de sus amigos e invitados raramente podía efectuarse con el protagonismo de la marquesa en una tragedia neoclásica. Mucho menos pudiera serlo en una lectura dramatizada. Así que se debía llevar a escena aquella pieza que a la marquesa gustase y la hiciera completamente protagonista, tal y como da a entender muy intencionadamente José Villarroel en su largo romance. El deslumbramiento de Ana María Josefa de Zúñiga —lo que denota la preferencia en el gusto de la alta nobleza y la perpetuación del concepto del arte como medio y expresión para la ratificación de la grandeza de la aristocracia— solamente podía efectuarse mediante la música, el lirismo y el gran aparato escenográfico. De ahí que el lucimiento y diversión de la marquesa se convierta en un pretexto para la defensa del único tipo de teatro en que puede realizarse. Y para tal motivo de demostración de la delicadeza, excelsitud, ingenio del arte dramático heredero del siglo anterior, no fue arbitrariedad que se escogiera una fiesta real de un autor que, como todos sabían y como lo había denominado Oyanguren, era un «famoso poeta moderno». Por la ostentación y la admiración hacia los sentidos propios de las fiestas reales se pretendía demostrar que tal estilo no ni cosa anticuada ni falta de valor artístico, tal y como el dramaturgo demostró con el éxito de sus pieza. Tanto se podría haber escogido la fiesta de Zamora como alguna de Cañizares, en los últimos momentos de su vida por aquel entonces o ya muerto. Por lo tanto, aunque el único testimonio que se conserva del evento hoy en día es de una

¹⁸⁶ Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto... Op. cit.*, II, p. 169.

naturaleza festiva e inocente, de despreocupación en el estado de disputa en el mundo literario y académico, contextualizada la representación de Castigando premia Amor permite observar muy clara y directamente que Villarroel y el grupo barroquista de la Academia del Buen Gusto utilizaron muy inteligentemente esa fiesta real como propaganda pragmática para la causa del teatro barroco.

Si bien es cierto que, muy a pesar de los partidarios del teatro antiguo español, el género popular había evolucionado –o degenerado, según quién lo observe– del de la primera mitad del siglo XVII, a grandes rasgos el género de las fiestas reales se mantenía más o menos igual en la primera mitad del siglo XVIII. Al menos en cuanto a la concepción que los reyes y la alta nobleza tenían de ella, que era, desde el punto de vista del motivo de la creación, la originaria. Evidentemente que había evolucionado –y mucho¹⁸⁷–, pero todavía en 1750 se tenía la fiesta real como sinónimo de representación ostentosa y elevada del arte, la cota máxima en la elegancia y el ingenio del teatro español, claro está, como representación artística superior de toda Europa:

Yo por lo menos no he visto
fiesta igual en toda Europa,
y hasta en ser fiesta sin fraile
la tengo por milagrosa.¹⁸⁸

A pesar de esta continuación de la percepción elitista del género, solamente había persistido el estilo, el gusto del espectáculo barroco. No es incongruencia decir que aquellos defensores del teatro de Lope y Calderón, de su elegancia, del primor de sus versos y del ensueño de sus obras, ya no las entendían completamente, pues pertenecían a una realidad cosmológica diferente. Estos, embrujados por la delicada y labrada forma poética y artística en general barroco, solamente sentían verdadera veneración por su estilo y su atractiva estética. He ahí uno de los primeros choques con los neoclásicos, que a tiempos nuevos demandaban formas nuevas de arte, un teatro acorde a la razón y a la simetría con la buena naturaleza. En el plano general del círculo de los barroquistas –casi todos ellos pertenecientes a la esfera de la nobleza–, no era tanto melancolía del valor y significación nacional de las comedias del siglo anterior como lo gentil, sensitivo y la ensoñación que producía su forma, su estilo. El profundo e impactante arte de la poesía barroca les continuaba hechizando. Pero ya no entendían ciertamente el por qué y la valía del

¹⁸⁷ Sobre esta evolución del género de las fiestas reales, véase el apartado 2.1.4.2. "La cólera española" en la modulación de las fiestas, pp. 405-417.

¹⁸⁸ Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto... Op. cit.*, II, p. 169.

claroscuro cosmológico y conceptual de la existencia y de la vida humana del barroco. El mismo José Villarroel, aunque hay que advertir el tono burlesco de toda la composición, lo expone muy sintéticamente cuando revela el título de la fiesta en la que lució tanto la marquesa y el autor que la compuso:

Zamora, que de Dios goce
o que ya a este tiempo goza
al verte a ti en su comedia
diría: “solo esto es gloria”.
Castigando premia amor
se intitula. ¡Gran tramoya
del amor!, mas yo no sé
cómo premia cuando azota.¹⁸⁹

Esta última frase revela que, a pesar del gozo para el entretenimiento y lo atractivo de los enredos amorosos tienen para espíritus vivos el gran aparato dramático, ¿cómo puede ser que el amor premie cuando hace sufrir? Ese despropósito inconexo lo es a mitades del siglo XVIII pero no durante la época verdaderamente barroca –y de no solamente el arte–. Esos amantes de los melodiosos y deliciosos versos, músicas, vestuario, escenografía, coreografía y elitismo sensitivo general del arte están totalmente desligados de la concepción del yo doliente del barroco, aquel, precisamente, que permite entender por qué motivo el amor puede premiar cuando castiga y el que da sentido, en cierta medida, a las diferentes acciones amorosas del drama. Verdaderamente sería un anacronismo que aquellos nobles y defensores del barroco de mitad del siglo XVIII no ya que lo entendieran, sino que fuera esa su perspectiva vital de la existencia y del mundo. Así que se quedan –muy gustosamente– con la maravilla artística del delicado y altisonante estilo y estética de las fiestas reales barrocas, reflejos de la excepcionalidad de la naturaleza de la marquesa de Sarria.

Como se ha comprobado tanto con Ignacio de Oyanguren como con el caso de la representación de *Castigando premia amor* en el círculo de la Academia del Buen Gusto, la recepción de Antonio de Zamora por los defensores del teatro barroco denota el mismo error que Luzán: incompreensión que lo lleva al olvido de la totalidad de su memoria. El mundo sentimental y lírico de Zamora –que es el propio del barroco– no es comprendido por la lógica cronología histórica y la evolución de las mentalidades, es decir, de las verdades. Son barrocos de estilo, pero no de concepción. No pueden serlo. Es sintomático

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 163.

que mientras que estos partidarios del arte antiguo solamente halaban y consideran soberbio el estilo poético barroco, los neoclásicos salvan y aprovechan la crítica social y el comedido arte dramático con las reglas y preceptivas clásicas del género del figurón. Es decir, cada uno se centra, salva y potencia aquello que coincide con su ideario o su gusto formal. Esta clara demostración de evolución y de que se está en un tiempo en el que se ha dejado atrás la concepción anterior denota la lógica incomprensión por ambos si, como hacen, se toma el arte español barroco como origen de la todavía correcta postura moderna –el caso de los defensores– o como peligro actual y contemporáneo totalmente vivo –según los detractores neoclásicos–. Como se está viendo en esta etapa central del siglo XVIII, esta será la postura que se tendrá con el teatro barroco: el de moda, sea antigua, moderna, beneficiosa, correcta o sea corruptible, peligrosa, insalubre e infiel. Esta incapacidad de discernir la verdadera realidad y posicionarla en el tablero de la historia como algo de lo que viene el presente pero que es ya pasado, como se ha visto, solamente lo supo hacer fray Juan de la Concepción. Su conciso comentario sobre las obras de Zamora teniendo en cuenta lo fundamental del aspecto temporal y situándolas en el tiempo de su creación para encontrarles un punto de partida para la valoración objetiva y justa es excepción en la errónea y torpe utilización de la persona y las comedias del madrileño como arma y argumento para una y otra bando en la guerra crítica y literaria del mundo erudito español del mediodía del siglo XVIII. La incomprensión conceptual completa por ambas perspectivas de Antonio de Zamora desencadena un falso entendimiento de algunos aspectos seleccionado por interés, semejanza y proximidad con cada uno de los posicionamientos. La lectura sugestionada desde unos parámetros que no atienden a la problemática temporal e histórica, a estas alturas, no es tanto que destruyan la realidad personal y literaria que fue Zamora y su obra, es que construyen una muy tergiversada sin atender a lo anterior. Esto, como es lógico pone las bases para la recepción venidera.

Es de esta forma cómo en el mundo literario y cultural erudito de Madrid se va forjando la recepción sesgada de Antonio de Zamora. Además de ser víctima colateral de una confrontación por el presente teatral entre los años 1740 y 1760, por la otra se convierte en carroña para que la industria teatral –que durante estos años ha ido continuando si no engrandeciendo su actuación, saqueo y aprovechamiento en la obra de Zamora– vaya mostrando la calidad y la concepción que de su teatro de una forma manipulada, banalizándolo por el criterio de la explotación de la espectacularidad. Al finalizar la década de los años cincuenta del siglo Zamora era para unos un autor moderno de buen gusto y gran ingenio para el arte cómico que supo seguir con buen criterio la estela

de los grandes del XVII a principios del nuevo siglo, para otros un imitador insalubre del teatro corrupto en comedias de magia, históricas y fiestas reales, pero con una crítica social que configura comedias de figurones muy cercanas al ideal de comedia y de las reglas del arte y, para muchos, era el famoso autor de *El hechizado por fuerza* y de otras comedias llenas de color, música, efectos, enredos y comicidad con las que se entretenían tan bien. Ninguno de ellos miente, pues según cómo se mire describen una parte de su teatro. Aun conociéndolo como fuera el caso de Ignacio de Loyola Oyanguren, sea la falta de perspectiva o el poco rigor objetivo en la crítica –obstinación por querer poseer la verdad–, ninguno lo pudo con el distanciamiento y contextualización histórico-social que sí aplicó fray Juan de la Concepción. Por lo que no solamente era imprescindible conocer el tiempo y la obra del madrileño en su contexto, sino que aquellos ojos debían de ser fuerte ante la debilidad del posicionamiento ideológico con repercusiones censatarias. Como se ha visto en este punto, la verdad a medias es una mentira.

2.3. Durante la hegemonía neoclásica (1760-1828)

Como ocurre con la muerte del último hablante de una lengua, cuando la memoria viva muere, deja de existir para siempre tal y como fue, y se entrega al caprichoso y manipulado viento de la Historia, de la percepción del hombre de la historia. Cuando desaparecieron los testimonios que conocieron a Antonio de Zamora en vida, se acaba abruptamente la percepción verdadera de la realidad personal y artística que fue. Entonces solamente queda lo que se construye, es decir, la impresión que se tiene de lo pasado por unas valoraciones sesgadas que se convierten en juicios literarios. Todo lo anterior, toda la memoria histórica y lo que reclamaba Felipe de Medrano desaparece al olvido. La incomprensión inicial y de la mitad del siglo, que había dibujado un panorama heterogéneo y con multitud de matices, se convierte en olvido con la intransigencia de un tiempo nuevo que rechaza lo antiguo.

No obstante, sería estúpido reclamar a los neoclásicos reformistas que guiarán la preceptiva teatral durante los últimos cuarenta años ya no solo una valoración objetiva y descentralizada de Antonio de Zamora, sino que simplemente lo recordasen, en general, como una autoridad –aunque secundaria en relación a Lope y Calderón– del teatro barroco. Mientras que la reputación de los grandes clásicos del teatro áureo se consolidó en una misma etapa temporal e histórica –es decir, en un periodo de tiempo generalmente del

mismo carácter social, filosófico y cultural que va desde su existencia a la consolidación literaria pública los años posteriores a su muerte—, los autores de entre etapas —más que entre siglos— no gozan de la tranquilidad y serenidad de ese reposo y germinación del reconocimiento que lo relacionan con una determinada corriente artística. Zamora y Cañizares, al inicio de la década de los sesenta del siglo XVIII, habían sido ya condenados por la opinión y crítica neoclásica, que con el avance del siglo iba ganando la batalla. En cambio, Francisco Bances Candamo, al morir en fecha tan temprana como 1704, se lo relacionaba enteramente con el grupo barroco del XVII. La heterogeneidad inherente a la época que les tocó vivir hizo que, en rasgos generales, la visión neoclásica los desprestigiara por no definirse claramente por una u otra corriente. Las exageradas y espectaculares comedias históricas, de santos o de magia, para la crítica neoclásica de finales de siglo, eran símbolos de lo trivial y despreocupado por el arte —propio del degenerado gusto popular— de aquellos dramaturgos que, por ser indefinidos categóricamente por la rigurosidad de la crítica neoclásica, son, simplemente, apartados de valoraciones importantes. Aunque sus nombres no son olvidados —pues son los únicos dramaturgos que llenan un ficticio vacío de casi cincuenta años—, si lo han sido la realidad de sus piezas y la verdad a la que atendían.

El mismo concepto de híbrido o heterogéneo, indefinido, no es más relativo que aquello que se dice barroco o lo ilustrado. Aunque la historia ha enseñado que hay etapas que están unidas por algún rasgo común en todos los años que las forman, denostar las representaciones que se hicieron es lo mismo que suprimirlas. El problema —quede este capítulo como reafirmación casi reiterativa del concepto— está en querer catalogar los años y las directrices artísticas como buenas o malas; está en focalizar partiendo de unos registros y de unas referencias ideológicas totalmente atemporales aquello que se cree que es atemporal y universal como lo correcto. Y, ante el caos que supone, en este sentido, ya no tanto la mezcla como el no reconocimiento de una posición definida, directamente se olvida, se pasa página. La incompreensión, que lleva a la incapacidad para definir conjuntamente toda la obra completa de un autor, la aboca al olvido. Está en la mentalidad neoclásica la necesidad de definición y clasificación.

Todo lo que aquí se ha comentado no es nada que, en mayor o menor medida, no se haya visto en los dos puntos anteriores en cuanto a la valoración por el prisma neoclásico de la obra de Zamora. La única diferencia es que es ahora, una vez desaparecidos todos los referentes directos sobre la realidad temporal y social de la persona y de la obra del madrileño cuando se define el mismo baremos por el que se recordará en lo que queda de

siglo y bien entrado en el siguiente al autor de *El hechizado por fuerza*. Paralelamente a la confirmación del neoclasicismo como potencia literaria y corriente oficial se irá concluyendo –paradójicamente– la imagen escueta, sesgada y tergiversada de Antonio de Zamora. En este tiempo ya no habrá la oposición del bando barroquista y, por lo tanto, muy rara vez podríase encontrar la referencia a él como «famoso poeta moderno» de gran ingenio y gusto en el arte de hacer comedias. Sería una excepción aquel caso que ocurriera; pero una excepción nada que ver con la de fray Juan de la Concepción.

2.3.1. Nicolás Fernández de Moratín

Esto es lo que pasó porque debía de pasar. De lo contrario, hubiera sido imposible que pasara. En términos generales, la reacción del neoclasicismo ante la concepción barroca fue contundente. De esta forma Francisco Aguilar Piñal describe lo barroco para las mentalidades e ideologías ilustradas neoclásicas:

Barroco es sinónimo de hipérbole, exageración culta en la creación artística y literaria, que presupone unas estructuras sociales basadas en la desigualdad y en los privilegios estamentales, en el vasallaje y la sumisión en el orden político tanto como en el ideológico, con el dominio absoluto de la teología sobre la filosofía y todas las demás ciencias.¹⁹⁰

Esta preocupación podrá extenderse, como se verá, también al clasicismo académico del XIX. Esa era la percepción del pasado por el presente: la construcción de un futuro nuevo y mejor. De ahí que venga la Ilustración a echar una única luz para ordenar todo el mundo, para “enciclopediar” el universo según el armazón de reglas inalterables de la naturaleza y, en la vida entre los hombres, legislar la conducta en pos de esa armonía artificial –pero necesaria– que aboga por el bien común, fundamento para la civilización. La política y la ideología de la segunda mitad del siglo XVIII están encaradas hacia la sociedad. Aunque, como es lógico, parta de la buena configuración moral y educación del individuo, estas son medios para el fin colectivo. La graciana “moral anatomía del hombre” del barroco, sus formas de ser y de relacionarse en la Naturaleza como equilibrio entre ambos, es un despropósito para la ideología absolutista orientada al bien común, donde es el individuo peón –y súbdito– para la conformación de la realidad histórica superior que creían ellos como patria, como estado. Otra vez colisionan la temporalidad efímera de la

¹⁹⁰ Francisco Aguilar Piñal, “La ilustración española”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 24.

existencia del individuo del barroco con la atemporalidad universal de la naturaleza y su seguimiento por los neoclásicos. ¡Cómo no van a encontrar los ilustrados reformistas peligrosas y delictivas las actitudes y la recreación de sociedad que en las comedias áureas se ven! La filosofía de la sociedad encuentra subversiva la filosofía del yo existente propia del barroco. A la exageración literaria y artística le sigue la opinión de antipatriótica para los neoclásicos de las comedias antiguas, alejadas totalmente de las directrices de rectitud natural y moral:

Es decir, que por halagar una tendencia natural a liberarse de las coacciones sociales mediante una evasión a un mundo maravilloso, mediante una incursión en lo irreal que equivale a una superación de sí mismo, han contribuido, y el teatro calderoniano contribuye a su vez, a fomentar e incluso justificar el sentimiento más o menos confuso de una promoción humana ligada al desprecio de las leyes y de la moral oficial, lo cual puede constituir a breve o largo plazo un peligro para el orden público.¹⁹¹

La explicación de René Andioc de evasión de la realidad como delito atiende a un fin utilitario con la salud del estado. Como se ve, la preocupación principal de los reformistas se centra en lo pernicioso para la sociedad, las graves consecuencias de mala educación que puede tener en el pueblo y en las costumbres sociales tan necesitadas de arreglos. El paternalismo se implanta como responsabilidad de los dirigentes, que deben controlar su educación y el recreo del inmaduro pueblo, que hace lo que le muestran en las tardes de comedia. Pues “el hombre es bueno por naturaleza”, es fundamental que no se le corrompa con gustos anacrónicos y bárbaros para la sociedad moderna. «Semejantes ejemplos capaces de corromper la inocencia del pueblo más virtuoso, deben desaparecer de sus ojos cuanto más antes»¹⁹², escribirá Jovellanos. De ese modo, en el último tercio del siglo, estos eruditos, responsables de la vida artística, demandarán a gritos el intervencionismo del estado para su regulación. No es anecdótico que se consiguiera la prohibición de los autos sacramentales y las comedias de santos el 9 de junio de 1755 por real cédula¹⁹³, la expulsión

¹⁹¹ Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 164.

¹⁹² Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre ley agraria*, Guillermo Carnero (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 200-201.

¹⁹³ «Por el señor D. Manuel de Roda se me ha comunicado la resolución de S. M., del tenor siguiente: / Ilustrísimo Señor: Noticioso el Rey de la inobservancia de la Real Orden en que el religiosísimo celo del señor Don Fernando el VI prohibió la representación de las comedias de santos, y, teniendo presente S.M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan, se ha servido S.M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno, mandando igualmente que en todas las demás se observen puntualmente las prevenciones anteriormente ordenadas para evitar los inconvenientes que pueden resultar de semejantes representaciones. Y de orden de S.M. lo participo a Vuestra Señoría para su inteligencia y cumplimiento. / Dios guarde a V.S. muchos años como deseo. /

de los jesuitas en 1767 y la prohibición de las comedias de magia en 1783¹⁹⁴ y 1788¹⁹⁵, englobados todos estos acontecimientos con el auge del despotismo ilustrado en España, muy en especial por la acción directa de Carlos III. Es muy indicativo de la evolución –y conclusión– de catalogación genérica la misma percepción de las comedias de santos y de magia. «Parece que eran los ilustrados, y no el público “vulgar”, los que confundían y mezclaban las comedias de santos con las de magia»¹⁹⁶. Al no respetar estos dos géneros las reglas dramáticas clásicas y, según los neoclásicos, basar toda su estructura en el elemento espectacular, pertenecían al mismo que debía de extirparse de la sociedad española. El intervencionismo del estado ilustrado –eso sí– tan deseado por los reformistas hizo decantar la balanza de la larga disputa sobre el teatro en el mundo literario. La bipolarización sin matices era un hecho y el inicio de la victoria de la visión y exigencias neoclásicas se personifica en Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) y en su precisa –aunque breve– comentario de la recepción de Antonio de Zamora.

Las ideas de las que se hizo portavoz el autor de la comedia *La Petrimetra* (1762) y la tragedia *Lucrecia* (1763) fueron plasmadas a modo de disertación en los tres *Desengaños al teatro español* (1762-1763). Englobados dentro de la disputa intelectual del teatro¹⁹⁷, son estas tres reflexiones de Moratín, junto con la disertación que prologa la edición de la comedia antes citada y las tres *Sátiras*, la preceptiva teórica del sin duda neoclásico ilustrado. Como se entiende, no es este el lugar ni hay la necesidad del detenimiento en desgranar su concepción de teatro arreglado a las reglas clásicas¹⁹⁸. Baste como modo muy significativo que, como Luzán y Nasarre, Nicolás de Moratín considera también que en aquel teatro del

Aranjuez 9 de junio de 1765.= Manuel de Roda. / Lo que prevengo a V.S. de orden de S.M. para su cumplimiento en la parte que le toca, y que, a este fin, providencie lo conveniente a que se observe puntualmente lo que S.M. manda; en inteligencia de que doy igual aviso al señor Gobernador de la Sala, para que, haciéndolo presente en ella, cuide de su ejecución. Dios guarde a V.S. muchos años. / Madrid, 10 de junio de 1765. D^o Obispo de Cartagena. - Sr. D. José Francisco de Luján y Arce» (Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011, p. 326, nota 252).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 327.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 388

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 327.

¹⁹⁷ Moratín sale con el primer *Desengaño* a la defensa de la crítica neoclásica de la zarzuela *La jura de Artajerjes* que había hecho José Clavijo y Fajardo en las páginas del noveno número del periódico *El Pensador* y que fue duramente atacada por el *Romance liso y llano, respuesta al Pensador, sobre la impugnación que ha hecho del teatro español*, atribuido a Antonio Bazo, vehemente defensor del teatro áureo español. Los tres textos son de 1762. Los dos siguientes *Desengaños* están dedicados al comentario y situación de los autos sacramentales de Calderón de la Barca.

¹⁹⁸ «Es el teatro como un espejo en el cual vemos los sucesos que han pasado en el mundo y los fingidos; pero con tal propiedad y viveza que, enajenadas nuestras potencias y sentidos, juzgamos lo representado por verdadero sin que haya el menor indicio por donde se conozca que aquello es farsa, para lo cual ha de ayudar al teatro con las decoraciones correspondientes, los actores con los trajes, acción, gesto, etc., y el poeta con el drama, según las reglas del arte» (Nicolás Fernández de Moratín, *La Petrimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, David T. Gies y Miguel Ángel Lama (eds.), Madrid, Castalia – Comunidad de Madrid, 1996, p. 178).

siglo pasado, desvirtuado por aquellos que otros consideran los mayores maestros¹⁹⁹, hubo comedias que bien merecieron el gusto del público y ahora, en 1762, pertenecen al escueto grupo de piezas arregladas al arte y de beneficiosa acción para el bien común. Y estas son las que guardaban un poco de la regla de las reglas, que es la verimilitud²⁰⁰. Así declara Moratín en el primer *Desengaño del teatro español*:

No puede menos de agrandar y se experimenta en las comedias más arregladas, y así habrá visto Vd. Cuán gustoso está el pueblo viendo representar un carácter ben sostenido, como el *Dómine Lucas*, *El músico por amor*, *El labrador Juan Pascual*, *El amor al uso*, *Don Lucas del Cigarral*, *Cuál es mayor perfección*, *El hechizado por fuerza*, *Don Domingo de don Blas*, *El castigo de la miseria* y otras que ahora no me ocurren, [...], no obstante que no carecen de algunas faltas que se disminuyen por los grandes primores de que abundan.²⁰¹

José de Cañizares, Juan de la Hoz y Mota, Antonio de Solís, Francisco Rojas Zorrilla y Antonio de Zamora son los autores de las comedias que, igual que hicieron sus antecesores, Moratín salva de la pandemia que asoló, por lo general, al teatro español barroco. Sobre comentar los motivos que llevan a este neoclásico preocupado, como Nasarre, más por la «falta de instrucción moral» que por el error en el no seguimiento de la imitación de la naturaleza²⁰². Incluso en la lista hay una de Calderón de la Barca (*Cuál es mayor perfección*) que desde dentro del teatro barroco lucha para que ningún hijo «fuese un rompe-esquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease a una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, forajido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios»²⁰³. Efectivamente, en Moratín padre se vuelve a repetir y se consolida la buena recepción de las comedias de figurón para la poética dramática neoclásica. La función de purgador de costumbres y vicios nacionales mediante la risa será motivo que en absolutamente todos los neoclásicos se repetirá. En realidad, como se comprueba, Moratín en este sentido funciona de mediador y de intermediario que consolida la percepción hasta su hijo Leandro. Entonces, no cabe esperar ninguna variación, en líneas generales, sobre la recepción de Antonio de Zamora por Nicolás Fernández de Moratín: seguidor del dañino modelo calderoniano de teatro para la el ideal de arte y para la moral, aunque con la excepción de

¹⁹⁹ «¿Qué dirán ahora los que sin saber lo que se pescan dicen que Lope y Calderón elevaron nuestro teatro, habiendo sido sus principales corruptores?» (Fernández de Moratín, *La Petrimetra... Op. cit.*, p.155).

²⁰⁰ «Solamente busco una, que es la regla de las reglas, a la cual se reducen las demás, y es la verosimilitud o propiedad; de donde se refiere que las reglas que han dictado la razón y el buen gusto se deben observar no porque las observen los extranjeros, sino porque lo dicta la razón» (*Ibid.*, p. 162).

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 153-154.

²⁰² «Pero todos estos defectos me parecen nada respecto de otro mayor, que es la falta de instrucción moral. Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, o hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro, pero está hoy día desatinadamente corrompido» (*Ibid.*, p.156).

²⁰³ *Ídem.*

las comedias de figurón, tales como *El hechizado por fuerza* y *Don Domingo de don Blas* que confirman que «el estilo afectado que usó en otras composiciones no era propio suyo, sino de su edad». Lo mismo pensaría Moratín sobre la valoración de Luzán, por allá el 1737. Aunque el primero lo dijeran indirectamente sus palabras en 1762.

No obstante, hay una preocupación importante en el neoclásico que no apareció en sus predecesores y que es marcador de la situación avanzada de la disputa en el mundo literario. El argumento al que Ignacio de Loyola Oyanguren sostenía casi en su totalidad la defensa del teatro áureo y superioridad del arte español como modelo y celo de extranjeros es contestado –aunque sin remitir directamente al marqués de Olmeda– por Moratín. La cuestión de la identidad nacional, como se ha visto según los barroquistas, solamente puede representarse mediante el teatro propiamente español, es decir, la comedia nueva barroca. La naturaleza de importación de Francia e Italia que tuvo en un principio el nuevo gusto del XVIII –aquella «aquella novelera condición del siglo» que dirá Zamora y que tan heroicamente lo recordará Oyanguren– y que concluirá con el neoclasicismo era considerado, por simple descarte y oposición, como una postura artística y cultural extranjerizante. En esta situación será muy influyente la problemática política de ministros y personas de confianza de los monarcas de origen francés primero y, sobre todo, italianos durante la etapa de la disputa teatral. Ya desde tiempos de Felipe V esta progresiva extranjerización de la política en todos sus ámbitos fue encajada por los sectores más conservadores y tradicionales como una afrenta a la responsabilidad como participantes en el gobierno del reino de la nobleza española y una especie de traición a la patria misma. Estos, al sentir el rechazo de la corona por su incompetencia y, en algunos casos, falta de aptitudes políticas, relacionaron de manera sistemática lo foráneo con lo antiespañol, que había venido para acabar con el esplendor histórico hispánico de dos siglos –que ellos representaban–. Lo francés y lo italiano se generalizaron entre los privilegiados desposicionados con aquello extraño a las costumbres e incapaz de entender la realidad y el destino en la historia de España. Poco importaba las aptitudes políticas y económicas que su formación ilustrada en la administración podía beneficiar al maltrecho reino. La envidia y el resentimiento de aquello jugaron sus cartas y consiguieron que las clases populares compartieran ese sentimiento de estar gobernados por individuos ajenos a los problemas reales de la sociedad por una ausencia irrestituible de sentimiento patrio. Salga a colación el motín de Esquilache para dar ejemplo de la situación.

En este ambiente político bipolarizado y agitado no extraña encontrar lo que parece una analogía en el ambiente literario y cultural. Como se comprende ahora, es más una consecuencia que un paralelismo, pues nadie duda que tras las palabras de Oyanguren y semejantes a sus posiciones nacionales y tradicionales del teatro se hayan los motivos político esgrimidos. Valga recordar que gran parte de los miembros de la Academia del Buen Gusto partidarios del espectáculo áureo pertenecían a la alta nobleza española, mientras que los neoclásicos, si pertenecían a la aristocracia, no podían equipararse con la altura de linaje de los anteriores y muchos de ellos estuvieron empleados en organismos oficiales del Estado. Y, cómo no, la propuesta de la fiesta de Antonio de Zamora vino de los primeros, como espectáculo plenamente español, espejo de la nobleza tradicional y del buen gusto salido de los grandes ingenios del XVII. En esa encrucijada Nicolás Fernández de Moratín carga, precisamente, por lo falso y erróneo de esa marca de patriotismo que han hecho suya los defensores del barroco:

Yo, por volver por la verdad y el honor de mi nación, reputada de las otras de bárbara e inculta por la confesión de este autor, sin arrimo ni protección he sacado la cara a defenderla en lo que queda, aun con saber que me exponía a la befa de los necios que son muchos. Lope, por autorizarse él solo, abatió y despreció a toda su nación injusta e ingratamente, tratándola de irracional como si fuera de distinta naturaleza que las otras con quienes la quitó el crédito. ¿A cuál de los dos debe más favor la nación? ¿Quién será hijo más fiel de la patria? Dígolo esto porque a los que escribimos así nos llaman extranjeros y desertores, como si tuviéramos obligados de sostener los desvaríos de los nuestros.²⁰⁴

El patriotismo de Moratín, como se comprueba, está en el bien común de la sociedad española. Este concepto de nacionalismo encarado al aspecto sociológico pragmático se repele a la mínima aproximación del patriotismo de los barroquistas, es decir, el honor y orgullo de lo español, las tradiciones propias, la singularidad y la defensa y promoción de aquello relevante y sobresaliente²⁰⁵. Este último concepto patrio esconde la esencia del nacionalismo y su ceguera y focalización subjetiva de la realidad. El patriotismo neoclásico está desligado de cualquier nacionalismo y se centra en el examen crítico de la nación – contemplando del mismo modo tanto las virtudes como los defectos– y de la acción de lo

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 155.

²⁰⁵ Tomás Sebastián y Latre (¿?-1792), Secretario del consejo real en 1772, declara sobre esa élite tradicionalista: «me obligo a pensar con seria reflexión, cuán debido era que nosotros prefiriésemos alguna ve los gritos del juicio, y la razón a los de una multitud de gente obstinada en sostener que nuestras comedia son propias del carácter de la nación, y que por consiguiente sus duelos, lances, incidentes y aventuras nos son connaturales». Esta “gente obstinada” a la que se refiere es «otra especie de vulgo, al parecer culto, o que debiera serlo, que es quien hace frente y resiste que en España se admita lo que está recibido en todas las demás naciones de Europa» (Tomás Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772, pp. [IX-X]).

que debe reprobarse y modificarse para conseguir un bienestar colectivo de los españoles. A partir de ahí podrá mostrarse la grandeza y la gloria de la patria, no antes. Ese fue el patriotismo de los neoclásicos que tanto insistieron en propagar²⁰⁶.

Esta problemática en la poética dramática de Moratín lo llevará a demostrar que puede hacerse un teatro eminentemente español, un teatro patriótico, de tema histórico castellano arreglado a las leyes la imitación de la naturaleza. Después de tratar el parecer del neoclásico, es indudable que su intención era poner las bases para la configuración de la tragedia nacional propiamente española, pues había quedado ya lejano el tiempo de introducir en el panorama nacional traducciones o modelos grecolatinos, franceses e italiano del buen teatro, el teatro que se hacía en Europa siguiendo las directrices aristotélicas y horacianas. Como ocurrió con la comedia de figurón, antaño también hubo algunos intentos nada desdeñables que puedan considerarse, «pues aunque desarregladas son tragedias *Los áspides de Cleopatra*, *Dar la vida por su dama*, *Doña Inés de Castro*, *El mejor de los Guzmanes*, etc»²⁰⁷. Era la hora de realizar la tragedia española del siglo XVIII. En adelante, este género representará el patriotismo ilustrado y neoclásico, el honor de la nación: «el más augusto de los dramas, aquel para el cual parece fue inventado el idioma castellano y su romance endecasílabo, el poema más adaptado a la índole y carácter del español, la dulcísima, la sublime tragedia»²⁰⁸.

Con esa intención Nicolás Fernández de Moratín escribió *Guzmán el Bueno* (1777), «a instancias del duque de Medinasidonia, descendiente del protagonista»²⁰⁹. El tema, bastante habitual en comedias históricas del siglo XVII, era idóneo para el ambicioso proyecto que quería llevar a cabo, tanto por lo distinguido, elevado y trágico como por su conexión con la nobleza castellana a partir del caballeroso linaje fundado por el legendario Alfonso Pérez de Guzmán (1256-1309), señor de San Lúcar de Barrameda y fiel vasallo del rey Sancho IV. Como el mismo Moratín comenta, «algunos dramas he visto de este argumento. Ojalá hubiese acertado a imitar los primores de unos y evitar los errores de otros; pero quien

²⁰⁶ Como ejemplo de la necesidad del examen objetivo y crítico, José Cadalso declara en la introducción de *Cartas marruecas* que «estas cartas tratan del carácter nacional, cual lo es en el día y cual lo ha sido. Para manejar esta crítica al gusto de unos, sería preciso ajar la nación, llenarla de impropiedades y no hallar en ella cosa alguna de mediano mérito. Para complacer a otros, sería igualmente necesario alabar todo lo que nos ofrece el examen de su genio [...]. Pero en la imparcialidad de quien reina en ellas es indispensable el contraer el odio de ambas parcialidades. Es verdad que este justo medio es el que debe procurar seguir un hombre que quiera hacerse algún uso de su razón» (José Cadalso, *Cartas Marruecas. Noches lúgubres*, Emilio Martínez Mata (prólogo y edición) y Nigel Glendinning (estudio preliminar), Barcelona, Crítica, 2000, p. 7).

²⁰⁷ Fernández de Moratín, *La Petimetría... Op. cit.*, p. 156.

²⁰⁸ Cosme Damián, «Discurso XXXII», en *El Censor*, 1781, p. 496.

²⁰⁹ Nicolás Fernández de Moratín, *Teatro completo*, Jesus Pérez Magallón (ed.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 78.

coteje esta obra con aquellas se desengañará de que en nada se les parece»²¹⁰. Jesús Pérez Magallón, junto con David T. Gies y Miguel Ángel Lama creen que «seguramente conocía la obra de Vélez de Guevara, *Mas pesa el rey que la sangre*, la de Hoz y Mota, *El Abraham castellano*, la de Zamora, *El blasón de los Guzmanes*, y tal vez la de Cándido María Trigueros *El cerco de Tarifa los Guzmanes*»²¹¹. Estas comedias se cree que se esconden tras la referencia desconocida de *El mejor de los Guzmanes*, que halaba Moratín. Resulta verdaderamente improbable que, aunque la de Zamora es la más próxima y, además, se tiene constancia que hubo una representación en 1774, el neoclásico tomara como modelo la del dramaturgo madrileño para su tragedia. Más bien al contrario. Como señala Jesús Pérez Magallón, «la mayor transformación en el tratamiento del episodio histórico la introdujo Zamora al convertirlo en una comedia amorosa enmarcada en el asedio de Tarifa. Moratín retoma algo de esa novelización en las relaciones entre don Pedro y doña Blanca, pero sin abandonar el hilo central de la tragedia materna y paterna»²¹². Aunque lógicamente aproveche el tema amoroso como acción secundaria atractiva para un hipotético público²¹³, la reestructuración de la trama en el motivo trágico del conflicto entre el padre y la madre y la relación del héroe con el poder monárquico van inexorablemente hacia la dirección de enmienda puesta en tragedia neoclásica que se merece la seriedad del tema, desbrozada de graciosos y de enredos superfluos para con el tema trágico²¹⁴. Además, «el inevitable tema barroco de los celos [que] desencadena el triste episodio final»²¹⁵ está muy lejos de las preferencias de tratamientos del *phatos* clásico. Poca estima, según la hipotética lectura que hiciera Moratín de la comedia histórica de Zamora, debiera de tener hacia *El blasón de los Guzmanes* si se atiende a las cualidades y rasgos estructurales que para el neoclásico ha de tener la tragedia española. Pocos o ninguno tiene la pieza del autor de *Angélica y Medoro*.

Como se ha ido viendo, esta hipotética excepción de valoración positiva y modelo de una pieza de Zamora no perteneciente al género del figurón ha sido descartada por la coherencia propia del ideario neoclásico de Moratín, a pesar de la coincidencia en el tema nacional. Todo queda como estaba. Los años sesenta y setenta se sintetizan en la

²¹⁰ *Ibid.*, pp 488-489.

²¹¹ *Ibid.*, p. 78.

²¹² *Ibid.*, p. 79.

²¹³ La tragedia *Guzmán el Bueno* de Moratín no se estrenó jamás (*Ídem.*), a pesar de las referencias de Andioc a su representación (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 82).

²¹⁴ «Recordemos el Guzmán el Bueno de Nicolás Moratín: en esta obra se desechaba lo espectacular; la ejecución, por cierto, está también presente en la mente de los protagonistas, pero ya no constituye más que un medio para dar desde el escenario una lección de lealtad a la persona del rey; nos hallamos en las antípodas de la concepción de un Cañizares o de un Comella» (*Ídem.*).

²¹⁵ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 107.

consolidación de Antonio de Zamora en el mundo literario –ahora ya de preferencia neoclásica– como el autor de *El hechizado por fuerza* y *Don Domingo de don Blas* –no tanto de *No hay deuda que no se pague*, como se deduce de la casi ausencia total de referencias–. El basto número de demás piezas se desdeñan por no considerarse puras ni de uno ni de otro bando; ni se comentan para criticarlas ni para aprobar o recordar algún trazo bueno con el arte. El tiempo de transición ha acabado y, desaparecidos los testigos de esa, su singular y delicado tiempo desaparece con ella. Lo que antes se reconocía como común en la época ahora es paradoja. Antonio de Zamora fue, entonces, una paradoja que fuese erosionando con la mudanza de mentalidades. Menos aquello, claro, que ya desde el principio de la voz neoclásica se tomó como válido. La incompreensión de las dos primeras etapas ha llevado al completo olvido sistemático de todo el resto de su obra. Ahora, con Nicolás Fernández de Moratín como personificación de inicio de la conclusión de la recepción del dramaturgo, todo quedará igual y las imágenes de autor y su obra se fijarán hasta entrado el siglo XIX. Mientras, en los teatros públicos los actores y dramaturgo de circunstancias continuaban haciendo de las suyas. Al menos cuando el aparato legislativo del gobierno de Carlos III les dejaba.

2.3.2. Antonio de Zamora en el *Memorial literario*

El último cuarto del siglo fue el de la consolidación y aplicación de las ideas ilustradas y preceptos neoclásicos. Después de más de medio siglo batallando, el panorama erudito y todo el mundo literario parecían que atendían a un único signo. «La luz de la ilustración no tiene un movimiento tan rápido como la del sol; pero cuando una vez ha rayado sobre algún hemisferio, se difunde, aunque lentamente, hasta llenar los más lejanos horizontes; y, si yo no conozco mal mi nación, este fenómeno va ya apareciendo en ella»²¹⁶, declara Jovellanos en septiembre de 1777. Pero el sol no calienta por igual en todas las cabezas. Menos aún los que están debajo de sus pies, enterrados en la Iglesia de Santa María de Ocaña. La luz que enfocaba la tumba de Antonio de Zamora se había perpetuado en un recuerdo sesgado e incomprensible de los huesos que había debajo de ella. Y más se debiera de afianzar.

²¹⁶ Jovellanos, “Carta de Jovellano a Angel de Eymar”, en *Obras Completas. Tomo II. Correspondencia 1ª*, José Miguel Caso González (ed.), Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 1985, p. 92.

Muestra de ello serán las reseñas y comentarios a su obra que aparecerán en esa efervescencia neoclásica acaparadora de la línea general del parecer culto español. Será entonces cuando nazca la verdadera crítica teatral de las representaciones coetáneas en los teatros públicos de Madrid; «críticas concretas y particulares de piezas representadas o de publicación reciente (nuevas o no). Una crítica que si entonces comenzó a practicarse fue porque pudo contar con el instrumento más apropiado y eficaz para ello: el periódico, innovación también y muy fecunda, de nuestro siglo XVIII»²¹⁷. Él, como claro potenciador de la cultura e ideología absolutista y de la superioridad del arte neoclásico en España, será símbolo de la definición del mundo literario que había de llegar hasta Moratín hijo y Martínez de la Rosa. Está en la dinámica contemporaneidad y sincera impresión de las obras reseñadas el baluarte del conocimiento de la recepción de Antonio de Zamora por las grandes plumas ilustradas y neoclásicas de finales de siglo. Los periódicos, pues, pueden considerarse como el máximo común múltiple de opiniones sobre el teatro del madrileño en la etapa madura del siglo de las luces.

Una de las muestras más significativas de esta neoclásica recepción se encuentra la reseña de varias obras del dramaturgo en el periódico *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1784-1808)²¹⁸. La primera de ellas corresponde a la de *El hechizado por fuerza*, repuesta en El Coliseo del Príncipe por la compañía de Eusebio Rivera²¹⁹ del día 28 de enero hasta el 31 del mismo mes de 1784. Después de comentar el argumento y la acción principal del falso hechizo de don Claudio, el reseñador concluye, a modo de muestra y síntesis de toda la recepción de esta comedia de figurón por el XVIII neoclásico, que:

Aunque algunos notan varias inverosimilitudes, hallan no obstante mucha regularidad, y advierten que esta comedia hace ver la vana creencia de los hechizos brujerías. Don Ignacio Luzán (en su obra citada) halla esta comedia una de las escritas con singular acierto, muy conforme las reglas de la poesía dramática.²²⁰

²¹⁷ Inmaculada Urzainqui, “Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797)”, en *Bulletin Hispanique*, tomo 94, n° 1, 1992, p. 204.

²¹⁸ En este contexto y en la materia de este punto, resulta interesante aprovechar estas palabras de José Cebrián: «obviando periódicos de menor incidencia, nos interesa subrayar el carácter de inventario de la nueva literatura asumido más tarde por el *Memorial literario*, cuyos promotores coincidieron con Sempere en el ánimo de demostrar a los extranjeros de los “adelantamientos” de la cultura española» (Cebrián, “Historia literaria”... *Op. cit.*, p. 529).

²¹⁹ *Memorial literario*, enero de 1784, p. 85.

²²⁰ *Ibid.*, p. 96.

La imparcialidad del periodista lo hace merecedor de esa denominación. Si bien no realiza directamente ningún juicio de valor, sí que pueden relacionársele aquellos que comenta. A pesar de los yerros que todos los maestros del neoclasicismo español han visto en las comedias de figurón en cuanto a la inverosimilitud, «hallan mucha regularidad» y son muy útiles para el preocupante ámbito social y salud pública. Como se comprueba, las directrices de Luzán a finales de siglo siguen teniendo exactamente la misma importancia y el mismo peso que en su origen –no es casualidad que se hiciera en 1789 la segunda edición ampliada–.

Del mismo parecer es el comentario de *Don Domingo de don Blas* por el mes de marzo de 1786 sobre la representación por la compañía de Manuel Martínez en el Coliseo de la Cruz. La obra, estrenada en enero de 1706²²¹, es la versión a lo figurón de la homónima de Juan Ruiz de Alarcón²²². Esta vez sí se hacen apreciaciones específicas para corregir la comedia de figurón a los requisitos neoclásicos del teatro debido a la cierta inverosimilitud de actitudes y ambientación que aparece en la recreación de un episodio histórico ocurrido en la ciudad de Zamora. El autor de la reseña achaca, en parte, estos errores a la moda y costumbre del teatro anterior de contemporaneizar los episodios históricos pasados, lo que descubre el aspecto histórico y temporal en la valoración de la obra:

La que hubiera sido más regular habiendo sustituid en lugar de pistolas, chocolate y reloj otras cosas, pues son algunos siglos posteriores al que nos presentan: no hacer tan estafador, ladrón y baladí a un caballero como don Beltrán y unos amores tan sin fundamento como los de Constanza y don Domingo, lo que no se le ocultó fue la costumbre de todos los dramáticos del siglo pasado de hacer buscar las damas a los galanes de tapadillo, en cualquiera parte.²²³

A pesar de estas faltas a la *imitatio* de la naturaleza y de la verosimilitud de costumbres de la nobleza y de tiempos, la comedia, al pertenecer al figurón, recibe la aprobación del crítico neoclásico como buena y correcta muestra del género para entretener a la vez que ridiculizar la exagerada actitud de don Domingo y el mal proceder de don Beltrán: «no dejan de hallare en esta comedia cosas buenas, intrincada trama, gustosos episodios y natural conclusión, siguiendo el autor la historia y pintando en estilo jocoso parte de los

²²¹ Véase la problemática de la datación en el apartado “2.2. El caso de *Don Domingo de don Blas* y el eslabón perdido del capítulo IV de este trabajo (pp. 676-684).

²²² La relación del personaje original de don Domingo de don Blas de Alarcón como figurón la acaba de desarrollar el madrileño: «La posibilidad de esta asociación cuenta con un testimonio temprano en la comedia “de figurón” –esta vez sin ningún tipo de dudas acerca de su categoría– que sobre el personaje compuso Antonio de Zamora a principios del siglo XVIII» (Juan Ruiz de Alarcón, *El acomodado don Domingo de don Blas*, Germán Vega García-Lungos (ed.), Kassel, Reichenberger, 2002, p. 47).

²²³ *Memorial literario*, marzo de 1786, núm. XXVII, pp. 411-412.

lances acontecidos en aquella ciudad»²²⁴. La relativa regularidad dramática y de entretenimiento que, en la última parte de la comedia, resuelve las acciones de naturaleza regia y de orden público legal, junto con el dinamismo satírico y jocosos de la caracterización de los protagonistas, permite que en 1786, si bien ya no puedan considerarse como referente en la configuración de comedias, se la considere inofensiva para el ocio público. De ese modo, no extraña que *Don Domingo de don Blas* y, muy en especial, *El hechizado por fuerza* continúen teniendo el mismo favor de los neoclásicos del último cuarto de siglo en cuanto a la intención del género y la manera de ejecutarlo.

Pero no ocurre lo mismo con otras comedias de Zamora de tema histórico. Más bien al contrario. En la naturaleza de género y las consecuencias que en la puesta en escena tendrá estarán los motivos principales por el fatal y negativo juicio que tendrán las comedias heroicas respecto a la de figurón de tema histórico. El elemento espectacular y la consiguiente inverosimilitud tan estimados por los representantes de la industria teatral como atractivo económico harán que el comentario de *Preso muerto y vencedor, todos cumplen su honor en defensa de Cremona* sea el siguiente: «no damos el argumento de esta comedia porque no lo es, y solo sí una continua batalla llena de valentías desproporcionadas e inverosímiles»²²⁵. Hasta ahí la reseña de la representación del 14 al 16 de mayo de 1784 en el Coliseo de la Cruz. Por descontado, el crítico ni conoce ni le importa ahora en ese año – por su inutilidad e intrascendencia en el espectáculo público– el motivo “ocasional” de homenaje al ejército francés y al conde de Revel por haber salvado la ciudad italiana de Cremona de la ofensiva austríaca el 1 de febrero de 1702 en el contexto europeo de la Guerra de Sucesión Española. La comedia de aspecto panegírico por su naturaleza, origen y género había de ser en 1703 cuando supuestamente debió estrenarse con gran elemento espectacular. La ostentación pragmática de las representaciones palaciegas barrocas así lo demandaban. Sin estos datos y el tratamiento de la comedia mediante el prisma neoclásico daban, irremediablemente, una valoración de gala y espectacularidad totalmente innecesarias y contrarias a la pulcritud del arte de molde clásico.

Como se ve, el tema histórico en las comedias barrocas es visto por los eruditos con mucho celo respecto a la fidelidad y verosimilitud de los episodios recreados. La fabulación e inverosimilitud históricas son unas de las reprobaciones generales que desde el origen de la corriente artística en España se le achacó al teatro áureo. Si en *Preso muerto y vencedor* el

²²⁴ *Memorial literario*, marzo de 1786, núm. XXVII, p. 411.

²²⁵ *Memorial literario*, mayo de 1784, núm. V, p. 100.

crítico neoclásico encuentra un despropósito el uso abusivo y sin necesidad de la tramoya y el elemento espectacular, en *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas* esto se agravará con el delito de tergiversación de la historia nacional y deformación de la autoridad real. En las páginas del número LXXVI del *Memorial literario*, correspondiente a la segunda mitad del mes de diciembre de 1788, se hace una reseña de la representación en Coliseo de la Cruz por la compañía de Eusebio Rivera que más parece una reflexión general de los peligros y vicios del teatro no arreglado a las preceptivas neoclásicas y a la ideología absolutista. La fabulación histórica, ambientada en el reinado de Alfonso II el Casto de Asturias y León, «escenifica los amores de Sancha de León y Nuño Osorio, frustrados por el anuncio de que ella entra en el legendario tributo destinado a Almanzor»²²⁶, es decir, las cien doncellas que se pagaban desde que el rey asturiano de ascendencia musulmán Mauregato se comprometió a ello por la ayuda prestada para conseguir el poder. La historia muy posiblemente la desarrolló Zamora como versión o actualización de *Las famosas asturianas* (1612) de Lope de Vega. Precisamente, por su naturaleza de leyenda que denuesta la honra nacional sin base testimonial²²⁷ y que reconoce la supremacía del emir hacia los reinos cristianos, el crítico del *Memorial literario* carga duramente sobre la peligrosidad de comedias que, además de bárbaramente desproporcionadas en cuanto al arte, atacan directamente a la salud pública y pervierten ideológicamente la sociedad, con las repercusiones hacia el orden y el buen gobierno de los súbditos que eso suponía:

No es creíble hubiese dejado de quedar alguna memoria, pues pintando tan odioso su reinado, tan solo por complacer a los reyes sus inmediatos, lo hubieran ejecutado, suponiéndose cierto, y si hubieran tenido lugar, también hubieran inventado la fábula que sin examen admitió el arzobispo Rodrigo y otros autores. Supuesta la falsedad de este hecho, asimismo es la tal comedia en todas sus partes despreciable, no guardando orden ni verosimilitud ninguna.²²⁸

No es tanto una afrenta al orgullo de la gloriosa historia y valores tradicionales de la patria —que pudiera ser la queja nacionalista de un perfil próximo al de Oyanguren—, como el temor de la pérdida de respeto y obediencia hacia la imagen defenestrada de la monarquía que ese tipo de comedias hacía, aunque finalmente el bando cristiano se impusiera sobre las tablas a los infieles. En el contexto de la victoria neoclásica que supuso la prohibición de las comedias de santos y las de magia por el corregidor Armona el 17 de

²²⁶ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 90.

²²⁷ «En ninguno de los cronicones, escritos de autores contemporáneos, ni inmediatos al reinado de Mauregatos se halla que este rey diese en feudo a Abderramán cien doncellas; solo en el arzobispo don Rodrigo que escribió trescientos años después de la muerte de aquel rey, guardando un profundo silencio hasta él todos» (*Memorial literario*, tomo XV, núm. LXXVI, diciembre de 1788, parte segunda, p. 720).

²²⁸ *Ídem*.

marzo de 1788, los literatos del *Memorial* prosiguen ahora con su cruzada moral-social con la prohibición de las comedias históricas «que solamente sirven de denigrar la memoria de un rey o una nación»²²⁹. Tal reclamación sale a colación de la breve reseña de la comedia de Antonio de Zamora *Quitar de España con honra el fendo de cien doncellas*, estrenada en 1719 y que debía de haber sido repuesta o versionada en fecha cercana a finales de noviembre o principios de diciembre de 1788.

Es en esos momentos, en el clímax de la agitación reformista neoclásica del teatro para el fin absolutista de reafirmación del modelo político del antiguo régimen, cuando más peligrosas se muestran la cartelera con la que la industria teatral pervierte todavía más las preferencias del vulgo. La inverosimilitud del tratamiento de los personajes de naturaleza regia y noble hace que se convierta en un insulto a la autoridad. Es decir, pintar al rey Alfonso el Casto o a Sancha de León con rasgos de actitud impropios de su altura y linaje no es solamente falsear la historia, sino que supone un menosprecio de la autoridad real, una burla y sátira de la condición de responsables del buen gobierno y, por lo tanto, del honor nacional. El ideario político absolutista considera estas tergiversadas representaciones de los monarcas una delictiva banalización y vulgarización de la autoridad. Tal y como dejó escrito Juan Pablo Forner:

No son menos perversas, mirándolas a la luz del arte y de la razón, las comedias en que se introducen reyes, príncipes y personajes heroicos. En estos monstruos del arte teatral no parece sino que nuestros escritores han puesto todo su estudio en degradar el carácter de los héroes, no presentándolos jamás sino con las costumbres de los plebeyos más desenfrenados.²³⁰

La falta de decoro y correspondencia con la realidad social del teatro que llevaban décadas combatiendo hacía que «para dirigir la trama de un autor desatinado, tanto monta un don Juan como un Rey de Chipre»²³¹. Como es lógico, presentar labriegos o artesanos de altísimo pundonor y valores propios de reyes o responsables del gobierno de la nación se presentaba ya como un anacronismo herético y revolucionario. Y, por supuesto, aquellos juegos de nobles creyéndose Amadis caballerosos o Martes seductores habían sido desterrados de la perspectiva artística neoclásica y eran considerados como una deflagración de las leyes y de la autoridad, más todavía si se vilipendiaba a la majestad con

²²⁹ *Ídem*.

²³⁰ Juan Pablo Forner, “Discurso imparcial y verdadero sobre el teatro español”, en *La Espigadera*, [Madrid], Blas Román, 1790, p. 8.

²³¹ *Ibid.*, p. 11.

las actitudes y los vicios del vulgo. Todo eso tenía su reflejo en el tratamiento de la historia cristiana de la nación, por lo que, en el estamento literario y erudito, «ni la preceptiva ni la crítica permitían que las representaciones dramáticas de tema histórico se fundaran en una ficción que contradijera o tergiversara los hechos de la historia o que pusiera en entredicho la actuación de la monarquía²³²». Y eso, según el neoclásico del *Memorial literato*, lo hacía la comedia histórica de Zamora mediante una falsificación de los caracteres y actitudes nobles y regias. Se trataba, por tanto, de la peor de las inverosimilitudes: la inverosimilitud política.

Este tipo de comedias tan odiadas por las páginas neoclásicas no son las únicas de las que han de ser desposeídos los coliseos madrileños. El error de la verosimilitud histórica y estamental ha de agravarse con las actitudes y costumbres antisociales que, según la crítica neoclásica, promueven casi todas las obras de teatro antiguo. Un ejemplo de ello se encuentra en la reseña a la representación por la compañía de Manuel Martínez en el Coliseo del Príncipe de la comedia religiosa-heroica *Por oír misa y echa cebada, nunca se perdió jornada*, aparecida en noviembre de 1786. Antonio de Zamora la escribió en 1702 inspirándose las comedias *Lo que puede el oír misa*, de Luis Vélez de Guevara, *La devoción de la misa*, de Mira de Amescua y el auto sacramental homónimo a este último de Calderón de la Barca. Aunque el tema central de la comedia sea, como sus predecesoras, el mito de origen medieval conocida en el Siglo de Oro del “campeón de la misa”²³³, –«caballero devoto que en vez de ir al combate se queda en la iglesia atendiendo a la misa mientras un ángel toma su puesto en la batalla»²³⁴– dentro del contexto la lucha de los ejércitos castellanos del conde Garcí Fernández contra los ataques de Almanzor, la versión de Zamora está «muy novelizada»²³⁵. A pesar de que la invención y licencias del dramaturgo con la leyenda originaria es un claro error para el buen gusto y arte, el crítico del *Memorial literario* se centra en el aspecto de la inverosimilitud, tanto de caracterización de los personajes como escénica. El primero de ellos es el relacionado con la crueldad de Nuño con su hija Elvira, que:

²³² María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 2000, p. 177.

²³³ Para un comentario de la leyenda originaria y un profundo análisis de las obras áureas que tratan el tema, véase Calderón de la Barca, *La devoción de la misa*, J. Enrique Duarte (ed.), Kassel – Pamplona, Reichenberger – Universidad de Navarra, 2001, pp. y 12-31 y 31-50 respectivamente.

²³⁴ *Ibid.*, p. 15.

²³⁵ *Ibid.*, p. 47. Según Duarte, Zamora modifica hondamente las leyendas del “campeón de la misa” y de la condesa Argentina, Argelina en la comedia del madrileño. Añade, pues, «toda la trama amorosa entre el héroe y su dama, Elvira, junto con la oposición de Nuño y Tello a la relación de los amantes es invención del dramaturgo. [...] Muchos más cambios opera el autor en la leyenda de la Condesa traidora [...] En este caso, además no es traidora, sino que se aprovecha para la materia de la leyenda, al ser raptada por su antiguo pretendiente francés Alderico» (*Ídem.*).

sin la menor razón para ello, intenta violentar la voluntad de su hija, no solo quitándole toda libertad de defenderse huyendo, sino resuelto obstinadamente en quitarla la vida por sí propio, sin que se dejen ver en él ni aún los sentimientos naturales de la humanidad y los temores de conciencia que comúnmente preceden a la ejecución de los pensamientos.²³⁶

El tratamiento del padre ofendido es, para el crítico, totalmente artificial y falto de toda la condición trágica de la compasión. Más bien al contrario: el padre es un desalmado déspota que prioriza la limpieza de su honor a la vida de su propia hija. Nuño, en consecuencia, está carente de toda verosimilitud paterna, pues no puede haber sobre la tierra ser humano tan terrible y cruel para con su misma sangre. O, al menos, no tiene lugar en la naturaleza imitada que es el teatro, proyección de la sociedad.

Pero no solamente condena la reseña a *Por oír misa y dar cebada* debido a la falsedad del personaje del padre de Elvira. Este tipo de inverosimilitud se agrava por uno de las faltas más despreciables de este tipo de comedias. Se trata de la acción maravillosa del ángel batallador:

¿Y qué diremos del descenso del ángel para pelear con los infieles mientras que Fernando, olvidando la necesidad y conflicto en que se halla el reino, se entrega a la devoción? Bien sabido es que primero es la obligación que la devoción, y así el poeta inverosímilmente le hace acudir a lo menos principal en aquel lance. Cuántas veces hemos visto en comedias vencer un hombre solo una batalla sin suponer milagro; aquí es al contrario se violenta un milagro para una victoria regular.²³⁷

La conclusión con la escena que representa la participación del ángel en la batalla es de lo más torpe y sin gusto que puede haber. El asunto religioso se torna en fantasía espectacular que ni nada verosímil tiene ni relación con el asunto principal hay. El tratamiento de la aparición le da un aspecto de tramoya más propia de la comedia de magia que de una pieza de asunto religioso, convirtiéndose en una banalización de la materia sagrada. En realidad, precisamente por esta queja se prohibieron, como se ha comentado antes, las comedias de santos. La inverosimilitud de la pieza es total, con multitud de desarreglos y malos ejemplos del arte dramático que tiene una comedia de asunto religioso e histórico en que pesa más la espectacularidad bélica y gratuita sazónada «con lances comunes y amores ordinarios»²³⁸.

²³⁶ *Memorial literario*, noviembre de 1786, núm. XXXV, p. 410.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 410-411.

²³⁸ *Ibid.*, p. 411.

El concepto de inverosimilitud no solamente se aplicaba a la realidad natural –es decir, al tiempo, al espacio y a la acción realizable– sino también a la realidad ética y social. Esta última, como se presupone, debe partir de una ideología y, en consecuencia, se valora en relación a unas costumbres y actitudes tenidas como buenas o malas. Este es otro de los grandes motivos para la censura y reprobación de las comedias barrocas por los neoclásicos: su peligrosidad como pervertidores de la armonía social. Este argumento tan repetido en estas páginas es el principal delito que tuvo la comedia de honor *Mazariegos y Monsalves* que aparece en la reseña de diciembre de 1785 del *Memorial literario*. La representación, ejecutada en el Coliseo de la Cruz también por la compañía de Manuel Martínez, «está llena de quiebras e irregularidades de tiempo; también defectos de buenas costumbres, representándose la vil acción de faltar al respeto y maltratar a un anciano»²³⁹.

Pero, lo que más sorprende no ya a los ojos del crítico –que tan acostumbrado estaría de aburrir ese tipo de comedias–, sino a los del historiador de la literatura es que, más allá del episodio de agresión del pendenciero Diego Mazariego al viejo Francisco de Monsalve, todo el resto de la reseña se centre en el caso del duelo entre el Mazariego y el hijo de Monsalve, Diego de Monsalve, justamente, una de las escenas favoritas, no ya de la comedia, sino de todo el público madrileño de la época²⁴⁰. Aquella costumbre tan tradicionalmente española había sido una de las primeras en ser erradicadas oficialmente por Felipe V a principios de 1716 y ratificada por Fernando VI en 1757. Pero continuaba apareciendo en las comedias, eso sí, legisladas dentro de los límites de la preceptiva clásica:

Las costumbres del duelo piden de sí alguna injuria etc. pero no es necesario que el espectador las vea, basta que las sepa, y así aunque semejantes comedias pueden admitir en ciertas circunstancias tales acciones, como fomento del duelo no se deben representar, sino referirse o decirse en relación, debiendo contener en los límites que prescribe Horacio:

*Non tamen intus
digna geri promes in scenam.*²⁴¹

²³⁹ *Memorial literario*, diciembre de 1785, núm. XXIV, p. 518.

²⁴⁰ René Andioc comenta este aspecto subrayado por la crítica del *Memorial literario* a la comedia *El poster duelo de España* de Calderón –aunque muy posiblemente modificado por los cómicos de 1785, fecha de la reseña–: «Lo que agrada particularmente en las comedias de esta clase es el aparato y ceremonias de los antiguos duelos, lo cual se mira ahora con admiración». La afición de los espectadores a esos cuadros históricos queda atestiguada por el éxito de una escena análoga, la del “extraño duelo” de *Mazariegos y Monsalves*, de Zamora, o la de la tercera jornada de *El pleito por la honra*, de Cañizares» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 124).

²⁴¹ *Memorial literario*, diciembre de 1785, núm. XXIV, p. 518. Traducción de la máxima latina es “sin embargo, no es digno de realización en el interior de escena”.

En ese caso, a pesar de lo delictivo y perjudicial para el orden público del duelo, las comedias pueden utilizarlos como medios de resolución de acciones o propiciadoras de ellas –pues son atractivos y entretenidos recursos «de la galantería y caballería española»²⁴²–, siempre y cuando no se vean. La prohibición de los duelos en el arte dramático según la estética neoclásica no está tanto en ellos mismos como la peligrosidad del fomento ante el público mediante la recreación de aquellos combates por el honor, «en cuyo triunfo se tenía por inocente al que vencía, creyéndose juicio de Dios la decisión por este medio tan equívoco y arriesgado»²⁴³. De esta forma se observa muy claramente el cuidado de la apariencia por el teatro neoclásico como consecuencia de la total preocupación social y pedagógica que el teatro tenía para los ilustrados.

La misma opinión les mereció a los críticos del *Memorial literario* la famosa y exitosa comedia *No hay deuda que no se pague* que se representó los días 28 y 29 de agosto de 1784 en el Coliseo del Príncipe por la compañía de Eusebio Ribera²⁴⁴, achacándole a la representación exactamente las mismas falta de decoro, verosimilitud, violación de las reglas del arte y del lustre de las malas pinturas que aparecen en cualquiera comedia de capa y espada barroca:

Del asunto de esta comedia se hicieron en el siglo pasado dos diferentes francesas, una por Molière en 1665, y otra por Tomás Corneille en 1673 con el título de *Le festin de Pierre*; y aún en nuestro teatro hemos visto en años pasados un baile pantomimo de su acción. Por lo que toca a la española, tiene disformes quiebras de lugar y tiempo, poca conexión de escenas, expresadas con muy poco decoro de leyes teatrales, especialmente en todo lo que precede al convite que hace el difunto don Gonzalo de Ulloa al disparatado don Juan Tenorio²⁴⁵

Las culebras, las cenizas y las copas de fuego, los truenos, relámpagos y los «*dos pajes vestidos de negro, con mantos capitulares de Calatrava, con máscaras y guantes de esqueleto*»²⁴⁶ debieron de motivar la impresión del crítico, siendo exclusivo centro –como se ve– de los comentarios y desatendiendo el aspecto propiamente dramático del tratamiento del mito, tratándola como una comedia de capa y espada más.

El baile pantomimo al que se refiere el crítico merece una breve apuntación. Toda la crítica que ha tratado las representaciones de la comedia de Zamora en la segunda mitad de

²⁴² *Memorial literario*, diciembre de 1785, núm. XXIV, p. 518.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 518-519.

²⁴⁴ *Memorial literario*, septiembre, 1784, p. 109.

²⁴⁵ *Ídem*.

²⁴⁶ Zamora, *No hay deuda que no se pague...*, p. 215, *Acot.* v. 3188.

siglo ha relacionado este «baile trágico-pantomimo intitulado del *Convidado de piedra*»²⁴⁷ como una reposición de la pieza de Zamora²⁴⁸. Aunque creada antes de 1784, esta versión breve fue reseñada por el *Correo de Madrid* para la representación durante el mes de octubre de 1788 en el Coliseo de los Caños del Peral²⁴⁹. Es en este documento donde se observa muy claramente que no se trata de *No hay deuda que no se pague*. Si bien es cierto que parte de ella –por el arrepentimiento, aunque algo baladí, de don Juan y los animales sombríos que aparecen, como serpientes, entre otros muchos rasgos–, el baile consta solamente de siete escenas y se observa en él tanto una reducción y alteración de estructura y personajes –entre los que destacan los cambios de nombres de todas las damas y del propio gracioso– como una potenciación desmesurada del elemento espectacular de la original –vistosamente representado por el número final del infierno donde es condenado don Juan entre alimañas nocturnas y fabulosas y el fuego de la boca de un dragón²⁵⁰–. A pesar que la creación de esta pieza de teatro breve denota «la vitalidad y arraigada presencia del tema del *Convidado de piedra* y del mito de don Juan en la literatura y cultura españolas de finales del XVIII»²⁵¹– encabezando ese favor popular las más de treinta y cinco representaciones de la versión de Zamora en Madrid durante 1784 y 1808–, esta versión espectacular del mito de don Juan Tenorio debió de ser, para aquellos rigurosos críticos e intelectuales neoclásicos, una majadería más de ilusión e irrealidad vacía sobre el escenario.

Ha sido la sumersión en las reseñas de las obras de Zamora y en las valoraciones de los críticos neoclásicos del *Memorial literario* muestrario idóneo para conocer la opinión individual de cada una de estas piezas analizadas. Como se ha comprobado, los juicios siguen la coherencia general que desde Luzán se ha ido viendo, si bien la única variación –que es énfasis– está en un mayor atención e interés en las repercusiones sociales y morales para la educación del espectador. De ese modo, y una vez observadas todas las opiniones específicas a cada una de ellas, se puede constatar que los rasgos que sobresalen en la valoración general de las piezas reseñadas de Antonio de Zamora son el de la inverosimilitud y fomento de los vicios y malas costumbres heredadas de la época anterior.

²⁴⁷ *Diario de Madrid*, 22 de octubre de 1788, núm. 201, p. 1242.

²⁴⁸ Ada May Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1935, pp. 54-55; Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 793; y Franco Quinziano, “*El burlador de Sevilla* en la cultura italiana del XVIII: historia y perfil de una recepción”, en *Tirso de Molina: textos e intertextos*, Laura Dolfi e Eva Galar (ed.), Madrid - Pamplona, Revista Estudios – GRISO, 2001, p. 292.

²⁴⁹ *Diario de Madrid*, 22 de octubre de 1788, núm. 201, p. 1242.

²⁵⁰ «En la séptima escena se figura el infierno. Don Juan aparece en él y le persiguen todas las furias formando varios grupos. Después de haberle atormentado mucho le encadenan y meten en la boca de un dragón infernal, con lo que termina el baile» (*Ídem.*).

²⁵¹ Quinziano, “*El burlador de Sevilla...*” *Op. cit.*, p. 292.

Estas coinciden con los defectos principales y globales que todo el ideario neoclásico achacó al teatro áureo:

Se ven en nuestros dramas pintadas con el colorido más deleitable las solicitudes más inhonestas, los engaños, los artificios las perfidias, fugas de doncellas, escalamientos de casas noble, resistencia a la justicia, duelos y desafíos temerarios y fundados en un falso pundonor, robos autorizados, violencias intentadas y ejecutadas, bufones insolentes, criados y criadas haciendo gala y ganancia de sus tercerías infames y todo esto no para hacerlo odioso²⁵².

Este tipo de piezas, por desgracia para las palabras de Juan Pablo Forner, continuaban gustando al público y no dejaron de representarse durante todo el siglo y parte del siguiente. Basten estas reseñas como prueba de su popularidad entre las distintas clases populares que acudían a los coliseo del Príncipe y de la Cruz, potenciadas por el negocio seguro que veían en ellas los responsables de las compañías de actores. De ahí la importancia en la constancia de las reseñas del *Memorial literario* de la cartelera madrileña como medio de presión para la supresión de tan nocivo entretenimiento para el pueblo. De ahí que, debido a esa preocupación e intención reformista de la sociedad común a toda la élite intelectual ilustrada, sean excepciones las reseñas de *El hechizado por fuerza* y *Don Domingo de don Blas*; son excepciones las comedias de figurón. A pesar de que, lógicamente, gran parte del público asistente y que gustaba tanto del tipo de comedias que tanto mal creían los ilustrados que les hacía para su sociabilidad nunca pudiera ni leer, ni conocer ni entender lo que en las páginas de los periódicos se decía sobre el teatro, sí tenían recursos suficientes los dramaturgos o gente del mundo cultural para propagar lo que se decía. Realmente, las opiniones sobre *Quitar de España con honra el fendo de cien doncellas*, *Preso muerto y vencedor* o *Mazariegos y Monsalves* estaban encaradas hacia la estimulación de creación de nuevas comedias y tragedias de éxito que vinieran a corregir las faltas que en ellas se ven, para así de una vez por todas desterrarlas de los coliseos, o también como incitación al intervencionismo del gobierno que, como había hecho con los auto y las comedias de magia y de santos, impidiera por imperativo legal la representación de teatro desarreglado al arte, es decir, insalubre para el orden público. La irresponsabilidad de dejar en manos de los empresarios teatrales la oferta de espectáculos públicos, de valorar como igual de válidas para la representación las comedias de figurón, las heroicas o los dramas de honor debía de acabar o desde dentro o desde fuera, pero debía de acabar. Para ello, el *Memorial literario* y otros periódicos neoclásicos fueron caballos de batalla fundamentales para la lenta

²⁵² Forner, "Discurso imparcial"... *Op. cit.*, pp. 7-8.

imposición del buen gusto y de las correctas y civilizadas actitudes sociales que soñaba Jovellanos para su nación.

2.3.3. Los reformistas neoclásicos

La cartelera madrileña, esporádicamente y con la inestabilidad de las versiones e intervención de la industria teatral, reflejaba la voz y tendencias populares, aquellas que se encargaban de criticar y reprobar los periódicos, ecos del mundo erudito y literario en las últimas dos décadas dieciochescas. A partir de ese momento, las comedias de Antonio de Zamora tendrán, en el ámbito global, dos maneras de ser valoradas: la propia del mundo literario culto –es decir, la condena neoclásica de toda su obra en general exceptuando las de figurón, comedias arregladas a las unidades y la preceptiva clásica– y la del público popular –o la continuación del aprecio y gusto de la obra del madrileño por el vulgo, «ciego y mal estimador de las cosas que no conoce»²⁵³–. El círculo de partidarios del estilo del teatro antiguo entre la aristocracia desaparece de las altas esferas intelectuales y culturales. A Antonio de Zamora, cuando se le nombra, se le relacionará, de manera positiva, casi siempre con *El hechizado por fuerza*. Y no habrá sorpresa en el modo de tratar tanto dicha obra –o sus semejantes– como el resto de su producción teatral. Los parámetros de valoración se mantendrán inalterados y reforzados respecto a las épocas anteriores. La sistematización de ese tipo de recepción había sido ya materializada completamente.

En el revolucionario –aunque temeroso para el gobierno español– año de 1789, José Antonio Álvarez y Baena publicó el primer volumen de su monumental obra *Hijos de Madrid ilustres*, donde, ordenados alfabéticamente por el nombre de pila, aparecen los más destacados personajes de todos los campos y singularidades merecedores del honor de ser recordados. Álvarez y Baena dedica una entrada a Antonio de Zamora en la que repasa de forma somera la vida y la obra del dramaturgo, prestando especial atención con referencias concretas –de manera incomprensible– más a su obra poética que a la teatral, dándose por cumplida esta con la referencia de los dos volúmenes de comedias. Este hecho denota la falta de preocupación e indiferencia por dejar constancia de alguno de los títulos más destacados del dramaturgo más allá de las comedias de figurón.

²⁵³ Jovellanos, “Carta de Jovellano a Angel de Eymar”, en *Obras Completas. Tomo II... Op. cit.*, p. 92.

Pudiéndose tomarse como ejemplo del conocimiento general que en este último cuarto de siglo se tuvo de su vida y de su obra, el autor del compendio madrileño declara que «no tengo más noticias de este sujeto que las que resultan de ellas mismas»²⁵⁴, haciendo referencia a los cargos de gentilhombre y de oficial de la Secretaría del Consejo de Indias en la Negociación de Nueva España, datos estos y otros que aparecen en la portada de la impresión de sus obras de 1722 y 1744. Él es uno de los primeros que instaura la errónea fecha de 1740 como tiempo de la muerte de Zamora. Este error no se solventará definitivamente –aunque barajándose en ocasiones en el XIX la cercana fecha de 1728– hasta 2003 con el trabajo de Rafael Martín Martínez, lo que habla por sí solo del grado de desconocimiento del dramaturgo. Este estado de descuido y olvido viene a ratificar aquello que empezó por la década de 1740, una vez pasados los inmediatos años después de su fallecimiento. Ahora, a las puertas del siglo XIX, no es que se siga esta línea de abandono por los motivos de incomprensión y desestimación de su obra general, sino que se fijará por estos años la poca información relativa a su persona y obra que se irá repitiendo catálogo a catálogo y en cualquier raro trabajo que se digne a detenerse en el breve y fugaz esbozo de la vida del dramaturgo. Esto ocurrirá hasta muy entrado el siguiente siglo.

En esta imagen reducida e infravalorada por la larga erosión de la disputa literaria y del tiempo, como es esperable, se repetirá exactamente los mismos juicios críticos y artísticos que caracterizarán el afianzamiento de la recepción de Zamora en el XVIII: «La variedad de sus obra denota que tuvo para la poesía un singular talento, que se malogró por el mal gusto de su tiempo»²⁵⁵. No hay duda alguna que, como absolutamente todos los predecesores en hablar del madrileño, Álvarez y Baena centra todo comentario y definición de su estilo en las observaciones de Luzán. Pero esta vez, esa imagen, ese escueto y tergiversado recuerdo, será sistematizada en forma de catálogo. Aquel «estilo afectado que usó en otras composiciones no era propio suyo, sino de su edad» que tantas veces en otras palabras se había ido repitiendo a lo largo del siglo vuelve esta vez a representarse casi literalmente. La reflexión es la misma: se parte como punto de referencia de la capacidad de Zamora para la composición bella y adecuada al arte de las comedias de figurón, por lo que todas aquellas que no lo son, están afectadas de los vicios y temeridades irracionales propias del barroco, pues «él mismo confesó haber imitado a don Pedro Calderón»²⁵⁶. La mala interpretación y comprensión del dramaturgo y de sus figurones como excepciones al

²⁵⁴ José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid ilustres*, Madrid, Benito Cano, 1789, tomo I, p. 177.

²⁵⁵ *Ídem*.

²⁵⁶ *Ibid*, I, p. 179.

teatro de finales del siglo XVII y principios del XVIII vuelve a repetirse sin variación alguna: «*El hechizado por fuerza* y *Don Domingo de don Blas* merecieron entonces una fama de que no han decaído en el día, representándose con mucho agrado de los oyentes. Estos dramas aunque algún rato farsaicos demuestran que don Antonio tenía genio verdaderamente cómico»²⁵⁷. Como se comprueba, el veredicto es el mismo en 1789 que en 1737. ¿Hasta qué punto no se trata de un anacronismo en la recepción? Lo largo del conflicto literario y la tardía imposición del neoclasicismo como corriente oficial podrían resolver la cuestión. Sea como sea, en el trabajo de José Antonio Álvarez y Baena se encuentra por primera vez lo que podría denominarse la entrada tipo y general que se le dedicará al dramaturgo madrileño en los sucesivos proyectos de catalogación que saldrán durante todo el siglo XIX. Ocurrirá lo mismo con la evaluación de José de Cañizares²⁵⁸. Y será a él y no al *Theatro Hespagnol* de Vicente García de la Huerta de cuatro años antes –del que más adelante se hablará por otra visión particular– al que se remitirá, pues, como se dice «don Vicente García de la Huerta [...] solo dice de este sujeto que vivió al principio del siglo y trata este asunto con tanta superficialidad que ni aún expresa el año que Zamora imprimió su primer tomo de comedias»²⁵⁹. A *Hijos de Madrid ilustres* recurrirán todos ellos, por ser el más amplio y confiable hasta la fecha. Y, cómo no, todo irá repitiéndose y todo quedará inalterado. Incluso la ficticia noticia de su muerte. No hay necesidad de cuestionar algo que se cree verídico.

La inverosimilitud y falta a las normas clásicas del arte que deslucen el arte dramático en el general de las comedias de Zamora es el motivo principal de su desdicha a ojos neoclásicos. Pero, tal y como hizo Luzán y repitió Álvarez y Baena, se le reconocen dotes para la poesía dramática. La aptitud de creador de un lenguaje ampuloso y lleno de imágenes y tropos, aunque sobrepasados y algo asfixiantes para el común de la crítica neoclásica, no desmerece la facilidad y éxito de su lenguaje. Pero, no hay que generalizar en lo halagos: si bien la plasticidad y lo sonoro del calderoniano lenguaje de sus piezas serias o propias del final del barroco es, cuanto menos, ejemplar de una habilidad para la composición dramática, en la mente de esas valoraciones positivas de los neoclásicos e ilustrados están las comedias de figurón. Por todo ello, a Antonio de Zamora y a José de

²⁵⁷ *Ibid.*, I, p. 177.

²⁵⁸ Puede aplicarse a Zamora el mismo comentario que dedica a Cañizares: «Escribió muchas comedias, y todas fueron bien recibidas del público, y mucho más de los representantes, a quienes dieron y dan mucho dinero. Las de carácter o figurón deben apreciarse más que las otras, así porque su materia es más cómica, como porque el autor tenía particular talento para ellas, usando del llano estilo que les conviene, y elevándolo en las piezas serias le echó a perder, dando en el vicio de culto» (*Ibid.*, III, p. 70.)

²⁵⁹ *Ibid.*, I, p. 179.

Cañizares se les considerará, con el nacimiento de la historiografía literaria española, como últimos representantes del teatro barroco dignos de mención. Será únicamente con la distancia del tiempo y la historia cuando puedan referirse a ellos como los autores bisagra entre el arte de los dos siglos. Es decir, que estas observaciones partirán de la concepción antigua y pasada de ellos, haciéndolos autores anclados en su tiempo, materia de estudio para la historia de la literatura. La relativa contemporaneidad que se había visto en Oyanguren por allá la medianía del siglo ha desaparecido totalmente transformándose los dos dramaturgos en personajes de un pasado lejano, de un tiempo antiguo y, entonces, extraño y distante en el presente.

Esta concepción es la que se desprende en el repaso y evaluación de la historia de los espectáculos en España que hizo Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811) en su famosa *Memoria sobre las diversiones públicas* de 1790²⁶⁰. Después de cantar las maravillas que supuso el teatro renacentista²⁶¹ y la formación de «la comedia a aquel punto de artificio y gala en la que la ignorancia vio la suma de su perfección, y la sana crítica las semillas de la depravación y la ruina de nuestra escena»²⁶² por parte de Lope de Vega, Jovellanos aborda el teatro de la segunda mitad del siglo, centrándose en las fiestas reales que se representaron en el Buen Retiro y los pocos ejemplos de teatro brillante²⁶³ en un ambiente teatral que solamente buscaba «su interés y su aplauso»²⁶⁴. Jovellanos, aunque relativamente objetivo dentro de los parámetros ilustrados y reconecedor de las virtudes del teatro del siglo XVII, sigue para este trabajo pensado como hoja de ruta de la tan ansiada reforma oficial de los teatros los juicios sobre aquel que el corregidor de Madrid José Antonio de Armona (1726-1792) plasmó en otro texto fundacional y básico para el desarrollo de la historiografía teatral española moderna: *Memorias cronológicas sobre el origen de las representaciones de comedias* (1785). No es que el comentario que el gijonés dedica a Lope sea citado de la obra de Armona sea lo único que aprovecha, sino que bien seguro la ejemplaridad de los

²⁶⁰ Si bien escrita la Memoria en 1790, fue leída ante la Real Academia de la Historia en 1796 y publicada en Madrid, en la imprenta de Sancha el 1812: «[...] me arrojé a extender la presente Memoria, que dirigí a sus manos en 29 de diciembre de 1790. La favorable acogida que mereció entonces de la Real Academia recompensó superabundantemente mi trabajo; pero la distinción con que la honró después, leyéndola en la primera junta pública de 11 de julio de 1796 y destinándola a la prensa, fue muy superior a mis esperanzas y aun a mis deseos» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, pp. 116-117).

²⁶¹ «Sin duda que *La Celestina*, las comedias de Naharro y las tragedias de Fernán Pérez de Oliva prueban que el buen gusto dramático rayó muy temprano entre nosotros» (*Ibid.*, p. 163).

²⁶² *Ibid.*, p. 169.

²⁶³ «De innumerables dramas que se representaron a esta competencia oímos todavía algunos con gran deleite sobre nuestra escena; pero los de Calderón y Moreto, que ganaron entonces la primera reputación, son hoy, a pesar de sus defectos, nuestra delicia, y probablemente lo serán mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las musas» (*Ibid.*, p. 172).

²⁶⁴ *Ídem.*

dramaturgos de finales del siglo XVI o principios del XVII alejados de la nueva moda del Fénix de los ingenios fue compartida por Jovellanos, brillantemente sintetizada en el terceto que inicia la *Epístola al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar* (1605) de Andrés Rey de Artieda (1549-1613), que reproduce el corregidor como argumento contra el libertino arte de Lope:

Es la comedia espejo de la vida;
su fin es mostrar los vicios y virtudes
para vivir con orden y medida.²⁶⁵

Y ahí, entre la herencia de la comedia desvergonzada y contraria a las buenas costumbres y al ingenio de Calderón y Moreto, acaba la gloria de la escena española. El gijonés relaciona el reinado de Carlos II como la época hechizada en la que no se cuidó ni apareció dramaturgo de finales de siglo más notorio que Bances Candamo²⁶⁶. Es entonces cuando Jovellanos reconoce a los dos dramaturgos madrileños como únicos epílogos dignos de mención en esa breve historia del teatro profano español:

La que sucedió después, si muy gloriosa para las artes y las ciencias, no lo fue ciertamente para la escena española. Fuera de algunos bellos dramas con que la enriquecieron Zamora y Cañizares, continuó por largo tiempo en la misma oscuridad y abandono en que la dejara Carlos II.²⁶⁷

Esta vez, como se comprueba, la evaluación de ambos está centrada por argumentos más artísticos que morales. Como continuadores del espectáculo fastuoso e irremediabilmente vistoso y dinámico que fue el barroco, Jovellanos los cita como últimos dramaturgos capaces de ser considerados –y por ese motivo mínimamente recordados– merecedores de la relación con Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla o Candamo. Aunque no cita ningún título, hace referencia a “dramas”, sorprendiendo esta referencia todavía más cuando, para los neoclásicos, eran las comedias de figurón las únicas dignas de acercarse al ideal artístico. Este hecho ratifica la perspectiva con la que toma Jovellanos este repaso del teatro español centrándose en los aspectos propiamente dramatúrgicos y estéticos, aceptables todavía.

²⁶⁵ José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el origen de las representaciones de comedias en España*, Charles Davis (ed.), Woodbridge, Tamesis Book, 2007, p. 46.

²⁶⁶ «Pero sin tan buen testigo como Candamo era fácil adivinar la parte que debió haber a los espectáculos públicos en el desaliento y decadencia general de aquella época» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones... Op. cit.*, p. 173).

²⁶⁷ *Ídem.*

Y hasta los dos dramaturgos llega la historia del teatro del ilustre gijonés. En realidad, son los últimos nombres que aparecen que no forman parte de su presente. No hay mención alguna a dramaturgos coetáneos como Ramón de la Cruz, Luciano Francisco Comella o Gaspar Zavala y Zamora. A pesar del éxito que tenían entre el público madrileño, no eran estos representantes válidos ni merecedores de salir a colación como exponentes del teatro español del presente de Jovellanos. Ellos y muchos otros más, autores –desde la perspectiva neoclásica– de teatro espectacular y de gustos populares, pervertidores de la escena y del público, eran los principales responsables del estado de los espectáculos en España y no tanto aquellos dramaturgos pertenecientes a otra época. El tiempo y el discurrir de la historia habían ya dado oportunidades suficientes para el encauzamiento del desvío del espectáculo público. Pero ni la lejanía temporal, ni la evolución de la sociedad ni la luz de la Ilustración –de la que era adalid casi todo el literario mundo– habían conseguido cumplir con el objetivo. Era contra el contemporáneo teatro vacío y solo de apariencia y aparato al que había que eliminar con la maquinaria del estado:

¿Se cree por ventura que la inocente puericia, la ardiente juventud, la ociosa y regalada nobleza, el ignorante vulgo pueden ver sin peligro tantos ejemplos de impudencia y grosería, de ufanía y necio pundonor, de desacato a la justicia y a las leyes, de infidelidad a las obligaciones públicas y domésticas, puestos en acción, pintados con los colores más vivos y animados con el encanto de la ilusión y con las gracias de la poesía y de la música? Confesémoslo de buena fe: un teatro tal es una peste pública, y el gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre.²⁶⁸

El pragmatismo y el utilitarismo de la reforma en Jovellanos están claramente encarados al presente y al futuro próximo. Ya el tiempo ha sido el que ha sido y los que antes eran criticados y señalados por los primeros reformistas como corruptores de la sociedad ahora se han fosilizado como autores más propios de los primeros intentos de historias del teatro que de ocupar la preocupación de los críticos y eruditos en la última década del siglo XVIII. En ese caso, si hay que salvar comedias del siglo, las únicas que se salvan son, precisamente, las de los epígonos del barroco. Esto se comprueba netamente en que de las setenta y tres comedias que escogió Bernardo de Iriarte para ser corregidas «según los nuevos preceptos estéticos»²⁶⁹:

Sólo dos dramaturgos del setecientos entran en la relación: Cañizares (3) y Zamora (2). Esta cicatera actitud respecto a sus coetáneos no es extraña, ya que, como es sabido, los

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 178.

²⁶⁹ Josep María Sala-Valladaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006, p. 36.

neoclásicos, que despreciaban en general el teatro popular de todos los tiempos, miraban con más benevolencia las obras del repertorio áureo en razón de unas supuestas habilidades estilísticas y argumentales en que éstas superaban a las de los dramaturgos contemporáneos.²⁷⁰

Consecuentemente, la percepción de los neoclásicos de finales de siglo por el teatro áureo evoluciona a la vez que se admiten cierto tipo de beneficios —en especial en poesía— son sus correspondientes correcciones, claro está²⁷¹. Sean del tiempo que sean, coincidentes o no con el ideario y estética neoclásicos, son representantes del pasado cultural español y en su valoración por criterios artísticos está la clave de la periodización del teatro y lo que ello supone. Así pues, Jovellanos, uno de los máximos exponentes del Neoclasicismo reformista, trata mucho más imparcial y justamente tanto a Antonio de Zamora como a José de Cañizares que lo hicieron sus antecesores. Ahora bien, si esas comedias de estos autores tan alejadas en el tiempo, en el buen gusto y en la decencia moral continúan representándose en el presente, sin duda las censurará el gijonés por el efecto negativo que originan en el público de 1790, convirtiéndose en problema de salud pública y debiéndose de erradicar de la misma forma que las de Comella o Zavala y Zamora. He ahí la modernidad ideológica de Jovellanos y he ahí su ímpetu en la promoción de nuevos dramaturgos que desbancaran a aquellos poetastros de «raudal más perenne y jamás conocido de Apolo»²⁷².

No obstante, entre los máximos exponentes del literario mundo español de finales de siglo, no todos eran amantes de las reglas o, al menos, cuestionaban la excelencia que podían otorgar las preceptivas sin entrar en conflicto con el aspecto español. Y ellos también tenían su opinión sobre Antonio de Zamora. En este ámbito se encuentra el singular caso de Ramón de la Cruz. El que se ha considerado heredero del teatro breve del autor de *El hechizado por fuerza* y desarrollador de los sainetes y zarzuelas costumbristas todo lo excelente y grande que tenía provenía de su originalidad y la ausencia de una actitud partidista. En el inicio del prólogo a la edición de su *Teatro* (1786-1790), de la Cruz reclama muy brillantemente una especie de reunión de los maestros del arte que, más que mostrar las preceptivas y las leyes de la naturaleza del teatro, le demostraran la eficiencia, utilidad y pragmatismo de estas con piezas teatrales ya hechas. Menos exigencias teóricas y más muestras prácticas. Se ejemplifica así lo que Julio Caro Baroja definió como el «carácter apasionado o pasional de los españoles que también que expresan y reciben mejor los

²⁷⁰ Emilio Palacios Fernández, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 98.

²⁷¹ Tal y como dijo Luzán, las obras de Lope de Vega «se admirarían aún mucho más, si hubiera querido arreglarlas a los preceptos del arte» (Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 162).

²⁷² José Antonio de Armona refiriéndose a Lope de Vega (Armona, *Memorias cronológicas... Op. cit.*, p. 41).

pensamientos por vía artística literaria que por vía puramente discursiva. En todo caso, es en el teatro donde se dan expresiones más famosas, puntos de vista acerca de todo lo divino y humano»²⁷³. Y en medio de ese irónico interés por las reglas, Antonio de Zamora aparece como, precisamente, aquello a lo que de la Cruz admiraba y buscaba en cada uno de sus creaciones: la efectividad de la alta calidad dramática mediante el gusto del público nacional. Entre los «Solises, Calderones, Salazares, Moretos, Zamoras, Cañizares, los Cadalsos, y otros, cuando quisieron sujetarse; y tales son hoy los Jovellanos, los Ayalas, los Huertas, Iriartes, Meléndez, Cortés, Trigueros»²⁷⁴, entre todos estos no hay nadie que les deba recriminar si han acertado o no, si han atendido o no a las exigencias de las leyes de la naturaleza para el arte, «ni acaso lo necesitan unos que saben bien las constituciones del arte y aplicarlas con juicio y oportunidad al tiempo y al gusto de la nación»²⁷⁵. Efectivamente, Ramón de la Cruz no atendía a cuestiones ideológicas aplicadas a la estética teatral, sino que perseguía aquello que consiguieron los dramaturgos de tan distinto signo nombrados. El pragmatismo de neutro color del también madrileño es encomiable: si una pieza es buena, ¡qué más da si se inscribe fuera o dentro de las reglas y preceptivas del arte! Todavía no le habían bajado de esa reunión de maestros la muestra de la comedia perfecta y de la tragedia completa. No le eran válidas las críticas a lo antiguo, la actitud y acción de renegación de lo español, pues «apocar o desfigurar los méritos de los de casa y acriminar y publicar sus defectos o atrasos, solo se les puede ofrecer a los espíritus de baja condición que se abrigan en ella»²⁷⁶. Efectivamente, arremetía directamente ante la destrucción por la que abogaban los neoclásicos. Es una lástima que dicho dramaturgo haya tenido también tan poca justicia en cuanto a la recepción posterior. Véase que no fue contra nada que no tuviera algo positivo; su actitud de sumar solamente se detenía y enseñaba las zarpas ante la ignorancia y la pedantería, es decir, la estupidez creída inteligencia verdadera de, por ejemplo, Piero Napoli Signorelli, tal y como lo ataque –con mucha razón y excelentes argumentos, por otra parte– durante todo el citado prólogo.

En otra situación algo distinta está Vicente García de la Huerta, autor de la tragedia española más exitosa del siglo, la estrenada en el destierro de Orán, *La Raquel* (1772), que trató de sencilla y concisa manera el problema que suponía para él el seguimiento ciego y

²⁷³ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 240.

²⁷⁴ Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Mireille Coulon (estudio preliminar), Josep Maria Sala Valldaura (ed.), Barcelona, Crítica, 1996, p. 299.

²⁷⁵ *Ídem.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 302.

dogmático de los preceptos neoclásicos exportados de Francia, especialmente de Jean Racine:

Aún el lugar que ocupa entre los mismos trágicos franceses, que no es ciertamente el primero, le debe más a su exactitud en la observancia de las reglas y a la prolija escrupulosidad con que trabajó sus piezas, que a la fuerza y masculinidad de su ingenio, ni a la viveza y fuego de su imaginación.²⁷⁷

Aquel extremeño debió de ser una roca en la mármorea avenida por la que transcurrían los literatos Iriarte, Samaniego, Forner, Jovellanos, Moratín, Clavijo y Fajardo, y también los gobernantes absolutistas como el conde de Aranda o de Floridablanca. Debido a la irremediable conexión de la rebelión literaria con la oposición política, Huerta supuso una curiosa y significativa figura del ambiente cultural y político en medio de esa hegemonía intelectual neoclásica. «Y un contestatario que bajó al mismo terreno de los enemigos que combatía, y les demostró que era capaz de escribir la única tragedia que por aquellos años tuvo auténtico éxito»²⁷⁸, *La Raquel*. Ilustrado siempre, pero no partidario del método clasicista, aquel tras el cual se escudaban desde los franceses del XVII los autores que «disimulan su falta de fuego e invención con el especioso pretexto de exactos y escrupulosos»²⁷⁹. La mediocridad de talento que reflejaba las normas para él no era necesaria en el arte escénico español, pues el carácter propio hispano, el sentir cultural ibérico y la natural disposición que habían demostrado los dramaturgos áureos era incontenible e imposible de esclavizar —la idiosincrasia española transcendía a las reglas— con los preceptos neoclásicos que tan vehementemente se estaban propagando²⁸⁰.

La reclamación de la libertad de creación, muy por encima del estudio, iba en consonancia con la idea que Zamora trató en su prólogo de 1722. La imaginación de la mano de la experiencia como fuente posibilitadora y potenciadora del teatro español, el que expone el genio eminentemente español, la *cólera* española que hablará Calderón. Por este motivo, la crítica considera generalmente a Huerta como un «anacronismo viviente, incapaz

²⁷⁷ Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespañol. Primera parte. Comedias de figurón*, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. LXXVI-LXXVII.

²⁷⁸ José Miguel Caso González, “Ramón de la Cruz y García de la Huerta”, en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, p. 252.

²⁷⁹ García de la Huerta, *Theatro Hespañol... Op. cit.*, I, p. CXCIX.

²⁸⁰ «Pues, ¿quién ignora que en cuanto a la natural disposición para la dramática tienen los españoles las ventajas, que manifiestan los efectos mismos? Su inventiva delicada, la singular trama de sus piezas y el enorme número de ellas son testimonios incontestables de su sobresaliente ingenio y de su entusiasmo dramático, cuyas centellas se han explicado en todos tiempos aún en sujetos de cortos estudios y de muy ajenas y distantes profesiones con la mayor felicidad» (*Ibid.*, I, p. LXXIII-LXXIV).

de aceptar las circunstancias culturales de su momento»²⁸¹. Esta deriva de nacionalismo ciego lo notará la colección *Theatro hespañol* (1785)²⁸². Del mismo modo, cuando haga una breve y muy inexacta presentación del autor de *El hechizado por fuerza* en dicho recojo de comedias –cuya noticia bibliográfica del dramaturgo es criticada, precisamente, por Álvarez y Baena²⁸³–, la preferencia por el estilo del Siglo de Oro y sus valores guiarán las palabras de García de la Huerta: «Don Antonio de Zamora, gentilhombre de la casa de S. M., oficial de la Secretaria de Indias, autor de esta comedia, floreció a principios de este siglo. Fue de agudísimo ingenio y cultivó las musas con felicidad. Compuso varias comedias, entre las cuales esta es la más célebre»²⁸⁴. Tal y como hace pensar el comentario de Álvarez y Baena, García de la Huerta debió de tener un conocimiento de Zamora semejante al común y general del ámbito cultural. Es decir, el mismo que este capítulo está denunciando. Nada más que eso. En menos de un siglo hasta los partidarios del estilo y la naturaleza retórica del teatro áureo desconocían quién fue verdaderamente Zamora, más allá –tal y como en este punto se está intentando de decir– de *El hechizado por fuerza*. Es la consumación de todo el proceso de la poca recepción positiva que hubo durante el XVIII: faltada de verdad y totalidad y muy tergiversada y desvirtuada. Incluso, vuelve García de la Huerta a utilizar al madrileño como prueba de la validez del teatro de estirpe española antiguo ante ojos ilustrados objetivos y sabios, ante ese teatro que, como él, no permitía la tiranía para la libertad individual que significaba el absolutismo²⁸⁵. La aprobación de fray Juan de la Concepción es sacada a colación por el extremeño para tal caso: «Esta censura de un sujeto acreditado por su ingenio y sus producciones poéticas, darán siempre honor al nombre de don Antonio de Zamora»²⁸⁶.

Indudablemente, aunque no tan violentamente como en el caso de Oyanguren, en esta brevísima y efímera remembranza del dramaturgo muerto en 1727 hay más interés que crítica artística propiamente dicha. El nacionalismo y el espíritu rebelde contra el encofrado

²⁸¹ Caso González, “Ramón de la Cruz...” *Op. cit.*, p. 253.

²⁸² La «colección pudo ser magnífica en aquel momento, si la hubiera presidido un mínimo de objetividad, de sindéresis crítica y de un hábil buen gusto. Pero prescindir de todo el ciclo de Lope de Vega, no incluyendo obras más que del ciclo de Calderón, olvidar lo más representativo de éste, aunque no fuera precisamente lo más representado, insultar a Cervantes, y otro montón de delirios contra autores españoles y franceses, indicaba bien a las claras que, si la intención era buena, Huerta había perdido la brújula» (Caso González, “Ramón de la Cruz...” *Op. cit.*, p. 253).

²⁸³ Véase nota 237 de este capítulo.

²⁸⁴ García de la Huerta, *Theatro Hespañol...* *Op. cit.*, II, p. 174.

²⁸⁵ «La asimilación del que vive al margen de la ley y de quien por privilegio está por encima de ella e total. No lo es menos la de la nobleza y de la gente baja. Podemos explicarnos ya mejor esa acusación de inmoralidad formulada contra numerosos héroes de comedias contemporánea y, de rechazo, la condena de los valores que en sí lleva el teatro antiguo, sobre todo el de Calderón» (Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 141).

²⁸⁶ García de la Huerta, *Theatro Hespañol...* *Op. cit.*, II, p. 174.

que dictaba el supuesto –y relativo– buen gusto y arte para la creación están en él. No hay que olvidar que Huerta, enervado contrario al sistema político del absolutismo²⁸⁷, estuvo asediado hasta sus últimos días por el furor neoclásico al que combatía. Hasta llegar a de la Cruz, a Comella y a Zavala Zamora, el teatro español de más de la primera mitad del siglo había experimentado una actitud hacia el neoclasicismo que, muy significativamente, ocurrió exactamente igual en el país galo del siglo XVII, pero a con el gusto opuesto: «Francia recibe o rechaza, en vez de dar; que la oposición francesa al barroco no es tan general como podría creerse y que esta oposición, cuando existe, es en parte, pero únicamente en parte, una reacción nacional de oposición a lo extranjero»²⁸⁸. Efectivamente, España en el siglo XVIII, como Francia en el anterior, no crea nada, lo que hace que se deba de introducir las novedades. Y estas, como se ha visto largamente, son del gusto de una minoría. Por lo tanto, la motivación de estos nacionalistas estaría siempre empañada por la responsabilidad de defensa de lo propio, que no tiene nada que ver con la continuación de la exactamente misma corriente literaria ni artística. Es importante advertir para evitar las confusiones y las deliberadas analogías entre lo barroco y lo neoclásico como lo español y lo francés, pues es, como se va viendo, mucho más y nada sencillo.

Como el motín de Esquilache en *La Raquel*, hay que contextualizar y discernir los motivos para, no tanto la aparición de *El hechizado por fuerza* en el *Theatro hespañol* –pues su valía hasta los propios reformistas del teatro reconocían–, sino el tipo de palabras que dedica el extremeño al madrileño y en qué asunto pone especial énfasis. De esta manera se observará que, otra vez, Antonio de Zamora fue mal comprendido. Pero, esta vez ya, la incompreensión no es fruto de la ineptitud de interpretación y lectura de su obra –pues gran parte de esta estaba ya borrada de la memoria colectiva salvo las comedias adulteradas que se reponían en los teatros públicos–, sino es el fruto de una falta de interés en querer rescatar por defensores del teatro áureo como Huerta la memoria de aquel que ilustrados y reformistas contemporáneos supieron valorar tal y como se merecía. La recepción en 1785 y más adelante, como se ha ido viendo, será totalmente parcial y mutilada. Si a esto se le suma el desgaste que le continuará por la poca delicadeza e interés en descubrir quién fue aquel dramaturgo tan cercano a ellos, nos encontramos, pues, ante el estado común de abandono y olvido con el que lo cogerá Leandro Fenández de Moratín.

²⁸⁷ Para una profundización en el tema de García de la Huerta y su antiabsolutismo, véase, entre muchos otros, el capítulo V, “La Raquel de Huerta y el antiabsolutismo” de René Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, pp. 259-344; y Juan A. Ríos Carratalá, “García de la Huerta y el «antiespañolismo» de Gregorio Mayans”, en *Anales de Literatura Española*, n° 1, 1982, pp. 217-24.

²⁸⁸ Rousset, *Circe y el pavo real... Op. cit.*, p. 354.

3. LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN: MÁXIMO REPRESENTANTE DE LA RECEPCIÓN NEOCLASICISTA

La rigidez y dureza neoclásica condiciona enormemente el arte; mucho más su perspectiva y su recepción. Claro está que para ellos solamente es esa forma la única de conseguir y ejecutar la belleza. Todo lo subordinan a la física espacio-temporal de la naturaleza, incluso la ilusión teatral²⁸⁹. Guillermo Carnero dijo que «el Neoclasicismo pretende que el espectador se sitúe psíquicamente en el espacio imaginario sin encontrar obstáculo alguno ni en sí mismo ni en el espacio de la representación»²⁹⁰. Partiendo de un razonamiento y una perspectiva racionalista, para que ese espectador no se pierda los parámetros circunstanciales del texto y de toda la representación han de ser empíricos para él, experimentación palpable y realístamente directa. Pero esta ilusión es diametralmente opuesta a la propia de la concepción teatral y de espectáculo barroco; esta ilusión parte del orden natural y planificado para después ir a lo humano en sus propios parámetros. En cierto modo, la dictadura de las reglas y la verosimilitud, la obligada *imitatio* literal de la ilusión en la representación –realista, eso sí–, bloquea aquella otra ilusión que tanto se potenció en el barroco: la expresión de aquello inefable, irracional y fantástico en relación a la física naturaleza que hay en la existencia y, muy en especial, en la dimensión y condición humanas. Aquel no sé qué de la vivencia y experiencia de la vida humana en toda su transcendencia fue teorizada por Feijoo. Y cuando el gallego hizo eso, aun sin ser neoclásico, se inaugura de manera oficial a oponerse el reflejo de la vida existente hasta entonces –que está en el teatro–. Este, en realidad –como todo arte– no es más que un medio. Las ganas de corrección de la vida propias de una parte del XVIII quisieron desquitar la existencia del siglo anterior, y con ella la ilusión de vivir en ese tiempo. Esta ilusión parte del individuo para posicionarlo y tratarlo en la naturaleza, una naturaleza conflictiva para la existencia armónica de la condición humana.

²⁸⁹ «La ilusión corresponde a la identificación del espectador y se opone a su distanciamiento. Asumiendo la identificación de modo radical y absoluto, y contando con la psicología primaria del espectador, se trata de aprovechar y potenciar la tendencia instintiva de éste a interiorizar y hacer propios los conflictos, las situaciones y las personalidades del drama, de tal modo que pierda de vista su mundo real para introducirse en el imaginario que le ofrece el teatro, sin que esa ilusión sea rota en ningún momento por nada que lo haga percatarse de la índole ficcional de la representación» (Guillermo Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, *Anales de Literatura Española*, núm. 10, 1994, pp. 43-44).

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

Pero esa corrección por parte del instrumento neoclásico —más que el barrido— fue acompasado con la preocupación tan ilustrada de ordenar la memoria de ese teatro al que había que reprobar y condenar, y de todo aquel anterior a él. Las anteriores intentonas de plasmación del discurrir del arte escénico en España por los tiempos estaban faltas de, más que un enfoque panorámico y detenido —que también—, una metodología propiamente dicha racional que tratase todas las etapas del teatro español. Todas. Además, la voluntad de repaso a vuelapluma de la historia del espectáculo en España por Luzán, Nasarre, Montiano, Oyanguren, Álvarez de Baena e incluso Jovellanos —aunque estos dos últimos se aproximasen mucho al fin que tendrá Moratín hijo en mente— estaba condicionada por un posicionamiento ideológico y estético que, como es lógico, condicionaba contenido y forma. No es preciso hablar de objetividad, pues este término —aunque sea utilizado e insinuado por unos y por otros y manipulado como prueba de cada una de sus verdades— es y será prostituido tantas veces hasta el punto que los intereses partidistas harán perder el invariable significado y concepción de objetividad.

No obstante, hay que reconocer que no puede existir la objetividad sin intento de conseguirla; intento y esfuerzo. Así que, dejando cuestiones filosóficas aparte, el racionalismo y el enciclopedismo provenientes de Francia motivaron a que Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) intentara aquello de que estaba ausente el teatro español: el recojo de su historia. La obsesión universalista y de poder hacer esa historia de las ideas imposible a la que se refería Julio Caro Baroja, control para toda la existencia humana pasada, presente y futuro, llevó al madrileño hijo de tan ilustre padre dieciochesco a acometer los inconclusos *Orígenes del teatro español* (1830-1831), un proyecto tan fundamental y sintomático para la ideología ilustrada que debiera regir el camino de la venidera historia literaria española: «hasta ahora no se ha escrito una historia del teatro español: la molesta fatiga de buscar documentos relativos a él desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI ha debido retraer a mucho, que por su talento y su buen gusto hubieran sabido desempeñar esta empresa difícil»²⁹¹. Si como obra historiográfica tal cual Moratín configuró el citado trabajo —que va desde los orígenes del teatro fechados por el ilustrado en 1356 hasta el teatro de Lope de Vega²⁹²—, esa labor fue continuada en otros textos,

²⁹¹ Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. I.

²⁹² Aunque Leandro Fernández de Moratín expone la anónima *Danza general en que se entran todos los estados de gentes* (1356) como el primer testimonio conservado de teatro en castellano, tiene muy en cuenta —y así lo repasa y lo declara— el panorama artístico durante la época romana y la influencia en los tiempos de los visigodos, árabes y las manifestaciones escénicas en los reinos castellanos posteriores, incluso las influencias del mundo provenzal e italiano de la Edad Media. Obviamente, Moratín desconoce el *Auto de los reyes magos*, fechado en el último cuarto del siglo XII, descubierto en la catedral de Toledo por Felipe Fernández Vallejo

especialmente introductorios de obras completas. De ese modo, se encuentra en el prólogo a sus obras dramáticas y líricas de 1825 la descripción del estado del teatro español en la segunda mitad del siglo XVIII, el inmediatamente anterior a él. Pero no se quedó ahí el afán por enmendar la imagen que se tiene desde el extranjero²⁹³ y, por tanto, la realidad general patente para los eruditos de que «el teatro español es muy poco conocido. Esto es un hecho que no necesita demostraciones»²⁹⁴. Y así, en el prólogo de la primera parte de las comedias originales de la edición en Madrid de 1830 por Aguado, impresor de Cámara, se prestan a la luz pública de forma póstuma la ampliación del anterior que sirve de conclusión del estado del teatro español en todo el siglo XVIII. De esta forma lo notificó la Real Academia de la Historia, institución que dio a conocer los trabajos inéditos del referente del teatro neoclásico:

Después don Leandro Moratín había ampliado considerablemente el prólogo, añadiéndole las noticias relativas a la primera mitad del mismo siglo. En esta edición se incluyen dichas adiciones, que ha franqueado generosamente a la Academia su antiguo y benemérito individuo don Vicente González Arnao, a quien las dejó legadas su autor.²⁹⁵

Y ahí, cómo no, en el inicio del prólogo que coincide con el comienzo de la historia del teatro español del siglo XVIII trazada por Moratín, aparece Antonio de Zamora como primer nombre de dramaturgo característico del periodo de entresiglos, floreciendo «entonces entre pocos y oscuros autores, ninguno capaz de competirle»²⁹⁶. Las palabras que dedicará el neoclásico al madrileño serán, desde los tempranos y muy interesados juicios de Luzán, el primer comentario detenido, analizado y a conciencia que se realizará. En este prólogo con actitud y aptitud de historia del teatro del siglo XVIII, como se verá, se sintetizarán y se englobarán todos los demás comentarios y apreciaciones que el ilustrado hizo o esgrimió del autor de *El hechizado por fuerza*. La tardía fecha de la composición del prólogo –durante los tres últimos años de vida– afirma que en los añadidos que dejó a

(1741-1815). Para más información sobre la que se considera la primera representación teatral española, véase César Guitiérrez, “Estudio y edición del Auto de los Reyes Magos: análisis paleográfico, lingüístico y literario”, en *Diálogo de la Lengua*, I, 2009, pp. 26-69.

²⁹³ «Para la inmensa mayoría de los extranjeros y para gran parte de los españoles, Lope de Vega y Calderón resumen en sí casi todo el esplendor que rodea a ese inmenso cúmulo de riquezas literarias que constituyen lo que se llama el antiguo teatro español. [Esta es] idea falsa de toda falsedad, error crasísimo y verdaderamente lastimoso en boca del eminente escritor que, el primero, le difundió en Francia, de donde pasó tal vez a las demás naciones» (Eugenio de Ochoa, “Prólogo del editor”, en *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días. Tomo I. Leandro Fernández de Moratín, Orígenes del Teatro español*, Eugenio de Ochoa (ed.), París, Librería europea de Baudry, 1838, p. I).

²⁹⁴ *Ídem*.

²⁹⁵ Leandro Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro Fernández de Moratín dadas a luz por la Real Academia de la Historia. Tomo II. Comedias originales. Parte primera*, Madrid, Aguado, 1830, p. V.

²⁹⁶ *Ídem*.

Vicente González Arnao se encuentra la recapitulación y arreglo ordenado de todas las ideas y criterios literarios que fue sumando durante toda su existencia.

Del prólogo a las obras completas de 1830 procede en resumen toda la percepción que Leandro Fernández de Moratín tuvo de Antonio de Zamora. Y se disciernen dos estadios en la recepción y análisis del dramaturgo. No se trata de dos modos de comprender su obra, ni dos opiniones generales, unos puntos positivos y otros negativos, no. La valoración al neoclásico modo irá incluida en ambos tratamientos. No se trata de modificaciones cuantitativas ni cualitativas, sino conceptuales. La voluntad de Moratín de dar regularidad y fijar de una vez por todas el conocimiento del teatro español hará que, obligatoriamente por la metodología historiográfica que él, pionero de la disciplina a conciencia, sabe que ha de utilizar para llevar a buen puerto su proyecto, se trate de una manera distinta a los autores pasados, independientemente de las valoraciones que «los segundos copiaron a los primeros, y los últimos nada han añadido de particular, repitiéndose por consiguiente las equivocaciones, la falta de plan y de verdad histórica y crítica que se advierte en tales escritos»²⁹⁷, comentaba sobre los bibliógrafos anteriores a él. Por ese motivo, en él se encontrará un tratamiento nuevo, distinto hasta la fecha, de los dramaturgos y las piezas teatrales que forman no solamente el pasado del teatro español, sino que dibujan el camino que ha seguido este arte hasta llegar a los pies del responsable primer historiógrafo de la literatura española.

En primer lugar, entonces, Leandro Fernández de Moratín tratará a Antonio de Zamora desde una perspectiva científica, es decir, como materia historiográfica dentro de la periodización del teatro español. En segundo lugar, debido al fuerte peso de su visión combativa con la escena popular española, continuará con la recepción meramente crítica neoclásica que venía haciéndose hasta su advenimiento —si bien él será el único que desarrollará bien la problemática de cada género y los analizará detenida y coherentemente con su perfil—. Lo que está claro es que en ambos estadios Moratín será el primer lector y espectador de Zamora que, se puede decir, estudiará con todo el rigor investigador propio de asuntos científicos que han de traer la absoluta e irrefutable verdad que persigue la preocupación ilustrada. Moratín se dará cuenta que el buen estudio, la atenta observación y el celo crítico será la mejor forma de fijar por fin la historia del teatro español tan removida en el siglo que lo vio nacer. Todo eso a pesar de la imparcialidad ideológica que irremediabilmente empañaba su voluntad y que él no supo reconocer.

²⁹⁷ Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. II.

3.1. Antonio de Zamora en la primera periodización historiográfica

La preocupación de Leandro Fernández de Moratín por depurar la imagen del teatro del Siglo de Oro en el ámbito nacional y extranjero corresponde al uso ilustrado de la palabra “desengaño”: «luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño» (*Aut.*). Su padre, Nicolás, bien dejó constancia práctica del término en aquellas tres entregas de los *Desengaños al teatro español*. Esta vez, el heredero de tan ilustrada estirpe quería tanto como necesitaba, para la validez científica de su trabajo, ordenar y profundizar detalladamente cada uno de los pasos que dio el teatro español áureo hasta su presente. La necesidad de comprender el pasado lo llevó irremediamente a desenmarañarlo: «la maravillosa abundancia de nuestros autores dramáticos en el siglo XVII y el crecido número de sus obras añaden a la necesidad de conocerlos la de clasificarlos, compararlos y juzgarlos con la rectitud que pide la buena crítica»²⁹⁸.

Si bien, como se ha anotado anteriormente, fueron entre Luzán y, especialmente, Mayans los primeros concienciados de la importancia de la reinterpretación del teatro pasado y su valoración, esa «cosmovisión evolutiva del pasado que abordara con nueva crítica el estudio metódico del origen y progresos de todas las ciencias y artes»²⁹⁹, llegados a finales del siglo el criterio general para la valoración historiográfica del teatro, tal y como se deduce de lo dicho hasta ahora, estaba fundamentada sobre «los cánones del buen gusto, una normativa universal, válida para todos los tiempos y lugares»³⁰⁰ que bloqueaba –por no decir que aniquilaba– una mínima comprensión de las épocas pasadas o, simplemente, situar a los autores y a las obras en sus propios tiempos, con todo lo que ello significa. Es decir, hacer el mínimo intento de poder interpretar desde el presente del siglo XVIII el presente de los siglos XVI o XVII de los autores y sus obras, o al menos situarlos consciente y consecuentemente en ellos. Esto en importantes personalidades para la historiografía literaria española como Martín Sarmiento (1695-1772), Rafael (1722-1787) y Pedro Rodríguez Mohedano (1725-1791), Juan Andrés y Morell (1740-1817), Manuel María de Arjona (1771-1820), Nasarre, Montiano, Velázquez, García de la Huerta y otros tantos.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. I.

²⁹⁹ Cebrián, “Historia Literaria”... *Op. cit.*, p. 530.

³⁰⁰ José Checa Beltrán, *Pensamiento literario del siglo XVIII español: antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004, p. 38.

Moratín hijo no es que fuera excesivamente revolucionario en este aspecto de tratamiento objetivo del pasado teatral para la conformación de una historiografía literaria española, pero, al menos, sí supo detenerse en cada una de las épocas y un gran número de autores del teatro antes no tratados. Lo que todos los otros no hicieron, el neoclásico se dedicó laboriosamente a hacerlo. Entonces, si bien no fue él el introductor del concepto de historia literaria española, sí que fue el primero que se detuvo para tratar uno a uno todos los referentes de un teatro, eso sí, corrupto y desarreglado a ese buen gusto, rescatándolos así de cierto olvido. ¿No es acaso esta una razón de ser de toda historiografía?

En el carácter y naturaleza de esa ambición se sitúa Antonio de Zamora como principal dramaturgo del inicio del siglo siguiente por Leandro Fernández de Moratín. Y, por ende, era menester contextualizar al madrileño en el ámbito en el que se dispuso su teatro:

Al empezar el siglo XVIII tuvieron principio en España las calamidades de la Guerra de Sucesión. Apenas hubo descanso para celebrar con espectáculos alegres, en los primeros años del siglo, la coronación de Felipe V, su casamiento con María Gabriela de Saboya y el nacimiento de un príncipe de Asturias. En tales ocasiones se representaron delante de los reyes en el teatro del Buen Retiro, y después al pueblo, algunas comedias de don Antonio de Zamora.³⁰¹

Pudiera pasar como anecdótico este inicio del ya citado prólogo póstumo de 1830 o no llamar la atención por no ser la primera vez que se refiere a Zamora como autor palaciego y popular, pero este escueto fragmento resulta muy significativo de la actitud y voluntad de la dimensión con la que Moratín quiere tratar al dramaturgo dentro del teatro. Más allá de empezar directamente con el comentario crítico del estilo y de la obra en general del madrileño –anotando su producción palaciega–, el ilustrado sitúa primero las circunstancias históricas para que el tipo de piezas que le siguen –las fiestas reales– adquieran el sentido que tuvieron o, al menos, puedan valorarse mínimamente su determinada y singular naturaleza. Moratín comprendió perfectamente que para realizar verdaderamente una historia del teatro primero es necesario rescatar el escenario de la historia en que existieron, pues qué es la literatura sino el testimonio del paso de los hombres por la historia. De esta manera puede continuar con la descripción de aquello que hicieron e iniciar una valoración de sus obras. En el caso de Zamora –es decir, «en los primeros años del siglo»–, constata que el teatro no varió en demasía debido a la voluntad de continuidad, en general, de la

³⁰¹ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. V.

centuria pasada: «[Zamora] habíase propuesto por modelo las obras de Calderón, y es fácil advertir hasta dónde llegarían los primores de quien solo aspiraba a imitar los ejemplos poco seguros de aquel dramático»³⁰². Como se comprueba –y queda mucho por ver relativo a este aspecto– el criterio de Moratín para valorar el arte barroco no proviene de su preocupación historiográfica en sí, sino que es el color con el que veía el arte en general, su educación y es su forma de ver el mundo. Lo que hay que valorar y subrayar no son los imparciales juicios a los que someterá todo teatro pasado y presente –pues los preceptos clásicos serán inherentes en él–, sino la actitud de periodización ordenada y racional del teatro en su historia y, muy importante, tratándolo como cosa pasada; aunque incorrecta, pasada. «No he querido hacer una apología ni una acriminación de nuestro teatro, sino una historia crítica de sus orígenes, presentándole tal como fue durante la época a que me he querido ceñir»³⁰³.

Además, que no pase inadvertido el trabajo de documentación que hay detrás de ese primer fragmento sobre Antonio de Zamora. Si bien es cierto que ya en el título mismo de la publicación de 1722 de las comedias del madrileño se indica que muchas fueron representadas en el Coliseo del Buen Retiro y teatros de Madrid, el autor del prólogo ha debido de consultar esas fuentes y otras para darse cuenta de la trascendencia que tuvieron tanto autor como obras. Se podría mentar, por ejemplo, el caso de *Todo lo vence amor*, compuesta para el nacimiento en 1707 de aquel príncipe al que alude Moratín: el que fue Luis I. Dejando de lado la valoración del caótico y exacerbado espectáculo para la calma neoclásica que hizo el autor de *La comedia nueva* de la fiesta real de Zamora –«Esto se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro: ¡cómo sacarían Sus Majestades las cabezas!»³⁰⁴–, la significación que tuvo el género poético-musical en las primeras cortes borbonas es proporcional al papel que jugó en la política y en la imagen de la monarquía. Moratín tenía constancia de ello y no podía elidirlo a pesar de la repulsa que le ocasionaban.

Otro punto que Moratín aprovecha de Antonio de Zamora para conocer la realidad teatral y cultural de su época son sus comedias. Como ocurre con las fiestas reales, las obras le podrían convencer de, si no arregladas al arte, sí dignas de llamarse comedias o no, pero indudablemente su constatación iba perfilando y rescatando de manera cierta el gusto y la costumbre por aquellos años en los que todavía no se habían difundido ni menos impuesto

³⁰² *Ibid.*, pp. V-VI.

³⁰³ Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes...* *Op. cit.*, p. V.

³⁰⁴ Leandro Fernández de Moratín, *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867, II, p. 142.

lo suficiente los preceptos correctos para el teatro. De ese modo da noticia que por aquella época era habitual y famosa la oferta de, además de comedias mitológicas –es decir, fiestas reales–, las comedias heroicas, las comedias de magia y de figurón. El conocimiento de la preferencia de estos géneros lo descubre Moratín del repertorio de un ingenio exitoso en los corrales como fue Antonio de Zamora³⁰⁵.

Hasta las palabras de este tan transcendental prólogo para la historiografía del teatro del siglo XVIII había una deuda que ninguno otro comentarista de la obra del madrileño había atendido y, ciertamente, era un descuido demasiado grande. No solamente para el reconocimiento de la validez y autoría del dramaturgo en su tiempo, sino para la historia del teatro español. Nadie anterior a Leandro Fernández de Moratín se detuvo a valorar mínimamente la pieza *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*. La referencia a ella en el apartado dedicado a fray Juan de la Concepción venía a colación del buen entendimiento de este ilustrado para valorar las obras de su contemporáneo en el tiempo en que se escribieron. Pero nadie, ni el carmelita ni los contrarios al modelo moral y ético que representaba el personaje, dedicó una pequeña reflexión de la relación del don Juan de Zamora con la universal obra de Tirso de Molina, ni mucho menos la situó en la tradición teatral que el mercedario inauguró, traspasando las fronteras nacionales. Esta es otra prueba del estado de olvido –más allá de la incompreensión– en la que se encontró la obra del madrileño durante el siglo XVIII, a pesar de la importancia o relevancia que tuvo esta obra.

Toda mente que practicó la crítica y valoró el teatro del Siglo de Oro conocía tanto la importancia de *El burlador de Sevilla* de Tirso –«representada con aplauso en los teatro de España»³⁰⁶– y del agrado de esta obra en el extranjero, especialmente en Francia con las versiones de «Villars, Dormond, Dumenil, Tomas Corneille y el gran Moliere»³⁰⁷, junto con la dieciochesca de Goldoni, tal y como da noticia Moratín. Pero –y he ahí la novedad y la modernidad de la percepción moratiana–, nadie antes que él reconoció en eso la instauración del mito como tradición literaria, es decir, como tema que tuvo un origen y que fue evolucionando y creciendo, modificándose, según los tiempos y las corrientes artísticas a raíz de cada una de las versiones. Y, precisamente, no es cualquier temática.

³⁰⁵ Si bien, como se sabe y se ha comentado más arriba, Antonio de Zamora cultivó también los géneros de autos sacramentales y las comedias de santos, cosa de a que Moratín estaba enterado –«Lo mismo hizo en las piezas mitológicas y en las de asuntos sagrados» (Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. VI)–, este apenas remite a los mismos errores que cometió el dramaturgo con las comedias historiales muy probablemente debido a la ausencia de estos en la cartelera teatral madrileña a razón de la prohibición de 1755.

³⁰⁶ *Ídem.*

³⁰⁷ *Ídem.*

Entonces, si el don Juan es materia que caracteriza cada una de las épocas en las que aparecieron versiones, ¿por qué no habría de estudiarse aquella que Zamora hizo en 1713? Además, —y esto es lo más importante y significativo— Moratín no se detiene solamente en comentar tanto la original como la del madrileño —señalando, por supuesto, que la de Tirso fue «la más apropiada para conmover y deleitar a la plebe ignorante y crédula»³⁰⁸—, sino que enlaza la una con la otra dando a entender muy claramente una evolución dramática del tema a través de la historia. He ahí reside la importancia y el rigor historiográfico de Moratín:

Zamora trató de refundirla, y conservando el fondo de la acción, la despojó de incidentes inútiles: dio al carácter principal mayor expresión y toda la decencia que permitía el argumento, haciéndole más agradable mediante la feliz pintura de costumbres nacionales con que le supo hermoear; y añadiendo a esto las prendas de locución y armonía, conservó al teatro una comedia que siempre repugnará la sana crítica y siempre será celebrada del pueblo.³⁰⁹

Cuestiones de valoraciones morales o de estilo aparte —que hacen estas últimas que sea positiva la configuración de la comedia de Zamora por la regla de imitación de la realidad social, tanto por el ilustrado español como por el juicio del napolitano Pietro Napoli Signorelli³¹⁰—, lo fundamental es que parece ser que Leandro Fernández de Moratín reconoce la comedia como una versión —dejando a un lado la problemática de la palabra “refundición” que utiliza el ilustrado³¹¹— del mito situada en un tiempo que no es el del original. Es decir, que periodiza el tratamiento de don Juan y reconoce alteraciones y modificaciones diferentes según la época. La coincidencia de que Zamora actualizara el mito en su contemporáneo contexto social con la «feliz pintura de las costumbres nacionales» y, por lo tanto, fuera mucho más próxima a los preceptos correctos del arte es debido a los parámetros de valoración del neoclásico, del mismo modo que su ideología del teatro censura sin reparos el original³¹². Pero de lo que deja constancia con dichos comentarios de distintos signos es de la existencia de una tradición del don Juan, en la que inserta la obra de Zamora como pieza importante en la evolución del mito en sí, trascendiendo la propiedad personal de Tirso y convirtiéndose en una de las temáticas

³⁰⁸ *Ídem.*, p. VI.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. VII.

³¹¹ El uso que hace de la palabra Moratín es el propio de «en la moral, vale reformar, corregir, enmendar» (*Terreros y Pando*). En este sentido, Por lo tanto, “refundición” muestra del origen una «valoración positiva de un texto dramático, pero admitiendo la posibilidad de mejora» (Francisco Aguilar Piñal, “Las refundiciones del siglo XVIII”, en *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, p. 33).

³¹² «Los antagonistas del teatro no perdonaron los defectos de una comedia tan perjudicial a las buenas costumbres, y hubo de sufrir, como era justo, una severa prohibición» (Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. VII).

dramáticas más explotadas y cultivadas que siempre gusto al público de todas las épocas y nacionalidades.

Precisamente la observación y reflexión de Moratín sobre el don Juan de Zamora, en la línea de configuración de la historia del teatro en esos primeros años del XVIII, le sirven para perfilar la continuación del gusto del público por el semejante tipo de comedias del siglo XVII. El ingenio teatral del madrileño supo agradar a los espectadores de su tiempo con los géneros que más fama y demanda tenían:

Deseoso de agradarle, escribió Zamora la primera y segunda parte de *El Espíritu foletto*, en que por la intervención de un duende festivo y revoltoso, hacinó prodigios y transformaciones, autorizando a los que después, con menos gracia, inundaron el teatro de mágicos y diablos, que todavía le ocupan a despecho del sentido común.³¹³

En este fragmento se percibe otra vez el tratamiento periodizado del madrileño en la historia del teatro con el que lo trató Moratín. El dramaturgo escribió lo que escribió por el gusto del público, de su público. En ese contexto temporal las comedias de magia más famosas de Zamora tienen una cierta licitud, apoyándolo la gracia y la aptitud del dramaturgo para la escritura teatral de entretenimiento popular. Este aspecto tanto Moratín como todos los que le antecedieron fue siempre reconocido. Pero una vez que se sale de las circunstancias temporales y sociales propias de Zamora, la comedia de magia pierde esa legitimidad que le otorgaba la distancia histórica. De ahí que se refiera a los montajes estridentes y «faltos de sentido común» contemporáneos de Moratín que tanto desea erradicar la «sana crítica» a la que pertenece. El mero hecho de las prohibiciones de este género en 1783 y 1788 demuestra que, lejos de suprimirlas del comentario de la obra del dramaturgo por el delito moral de fomentar la credulidad fantástica, Moratín las reconoce como género popular y del agrado del vulgo, y, por esa razón, síntomas del preciso estado del teatro en aquellos años. La objetividad en este sentido es científica.

Así reafirma la continuidad del estilo popular con el género al que pertenecen *Don Domingo de Don Blas* y *El hechizado por fuerza*. No por ser comedias de figurón – agradablemente toleradas y halagadas por los neoclásicos anteriores– modifican la línea en la que sitúa a Antonio de Zamora en la historia. El comentario de estas dos piezas es, como en el caso de los géneros anteriores, para constatar de su existencia, del éxito e importancia representativa que tenían en el panorama general de aquella época. Si bien estas dos obras –

³¹³ *Ídem*.

muy especialmente la comedia del figurón don Claudio— son las privilegiadas de los únicos análisis dramático y comentarios estilísticos del prólogo, las neoclásicas impresiones de las obras no varían ni interfieren en la continuidad barroca que Moratín perfiló toda la época de Zamora. A raíz de precisamente esto, el autor de *Orígenes del teatro español* no destaca en excesivo el papel de las comedias de figurón más que en el caso particular del ingenio y aciertos que tuvo el autor en *El hechizado por fuerza*. Al contrario que lo que ocurre con *No hay deuda que no se pague*, no le otorga más importancia historiográfica que la de tipo de comedia famosa de la época y no como pieza representativa de una variante y evolución genérica propiamente de la etapa de entresiglos y no tanto de la etapa anterior a Zamora. Para explicar esto, bien serviría la hipótesis que, debido a la similitud y proximidad de la comedia de figurón con el concepto neoclásico del género, fuera este género el que Leandro Fernández de Moratín analizara menos desde una perspectiva pasada, historiográfica, y, así pues, agotada de cara a una aplicación a la sociedad, y sí lo relacionara con las comedias contemporáneas al ilustrado, con los sainetes de Ramón de la Cruz³¹⁴. Es decir, que la modernidad que pudiera tener el género en los primeros años del siglo lo viera Moratín como una cierta desactualización en los primeros años del siglo XIX. La omisión de la descripción de las virtudes satíricas que el figurón aporta para la depuración de las costumbres en que tanto se detuvieron sus predecesores puede ser indicativo de ese tratamiento. De esa manera afirmaría que el figurón continuaría teniendo validez dentro de la dramática neoclásica al final de la vida del autor de la *Comedia nueva*. En ese caso, este género no estaría tratado tanto como pasado sino todavía como presente por las afinidades que desde Luzán despertó en los críticos neoclásicos y que Moratín cree inherentes a cualquier intento de comedia en su tiempo. Pero, tal y como se ha dicho, esto solamente es una aproximación hipotética.

Si el teatro español del Siglo de Oro vivió en la falta del olvido y el rechazo a las reglas del arte, fue un error histórico visto desde el presente. Este no puede cambiarse porque es un pasado no alumbrado con la luz de la Ilustración, a pesar del conocimiento de la correcta preceptiva dramática —el capítulo XLVIII de la primera parte de *El Quijote* y el reconocido rechazo de Lope convencieron de ello a Blas Nasarre—. Sería como recriminar a los reyes medievales haberse aliado con algunas taifas para luchar entre cristianos. Esto

³¹⁴ Véase las claras y familiares relaciones entre la opinión de Moratín sobre *El convidado de piedra* de Zamora con el comentario que hace del fijador del sainete dieciochesco, del que indudablemente bebió: «Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a reconocer la índole de la buena comedia; porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas sainetes, supo sustituir en ellas al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo» (*Ibid.*, p. XXXVII).

sería inútil y torpe; eran otros tiempos. Así que ni los dramaturgos ni mucho menos el público podían demandar otra oferta teatral que no fuera la propia a su época, prolongación artística del barroco en el XVIII. El sentido historiográfico de Moratín al estudiar el teatro pasado es brillante. En este sentido, es interesante compararlo con la opinión de Juan de la Concepción. Si bien el *carmelita* en 1744 sentenciaba que el gusto del público no cambiaba porque no aportaban novedades los dramaturgos de la época, de ahí que era habitual la aparición en la cartelera piezas como las de Zamora o de autores más antiguos, este no llega a interpretar esos datos como una cuestión histórica o pasada sino como un juicio de decoro y decencia moral. La razón de eso hay que buscarla, como se ha ido viendo en el apartado dedicado al desenlace de la recepción de Antonio de Zamora a mitades de siglo, en que la distancia temporal era muy escueta. Así que lo que Moratín reconoce como pasado es para fray de la Concepción todavía presente. Además, ese enfoque eminentemente moralista y reformista del *carmelita* hubiera impedido el tratamiento historiográfico que sí tiene el neoclásico al convertir el teatro de principios del siglo en materia historiográfica.

Este es el lugar en que Leandro Fernández de Moratín sitúa entre los años 1825 y 1828 –aunque desde hacía tiempo atrás había ido vislumbrando esa situación– el teatro de Antonio de Zamora como exponente de la escena española en los primeros años del siglo XVIII. Mediante el tratamiento del dramaturgo y de su obra como materia historiográfica del teatro, va mostrando el estado de aquella época fundamental para comprender, entrado el XIX, el camino que ha seguido el arte dramático nacional y toda la diversa y heterogénea oferta y gusto en los teatros populares de la Cruz y del Príncipe –el de Caños del Peral lo diferencia por la filiación italiana que desde su origen lo caracterizó–:

Las musas de Lope, Montalván, Calderón, Moreto, Rojas, Solís, Zamora y Cañizares; las de Bazo, Regnard, Laviano, Corneille, Moncin, Metastasio, Comella, Molière, Valladares, Racine, Zavala, Goldoni, Nifo y Voltaire, todas alternaban en discorde unión, y de estos contrarios elementos se componía el repertorio de ambos teatros.³¹⁵

Si bien otros comentaristas y críticos del teatro en general del siglo dieron noticia de la variedad con la que se conformaba la dispar oferta teatral, de las repeticiones del teatro áureo, de los ejemplos heredados de este que carecían de rigor artístico, de las introducciones extranjeras o de las traducciones de los grandes clasicistas franceses e

³¹⁵ Leandro Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Obra dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín*, Paris, Augusto Bobée, 1825, tomo I, p. XVI.

italianos, todos ellos los tratarán de una manera evaluativa y no histórica en toda su dimensión. La obra de Antonio de Zamora no fue una excepción. La diferencia, a modo de recapitulación, está en que Leandro Fernández de Moratín dio noticia de todo lo que se conoce del autor en su contexto histórico-político y, si fuera el caso, destaca el impacto y las consecuencias que tuvo. Después ya vendrá la valoración de aquello expuesto según su irrefutable rigor neoclasicista –sea positivo o negativo–³¹⁶. El ilustrado sabe que debe mostrar aquello que en su época existió y de alguna manera tuvo relevancia, guste o no. Y, gracias a esa actitud y fidelidad a la causa, Antonio de Zamora tuvo en las manos de Leandro Fernández de Moratín un paradójico renacer: si bien la valoración de su teatro no pasará de ser mediocre con despuntes de estilo dignos, lo importante es que consta en la historia del teatro español. Y consta de manera generosa, pues Moratín repasa casi todos los géneros que cultivó –a excepción de su teatro breve³¹⁷–, demostrando así, ya no solo el renombre o el grado de éxito que tuvo en su tiempo, sino la consideración y significación que tuvo Antonio de Zamora para el teatro «en los primeros años del siglo». Por ese motivo, cuando un autor que pudiera haber sido conocido en su época –el caso de Pedro Scoti de Agoiz– no tuvo la repercusión en el mundo cultural suficiente para trascender en la memoria del teatro, apenas le dedica cuatro líneas³¹⁸. Está, no por el juicio positivo del autor del estudio, sino por lo que supuso en su época. Esta imparcialidad en la metodología de Moratín es lo que –desde humilde punto de vista del que reflexiona sobre esto– lo hace merecedor del epíteto de padre de la historiografía literaria española.

Relativo a este tema, ciertamente y como prometió, Leandro Fernández de Moratín no criminaliza el poco arreglo a las reglas universales y atemporales ni la falta de buen gusto de las obras de Zamora como lo hicieron muy en especial Nasarre, Montiano o su padre Nicolás. Anota sus puntos débiles, negativos si se quiere, y sus excesos, pero no emite un juicio inquisitorial sobre ellas. Lo demuestra muy claramente la recepción de las

³¹⁶ «El “Discurso preliminar” a sus *Comedias* [de Moratín], escrito al final de su vida presenta una historia crítica del teatro desde 1700 hasta 1825, con excelente criterio, a pesar de la obligada incompreensión del Barroco, juicios bien meditados, comprensión, en lo que cabía de los verdaderos talentos, y esa ironía viva, entre cáustica y amable, entre volteriana de lo literario y aún algo de cervantina, que resplandece en otras producciones del mismo autor» (Valbuena Prat, *Historia del teatro... Op. cit.*, pp. 463-464).

³¹⁷ A pesar del repaso a todos los géneros que conforman la obra completa del madrileño, Moratín olvida todo el teatro breve, debido, quizás, a una infravaloración del género por el neoclasicismo o a su carácter poco serio.

³¹⁸ «Don Pedro Scoti de Agoiz, cronista de los reinos de Castilla, compuso por entonces algunas comedias y zarzuelas, en las cuales, si merece aprecio la facilidad de su versificación, no es de alabar la confianza con que se abandonó a la imitación de originales defectuosos, acomodándose al gusto depravado de su tiempo» (Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro... Op. cit.*, pp. VIII-IX). Ocurre algo semejante con Tomás de Añorbe y Corregel y el mismo Diego de Torres y Villarroel, del que da constancia Moratín de la poca importancia y trascendencia que tuvo su obra dramática (*Ibid.*, p. IX).

comentadas comedias de magia y de las historiales de Zamora. Mientras que en estas últimas el madrileño «confundió los géneros de la tragedia, de la comedia y aún de la farsa, sin otro mérito que el de muchos rasgos de indócil fantasía, buen lenguaje y versos sonoros»³¹⁹, esas faltas son las propias de su tiempo –el «gusto depravado de su tiempo»³²⁰–, relativizando con ello el error. Por lo tanto, y como declara el mismo Moratín en la advertencia de 1825 a su tan pertinente *Comedia nueva o El café* (1792), no se trata el mismo tipo de teatro el de Zamora con el que representa el poetrasto de la pieza:

Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor, un monstruo imaginario, compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces en los teatros de Madrid. Si en esta obra se hubiesen ridiculizado los desaciertos de Cañizares, Añorbe o Zamora, inútil ocupación hubiera sido censurar a quien ya no podía enmendarse ni defenderse.³²¹

Indudablemente, esos «malos poetas dramáticos» a los que se refiere son los representados por Comella y Zavala y Zamora, contemporáneos a Moratín. Las bárbaras y triviales comedias históricas de estos pecan de los mismos errores que las de los dramaturgos de principios de siglo, pero a ellos sí se les debe criminalizar por pertenecer al mismo tiempo que el crítico neoclásico, un tiempo que no es el mismo que aquellos. Entonces, las comedias heroicas de Comella y Zavala son anacronismos del espectáculo, mientras que las de Zamora, Añorbe y Cañizares no del todo, porque, si bien no están arregladas y configuradas según los preceptos clásicos, sí pudieron tener coherencia y razón de ser en su tiempo –aunque eso no significa que fueran igualmente correctas al desligarse tanto del elemento histórico verídico–. El juicio solamente es de estilo y, en algunas, de moral. Pero hace un mínimo esfuerzo por entenderlas en su historia –eso sí, desde su perspectiva temporal–. Esto es así porque las concibe como manifestaciones del pasado y son hijas –consecuencias artísticas– de su tiempo. Esta visión de periodización de autor de época, iniciada por Jovellanos, será desarrollada y sistematizada por el autor de *El sí de las niñas*, lo que sentará las bases para la propia concepción de la disciplina de la historiografía.

He ahí, junto al reconocimiento de la importancia del autor, la novedad del tratamiento que hace Leandro Fernández de Moratín de Antonio de Zamora: como sujeto propio de la historiografía del teatro, situándolo en el determinado periodo al que fue digno de

³¹⁹ Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Obra dramática... Op. cit.*, tomo I, p. VI.

³²⁰ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro... Op. cit.*, p. IX.

³²¹ Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas. La comedia nueva*, René Andioc (ed.), M^a Jesús Alcalde (guía de lectura), Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pp. 47-48. Reproduce la “Advertencia a *La comedia nueva o El café*” de Fernández de Moratín en *Obras dramáticas... Op. cit.*, tomo I, p. 163).

pertenecer y al que representó. En consecuencia, el primer estadio del tratamiento del dramaturgo por Moratín hijo es el del estudio y observación –no tanto evaluación– del teatro de Zamora como pasado periodizado, como eslabón histórico y dramático en el devenir del teatro español de después del siglo XVII. Este era el propósito del neoclásico con todos sus trabajos que iniciaron la historiografía del teatro español. La erudición y profesionalidad de Leandro Fernández de Moratín en este aspecto consuela, desde ultratumba y a su manera, la voz quejosa de justicia y reconocimiento que demandaba Felipe de Medrano.

Para llegar a esta conclusión de la valoración historiográfica de Zamora por Moratín es fundamental hacer el ejercicio de situación en su tiempo e ideología. También tener presente del punto desde el que parte para esa visión. Y antes no había apenas nada –en cuanto a la concepción periodizada del teatro–. En ese caso, el primer intento de explicación de una verdadera historia del teatro español estará influenciada, irremediablemente, por el criterio metodológico neoclásico. Para poner orden entre tantas ideas dramáticas y conceptos genéricos dichos con anterioridad, Leandro Fernández de Moratín habrá de ceñirse al modo que supone la verdad objetiva por aquel entonces:

Se hace indispensable un estudio particular para distinguir el mérito respectivo de obras que pertenecen a escuelas tan opuestas entre sí. Ni conveniente para este examen aprovecharse de lo que juzgaron los coetáneos acerca de ellas: porque en el choque de las opiniones que sostenían, muchas veces dirigió su pluma la parcialidad, y muy pocas la inteligencia.³²²

El rechazo de las opiniones contemporáneas a las piezas históricas es, desde la posición del investigador del teatro del siglo XXI, un error de tamaño enorme, descabellado y poco falto de rigor histórico. Pero para discernir esta incomprensión del pasado es necesario comprender a Moratín y los criterios de estudio que escogió. Hay que comprender que el ilustrado había de ser coherente con su ideología. Y, entonces, si bien la atalaya que para ellos era la “seglarización” y el tratamiento del hombre como ser universal que ha de perseguir las virtudes atemporales a su naturaleza le proporcionan una posición de confianza intelectual sobre los tiempos pasados, el punto de partida de esa observación de la historia ha de ser a la fuerza, precisamente, la atemporalidad y la totalidad de la visión ilustrada y neoclásica. Esta no estaría contaminada por el partidismo y el sectarismo del que tanto se queja Moratín en relación a las opiniones y posicionamientos literarios y artísticos del pasado de España. Por consiguiente, la ideología neoclasicista determina la valoración

³²² Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, pp. I-II.

de esa historia del teatro. Pero –y eso es lo significativo como se ha ido repitiendo en este punto– es él el que las fija en la línea cronológica del pasado en una intentona científica por fijación de esa historia, a pesar que cuando trata esas obras y esos autores hechos materia historiográfica, «la crítica parte del purismo para llegar al realismo. La “impropiedad” es algo que saca de sus casillas al purista, que no tolera tampoco otros excesos de la fantasía, contra “su razón” y “su mundo real”, que son los dos únicos que aceptan como verdaderos»³²³. Es entonces, como a continuación veremos, cuando la lectura temporal y pasada, incorregible y no justa de criminalizar, está formada por aquella atemporal, universal y que toma de referencia el presente y la verdad de las ideas de su presente como vara de medir.

3.2. La crítica anacrónica de Antonio de Zamora por Leandro Fernández de Moratín

Si el autor de la *Comedia nueva* es el primero en valorar las piezas del dramaturgo madrileño como elementos característicos y descriptivos del estado del teatro al inicio del siglo XVIII, cuando se detiene a tratar estas obras no hay novedad alguna en relación a los antecesores ilustrados más que las propias de la evolución de la preceptiva teatral neoclásica. Y esta es más bien poca. Cuando en el prólogo analiza escuetamente *Don Domingo de don Blas* y *El hechizado por fuerza*, lo hace mediante las mismas impresiones de los comentarios a las comedias de Zamora que hizo –con toda probabilidad– antes de la escritura del citado prólogo aparecido en 1830. El punto de vista de estas será exactamente la misma que para las obras de Eurípides, Racine, Lope, Cañizares, García de la Huerta, José Ortiz y Sanz e incluso Shakespeare los neoclásicos ingleses³²⁴. Es decir, la valoración dramática es hermética al presente del neoclásico, a la lectura o a la representación de las obras que comenta. Es entonces cuando la interpretación historiográfica desaparece y se tratan las obras de Zamora desde los parámetros temporales contemporáneos a Leandro Fernández de Moratín. En otras palabras, parece que en el estadio crítico, el ilustrado

³²³ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 127.

³²⁴ Como ejemplo de la rigurosidad obsesiva de Moratín por la pureza de las reglas teatrales y de los vicios del teatro español, de la tragedia *The Grecian daughter* (1772) de Arthur Murphy (1727-1805) dice que «toda la fábula está muy mal ordenada: apenas hay accidente que sea verisímil, los personajes salen y entran como quieren, la catástrofe tiene circunstancias mal preparadas, la escena se muda frecuentemente y hay clarinadas y tamboriles, como en nuestras comedias» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, II, p. 187).

valora todas y cada una de las obras de Zamora –y del mismo modo de otras muy diferentes épocas– con los mismos criterios:

Los teatros de España se hallaban al empezar la última década del siglo anterior, en el estado lastimoso en que las pinta el autor de la *Comedia nueva*. Los esfuerzos que habían hecho de mucho tiempo atrás los literatos más estimables que sucesivamente florecieron, nada lograron adelantar en beneficio de nuestra [e]scena³²⁵.

Ahora, desde el posicionamiento crítico y evaluativo del teatro español, no había historia que valiera para justificar su nivel deplorable y desarreglado al arte. La impresión mesiánica de ese autor de *La comedia nueva* –falsa humildad donde la haya– hará desmerecer todo lo anterior en el estadio práctico, encima de la escena. Él conoce como nadie el camino que ha recorrido el teatro español hasta esa comedia compuesta a los verdaderos preceptos del arte, por lo que, después de fijar la historia, está legitimado para aplicar la crítica correcta. Esta vez descontextualizada, pues muchas de estas piezas continúan componiendo la base de las carteleras teatrales de todo el país. He ahí la sensación panorámica que desprende cada una de las anotaciones que hizo Moratín de distintas piezas teatrales: revisión acorde al estado avanzado de la crítica teatral que él representa.

3.2.1. Comedias

Esta idea se encuentra de manera sorprendente en la singular y rigurosa observación de Moratín de las comedias de figurón de Zamora. Si, precisamente, este género había sido el único que había salido indemne del bombardeo ilustrado y neoclasicista anterior hacia el teatro de corte barroco, el padre de la historiografía española no destaca ni valora en absoluto la validez respecto al arte y utilidad para la sociedad del género. La preocupación social y pedagógica, educativa, que los neoclásicos vieron muy especialmente en las comedias de figurón desaparece por completo o –mejor dicho– pesa más el aspecto crítico artístico que el sociológico y didáctico. Moratín, en este aspecto, parece fijarse únicamente en la dimensión teatral y escénica, no tanto en la política y la educativa:

La comedia de *Don Domingo de don Blas* confundió Zamora grandes intereses de reyes y príncipes con afectos comunes y situaciones de indecorosa ridiculez. La figura cómica de don Domingo, bien imaginada y mal sostenida, hace reír no pocas veces; pero sus gracias

³²⁵ Leandro Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Obra dramática... Op. cit.*, I, p. XI.

mezcladas con intolerables descuidos, no dan una idea favorable del buen gusto de aquel poeta.³²⁶

El figurón levantado sobre una ambientación histórica desmerece el valor de comediógrafo del madrileño. Los rasgos positivos subrayados que vaya anotando Moratín de los figurones de Zamora no serán, como en Luzán y demás neoclásicos, coincidencias relativas a la ideología, sino meras coincidencias de gusto dramaturgico. De esta manera se vuelve a poner de manifiesto el relativismo con el que interpretaron los neoclásicos el género al que pertenece *El hechizado por fuerza*, tal y como se ha tratado en el apartado relativo a la *Poética* del aragonés. La coincidencia de estos por la mala comprensión es, una vez eliminada la variable del aspecto satírico, solamente de naturaleza preceptiva del teatro. De ese modo, en el largo comentario que hará de la comedia de don Claudio analizará escena por escena según el cumplimiento del buen arte cómico y reprobará aquellos fragmentos que rompan el dogma clásico. Mejor dicho, Moratín, en cada una de las *Apuntaciones críticas* de las comedias de Antonio de Zamora que –si bien realizadas entre la última década del XVIII y la primera del siguiente siglo³²⁷– aparecerán publicadas póstumamente el 1867³²⁸ –y que se corresponden con todas las piezas que conformaron el primer volumen de *Comedias* del madrileño de 1722 y reeditada en 1744–, actúan de riguroso y puntilloso juez respecto su validez. Estas observaciones reflexiones sobre la calidad teatral de las comedias –de las que muchas vio representación– constituyen la base y la fuente principal de la valoración crítica en el pormenorizado comentario historiográfico que le dedica en el citado prólogo póstumo de 1830.

De *El hechizado por fuerza* Leandro Fernández de Moratín señalará aquellas partes, escenas, parlamentos o elementos en general del argumento, trama y configuración de la comedia que ya bien sean despropósitos por la falta de decoro o de verosimilitud o bien le parezcan buenos y, por lo tanto, acordes a las reglas del teatro. Si bien el propio ilustrado nunca declara a Zamora como un autor impedido para la escritura dramática y le reconoce ciertos méritos, la verdad es que para esta comedia de figurón el veredicto es un equilibrio de pros y contras.

Por un lado, destaca los aspectos negativos para el buen gusto y el seguimiento de la correcta preceptiva dramática. Estos, que son muchos y directamente relacionados con el

³²⁶ Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. VII.

³²⁷ Leandro Fernández de Moratín, “Comedias de d. Antonio de Zamora”, en *Apuntaciones críticas*, [s. XVIII-XIX], BNE: MSS/6496: ff. 8r.-12v.

³²⁸ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, pp. 133-144, 171-174.

descuido del decoro y la falta de seguimiento de la imitación de la naturaleza en la fábula, atienden generalmente a errores de desarrollo de la trama y de los personajes. La comedia peca en exceso de fragmentos y escenas innecesarias, baladíes e insustanciales, resumiéndose que «las situaciones cómicas, que son muchas, degeneran en triviales algunas veces»³²⁹. La intrascendencia de muchas de ellas³³⁰ «sirven solo de llenar los vacíos de la fábula»³³¹. De estos excesos estériles para la calidad dramática de la ficción derivan también situaciones indecorosas y faltas de arreglo expresivo, considerándolo Moratín, peyorativamente, «cosa de entremés»³³². Del mismo modo, reconoce elementos mal configurados y poco adecuados a la realidad de los personajes, concentrando las críticas en el protagonista, «siempre con el defecto del tono burlón con que habla d. Claudio, que hace dudoso su carácter»³³³. Su falta de conocimiento y, sobre todo, de comprensión de la naturaleza del figurón lleva al neoclásico a un desconcierto total respecto a la interpretación del supuesto hechizado: «Unas veces habla don Claudio como un hombre de instrucción y talento y otras como pudiera el más estúpido»³³⁴. Del mismo modo, critica de modo comparativo el intento fallido de comicidad y burla de figura tan explotada en la historia del teatro europeo que parte de la máscara del *dottore* italiano: «en la consulta están mal caracterizados los médicos: es muy superior Molière en *Mr. de Pourceaugnac*»³³⁵. Todas estas faltas, como se va viendo, giran en torno al desarreglo de las reglas de imitación fiel de la vida y actitud de los hombres. Pero este tipo de inverosimilitud específica es superada por otra que atiende a la concepción general del teatro por los neoclásicos. Son faltas de inverosimilitud en la fábula en sí y en el desarrollo general de la trama. Errores en la adecuación a la realidad en los motivos que llevan a los personajes a

³²⁹ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. VIII.

³³⁰ Véase, por ejemplo, la opinión de que «es inútil la escena de d. Claudio y Pinchauvas en que se ajusta la cuenta: nada tiene que ver ni con el carácter de d. Claudio ni con la fábula» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, pp. 142-143), o la de «los amores del doctor y los de d. Diego con la hermana de d. Claudio nada interesan; «sirven solo de llenar los vacíos de la fábula» (*Ibid.*, III, p. 143).

³³¹ *Ibid.*, III, p. 143.

³³² *Ibid.*, III, p. 144. Ejemplos de eso son: «es demasiado disparate lo que dice d. Claudio: ¡Válgame aquí la piedad!..., como también aquello de *no sé distinguir si va por musa, musae*, etc». (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 143) y «D. Claudio cree que hablan de Caifás: la salida de este y los porrazos que da a los médicos» (*Ibid.*, III, p. 143).

³³³ *Ibid.*, III, p. 143.

³³⁴ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. VIII. Esta confusión se ve reflejada en casi todos los comentarios sobre el burlado y burlesco protagonista: «El personaje de d. Claudio, gracioso en general, tiene extravagancias que le afean: ¿para qué dice que siente un *lapsus linguae* en el brazo?» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 143); «es necesario suponer a d. Claudio rematadamente estúpido para no conocer que todo aquello es una burla que se le hace» (*Ídem.*); «es mucha la inconsecuencia con que habla d. Claudio» (*Ibid.*, III, p. 144).

³³⁵ *Ibid.*, III, pp. 143-144.

actuar y a moverse por el escenario³³⁶, en la falsedad insoportable de las artificiosas tonadas de las comedias³³⁷, incumplimiento de la cohesión temporal necesaria e indiscutible³³⁸, y errores de naturalidad y sutileza en la conclusión de la acción³³⁹. Los aspectos contrarios al criterio de Leandro Fernández de Moratín confirman los errores que Zamora heredó de los modelos a los que siguió, sumándole materia dramática innecesaria que desluce la comedia, haciéndolo esto que le disgustan al crítico «todo ajeno de la acción e inverisímil»³⁴⁰.

Estas importantes faltas a la preceptiva neoclásica de Zamora en *El hechizado por fuerza*, no obstante, son medianamente equilibradas por sus aciertos. Debido a que los anteriores no gozaron de la aprobación del ilustrado por derivan del apartado teórico y dogmático neoclasicista, la única variable que podía aceptar Moratín era la de la gracia e ingenio en la peculiaridad, agudeza y habilidad en la expresión del dramaturgo barroco: «el estilo, si no siempre es correcto, siempre es fácil y alegre; la dicción excelente, la versificación sonora, el diálogo rápido, animad, lleno de chistes»³⁴¹. Parece haberle gustado el donaire del lenguaje que Zamora infundió en algún pasaje, otorgándole elegante plasticidad en las intervenciones descriptivas³⁴². Estos rasgos positivos, precisamente, son reflejo de aquello que más valoró el crítico neoclásico en la comedia y que corresponden a uno de los principales objetivos del género: el sano entretenimiento. La comedia está plagada de multitud de escenas y cuadro de una alta y divertida comicidad que Moratín supo reconocer. Quién sabe si fue el recuerdo de la carcajada que pudo arrancarle la comedia lo que hizo guardar en su recuerdo aquellas determinadas situaciones y el motivo por el que las valorara como muy dinámicas y relativamente bien formadas dentro de los parámetros cómicos³⁴³. Lo cierto es que aquellos graciosos y amenos diálogos y alguna que otra escena jocosa, junto con un estilo y lenguaje comedidos pero muy alegres, hicieron para Moratín

³³⁶ «Los celos que d. Diego tiene del médico y los escondites de uno y otro, todo inútil, inverosímil y de ningún interés» (*Ibid.*, III, p. 143).

³³⁷ «Los versos que canta Lucigüela en el conjunto carecen de toda apariencia de verisimilitud» (*Ídem.*).

³³⁸ «Se dice que hace un mes que le han hechizado; es decir que la fábula dura un mes» (*Ídem.*).

³³⁹ «El desenlace está recargado con circunstancias inverosímiles que le dilatan: el disfraz del doctor, que acecha y oye lo que hablan los demás, en particular d. Diego, y nadie repara en él; los apuros en que se ve después, cuando d. Claudio quiere matarle, creyendo que es Lucía» (*Ibid.*, III, p. 144).

³⁴⁰ *Ídem.*

³⁴¹ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. VIII.

³⁴² «Buena pintura, en boca de Leonor, de un hombre que va a su casa enfadado y de mal humor» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 143).

³⁴³ Entre las escenas cómicas favorables para Moratín destacan las siguientes: «Graciosa idea, no decorosa, y felizmente desempeñado el diálogo en que don Claudio responde a Leonor, mientras le peina Pinchauvas [...]; muy cómica la escena en que, poniéndose a almorzar con buen apetito, sale la hermana y las criadas, le quitan el plato, vino y pan, y le instan a que tome una bebida [...]; todo el diálogo siguiente entre las mujeres y Picatoste, tratando de los preparativos del conjuro, muy animado y vivo [...]; diálogo fácil, vivo, gracioso entre d. Claudio y Leonor y Lucía» (*Ídem.*).

de *El hechizado por fuerza* una comedia bastante válida para el espectáculo público de la España en que vivió.

La valoración, en consecuencia, de la comedia del autor que, según Moratín, «mayor mérito se reconoce [...], aunque no exenta de imperfecciones»³⁴⁴, será una mezcla compuesta por los aspectos positivos del estilo y de la comicidad y de negativos por la inverosimilitud y trivialidad de algunas escenas y parlamentos. Pero, como se presupone, pesarán más estos que aquellos. Sin dejarle de reconocer la aptitud para el teatro, el incumplimiento de las reglas impide que pueda el crítico referenciarla como una comedia modélica y referente para la tan ansiada regeneración y reforma teatral española.

Ahora bien, no hay que perder nunca de vista el coeficiente subjetivo de Moratín en cuanto a la valoración y crítica. Si tan escrupuloso del seguimiento de la única manera de hacer comedias, él es el primero en reconocer –aunque sea en una nota– el acierto de Zamora en desobedecer uno de los preceptos del teatro neoclásico en la escena XII del segundo acto de su comedia *El viejo y la niña*³⁴⁵ (escrita sobre 1786 pero representada en 1790): el de no dejar la escena vacía en ningún instante de la representación³⁴⁶. Si bien el propio Moratín cita la insistencia de esa regla por Luzán, el ilustrado se excusa de su acción argumentando el beneficio para la trama que supone su falta:

Para enfriar bien este desenlace y despojarle de todas sus bellezas no hay más que llenar aquel vacío de escena que las motivó, y, observando escrupulosamente lo que la regla manda, todo se echará a perder. Solo queda el aposento de Lucigüela en la segunda jornada de *El hechizado por fuerza*, y sin esta interrupción no podría verificarse la salida de d. Claudio, que, acompañado de Picatoste, va a burlar los esfuerzos de la supuesta hechicera, añadiendo aceite a la lamparilla fatal. El buen ingenio de Zamora halló por este medio una situación cómica, verisímil, oportuna, desempeñada con el chiste que tanto abunda en aquella celebrada comedia.³⁴⁷

Lejos de considerar esta acción como una insubordinación de Moratín al dogma neoclásico, debiera considerarse la excepción que confirma la regla. Y nunca mejor dicho. La transición vacía entre la escena undécima y la decimosegunda le parece verosímil y oportuna, mientras que el juego de escondites de don Diego y la canción de Lucigüela no

³⁴⁴ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* Op. cit., p. VII.

³⁴⁵ La acotación problemática de dicha escena es la siguiente: «[Doña Isabel] se va por la izquierda, don Juan por la derecha. Queda sola la escena por un breve espacio» (*Ibid.*, p. 118).

³⁴⁶ «Aquí se quebranta voluntariamente una ley dramática, muy recomendada por los modernos, en la cual se previene que ni por un breve instante quede solo el teatro, y antes de que alguno de los personajes se retire venga otro y otros que se vayan sucesivamente relevando» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* Op. cit., III, p. 77). Así empieza la segunda anotación del autor susodicha comedia, que comprende las páginas 77-79 de dicha edición, y remite a la página referenciada en la nota anterior de este trabajo.

³⁴⁷ *Ibid.*, II, p. 79.

ostentan tan alto reconocimiento –solamente por considerar algunos–. El autor de *El sí de las niñas* ve en estos fragmentos demasiada complicidad escénica y espectacular, que, por defecto, anula la verosimilitud. Pero de lo que no se dio cuenta ni dejó muestra alguna de haberlo hecho es de comprender las reglas propias del teatro, las que están por encima de cualquier poética: las convenciones teatrales entre público y ficción escénica, muy especialmente del teatro barroco. El rasgo satírico y burlesco de la superstición de este figurón que sí valoraron los anteriores neoclásicos, Moratín lo ignora completamente. En ese caso, el recurso que encuentra en la comedia de Zamora –si bien demuestra claramente la preocupación del ilustrado por el ritmo dramático que debe regir el desenlace de las piezas– confirma la lectura subjetivada y parcial según sus intereses que responden a los mismos criterios que le han hecho señalar los puntos positivos y los negativos de *El hechizado por fuerza*.

Eso sí, de algunos de ellos se nutrirá para configurar las comedias teatrales españolas verdaderamente modélicas y arregladas al arte. Moratín conocía bastante bien la comedia de figurón de Zamora. Si bien la leyó junto a todas las otras piezas que reseñará, esta será la única de aquellas de la que fue espectador. Y no una única vez: el 17 de abril de 1804 estuvo de público en el Coliseo de la Cruz a la representación de las cinco de la tarde³⁴⁸; el miércoles 8 de enero de 1806 lo mismo en el palco del citado teatro³⁴⁹; y repitió el domingo 12 de enero³⁵⁰. Tres representaciones, dos de las cuales en la misma semana. Esta relativa asiduidad al Coliseo de la Cruz cuando representaban *El hechizado por fuerza* es indicativa de que aquella comicidad y estilo que halagó verdaderamente le gustaron y consideraba la comedia como un adecuado entretenimiento. Las carcajadas del ilustrado con el patán de don Claudio y las situaciones tan divertidas del supuesto hechizo bien pudieran argumentar los aspectos positivos que se han señalado arriba. Pero no eran suficientes como para desoír los rigores de la evaluación neoclásica del teatro. Alegre y ocurrente recreo contra preceptiva: la razón emitió el veredicto.

Hasta aquí llega esta diminuta especie de esquizofrenia preceptiva de Leandro Fernández de Moratín. El resto de piezas teatrales que analizará responderán a los criterios lógicos y coherentes de la valoración neoclásica de la dramática barroca, vislumbrando el

³⁴⁸ *Ibid.*, III, p. 282.

³⁴⁹ *Ibid.*, III, p. 288.

³⁵⁰ *Ídem.*

ilustrado una serie de rasgos comunes en Antonio de Zamora³⁵¹. Todos los restantes géneros tendrán una lectura semejante y muy aproximada a la que el *Memorial literario* hizo. La coherencia crítica neoclásica se juntará con los mismos aspectos positivos que Moratín pudo reconocer en las comedias de figurón. De esta manera, sobre el género de las comedias de honor o capa y espada, su veredicto será directo, preciso e ilustrativo de su parecer de ese tipo de teatro al que pertenece *Mazariegos y Monsalves* (1699): «embrollo desatinado, acción complicada e inverosímil, aparato teatral, duelo público que desenlaza el drama, ni más ni menos que el de Calderón en *El postrer duelo de España*. Buen lenguaje, versificación fácil y sonora»³⁵². Este tipo de comedia de los epígonos del barroco, pudiera concebirse como prueba de esa degeneración del teatro, no teniendo más creatividad que el seguimiento de las comedias anteriores³⁵³. Nada dice en esos comentarios de la versión de *El burlador de Sevilla*, todavía más cuando esta es, como se ha visto, una de las pocas comedias cuya configuración y desarrollo gustó a Moratín. Extraña ausencia de una comedia que a ciencia cierta se sabe que vio —exactamente el 2 de noviembre de 1816 en Barcelona³⁵⁴—, pues la relativa estima en la que la tenía por los aspectos de imitación de las clases sociales que se representan bien hubiera sido un testimonio de excelencia para saber profundamente su opinión sobre aquella comedia que continuó y potenció a formar la tradición del don Juan en el teatro español.

En relación a las comedias históricas o historiales, el celo de verosimilitud y recreación verídica de los acontecimientos pasados es una apisonadora que desmerece ese tipo de piezas. Puede encontrarse una muestra muy significativa en el comentario a *La poncella de Orleans* (1707). No es necesario decir que Moratín hace caso omiso de la importancia política y de simbología propagandística de la pieza en su muy determinado contexto histórico pasado para la, ya no solo correcta comprensión, sino para la exacta lectura. Eso

³⁵¹ Si bien Moratín reconoce la autoría de Zamora en todas las comedias que analizará en las *Apuntaciones críticas* (es decir, *San Juan Capistrano*, ff. 8r-9v; *La Poncella de Orleans*, ff. 9v-10r; *Áspides hay basiliscos*, ff. 10r-11r; *Judas Iscariote*, ff. 11r-12v; *Todo lo vence el amor*, f. 12v; *Mazariegos y Monsalves*, f. 12v), en la edición impresa de estas en el volumen de obras póstumas de 1867 aparecen cuatro comentarios más de piezas del madrileño dentro del apartado de comedias de José de Cañizares: *Por oír misa* (pp. 171-172), *Siempre hay que envidiar amando* (p. 173), *Todo lo vence el amor* (p. 173), *Amar es saber vencer* (p. 174). Debido a que el comentario de la tercera pieza se repite, y fue reconocida claramente por Moratín, es muy probable que fuera error del impresor Rivadeneyra.

³⁵² Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 142.

³⁵³ Es muy sintomático a este propósito la exacta referencia que hace Moratín de la citada comedia de Calderón en la pieza de Cañizares *La boba discreta*: «Todo se concluye con un duelo, ni más ni menos que el de Calderón en *El postrer duelo de España*» (*Ibid.*, III, pp. 145-146).

³⁵⁴ Carta a su hermana María Fernández de Moratín fechada el 2 de noviembre de 1816 en Barcelona: «hoy echan *El convidado de piedra* y no faltará tu afectísimo, que te quiere de corazón» (Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, René Andioc (ed.), Madrid, Castalia, 1978, p. 349).

en el caso que lo supiera, de lo que es totalmente improbable, del mismo modo que es incapaz de reconocer los motivos y finalidades de todos los errores que observa en la comedia, como por ejemplo, la falsedad histórica con la que comienza la fábula y es muestra de lo que continuará³⁵⁵. A partir de ahí, los anacronismos se acrecentarán con un distanciamiento de la realidad pasada o, al menos, de cómo debiera de mostrarse tan serio y elevado asunto trágico, haciendo de la historia cosa novelesca³⁵⁶. La representación de experiencias oníricas del rey y Juana con la sombra –la que incluso canta– se convierte en fantasías inadmisibles en la materia histórica sobre la que se basa la comedia³⁵⁷. Ese alejamiento del realismo histórico y la verosimilitud de acciones y comportamientos de los personajes con el que se debiera de conformar la trama es, además, dilapidado irrespetuosamente por el elemento espectacular y de asombro escénico tan característico de este género –y tan criticado por los neoclásicos–: «Juana de Arc sale luchando a brazo partido con un lobo, y tanto le aprieta que le ahoga y da con él en tierra»³⁵⁸. Si a esto se le suman los parlamentos partidos e intermitentes, recurso del teatro barroco que sacaba de quicio a la imitación y verosimilitud de los neoclásicos, se llegará a la misma conclusión que todas las comedias analizadas por Moratín: «desafíos, batallas, asaltos, conquistas, celos, amores, bufonadas impertinentes, conceptos alambicados, ingeniosos, estilo gigantesco y redundante, buen lenguaje, armonía y fácil versificación»³⁵⁹.

Todo esto hace de *La ponce de Orleans* y del género histórico un despropósito hacia el arte cómico y, sobre todo, una peligrosa fabulación que tergiversa y falsea la verdadera historia, la actitud de sus protagonistas reales y, sobre todo, desvirtúa y trivializa completamente la imagen distinguida, comediada y que se corresponde a tan importantes actores de la invariable historia. Nada conocía el ilustrado de la razón de ser de esas licencias teatrales propias en el tratamiento barroco de la historia y de leyendas y mitos. No se olvide que tanto para los neoclásicos como para Moratín, la materia histórica debía ser tratada en el género de la tragedia. Esta era la forma a la que se correspondía tan

³⁵⁵ «Carlos VII, rey de Francia, con la banda del Santi-Spiritus (que se instituyó siglo y medio después), duerme en su tienda» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 137). La relación con dicho título aristócrata reside en la pertenencia a ella del duque de Orlèans, personalidad a que se dedica la comedia histórica de 1707.

³⁵⁶ «No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos, para excitar el interés por medio de ficciones absurdas de las que no ha sucedido jamás ni es posible que nunca sucedan» (Fernández de Moratín, *Obra dramática...* *Op. cit.*, p. XXVIII).

³⁵⁷ «Se le aparece una sombra blanca, le hace ver a Juana de Arc en una choza y le asegura que aquella libertará a Francia de los ingleses. El rey habla en sueños con la sombra, la sombra con Juana y Juana con la sombra, la cual sombra a ratos canta y a ratos representa» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 137).

³⁵⁸ *Ídem.*

³⁵⁹ *Ídem.*

trascendental tema para la explicación del presente ilustrado y una forma de argumentación del sistema político análogo, el despotismo ilustrado.

Algo muy parecido ocurrirá con las comedias de santos de Antonio de Zamora. Sin preocuparse ni tratar la problemática de la perversión de este género para la moral cristiana pública y los errores de concepción y de presentación que estas comedias infundían al vulgo, Leandro Fernández de Moratín parte en cada una de las tres piezas de episodios religiosos con la misma crítica que con las historiales³⁶⁰. La inexactitud histórica y el falseamiento de pasado y sus protagonistas para materia tan seria, le lleva a declarar que Zamora «confundió los géneros de la tragedia, de la comedia y aún de la farsa, sin otro mérito que el de muchos rasgos de indócil fantasía, buen lenguaje y versos sonoros»³⁶¹. Esta vez el incumplimiento de las reglas³⁶² y la inverosimilitud histórica se juntan con la religiosa, aderezada por la ilusión escénica y ridiculez de acción que se insubordinan a las leyes de la naturaleza física y rebasan el límite de la credulidad. Por ejemplo, en la comedia *El custodio de la Hungría, San Juan Capistrano* (1712), al santo, «siendo gobernador de Perosa, le prenden sus enemigos y le llevan a la cárcel. Él se duerme, y aprovechando los ángeles aquella buena ocasión, bajan, le cortan el pelo y le hacen un cerquillo de fraile: todo esto pasa en el teatro»³⁶³.

La espectacularidad y los excesos de efectos de tramoya –además de luchas contra criaturas imaginarias y, también, batallas campales contra huestes de infieles turcos, con la participación de los ángeles³⁶⁴– con un tema tan delimitado, serio y comedido como debiera de ser el religioso y las vidas de santos convierten la comedia en general en trivialidad ridícula. Los temas místicos y bíblicos se difuminan con los meramente fantásticos, con aparición de una muestra de animalario fantástico y relacionado con la noche y lo

³⁶⁰ Si bien solamente existen las críticas a *Judas Iscariote, Por oír misa nunca se perdió jornada* y *El custodio de la Hungría, San Juan Capistrano* —que las leyó del primer volumen de obras completas de Zamora—, se tiene constancia de que también vio una representación de *El lucero de Madrid, San Isidro Labrador* en Barcelona en una fecha muy próxima a después del 7 de marzo de 1821, tal y como lo expresa a su amigo Juan Antonio Melón en carta de dicho día, miércoles de ceniza, y misma ciudad: «mañana se abren de nuevo los teatros, y veremos a S. Isidro Labrador, el Rico avariento, el Juicio de Salmón, Sta. Eulalia y El Diluvio universals», (Fernández de Moratín, *Epistolario... Op. cit.*, p. 431).

³⁶¹ Leandro Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Obra dramática... Op. cit.*, tomo I, p. VI.

³⁶² En *San Juan Capistrano* «de la primera a la segunda jornada pasan más de cuatro años» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 136), lo mismo que en *Judas Iscariote*, que recrea absolutamente toda su biografía desde el nacimiento hasta la muerte.

³⁶³ *Ibid.*, III, pp. 135-136.

³⁶⁴ En *San Juan Capistrano* se resuelve la comedia con un «asalto de ciudad, esguazo del Danubio, batalla campal, ángeles peleando en el aire sobre caballos blancos» (*Ibid.*, III, p. 137). En *Por oír misa nunca se perdió jornada* «se da la batalla y el ángel, en un caballo semejante al de Antoinéz, y tomando la figura de aquel devoto capitán, se mezcla en lo más vivo de la pelea, hace prodigios de valor, los moros huyen derrotados» (*Ibid.*, III, p. 172).

tenebroso como transliteraciones vivas del maligno³⁶⁵. La mala e inadecuada caracterización de San Juan Capistrano como noble «con bastón de general, sombrero de inquisidor y pendón de alférez de Jesucristo»³⁶⁶ y la falta a la verdad histórica sobre Alhagib Almanzor, que en *Por oír misa nunca se perdió jornada* (1702) «se le pinta como un traidor infame, no como él fue»³⁶⁷ empeoran todavía más el temor e indignación del ilustrado en relación al decoro y el seguimiento correcto a la verdad histórica y representativa de sus protagonistas. La devoción de Fernán Antolínez produce materia cómica en la boca de su criado Perillán³⁶⁸. Esta mezcla heterogénea y estridente a más no poder de temas y elementos religiosos, mágicos, históricos, bélicos graciosos e incluso amorosos en las comedias de santos, plasmados de forma tremendamente irreal e inverosímil, hace decir a Moratín –a propósito de *Por oír misa nunca se perdió jornada*– «esta es una de aquellas comedias que no son comedias»³⁶⁹.

Si bien la tercera comedia de santos y tema religioso que analiza Moratín, *Judas Iscariote* (1701), tiene una configuración mucho más relajada, comedida y de relativa regularidad verosímil en las acciones –respetando a grandes rasgos, aunque con enormes licencias, la narración bíblica de la consumación del traidor–, y hasta reconociendo el ingenio de las referencias trágicas con los clásicos de algunos pasajes³⁷⁰, no está exenta de deslices relativos a la búsqueda y fundamental espectacularidad y distracción sensorial que resumen las faltas de este género. La posesión del demonio a Judas³⁷¹ le infiere a la comedia una semejanza a los autos sacramentales y el número final para después del ahorcamiento del protagonista, aunque Moratín lo considera un «accidente teatral, oportuno, sublime, se echa a perder por el diálogo extravagante, ridículo y chabacano que le acompaña»³⁷², de igual

³⁶⁵ En *San Juan Capistrano* el santo «llama a los demonio para que vengan a adorar el nombre del Señor. Esto se hace con truenos y relámpagos, subiendo de la tierra y bajando por los aires monstruos espantosos, dragones, lobos, leones, tigres, serpientes, murciélagos, lechuzas y basiliscos» (*Ibid.*, III, p. 172).

³⁶⁶ *Ibid.*, III, p. 137.

³⁶⁷ *Ibid.*, III, p. 172.

³⁶⁸ Fernán Antolínez «se va, en efecto, a oír su misa. El gracioso, que no ha podido hacer andar al caballo por falta de pienso, determina llevársele y arle cebada» (*Ibid.*, III, p. 172).

³⁶⁹ *Ibid.*, III, p. 136. En esta comedia «se pasan las dos primeras jornadas y parte de la tercera en amores, desafíos, lazos, quejas, celos y mucho retruécano y mucho conceptillo sutil» (*Ibid.*, III, p. 172), descripción que resume y argumenta bien el veredicto sentencioso de Moratín sobre la pieza y el género.

³⁷⁰ Judas es, de Ciborea, «su hijo y su marido, y además el matador de su padre [...], situación idéntica con la de Edipo y Yocasta» (*Ibid.*, III, p. 141).

³⁷¹ «Viene el demonio y se le mete en el cuerpo con intento de disuadir a Judas de aquel mal propósito, a fin de que, estorbándose la muerte de Jesucristo, no se verifique la redención del linaje humano» (*Ibid.*, III, p. 141).

³⁷² *Ibid.*, III, p. 142.

desacuerdo que en *Por oír misa nunca se perdió jornada*³⁷³. Así pues, puede concluirse que este tipo de género, como sucedía en el histórico, peca de manera incorregible e intolerable de anacronismos, falsificaciones e inverosimilitudes para con la naturaleza humana e histórica de los personajes y temas sobre los que se edifican. Despropósitos inexplicables que, eso sí, cuentan con la buena y correcta expresión de su creador.

Estos dos géneros junto al de honor o capa y espada reciben el mismo tipo de críticas en los mismos elementos: espectacularidad indecorosa y muy aparatosa, con la impertinencia irreal del exceso musical; inverosimilitud en todos los estadios de las fábulas; en los casos de comedias de tema histórico, no reproduce verídicamente ni los hechos ni la caracterización de los personajes, no pintándolos como los héroes trágicos que debieran ser; falta total de seguimiento de las reglas de las tres unidades; imitación y seguimiento de los dramaturgos del siglo XVII, repitiendo y aun evidenciando más los errores de aquellos y de la imperfección de su fórmula dramática –aunque reconozca la valía personal para el teatro, aquello que no es inherente al método barroco de hacer comedias–; y desfachatez e impetuosidad de los graciosos. No obstante, en cuanto al lenguaje, estilo y desarrollo expresivo destaca su frescura cómica, la buena sonoridad de la prosodia de la versificación y elegancia retórica de estas comedias. No hay, como se ve, ninguna variación respecto a *El hechizado por fuerza*; no hay, tal y como se comprueba, ni un ápice de aquel elemento social y pedagógico propio del figurón modélico para la buena comedia. Comedias mediocres con despuntes positivos de comicidad y estilo: esta es la conclusión de la dramaturgia cómica general de Antonio de Zamora por Leandro Fernández de Moratín.

En los géneros populares el ilustrado pudo dibujar el perfil de la escritura propia de dramaturgos de los primeros años del siglo XVIII. Muy parecida –por no decir idéntica valoración– hará de lo que consideró él comedias de José de Cañizares. Valga el ejemplo de *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero* como representación sintética de ello: «Es natural, interesante y bien escrita una escena de la primera jornada entre Julián, su padre y el criado: en lo restante de la comedia podría citarse una u otra gracia cómica; lo demás todo es desarreglado extremadamente»³⁷⁴. Esta es la comedia que se cultivó en los primeros años del siglo XVIII.

³⁷³ Tras la batalla contra los musulmanes, ganada en parte por el ángel que sustituyó Fernán Antolínez, lo reciben con aplausos y este «está a punto de volverse loco; pero vuelve la máquina del ángel a desatar el drama, y dice que el cielo ha querido premiar así la devoción de Antolínez» (*Ibid.*, III, p. 172).

³⁷⁴ *Ibid.*, III, p. 162.

3.2.2. Fiestas reales

En cuanto a las piezas poético-musicales, es decir, el género eminentemente regio, Moratín las trata con el baremo de tragedia. Ese es el primer error:

Los neoclásicos desplazaron los temas mitológicos hacia el teatro lírico, ya que ni tan siquiera para la tragedia los creían oportunos, pues recogían costumbres de otros tiempos y países que sentíamos lejanas a las nuestras [...] Dicho en otros términos, puesto que el teatro musical es el reino de la imaginación, dejemos volar libremente la creatividad del poeta. Pero el reino de lo maravilloso nunca será un espacio racionalista, ni neoclásico.³⁷⁵

Pudiera haber reconocido Moratín las piezas de Zamora y Cañizares como teatro lírico si las hubiera reconocido con esa singularidad. Pero, como se verá, no lo hace. No las trata como pudiera haber tratado las óperas mitológicas *Didone abbandonata* de Metastasio y los más de cincuenta compositores que escribieron sus versiones, el *Alceste* de Le Blanc du Roullet y Gluck o *Griselda* de libreto de Zeno y Goldoni con música de Vivaldi. Por una parte porque no conoce la música de las fiestas cantadas y las zarzuelas de Zamora; por otra porque el momento de comparación entre libretos de unos y otros le hubiera sido imposible para al neoclásico considerar las españolas verdaderas piezas poético-musicales.

Si a la comedia de Zamora y Cañizares las habían salvado el deje cómico y dinámico propio y singular del ingenio de cada dramaturgo, las fiestas reales barrocas serán vapuleadas por el rigor neoclásico. Los intentos de José de Cañizares a adaptar las grandes tragedias francesas al panorama espectacular palaciego –queriendo, así, ganarse el favor del buen gusto francés en boga– serán interpretados por Leandro Fernández de Moratín como un atropello y perversión de aquellas modélicas tragedias del clasicismo francés e italiano. De la primera parte de *El rapto de Ifigenia* (1721), el ilustrado dirá: «esta tragedia la hizo Cañizares, como él mismo dice al fin de ella, *para mostrar las comedias según el francés estilo*. En efecto, desde luego se ve que se propuso por modelo la *Ifigenia* de Racine, alternándola donde le pareció que podía mejorarla»³⁷⁶. Entre estas acciones destacan, como ejemplo, la modificación de hacer de Ulises competidor con Aquiles de la mano de Ifigenia: «con esta pequeña variación, logró Cañizares complicar la fábula, dividir el interés de ella, despojarla del carácter trágico y convertirla en un enredo cómico, caballeresco e inverisímil»³⁷⁷. El rebajamiento de la seriedad y de la tensión característica del género teatral elevado por

³⁷⁵ Palacios Fernández, “Teatro”... *Op. cit.*, p. 215.

³⁷⁶ Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 147. Véase la semejante opinión aparecida con anterioridad del *Memorial literario* sobre la pieza de Cañizares en la nota 54 de este trabajo.

³⁷⁷ *Ibid.*, III, p. 148.

autonomasia del neoclasicismo hace que nada pueda valorarse positivamente en relación a la esencia trágica con la que han de tratarse historias y temas tan superlativos y transcendentales, a pesar de que, tal y como lo declara el ilustrado, el propio Cañizares hace referencia al término barroco de comedia general, no de tragedia como la interpreta el autor de *El barón*. Este es el punto de partida del criterio teatral de Moratín para una pieza que intenta seguir al hispánico modo el camino de los grandes trágicos clasicistas:

La tragedia pinta a los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos. Este recurso, que la es indispensable, la facilita el poder dar a sus acciones y personajes todo el interés, toda la sublimidad, toda la belleza ideal que pide aquel género dramático; y como en ella todo ha de ser grande, heroico y patético en grado eminente, mal podría conseguirlo si careciese de los encantos del estilo sublime y de la pompa y armonía de la versificación.³⁷⁸

¿Qué será, entonces, de aquellas piezas que poco o nada guardan relación dramática con esos modelos y con la representación elevada de los héroes y los dioses, tal y como fueron las fiestas reales de Antonio de Zamora? Sirva esta observación como advertencia de lo que a continuación va a exponerse.

Como es lógico, las faltas que vio en las comedias se repiten en las fiestas reales agravadas por la insufrible inverosimilitud. Así, los anteriores elementos positivos o aceptables de las comedias se vuelven negativos. Es muy interesante para empezar a desentrañar la opinión y valoración de Leandro Fernández de Moratín del género, es decir, reconocer y explicar los errores que el neoclásico encontró en las fiestas de Antonio de Zamora –y en todas las demás de diferentes autores–, sacar a colación uno de estos elementos cambiantes.

Si bien Moratín había reconocido la elegancia, el dinamismo y la buena sonoridad del estilo, del lenguaje y de la versificación en Zamora, este aspecto positivo del resto de comedias no es compartido por el ilustrado respecto a las fiestas reales. Este cambio de parecer será sintomático del modo y opinión que le merecerá el común del género: de *Áspides hay basiliscos* (1704) declara que «el título anuncia desde luego lo que ella es»³⁷⁹. Un comentario muy representativo. Todo lo bueno que había resaltado en las demás críticas se verá seriamente cuestionado. El motivo es exactamente el mismo que los demás neoclásicos y su poca afición y gusto al género poético-musical –precisamente por los

³⁷⁸ Fernández de Moratín, *Obra dramática...* *Op. cit.*, p. XXIII.

³⁷⁹ Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 138.

rasgos que Moratín destaca—. De *Siempre hay que envidiar amando* (1700) dice: «estilo alambicado, metafórico y tan fastidiosamente ingenioso y discreto, que se hace insufrible: supónese que no hay átomo de verosimilitud ni estudio de la naturaleza»³⁸⁰. Precisamente, este estilo lo reconoce el crítico como un mal endémico del tipo de teatro y del tiempo al calor del que se forjaron. Las faltas, pues, no solamente están en el autor de estas fiestas, sino que provienen y están motivadas por el seguimiento de Zamora de los dramaturgos anteriores, aunque en este aparecen más agravadas si cabe. El amontonamiento y oscuridad estilística y de lenguaje producida por una sobreexplotación de figuras retóricas —para él culteranas y conceptistas por igual— y la imposición únicamente del aspecto lírico y trivial hacen de la expresión de las fiestas reales de Antonio de Zamora, aquellas que «se representaron delante de los Reyes en el teatro del Buen Retiro»³⁸¹:

Parece que quiso competir con Moreto en su célebre comedia del *Desdén con el desdén*, pero tan desgraciadamente, que esta se puede citar como un ejemplo del estragado gusto que ya reinaba entonces, nacido del empeño de amontonar conceptos y sutilezas, y hablar de una manera tan enigmática, que, en vez de placer, sólo puede causar hastío a cualquier hombre de sana razón: ni Candamo, ni Salazar, ni Calderón ni Solís, cuando más se abandonaron a este ridículo género de componer, llegaron a la extravagancia de esta comedia.³⁸²

No obstante, Moratín parece que perdona de estas acusaciones a *Todo lo vence el amor* (1707). Como anécdota —algo significativa— el crítico reseña dos veces esta misma fiesta real, la única que, en cuanto al estilo, le gustó. La primera aparece en el volumen citado de las obras póstumas de 1867, en el apartado dedicado al madrileño. La segunda aparece esta junto a *Por oír misa nunca se perdió jornada*, *Siempre hay que envidiar amando* y *Amar es saber vencer* atribuidas a José de Cañizares. Este último error, como antes se ha dicho, además de ser responsabilidad del impresor, en el caso de la concreta fiesta de 1707, es interesante porque añade más matices de la recepción de la misma por el ilustrado. En lo referente al lenguaje, su opinión rompe la tónica general anterior y la halaga de buen grado como había hecho antes con el común de sus comedias: «elegante dicción, versificación sonora, llena y magnífica»³⁸³. Esta vez lo aglutinado de los conceptos y aquella especie de habla enigmática y obtusa deja paso a un dinamismo y plasticidad expresivo que el gusto y criterio de Moratín ve correcto e interesante. Pero el estilo lírico de esta y de sus semejantes no guarda tantas diferencias como para merecer estas últimas tanto ataques. Además, que el lenguaje

³⁸⁰ *Ibid.*, III, p. 173.

³⁸¹ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. V.

³⁸² Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 173.

³⁸³ *Ídem.*

fuera elegante y suave no impide que el mismo neoclásico declare que en la fiesta es «todo portentoso, caballeresco, desatinado a más no poder»³⁸⁴. La espectacularidad del género en la pieza –como se tratará en el último capítulo– no solamente está en el elemento escénico, sino en todos, incluido ese estilo. No es –en absoluto– una excepción *Todo lo vence el amor* en este aspecto. Por lo tanto, ¿a qué se debe este comentario positivo? Vuelve el gusto del ilustrado y el criterio subjetivo a dar la respuesta.

Una vez perfilado el cambio de parecer respecto a un «estilo afectado, crespó, enigmático, lleno de conceptos sutiles y falsos», Moratín intensifica la crítica de todos los otros aspectos dramáticos y escénicos de las comedias en las fiestas reales. El elemento dinámico y ameno de la comicidad esta vez será totalmente anulada por la fantasía, la inverosimilitud y la trivial espectacularidad con las que están levantadas estas fiestas. Esta vez no habrá ningún comentario positivo ni halago.

Desde el comienzo se percibe el desconcierto de la lectura del riguroso crítico debido a la exagerada fantasía en la concepción de las acciones y su desarrollo del género poético-musical. Los motivos de algunos argumentos son auténticos despropósitos que violan deliberadamente la teórica imitación de las costumbres y la adecuación de cada acción a un mínimo de verosimilitud. Por ello, en *Áspides hay basiliscos* Epidauro cruza todo el océano etiópico para encontrarse a Minerva y Neptuno; «hace este largo viaje para consultar a las dos deidades qué nombre será bueno que ponga a una ciudad que acaba de edificar»³⁸⁵. Con una ironía en la crítica teatral de la que se desprendía la misma maestría que pedantería, Moratín hace ver la total trivialidad de la razón que motiva el comienzo de la acción principal y que se quebranta en varias otras. Si el mismo neoclásico juzgó erróneo la elección de la campaña militar como argumento de la *Tragedia de Numancia* (1583) de Miguel de Cervantes³⁸⁶, habría de parecerle rematadamente absurdo que un rey realizara tan largo viaje para solamente el nombre de la ciudad, aderezado por los números saineteros de los mal caracterizados dioses, fantasía vulgarizada.

No tiene clemencia la pluma de Moratín para la inverosimilitud genérica y contante de las desatinadas comedias con música de tema trágico. Aunque es cierto que Leandro

³⁸⁴ *Ídem*.

³⁸⁵ *Ibid.*, III, p. 138.

³⁸⁶ «No se deben presentar como objeto primario las empresas militares, sino las acciones y afectos heroicos. En toda fábula escénica se promueve el interés concentrándolo: si se divide se debilita. Cervantes creyó producir mayor efecto trágico poniendo a la vista muchas situaciones de calamidad y aflicción y no advirtió que resultaría necesariamente una acción episódica, dispersa y menuda. Los personajes fantásticos que introdujo lo acaban de echar a perder» (Fernández de Moratín, “Catálogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. 286).

Fernández de Moratín tiene más tolerancia para la música en el teatro que sus antecesores, las piezas poético-musicales –las que denomina melodramas– han de inscribirse dentro de los parámetros clasicistas del arte, incluso los géneros populares y breves, incontrolables para las imposiciones sectarias:

Una tonadilla es un melodrama, y debe escribirse con sujeción a las reglas de toda imitación teatral: unidad de acción, de lugar y tiempo, expresión conveniente de caracteres y de pasiones, una fábula, un interés, nudo y solución, propiedad, corrección, cultura en el lenguaje y en el estilo, facilidad en la versificación, ligereza, armonía. No se limita a un solo género; todos los admite, del más humilde al más levantado y heroico.³⁸⁷

Si en las comedias el ilustrado se quejaba de la excesiva inverosimilitud de los géneros historiales y de santos producida por el afán espectacular, en las fiestas reales estas faltas aumentan con la musicalización de unas letras densas y rococós, requiebros de solamente lucimiento sonoro sin equilibrio ni contenido: «dirán si al poner en música aquellas palabras o expresiones en que no hay imágenes ni afectos, será conveniente hacinar notas, dando importancia a lo que no la tiene»³⁸⁸. Además de la gratuidad y banalidad de estas composiciones, su estructura métrica dista mucho de la correspondiente a la poesía trágica. En *Áspides hay basiliscos* ve la falta de decoro y pertinencia que supone hacer cantar a dioses estrofas propias de labriegos o, simplemente, del folclore popular: «Minerva canta en el aire. Neptuno sale del mar cantando, y él y Medusa se enamoran en seguidillas. Coro de ninfas, que cantan y visten a Medusa a la romana»³⁸⁹. Esa inadecuación solamente es equiparable a la inverosimilitud de que dos divinidades se enamoren –auspiciados y potenciados por los coros– con esa clase de música no merecedora de tan elevado tema como es el mitológico. Es tal la artificialidad y falsedad de los números cantados que Moratín quedó verdaderamente horrorizado con el despropósito que encontró con la lectura de *Todo lo vence el amor*: «Júpiter vestido de jardinero, cantando seguidillas»³⁹⁰. ¿Podrá tolerarse semejante desfachatez la de vestir al regente del Olimpo con harapos de una profesión que utiliza las manos? La desvaluación y vulgarización de la imagen del personaje solamente es equiparable a la mediocridad de las seguidillas que canta alguien que debería mostrarse implacable, sereno y portentoso.

³⁸⁷ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, I, p. 105.

³⁸⁸ *Ibid.*, I, p. 103.

³⁸⁹ *Ibid.*, III, p. 139.

³⁹⁰ *Ibid.*, III, p. 173.

A pesar de las duras críticas al aspecto musical en las fiestas reales de Antonio de Zamora, Moratín no experimentó ni una sola de las músicas ni de la representación de las piezas que analiza. Todas las obras del madrileño que reseñó las conoció por la lectura del primer tomo de *Comedias nuevas* del dramaturgo. Como se ha dicho, única y exclusivamente –y debido al éxito que había tenido durante todo el pasado siglo– fue a ver repetidamente *El hechizado por fuerza*. Así pues, no pudo más que imaginarse prototípicamente cuál debiera de ser el aspecto de los números musicales que componían las fiestas reales. En ese proceder hay, indudablemente, un criterio negativo sistemático sobre la clase de música habitual del género. Pero, eso sí, la música de las representaciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX, pues las zarzuelas y tonadillas de Antonio Rodríguez de Hita, de Pablo Esteve, de Blas de Laserna, de Pablo del Moral, de Antonio Rosales o incluso de Juan Crisóstomo Arriaga poco o nada tenían que ver con las originales de Juan de Navas, Sebastián Durón, Antonio de Literes, José de Torres, Abate Francisco de Russi, Diego de Lana Urtasun o Juan Sequeira de Lima, entre muchos otros. Si guiarse por la verosimilitud de la caracterización de los personajes que cantan y del tipo de estrofas o del estilo de las mismas resulta el criterio adecuado para la lectura de obras concebidas hacía más de un siglo, estos últimos junto con el autor de las letras, Zamora, erraron antes de nacer y mucho más allá de su muerte: «talento, sensibilidad, gusto, discernimiento exacto de lo que es natural, oportuno y bello, alma armónica, fantasía fecundísima, que a su voluntad la modere o la encienda; eso necesita el músico que haya de componer»³⁹¹. Eso sí, esa fantasía no puede ser inverosimilitud, o lo que es lo mismo, «si es la música un arte de imitación, cuyo original existe en la misma naturaleza, ¿qué razón podrá dispensarla del precepto de la unidad?»³⁹². En ese caso, los conocimientos del corazón humano y de la manera con que se manifiestan sus afectos en los varios estados y situaciones de la vida que necesita el compositor para hacer bella la música³⁹³ son primordiales, pero deben estar controlados por la única verdad natural, constante e imparcial de la razón. Y esto, como en todo el arte, eran condiciones universales y atemporales para la buena composición, pues el fin de toda aquella, que es la belleza y perfección, proviene de la imitación de la naturaleza y su lógico proceder. No cabe en esta la ensoñación de la razón, ni intentar crear mundos nuevos ni un corazón que no sea el racional. En ese caso, además de pecar de prejuiciosa y subjetiva, la evaluación del aspecto poético-musical de Leandro Fernández de Moratín de las fiestas reales de Zamora es totalmente anacrónica.

³⁹¹ *Ibid.*, I, p. 107.

³⁹² *Ibid.*, I, p. 104.

³⁹³ *Ibid.*, I, p. 106.

De la inverosimilitud del aspecto musical –que es mucho y fundamental en este género–, pasa a la extravagancia irreal e indecorosa de los mundos creados en las fábulas. En *Siempre hay que envidiar amando* deja en ridículo Moratín el utópico y bucólico ambiente pastoril en el que se inscribe el inicio de la fiesta. La inverosimilitud de las actitudes y de la verdadera vida de un estrato social tan rústico y burdo como el de los pastores, hace que, mostrándolos «todos enamorados, no hay quien los sufra»³⁹⁴. Si bien es cierto que la materia mitológica de estas piezas hace que los personajes sean de naturaleza divina, estos deben ser caracterizados de acuerdo a su condición dentro de los parámetros de la verosimilitud y la imitación de las costumbres. Esta idea no es tanto circunloquio reiterativo del que analiza sino idea capital del analizado. La fantasía *per se*, o los juegos socio-culturales del tiempo del autor en el mundo mitológico creado, son interpretados por Moratín como un despropósito a la clamorosa y gratuita inverosimilitud que tanto disfruta este género. Esto se repite, en la misma fiesta cantada, con la denuncia del neoclásico de la existencia de conceptos y temas inverosímiles y para nada adecuados ni cohesionados en una pieza seria, creando un efecto híbrido de fantasía indecorosa e inverosimilitud: «se habla de anteojos y herraduras vizcaínas, y del don de Bercebú, de los santos, de los vizcondes»³⁹⁵. Todo esto en un argumento mitológico.

Estas dos faltas, en cuanto al desarrollo de las acciones y de la ambientación –fantasía desmesurada e intolerable inverosimilitud–, motivan el tercer tipo de error de que pecan las fiestas reales para Moratín y para todos los neoclásicos. Se trata del poco rigor y fidelidad para recrear y seguir sin grandes modificaciones las historias mitológicas según aparecen en las fuentes clásicas. Es decir, tal y como sucede con los intentos de versión de las tragedias grecolatinas por los dramaturgos modernos, que en ocasiones se alejan demasiado de la historia original, la recreación de las leyendas míticas han de estar relativamente inalteradas o, al menos, sin grandes variaciones. Esto significa que no se les añada ni se les quite nada que no atienda a la esencia trágica y, en este caso, dramática de su recreación sobre las tablas. Este es un ejemplo que viene a contestar la diferencia entre refundición y versión, además de –muy importante– señalar la naturaleza de esa clasificación. Todo es relativo a esto último, es decir, a la actitud con que se toma el punto de referencia para comparar. Si, como ocurre en el caso de las refundiciones, se considera al original como el punto de

³⁹⁴ *Ibid.*, III, p. 173. Las indicaciones sobre este aspecto las dejó muy claras Moratín en su teorización de la comedia: «No deleite ni hermosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su indolente abandono» (Fernández de Moratín, *Obra dramática... Op. cit.*, p. XXVIII).

³⁹⁵ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 173.

partida correcto y adecuado a la verdadera forma de mostrar esa historia, todas los intentos aceptables de volver a recrear esa historia deben ir parejos y ser semejantes al original. En cambio, la concepción de versión es totalmente mucho más libre y –todavía más importante aún– sin cuestionamiento de la calidad ni matiz peyorativo. Solamente se fabula sobre la misma historia, misma materia o acciones y argumento del original, sin ponderar la semejanza al original o a las fuentes de todo lo que aprovecha. Como se comprueba, el término “refundición” es el que más adecuado creían los neoclásicos y los que le seguirán en el academicismo del siglo XIX e incluso XX por los parámetros críticos y, en consecuencia, evaluativos de los que se compone en concepto. Esta es la misma razón por la que no pudieron entender, comprender ni aun tolerar todo aquel teatro que partía de una idea, historia –real o ficticia– o leyenda como matriz para otra distinta o semejante, pero concebida desde otra perspectiva, otra dimensión, para otra realidad. Todas las fiestas reales, las de santos, las historiales y muy especialmente *No hay deuda que no se pague* sufrieron de esta disyuntiva conceptual e ideológica durante todo el siglo XVIII y XIX.

Así pues, la alteración de los episodios mitológicos se verá como un punto negativo, pero todavía lo será más debido al modo de proceder esa variación. Y he aquí cuando se cierra el círculo que se retroalimenta: este tipo de recursos, según Moratín y gran parte de los más neoclásicos puristas para el teatro, que Zamora y otros dramaturgos barroco y populares utilizan en esta clase de espectáculos que se alejan en exceso del original provienen de la excesiva fantasía y la desorbitada inverosimilitud: el elemento aparatoso, sobrecargado y de espectacularidad.

Como se ha esgrimido anteriormente, Leandro Fernández de Moratín concibe el género de las fiestas reales en los parámetros de la tragedia debido a la naturaleza de los temas en que se fundamentan estos. Muy diferente concepción, pues, debería tener del elemento espectacular en las comedias que en el género en el que considera se inscriben las fiestas reales. Es decir, el elemento espectacular en sí es inherente al género trágico, tal y como lo comenta respecto a la pieza *Tragedia de Elisa Dido* (1581), de Cristóbal de Virués (1550-1609):

Acompañadas de la pompa y aparato escénico que son convenientes a la tragedia: la catástrofe es de mucho efecto teatral; el estilo, aunque no siempre llega a la grandeza que necesita este

género, es sin duda mucho más decoroso y correcto que el de las otras piezas del mismo autor; en los coros hay buen lenguaje, facilidad y armonía.³⁹⁶

Esta tragedia es una de las pocas bien arregladas a los preceptos del arte escritas en castellano³⁹⁷ y resistentes a las perturbaciones iniciadas por la introducción del aparato teatral por el actor Pedro Naharro³⁹⁸, pues ya por aquellos tiempos

el uso de la pompa épica y de los raptos y armonía lírica mal aplicados a las ficciones del teatro contribuyeron a descaminar el gusto. La destemplada imaginación de los que pusieron en la escena argumentos y personajes ni históricos ni posibles, mezcló todos los estilos, y adoptó locuciones tan distantes de la verdad, que la tragedia y la comedia a fuerza de peregrino adornos perdieron aquella decorosa sencillez que debe caracterizarlas.³⁹⁹

Pero si la tragedia necesita del apoyo escénico, este, como se deduce de las palabras de Moratín, aunque ha de ser sublime, no puede romper nunca la armonía y estar adaptado a la naturaleza, es decir, guardar la verosimilitud. No se queja ni se quejará el neoclásico de la espectacularidad en sí, sino del desbordamiento de los límites de la preceptiva trágica clásica para ese elemento catalizador e impulsor de la catarsis general de la trama. Esta se rebasa de manera insultante e irresponsable en las fiestas reales, donde la exageración y la fantasía producen una ostentación material y escénica que destruye por completo cualquier ápice de verosimilitud en la necesaria –y relativa– espectacularidad. Moratín, como todo su ideario estético, importa la misma opinión que hubo entre los partidarios del barroco y del incipiente clasicismo en la Francia de la década de a partir 1665: «en los barrocos esta inclinación redundaba en pompa y fasto, mientras que los clásicos optan por lo “sublime” y lo majestuoso»⁴⁰⁰. Este clasicismo de coloración barroca –tal y como lo definirá Jean Rousset⁴⁰¹– hace diferenciar muy claramente una y otra posición ante la obra de arte para los espíritus elevados, nobles y relevantes que es, por ejemplo, la tragedia. Como se deduce,

³⁹⁶ Fernández de Moratín, *Orígenes... Op. cit.*, p. 269.

³⁹⁷ «En mi opinión es la tragedia menos defectuosa de cuantas se habían escrito hasta entonces en España: el autor supo sujetarla a las unidades de lugar, de tiempo y de acción que tanto se han recomendado después» (*Ibid.*).

³⁹⁸ «Un cómico natural de Toledo, llamado Naharro, autor de la compañía, inventó los teatros por los años de 1570, que es decir, introdujo en ellos decoraciones pintadas y movibles, según el argumento lo requería: mudó el sitio de la música, aumentó los trajes, hizo varias alteraciones en las figuras de la comedia, puso en movimiento las máquinas, imitó las tempestades y animó sus fábulas con el aparato estrepitoso de combates y ejércitos» (*Ibid.*, p. 48). Según Alberto La Barrera, de este comediante sucesor de Lope de Rueda, «el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde, [...] sabemos el nombre de pila [...] por el erudito Rodrigo Méndez Silva, que le cita en su Catálogo real de España» (Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico... Op. cit.*, p. 284).

³⁹⁹ Fernández de Moratín, “Discurso histórico”, en *Orígenes... Op. cit.*, p. 39-40.

⁴⁰⁰ Rousset, *Circe y el pavo real... Op. cit.*, p. 369.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 349.

el concepto de espectacularidad no es, en absoluto, el mismo para los barrocos que para Moratín y los neoclásicos. Para estos, el supuesto dinamismo escénico que pretendían los primeros se satura de manera insalubre, como declara de la fiesta de Zamora *Áspides hay basiliscos* (1704):

Acábase la primera jornada representando unos, cantando otros, sonando música y estrépito de tempestad y cayendo centellas, alternando los truenos con los gorjeos y los alaridos; competencias entre Neptuno y Minerva, que al fin de una reñida disputa, se convienen en que cada uno de ellos hará un milagro para que se vea cuál es más poderoso de los dos.⁴⁰²

Para la construcción de la espectacularidad de las fiestas reales será necesario, según contraste de concepciones, rellenar el espacio escénico de efectos espectaculares derivados de temas superfluos, inverosímiles e innecesarios. De esa forma Moratín verá en estas piezas de teórico tema trágico una mezcolanza antinatural y contraria a todo el dogma neoclásico. De esta forma, después de enunciar el grandísimo y exagerado elenco de personajes y de figuras que aparecen en *Todo lo vence el amor* —cuyo exagerado número es motivo de agobio, distracción y causa de la incohesión de la trama— acaba con esta conclusión de la disparatada e inarmónica espectacularidad:

Magia, baile, música, batallas, amores, nubes, vuelos, prodigios. *Vuestra Alteza, vuestra majestad*, cañones de artillería, pistolas, salón con espejos y relojes, diablos familiares y Júpiter cantando seguidillas, vestido de jardinero. Esto se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro: ¡cómo sacarían Sus Majestades las cabezas!⁴⁰³

El estilo de esto que se representó, no obstante e incongruentemente, sí gustó a Moratín, como antes se ha dicho. Y Sus Majestades muy bien sacaron las cabezas: «habiendo estado sus Majestades muy divertido las tres horas que duró, lo manifestaron después con especiales expresiones de su gratitud a Madrid»⁴⁰⁴. Pero si bien pudiera salvar lo labrado del lenguaje, el cómputo general y la valoración no podía ser otra que esa y que la de otras fiestas reales, como *Amar es saber vencer*: «Un príncipe de Sidón, otro de Tebas, una Aridea, princesa de Acaya, y ninfas y tambores, botas y espuelas, contraespuelas y vuestra Alteza, duendes, ingenieros, vigilias y domingos»⁴⁰⁵. Esta incoherencia se queda, pues, cual semilla en un desierto. Lo que gana es la crítica negativa del género. La

⁴⁰² Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 139.

⁴⁰³ *Ibid.*, III, p. 142.

⁴⁰⁴ Margarita Torrione, *Crónica festiva de dos reinados: en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Toulouse, CRIC-Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, p. 65.

⁴⁰⁵ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 174.

inverosimilitud total que debía “sufrir” Moratín –en la que se engloban la fantasía y la espectacularidad– hace que en sus comentarios y apuntaciones sea igual de escueto y conciso, que la impresión de disparate y abarrotamiento sobre el escenario imaginario que el ilustrado visualizó mientras leía las fiestas reales de Zamora. De ese modo, solamente podía resumir y concluir la opinión sobre las fiestas reales tal y como lo constató en el prólogo de tilde historiográfico de 1830:

En sus zarzuelas o comedias de música repitió Zamora iguales desaciertos a los que Candamo, Calderón y Salazar habían amontonado en las suyas, fábulas de absoluta inverosimilitud, estilo afectado, crespado, enigmático, lleno de conceptos sutiles y falsos, de empalagosa discreción que no puede sufrirse.⁴⁰⁶

Nótese que, a pesar de ser la única vez en que reconoce esas comedias como “zarzuelas o comedias de música” –lo que confirma todavía más la lectura periodizada y propia del tiempo del madrileño– los juicios y conclusiones no han variado en absoluto del que dedica a cada una de las cuatro fiestas reales reseñadas. De acuerdo con lo que se ha ido viendo en el análisis de la recepción del género poético-musical del dramaturgo por el ilustrado, quedan sintetizados en estas palabras los errores de inverosimilitud general, de indecorosa fantasía, su naturaleza plenamente híbrida artística –música, poesía y escenografía– y la trivial y banal espectacularidad, y sus consecuencias para el criterio moral del examen. Ni el estilo ni el lenguaje ahora se salva. La evaluación del ilustrado puede considerarse tanto síntesis como conclusión del género español durante el neoclasicismo dieciochesco: «coinciden, también, con otros testimonios acerca de lo abigarrado y promiscuo del espectáculo, que, vulnerado los preceptos aristotélicos, producía irritación a eruditos, que creían poseer la verdad, contenida en recetas de alta categoría histórica y filosófica»⁴⁰⁷. Es el género de las fiestas reales de Antonio de Zamora y del resto de barrocos, por lo tanto, el tipo de teatro que peor crítica y valoración recibe por parte de Leandro Fernández de Moratín, siendo la imagen de esas por este de total aberración del arte dramático y atentado a las reglas del arte y del correcto teatro.

⁴⁰⁶ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. VI.

⁴⁰⁷ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 86.

3.3. Los errores de Moratín

Esta recepción negativa es el reflejo de la peor y más distantes de las incomprensiones que hasta el momento se han ido perfilando. Moratín tiene un gran desconocimiento del teatro barroco, a pesar de que ha leído o visto gran cantidad de piezas de esa época –tal y como atestigua la multitud de referencias entre las comedias de Zamora y Cañizares con la de los dramaturgos áureos–. No sabe discernir la idiosincrasia propia, los rasgos característicos, las realidades a las que cada uno atendía y, por descontado, la simbología a la que remitía. ¿Qué decir del aspecto híbrido cómico y trágico común en todo el teatro barroco, siendo elemento casi fundacional con Lope? En el aspecto teórico, para él solamente hay dos géneros teatrales: tragedia y comedia. Perdón: lo que son para él la tragedia clásica y la comedia clásica, aunque adaptada a los temas y estilo modernos. Dentro de esta última puede diferenciar el tema del argumento, pero sin llegar a una diferenciación de géneros, como sí lo hicieron autoridades neoclásicas como Luzán y Martínez de la Rosa⁴⁰⁸. Esto demuestra la acentuación ortodoxa clasicista de Moratín. Si alguno de estos dos grandes géneros dramáticos no se adecúa de manera perfecta a las preceptivas correctas y verdaderas, únicas del arte o, al menos, con los modelos grecolatinos y sus insignes imitadores, esta será comedia más o menos buena, más o menos mala según los aciertos o errores que cometa. Estos últimos y, por consiguiente, la denominación de comedia buena o mala para el autor de *Orígenes del teatro español*, están condicionados según las coincidencias con su propio gusto. Moratín, como el primer que se preocupó de estudiar y analizar la obra de Antonio de Zamora en más de un género, cometió varios errores en relación no tanto al resultado de esa recepción –cosa incuestionable, pues es la que fue–, sino al proceder crítico de evaluación de algunas de estas obras y, sobre todo, a los despistes de incomprensión provocados por la mezcla de su ideología propia, su visión literaria y variantes externos que no supo relativizar. Esto demuestra –otra vez– su ortodoxia clasicista.

⁴⁰⁸ «En este sentido debemos interpretar las palabras de Luzán: “las que propiamente son comedias, las que llaman de figurón” y también la expresión de M. de la Rosa que ya conocemos: “la de tomar el sesgo de la comedia”. Sin embargo ambos sienten la necesidad de especificar “de figurón” lo que indica que existían variedades o subgéneros de comedias, como “de magia”, “de santos”, “de costumbres”, “heroicas”, etc. Es decir, que en época de Luzán y posteriormente, la palabra “comedia” era poco informativa por su excesiva extensión significativa» (Fernández Fernández, *La comedia de figurón... Op. cit.*, I, p. 32).

3.3.1. La comedia de figurón: incompreensión despótica

Si bien Leandro Fernández de Moratín tildó, en líneas generales, la obras de Zamora de tener demasiada tramoya, espectacularidad para los sentidos y abusar de recursos artísticos más allá del meramente literario, «todo ajeno de la acción»⁴⁰⁹, es totalmente inapropiado y equivocado tomar por cierto todo lo que el neoclásico dijo. Lo mismo sucede con la crítica a Cañizares. Paradójicamente, fueron estos dos los que más próximos en el tiempo vivieron del erudito madrileño y los que este peor entendió. En la mente de Moratín, allá por 1825, se había levantado ya un muro de acero y concertinas que delimitaba lo corruptible de los antiguos –entre los que consideraba a Zamora y Cañizares– y los pocos intentos –pues nunca llegaron al culmen u objetivo– de desparasitar el arte teatral castellano de los vicios dramaturgicos de antaño. Lógicamente, en el presente, y como culminación a este desafío, se encontraba él, autoerigido en tercera persona en el famoso prólogo a *Obras dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín*, publicado en Paris el 1825:

No era ya soportable contemporizar con las libertades de Lope, ni con las marañas de Calderón. Uno y otro habían producido imitadores sin número, que por espacio de dos siglos conservaron la escena española en el último grado de corrupción. No era lícito que un hombre de buenos estudios se ocupase en añadir nuevas autoridades al error. No debía paliarse el mal; era menester extinguirle.⁴¹⁰

Como se prevé, el redentor literario de la escena española era él mismo, Moratín, que propagaba la idea que setenta y seis años antes había promulgado Blas Nasarre sobre la utilidad moral de la comedia⁴¹¹, a la que definió como:

imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares: por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud.⁴¹²

⁴⁰⁹ Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, II, p. 144.

⁴¹⁰ Leandro Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas de don Leandro de Moratín*, Paris, Augusto Bobée, 1825, pp. XIX-XX.

⁴¹¹ Moratín cita el fragmento de Blas Nasarre relativo a la utilidad educativa de las buenas costumbres –según el ideario ilustrado– que «deben revestir de una autoridad pública para instruir a sus conciudadanos, persuadiéndose que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula. Es así que los preceptos de la filosofía puestos en los libros son áridos y casi muertos, y mueven flacamente el ánimo, pero, presentados en los espectáculos animados, lo conmueven vivamente» (Nasarre, *Disertación o prólogo...* *Op. cit.*, pp. 91-92).

⁴¹² Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas...* *Op. cit.*, p. XXI.

Así debiera de ser la comedia buena en arte y buena en y para la moral pública, para el interés público. Esto era la fórmula redentora del teatro español en 1825, que, por otra parte, poco novedosa era según la concepción de Luzán, casi un siglo antes⁴¹³. Como con la recepción de Zamora, todo quedaba, en estos aspectos, exactamente igual. Mas, ¿qué país creía Moratín que era España? Uno con demasiadas faltas y corrupción por doquier. No le faltaba razón. Pero, ¿seguía siendo el mismo que en 1749, con Blas Nasarre y más aún con Luzán en 1737 –pues gran parte de los preceptos dramáticos los cogió el primer aragonés del segundo–? ¿Es que España, con dos guerras civiles de por medio, multitud de represiones, revueltas, reformas, caídas y coronamiento de distintos reyes era en la tercera década del siglo XIX aquella misma España corrupta del arte de Lope y Calderón? Por supuesto que no. Mucho, muchísimo había cambiado el país –ya Estado con Felipe V– y su gente. Por eso es inútil y estúpido plantear la misma solución a un problema que ha variado tanta veces como años han pasado. Es infructuoso querer adoptar medidas reformistas sin pedagogía, es decir, sin conocer ciertamente a aquello que se debe educar. Y educar no es enseñar. El embozado y el marqués de Esquilache sirvan otra vez de somero y superficial ejemplo para el paternalismo ilustrado y elitista. Pero no es este el lugar de disertaciones socio-políticas del siglo XVIII.

Lo que muestra esta fugaz reflexión es aquello que tanto la crítica moderna le ha achacado a Moratín: su relativo anacronismo y falta de conciencia de la realidad. No puede englobar de Lope a Cañizares como mismos barrocos y decir que el arte que cultivaban era corruptible para la sociedad. La solución no pasaba por aquí. No sabía Moratín de la realidad del pueblo, aquél que debía reformar, puesto que no conocía sus gustos, es decir, el deleite que permitiría la efectividad de la utilidad pública del teatro. Por supuesto que estaba abocado al fracaso esta idea durante todo el siglo XVIII. Ningún neoclásico, por serlo, se interesó en ello. Su punto de mira fue siempre la aristocracia y la burguesía⁴¹⁴. Así les fue a los “afrancesados”.

⁴¹³ La comedia para Luzán «es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo risible e infeliz de éste» (Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 588)

⁴¹⁴ No hay lugar a lugar a ambigüedades en las palabras de Jovellanos: «esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; están abiertas a todo el mundo; pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la corte» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones... Op. cit.*, pp. 215-216); o en el modelo de la imitación de los temas

Por el contrario, mucho más próximos a los objetivos de denuncia y corrección de los vicios anacrónicos fueron las obras de alguno de aquellos “imitadores” de Calderón. Piezas como *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora o *El Dómine Lucas* de José de Cañizares lograron aunar en el perfeccionamiento de la comedia de figurón la crítica y sátira de las costumbres sociales insalubres y creencias anacrónicas ya en las primeras décadas del XVIII al entretenimiento, solaz y ensoñación del público mediante la risa. La verdadera risa, la carcajada catártica para aquel vulgo ignorante y analfabeto. Este era el mismo que pretendían los neoclásicos instruir. Pero, de forma indudable, ese efecto en el público muy difícilmente se conseguía con el teatro que Moratín proponía:

No combatió Moratín en *La comedia nueva* los “desaciertos de Cañizares, de Añorbe y de Zamora” porque estos habían muerto hacía mucho y, por lo tanto, eran incorregibles, “no podían enmendarse ni defenderse”. [...] Pero en intención crítica Zamora, Cañizares y aún Añorbe fueron antecesores suyos y como censores llega incluso a defender a dos de ellos Luzán.⁴¹⁵

Como se ha visto al inicio de este capítulo, el neoclásico aragonés y sus sucesores valoraron positivamente tanto el objetivo de los figurones, como medios prácticos y vivos del ideario ilustrado de crítica, como el modo de llevarlo a cabo en caracteres burlescos bien sostenidos. Todavía incluso Nicolás Fernández de Moratín elogió las dos comedias de figurón más famosas de Zamora, englobándolas, como se ha visto, dentro del grupo de «las comedias más arregladas»⁴¹⁶. Caso parecido ocurre con las reseñas de estas dos piezas por el *Memorial literario*, si bien es cierto que la falta de inverosimilitud histórica de *Don Domingo de don Blas* rebaja considerablemente la buena valoración. Pero esta estimación pragmática del género no aparece en aquellos apuntes positivos del hijo de Moratín, Leandro. Ni incluso el comentario de la comicidad que destaca en *El hechizado por fuerza* guarda relación alguna hacia los motivos reformistas y satíricos del figurón. Pero, entonces, si este último declara que en la comedia ha de ponerse «en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud»⁴¹⁷, ¿cómo es que no advirtió ni siquiera reconoció este proceder y rasgo genérico en las comedias de figurón de Zamora? La resolución de esta laguna en la metodología crítica y de lectura del ilustrado mostrará

idóneos de la comedia para Leandro Fernández de Moratín: «búsqese en la clase media de la sociedad, los argumentos y el estilo en que debe expresarlas» (Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas... Op. cit.*, p. XXVIII).

⁴¹⁵ Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 162.

⁴¹⁶ Fernández de Moratín, *Teatro completo... Op. cit.*, p. 153.

⁴¹⁷ Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas... Op. cit.*, p. XXI.

muy verídica y fielmente la actitud y concepción de la recepción de teatro pasado por Leandro Fernández de Moratín.

La comedia para Moratín, si bien «imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica»⁴¹⁸ para mostrar la correcta virtud y la verdad, esta pintura y denuncia de los males sociales no puede ser exagerada, tipificada el extremo ridículo ni inverosímil con las verdaderas actitudes de los hombres reales. La voluntad utilitaria y reformista con toda la sociedad hace que solamente pueda caber en el riguroso perfil de vicios y males del pueblo aquellos que sean generales y endémicos:

Los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes: porque no siéndolo, ninguna utilidad produciría su imitación. Una extravagancia que rara vez se verifique en algún individuo, no puede servir para enseñanza de la multitud, que podría exclamar indignada contra el poeta: “Erraste el objeto de corrección que te proponías: nadie de nosotros adolece del vicio que pintas, ni conocemos a ninguno que le tenga”.⁴¹⁹

Siguiendo estas palabras, así pues, la extravagancia y «el defecto del tono burlón con que habla d. Claudio» hacen que sea muy poco creíble la existencia de personas en la vida real con los mismos extremados caracteres y comportamientos necios tan poco naturales. Es decir, la caricaturización burlesca con la que se forma el figurón, para Moratín, no se puede corresponder con la imitación de las costumbres y mucho menos pueden hacer creíble la acción, hecho este que hace, como se ha tratado en su momento, «todo ajeno de la acción e inverosímil»⁴²⁰. Entonces –y al contrario de lo que les sucedió a los anteriores neoclásicos encabezados por Luzán–, Moratín no es que malinterpretara la comedia de figurón, sino que, salvando la observación de la exageración del carácter, de la figura de los personajes ridículos⁴²¹, simplemente no la reconoció como género específico que atendía a unos muy precisos mecanismos y a una concepción de lo burlesco y satírico totalmente distinta a la suya. Salvando todas las diferencias literarias, históricas e ideológicas, ocurrió

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. XXIII.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. XXX.

⁴²⁰ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 144.

⁴²¹ Leandro Fernández de Moratín solamente atiende a un tipo de personaje de la comedia genérica, «el que se hace reparable, por la afectación que usa de nobleza u riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario» (*Aut.*), siguiendo de manera literal y sin la repercusión social la acepción del término en el DRAE de 1817: «Llámase así en las comedias españolas de este nombre el personaje que representa o sostiene el carácter principal y dominante en ellas, el cual siempre es ridículo y extravagante» (*Dic. RAE 1817*).

como con Feijoo, que «no sospechó probablemente, que por medio de farsas se pudiera combatir con más eficacia que por medio de escritos doctos tal o cual creencia»⁴²².

Si se sigue con ese punto de vista ortodoxo moratiniano, esa condición fundamental para la comedia como es la verosimilitud y la generalidad de las malas costumbres a denunciar se rompe todavía más, precisamente, en el aspecto pedagógico. Al contrario de lo que observaron y valoraron los anteriores neoclásicos, según Leandro Fernández de Moratín *El hechizado por fuerza* o *Don Domingo de don Blas* no pueden cumplir con el «objeto de utilidad general que debió proponerse»⁴²³ debido a que todo el cuadro de caracteres de los personajes son comportamientos nada edificantes ni exponentes de la buena conducta ilustrada. No hay ejemplo ni en Leonor, ni en Lucía ni mucho menos en las figuras graciosas de Licigüela y Picatoste. Precisamente son la categoría de estos últimos personajes motivo de las mayores críticas por parte de los ilustrados y una de las más odiadas. Promueven de manera edulcorada este tipo de piezas, para el parecer de Moratín, lo pervertido, la picaresca e irreverente de los graciosos con la inverosimilitud y las malas costumbres juntamente con las extravagancias de las figuras sobre-ridiculizadas. Justamente ambas cosas eran aquello que la comedia debía combatir con la aparición de unos personajes modélicos y que personifiquen las buenas costumbres y a virtud del comportamiento civilizado, dejando en evidencia a los caracteres motivo de reprensión: «en cuanto a estos, conviene que algunos sean ridículos, pero todos no, porque sin esta contraposición no aparecería la deformidad en toda su luz, ni existiría la necesaria degradación en las figuras, que tocadas con diferente fuerza, deben quedar subalternas a la que se presenta como principal»⁴²⁴. Estos últimos –los don Pedro y don Antonio de *La comedia nueva*– no existían en las comedias de Zamora. El ilustrado no fue capaz de reconocer que «en el figurón todo suele ser muy obvio y en él hay una innata “sinceridad”, una evidencia que salta a la vista, ya sea debida a la simpleza, la ignorancia o la tosquedad»⁴²⁵.

Incluso esa misma denuncia de error en la caracterización de los personajes se dirigió a los sainetes y teatro costumbrista de Ramón de la Cruz. Pero en este caso el dramaturgo

⁴²² Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 164.

⁴²³ Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas...* *Op. cit.*, p. XXXI.

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

⁴²⁵ Fernández Fernández, *La comedia de figurón...* *Op. cit.*, I, p. 20. Esta investigadora lo define de la siguiente manera: «“Figurón” es, ciertamente, un aumentativo de “figura”, se refiere a una acentuación de la apariencia ridícula o de la tacha moral del personaje que provoca la risa en un determinado subgénero teatral, pero pasa de tener una gran extensión y de poder aplicarse prácticamente a cualquier tipo estrambótico a una especialización: [...] la comedia de figurón» (*Ibid.*, I, p. 23).

criticado sí pudo defenderse y mostrar lo que los intolerantes e incomprensibles neoclásicos no supieron ver. Cuando en el prólogo a su *Teatro* el dramaturgo madrileño contesta a las críticas de Piero Napoli Signorelli sobre el castigo que ha aplicado a los «abates impostores, literarios y civiles», interpretando el italiano que se refería a todos los clérigos, los argumentos de denuncia de aquellos elementos intrusos para la buena sociedad y el sano desarrollo se asemejan mucho a la voluntad de ridiculizar de los figurones:

No he caracterizado yo a los abates, en cuantas veces los he sacado a representar con adjetivos tan chocantes ni tan marcados desde luego con el adverbio justamente; ni mis definiciones de ellos han sido tan absolutas que pudieran ofender a todo, pues los he distinguido con varias excepciones, que, lejos de picar a los abates de juicio, graduación y suficiencia, me han pedido estos que sacudiese el polvo a los intrusos en el gremio por oficio y sin beneficio de carrera, no siendo culpa mía que algunos de estos pedantes y soberbios me hayan tomado rencor, odio y mala voluntad.⁴²⁶

Se ataca a esos casos concretos dentro de grupos amplios. Del mismo modo Zamora caricaturiza de forma burlesca no a los beatos montañeses, sino las supersticiones y debilidad moral y mental de quien teme estar endemoniado si hay algo que no funciona como quisiera. He ahí la exageración necesarísima del figurón y la distinción como excepciones a criticar de Ramón de la Cruz. Por consiguiente, este distanciamiento general de la imitación de la naturaleza del figurón, aunque sea para un fin semejante al que busca Moratín –aunque no lo distinguiera–, lo hace de manera desarreglada a la preceptiva neoclásica, a las reglas del arte y, por ese motivo, no completamente válido ni modélico para lo que debe de ser la natural y fluida comedia con el objetivo de «poner por objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verisímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida, para apoyar con el ejemplo, la doctrina y las máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes»⁴²⁷. Esta constancia y generalidad no se encuentra en las piezas de Zamora o de la Cruz.

Pero la inverosimilitud teórica no es el único motivo por el cual el neoclásico fue incapaz de reconocer su singularidad. Relativo a lo que se ha dicho en las palabras previas a este punto, en el caso de la comedia, si bien es cierto que Moratín reconoce dos tipos – «comúnmente se dice que hay tres clases de fábulas cómicas, a saber: de enredo, de carácter y mixtas»⁴²⁸, aunque él prescinde de estas últimas por fundamentarse en las segundas–, la diferenciación entre estas solamente está en la disposición de la mecánica de la trama. En

⁴²⁶ Cruz, *Sainetes...* *Op. cit.*, pp. 306-307.

⁴²⁷ Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas...* *Op. cit.*, p. XXVIII.

⁴²⁸ Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, I, p. 63.

cuanto a los «caracteres»⁴²⁹ –aquellos en lo que se fundamenta la comedia de figurón–, su elección debe atender a una finalidad contrastiva, es decir, exponer unos malos que se evidencien por la comparación de otros buenos y ejemplares. A pesar de que el neoclásico muerto en 1828 es el primero en tratar las piezas antiguas como parte de una historia conjunta y evolutiva del teatro, tiene un desconocimiento mucho mayor del propio teatro pasado que sus antecesores. Estos sabían diferenciar no solamente el tema de cada uno de los géneros de principios del siglo XVIII –como él hace–, sino que discernían y entendían la dimensión literaria y su consecuencia en el estadio de los espectadores, es decir, lo de bien o lo de mal que podían ocasionar las comedias al público, al pueblo. Esta actitud combativa de gran parte de los ilustrados y neoclásicos anteriores, como se ha visto, tiene una trascendencia con la sociedad más grande que la de Moratín: mientras que este último solamente se preocupaba de degradar, denunciar y mostrar las malas costumbres y perniciosos rasgos folklóricos o tradicionales de la sociedad española mediante la ridiculización por contraste –sus comedias iban sobre esto–, los anteriores no solamente tenían la misma actitud y opinión sobre el atraso en cuanto a civilización de España, sino que eran relativamente capaces de apreciar el efecto positivo para la corrección del auditorio popular de las comedias cuyo tema era la denuncia mediante la caricaturización exagerada y burlesca; sabían interpretar la naturaleza del figurón. Es decir, aparte del valor dramático de configuración arreglada y equilibrada de las piezas representativas del género del figurón, desde Luzán hasta Nicolás Fernández de Moratín se reconoció el cumplimiento de la máxima horaciana de *castigat ridendo mores* en estas piezas de piezas de Zamora. El mismo Tomás de Iriarte la desarrolló como base para la escritura de la comedia *Hacer que hacemos*⁴³⁰, publicada en 1770 pero no estrenada nunca. Esta, según el propio poeta en el prólogo a la publicación, es

una comedia escrita sin afección de lenguaje, con un enredo claro y consiguiente, en que se pinte y haga sobresalir un carácter seguido, sin más lances que los que basten a manifestar el mismo enredo y carácter y que concluya premiando o dejando castigado al personaje principal de ella, puede quizá instruir y deleitar más que aquellas en que el vulgo aplaude la serie confusa y trama a veces inverosímil de lances puramente amorosos.⁴³¹

⁴²⁹ «Comedia de carácter es aquella en que todos los interlocutores, obrando según el carácter conveniente que le dio el poeta, según las pasiones e intereses que son verosímiles en ellos, causan la acción, su progreso, nudo y catástrofe» (*Ibid.*, I, p. 63).

⁴³⁰ Tomás Iriarte, *Hacer que hacemos. Teatro cómico neoclásico*, Jesucristo Riquelme (ed.), Madrid, Ediciones de la Torre - Universidad de Valencia, 2014, p. 47.

⁴³¹ Tomás Iriarte, *Hacer que hacemos*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1770, p. 4.

Si bien don Tirso Imareta –pseudónimo con el que se firmó la impresión– aborrece y cree una falta absoluta el mismo tipo de comedias espectaculares y desarregladas a los principios del arte dramático neoclásico, cuyos «preceptos no inventados por nadie, sino prescritos por la naturaleza, de quien el poeta debe copiar siempre»⁴³², para el objetivo moral escoge exactamente el mismo camino que antaño lo hicieron Zamora y Cañizares. No es un despropósito decir que Iriarte escribió una comedia de figurón, pues don Gil es el personaje del «carácter que se pretende ridiculizar, [...] un *fachenda* (como hoy dicen) que pasa de activo a atropellado»⁴³³. La evidencia de la incorrecta actitud –y en consecuencia el fin moral– no viene por el contraste con otro personaje antagónico de costumbres impecables y racionales, sino del exagerado y burlesco agrandamiento de su vicio. Como aquellos, Iriarte sigue desde un punto teórico el precepto cómico clásico atendiendo a la necesidad de un efecto directo sobre el público, por lo tanto, entreteniéndolo ganándose su favor. La lección moral la deduce el auditorio, sin la imposición de indicar aquello que está mal por alternancia de lo que es correcto –lo que el dramaturgo dice que es correcto–. Además, tanto Iriarte como los que supieron observar lo beneficio del figurón –incluso los críticos del *Memorial literario*: «aunque algunos notan varias inverosimilitudes, hallan no obstante mucha regularidad, y advierten que esta comedia hace ver la vana creencia de los hechizos brujerías»⁴³⁴–, promovían la verosimilitud de acción, pero no tanto la de carácter propio de estas comedias, pues de no hacerlo hubieran no solo bloqueado el género sino que hubieran sido incapaces de interpretarlo en su dimensión, tal y como Moratín hizo. Esto es lo que declaró de las comedias de José de Cañizares:

Si se consideran únicamente aquellas en que más se acercó a la buena comedia, no es posible disimular que en las de figurón excedió los límites de lo verosímil, recargó los caracteres, mezcló muchas gracias y situaciones verdaderamente cómicas con infinitas chocarrerías y a cada paso adoptó los recursos de una farsa grosera.⁴³⁵

El despotismo ideológico del autor de *El sí de las niñas* fue lo que le hizo añadir a la concepción de instruir deleitando de la comedia caracteres modélicos para exponer ese juicio moral de la comparación. En la aplicación dramaturgica de esto, Moratín parece que

⁴³² *Ibid.*, p. 7.

⁴³³ *Ibid.* p. 6. René Andioc dijo de ella que «pretende ridiculizar un tipo “de los más comunes en la Corte”, el del *fachenda*, esto es, el individuo abrumado –o que se cree tal– de tareas tan fútiles como numerosas. Don Gil, el protagonista, muy parecido a un héroe estafalario de comedia de figurón, pierde por demasiado atareado e inquieto la oportunidad de un matrimonio ventajoso. La técnica sigue siendo la de la comedia del siglo anterior con sus tópicos, escondites, “arbitrios”, memoriales» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 420).

⁴³⁴ *Memorial literario*, enero de 1784, p. 96.

⁴³⁵ Ferández de Moratín, *Obra de don Leandro... Op. cit.*, p. XIX.

suple esta preocupación social con la obsesión de la verosimilitud y el decoro que promueve el arte, las preceptivas clásicas. De ahí que también sea necesaria una dura crítica y revisión de la historia del teatro. Entonces, como se ha visto, es ese despotismo el responsable de la no apreciación por parte de Leandro Fernández de Moratín de las virtudes pedagógicas y sociales de las comedias de figurón. Pero, ¿acaso no observó la relación que había –y seguirá habiendo siempre– entre los figurones y aún las comedias de magia dieciochescas con el libro satírico de Primo F. Martínez de Ballesteros (1745-1830) las *Memorias de la insigne Academia Asnal* (1788) o los grabados llamados “Asnerías” de la serie *Caprichos* de Francisco de Goya? ¿Es que no reconoció la misma voluntad de ridiculización estridente de don Claudio con la animalización grotesca de los individuos y la evolución de la plasmación de la masa popular, del vulgo como una unidad degenerada por los vicios? No hay que olvidar nunca que el genial pintor de Fuendetodos fue espectador, al menos, de *El hechizado por fuerza* y *No hay plazo que no se cumpla* –quién sabe si junto con su amigo Moratín–, ya que pintó entre 1797 y 1798 dos cuadros muy sugestivos inspirados en las representaciones de estas dos últimas, incluidos en una serie de imágenes de brujerías para el gabinete de la finca “El Capricho” de la duquesa de Osuna. De la segunda jornada de la primera obra saldría el cuadro *La lámpara del diablo* donde se representa el miedo del beato y supersticioso don Claudio en la famosa escena de la lámpara de aceite⁴³⁶; del tercer acto de la segunda pieza Goya «dibuja un arco para indicar que la escena tiene lugar en la capilla de los Ulloa y que el cuadro habla del pecado y sus consecuencias morales»⁴³⁷ en la perdida pintura *El convidado de piedra*. Las investigaciones de María Isabel Pérez Hernández han permitido saber que en la biblioteca de los duques de Osuna tenían ejemplares de *Duendes son alcabuetes y espíritu foletto* y de los dos volúmenes de obras de Zamora de 1744⁴³⁸. Además de estos dos cuadros, en esta serie de brujerías Goya también pintó el denominado *Vuelo de brujos*, que representa al protagonista de *El domine Lucas* de Cañizares y a don Antonio en pleno terror por una supuesta aparición infernal⁴³⁹. Como se ve, no es ninguna casualidad que Goya se fijara en estas tres comedias para mostrar en toda su realidad las tinieblas de las tres actitudes relacionadas con la brujería, la superstición, el más allá y la

⁴³⁶ «La organización espacial del cuadro, las sombras y gestos del personaje dan la impresión, según repiten los expertos, de que Goya quiso pintar una escena teatral, escena que reproduce hasta los asnos que aparecen en los versos de la comedia» (Carmelo Lisón Tolosana, *Las brujas en la historia de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1992, p. 252).

⁴³⁷ María Isabel Pérez Herández, “Análisis de la obra «Asuntos de brujas» realizada por Francisco de Goya para la Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente”, *AXA. Una revista de arte y arquitectura*, octubre de 2012, p. 14.

⁴³⁸ *Ídem*.

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

debilidad de espíritu. Según Caro Baroja «es más fácil comprender parte de la obra de Goya leyendo a Zamora y Cañizares que leyendo a Feijoo»⁴⁴⁰, cuando en esa pintura y ese teatro, de una forma u otra, se advierte que «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas»⁴⁴¹. Y, lo más importante, en todos los casos, esa crítica social está expresada de una forma para nada verosímil ni continua ni general y sí totalmente exagerada y deformada.

Con esto se confirma que más que la distancia histórica es la ideológica la que hace a Moratín –a grandes rasgos– barrer todo el teatro anterior por no adecuarse a los parámetros que Moratín creía haber agrupado para la formación y desarrollo del bien común. De esta forma, todo lo anterior es olvidado y lo evidente antes a incompreensión lo convierte en tremenda falta, tal y como Rafael Martín Martínez declara en relación al teatro breve del madrileño: «ha cambiado el código, ahora críptico, que permitía a los espectadores coetáneos de Zamora el entendimiento y disfrute del breve espectáculo que presenciaban»⁴⁴². Como receptor, exponente y epílogo de ese olvido e incompreensión neoclasicista, el autor de *La comedia nueva* representa, pues, la más anacrónica e incomprensible de las recepciones de Antonio de Zamora:

En general, los hombres representativos de la última fase del siglo XVIII, los ilustrados del tiempo de Carlos III y de Carlos IV, quieren aparecer como innovadores, sin reconocer gran cosa a las generaciones inmediatamente anteriores. El tránsito estilístico del barroquismo al neoclasicismo nos ha hecho aceptar en una medida excesiva la realidad de este cabo cultural.⁴⁴³

De esta manera, Leandro Fernández de Moratín, ve en su proyecto de comedias la panacea de la escena española, de su tradición de desarreglos al arte y consecuente con la realidad que percibía⁴⁴⁴. No les presta más atención positiva a las obras de Bances, Zamora

⁴⁴⁰ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 241. El erudito continúa con el tema de la siguiente manera: «Porque la sátira contra la creencia en duendes, brujas, fantasmas y hechizo de aquellos dos ingenios y otros más modestos y olvidados está muy cerca del punto de vista de Goya al dibujar y grabar los *Caprichos* al idear ciertos cuadrillos y “pinturas negras”. [...] Hay que suponer, en efecto, que fue la parte “anticlerical” de los *Caprichos* la que molestó más a algunos sectores. En ellos, también, hay sátira contra linajudos tontos, que de modo evidente parece inspirada en los figurones de la veja comedia; y, en suma, la originalidad conceptual de Goya queda muy limitada, teniendo en cuenta estos antecedentes» (*Idem.*).

⁴⁴¹ Explicación de la estampa número 43, conocida como “El sueño de la razón produce monstruos” del manuscrito del Museo del Prado (Edith Helman, *Transmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 221).

⁴⁴² Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁴³ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 242.

⁴⁴⁴ «Esta nueva forma de escribir corresponde a una nueva forma de pensar; inseparable en sus orígenes de un renacer científico relacionado con el incremento de la actividad económica y la paulatina constitución de una clase burguesa, la escritura clásica corresponde a la necesidad de constituirse un nuevo instrumento de intelección y de persuasión capaz de dirigirse a la razón, y ya no dispensador de ilusión, como el lenguaje de las postrimerías del barroco, es decir, al fin y al cabo un instrumento de acción sobre la realidad» (Andioco, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 530).

o Cañizares que la de su periodización en la historia, pues, en temas serios y responsables del arte teatral, su criterio regía aquello digno de lo descabellado⁴⁴⁵. Su posicionamiento crítico con el teatro es fundamentalmente erudito y teórico, traspasando esos conceptos a la escena con las comedias que escribió y que tan celosamente dirigió. «¿Pero qué han tenido que ver la razón (o un tipo de razón) y la moral con el drama escénico en muchos pueblos y muchas épocas y por qué lo “real” se ha de ajustar a las reglas moratinianas, o mejor, al modo de vivir moratiniano?»⁴⁴⁶. Pudiera contestar esta pregunta el mismo motivo por el que tuvo que exiliarse de Madrid: la inquebrantable fidelidad a su cerrada ideología, que durante toda su vida se convirtió –para él– en rigor de la verdad. Esta intransigente actitud de adaptarse a los embistes del tiempo y la fortuna es baliza capital para comprender la realidad histórica que fue Leandro Fernández de Moratín y de sus obras, prolongaciones de su pensamiento.

3.3.2. Lectura anacrónica de la espectacularidad del teatro barroco

El no reconocimiento de la singularidad de la comedia de figurón y el valor incuestionable para la sociedad por la que y en la que el teatro de Zamora y Cañizares existió lleva a ese despotismo teatral y preceptivo a continuar con la incompreensión crítica del ilustrado⁴⁴⁷. Será este subapartado la descripción y el desglose de la coherencia en relación al teatro del último gran erudito del Siglo de las Luces. Tanto Luzán, Moratín como todos los eruditos neoclásicos del siglo XVIII defenestraron con vehemencia el exceso de tramoyas y la espectacularidad que en las comedias y tragedias antiguas y modernas había, transformando la fábula inverosímil y desarreglada del decoro de las reglas aristotélicas y horacianas. Este es un punto importantísimo que suscita la enorme incompreensión que los neoclásicos tenían del teatro de Zamora, Cañizares y Añorbe. Además de ser otro más representativo de los errores conceptuales en la lectura y recepción

⁴⁴⁵ De esta manera pudiera explicarse las críticas que ha recibido Moratín sobre la valoración que hizo de todo tipo de teatro, representadas en esta palabras de Caro Baroja: «Que la visión de Moratín, no solo respecto al teatro español sino también al inglés e incluso a la tragedia griega, era muy corta lo reflejan sus escritos más conocidos; también apuntes y diarios sin publicar.» (*Caro Baroja, Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 152)

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴⁷ «Si consideramos hoy, fríamente, sin prejuicios, el teatro dieciochesco de Zamora, Cañizares y otros, hemos de concluir que, pese a todas las deficiencias de gusto que supone, tuvo un valor cultural considerable, porque contribuyó a deshacer prejuicios, supersticiones y fábulas, que habían sumido en el terror a gentes de distinto pelaje en tiempos anteriores» (*Ibid.*, p. 240).

de la obra del madrileño por Moratín, este elemento dejará entrever el terrible error de anacronismo injusto de aquel que lo situó por primera vez en la historia del teatro español.

El uso de tramoyas en la escena comercial –aquella que le interesaba a los neoclásicos– en gran parte del siglo XVIII era un rasgo esencial para su éxito entre el público, como lo era la tradicional versificación de las comedias, muy a pesar de los neoclásicos⁴⁴⁸. El aparato teatral que tanto odiaban los neoclásicos era fundamental para, junto con todos los otros recursos escenográficos, musicales y propiamente dramáticos, conseguir la tan ansiada espectacularidad del público de los corrales en las últimas décadas del XVII y las primeras décadas del siguiente siglo. Y de esas demandas del pueblo nacen los ataques de los neoclásicos. De esta manera, se instaura en ese teatro el vicio dramatúrgico y escénico que sobrepasará el tiempo de Nicolás Fernández de Moratín:

A lo que el poetrasto más se inclina,
y toma por preciso y fijo norte
(porque somos todos imagina,
como una labradora de vil porte
que se admira de ver con plata y oro
las gala de las damas de la corte),
es a llenar de máquinas el foro
y en lucido teatro suntuoso,
mostrar de las tramoyas el decoro.
Es su cuidado hacerle así vistoso,
y el ignorante juzga primor suyo
lo que a otro le ha quitado su reposo⁴⁴⁹.

El conflicto de agradar al público analfabeto y rudo mediante la admiración deja en evidencia, según Leandro, la fuente de la que parten los monstruos escénicos de don Eleuterio en *La comedia nueva*, es decir, de imitar «con excesiva timidez los grandes originales que tuvo a la vista»⁴⁵⁰. La pompa y aparato que los Moratín denuncian es la de Comella, Gaspar y Zavala y otros dramaturgos de números escénicos fáciles. Si bien estos son contemporáneos, el criterio de, en especial, Leandro Fernández es semejante a las apuntes que ridiculizan las piezas de la misma concepción que *El gran cerco de Viena*.

⁴⁴⁸ «El teatro “popular” que seguía desde lejos las huellas de la comedia áurea permaneció durante largo tiempo fiel al ritmo octosílabo en su mayoría, y cabe preguntarse si al poner en verso el Delincuente honrado de Jovellanos “para acomodarla al gusto del pueblo”, no obedeció González de la Cruz a los mismos móviles que impulsaron a Sebastián y Latre a sustituir casi completamente por versos de romance la prosa del Británico traducido por Juan de Trigueros, es decir, si no fue debido al peso de cierta tradición» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 528).

⁴⁴⁹ Fernández de Moratín, *La Petrimetra... Op. cit.*, p. 210.

⁴⁵⁰ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, I, p. 111.

A pesar que, como se ha tratado más arriba, Moratín, gracias a la lectura historiográfica de los dramaturgos de los primeros años del siglo XVIII no los criminaliza, sí que, al analizarlos desde el estadio eminentemente crítico, los pone a su altura. Todo el punto anterior ha sido lugar para ello. Los exenta de culpa por estar muertos e «inútil ocupación hubiera sido censurar a quien ya no podía enmendarse ni defenderse»⁴⁵¹. Pero, ¿significan estas palabras que de continuar estando vivos las críticas sí hubieran ido también a por ellos? O, es más, ¿se vislumbra en este breve comentario que Moratín tenía en la misma consideración las comedias de Zamora, Cañizares y Añorbe con las de Zavala y Comella? Parece que así es, remitiendo a la panorámica trazada en el anterior punto sobre la lectura de las comedias del madrileño. Pero, Moratín no estaba desprovisto de una capacidad para la lectura historiográfica del teatro, tal y como se ha demostrado. Así, pues, ¿por qué el neoclásico no tuvo en cuenta la realidad de pasado de las piezas de Zamora?

Si bien el aparato escénico es criticado por el ilustrado en todas las comedias del dramaturgo de entresiglos, el género de las fiestas reales es el que más recibe la desaprobación. Para encontrar la clave que conteste a tanta pregunta, resulta curioso que, la fantasiosa, inverosímil y disparatada espectacularidad que le achaca Moratín tanto a Zamora como al perfil ficticio de don Eleuterio, fue, allí por la década de los ochenta del siglo XVII, tema de conflicto en el teatro palaciego de Carlos II:

De estos siglos, que se andan
solo a lo que salta y vuela,
y todo lo que trasladan
es novedad que inventan.⁴⁵²

Estos versos provienen del comienzo de la fiesta real *Celos vencidos de Amor* que Gaspar Mercader de Cervellón, conde de Buñol, creó para el mes de julio de 1685 en celebración, muy probablemente, del santo de la reina madre Mariana de Austria, el 26 de dicho mes. Ocurrió que los dramaturgos profesionales, es decir, aquellos formados en estudios superiores y con carrera universitaria, junto con los poetas de naturaleza aristocrática, empezaron una campaña de crítica y presión contra aquellos dramaturgos de bajo nivel que, por motivos de favoritismos con la Casa Real, estrenaban fiestas reales de una calidad artística verdaderamente escueta. La fama de los dramaturgos exitosos y la calidad de sus producciones aparecerán, ya desde la mitad del siglo, como motivo para que se dé una

⁴⁵¹ Fernández de Moratín, *El sí de las niñas...* Op. cit., p. 48.

⁴⁵² Gaspar Mecader de Cervellón, *Zelos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, Madrid, Francisco Sanz, 1698, 6r (BNE: T/1542 y T/19679).

situación de sobreexplotación de la poesía dramática, con los peligros que tan claramente señaló Francisco Bances Candamo en el inicio de la segunda versión de *Theatro de los theatros* (1692-1694):

Han llegado a tratarse sus lances con tal naturaleza, y unas casualidades tan propias, que parece que allí los halló el ingenio sucedidos, y que no le costó algún desuelo el disponerlo; y de aquí nace el desprecio de este trabajo, porque nadie le conoce como él es, viendo la osadía con que (en esta confianza) corren a su palio hombres ajenos aun de los primeros elementos de las letras, y muchachos en quien apenas han rayado los primeros crepúsculos de la razón.⁴⁵³

Por ese motivo surge un movimiento contestatario del excedente indigno de figuras que prueban suerte en el arte de escribir comedias. El asunto, comentado por Carmen Sanz Ayán, denota una corriente “regeneracionista” del teatro de finales del siglo XVII de la que formaron parte los participantes en las principales academias literarias del momento, entre los que estaba un jovencísimo Antonio de Zamora⁴⁵⁴. «Tanto Lanuza como Bances, denunciaron el quehacer de los que, según su criterio, contaminaban con tramoyas el arte literario al tiempo que ponían en los escenarios superfluos mensajes sin profundidad intelectual. La personificación de todos esos “malos poetas” era Pablo Polop»⁴⁵⁵, un actor de comedias que poco a poco fue animándose a probar la escritura dramática para palacio, obteniendo el favor de la reina María Luisa de Orleans dada su naturaleza alegre y lisonjera. Polop –o Polope–, venido de una estirpe de cómicos profesionales, intentó suplir su falta de ingenio y originalidad al verso dramático con el aderezo espectacular en la escena palaciega –aquello que como actor sabía que gustaba al público tanto de los corrales como de palacio–, con fiestas reales como *La Profetiza Casandra* (1685)⁴⁵⁶ o *Los tres mayores imperios* (1687)⁴⁵⁷. El modo de hacer espectáculo de Polop era más una actividad artesana –o

⁴⁵³ Bances Candamo, *Teatro de los theatros... Op. cit.*, p. 49.

⁴⁵⁴ «Tanto Lanuza como Bances se identificaban así con una corriente teatral “regeneracionista” de la que debieron formar parte los integrantes de la tertulia de 1685 compuesta entre otros por Arce, Zamora, Arroyo o el propio conde de Buñol» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 134).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁵⁶ También llamada *El leño de Meleagro*, fue estrenada hacia el 21 de septiembre, años del duque de Orléans, padre de la reina, en el Coliseo del Buen Retiro. Según Carmen Sanz Ayán, fue «una pieza que la crítica actual ha calificado de inconexa y mal estructurada. [...] El desarrollo argumental, sin reflexiones profundas, debió suscitar desde el principio críticas sonoras» (*Ibid.*, p. 136).

⁴⁵⁷ La fiesta fue en celebración de los años de la reina María Luisa de Orléans, el 25 de agosto de 1687, por las compañías de Simón Aguado y Agustín Manuel de Castilla. Moir dijo de ella que «es comedia hueca y mal construida en donde el dramaturgo se esforzó por causar admiración por medio de una multiplicidad de efectos escénicos que fueron, sin duda, sensacionales pero también, la mayor parte, rutinarios» (Bances Candamo, *Teatro de los theatros... Op. cit.*, p. 138). A la representación de esta fiesta le siguió, como a todas de Pablo Polop, una serie de reprobaciones. Una de estas críticas, a modo de sátira, es la composición poética *Fiesta de toro ordenada por el Archibitor Mayor del Mentidero* (1687), que, aunque es anónima, pudo ser compuesta por el Conde de Clavijo, como afirma Sanz Ayán (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 145). La sátira se

industrial— que un ejercicio artístico. Cubría las necesidades únicamente lúdicas y de esparcimiento mediante la combinación de escenas tramoyistas prototípicas con la única preocupación de su lucimiento a los sentidos de la vista y el oído. Este tipo de ostentación estaba desvinculada de cualquier trasfondo literario, siendo únicamente la naturaleza olímpica de los personajes forma de autoexpresión de los reyes y sin ninguna relación de semejanza alusiva de la trama con las personalidades representadas de las fiestas de Calderón y de tantos otros —la “ocasionalidad” avanzada que se comentará en el capítulo tercero—. El mismo autor de comedias Carlos Vallejo denunció el 5 de diciembre de 1698 esa falta de originalidad y de repetición basada solamente en la técnica de gran parte de los dramaturgos: «Conforme a la obligación que tiene hecha en cuanto a la representación de comedias ha cumplido hasta ahora con la de su cargo, y que si las que se representan no son a gusto y diversión del pueblo es falta de los ingenios que las escriben»⁴⁵⁸. Como ocurre siempre, el error de unos castiga y desprestigia al común. Por lo tanto, es este tipo de teatro artesano público y de palacio contra los que los dramaturgos profesionales se rebelaron, siendo motivo por el que Bances Candamo inició las últimas dos versiones de la preceptiva dramática *Teatro de los teatros* (1692-1694), «tratado, que aspira a ser, entre otras cosas, un manual para jóvenes dramaturgos»⁴⁵⁹.

Como se ha dicho, en este último grupo se encontraba Antonio de Zamora, compañero y amigo de Bances. Si es cierto que el arte dramático de cada uno de estos dos importante dramaturgos tiene grandes diferencias —en especial por la pedagogía directa que el asturiano demandaba para el teatro palaciego—, es indudable que si ambos formaban parte del vínculo literario y erudito del conde de Clavijo y de Arce —mucho más que simples poetas—, ambos estaban en contra de la banalización del teatro por parte de hombres como Pablo Polop. A este último la muerte lo retiró del tablero de juego del teatro palaciego en fecha temprana para el dramaturgo de 1689⁴⁶⁰, despejándose de forma natural el camino a Clavijo, Arce, Bances y Zamora. Entonces, y volviendo al tema del punto, ¿pudiera ver Moratín, desde el punto atemporal y universal de la crítica del neoclásico a finales del siglo XVIII y principios del XIX, a Zamora como otro Polop, al

encuentra editada críticamente por Duncan W. Moir en Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, pp. 137-151.

⁴⁵⁸ AV: Secretaría, 3-476-8 (Cristóbal Pérz Pastor, *Nuevos datos acerca del bistrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Segunda Serie, Burdeos, Feret, 1914, vol. II, pp. 218-219; y Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 39).

⁴⁵⁹ Gaston Gilabert Viciano, *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*, tesis doctoral dirigida por Lola Josa, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, p. 38.

⁴⁶⁰ «La muerte de Pablo Polop, sucedida en Madrid, se hacía constar en la Carta de Difuntos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena de este año [*Fuentes II*, p. 240]» (*DICAT*, entrada Pablo Polop).

menos en el aspecto de la escenografía? Una pregunta que no puede ser respondida más que por intervención de ultratumba. Pero sí hay algo que puede sugerir que así lo fuera. Si bien Moratín denuncia la exageración y recargada ostentosa y espectacularidad de las comedias de magia, de santos, históricas y de las fiestas reales de Zamora, este la cree innecesaria y artificial a la misma trama, pues, como ya dijera Aristóteles de las tragedias clásicas, debe de ser la palabra el motor de la acción y la que ejecute su resolución. Los efectos escénicos y de tramoya confunden y aturden la propia trama y la palabra, esencia de la tragedia y de la comedia. De ahí que Moratín dijera aquello de «esto se representó a sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro: ¡cómo sacarían Sus Majestades las cabezas!»⁴⁶¹.

En este caso, aparecerá una encrucijada bastante paradójica: ¿aborreció Zamora de los mismos vicios escénicos que Pablo Polop? De haber conocido Moratín a Polop pudiera haberle dicho las mismas palabras que don Antonio le dedicó a don Eleuterio en *La comedia nueva*:

¿Qué, no hay más sino meterse a escribir, a salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo, ponerlo en malos vero, darle al teatro y ya soy autor? ¿Qué, no hay más que escribir comedias? Si han de ser como las de usted o como las demás que se le parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios⁴⁶².

Pero, ¿realmente Zamora cometió los mismos errores que aquellos dramaturgos efímeros y sin profesión al embotar las comedias de magia, de santos, historiales o sus fiestas reales de tramoya y aparato? Moratín, tras haber visto las opiniones específicas a algunas de las obras del dramaturgo madrileño, parece que en el aspecto escenográfico y de la unidad de acción ve los mismos errores que el grupo de poetas “regeneracionistas” de finales del siglo XVII vio en las piezas de Polop y sus semejantes. Pues a pesar de encontrar en Zamora puntos honrados y de innegable talento para la versificación, la inverosimilitud de la escena lo condena por igual que ya Luzán condenó a las comedias del Siglo de Oro: «a veces, aunque el cuerpo de la fábula tenga bastante probabilidad, no dejan de ser inverosímiles algunos miembros de ella, quiero decir, algunos lances y pasos que tienen mucho más de maravilloso que de creíbles»⁴⁶³. Como se ve, tanto para Luzán como para Moratín el error es el mismo, un muy condenable yerro. Y, precisamente, es esta analogía la que descubre uno de los tantos puntos de incomprensión y deliberada censura neoclásica que en este capítulo se están viendo. Que Arce, Clavijo, Bances, Zamora y demás criticaran

⁴⁶¹ Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, II, p. 142.

⁴⁶² Fernández de Moratín, *El sí de las niñas...* *Op. cit.*, p. 96.

⁴⁶³ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 602.

el uso indiscriminado de tramoya y efectos en fiestas reales de baja o nula calidad dramática no significa que ellos la detestaran y no la utilizaran. Más bien al contrario: un buen uso de la tramoya como herramienta y medio para expresar y materializar unos conceptos poéticos y líricos anteriores, no como fin en sí misma. Lo que critican es la falta de unidad artística entre escenografía y poesía en las piezas de Polop. Justamente lo mismo que le achacaba Moratín a la espectacularidad de las fiestas reales de Zamora: pues el aparato escénico es necesario para la tragedia, esta debe de ser comedida y armónica con la trama. La espectacularidad, entonces, se vuelve parte relativa de esta.

Decir que Moratín no gustaba en absoluto de los recursos escénicos es la misma falsedad que declararle contrario a la ópera. Es sabida su admiración por Metastasio y Goldoni, personaje este último al que visitó en 1787 en París. Esto no significa que no aborrezca por la ya endémica inverosimilitud de la zarzuela española⁴⁶⁴, incluso si la escribe él, como fue en origen, lo que después arregló a comedia, *El barón* (escrita en 1787 pero no estrenada en formato zarzuela nunca)⁴⁶⁵. Él no tenía la aptitud para la escritura poético-musical, pero gustaba de muchas de las óperas inglesas e italianas, es decir, las neoclásicas. Fíjese la importancia de lo que podría parecer una incongruencia y una traición a su ideario de hierro. Pero todo este punto, como se va viendo, se sustenta en la entera coherencia de todo lo que dijo el ilustrado sobre Zamora en base a la preceptiva neoclásica. Si bien le puede agrandar el género poético-musical, este debe cumplir con las mismas condiciones que todos los géneros y toda representación teatral, que es la de poner

en escena figuras que obrando en razón de sus pasiones, opiniones e intereses, hacen creíble al espectador (hasta donde la ilusión alcanza) que está sucediendo cuanto allí se le presenta. La perspectiva, los trajes, el aparato escénico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de las personas; todo contribuye eficazmente a completar este engaño delicioso: resulta necesaria del esfuerzo de muchas artes.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ En el frente que aborrecía el género poético-musical español que denunció Ramón de la Cruz estaba, sin lugar a dudas, Moratín: «tan respetable antigüedad tienen los melodramas que quiere desterrar de la escena un genio adusto y anti-músico de nuestros días (como el que en otros poseyó a Saúl), contra la constante aprobación de todas las naciones cultas de Europa y de otras adonde ha llegado el encanto de entrambas armonías unidas o alteradas» (Cruz, *Sainetes...* *Op. cit.*, p. 302).

⁴⁶⁵ En carta a Jovellanos, el 28 de agosto de 1787, en Narbona, dice lo siguiente: «En cuanto al consabido encargo, puede usted decir a esa será que ya está concluida la tal zarzuela, y saldrá como hecha por mí, y escrita con la mayor repugnancia y fastidio. Es género que no me gusta, y no sé quién será e valiente que podrá excusar la inverosimilitud continua que trae consigo. Si le he de decir a usted con franqueza lo que siento (en la suposición de que esto no ha de saberlo nadie), mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verisimilitud, todavía no se ha descubierto» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, II, p. 112).

⁴⁶⁶ Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas...* *Op. cit.*, p. XXII.

En este aspecto, la tragedia, por la singularidad de los temas que trata y de los objetivos por las que debe crearse y desarrollarse, necesita que esa puesta en escena sea reflejo de la altura, la seriedad y la trascendencia de las pasiones, opiniones e intereses de los héroes. Eso sí, todo adaptado a la verosimilitud y dentro de los parámetros de la ilusión neoclásica, aquella en la que «todos los acontecimientos que se muestran son “de burlas” pero pueden llegar a ocurrir de “veras”»⁴⁶⁷. El autor del *El barón*, debió opinar de la misma manera que lo declaró Agustín de Montiano en relación a su tragedia *La Virginia* (1750) a propósito del elemento escenográfico en ella:

Finalmente, no miré al aparato teatral con entero abandono: porque le consideré, entre las circunstancias menos sustanciales de que se adorna la tragedia, por una de las que no desayudan al buen éxito de su representación. Comprendí que era precisa, no competir (ni aún intentarlo) con la varia, magnífica decoración de las óperas italianas; porque es casi imposible su uso en las tragedias, si ha de guardarse sin lesión la unidad de lugar; pero dispuse no obstante, que tuviese su mérito en algún modo la dignidad del espectáculo, dando arbitrio para la diversidad de aspectos en el teatro, y para llena con ostentación la escena.⁴⁶⁸

La dimensión escénica, para los neoclásicos, es importante en cuanto a plataforma para la viveza de las palabras. Por eso, en la tragedia –solamente en la tragedia– no es ciertamente banal ni gratuito llenar de manera decorosa y armónica el escenario con acompañamientos y números actorales que pudieran favorecer el engrandecimiento de la acción heroica y darle, así, mayor fuerza, admiración y relevancia a la catarsis del desenlace de la misma⁴⁶⁹. Siempre y cuando no rompa la armonía propia de la naturaleza, es decir, la verosimilitud inherente a la correcta ilusión teatral. Lo mismo ocurre con las piezas poético-musicales del «inmortal Metastasio»⁴⁷⁰ y del «Molière veneciano»⁴⁷¹, es decir, Carlo Goldoni. Espectacularidad y aparato escénico sí, pero siempre arreglada a la altura y decoro que demandan la tragedia y la universal verosimilitud.

Ahora bien, según Moratín, este no era el aspecto de las comedias de Zamora. La espectacularidad de las fiestas reales –por ser el género del dramaturgo que más representa este elemento–, como se ha visto, pecaba de los mismos defectos y atropellos al arte que las

⁴⁶⁷ Ana Contreras Elvira, “De la fiesta al espectáculo: hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII”, en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Jesús Murillo y Laura Peña García (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 252.

⁴⁶⁸ Agustín Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, José Orga, 1750, pp. 119-120.

⁴⁶⁹ «Los acompañamientos de romanos, romanas, lictores y soldados, no solamente ocupan y hermean el teatro, sino que contribuyen a recomendar y engrandecer la acción, introduciéndole por los ojos hasta el alma (como por regular efectos de este conjunto) aquellas ideas que suelen conmovérlas, aun formándose de objetos puramente materiales» (*Ibid.*, pp. 120-121).

⁴⁷⁰ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, I, p. 392.

⁴⁷¹ Fernández de Moratín, *Epistolario... Op. cit.*, p. 75.

comedias históricas de Comella o Zabala. Ahora bien, Moratín comete un grave error de analizar el género como excusa para la recreación trivial al estilo de Polop –salvando todas las distancias históricas–. Además de ser incapaz de comprender la percepción barroca de la naturaleza y de la realidad –sintetizada brillantemente para el caso esta la máxima de Bances Candamo, en relación a la invención del reloj: «muchas invenciones tiene la naturaleza que no son tan admirables por su efecto como por su artificio»⁴⁷²–, mucho menos conoció la élite ilustrada en general de la razón de ser de la comedia barroca, donde «quitar los recreos lícitos a la gente de indiferente vida es poner horror a la virtud, juzgándola no solo penosa, sino intratable»⁴⁷³. Pero torpe sería –y fue– no saber que aquel teatro pasado –mucho más en especial el hecho por motivos regios y palaciegos– compuesto por gente intelectual, diestra en la poesía cómica, competente y de viva preocupaciones político-sociales, precisamente, había caído en las faltas que ellos mismos denunciaban: «¿qué errores no cometerá quien va solo a agradar hombre cuyo gusto se manda por la casualidad de su antojo y no por la discreción de su razón?»⁴⁷⁴. De esa manera, relacionar la puesta en escena de las fiestas reales de Zamora y de sus contemporáneos con esta impresión de piezas como *Piezas de valor y ardid* (1787), de Zavala y Zamora, resulta, desbrozándose la situación teatral de finales del siglo XVII, una auténtica temeridad: «si el lector se fatiga de tanta pompa magnífica, de tanto estrepito militar, que en el retablo de maese Pedro no le hubo mayor, vuelva los ojos a otra escena de aparato rústico, tan digna de su risa como cualquiera de los antecedentes»⁴⁷⁵. Si bien no pretenden estas palabras excusar o defender el estilo de los dramaturgos contemporáneos a Moratín, sí que vienen a señalar el error de este último al no valorar la espectacularidad de piezas barrocas en su concepción y la elemental relación y paralelismo significativo de la forma con el fondo: la ilusión teatral barroca. Para los neoclásicos –y en especial el autor de *El barón*–, como dejó escrito René Andioc,

la transposición musical de los afectos o el mero acompañamiento melódico que se les da constituye un obstáculo para la ilusión de la realidad que ha de mantener el diálogo, pues la lección que se va desprendiendo de una escena en otra, insinuándose paulatinamente en la mente del auditorio, tiende a esfumarse en la medida en que con regularidad cada personaje se

⁴⁷² Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 78.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁷⁴ *Ídem.* Además, el propio dramaturgo deja muy claro la posición que debe tomar aquel que quiera escribir teatro: «quien divierte al rudo pueblo tiene dos obligaciones: la primera, que es de divertirle inculpablemente, e indispensable en el que escribe; la segunda, que es de divertirle aprovechándole, es muy conveniente y muy conforme a su instituto» (*Ibid.*, p. 80).

⁴⁷⁵ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, I, p. 112.

convierte otra vez en actor, denunciando con su canto lo ficticio de la situación y desplazando el centro de interés de esta.⁴⁷⁶

La verosimilitud, si bien en la constancia melódica de una ópera neoclasicista podía tolerarse e incluso admirarse, en el género híbrido de la zarzuela era incompatible por sistema. Y es esta incompreensión producto del olvido general que sufrieron las fiestas reales después de la desaparición de los últimos dramaturgos barrocos y la era en la que y por la que escribían. No eran Zamora ni Cañizares dramaturgos que querían ser solamente «intérpretes de los gustos del público»⁴⁷⁷; queda todo el trasfondo pedagógico, social y político. Todavía más grave es que el propio Moratín diga de *Siempre hay que envidiar amando* que «parece que se hizo de orden del rey»⁴⁷⁸ y no pudiera ni sospechar la relación de la espectacularidad como reflejo simbólico de la autoridad. Esa ilusión donde el elemento fantástico e inverosímil era auto-expresión de la monarquía y la corte. Esta no era una costumbre tan descabellada en los tiempos del ilustrado con el boato artístico de los siguientes Borbones a Felipe V. De esa manera, la ignorancia total de las dimensiones política y simbólica del género poético-musical –provocado por el nulo interés ideológico a averiguarlo– hará imposible que se tolere que «imita la pintura lo más airoso de la naturaleza, porque jamás está tan bizarro un caballo natural como pintado», creyendo que no es verosímil la exageración representativa del caballo; o directamente tildar de requiebro conceptual y enigmático las palabras del personaje alegórico de la pintura en el prólogo de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), de Calderón de la Barca, cuando dice al público cortesano que «de mi dibujo has de ver / al parecer de los ojos / desmentir el parecer»⁴⁷⁹.

Tal y como se verá en el tercer capítulo, uno de los rasgos principales del género de las fiestas reales es la unión artística, que crea una supradimensión artística total, aquella que Montiano parece hacer referencia. Para ello, es fundamental que cada arte participante en el espectáculo reproduzca en su dimensión artística particular el mundo, el ambiente y, en fin, la trama y las sensaciones comunes de la fábula. Por eso era necesario que si la escenografía era espectacular y maravillosa, tuviera el respaldo de la acción dramática para legitimar y explicar su uso y su apariencia, pues, como se verá, el arte de la pintura, las tramoyas y las mutaciones responde a una dimensión paralela muy simbólica y sugerente de la fiesta, no

⁴⁷⁶ Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 522.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁷⁸ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 173. Moratín hace referencia al fragmento siguiente: «Y aquí, obediente la pluma / al precepto soberano, / ya que obedeció, no quiere / más premio que haber errado».

⁴⁷⁹ Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro*, Rafael Mestre (ed.), Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994, pp. 44-45.

siendo, en absoluto, gratuita ni arbitraria su utilización. El elemento fantástico y no realista de las fiestas reales –otro de los rasgos principales del género– demandaba de una apariencia sublime y maravillosa, precisamente, para el funcionamiento de la ostentación pragmática y de la “ocasionalidad” –la tercera y última característica de las fiestas reales–. Algo semejante, aunque en el estadio de teatro popular, sucedía con lo fantástico, artificioso, los hechizos y las apariciones de las comedias de magia, de santos y la espectacularidad escénica de las comedias históricas, en las que el tratamiento espectacular y heroico de la historia –sin atender tanto a la verdad y verosimilitud histórica– surge como elemento artístico y estético para la sugestión simbólica del mensaje o significación política⁴⁸⁰, como es el caso de *La Poncela de Orleans* o *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas*. Además, en estas el objetivo de entretenimiento y de juego es más que importante. La magia y los milagros, así como las batallas, no son más que recursos escénicos que están totalmente ligados a la esencia de la naturaleza de cada uno de los subgéneros populares, tratándolos, pues, con manga ancha –como decía Caro Baroja– y separados de toda moralidad ortodoxa y censitaria. Esta es una de las grandes diferencias entre la ilusión teatral barroca y neoclásica: el examen moral y preceptivo de la segunda impedía que la espectacularidad fuera interpretada, no como caprichosa ruptura de las leyes físicas de acción, tiempo, espacio y verosimilitud, sino como “fiscalización” de la simbología entre fábula dramática y contexto y situación política del momento. De esa manera, les fue imposible, por ejemplo, advertir la relación a todos los neoclásicos y los posteriores críticos decimonónicos relación alusiva de semejanza entre la trama de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y la victoria por don Juan José de Austria de la sublevación de Cataluña en 1652, por poner un ejemplo.

En el teatro de Zamora y Cañizares no había nada de la escenografía que fuera burdamente gratuito. Había unidad y relación entre forma y fondo. Aquel joven Zamora que por 1685 y en adelante presionó con sus compañeros literarios para el destierro del literalmente teatro de aparato y nada más no será, ya en 1722 o en el mismo momento de su muerte, del mismo hacer que Pablo Polop y los actores convertidos en dramaturgos

⁴⁸⁰ Mientras que los neoclásicos centran todo el potencial en la verosimilitud y seguimiento de las fuentes históricas, los barrocos lo hacen mediante la espectacularidad y el efecto simbólico de esta, potenciando el elemento heroico y político. De esta manera lo describe Manuel Guerrero, heredero de ese teatro, en 1742: «das comedias heroicas se forman tal vez de la historia, tal vez de la invención, y tal de uno y otro; pero de cualquiera de estos modos que sea, se hace un mixto puramente político, de que se tejen; en ellas solo se hallan ejemplos que mueven al heroísmo» (Manuel Guerrero, *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús di en la Consulta Teológica, donde se prueba lo lícito de dichas comedias y se desagruvia la cómica profesión de los graves defectos que han pretendido imponerla*, Zaragoza, 1742, pp. 13-14).

“estrellas”. Estos «satisfacían la demanda de emociones instantáneas, efímeras, aunque sus textos adolecieran de la riqueza intelectual, filosófica o de la reflexión política que ofrecían otras plumas formadas en las facultades de derecho y teología que se integraron, en uno u otro grado, en doctos círculos de influencia y poder»⁴⁸¹. Esto no puede considerarse, en absoluto, que le ocurra ni a Bances, ni a Arce ni a Zamora ni a Cañizares. Eran a estos los que, intrusos en el arte dramático, querían imitar en el parecer, pues nunca podían haber sido.

Este caso de la crítica al uso de la tramoya espectacular, como se ha ido sugiriendo, denota otro error de inconexión y anacronismo en la recepción por parte de Moratín. No supo el neoclásico diferenciar entre una y otra utilización de la tramoya en los tiempos de Zamora, pues para él, en cualquiera de los casos, estaba de más y atentaba contra la inamovible verosimilitud del teatro y su licitud pragmática para con la sociedad; la subversiva evasión estaba –no por casualidad– en aquellas piezas con alto efecto espectacular y aparato escénico⁴⁸². Pero, como se ha visto, hay una importante diferencia entre una y otra. Más todavía la hay en la de relacionarlo con esa espectacularidad del perfil de don Eleuterio de *La comedia nueva*. La incompreensión de la realidad y todavía más del arte de aquellos últimos poetas dignos de mención era producida por el dogma neoclásico y la incuestionable fe de las reglas y la poética aristotélica. He aquí el germen del problema de la recepción de los últimos neoclásicos: el distanciamiento histórico e ideológico barre toda percepción de la realidad anterior, queriendo fundar un universo nuevo que atienda a nuevas leyes físicas. Y esto a pesar de que Leandro Fernández de Moratín fue el primero en tratar seriamente a Antonio de Zamora como elemento importante –aunque lo defina como continuador de «la poesía escénica sin mejorarla y la sostuvo como la encontró»⁴⁸³– en la observación del estado actual del teatro a partir del estudio del camino pasado del teatro español, es decir, en la historiografía teatral española. Pero resulta que, cuando lo trata desde la perspectiva dramaturgica y crítica, esa realidad de Moratín utópica para el arte era unidireccional, atemporal y universal, cosa que hizo que sus parámetros de valoración fueran totalmente anacrónicos con las piezas analizadas. «Lo significativo, en fin (lo incongruente también), es que use los mismos argumentos para juzgar la *Medea* de Eurípides, que para discutir de modo prolijo sobre *San Juan Capistrano* o la *Pucella* [sic] de

⁴⁸¹ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 138.

⁴⁸² Carta del 20 de diciembre de 1792: «en una palabra, cuanto puede inspirar relajación de costumbres, ideas falsas de honor, quijotismo, desenvoltura, inobediencia a los magistrados, desprecio a las leyes y de a suprema autoridad, todo e reúne en tales obras» (Fernández de Moratín, *Epistolario...* *Op. cit.*, p. 145).

⁴⁸³ Leandro Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Comedias de Leandro Fernández de Moratín, con las noticias de la Real Academia de la Historia*, Paris, Librería Europea de Baudry, 1838, p. I.

Orleans de Zamora, o las *Ifigenias* de Cañizares»⁴⁸⁴. Y, como se ha visto, también *La Andrómaca* o *Los esclavos felices*, de Luciano Francisco Comella, o *La mayor piedad de Leopoldo el grande* o *La destrucción de Sagunto*, de Gaspar Zavala y Zamora. En la valoración y crítica anacrónica de la espectacularidad del teatro de Zamora se evidencia otro grave error del neoclásico producido, otra vez, por el despotismo artístico y cultural que regía toda su experimentación teatral.

Si bien Leandro Fernández de Moratín no creía que la obra general del autor de *El hechizado por fuerza* pudiera ser consecuente a su percepción utilitarista del teatro por la pavorosa inverosimilitud de su arte, raro hubiera sido que pudiera haber valorado desde un punto de vista artístico la técnica del madrileño. En ese caso, se cometería «un abuso al arrancar de un contexto general los juicios moratinianos. Porque si los consideramos en conjunto resulta que su “escala de valores” queda alterada para nuestra comprensión, hasta un grado inconcebible»⁴⁸⁵. La estética debía de ser plataforma para la buena moral. Irremediamente, Moratín era hijo de sus ideas; Zamora de su tiempo. Este último fue aplaudido y mantenido por el público popular durante todo el siglo XVIII, aquel vulgo bárbaro que Moratín creía que debía de ser reeducado por los inadecuados y perjudiciales vicios –que no gustos– que tenía. La entereza y hermetismo neoclásico y su fuerte ideología que personificaba no pudieron comprender nunca que aquel dramaturgo seguidor de Calderón pudiera haber cultivado el método reformista necesario para el teatro. La incomprensión del neoclásico por el teatro general de Zamora, pues, era lógica e intransigente, ya que, en mayor o menor medida, una valoración que no hubiera sido la que hizo hubiese ido contra sus principios. Ya hizo decirle a don Pedro que «yo no quiero mentir, ni puedo disimular; y creo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien»⁴⁸⁶.

3.3.3. El agravante de la industria teatral

La verdad única que creía empuñar el caballero moratiano se está desmintiendo en el caso representativo de Antonio de Zamora. El motivo principal de la recepción crítica –que no tanto historiográfica– es aquel que lo define como máximo exponente puro del

⁴⁸⁴ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 152.

⁴⁸⁵ *Ídem.*

⁴⁸⁶ Fernández de Moratín, *El sí de las niñas...* *Op. cit.*, p. 58.

neoclasicismo. Es decir, la falta está en la reflexión e interpretación intelectual. Pero en los dos errores precedentes hay una variante que, de un modo u otro, hacen a Leandro Fernández de Moratín contestar con más virulencia e impugnación el teatro que critica. Son los canales de donde recibe y experimenta toda la obra de Antonio de Zamora pieza angular de su recepción. Pero estos, como se verá, no son solamente uno y, a la parcialidad de su ideología y su hermetismo neoclásico, se le suma la contaminación del ambiente teatral contemporáneo al ilustrado, del que muchas veces no es capaz de aislar a la hora de valorar y hacer crítica del teatro de «los primeros años del siglo».

Originariamente, su interpretación anacrónica de la espectacularidad barroca proviene de la incompreensión desde el estadio teórico, el de la perspectiva neoclásica. Este hace referencia a que, de las catorce piezas teatrales de Zamora tratadas y reseñadas por Moratín a lo largo de su prolífica producción, nueve las conoció por la lectura del primer tomo de *Comedias de don Antonio de Zamora* (1744)⁴⁸⁷ y cuatro las pudo consultar en el segundo volumen –en las que están incluidas junto con siete más– o incluso en ediciones sueltas de estas. No obstante, debido a que de las restantes comedias de este último tomo no desarrolla una crítica detenida parecida a las anteriores –entre las que se encuentran–, lo más probable es que *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* y las dos famosísimas partes de la comedias de magia *Duendes son alcabuets* fueran consultadas por Moratín en impresiones independientes⁴⁸⁸. Algo parecido ocurre

⁴⁸⁷ Estas corresponden a todas las que aparecen en este primer volumen: *Todo lo vence el amor*, *Mazariégos y Monsalves*; *El hechizado por fuerza*; *El custodio de la Hungría*, *San Juan Capistrano*; *La Poncella de Orléans*; *Áspides bay basiliscos*; *Judas Iscariote*; *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada* –de la que dice textualmente «enterado el lector de esta buena costumbre» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 172)–; y *Siempre hay que envidiar amando*. Moratín consultó la edición de 1744 y no la de 1722 porque, además ser la más cercana a su tiempo, en esta se eliminaron las piezas de teatro breve y, como es lógico, no alude en ningún momento la fecunda producción a este género en sus comentarios, al contrario que otros autores.

⁴⁸⁸ De la primera se han conservado las siguientes ediciones sueltas que pudo leer Moratín: *Comedia nueva No hay deuda que no se pague, y Convidado de piedra*, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, [1775] (BNE: T/7586); *Comedia El convidado de piedra*, [1784], 88 ff. (BHM: Tea 1-94-7,A); *El convidado de piedra*, [1788], 92 ff. (BHM: Tea 1-94-7,B). De la segunda estas otras: *Amar es saber vencer y el arte contra el poder*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 345r-403v. (BNE: MSS/14771); *Comedia nueva. Amar es saber vencer y el arte contra el poder. De don Antonio de Zamora*, [s. l.], 1749, 107 pp. (BHM: Tea 1-3-5); y *Amar es saber vencer y el arte contra el poder. Comedia nueva en tres jornadas*, [s. l.], [s. XVIII], 69 ff. (BNE: MSS/16825). Y de la tercera estas: *Comedia famosa. Diablos son los alcabuets, el espíritu Foletto y Mágico de Salerno. De un ingenio de esta corte*, Madrid, Antonio Sanz, 1731. 36 pp. (BHM: C/18.857,27; BNE: T/5136); *Comedia famosa. Diablos son los alcabuets y el espíritu Foletto. De don Antonio de Zamora*, Valencia, José y Tomás de Orga, N. 275, 1782. 36 pp. (*Almagro*: t. VI, nº 14; BNE: T/15005/12, T/15.005/16 y U/8.642; UB: 0700 XVIII-5099-5); *Comedia nueva intitulada Duendes son alcabuets y el espíritu Foletto. De don Antonio de Zamora*, Valencia, José y Tomás de Orga, 1798. [102 pp.] (Versalles: Morel Fatio E 430); *Diablos son los alcabuets, el espíritu Foletto y Mágico de Salerno. Comedia famosa de Carnestolendas. De un ingenio de esta corte*, Sevilla, José Antonio de Hermosilla, [1725-38]. 32 pp. (BNE: T/5135); *El diablillo enredador o el espíritu Foletto. Comedia de magia en tres actos*. [34 hs.] + [29 hs.] + [30 hs.] (BHM: Tea 1-107-2); *Comedia nueva intitulada Duendes son alcabuets y el espíritu Foletto. Trona de la que ejecutó la tropa italiana* [s. l.], [s. a.], 60 hs. (BNE: MSS/16959). De la cuarta, la segunda parte de la comedia de magia, solamente se conoce la edición en el segundo tomo de 1744.

con la última de las comedias comentadas por el neoclásico y que es la única que no apareció en ninguno de los dos tomos de las obras de Zamora: *Don Domingo de don Blas*⁴⁸⁹.

La ausencia de una reseña pormenorizada al estilo de *El hechizado por fuerza* de esta última de figurón y la versión del don Juan destapan una cuestión sobre cuáles de las obras que leyó Moratín también las vio representadas. Se sabe con toda seguridad que acudió tres veces como público a la comedia protagonizada por don Claudio⁴⁹⁰, y al menos una vez, en Barcelona, para *No hay deuda que no se pague*⁴⁹¹ y otra para *El lucero de Madrid. San Isidro Labrador*⁴⁹². Después puede empezarse a especular si alguna de aquellas representaciones que comentaron los críticos del *Memorial literario* también fueron vistas por Leandro Fernández de Moratín en Madrid. Estas –por disponibilidad biográfica– serían, ordenadas por orden cronológico: *Preso muerto y vencedor, todos cumplen su honor en defensa de Cremona*⁴⁹³, *Mazariegos y Monsalves*⁴⁹⁴, *Don Domingo de don Blas*⁴⁹⁵, *Por oír misa y echa cebada, nunca se perdió jornada*⁴⁹⁶, *Quitar de España con honra el fendo de cien doncellas*⁴⁹⁷. Pudiera considerarse también *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto*, que se representó del 10 al 20 de febrero de 1776 por

⁴⁸⁹ Las publicaciones de esta comedia de figurón son las siguientes: *Don Domingo de don Blas. Comedia famosa nueva de Antonio Zamora*, copia de Juan de Castro en Madrid, el 15 y 20 de octubre de 1707, 79 ff. (BNE: MSS/16626); *Comedia nueva, Don Domingo de Don Blas de Don Antonio Zamora*, Madrid, Francisco Assensio, 1734, pp. 48 (BHM: Tea 1-23-2,b1); *Comedia nueva intitulada Don Domingo de don Blas de Zamora*, [s.l.], [1739], 22ff. (BHM: Tea 1-23-2,A); *No Hay mal que por bien no venga, Don Domingo de Don Blas*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1764, 36 pp; y *Comedia intitulada don Domingo de don Blas, en Ensaladilla de varios papeles. Tomo III*, Lorenzo Vela y Ortega, [s. XVIII], ff. 128r-199r (BNE: MSS/18281). También existe una copia manuscrita de esta comedia en *Ameno jardín de comedias, de los insignes autores Don Antonio de Zamora, Don Juan Bautista Diamantes, y Don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, [s.n.], 1734, pp. 1-48; (BNE: T/12697, T/14977(1), T/55267/23; BHM: Tea 1-23-2,a1; Tea 1-23-2,a2). No obstante, es muy improbable que Moratín consultara este testimonio manuscrito debido a que en el mismo tomo aparecen las siguientes comedias que no fueron ni mencionadas por el neoclásico: *Preso, muerto y vencedor: todos cumplen con su honor en defensa de Cremona* (p. 49-96); *Castigando premia amor* (p. 97-138); y *La fe se firma con sangre, y el primer inquisidor San Pedro Mártir* (p.139-182).

⁴⁹⁰ Las tres en el Coliseo de la Cruz el 17 de abril de 1804 (Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 282), el miércoles 8 y domingo 12 de enero de 1806, (Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, III, p. 288).

⁴⁹¹ Carta a su hermana María Fernández de Moratín fechada el 2 de noviembre de 1816 en Barcelona: «Hoy echan *El convidado de piedra* y no faltará tu afectísimo, que te quiere de corazón» (Fernández de Moratín, *Epistolario*, p. 349).

⁴⁹² *El lucero de Madrid, San Isidro Labrador* en Barcelona en una fecha muy próxima a después del 7 de marzo de 1821: «Mañana se abren de nuevo los teatros, y veremos a *S. Isidro Labrador*, el *Rico avariento*, el *Juicio de Salomón*, *Sta. Eulalia* y *El Diluvio universals*, (Fernández de Moratín, *Epistolario... Op. cit.*, p. 431).

⁴⁹³ Representación del 14 al 16 de mayo de 1784 en el Coliseo de la Cruz (*Memorial literario*, mayo de 1784, núm. V, p. 100).

⁴⁹⁴ Representación de diciembre de 1785 en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Manuel Martínez (*Memorial literario*, diciembre de 1785, núm. XXIV, p. 518).

⁴⁹⁵ Representación del mes de marzo de 1786 en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Manuel Martínez (*Memorial literario*, marzo de 1786, núm. XXVII, pp. 411-412).

⁴⁹⁶ Representación en noviembre de 1786 en el Coliseo del Príncipe por la compañía de Manuel Martínez (*Memorial literario*, noviembre de 1786, núm. XXXV, p. 410).

⁴⁹⁷ Representación en la segunda mitad del mes de diciembre de 1788 en Coliseo de la Cruz por la compañía de Eusebio Rivera (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 90).

la compañía de Manuel Martínez en el Coliseo de la Cruz⁴⁹⁸. No obstante, los diecisiete años del joven Moratín y el mal modelo que le suponían para su padre el teatro popular hacen pensar que este le pudiera haber impedido asistir a una representación a tan joven edad, por lo que, muy probablemente, hubo de conocer las dos comedias de magia que cita en el prólogo de 1830 más adelante, ya sea por lectura o de público.

Partiendo que de las comedias reseñadas por Moratín en las *Apuntaciones críticas* —es decir, en el apartado de crítica teatral por antonomasia que dedica el ilustrado a Zamora— solamente pudo ver *El hechizado por fuerza* —ya que el resto de las ocho comedias las evaluó desde la lectura⁴⁹⁹—, las otras cuatro citadas y brevemente comentadas —que pueden haber sido consultadas o por el segundo tomo de 1744 o por impresiones sueltas— debieron de haber sido experimentadas en representación. Además de la confirmación epistolar de *No hay deuda que no se pague* y de coincidir la función comentada por el Memorial literario con la referencia textual en el prólogo de 1830 para *Don Domingo de don Blas* —lo que le suma probabilidades a su visualización por parte de Moratín—, hay un varios hechos que pueden probar que las dos partes de *Duendes son alcabuetes* fueron vistas por el ilustrado. El caso de *El lucero de Madrid. San Isidro Labrador* se le resta importancia debido a que el crítico no comentó la comedia en ningún sitio. Pero sí lo hizo —como se ha visto en su momento— con las piezas de magia, de las que resalta los «prodigios y transformaciones» del «duende festivo y prodigioso»⁵⁰⁰. De la versión del don Juan destaca la «feliz pintura de costumbres nacionales con que le supo hermosear»⁵⁰¹. De la comedia de don Domingo dice literalmente que es una figura cómica «bien imaginada y mal sostenida, hace reír no pocas veces, pero sus gracias mezcladas con intolerables descuidos»⁵⁰²; algo parecido dice sobre el hechizado don Claudio, del que se detiene desorientado por no ser «fácil entender si toma de veras o de burlas lo que están haciendo con él, si efectivamente piensa que está hechizado o si trata solo de engañar a los que intentan persuadirselo»⁵⁰³. En las cinco comedias se destaca en aquel prólogo fundamental para la historiografía del teatro español aspectos del espectáculo, de la viveza de los personajes y del efecto que causan hacia el receptor. Parece que esté deteniéndose en aquellos aspectos de estilo escénico de cada montaje —es decir, impresiones características de cada obra que solamente pueden percibirse en la dimensión

⁴⁹⁸ Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, 17 y 33.

⁴⁹⁹ En la reseña de *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada* dice textualmente «enterado el lector de esta buena costumbre» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas...* *Op. cit.*, III, p. 172).

⁵⁰⁰ Fernández de Moratín, *Obras de don Leandro...*, p. VI.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. VII.

⁵⁰² *Ídem.*

⁵⁰³ *Ibid.*, p. VIII.

escénica y temporal de la pieza, es decir, su representación—. Destaca el caso del personaje don Domingo de don Blas, casi insinuando de la mala recreación de una figura que pudiera haber dado más si no hubiera sido por la ineptitud y torpeza del actor. Gran parte de la comicidad de la representación —que no de la comedia—, pues, tiene mucho que ver con las situaciones ridículas producto de la falta de profesionalidad. Esto mismo se podría aplicar con figurón don Claudio.

Pero hay un dato de estas cuatro menciones que es extraña. Si todos los comentarios atienden a cuestiones de estilo y estética de cada obra, ¿cómo es que solamente es *El hechizado por fuerza* el único en el que se añaden comentarios sobre el lenguaje, la dicción, la versificación, es decir, sobre el texto? Y todavía más, ¿cómo puede suceder eso si, como se ha visto en el apartado de la crítica a las comedias de Zamora, lo único que elogió con una cierta regularidad fue, precisamente, el buen lenguaje, estilo armónico y dinámico? Es ahora cuando los cómputos anteriores dan resultado: eso es así porque de las cinco comedias que se detiene a nivel singular en el prólogo la única que comenta profunda y detenidamente es *El hechizado por fuerza*; eso es así porque de las piezas que vio representadas la única que se detiene a tratar sobre la verificación y sonoridad del lenguaje es la del figurón don Claudio la única que leyó. Esta hipótesis sale reforzada con el hecho que Moratín dedicara tantas páginas y, en algunos casos, tantos detalles como citas de las comedias en los comentarios publicadas póstumamente en 1867: porque esas críticas las hizo con el texto al lado.

Ahora, pues, se sabe que Moratín cuando empezó a escribir el famoso prólogo de 1830 no se apoyó tanto en sus apuntes anteriores sino que confió en su memoria y en su criterio para perfilar la primera imagen historiográfica de Antonio de Zamora. Para ello se ayudó del recuerdo de las representaciones de *El hechizado por fuerza*, *No hay deuda que no se pague*, *Don Domingo de don Blas* y las dos partes de *Duendes son alcabuetes*. Es decir, que en la configuración de ese esbozo de breve dramaturgia del madrileño, de una manera u otra, pudo haber existido una variable importante: la de la actuación de los actores. Esta disyuntiva resuelta hubiera sido algo secundaria y trivial —ojalá hubiera sido así— de no ser por las opiniones que se habían ido formado los neoclásicos del gremio de actores y comerciantes del teatro. Ya se ha visto el anacronismo de su interpretación en cuanto al teatro en el que la espectacularidad tiene una alta proporción genérica —con la relación de las fiestas reales y las comedias heroicas de Zamora con las de Comella y Zabala—. La valoración negativa de estas sale, por lo tanto, de su lectura. Si las reseñas de las cinco comedias que vio representadas están construidas directamente de la propia

experimentación de la puesta en escena –dentándose, como se ha mostrado, lo que podrían ser las faltas de los actores–, la atención se gira de repente hacia el modo en que el neoclásico visualizó una imaginaria puesta en escena de las piezas que leyó para la emisión de los juicios comentados. Entonces, y habiendo desmenuzado y explicado el criterio general y universal de Moratín –acorde con «la pintura fiel del estado actual de nuestro teatro»⁵⁰⁴ – para la interpretación y evaluación de la escena española, ¿en qué grado pudo influir en esa crítica la ineptitud de los actores y el interés especulativo de la industria teatral en general?

En el apartado dedicado Felipe de Medrano se ha hecho hincapié en que uno de los principales motivos que ya en 1744 condenaban a su padrastró al olvido provenían de las críticas de hacia el saqueo y tergiversación de las obras de su padrastró. Durante todo el siglo XVIII –muy en especial en la segunda mitad– se demandó la urgencia de que dentro de la reforma teatral tuviera lugar una para la formación de los actores⁵⁰⁵. Estos, iletrados y vulgares en su gran mayoría, todo lo que demuestran sobre las tablas le viene del talento innato, del genio, lo que supone que, si bien están capacitados para la recreación ilusoria de papeles de condiciones humildes y populares, les sea totalmente imposible interpretar verosímelmente y mostrando la riqueza dramática de los personajes heroicos y trágicos⁵⁰⁶. Esta dejadez educativa inherente al estrato social de los actores –la misma que la del público– se convierte en la concesión para la comercialización especulativa del teatro aparte de la calidad:

La profesión histriónica está entre nosotros en el último desprecio, y se ejerce en casi todo el reino por personas de ínfima extracción, sin cultura, sin educación y sin conocimientos algunos. Los teatros de las provincias están dirigidos por otra personas, a quienes el interés y la

⁵⁰⁴ Fernández de Moratín, *El sí de las niñas...* *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁰⁵ Jovellanos, en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, hace énfasis en la necesaria formación de aquellos que deben representar las nuevas buenas piezas teatrales: «perfeccionados así los dramas restará mejorar su ejecución, cuya reforma debe empezar por los actores o representantes. En esta parte el mal está también en su colmo. [...] Las academias dramáticas de que hablé más arriba podrían promoverla acaso con más fruto, porque consistiendo la mayor dificultad de esta arte en reducir a práctica sus principios, tendrían la ventaja de promover a un mismo tiempo una y otra enseñanza» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, pp. 205-206). Esa reforma actoral se llevará a cabo de forma efímera con la reforma del teatro de 1799. Para este tema véase Guadalupe Soria Tomás, “La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)”, *Anotaciones*, n.º 23, julio-diciembre 2009, pp. 9-32.

⁵⁰⁶ «En ellos el genio hace lo más, o lo hace todo. Pero nótese que tan raros fenómenos se hallan solamente para la representación de aquellos caracteres bajos que están al nivel o más cercanos de su condición, sin que para la de alto personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, p. 206).

avaricia gobierna enteramente. Conocen el mal gusto del vulgo y no pretenden reformarle, sino ponerle a logro.⁵⁰⁷

El estado de abandono de la formación actoral refleja el más que denunciado por los neoclásicos desentendimiento del estado en los teatros. Si para el ideario neoclásico la intervención del estado en la vida de sus súbditos es la única opción de garantías que pueda asegurar la corrección de la sociedad mediante su educación y medidas regulatorias, la falta de interés de los órganos de gobierno en una plataforma social tan importante como es el teatro daba vía libre a que esas malas costumbres y vicios se agravaran y se perpetuaran todavía más gracias al enriquecimiento de aquellos que lo potenciaban: “padres, madres, no enviéis vuestros hijos a la comedia”, exclamaba José Clavijo y Fajardo. Es entonces cuando se vislumbra muy claramente que el mundo del teatro se ha convertido en una industria teatral, con el único objetivo de sacar dinero. No hay lugar a dudas que ese es el pensamiento de Jovellanos cuando ataca la codicia de los empresarios. Es muy sintomático la denominación que utiliza el gijonés para referirse a los responsables de los teatros, de las compañías y su preciso y único interés que tienen en el mundo de los espectáculos:

Entre nosotros un objeto tan importante ha estado casi siempre abandonado a la codicia de los empresarios o la ignorancia de miserables poetastros y comediantes; y acaso el gobierno no se hubiera mezclado jamás a intervenir en él si no lo hubiese mirado desde el principio como un objeto de contribución.⁵⁰⁸

Así pues, ante la falta de una regularización por parte del estado y la permisividad de que el teatro se transforme en producto comercial, únicamente regulado por las leyes del mercado. Ante la falta de una limitación a nivel estatal, los directores de compañías y empresarios teatrales pueden gestionar de manera privada los medios de producción, lo que significa la total libertad para la elección del tipo de comedias que quieren vender⁵⁰⁹. Esta oferta, entonces, estará condicionada por la demanda. Es decir, el gusto popular de baja o nula educación, así también como las malas costumbres de diversiones y espectáculos de la nobleza y la burguesía que iba a los coliseos⁵¹⁰, son al que atienden las estrategias

⁵⁰⁷ Jovellanos, “Carta de Jovellano a Angel de Eymar”, en *Obras Completas... Op. cit.*, pp. 92-93.

⁵⁰⁸ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones... Op. cit.*, p. 199.

⁵⁰⁹ Esto se ve claramente con el éxito y productividad de las comedias de magia: «los actores lo saben muy bien y con significativa regularidad representan cada vez más obras de este tipo durante la época de Navidad y Cuaresma, es decir, durante las épocas más favorables del año, pese al carácter poco edificante de tales comedias» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 48).

⁵¹⁰ «Buena parte de la cabida del patio la constituían las capas laboriosas de la capital [...] las lunetas y aposento son las “partes que siempre se ocupan por la nobleza y el pueblo rico”; en cambio, añade, “la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al pueblo bajo”», citando las palabras de José Antonio de Armona (*Ibid.*, pp. 9-10).

comerciales de los empresarios teatrales a la hora de comprar comedias, tonadillas y otras piezas y al precio que se les van a pagar a los autores. Véase un ejemplo de esto en la intencionada producción de Diego Torres de Villarroel de sus almanaques⁵¹¹; «creemos, pues, que durante el siglo XVIII emerge con pujanza la literatura como bien de consumo, impulsada por el despliegue económico de las postrimerías del seiscientos»⁵¹². Tomás de Iriarte en *Los literatos en Cuaresma* (1773) reproduce de forma irónica un ejemplo de lo que el público en general –aristocracia incluida– esperaba encontrar en las representaciones, muy especialmente en las comedias de teatro⁵¹³:

La otra señora que está más allá oye la tragedia con disgusto porque todo lo que en ella se contiene es cosa que puede muy bien suceder. Nada se representa allí que acontezca por arte mágico, [...] u otras brujerías de nueva invención. No hay cuevas o palacios encantados; no hay forma de que se aparezcan duendes, trasgos, visiones, sombras, espíritus ni fantasmas, como en el *Convidado de piedra* o en *Hamlet*⁵¹⁴

Resuenan ahora las palabras de fray Juan de la Concepción sobre el público y los dramaturgos: «dirán que se ha mudado el gusto, pero esto es imposible sin que antes se variase el objeto»⁵¹⁵. La percepción utilitarista y reformista del carmelita ilustrado choca de bruces con la realidad de gran parte de los espectadores del teatro español. Aun habiéndose cambiado el objeto –la tragedia neoclásica que se refiere Iriarte–, el gusto es el mismo. Y por eso pide lo mismo que antes, es decir, tener entretenimiento «con la extraordinaria invención de casualidades que nunca puedan llegar a verificarse»⁵¹⁶ y con que «alguno de los personajes que representan saliese herido mortalmente o precipitado de un caballo, o bien despeñado de una elevada roca y diese una tremenda y estrepitosa caída en mitad de las duras tablas»⁵¹⁷. Por supuesto que esto para todo ilustrado es un tremendísimo error, pero no fueron ellos hasta la intervención de la Junta de Reforma de Teatros (1799-1804) quienes regulaban la escena madrileña y española en general, sino el «estragado gusto del

⁵¹¹ «Yo soy autor de doce libros, y todos los he escrito con el ansia de ganar dinero para mantenerme» (Diego Torres de Villarroel, *Vida*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 115).

⁵¹² Zavala, *Clandestinidad...* *Op. cit.*, p. 28. Sobre el salmantino la investigadora prosigue que «sus polémicas con Feijoo, Martín Martínez y otros adalides los pintan como un escritor contradictorio, que con frecuencia estaba más interesado en las ganancias editoriales que en propagar convicciones científicas. Tal vez henchía sus desacuerdos justamente porque le rendían buenas liquidaciones» (*Ibid.*, p. 257).

⁵¹³ «La contaduría de los teatros cobraba dos entradas distintas: una para las llamadas comedias diarias o sencillas, otra (la entrada alta) para las comedias de teatro, o sea aquellas en que se daba al decorado y a la maquinaria una importancia excepcional» (Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 8).

⁵¹⁴ Tomás de Iriarte, *Los literarios en Cuaresma*, Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón (eds.), Madrid – Oviedo, Biblioteca Nueva – Universidad de Oviedo, 2005, pp. 190-191.

⁵¹⁵ Juan de la Concepción, «Aprobación», en Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora...* *Op. cit.*, I, [p. VIII].

⁵¹⁶ Iriarte, *Los literarios en Cuaresma...* *Op. cit.*, p. 191.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 189.

vulgo, que es el que afloja el dinero»⁵¹⁸. Y el gusto de la mayor parte de este estaba muy definido, habiéndole otorgado todo el poder mercantil a quienes potenciaron su recreo y favorable entretenimiento de la espectacularidad escénica. Ana Contreras Elvira resume aquello que potencia este teatro popular dieciochesco:

El materialismo que suele predicarse de la cultura de las clases bajas desde el medievo, pues, está relacionado con el disfrute corporal y sensorial inherente a la interiorización de la fugacidad de la vida. De ahí que, en la escenificación, lo sensorial importe más que la trama. El funcionamiento de las neuronas-reflejas hace que ver comer y beber constituya por sí mismo un espectáculo, sobre todo cuando uno no puede hacerlo, y constituya también una provocación a la movilización.⁵¹⁹

Es lo que no se tiene y que produce maravilla, asombro y fascinación como deseo de las pasiones, precisamente, lo que potencia ese teatro antónimo y antagónico al modelo neoclásico. He ahí la esencia: el público de mayoría popular y humilde no podía encontrar absolutamente nada de eso en las comedias y tragedias propuestas por los preceptistas dieciochescos⁵²⁰. A esto hay que sumarle la admiración de la sociedad acomodada, que compartía con el vulgo el gusto y la fascinación por la espectacularidad mediante los sentidos⁵²¹. La especulación de ese materialismo tanto en la comedia popular y el teatro poético-musical de corte tradicional, entonces, explica también el expolio y tergiversación de la obra de Zamora por la industria teatral de toda la segunda mitad de siglo, apareciendo otra vez este gremio como gigante regente sin ideología partidista en el mundo del espectáculo.

⁵¹⁸ Apéndice quinto: “Dos cartas y una curiosa nota de don Miguel de Manuel dirigidas a don José Antonio de Armona”, en Armona, *Memorias cronológicas*, Álava, Diputación Foral, 1988, p. 284. «Santos Díez González, cuya larga colaboración con los corregidores Armona y Morales le llevaría a elaborar en varias etapas, de 1787 a 1797, la Idea de una reforma de los teatros de Madrid que se aprobó por real de 21 de noviembre de 1799 para ser llevada a efecto al empezar la temporada de 1800-1801. Según este plan quedaban eximidos los cómicos de la admisión de las obras, sustituyéndoles el “juez protector”, es decir, el corregidor, con la ayuda de un censor; además se les abonaba en adelante un sueldo fijo, rompiéndose por lo mismo, al menos teóricamente, el lazo de complicidad que los unía al “vulgo” de los teatros: a la “tiranía” de este sucedía la de los aficionados al “buen gusto”» (*Andioc, Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 547).

⁵¹⁹ Contreras Elvira, “De la fiesta al espectáculo...” *Op. cit.*, p. 259.

⁵²⁰ De esa manera, pues, entiende Julio Caro Baroja la indiferente acogida de todo el teatro neoclásico: «el problema grave sigue siendo, sí, que así como todo lo neoclásico dejó fríos a la multitud, al pueblo, al vulgo, a la plebe, lo barroco y lo anterior a lo barroco, nacido de las entrañas de la Edad Media, captan y retienen a ésta: lo mismo en España que en América [...] sin que el neoclásico se popularice nunca» (Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 260).

⁵²¹ «Esta pasión por lo espectacular no será privativa, ni mucho menos, solo del vulgo ni del público inculto, como así lo hace ver la afición entusiasta de las clases más elevadas por la ópera y sus fastuosos montajes, que encantaban tanto el sentido de la vista como el del oído» (Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 287).

De esa forma, tal y como declaró con enojo e impotencia Nicolás Fernández de Moratín, en aquellos tiempos quienes marcan la moda y la cartelera «no son los académicos de la Academia Española ni de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aún más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías: estos son los jueces que en España tiene la poesía»⁵²². Teniendo estos la libertad comercial y el poder que le otorga el gusto popular, son los que determinan las tendencias teatrales. Y en estas se observa muy fácilmente una intención continuista del teatro tradicional, del evolucionado de la comedia barroca –especialmente en la parte espectacular–⁵²³. Por lo tanto, para que este efecto no decaiga en su perjuicio empresarial, actúan como productores para el rédito económico si creen que una pieza no tiene el suficiente elemento clave del negocio: la tan productiva y demandada espectacularidad. Las enmiendas y las variaciones sustanciales de comedias originales –especialmente las antiguas– serán unos recursos del que muy conscientemente abusarán, pervirtiendo las obras y alejándolas de la dimensión artística de las originales. El entretenimiento y la evasión lúdica están, como se ven, muy por encima de la calidad dramática. Se trata del mismo tipo de intervencionismo y expolio al que se refería Felipe de Medrano en 1744 sobre la acción de aquellos latrocinios erguidos por «la deleznable estatua en que los venera el vulgo necio, sobre el pedestal villano de la ratería y desvergüenza»⁵²⁴:

El mismo pueblo, que en tan mala opinión está, conoce la futilidad de nuestras comedias, y lo conocen los mismos cómicos cuando se valen de mil invenciones para atraer a la gente, unas veces con iluminaciones; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando bailarines; y ya sabe Vd. que al coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente.⁵²⁵

Como se ve, la inmunidad de la industria teatral y de su pleno poder en la configuración de la cartelera teatral se junta con el interés pecuniario y productivo de incompetentes y criminales actores y directores de compañía, que no dudan en el saqueo, tergiversación y aprovechamiento propio de obras antiguas. En ello hay el éxito y fama que precede a la comedia original, siendo un motivo de seguridad de recaudación. De esa manera, además, se suplen las demandas de novedad en el repertorio junto con las piezas de obra nueva que

⁵²² Fernández de Moratín, *La Petrimetra...* *Op. cit.*, p. 153.

⁵²³ «Las comedias áureas, esencialmente calderonianas, que producen todavía recaudaciones relativamente interesantes tienden a ser cada vez más las que presentan características análogas a las de las comedias de teatro del XVIII, es decir, las que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común en lo que no suele intervenir un mero galán de comedia de capa y espada» (Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 123).

⁵²⁴ Medrano, «Venerado difunto mío»... *Op. cit.*, p. III.

⁵²⁵ Fernández de Moratín, *La Petrimetra...* *Op. cit.*, p. 154.

imitan a esa versión espectacular de las antiguas: «esa necesidad de rozarse con lo inédito, con lo extraordinario, heredada del siglo anterior, se extiende ahora a las condiciones, a las actividades, a los temas diversos»⁵²⁶. Este delito lo observará también Leandro Fernández de Moratín en los espectáculos a los que asistió en su viaje a Nápoles (1793-1796):

El músico y los actores hacen de ellas lo que les parece: unas veces quitan las arias o piezas de música, otras las añaden, otras las alteran, colocando en el primer acto las escenas del último, y llegan a desfigurarlas en términos, que el triste autor que las compuso no las conocería si las viese.⁵²⁷

Los nuevos números espectaculares y la ampliación de la puesta en escena mediante el recargo y recambio de partes musicales ajenas a la acción dramática sufragan el desgaste de una misma e idéntica representación. Mucho antes que Moratín dijera estas palabras, Felipe de Medrano ya se refería a este expolio⁵²⁸. Siguen, pues, estos mercenarios autores «el camino fácil de retomar temas del pasado que se actualizan según las nuevas exigencias, o se hacen traducciones libres, hasta transformarlas en obras nuevas, de comedias de autores extranjeros»⁵²⁹. Por consiguiente, la explotación no regulada de un teatro únicamente de entretenimiento y espectacularidad resulta un negocio fácil y seguro que se perpetúa garantizado por el cubrimiento de las insustanciales variaciones del gusto popular⁵³⁰. Este

⁵²⁶ Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 132. Esta falsa innovación, tal y como observó René Andioc de manera sintomática en la adhesión constante de un superlativo absoluto a los títulos nuevos, «refleja a todas luces la decadencia de unos valores ya tradicionales, la alteración de su carácter original, mientras se va ensanchando el área de sus manifestaciones» (*Ídem.*).

⁵²⁷ Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, I, p. 395.

⁵²⁸ *Viento es la dicha de amor* es el ejemplo más sonado por la actuación directa e interesada de Manuel Guerrero, como se ha visto más arriba. Precisamente, esta fiesta real tuvo otra vez que sufrir el cuestionable acto de la violenta adaptación dramática por el único interés de salvaguardar la música los días 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 y 31 de mayo de 2013 con la producción del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Si bien la música de Nebra quedó impecablemente revivida por la Orquesta Barroca de Sevilla bajo la dirección de Alan Curtis, la dirección escénica –y también esta vez dramática– de Andrés Lima fue por otros derroteros. Pudieran exceder estas palabras la competencia que han de tener en este tipo de trabajos, pero no soy yo quien habla, sino Felipe de Medrano. «Arcadia se transforma en un balneario suizo del siglo XXI, lleno de misterio y de historias de amor y sensualidad que contar. Quiero que el espectáculo tenga el erotismo de los clásicos y los ojos de un público actual. Como he dicho antes el «deseo» existe desde que existe el ser humano. Amor, erotismo, pasión, locura y masajes. Lo digo un poco en broma y en serio a la vez. La gente piensa que defender a Epicuro es poco más o menos que ser un frívolo dedicado a la buena vida, pero nada más lejos. El apreciar y saber aprovechar lo que el mundo nos ofrece para intentar ser felices no es fácil». Esto fue lo que declaró en el libro de prensa del montaje el director, quien ha sustituido los diálogos originales por versos de poetas tan dispares como Calderón, José Hierro, José Ángel Valente o Ángel González. Dudo yo mucho que en esos masajes cupiera el yo doliente del amor barroco y el reflejo del orden universal del concierto de desconcierto de la naturaleza. No son los dioses lujuriosos y hedonistas criaturas, que la mitología cristianizada nunca puede tergiversarse a pesar que desaparezcan a aquellos a los que auto-representaban. Dejémosnos de frivolidades, en tiempos de Moratín, en nuestros tiempos; con el tiempo de Zamora.

⁵²⁹ Palacios Fernández, «El teatro en el siglo XVIII...» *Op. cit.*, p. 298.

⁵³⁰ Leandro Fernández de Moratín resuelve la problemática de la siguiente manera: «debiendo ser los teatros españoles una escuela pública de racionalidad y buen gusto, solo se veían en ellos sitios de plazas, batallas campales, luchas con fieras, truhanes, traidores, soldados fanfarrones, generales y reyes sin carácter ni decoro,

ambiente inmovilista dinámico promueve tanto la continuación de la misma línea dramática de éxito popular como las incursiones de esos actores iletrados al campo de la escritura teatral. Cosme Damián expone un sermón contra el mal y los enemigos de la escena española desde el púlpito de *El Censor* sobre la especulación y actitud recaudatoria de la industria teatral, en especial sobre los dramaturgos de circunstancia y poetastros:

Ya sabéis, carísimos hijos de Apolo, lo que en todos tiempos ha dado que sufrir y padecer a nuestra congregación, la maldita secta de los rimadores o versificadores puros [...]; poetas de un talento particular y apreciable que miserablemente han apostatado de ella, seducidos, o por mejor decir, arrastrados por la multitud de estos malditos secuaces de nuestros mortales enemigos la ignorancia, el mal gusto, el interés pecuniario, la vana y ridícula ostentación de ingenios.⁵³¹

Por ende, se llega a un estado en el que el teatro se inscribe dentro de un modelo comercial proto-capitalista, convirtiéndose en otra mercancía más con la que especular para sacar rédito económico. El control de este mercado está únicamente en las manos de los directores de compañía y arrendadores de los teatros –germen de los modernos productores– que no dudan para su enriquecimiento la especulación y la explotación de los escritores. La potenciación de esta industria de un producto, para los neoclásicos, muy mediocre y deficiente, lleva sin remedio a la perdurabilidad de la ruina escénica y social del pueblo español:

Parece que poetas y músicos hicieron particular empeño en corromper, por todos los medios posibles, un género que habían cultivado sus antecesores con aprobación del público. Los poetas, siempre atrasados y famélicos, hicieron barato en la composición de las letras de tonadillas: una con otra, chica con grande, a doblón se pagaba, y según ellas eran, se les daba mucho dinero de más.⁵³²

Tonadillas a peso; espectáculo a granel. Esta es la idea que sintetiza la consecuencia de la acción de la perversa y mercantilista industria del teatro para los ilustrados y también para todo aquel intelectual del signo que fuera que observaba en el estado de la escena española una senda de mediocridad y corrupción. Este tercer elemento activo de la conflagración teatral del segundo tercio del siglo XVIII, como se ha demostrado, una vez desaparecido el bloque intelectual nacionalista y barroquista del teatro, sigue como estaba en tiempos de

acciones increíble, costumbres nunca vistas, tramoyas, máquinas y otros abortos de una fantasía exaltada. Y ¿cómo podía ser otra cosa, si los actores estaban en posesión de elegir las piezas y los poetas en la necesidad de lisonjearles, componiéndolas a su gusto?» (Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, II, p. 147).

⁵³¹ Cosme Damián, “Discurso XXXII”, en *El Censor*, Madrid, 1781, p. 494.

⁵³² Fernández de Moratín, *Obras póstumas... Op. cit.*, I, p. 104.

Felipe de Medrano: «vemos, pues, que lo que le interesa es el espectáculo, dicho de otro modo, un conjunto de elementos que no tienen ninguna relación directa con la poesía dramática propiamente dicha»⁵³³, declara Andioc haciendo referencia el teatro popular en el tiempo de Moratín. Su única pero poderosa motivación fue la del dinero seguro, dejando a un segundo plano una hipotética ideología, estética o convicción dramática. Su principal preocupación nunca fue la de la disputa con los neoclásicos, pues solamente tenía ojos para el público y su dinero. Esos empresarios y dramaturgos ajenos al arte fueron, sin quererlo ellos, el principal enemigo de los reformistas ilustradores.

Entonces, y volviendo al tema del apartado, la desconfianza general del gremio actoral y de toda la industria teatral, pues, para Leandro Fernández de Moratín será acaparadora de una subconsciente relación entre puesta en escena y negativa crítica de esta si el texto dramático no se ajusta a los parámetros neoclásicos del arte –como fueron las comedias de Antonio de Zamora–. Como se ha visto detenidamente durante todo este punto, el ilustrado hace una crítica atemporal y unidireccional, donde el punto de referencia de la evaluación es la receptiva neoclásica. Ese primer error de anacronismo y de lectura descontextualizada del teatro del madrileño se agrava por la segunda falta del mismo carácter: relacionar y colocar al mismo nivel la dramaturgia espectacular de los autores populares coetáneos a Moratín con la de los nombres barrocos de principios de siglo. Este hecho está producido por la opinión sobre el mundo e industria teatral. Aquellos actores incompetentes y los poetastros que solamente tienen ambición económica –aquellos en los que está inspirada y “dedicada” *La comedia nueva*–, impulsados y apoyados por los empresarios, son los que rigen y definen el estado de mediocridad y barbarie artística de la escena española.

En esta situación de considerar semejante o descendente ese teatro del de Zamora, es consecutivo e inherente que la opinión de la industria del espectáculo afecte en la lectura y recepción por parte de Moratín. Esta variable exterior –siempre condicionada por su ideología y su efecto en la crítica teatral– no está tanto en las valoraciones de las comedias que vio sino en las que leyó. A la interpretación anacrónica de la espectacularidad proveniente del estadio teórico y preceptivo –relacionándolas a nivel dramaturgico con las comedias de dramaturgo coetáneos que los ilustrados denunciaban–, es muy probable que Moratín aplicara el mismo proceder actoral y del gremio teatral en general que llevaban a los teatros públicos las obras de Comella y Zavala y Zamora con esas representaciones

⁵³³ Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 75.

imaginarias en la mente del neoclásico de la lectura de las comedias del autor de *El hechizado por fuerza*. Es por este motivo que el doble error de analogía anacrónica en la valoración de las representaciones que Moratín vio –que parte del comentado despotismo teatral– se agrava en la recepción textual de las obras del madrileño. Utilizando un exagerado y anacrónico ejemplo –he ahí la utilidad del mismo–, el proceder de Moratín con las obras de Zamora es el mismo que si se evaluase en sí de *La vida es sueño* a partir de una puesta en escena de Calixto Bieito. Si fuera el caso que el criterio estético y dramático estuviera a las antípodas de la representación, se condenaría a Calderón a un abanico de juicios que irían desde la inverosimilitud y el desarreglo escénico a la perversión y la fatuidad. La recepción, condicionada por la antonimia de gustos –dentro de los que se esconden la ideología y los criterios artísticos–, por ende, hace de la valoración una impresión intransigente, parcial y caprichosa, permitida por la inmunidad y autoridad del presente del crítico y la ausencia total de una contextualización histórica y artística general. Quizá el convencimiento de poder poseer la facultad de discernir la verdad hizo que fuera erróneo, precisamente, aquello que posibilitase una fusión de horizontes para la interpretación correcta de las obras de artes: la curiosidad empática de conocer y, muy importante, comprender –que no significa compartir– la realidad histórica, política, social, cultural, artística y humana que desprende toda expresión del hombre.

Es momento, pues, de concluir el largo análisis de la recepción de Leandro Fernández de Moratín. Como se ha ido viendo, pues, el segundo estadio de la recepción del teatro de Antonio de Zamora por el ilustrado es el relativo a la concepción neoclásica del teatro barroco, por lo tanto, falto de arte y desarreglado al buen gusto. Esta es una vertiente de crítica teatral, propiamente neoclásica, que condiciona el primer estadio, el historiográfico. La evaluación de la obra del autor de *Todo lo vence el amor* es desde un presente escénico, es decir, la aplicación de la crítica a su teatro en el tiempo coetáneo a Moratín. Este hecho, como es lógico, le lleva a censurarlas y a plasmar una opinión de invalidez artística y en algunos casos morales para la representación en los teatros populares españoles de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El hecho de no atender en el análisis crítico a los parámetros histórico-culturales que motivaron y, en ese caso, hacen comprender las piezas de Zamora –o, al menos, reconocer la naturaleza de su dramaturgia–, sumándole a esa visión hermética y despótica del Neoclasicismo la contaminación que supuso la no diferenciación del efecto negativo del modo de proceder de la industria teatral de finales del siglo XVIII, hacen de este segundo estadio de la recepción del dramaturgo madrileño por el

ilustrado una interpretación totalmente anacrónica y para nada objetiva, tal y como se ha expuesto en el estudio de los tres grandes errores.

No obstante la opinión crítica del teatro de Antonio de Zamora por parte de Leandro Fernández de Moratín condicionada totalmente por el baremo de la preceptiva neoclasicista, no debió reducir la recepción del ilustrado a una imagen rotundamente negativa y deficiente para el arte dramático. Debe ponerse en relevancia el primer punto en relación al tratamiento historiográfico del dramaturgo, pues en él reside una muy novedosa y justa lectura de la obra pasada de Zamora —a pesar de una relativa objetividad científica—. De esta forma el ilustrado agrupó toda su percepción del dramaturgo de «los primeros años del siglo»:

Zamora no hizo otra cosa mejor, ni sus contemporáneos escribieron obra ninguna de mayor mérito. Murió hacia el año de 1740: compuso hasta unas cuarenta comedias, y en las que existen impresas se echa de ver que siguiendo las huellas de sus predecesores, muchas veces rivalizó con ellos; pero desconociendo los preceptos del arte, cultivó la poesía escénica sin mejorarla, y la sostuvo como la encontró.⁵³⁴

Como se ha analizado, Leandro Fernández de Moratín observa al dramaturgo como pieza representante de la continuación del teatro barroco que, por declaración propia y reconocimiento estético, trató de seguir «las huellas de sus predecesores». Sus modelos fueron toda la plantilla de plumas teatrales del siglo XVII, reinterpretando temas y argumentos de estos. De ahí que «a veces rivalizó con ellos». Esta es la conclusión que hace el ilustrado cuando posiciona a Antonio de Zamora como parte de la periodización del teatro en España. No hay desvío o error en esa visión. Y esta es la novedosa primera lectura del olvidado dramaturgo: un intento de lectura no crítica sino historiográfica⁵³⁵.

Pero, como muy claramente se ha ido desmenuzando, a la hora de valorar esas piezas históricas, pasadas y propias de «los primeros años del siglo», Moratín es incapaz de separar la preceptiva neoclásica de la que era adalid y caudillo debido a una interpretación artística de presente, es decir, según los preceptos del arte que desconocía. De haber resultado estos defectos de visión opaca, bien pudiera haber sido su valoración de los dramaturgos barrocos dieciochescos la misma que Ángel Valbuena:

⁵³⁴ Fernández de Moratín, *Obra de don Leandro...* *Op. cit.*, p. VIII.

⁵³⁵ «Los aciertos que aprueba en Zamora, aunque dentro de la incomprensión del género poscalderoniano; las apreciaciones sobre Cañizares y otros menores de su generación, y la comprensión elogiosa de los sainetes de don Ramón de la Cruz, acreditan el talento moratiniano, que daba vida y gracia a un discurso de predominio erudito» (Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, p. 464).

En pleno XVIII, queda la escuela de Calderón en un mero período de “fórmula”, dignamente tratada, pero con las señales inequívocas de un agotamiento infecundo. Zamora y Cañizares son los comediógrafos de esta modalidad. Algún aspecto de ambos los deja en una noble colaboración lejana con los grandes dramaturgos anteriores. Después de ellos se baraja lo novelesco, los asuntos extranjeros, los efectismos trucos escénicos sin poesía alguna ni drama interno. Esta época de la degeneración no es achacable a los nombres citados. Esa decadencia tiene como nombre inconfundible al Comella satirizado por Moratín.⁵³⁶

A pesar de la irremediable comparación de cualidad con el teatro anterior a Zamora, se observa que hay una clara separación entre el teatro de estos dramaturgos de la “fórmula” y los coetáneos a Moratín. Pero esta valoración es de 1956 y de parte de unos de los maestros de la regeneración de la historiografía literaria española después de las autoridades decimonónicas. Sería un estúpido e irresponsable error –además de hipócrita– comparar una valoración de principios del siglo XIX con una de mediados del XX; sería un error anacrónico creer hubiera una mínima opción de que Moratín pudiera pensar eso. La naturaleza histórica del ilustrado hace que sea imposible y que sea el despotismo intelectual y artístico es el que, en última instancia, sentencie el veredicto final de Moratín. La imitación de los dramaturgos barrocos era errónea; la de los clásicos grecolatinos –como Racine y, en cierto modo, Molière– era la correcta. Así se explica que, cuando valora la continuidad que él ve en Zamora en relación a Tirso, Calderón, Solís y demás, la cualifique de continuidad mediocre de un teatro que chocaba con su ideario neoclásico, sin poder – como es lógico en este contexto– hacer otra cosa mejor. Así pues, la recepción general de Moratín hijo es la de la realidad histórica del teatro que supuso el madrileño uncida con una valoración muy secundaria de su arte condicionada por una aplicación de su teatro desde el rigor neoclásico presente. Este es el de englobar y sintetizar siglo y medio en un mismo tipo de teatro. Este error de recepción e interpretación genéricas de la historia del teatro por Moratín es el decorado de fondo del que parte toda crítica al teatro de esos barrocos dieciochescos; «porque los escalafones se rompen y las ideas empiezan a rebullir tan libremente que el meter casi en la misma hora a Lope y a Montalbán, a Calderón y a Cañizares, nos parecen cosas escandalosas»⁵³⁷.

A pesar de ello, pudiera decirse que, paradójicamente, aquel que por primera vez situó a Antonio de Zamora en la historia del teatro español, reconociéndole la importancia que tuvo dentro de ella, es el que lo interpretó de una forma más incomprendida y errónea. Pero, como se ha ido demostrando pausadamente, no hay ninguna incoherencia en cada

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁵³⁷ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 14.

una de las palabras de Moratín. En la crítica negativa repitió y profundizó las observaciones de sus posteriores; en aquellos halagos de estos, la evolución ideológica hacia una radicalización u ortodoxia –sus viajes por Europa tuvieron mucho que ver– que representaba el autor de *El sí de las niñas* los bloqueó y no los aceptó como excepciones del teatro barroco. No es ambigüedad ni paradoja el dictamen del ilustrado, pues sosteniéndola como estaba antes no la mejoró, porque el mejorar para los neoclásicos era arreglarla a los preceptos del arte, de unas reglas que los barrocos renegaban a pesar muchos de conocerlas. Era cosa de tiempos distintos, aciagos para el arte escénico español, pero distintos, lejanos y pasados. Por eso Leandro Fernández de Moratín es el primero que, a siempre que su neoclásico, subjetivo e intransigente modo lo permitiera, sitúa a Antonio de Zamora en la historia del teatro de España. Incluso, consecuencia de esto último, revisa la opinión que se tenía de él y de su obra, desenmarañando casi un siglo de silencio y aportando muchos más datos. Esto continúa siendo incompreensión, pero ya no tanto olvido.

4. EL ESCÁNDALO SE VUELVE COSTUMBRE

No obstante, un recuerdo incomprendido daña harto más que el olvido. Pues roza la falsedad o, al menos, es deformación de aquella realidad de pasado. Y –es hora de ponerse rigurosos e imparciales, tal como reza el ideario ilustrado– no puede admitirse la descripción de ese recuerdo por aquel que «muchas veces dirigió su pluma la parcialidad y muy pocas la inteligencia».⁵³⁸ Moratín encontró olvidado Zamora por la incompreensión de todo el siglo y lo renació posicionándolo en la historia mediante el criterio neoclásico y su luz pragmática con el teatro. De esta forma, de alguna manera, lo olvidado se convierte en lo nuevo y en la base de la próxima distribución de él por el futuro de la Ilustración, es decir, el siglo XIX.

Después de todo lo observado, largamente analizado, se puede llegar a comprender, precisamente, la incompreensión que el todo mundo neoclásico, desde Luzán a Leandro Fernández de Moratín, tuvo de la obra de Antonio de Zamora. Su preocupación primera no era tanto dramática o artística por ella misma sino social y moral. La recepción del autor de *El hechizado por fuerza* en el periodo histórico que abarcó la Ilustración y el Neoclasicismo

⁵³⁸ Fernández de Moratín, “Prólogo”, en *Orígenes... Op. cit.*, pp. I-II.

es hija de su tiempo. No hay ninguna incoherencia ni ninguna barbaridad inconexa. No hay anacronismos, aunque sea una lectura anacrónica. En el detenido estudio y análisis del modo de interpretación y valoración del teatro pasado –y arte en general– por una nueva corriente reside una porción importante de la esencia de esta. Ello se desprende del genio y de la braveza con la que se opone a la realidad artística anterior. En la crítica del mundo pasado reside la panorámica del mundo que defiende, las claves de lo que para ellos configura la dimensión de los hombres vivos. Y en ella, toda y cada una de las valoraciones críticas que de la obra del madrileño se han visto atienden a la problemática de la importancia del teatro como medio de educación y regulación del pueblo hacia su soberano, hacia el bien común de la nación. Un control, claro está, configurado dentro del modelo político del absolutismo ilustrado. Famosa es la sentencia del mismo Carlos III: «El hombre que critica las operaciones del gobierno, aunque no fuesen buenas, comete un delito»⁵³⁹. Y, debido a la necesidad de que ese medio, esa herramienta, fuera pragmática y utilitaria para los otros medios que debían educarse y reformarse para llevar a cabo el bien común, es decir, los ciudadanos.

El cambio de percepción del teatro es igual de intenso que con el mundo intelectual y filosófico. En un mundo de estados modernos que habían subyugado lo religioso a lo civil, el teatro había experimentado también una especie de secularización por el estado, encarándolo todo hacia el buen funcionamiento de la sociedad. Ese proceso de arrendamiento del teatro obedecía a la necesidad de conseguir extirpar del seno de la sociedad los males y vicios que lastraban sus proyectos políticos. Por lo tanto, el adoctrinamiento debía de ser directo y claro, sin riesgo a variantes que pudieran condicionar su éxito. Como tal, debía de insertarse de forma inocua los ejemplos de la buena conducta del ser civilizado y hombres y mujeres de bien o la ridiculización con fin pedagógico de aquellas costumbres que debían erradicarse. «Los progresos de la literatura, señor Antonio, interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional; el nuestro está perdido, y yo soy muy español»⁵⁴⁰, diría el alter ego de Moratín en *La comedia nueva*. De ahí que la realidad, la naturaleza y su imitación fueran las bases del proyecto cultural absolutista ilustrado.

¿Y qué modelo artístico para esos hombres de hirviente afán reformista era sino que la pintura verídica y la excelcitud que los clásicos grecolatinos habían llevado al arte? No fue

⁵³⁹ Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, p. 27.

⁵⁴⁰ Fernández de Moratín, *El sí de las niñas... Op. cit.*, p. 89.

una coincidencia de gustos estéticos, sino una pretensión política y social la que llevó a que se intentara seguir los preceptos de los antiguos. La imitación rígida de la naturaleza como un principio motivado por las necesidades pedagógicas y ejemplares para unas ansias de cambio, sino de revolución. Las poéticas de Aristóteles y Horacio se erigieron como la piedra filosofal que permitiera ofrecer al público –perdón, al vulgo– ejemplos de lo que debían de aplicar en sus vidas cotidianas mediante la experimentación de la representación. Así, la configuración del teatro debía seguir aquellas reglas que los clásicos valoraron como las únicas para el buen arte, pues «todas las ciencias se fundan en la naturaleza de las cosas y la poesía es una de ellas, y todo lo que vaya fuera de lo que es natural (particularmente en la poesía dramática o representable) es un desatino»⁵⁴¹. Que fuera entretenimiento era el caramelo perfecto para el niño del siglo de las luces. Y los gobernantes, como buenos padres, sabían qué era lo mejor para ellos. En la recepción de la memoria, la persona y la obra de Antonio de Zamora por los ilustrados, neoclásicos y la industria teatral popular se congrega la mala interpretación de la dimensión artística y social que fue el autor de *El hechizado por fuerza*. En la incomprensión de obras que no fueran de figurón reside la esencia de la visión ilustrada al arte, siempre como herramienta del sistema absolutista para encauzar a ese hombre rousseniano, bueno por naturaleza y civilizado por educación. De ahí la vehemencia para la rectificación y el control del mundo teatral, empezando por las direcciones de las compañías y los mismos actores, que, olvidados ellos mismos a la fácil fama y el pecuniario interés, escapaban a la utilidad de palo de tomatera del teatro para la sociedad. «El fanatismo de la moral pública es un ser peligroso: pero aún más lo es el falso fanático, que ha abundado mucho entre artistas, filósofos, etc., es decir, el que usa argumentos morales para imponer criterios estéticos».⁵⁴² Por ambos frentes, Antonio de Zamora fue incomprendido y escandalosamente olvidado.

4.1. Intento fallido de rechazo de la recepción neoclásica: *Comedias escogidas* (1832)

Si Leandro Fernández de Moratín fue el epílogo de la recepción neoclásica del dramaturgo, los acontecimientos políticos –como había ocurrido a mitad de siglo con el nacionalismo literario– imprimirían sus variaciones en esa imagen ya creada de la obra de Zamora en el siglo XIX; ese escándalo durante siglo XVIII se vuelve costumbre en el

⁵⁴¹ Ferández de Moratín, *La Petrimetra...* *Op. cit.*, p. 150.

⁵⁴² Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 260.

siguiente. Al finalizar y restaurarse el régimen político –y, por consiguiente, social e ideológico– del absolutismo de Fernando VII, empieza a aparecer un movimiento de rectificación, precisamente, de la recepción neoclasicista del teatro barroco representada por Moratín. Con esta actitud y objetivo expurgador de la mala recepción dieciochesca, Agustín Durán publicó en 1828 un *Discurso (sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español)*, en el que, tal y como dice Donald Shaw advierte dos líneas de pensamientos paralelas que pueden considerarse las guías de los partidarios de una descontaminación del rigor neoclasicista en el legado teatral antiguo:

Una es básicamente histórica. Pretende describir esquemáticamente, y con cierta parcialidad, el ascenso y la caída de la fortuna del drama del Siglo de Oro en España y la responsabilidad de la crítica neoclásica en aquella. La otra línea de pensamiento es más teórica. Intenta formular una concepción de la literatura romántica que ofrezca una base para la nueva valoración crítica del teatro del Siglo de Oro en términos favorables.⁵⁴³

Y ahí, en plena reivindicación española y del arte propiamente español, aparece una serie de impresiones fundamentales para el giro de la recepción del teatro barroco que ocurrió una vez expulsadas o derogadas las ideas y el preceptismo atemporal, universal y unidireccional que había dirigido toda la crítica teatral del último tercio de siglo anterior:

Contemporáneo del *Discurso*, es una colección de textos teatrales del Siglo de Oro, impresos en Madrid entre 1826 y 1834, a la que no se ha prestado la atención debida y en la que desempeñó un papel importante Agustín Durán. Me refiero a la llamada colección de Ortega y Compañía, que recogió, en 59 tomitos, 118 obras de los autores barrocos. Cada pieza teatral va acompañada de un breve examen crítico anónimo [...]. La confusión domina en los exámenes de esta serie de comedias, que es la primera de importancia publicada en la España del s. XIX. Los “exámenes” que pueden ser atribuidos con mayor seguridad a Durán son auténticos manifiestos a favor de la concepción romántica del teatro. Por el contrario, otros exámenes se muestran reticentes, sino claramente adversos al viejo teatro español.⁵⁴⁴

De esta manera, se configura una serie de impresiones de piezas dramáticas de los grandes hitos del teatro del Siglo de Oro como reivindicación, no tanto de la excelencia de estos –que también–, sino como expresión contestataria a los juicios neoclásicos, herméticos e intransigentes con aquello ajeno a los preceptos del arte, de Moratín y Martínez de la Rosa. Es decir, en plena ebullición nacionalista –que no patriótica– después de haber echado a los usurpadores franceses de la española tierra, lo que es

⁵⁴³ Agustín Durán, *Discurso (sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español)*, D. L. Shaw, (ed.), Málaga, Ágora, 1994, p. 23.

⁵⁴⁴ Leonardo Romero Tobar, “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, en *Letras de Deusto*, 22, 1981, p. 104.

necesario es la construcción de una identidad nacional refleja del esplendor pasado y presente mediante un teatro que «se considera castizo, característico de la idiosincrasia española y espejo del “espíritu español”»⁵⁴⁵. Y para ello, tal y como dice Agustín Durán en su *Discurso*: «la mejor apología que pudiera hacerse de nuestros autores dramáticos del siglo XVII sería la de publicar, no solo aquellas de sus obras que por su asunto tienen alguna analogía con el drama clásico, sino las que por su esencia y objeto pertenecen exclusivamente al romántico nacional»⁵⁴⁶.

Como es lógico, Antonio de Zamora iba a tener reservado un tomo de sus más famosas y relevantes comedias que la causa nacionalista⁵⁴⁷. En esta nueva situación de disputa y conflicto vuelve a situarse el nombre y la obra del autor de *El hechizado por fuerza*. En febrero de 1832 se publica en la madrileña imprenta de Ortega un tomo único con *Comedias escogidas de Antonio de Zamora*. Indudablemente, el editor saca a la luz una colección de comedias escogidas de Zamora en respuesta a la crítica y valoración negativa de la obra del dramaturgo por los neoclásicos. Si bien es importante y sintomático de la nueva recepción pre-romántica la vuelta de la valoración de la naturaleza de los figurones de *El hechizado por fuerza*⁵⁴⁸ y *Don Domingo de don Blas*⁵⁴⁹ como ridiculizadora de los caracteres existentes en la sociedad, lo es más la perspectiva de comedias como retratos de la vida de los antiguos, es decir, una visión que tiene en cuenta el distanciamiento histórico y social. En otras palabras, el editor de esta colección ve en la comedia *Mazariegos y Monsalves* un testimonio original y puro de lo eminentemente español, pintura de sus costumbres antes del genocidio racional que, para ellos, supuso el neoclasicismo: «todos estos recuerdos son de aquellos, que para el amante de la antigüedad y de las glorias de su país y para el historiador filósofo presentan una mina inagotable de reflexiones, que con una sola frase describió el príncipe de los poetas, diciendo *et meminisse iuravit*»⁵⁵⁰.

⁵⁴⁵ Joaquín Álvarez Barrientos, “Traducciones, adaptaciones y refundiciones”, en *Historia de la Literatura española. Siglo XIX*. I, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 270.

⁵⁴⁶ Durán, *Discurso*... *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁴⁷ El tomo (Antonio de Zamora, *Comedias escogidas de Antonio de Zamora*, Madrid, Imprenta de Ortega, 1832) contiene las siguientes piezas: *El hechizado por fuerza* (pp. 3-144; “examen”, pp. 145-147); *El convidado de piedra* (pp. 149-306; “examen”, pp. 307-311); *Don Domingo de don Blas* (pp. 313-481; “examen”, pp. 482-484); *Mazariegos y Monsalves* (pp. 485-641; “examen”, pp. 642-647).

⁵⁴⁸ «El poeta se vale de estos medios para que la credulidad de don Claudio tenga toda la verosimilitud necesaria en buena dramática» (Zamora, *Comedias escogidas*... *Op. cit.*, p. 146).

⁵⁴⁹ «Es en fin un carácter verdaderamente teatral. [...] Nada diremos de don Beltrán, el cual retrata el poeta un hidalgo pobre y estafador; ni de los demás personajes de la pieza, que aunque poco interesantes, contribuyen a poner en acción el carácter principal que se propuso pintar el poeta, y a los progresos de la fábula hasta su fin» (*Ibid.*, p. 484).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 647.

“Tal vez un día recordar esto nos será de ayuda” dice el verso 203 del primer libro de la *Enciclopedia de Vigilio*⁵⁵¹. Retorno a la idiosincrasia verdadera de lo hispánico, del modo de hacer teatro auténtico para el carácter y el espíritu español y exclusión de las imposiciones que no atiendan a la naturaleza humana, no a la universal, constante y regulada⁵⁵². Está en la experimentación de lo sublime lo que puede trascender a la misma alma humana, aquella que sobrepasa las «medidas del mundo efímero y prosaico de la realidad palpable y sensual»⁵⁵³. No es de extrañar, pues, que los impulsores de esta colección admirasen y subrayasen la importancia de *No hay deuda que no se pague*. A pesar de que resaltar aquello que también el autor de *La comedia nueva* vio como acierto en cuanto a la recreación de las costumbres y que definirá parte de la literatura que vendría⁵⁵⁴, la valoración del propio mito y, muy especialmente, de la obra de Tirso es de signo totalmente distinto al juicio de Moratín. Por lo tanto, el editor considera excelente la continuación y adaptación de la personificación sacrílega por Zamora:

Don Juan Tenorio es aquí el héroe principal, y el poeta ha formado con él, no solo un hermoso drama de costumbres, sino que ha descrito uno de aquellos grandes caracteres donde se ceban las pasiones y los sacan de la esfera común de los hombres, llevándolos a rienda suelta de precipicio en precipicio hasta conducirlos a una funesta catástrofe, por no intentar subyugarlas.⁵⁵⁵

La recepción ha cambiado totalmente porque se ha girado el enfoque. Ya en 1832 –y antes con Agustín Durán, si es que no son suyos estos comentarios– la interpretación de la fábula vuelve al plano de la ilusión anterior al neoclasicismo, donde el juego teatral tiene una significación simbólica para con la dimensión humana y social:

El espíritu clásico recoge al hombre en un punto central donde converge todo su tiempo vivido y por vivir; el espíritu barroco lo proyecta sobre una multitud de puntos esparcidos a su alrededor, en cada uno de los cuales puede iniciar una vida siempre interrumpida y reinventar un personaje; de ahí su incesante movilidad, su marcha remolinante de ángel berniniano; se busca por todas partes, y mucho más a su alrededor que en sí mismo.⁵⁵⁶

⁵⁵¹ En realidad el verso al que se refiere es «*sforzan et haec olim meminisse iuvabit*».

⁵⁵² «Estos hombres ni tienen sentido común, ni conciencia lógica; y para persuadirlos sería necesario, no razones, pues no las oyen, sino hacer moda la sensibilidad y la inteligencia de que carecen, porque entonces aun cuando sean ineptos para obtener tales dotes, fingirán que los tienen, como ahora ostentan un gusto intolerante y exclusivo, que tampoco poseen sino en los labios» (*Ibid.*, p. 308).

⁵⁵³ *Ídem*.

⁵⁵⁴ «Resta decir alguna cosa de la parte dramática, que representa las costumbres del tiempo, que en esta comedia, como en todas las románticas, es y debe ser toda acción y movimiento» (*Ibid.*, p. 310).

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁵⁵⁶ Rousset, *Circe y el pavo real... Op. cit.*, p. 367.

El editor se percata que la intención de Zamora al hacer una versión del mito es la de adaptar a su tiempo lo moral del héroe dramático creado por Tirso de Molina, continuando la trascendencia religiosa, moral y filosófica del mercedario⁵⁵⁷. En ese caso, los mecanismos para interpretarla deben ser coherentes al supuesto objetivo y pensamiento del dramaturgo: «la verdadera filosofía del hombre, la razón, la sensibilidad nos servirán de guía para juzgar la presente comedia, en la cual su parte maravillosa influye no poco para hacer realzar la parte moral»⁵⁵⁸. Es entonces cuando los parámetros de crítica teatral coinciden positivamente a grandes rasgos con el estilo y la dramática de la pieza; es cuando se entiende y se comprende el elemento sublime y transcendental del efecto escénico que determina todo el significado del mito: «la parte maravillosa del drama se ha distribuido con acierto y economía, y es tan esencial para la acción que sin ella no resultaría la moralidad ni el terror religioso que el autor se ha propuesto»⁵⁵⁹. El espíritu romántico que empieza a verse en estos exámenes muestra una pragmática pedagógica para la sociedad de muy distinta naturaleza que la del ideal neoclásico, tal y como declara Isabel Giménez Caro:

La crítica literaria pasa por el tamiz de la moralidad. [...] La idea que recorre toda la literatura decimonónica española –fundamentalmente la de la primera mitad del siglo– es que esta ha de servir para “corregir los vicios de la sociedad”, como tanto gustaba repetir a los costumbristas, [...]. Y así es como afrontan los hombres de letras decimonónicos la recuperación del teatro del siglo de oro, amén de la necesidad, a partir de las ideas románticas, de la construcción de una literatura nacional propia.⁵⁶⁰

Una revisión inmediata del teatro barroco permite que Antonio de Zamora vuelva a ver la luz. O, al menos, lo retiran del destello cegador que lo había menospreciado por intolerancia. Al menos en los cuatro exámenes de *Comedias escogidas* de 1832 se percibe una preocupación por comprender la distancia histórica y social de las piezas. ¿O pudiera ser, como lo fue el figurón para Luzán y los primeros neoclásicos, coincidencia de intereses de la urgencia y vehemencia de los intelectuales por reavivar el teatro puramente español? El nacionalismo literario de después de la Guerra de Independencia, aun década y media de haber transcurrido, podría explicar muchos de los aspectos del tomo dedicado a Zamora y a los otros cincuenta y ocho volúmenes de otros autores antiguos.

⁵⁵⁷ «Este es el gran mérito del poeta que primero concibió este drama, y de Zamora, que no hizo más que arreglarle y presentarle bajo formas más recogidas y convenientes» (Zamora, *Comedias escogidas...* *Op. cit.*, p. 308).

⁵⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁶⁰ Isabel Giménez Caro, “La moralidad en el análisis decimonónico de las *Comedias escogidas* de Tirso de Molina”, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, Antonio Serrano (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, p. 16.

4.2. El academicismo en la recepción en el siglo XIX

Esta es la conclusión de ese intento por deshacer toda la acción crítica neoclásica. Intento que confirma la regla que marcó Leandro Fernández de Moratín y que demuestra que la observación detenida y positiva del editor de *Comedias escogidas* fue una excepción. Así lo reafirma Ángel Valbuena Prat:

Desde *La comedia nueva* nadie se ha atrevido apenas a defender nuestro último Barroco del XVIII; y sin embargo hemos visto que no todo en él era despreciable, y su camino fecundaba más que el de su verdugo las rutas de nuestro renacer romántico. [...] El último barroco fue a Moratín lo que Echegaray a Benavente. Los dos “clásicos” reaccionaron contra una moda desaforada; pero esta era más española y más profunda que el fino juego del que no es capaz de hacer una gran tragedia ni un gran espectáculo.⁵⁶¹

En efecto, absolutamente todo lo que quedaba de siglo XIX iban a perpetuarse las mismas valoraciones sobre Antonio de Zamora con las que se inició, si bien es cierto que presentadas y desarrolladas de forma mucho más detenidas y supuestamente historiográficas. Pero, como se verá, no hay apenas alteración del criterio moratiano, es decir, no se contextualiza históricamente a ambos autores en su época y, además –criterio nuevo– su valoración es comparativa en relación a la obra de Calderón, Lope y todos los clásicos precedentes. Entonces, es menester, pues, un breve y escueto recorrido por la opinión de cada uno de aquel que habló sobre Antonio de Zamora en el siglo XIX. El hecho que la autoridad de Moratín resuene detrás de cada uno de ellos es razón suficiente por la que no profundizar en su estudio.

Aquellos primeros años del siglo XVIII al que se refería el autor de *El sí de las niñas* tienen la misma opinión para el crítico y editor Eugenio de Ochoa y Montel (1815-1872): «florecieron, es verdad, después de aquel ingenio [Solís], don Antonio de Zamora y don José de Cañizares, pero sus esfuerzos por reanimar la amortiguada escena nacional fueron vanos: –es una ley de la naturaleza que todo lo que ha existido perezca, y el antiguo teatro español sufrió la ley común–»⁵⁶². A pesar de advertir el parcial y subjetivo criterio de los

⁵⁶¹ Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, p. 464.

⁵⁶² “Prólogo”, en *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días. Segunda parte. Tomo V*, Eugenio de Ochoa (ed.) Paris, Librería Europea Baudry, 1838, p. I.

neoclásicos⁵⁶³, no le impide para declarar que, después de la Guerra de Sucesión, por estos «mamarrachos dramáticos»⁵⁶⁴ –como denomina a los dramaturgos de la primera mitad de siglo– el teatro «cayó naturalmente en manos inhábiles que, convirtiendo el arte en oficio, desacreditaron el género que cultivaron, que era el de los grandes maestros del siglo XVII, pero adulterado por las imaginaciones raquíticas y la crasa ignorancia de sus imitadores»⁵⁶⁵.

Del mismo cariz son las sentencias que emite Francisco Martínez de la Rosa (1787–1862). Los juicios del dramaturgo y político granadino resuelven cualquier disyuntiva de posible dramaturgia de transición con la argumentación del mal arte de Zamora debido a la decadencia del tiempo en que le tocó vivir. Por ese motivo, según Martínez de la Rosa, tuvo el dramaturgo madrileño que intentar imitar el teatro de Calderón como revulsivo a esa «época de corto saber y de estragado gusto»⁵⁶⁶:

Pero cabalmente el genio dramático de Zamora poco o nada se asemejaba al de Calderón, y por no haber conocido cual era el rumbo propio que la índole de u teatro le indicaba, malgastó tiempo y los sudores en muchas composiciones de poca estima, afeadas con notable desarreglo y ridícula afectación de estilo; y apenas dejó una u otra muestra de lo que hubiese sido capaz, si se hubiese dedicado a componer verdaderas comedias.⁵⁶⁷

Estas palabras, después de todo lo visto durante lo largo del capítulo, sobran comentarse. La violencia, la prepotencia, la pedantería y el despotismo tiránico de creerse en posición de semejantes descalificaciones lo llevan –¡ciento once años y con un total desconocimiento de la historia socio-cultural de principios del siglo XVIII!– a criminalizar a Antonio de Zamora, culpándolo de inepto y rimbombante autor de meros pasatiempos, que no comedias. Ni las posiciones más críticas de Leandro Fernández de Moratín llegaron a tanta desconsideración e ignorancia intelectual. Martínez de la Rosa, como se ve, siguiendo la estela de su predecesor, potencia y tergiversa todavía más la recepción del dramaturgo madrileño por el autor de *La derrota de los pedantes*, fijada por Ochoa, el propio de la Rosa y todo los que le seguirán en la historiografía teatral de gran parte del siglo XIX.

Juan Eugenio Hartzenbusch en 1841 repite la imagen de los dos epígonos del barroco que le ha llegado de la historiografía decimonónica. A pesar de tratarse de un artículo sobre

⁵⁶³ Según Ochoa la crítica de los neoclásicos se caracterizó por «un depotismo tanto más intolerante cuanto era mezquino remedo del que aún estaba muy en boga en la vecina Franca, y cuanto a fuerza de rigorismo se quería suplir la falta de talento y compensar el pasado desorden» (Ochoa, “Prólogo”, en *Ibid.*, p. I).

⁵⁶⁴ *Ídem.*

⁵⁶⁵ *Ídem.*

⁵⁶⁶ Francisco Martínez de la Rosa, *Obras literarias de Francisco Martínez de la Rosa. Tomo segundo*, Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838, p. 474.

⁵⁶⁷ *Ídem.*

Ramón de la Cruz y de su teatro menor que indudablemente parte del propio de Zamora – del que no hace ninguna mención el romántico–, no hay ninguna variación al respecto, sino una simplificación de la simplificación y generalización precedente:

Cañizares y Zamora, que entre muchas composiciones dramáticas escribieron muy pocas de mérito, no eran talentos de tan superior jerarquía que hiciesen perder la esperanza de nombrarse con ellos, mucho más cuando al influjo de la crítica francesa, empezaba a cundir la opinión de que todo nuestro teatro no valía nada.⁵⁶⁸

Véase de lo nocivo que es el resumir el arte teatral de dos autores en cuatro líneas. O, al menos, en dos ideas: imitadores secundarios y mediocres de Calderón y representantes del inicio de la decadencia del teatro español durante todo el siglo XVIII⁵⁶⁹. En cuanto a la versificación de las comedias que él denomina serias –es decir, las de santos, historiales, de honor y fiestas reales– Antonio Gil de Zárate (1796-1861) declara que con estos dos dramaturgos «ya se había perdido el arte de versificar, pues generalmente Zamora y Cañizares son en extremo flojos y lánguidos en esta parte, como tocando ya a la época del prosaismo»⁵⁷⁰. Tampoco hay un ápice de variación en la opinión por Francisco José de Orellana (1820-1891). Es, según él editor y periodista granadino, «don Antonio de Zamora, otro de los imitadores de Calderón, a quien supo parecerse más en los extravíos que en los aciertos del ingenio»⁵⁷¹.

Aunque en la misma línea historiográfica de epígono secundario del teatro barroco, Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) tiene una opinión algo más positiva y valora el talento para el arte dramático del dramaturgo madrileño. Al contrario que los más críticos y que más desprestigiaron el teatro de Zamora, el literato costumbrista por antonomasia tiene en cuenta –y así lo hace constatar con el comentario de varias comedias– no solamente los dos títulos por los que todos lo recuerdan, sino otras piezas que deben contemplarse como excepciones al estado yermo de la escena española de aquella época. No obstante,

⁵⁶⁸ Juan Eugenio Hartzenbusch, “Artículo crítico sobre el teatro de Ramón de la Cruz”, en *Semanario Pintoresco Español*, 21 de febrero de 1841, p. 61b.

⁵⁶⁹ «Estos autores pretendieron continuar el sistema antiguo, y lo hicieron en cuanto a las formas, y hasta en el estilo, usando en sus dramas serios toda la exageración de los cultos, aunque ya con malísima gracia y como cosa forzada. Con efecto, compárense los trozos ingeniosos y brillantes, aunque de pésimo gusto, que de este género hemos citado en varias ocasiones, con el ridículo e insulso de los versos siguientes de Cañizares, y se verá que lo que ante era, por decirlo así, espontáneo y estaba en la masa de la sangre, aparecía ya en este último postizo y hecho sin inspiración alguna» (Antonio Gil de Zárate, *Resumen histórico de la literatura española. Segunda parte del manual*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1854 –primera edición de 1844, vol. II^o–, p. 486).

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 487.

⁵⁷¹ José de Orellana, “Zamora”, en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, José Orellana (ed.), Barcelona, Salvador Manero, 1867, tomo III, p. 924.

Mesonero Romanos no abandona la línea comparativista para la evaluación de la calidad de la dramaturgia de Antonio de Zamora, perspectiva común en la recepción decimonónica:

En ellas se propuso evidentemente el autor, y según él mismo repetidamente asegura, la imitación más sumisa de su gran maestro don Pedro Calderón; aunque careciendo del ingenio colosal y la brillante y espontánea imaginación de aquel, sucedióle a Zamora lo que a otros que se habían propuesto igual objeto, y fue el de acertar rara vez a imitar las bellezas, y caer frecuentemente en el escollo de remedar y exagerar los extravíos del primero.⁵⁷²

Resulta totalmente sintomático el tratamiento por estos mismos críticos la excepción que, a grandes rasgos, rompe la tónica de decadencia y posición secundaria de Zamora. *El hechizado por fuerza* y, a mucha distancia, *No hay deuda que no se pague* son las únicas obras que desde Eugenio Ochoa a Mesonero Romanos disfrutaron de una buena recepción y, especialmente la primera, acumulan gran parte de las pocas méritos que los decimonónicos vieron en el teatro del madrileño para ser comentado. El tratamiento del figurón don Claudio como ridiculización de la superchería y de las malas costumbres populares es tratado –en las pocas y escuetas veces que aparece– de forma muy somera y para nada entendido en los parámetros socio-culturales originales, sino los propios⁵⁷³. *El hechizado por fuerza* es utilizado para denotar, a modo de contraste, el error en el que Zamora escribía y, entonces, demuestra que tenía capacidad y talento para cultivar un teatro verdaderamente válido y de calidad. Eugenio de Ochoa dejó claro su parecer:

Inútil nos parece insistir en las bellezas de que abunda esta comedia, prueba de las felices disposiciones del autor para la carrera dramática, en la que hubiera podido hacer mucho más progresos si hubiese vivido en circunstancias más favorables [...], pero la índole de su genio no estaba en armonía con la del gran poeta madrileño.⁵⁷⁴

⁵⁷² Ramón de Mesonero Romanos, “Teatro antiguo español. Zamora y Cañizares”, en *Seminario pintoresco español*, 10 de abril de 1853, p. 114. Igualmente, estas opiniones de ambos dramaturgos las repetirá en *Dramáticos posteriores...* *Op. cit.*, pp. XIX-XXI. En esta colección se publicarán las obras de Zamora: *No hay deuda que no se pague* (pp. 411-434); *El hechizado por fuerza* (pp. 435-456); *Mazariegos y Monalves* (pp. 457-480); *Cada uno es linaje aparte y los mazas de Aragón* (pp. 481-503).

⁵⁷³ Martínez de la Rosa declara al respecto que «dícese que Zamora se propuso en esa composición burlarse de los hechizos y conjuros de Carlos II, muy propios para la burla, si tales achaques en los príncipes no costasen tantas lágrimas a las naciones; pero sea de esa voz lo que fuere, lo cierto es que el que con tal oportunidad y gracejo supo burlarse de la aprensión de un menguado y de la vulgar creencia de hechicerías, manifestó lo mucho que hubiera podido enriquecer el teatro español, si se hubiese dedicado a sacar a plaza otros vicios y defectos ridículos» (Martínez de la Rosa, *Obras literarias...* *Op. cit.*, p. 476).

⁵⁷⁴ Ochoa, “Don Antonio de Zamora. *El hechizado por fuerza*” en *Teatro escogido desde...* *Op. cit.*, p. 327.

Esta idea, idéntica que a la de Martínez de la Rosa, volverá a mostrarse en Orellana⁵⁷⁵, Gil de Zárate⁵⁷⁶ y en Mesonero Romanos⁵⁷⁷ expresada de forma casi exacta. Gran parte de ese acierto, según estos críticos, está muy relacionado con la influencia incuestionable de las comedias de Molière. Si en las piezas historiales, las de santos, las de honor y en las fiestas reales la referencia para comparar era Calderon, en cuanto a las comedias de figurón y de magia era el clásico francés. El primer caso se explica por la obsesión de estos decimonónicos por las palabras de Zamora en su prólogo aludiendo a su seguimiento del máximo dramaturgo del siglo XVII. Pero, si bien es cierta esa voluntad de imitación del epígono, lo que hacen tremendamente mal los críticos del XIX es no contextualizar esas declaraciones en su tiempo, en 1722. Es ahí donde –otra vez– la recepción del autor de Don Domingo de don Blas vuelve a ser anacrónica. El criterio histórico comparativo de Martínez de la Rosa, Ochoa, Gil de Zárate y demás presupone que la época de Zamora y Cañizares era la misma que la de Calderón, y aún de Lope o Tirso. Esa generalización sintética lleva, irrevocablemente, a una valoración negativa de aquellos a los que «deben reconocerse en sus obras dotes muy relevantes para el cultivo de las musas»⁵⁷⁸. No se dan cuenta que esa posición de secundarios, esa –para ellos– mediocridad, es consecuencia de que escribían por y para su época, atendiendo a las novedades teatrales que iban surgiendo por el propio discurrir de los tiempos. Barroco, sí, pero no el mismo que el de Lope, Tiros o Calderón, pues mucho había cambiado y/o evolucionado la sociedad. Como el caso de No hay deuda que no se pague, la comedia de magia *Duendes son alcabuetes y Espíritu foletto*, si bien inscrita dentro del teatro barroco general, evoluciona hacia algo diferente incluyendo la tradición del elemento del duende del teatro italiano, siendo mucho más allá de simples imitadores de los grandes del XVII como pretendieron Moratín y todos los decimonónicos.

Duendes son alcabuetes pertenece a esta tradición de comedia con duende. A la altura de 1709, la deuda de este tipo de obras con *La dama duende* había quedado tan desdibujada que muy

⁵⁷⁵ «Este poeta hubiera podido sobresalir en el género cómico» (Orellana, “Zamora” en *Teatro selecto antiguo...* *Op. cit.*, p. 925).

⁵⁷⁶ «Pero si estos dos dramáticos fueron tan infelices en el género noble, brillante e ideal de nuestros antiguos, pusieron en boga otro que se aproximaba ya a la verdadera comedia de caracteres» (Gil de Zárate, *Resumen histórico...* *Op. cit.*, p. 487).

⁵⁷⁷ «Otra cosa tal vez hubiera sido, si bien aconsejado Zamora por su mismo ingenio, y en vez de empeñarse en seguir servilmente aquella imitación, hubiera caminado por la fácil senda que aquel parecía marcarle; la senda no menos gloriosa que abría por aquel tiempo en el teatro de la nación vecina el gran talento de Moliere, el drama propiamente cómico y la pintura festiva de costumbres y caracteres» (Mesonero Romanos, *Seminario pintoresco español*, 10 de abril de 1853, p. 114).

⁵⁷⁸ *Ídem.*

probablemente Antonio de Zamora, teniendo como modelo alguna de las farsas de los Trufaldines, nunca pensó en hacer una nueva versión de la comedia calderoniana.⁵⁷⁹

Nunca atendieron a esta observación de la doble vertiente hecha por Fernando Doménech Rico⁵⁸⁰. Es decir, estos críticos no saben valorar la contemporaneidad de Zamora y Cañizares del mismo modo que Zamora adaptó a su tiempo *El burlador de Sevilla* de fray Gabriel Téllez. Esto último, por supuesto, son imposibles de observar.

Estos críticos academicistas, herederos de Moratín, solamente podían ver y valorar aquello de la dramaturgia de Zamora que tuviera referencias anteriores. Como el neoclásico, se sentían perdidos a la vez que emergía en ellos una sensación de repulsa hacia lo nuevo o, mejor dicho, hacia la nueva forma de hacer teatro del madrileño. Así que, guiados por el proceder historiográfico anterior, sistemáticamente resumen en cuatro puntos toda la dramaturgia de Zamora. El primero, el más global, es el de considerarlo burdo seguidor a conciencia de Calderón. Debido a la falta de talento, explota de forma abusiva una imitación exagerada del estilo y de unas comedias que no se asemejan solamente en pocas ocasiones a la de sus referentes –cosa que se acaba de ver no del todo cierta–. El segundo es el de, como se ha presentado, la voluntad de copia al hispánico modo de las obra de Molière⁵⁸¹. El tercero es, precisamente, aquello que no estaba en su mano y que les impedía equipararse a sus predecesores: «los esfuerzos del ingenio [...] tenían que contrarrestar hasta el contagio del mal gusto, lastimosamente difundido: así no extrañamos la falta de buenos escritores en el primer tercio del siglo XVIII»⁵⁸². Este obstáculo supuestamente propio del tiempo que le tocó vivir imposibilita, según ellos, la buena escritura. Esta máxima es totalmente coherente si se parte que, una vez muerto Calderón y el arte escénico se apartó de la costumbre de su altura, aquellos hitos modélicos se han perdido o no se ha proseguido con otros distintos referentes –como el del teatro francés–. A raíz de eso, viene el último de los cuatro puntos: las únicas dos excepciones de valor que confirman los otros tres puntos, es decir, *El hechizado por fuerza* y *No hay deuda que*

⁵⁷⁹ Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines...* *Op. cit.*, pp. 310-311.

⁵⁸⁰ «Hay que plantearse la duda de si Zamora, que conocía sin duda la comedia calderoniana, tomó estos elementos de la tradición italiana o los incorporó directamente de la obra original. En todo caso, no parece que la comedia de Zamora disuene de toda la corriente de espíritus foletos que venía de Italia, y bien puede darse el caso de un doble origen, como ocurre con toda la obra, que debe mucho a los Trufaldines, pero mucho también a la tradición de la comedia española, y concretamente a Calderón» (*Ibid.*, p. 311).

⁵⁸¹ «En esta tendencia de la comedia vemos ya que empezaba a influir en nuestro teatro el conocimiento de las obras de Molière; pues si bien no se imitó su regularidad, nada conforme a nuestro sistema dramático, sí es cierto que quedó intacto el alto género de sus obras maestras, puede decirse que Zamora y Cañizares tuvieron presentes las farsas del célebre cómico francés, que no son otra cosa más que unas comedias de figurón tan recargadas como las de aquellos» (Gil de Zárate, *Resumen histórico...* *Op. cit.*, p. 487)

⁵⁸² Martínez de la Rosa, *Obras literarias...* *Op. cit.*, p. 327.

no se pague. De ahí que Orellana declare, en relación a la primera, que «fuera de esta comedia y de alguna otra, poco hay en el repertorio dramático de Zamora que merezca especial mención. Refundió con bastante acierto, aunque amplificando a veces demasiado, el drama de fray Gabriel Téllez *El convidado de piedra*»⁵⁸³.

La temor intelectual de estos decimonónicos reside en culpar, desde el púlpito del siglo XIX, a Zamora y a Cañizares de no haber potenciado aquellos aciertos que, según su criterio, los hubieran asemejado a los modelos de esa época: Calderón y Molière. Vuelve otra vez –si es que alguna vez se había ausentado– el anacronismo y la incomprensión a la recepción del madrileño. Estos intelectuales y eruditos decimonónicos muestran un desconocimiento enorme de la literatura de entre siglos a causa de una mayor ignorancia e incomprensión de la sociedad y el ambiente cultural en el que vivieron Zamora y Cañizares. Debido a englobar a estos dos dramaturgos en el mismo tipo de teatro que Lope, Tirso y Calderón, la comparación, por supuesto, produce una imagen negativa y de mediocridad, concluyendo que la época de entre siglos y hasta la aparición de Leandro Fernández de Moratín fue de decadencia y ruina para el teatro. Pero, ¿no es esto acaso lo mismo que se ha visto con el propio neoclásico? Torpeza reiterativa y ya aburrida sería volver a exponer el por qué ideológico, de perspectiva literaria y, en fin, volver a la carga con la incomprensión del teatro barroco de dos dramaturgos olvidados de una época menospreciada por, esta vez, los academicistas del siglo XIX.

Los parámetros y la línea de interpretación de Moratín en cuanto a la obra de Zamora se convierte, a grandes rasgos, en la autoridad a seguir, es decir, los parámetros académicos para el desarrollo de la historiografía del siglo XIX. Si bien en algunos casos se observa una pequeña diferencia de criterio, estas –como el caso de Orellana con Cañizares– son mínimas y la rectificación está vagamente fundamentada en argumentos de peso y de poca calidad crítica⁵⁸⁴. El respeto a la autoridad es máximo. Esto, como es lógico, confirma la importancia historiográfica del neoclásico como fundador de una corriente que apenas será modificada en el transcurso de más de medio siglo. Es por ello que pueden llamarse academicistas a los autores de los comentarios y de las críticas anteriores: porque siendo casi todos ellos académicos de la lengua –Martínez de la Rosa la presidió de 1839 a 1862, Gil de Zárate fue miembro en 1841, Mesonero Romanos y Hartzenbusch en 1847–,

⁵⁸³ Orellana, “Zamora”, en *Teatro selecto antiguo... Op. cit.*, p. 925.

⁵⁸⁴ «Aunque con más concisión y acrimonia, don Leandro Fernández de Moratín formó un juicio semejante al anterior de este poeta, pero negándole la originalidad o el talento de inventiva, lo cual en justicia no puede aseguarse hablando de todas sus producciones» (*Ídem*).

estipularon como el punto de partida correcto de la visión historiográfica la moratiniana o, al menos, no se preocuparon de más revisiones que las que hizo el propio neoclásico, tomándola como la imagen y recepción justa y verdadera de Antonio de Zamora⁵⁸⁵. De su composiciones poéticas –gran parte motivadas y ligadas a circunstancias y ocasiones políticas– llegaron a decir que eran «lamentables abortos de una poesía insulsa o pedantesca»⁵⁸⁶, «y sosa, como todas las suyas líricas»⁵⁸⁷. Todo se parece demasiado al siglo anterior, donde la valoración viene de la lectura descontextualizada, donde «los españoles de la época de la mayor intransigencia, iban a ver las comedias viejas y aun se puede sospechar que leían más que veían»⁵⁸⁸.

4.3. Cuatro singulares excepciones

No obstante este panorama general de la recepción decimonónica, hay cuatro autores que despuntan tenuemente en el tratamiento de Antonio de Zamora, precisamente, por dedicarle algo más de observación y dedicación. Si bien la recepción que hacen del madrileño no varía demasiado a la de los anteriores, sí que deben destacarse por el esfuerzo de querer ir un poco más allá del academicismo moratiano, siempre dentro de sus posibilidades. He ahí ese intento de una visión más comprensiva por una mínima conciencia histórico-social en relación a lo que había sido la recepción anterior.

4.3.1. Alberto Lista y Aragón

El primero de ellos es el erudito sevillano Alberto Rodríguez de Lista y Aragón (1775-1848). Si bien su opinión general sobre el dramaturgo madrileño es de signo muy parecido a los antes comentados –coincidiendo totalmente en el aspecto del estilo del común de sus

⁵⁸⁵ Para una mayor entendimiento de la construcción del academicismo es beneficioso este ejemplo: «das Academias de la Lengua, por medio de los premios literarios que otorgan y por el prestigio que confieren a sus miembros, han contribuido a la formación de un academicismo, pudiéndose observar que los que quieren ser “academizables” (como se suele decir, no sin ironía) no dejan de dar a sus creaciones, desde ese momento, un carácter académico» (Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 21).

⁵⁸⁶ Cueto, “Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII”, en *Poetas líricos... Op. cit.*, p. XVI.

⁵⁸⁷ Julio Cejador y Franca, *Historia de la lengua y literatura castellana. Tomo IV. Épocas de Felipe IV y de Carlos II*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, p. 294.

⁵⁸⁸ Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 242.

comedias⁵⁸⁹ —, le reconoce méritos suficientes para, al menos, no despreciarlo como figura literaria que «aunque no pueda compararse con nuestros principales poetas cómicos, merece sin embargo un lugar distinguido entre los del segundo orden»⁵⁹⁰. Incluso el crítico no advierte la virtud del figurón don Claudio más que en el aspecto meramente cómico:

es una imitación o un modelo, porque no sabemos lo que efectivamente fue de aquellos caracteres grotescos de aquellas caricaturas, a que acostumbró Cañizares a nuestro auditorio, y que no tenían otro objeto moral, ni aun dramático, que el de hacer reír con los dislates y extravagancias de los protagonistas ridículos.⁵⁹¹

Lo mismo opina sobre *Don Domingo de don Blas*, en la que, para el sevillano, el tratamiento de las ideas caballerescas como gracias y la falta al decoro produce una falta «imperdonable todavía en su tiempo»⁵⁹². En estos comentarios se distingue una continuación de la ideología y de la moral neoclásicas para el teatro⁵⁹³.

Pudiera parecer que se está delante de un crítico de idéntico perfil y parecer que los anteriores, herederos de Moratín. Pudiera ser completa esa suposición, en especial por la gran preocupación de Lista en el tema pedagógico y moral del teatro. Pero lo que ofrece de novedoso en la recepción decimonónica Lista es la interpretación de *No hay deuda que no se pague*. Ahí, va mucho más lejos que la referencia breve, escueta y encarada al decoro escénico de Moratín. En ella, yendo mucho más allá de los comentarios de acierto dramático de Zamora en la refundición de la de Tirso como hacen los otros críticos, reflexiona sobre el motivo que llevó al madrileño a volver a llevar sobre las tablas la leyenda del don Juan. Es decir, su interés reside, en un primer lugar, no tanto en la historia de don Juan sí y su refundición sino en lo que simboliza y en la significación filosófica y, por supuesto, moral. Teniendo un gran argumento el ritmo dramático se equipara a la misma

⁵⁸⁹ «Su estilo es pobre, sin calor, amanerado, cuajado de metáforas gongorinas; en una palabra, no imitó en esta parte sino los defectos de Calderón y su siglo. [...] El teatro antiguo falleció; el nuevo no había nacido, y si la memoria no nos es infiel, la Talía castellana yació en continuo letargo desde Cañizares hasta Moratín» (Alberto Lista y Aragón, *Ensayos literarios y críticos. Tomo II*, con prólogo de José Joaquín Mora, Sevilla, Calvo-Rubio y compañía, 1844, p. 219).

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 223.

⁵⁹³ «Estas combinaciones dramáticas debieron escandalizar a un auditorio acostumbrado a no ver mezclarse en los caracteres de los caballeros y damas ninguna pasión baja y ruin. Nosotros creemos que hacían muy bien los espectadores en tener esa delicadeza y que nada se perdiera en que ahora se imitase su ejemplo. Pueden pintarse los grandes crímenes, originados de grande pasiones; sirven para aterrar y escarmentar. El hombre vil no produce más efecto que asco y desprecio. La vista de un león nos atemoriza, mas nos agrada; y apartamos de un escuerzo los ojos» (*Idem.*). Estas palabras, pues, ponen en entredicho lo declarado por Andioc: «Alberto Lista, poco favorable al nuevo teatro romántico al que considera antimonárquico, anticatólico e inmoral, reaccione afirmando paradójicamente, a pesar de sus convicciones neoclásicas, que el teatro no debe enseñar, sino limitarse a divertir; incluso escribe que las comedias de Moratín no tienen un fin docente, sino simplemente cierta conformidad con la moral» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 533).

altura que este. Esta es la gran diferencia entre ambas formas de tratar *No hay deuda que no se pague*:

De ahí nace todo el efecto dramático de esta pieza. Satisface la primera necesidad de nuestra alma porque nos muestra un orden de cosas en que la maldad recibirá su castigo, y lo recibirá de una manera análoga a la culpa. ¿Cómo no ha de interesar al hombre ver a un poder invisible y misterioso empleado en restablecer por medio de la pena el desorden que causó el delito?⁵⁹⁴

La profundidad y transcendencia del tema hace incuestionable lo atractivo e interesante del drama. Lista, de forma muy parecida a la que lo hizo el editor de *Comedias escogidas de Antonio de Zamora* de 1832, expone la intensidad del asunto para el espíritu humano ligado a razones teológicas. Precisamente enfatizando este aspecto, el crítico sevillano declara lo siguiente:

En Tirso de Molina la estatua no pronuncia más palabra que las necesarias para cumplir el oren de la providencia. En Zamora da consejos a don Juan y la escena en que le mata es más animada, más terrible que en el original. También es más interesante el protagonista por el valor a toda prueba que puso en él el nuevo autor.⁵⁹⁵

No es solamente que el tratamiento del don Juan por Zamora resulta más atractivo –que no profundo– para la escena debido a la incontrolable rebeldía, sino que en lo que parece un desarrollo y explotación por parte del madrileño de la parte propiamente teológica de la macabra cena se vislumbran ecos de la sublimidad romántica en el ambiente del cementerio⁵⁹⁶ que, efectivamente, eclosionarán con *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1817-1893). Aunque muy a pesar del vallisoletano⁵⁹⁷, la pieza de Zamora fue clave –algunos dicen eslabón entre la de Tirso y la suya– para la creación del hito teatral romántico español⁵⁹⁸. Tal y como asegura Ignacio Arellano, «el convidado de piedra manifiesta una conducta igual a la del de Zamora: llega como enviado del cielo para avisar al pecador y darle

⁵⁹⁴ Lista y Aragón, *Ensayos literarios...* *Op. cit.*, pp. 221-222.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁹⁶ «La riqueza barroca del cementerio está, en pequeño, presentida en algunos rasgos referentes al sepulcro del Comendador en el Don Juan de Zamora; Tirso en cambio no adivinó nada sobre esto. Zamora también supo dar la impresión de lo macabro, aunque sin lo suntuoso, en una impresionante escena, que sin duda debía conocer Zorrilla, de su comedia *Mazariegos y Monsalves*» (Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, p. 518).

⁵⁹⁷ A pesar de las similitudes y analogías en escenas y elementos entre ambos dramas, el propio José de Zorrilla menosprecia la pieza de Zamora, a pesar que confunde al autor madrileño con Antonio de Solís: «No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del Burlador de Sevilla [...], di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que El burlador de Sevilla, de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o *El convidado de piedra*, me obligué yo a escribir en veinte días un Don Juan de mi confección» (José Zorrilla, “Cuatro palabras sobre mi don Juan”, en *Recuerdos del tiempo viejo. Tomo I*, Barcelona, Sucesores de Ramírez y compañía, 1880, p. 163).

⁵⁹⁸ «Los dos aspectos básicos que en Zamora habían asomado levemente y que Zorrilla convierte en puntos esenciales de su don Juan son el enamoramiento del galán y la salvación final» (Zamora, *No hay deuda que no se pague...* *Op. cit.*, p. 35).

oportunidad de que se arrepienta»⁵⁹⁹. Esta preferencia de aspecto estético, no obstante, se topa con la misma falta de tipo ideológico que vio Moratín en la pieza del mercedario:

La comedia de Tirso, aunque fue el original de que después se sacaron tantas copias, no podía ya representarse en nuestro teatro. Aunque se prescindiese de la irregularidad de la acción y de la falta absoluta de unidad en el plan, no podía ya tolerarse, en tiempos de Zamora, la excesiva licencia en los lances y en la elocución que afeaba el drama de Tirso. Nuestro autor se propuso reducirlo a formas más docentes y a una acción mejor conducida, y felizmente lo consiguió sin debilitar la perversidad ideal del protagonista ni disminuir el interés del último acto.⁶⁰⁰

En efecto, parece idéntica sentencia que la de Moratín sobre una y otra comedia. Esto se publicó el mismo año que el vallisoletano estrena su *Don Juan Tenorio*; una versión esta en la que «ha desaparecido todo elemento de crítica social, y la figura del rey no desempeña ahora papel alguno: el drama de Zorrilla se mantiene en un plano de relaciones individuales, sin una conexión tan estrecha con el ámbito de la corrupción social y política como el que se establecía en el *Burlador*»⁶⁰¹. ¿No pudiera estar relacionada esta desvinculación de denuncia con la progresión del ideario despótico en las versiones del don Juan? No hay que olvidar que tanto en Zamora como en Zorrilla el Tenorio salva su alma por la expiación inmediatamente antes de su muerte. ¿No pudiera esta variación del final de Tirso mostrar la creciente preocupación pedagógica y social del teatro? Esta posición encauzaría con el espectáculo público como herramienta política para la educación y el control del pueblo desde el poder. La ilicitud de Tirso que ven los ilustrados y los decimonónicos está, como ocurre con las fiestas reales, en la ineptitud de valoración de la crítica social y del orden impuesto. Por eso, al analizar el propio don Juan y toda la trama confeccionada por Zamora en la que se eliminan estos episodios violentos y se cambian por otros más recatados y grandes cuadros costumbristas, los críticos preocupados por la moralidad y pedagogía de las comedias encuentran muy positiva la versión del madrileño. Es, entonces, cuando las palabras de Isabel Giménez Caro: «la crítica literaria pasa por el tamiz de a moralidad»⁶⁰². A pesar del avance de Lista en la valoración de la versión del don Juan por Zamora, la perspectiva general de su recepción proviene de la de Moratín.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁰⁰ Lista y Aragón, *Ensayos literarios...* *Op. cit.*, p. 222.

⁶⁰¹ Zamora, *No hay deuda que no se pague...* *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁰² Giménez Caro, “La moralidad...” *Op. cit.*, p. 16.

4.3.2. Ramón Menéndez Pelayo

En cuanto a la comedia de figurón, Menéndez Pelayo advirtió que la génesis del género cultivado por Zamora y Cañizares no es una simple copia y adaptación de la obra de Molière. Situándolos, eso sí, en una época de decadencia, esto dos dramaturgos

Empiezan a notarse como síntomas de algo nuevo, y una tendencia que no va hacia la comedia francesa, pero que en algunos puntos pudiera, sin grande esfuerzo, darse la mano con ella. Pero entiéndase que esta tendencia no la reciben Zamora y Cañizares del teatro francés, sino de ciertos géneros del teatro indígena, tenidos hasta entonces por inferiores y secundario.⁶⁰³

Es decir, parece que Menéndez Pelayo, aunque lógicamente ve similitudes incuestionables con el teatro cómico francés, no está en este último el punto de partida de la comedia de figurón española. ¿Pudiera referirse tanto a las comedias de caracteres del Alarcón y Moreto como al género entremesil? Parece que así es ya que el crítico santanderino en su obra historiográfica reconoce el objetivo de esas «comedias de caricaturas groseramente abultadas» como ridiculizaciones con un fin pedagógico o, al menos, de reprensión de aquellos rasgos y actitudes cotidianas tratados de modo burlesco. Este género revela

cierto espíritu de observación moral, que en algunos pasos del teatro de Zamora y Cañizares llega a convertirse en espíritu cómico de buena ley, el cual produce algo más que una risa pasajera. Por eso los más intolerantes reformadores del gusto en el siglo XVIII solían tratar con cierta indulgencia a estos poetas, perdonándoles sus infinitos plagios del teatro de Lope y sus sucesores, y sus dramas heroicos y caballerescos, en gracia de estas caricaturas o figurones, que se ajustaban más al gusto prosaico, dominador tiránico de nuestras letras en el siglo XVIII. Por eso no es caso infrecuente encontrar salvados de la proscripción general que cayó sobre nuestro antiguo y maravilloso teatro, *El Hechizado por fuerza*, *El Dómine Lucas*, etc., no tanto por su gracia indisputable, cuanto por ser rudo esbozo de la comedia de costumbres sin ideal y sin grandeza, única que aquellos preceptistas admitían y preconizaban.⁶⁰⁴

De esta manera, Menéndez Pelayo explica y argumenta la aceptación del figurón por los neoclásicos anteriores a Leandro Fernández de Moratín. Este concepto historiográfico, como se deduce, se distancia de la del ilustrado y vuelve a la interpretación y valoración lógica de aquellos. Lo más significativo del hecho es que, por primera vez en una obra de tipología historiográfica, no se intenta valora el figurón mediante una ideología concreta, sino que se describe el proceso de recepción del género en el tiempo. A pesar de no adentrarse en las razones que llevaron a Moratín a desvirtuar obras como *El hechizado por fuerza*, este proceder de Menéndez Pelayo se posiciona verdaderamente con un relativo

⁶⁰³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 3, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, p. 193.

⁶⁰⁴ *Ídem*.

rigor y objetivismo descriptivo del que debe tener toda obra historiográfica. Lo mismo ocurre cuando trata la voluntad crítica de Moratín en el prólogo de *La comedia nueva*, donde aclara al lector que los ataques de la pieza no son para aquellos dramaturgos muertos, a pesar que no advierte lo que en el apartado dedicado al respecto en este capítulo se ha averiguado: la relación que hace el neoclásico del teatro y la espectacularidad de unos y otros⁶⁰⁵.

Sin embargo, este primer avance en la comprensión de Zamora y Cañizares se detiene ahí. En cuanto a los demás géneros que estos dramaturgos y otros de sus contemporáneos cultivaron —en especial las adaptaciones y explotación de temas de obras antiguas y extranjeras—, la anterior empatía crítica y descriptiva brilla por su ausencia:

Al lado de estos ensayos de adaptación, prematuros y algo bárbaros, anegados por otra parte en la inmensa corriente de las obras, casi todas malas, algunas medianas y una que otra digna de alabanza relativa, que producía en su decrepitud el teatro nacional, comenzaba a aparecer, si bien con escaso séquito y sin llegar nunca a las tablas, alguna que otra traducción directa, fruto de los ocios de tal o cual humanista.⁶⁰⁶

En este caso sí que aparece el criterio propio del santanderino como barómetro de calidad dramática. Este está conformado otra vez en el presente del crítico, aunque sí es cierto que se observa —quizás por su aversión a la rigurosidad de la preceptiva neoclásica y de la ideología ilustrada⁶⁰⁷— un entendimiento de las razones por las que el teatro popular que tanto querían extinguir los reformistas era el preferido por el común de los consumidores del espectáculo teatral⁶⁰⁸. De esta manera, pues, se advierte un tenue avance en la comprensión de, al menos, la comedia de figurón, cuya concepción original parece volver, según las opiniones de Menéndez Pelayo, a emerger en el estadio academicista de finales del siglo XIX.

⁶⁰⁵ «Los dramaturgos a quienes en la *Comedia Nueva* se persigue y flagela no son, de ninguna suerte, los gloriosos dramaturgos del siglo XVII, ni siquiera sus últimos y débiles imitadores los Cañizares y Zamoras, ni tampoco los poetas populares como don Ramón de la Cruz, sino una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas» (*Ibid.*, p. 457).

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁰⁷ Como señala René Andioc en relación a la polémica de la prohibición de los autos sacramentales: «don Marcelino, debido a su prejuicio nacional-conservador poco favorable a la inquietud intelectual propia de la Ilustración, se comporta en este caso no como historiador objetivo, sino como parte interesada en la referida contienda» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 345).

⁶⁰⁸ «Entre *El Sastre de Astracán* y la *Virginia* nos quedamos con *El Sastre de Astracán*, y hacían muy bien los contemporáneos en irse tras de *El Mágico de Salerno*, y no querer oír hablar del *Ataulfo*, con perdón sea dicho de Moratín y de Martínez de la Rosa» (Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas... Op. cit.*, p. 425).

4.3.3. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado

Caso aparte es el del tercer personaje destacable dentro de la recepción decimonónica de Antonio de Zamora. Se trata del que, para muchos –y su tratamiento del dramaturgo madrileño puede ser muestra de ello–, es el primer historiador literario español que supedita la rigurosidad y parcialidad descriptiva al criterio propio. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1815-1872), referente del positivismo decimonónico en la filología y la historiografía española, estudioso del Siglo de Oro y desbrozador de la recepción anterior de, entre otros, Cervantes y Lope de Vega, introduce en su fundamental *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de 1860 la entrada de Antonio de Zamora con una objetividad y profesionalidad solamente realizable por una preocupación de plasmar y rescatar aquellos datos verídicos que sobre el autor existieron, sin más interpretación que la misma exposición de ellos. A pesar que es cierto que gran parte de los datos proceden de las obras de los anteriores críticos y eruditos tratados –especialmente de Mesonero Romanos y José de Orellana– y se le detecta una mínima valoración crítica que sigue a la del academicismo de Moratín, en él confluyen y se engloban todas y cada una de las diversas y repartidas referencias y noticias sobre el dramaturgo madrileño, escogiendo de entre aquellas las que no van contra la verdad histórica. Es, por ejemplo, el primero que introduce en una semblanza biográfica del autor, no ya solo la mención del caso de Felipe de Medrano y su “Venerado difunto mío”, sino introduce las partes más significativas de esta dedicatoria, «atendida la escasez de noticias del poeta, merecen ser trasladados»⁶⁰⁹. Además es pionero en anotar la importancia –como se ha visto– de la aprobación de fray Juan de la Concepción⁶¹⁰ y del –y esto antes que Menéndez Pelayo– tratamiento de Moratín sobre aquello «favorable y honroso que emite respecto de sus buenas prendas de estilo y versificación»⁶¹¹.

Tras la creación de la semblanza biográfica más parcial, más amplia, más fiable y rigurosa que hasta la fecha se había hecho de Zamora se percibe un trabajo de rastreo, investigación y verificación de que todos los datos que aparecen son los máximos que se conocen y todos ciertos. En el caso de que existieran lógicos y evidentes indicios en la biografía del dramaturgo de asegurar un hecho, si no encuentra constataciones testimoniales que lo demuestren actúa de esta manera: «nada sé de las relaciones que

⁶⁰⁹ Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico...* *Op. cit.*, p. 503.

⁶¹⁰ *Ídem.*

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 504.

podieron mediar entre este y don José de Cañizares»⁶¹². Y si localiza y reconoce obras del autor que habían pasado por alto con anterioridad, La Barrera y Leirado introduce estas variaciones en el catálogo de obras y testimonios de Antonio de Zamora más completo y avanzado hasta la fecha y superando en mucho a los anteriores, algunos de los cuales hace referencia, como el caso de la noticia de las referencias que hace Vicente García de la Huerta en su *Catálogo* antes comentado⁶¹³ o lo dicho por sus predecesores sobre *La Verdad y el Tiempo en tiempo*⁶¹⁴. En este listado de obras del madrileño, es el primero que, además de lo que hizo Mesonero Romanos y tantos otros de enumerar el título de las comedias a él atribuidas, indica copias sueltas de piezas, su localización y todas y cada una de las impresiones que contienen obras del dramaturgo, incluso anotando detalles tan minuciosos como las distintas dataciones de los prólogos, dedicatorias, advertencias, aprobaciones o tasas de los volúmenes. A estos últimos se refieren especialmente todas las comedias de *Comedias nuevas* (1722), *Comedias de don Antonio de Zamora* (1744) y *Ameno jardín de comedias* (1734). Cayetano Alberto La Barrera y Leirado tomaba nota de todo aquello que era útil desde un punto de vista filológico –otra novedad fundamental– e historiográfico. De esa forma configuró un brillante trabajo biográfico y bibliográfico de Antonio de Zamora. Fíjese –y subráyese– que la recepción del decimonónico reside no en una imagen o valoración crítica como absolutamente todos los anteriores, sino en el aspecto meramente filológico. Será La Barrera, como con muchos otros autores, el que abra las puertas para una muy lenta pero progresiva desvinculación del peso parcial e ideológico en el estudio de la historia de la literatura y del teatro español. Será el momento en que los estudiosos e intelectuales siguientes empiecen a ver, como hizo Menéndez Pelayo, el academicismo de Moratín como un lastre tergiversador que no reflejaba la realidad histórico-social que fueron las piezas tratadas: «hasta la crítica formada en el Romanticismo, de Menéndez Pelayo, no supo ver –o desconoció– esta etapa. Parece como si *La comedia nueva* de Moratín hubiera sepultado para siempre toda una escuela, al soplo frío de una sonrisa que daba la mala suerte»⁶¹⁵.

⁶¹² *Ibid.*, p. 503.

⁶¹³ «De estas piezas solamente siete constan con su nombre en el Catálogo de Huerta, dos se citan allí anónimas» (*Ibid.*, p. 504).

⁶¹⁴ Este caso sirve de muestra del grado de rigurosidad descriptiva del bibliógrafo madrileño: «*La verdad y el tiempo en tiempo*: manuscrito sin nombre de autor, siglo XVIII, en el códice M-180 de la Biblioteca Nacional. Atribúyese esta comedia a Zamora en el Catálogo del señor Mesonero. No consta en el de Huerta. La posee también anónima Durán. Es pieza satírico-política escrita en tiempo de Carlos II» (*Ídem.*).

⁶¹⁵ Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, p. 430.

4.3.4. Emilio Cotarelo y Mori

Pero como hubo de saber Ángel Valbuena Prat, precisamente, no fue el santanderino ejemplo de vanguardia nuevopensante y evaluación crítica desligada de la ideología. La anotada preferencia del teatro popular y espectacular del XVIII frente al ungido en el molde neoclásico parece fundamentarse más en la aversión a los dramáticos preceptistas que en una interpretación comprensible de la realidad socio-cultural del pasado⁶¹⁶. Véase que, en cuanto se aparta de la comedia urbana dentro de la que se inscribe el figurón, las apreciaciones del santanderino entorno al teatro barroco y su sentido de existencia menguan extraordinariamente el poder calificarlas como dignas interpretaciones. De esta forma lo explica Antonio Regalado en relación a los entremeses de Calderón:

Estas piezas cortas abundan en expresiones degradantes, escatológicas, combates jocosos, inversiones, disputas, despropósitos e insinuaciones obscenas al compás de un lenguaje del gesto hecho carne en el cuerpo de los intérpretes. Menéndez Pelayo las desdeñó hasta decir que “Los entremeses de Calderón no tienen carácter muy señalado”. Los juicios de Menéndez Pelayo, que dijo de Calderón “que nunca acertó a ver más que el mundo de su tiempo, y aun éste no tal como era, sino de un modo algo ideal o fantástico”, nos hacen pensar en los hábitos de lectura de don Marcelino, rápidos sin duda y puestos al servicio de la construcción de una historia literaria determinada por mediaciones ideológicas y estéticas que nunca se cuestionó.⁶¹⁷

Incluso esa incompreensión altanera aparecerá en fecha de 1885 en la figura de Cánovas del Castillo⁶¹⁸. Los gustos propios pesarán mucho, sean para un lado u otro. Y lo que no se puede llegar a comprender se desprecia. Este nuevo academicismo por él impulsado y que tan negativamente dañará la valoración que haga de las fiestas reales, se puede decir, empalmará con el inicio de una leve revisión de todo lo dicho anteriormente y que dará paso a la historiografía literaria poco a poco más científica con el transcurso de la mitad del siglo XX. Y en el estudio del género poético-musical del madrileño aparece el cuarto y último caso a destacar de este siglo XIX. Si bien es cierto que un discípulo y sucesor del santanderino, Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), emprenderá la bárbara y a la vez fundamental empresa de abrir el estudio del género poético musical español antiguo con

⁶¹⁶ «No sé cómo Martínez de la Rosa tuvo valor para elogiar su versificación *llana, fácil y nutrida*. No conozco en castellano versos sueltos peores que los de Montiano, duros unas veces, arrastrados casi siempre, mal acentuados de continuo, y hasta mal medidos. A todo esto se agrega el ningún interés escénico y el continuo prosaísmo y bajezas del estilo» (Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas... Op. cit.*, p. 257).

⁶¹⁷ Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España de Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, volumen II, p. 682.

⁶¹⁸ «Por lo demás, en el juicio de Moratín acerca de nuestro teatro antiguo, hubo también sus diferencias de tiempo en tiempo. En las apuntaciones, indudablemente formadas para su particular estudio, que respecto a algunas comedias de Lope de Vega, Zamora y Cañizares, se han dado a luz en el tomo III de sus *Obras Póstumas* (Madrid, 1867), se burla desapiadadamente de los argumentos, pero alaba la versificación de los diálogos por extremo» (Antonio Cánovas del Castillo, *El teatro español*, Madrid, Iberoamericana, 1885, p. 199).

Orígenes de la ópera en España (1817) y, sobre todo, *Historia de la zarzuela* (1834), las referencias que haga de Antonio de Zamora uno de los pioneros del estudio de las fiestas reales serán, aunque increíblemente valioso y fundamental para las investigaciones que le han seguido sobre dramaturgo y género, de cariz documental y descriptivo de todo tipo de información de piezas del dramaturgo. Estas, a su vez, partirán de las notificaciones aportadas por Cristóbal Pérez Pastor en 1910 en su trabajo *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*. Dichas referencias con datos del estreno, de las compañías que las representaron, de la composición de la música y decenas de otras noticias inéditas hasta la fecha se aderezan con una revisión y perfeccionamiento –en cuanto a profundización– de la biografía de Antonio de Zamora respecto a la de La Barrera. Sí tiene, por el contrario, averiguaciones que serán capitales para la continuación de su estudio como, por ejemplo, las relaciones artísticas del madrileño con el compositor Sebastián Durón⁶¹⁹. Por lo tanto, es con Cotarelo y Mori la primera vez que se estudia a Antonio de Zamora como libretista.

4.4. Primera observación de las fiestas reales de Antonio de Zamora

El hecho que fuera reconocido como autor dramático de piezas poético-musicales no significa que se valorasen sus composiciones. Cotarelo no entra apenas en un tema que los otros críticos y estudiosos decimonónicos sí comentaron con una mezcla de vehemencia, incompreensión, brevedad y despotismo. Si bien no es este lugar para exposiciones del amplio y largo tema de la recepción de las fiestas reales barrocas en el siglo XVIII y el XIX, sí que es necesario esgrimir escuetamente lo respectivo en cuanto a Antonio de Zamora. De este modo se obtendrá una idea ejemplar y sintomática de la recepción de las fiestas reales en el siglo XIX. De los pocos que reconocieron en cierta medida la singularidad lírica de las fiestas reales del dramaturgo y las diferenciaron, sea por el elemento poético-musical o sea por el tema mitológico –admitiéndolo como materia propia de espectáculos palaciegos–, fueron Alberto Lista y Aragón y Alberto de la Barrera y Leirado. Este último, por eso, reduce su comentario a una breve referencia temática y característica del género. Para este último Zamora «tuvo predilección por lo fantástico y aparatoso, y escribió también algunos dramas musicales»⁶²⁰. Como se deduce, el bibliógrafo engloba las fiestas

⁶¹⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 65.

⁶²⁰ Barrera, *Catálogo bibliográfico... Op. cit.*, p. 504.

reales dentro del teatro espectacular, como pudieran ser las comedias heroicas, las de santos y las de magia, pero les suma una singularidad, la del elemento musical. Hasta ahí.

La otra figura –y diríase verdaderamente la única– que en dos siglos y antes de Cotarelo trató de una forma medianamente detenida las fiestas reales fue Alberto Lista. El sevillano dedicó un breve artículo⁶²¹ a las piezas de tema mitológico y de estilo lírico de Zamora. Estos dos aspectos son, precisamente, los que determinan para el sevillano la singularidad de piezas como *Siempre hay que envidiar amando*, *Castigando apremia Amor* y *Amar es saber vencer*. En un primer momento, Lista y Aragón se extraña de que incluya Zamora pastores de la Acacia en una comedia de tema amoroso, propio de las comedias de capa y espada. De esa forma subraya lo aparatoso de la trama y la excesiva complejidad dramática que fomenta el desconcierto y la confusión.

Zamora no cultivó la comedia de intriga o de capa y espada. Los sentimientos amorosos se hallan en nuestro teatro puestos en boca de príncipes de Epiro, Acaya, Chipre y otros países griegos; en una sola, *Siempre hay que envidiar amando*, introdujo los pastores de la Acacia. Pero bajo todos estos disfraces siempre se encubren galanes y damas de Calderón, aunque más exagerados y alambicados que en este insigne poeta; y si bien acertó en alguna de estas piezas a dar interés a su fábula, insisten siempre sobre fundamentos tan débiles, que el lector se indigna al llegar a la catástrofe de haber tenido por tanto tiempo suspensa la imaginación.⁶²²

Así pues, tanto las fiestas cantadas como las zarzuelas –todavía más estas últimas– son para el crítico algo más que una prolongación desmesurada de una fábula mitológica, en las que no comprende cómo puede ser que tan mínimas y sencillas acciones pueden dilatarse entre suspensión del ritmo dramático y parábolas de expresión. Como es lógico, poco entiende Lista del proceder barroco de las fiestas reales.

En ese punto redirige todo su artículo al estilo y a la verificación de esas piezas tan ajenas a la constancia y armonía clasicista. De ello encuentra muestras de una hermosura digna pero solamente ocasional, pues, en una impresión análoga de La Barrera, «el conceptismo exagerado las deslució notablemente»⁶²³. En ese caso, se convertía en un problema de expresión, es decir, de percepción y de sensibilidad, a pesar de que el sevillano, al contrario que muchos de sus antecesores, supo valorar la parte lírica de este tipo de piezas, más allá de los géneros cómicos cuya expresión sí fue reconocida por el mismo Moratín: «no carecía Zamora de facilidad para versificar: pero el furor de parecer profundo

⁶²¹ Lista y Aragón, *Ensayos literarios... Op. cit.*, pp. 223-226

⁶²² *Ibid.*, pp. 223-224.

⁶²³ Barrera, *Catálogo bibliográfico... Op. cit.*, p. 504.

le hace trivialmente confuso»⁶²⁴. Cuando Lista y Aragón encuentra una expresión desenmarañada de lo que a su parecer eran superficialidades conceptistas y de ornato, cuando plasma bellamente los sentimientos, las ideas y los furores de los personajes, es merecedor de una muy buena crítica como poeta lírico: «concluiremos estas muestras del estilo de Zamora, cuando abandona el pícaro gusto de su tiempo, con el siguiente himno de la comedia *Castigando apremia amor*, dedicado a una hermosura, que veneraban los pastores como simulacro de Venus»⁶²⁵.

Como se ve, si bien Lista reconoce la naturaleza lírica de este tipo de piezas mitológicas por el determinado estilo y la aparatosidad de una compleja estructura dramática, no trata el tema poético-musical más que para introducir las citas de las fiestas reales de Zamora: «en una canción pinta así pinta al amor»⁶²⁶. No discierne completamente la naturaleza de espectáculo multiartístico de estas piezas. Sí es cierto que Lista solamente pudo consultar el testimonio escrito de esas fiestas reales —como ocurre en la mayoría de los casos hoy en día—, por lo que la falta de la experimentación y escucha de la música hizo olvidarle casi por completo la importancia que tiene esta a la hora de evaluar cada una de las piezas y el género al que pertenecen todas. Pero no se percató de la inquebrantable relación que tenía «el verdadero tono de la poesía lírica»⁶²⁷ con el género musical, pues, como es lógico, la singularidad de espectáculo multiartístico de las fiestas determina desde su estructura el estilo. A esto hay que anotar también la condición barroca propia de la poesía de las fiestas reales ya desde Lope, Calderón y muchos otros, sumándole la evolución estética propia del barroco dieciochesco palaciego. A pesar de estas limitaciones, es motivo de satisfacción que, al menos, no las enjuiciara —y por lo tanto las condenara— desde el estadio moral tal y como habían hecho los anteriores.

No obstante el tratamiento de las fiestas reales de Zamora por Lista solamente en el plano poético, el erudito madrileño no era desconocedor del género teatral poético-musical. Al menos el de su época. Entre su vasta obra ensayística destaca “De la ópera, considerada como drama”⁶²⁸, en el que reflexiona sobre la naturaleza del género, hace hincapié en que «es más difícil escribir buenos versos para ser puestos en música que escribir una excelente

⁶²⁴ Lista y Aragón, *Ensayos literarios... Op. cit.*, p. 224.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁶²⁶ *Ídem.*

⁶²⁷ *Ídem.*

⁶²⁸ *Ibid.*, pp. 55-57.

oda»⁶²⁹ y resalta el aspecto dominante de la música en la creación. En este último aspecto se encuentran pistas que evidencien la concepción clasicista de la ópera por Lista:

Si se preguntase de quién debía ser el pensamiento principal y dominante del drama, responderemos que del músico. Este dictaría las pasiones que deben dominar en la composición: un buen poeta no tendría dificultad en crear las situaciones y los versos. Solamente de este modo podría llegar la ópera al mayor grado de perfección.⁶³⁰

Entonces, ante el desconocimiento de la música de la fiesta real, automáticamente Lista no puede valorar *Amar y saber vencer* o *Castigando apremia amor* no ya como óperas, sino como zarzuelas antiguas. Para eso deberá venir Cotarelo y, gracias al estudio de los textos y las referencias documentales, reconocerlas como propias del género poético-musical. No se trata tanto de un error del bibliográfico —¡nada más lejos de la intención del que escribe esto!—, sino en una mala comprensión por falta de conocimientos circunstanciales a las obras. Esto sumado al criterio y percepción propios del drama musical hace que Lista no hubiera tenido ni la intuición de vislumbrar siquiera —aspectos de concepción barroca del género aparte— la naturaleza espectacular de las piezas de Zamora, pues ¿podiera haber entendido o argumentado esa «elocución, ya gongorina cuando quiere elevarse, ya cuajada de equívocos y de pensamiento afectados cuando quiere mostrar enojo»⁶³¹, si hubiera podido ver una representación de las piezas que comenta? A raíz de lo que él mismo declara, muy raramente pudiera haber evaluado positivamente en ese hipotético e imposible caso, pues el suyo es otro tipo de criterio totalmente alejado del propio de Zamora y sus semejantes. A pesar de haber podido reconocer el motivo musical de ese estilo lírico, para Lista no había más dramaturgo para óperas que el más fecundo libretista italiano del XVIII, cuyos libretos son totalmente opuestos a los barrocos:

Nadie ha conocido esta especie de versificaciones mejor que Metastasio. Es indefinible el hechizo de sus versos. Su frase siempre sencilla, siempre pura, nada deja que desear ni al ánimo ni al oído. [...] Si a esto se agrega que jamás faltó a sus óperas el interés dramático de la acción y de las situaciones, no será mucho decir que es entre todos los poetas el único que ha sabido versificar para la música.⁶³²

Este testimonio evidencia el gusto por la lírica neoclásica patente en las lentes de Lista; el tipo de sensibilidad es rotundamente opuesta al de los espectadores de Calderón, Vélez

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 224.

⁶³² *Ibid.*, p. 57.

de Guevara, Bances y todavía más Zamora y Cañizares. Ya no solo la ilusión de la fantasía es diametralmente opuesta, aunque traten de mismos temas mitológicos, sino que la concepción para Lista de armonía que producen poesía, música y escenografía juntas destierra el singular concierto de desconciertos propias del barroco, y explotado de manera superlativa con los dos últimos grandes autores de fiestas reales del Siglo de Oro⁶³³. Entonces, ante esa imposibilidad de comprensión plena del género tan ligado al aspecto musical y la percepción muy alejada del teatro musical, Lista, a pesar de ser el único en interesarse y preocuparse de reflexionar sobre estas piezas de Zamora, a grandes rasgos debió compartir el mismo parecer que José de Orellana en 1869 sobre el teatro palaciego de Bances Candamo:

Esta fortuna fue la desgracia de Bances Candamo; porque, nacido para escribir con libertad, gloria propia y lustre de las letras, tuvo que subyugar su ingenio al gusto depravado de la corte, donde más que entre el vulgo alcanzaban aplauso las comedias maravillosas, plagadas de anacronismos, heroicidades y ruidoso aparato, y en las que era necesario apurar la quinta esencia del estilo culto, enrevesado y pomposo.⁶³⁴

Para los neoclásicos y durante todo el XIX, las fiestas reales de Zamora no pasaron de ser composiciones de estragado, exagerado y confuso estilo, y recargada y pomposa versificación. Eso sí, siempre con las excepciones que el gusto propio y el parecer de cada uno de los críticos y observadores reconocían. No podía ser mucho más alejada esta recepción de las fiestas reales que por los mismos parámetros parciales y arbitrarios que habían evaluado e incluso enjuiciado el resto de comedias de Antonio de Zamora. Como se ha ido viendo, si bien en el aspecto biográfico e meramente historiográfico del autor y del género poético-musical sí que se ve un avance, este atiende únicamente al aspecto descriptivo y de recuperación de documentación testimonial de las piezas. En el aspecto interpretativo se está en el primer tercio del siglo XX en el mismo lugar y opinión que a mediados del siglo XVIII. Ahora, pues, se puede entender la incompreensión de Felipe de Medrano sobre el estado de abandono y olvido de la figura y las obras de su padrastró en 1744. La obra de Zamora, como la de Antonio de Solís según Juan de Goyeneche, «asombra que hayan cabido en tan pocos lustros tan grandes discreciones»⁶³⁵. Muchas han

⁶³³ «Unida la buena poesía a la música se apodera el arte no solo del oído, sino también de la inteligencia presenta más exactas las imágenes a la fantasía, y ofrece al corazón un alimento más seguro y abundante» (*Ibid.*, p. 56).

⁶³⁴ Orellana, “Zamora” en *Teatro selecto antiguo...* *Op. cit.*, p. 921.

⁶³⁵ Juan de Goyeneche, “Vida de Antonio de Solís y Rivadeneira”, en Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Manuel Fernández, 1692, p. [XXI].

sido las razones y sucesos que llevaron el recuerdo del dramaturgo a ser simplemente una pieza más que explicase la decadencia del teatro español del siglo XVIII.

Si bien en este punto se ha querido hacer un fugaz repaso sobre la recepción decimonónica del dramaturgo madrileño y, dentro de ella, del estado de sus fiestas reales, esta solamente es una consecuencia de la destrucción de la imagen y concepción de todo el siglo XVIII. Aunque se atienda a motivos distintos –como en el caso de Menéndez Pelayo–, en esencia la recepción es la misma. O, al menos, esta se forma por el mismo criterio: una interpretación desde el punto de vista artístico y crítico contemporáneo influenciada por el aspecto ideológico. Pocos –por no decir ninguno– son los esfuerzos o intentos de comprensión, no ya de esa «época en que la sociedad española caminaba rápidamente a su descomposición»⁶³⁶, sino de cada uno de los géneros y aún de las distintas obras de Zamora en ese tiempo. Ninguno, hechizados por la convicción de la intransigente verdad, se preguntó realmente por qué prosperó un teatro que «los cómicos pagaban a precio vil aquellas desatinadas composiciones y el ínfimo vulgo las aplaudía»⁶³⁷ y una decadencia generalizada que atendía al «contagio del mal gusto, lastimosamente difundido: así no extrañamos la falta de buenos escritores en el primer tercio del siglo XVIII»⁶³⁸. Ni los primeros esbozos de historias del teatro desde Luzán a Jovellanos, ni la preocupación ya propiamente historiográfica de Leandro Fernández de Moratín ni el desarrollo de esta disciplina con el XIX pudieron abocar verdaderas respuestas que fueran más allá de la sentencia intolerante y arbitraria de la decadencia de esos primeros años del dieciocho. El auto-cuestionamiento del método crítico y el reconocimiento de las consecuencias que hay en el estudio de una expresión artística de tiempos pasados no fueron lo que debió de mover a casi todos los nombres propios que a lo largo de este capítulo han ido apareciendo. La epistemología que aplicaron fue, como se comprende, totalmente relativa a sus ideas. Por eso el peso ideológico y propiamente filosófico de aquellos hombres impedía comprender tanto toda la dimensión del don Juan de Tirso como el universo fantástico y de espejo de corte barroca de las fiestas reales. En este caso, tal y como dijo el misterioso editor de las *Comedias escogidas de Antonio de Zamora*:

en vano la razón empírica y la filosofía irónica del siglo XVIII, en vano la metafísica del sensibilismo intentaron e intentarán destruir en el hombre su propensión a lo maravilloso, en vano el clasicismo exclusivo e intolerante trata de extravíos de la imaginación y de la

⁶³⁶ Orellana, “Zamora” en *Teatro selecto antiguo...* *Op. cit.*, p. 921.

⁶³⁷ Fernández de Moratín, *Obra dramática...* *Op. cit.*, p. XI.

⁶³⁸ Martínez de la Rosa, *Obras literarias...* *Op. cit.*, p. 474.

inverosimilitud cuando no entra en las medidas del mundo efímero y prosaico de la realidad palpable y sensual; porque entretanto la naturaleza humana es invencible y en ella está y reside el tipo de las conmociones que experimenta el hombre que con fe o sin ella se presta a los efectos propios de la sensibilidad y del sentimiento moral⁶³⁹.

Quienes menosprecian el poder intangible de las estrellas jamás podrán alcanzar todo el esplendor de la luz del universo ni entender que la oscuridad es el útero de la eterna libertad que otorga el decir “yo he existido”.

4.5. El falso retrato decimonónico de Antonio de Zamora

El descuido general que tuvo el dramaturgo madrileño puede sintetizarse de extraordinaria manera en lo que parecía su retrato. Pero al ser la primera noticia de este de la segunda mitad del siglo XIX hacía surgir muchas dudas y, con ellas, reflexiones sobre la recepción de la figura histórica que fue el autor de *El hechizado por fuerza*.

En 1868 apareció el cuarto tomo de la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, en el que se juntaban obras de variopintos autores del XVII desde Vélez de Guevara o Pérez de Montalbán a Zamora o Cañizares, escogidas y editadas por Francisco José Orellana. En la página 4, a modo de grabados de distintos autores de la colección, hay una ilustración en la que se representan entre laureles apoloníacos los rostros de Antonio de Zamora, José de Cañizares (1676-1750), Juan Pérez de Montalbán (1601-1638) y Antonio de Solís (1610-1686) con tarjetas con sus respectivos nombres (figura 1). Su autor fue el barcelonés Tomás Padró Pedret (1840-1877), encargado de elaborar todas las ilustraciones de los ocho volúmenes de la colección retratos de dramaturgos clásicos como recreaciones de las piezas⁶⁴⁰.

⁶³⁹ Zamora, *Comedias escogidas...* *Op. cit.*, p. 307.

⁶⁴⁰ Tanto la fecha, su situación como el estilo del resto de los dibujos e ilustraciones de Padró parece indicar que la autoría de los todos los retratos de la serie de Orellana pertenecen al ilustrador catalán, tengan o no su firma.

Si bien a Antonio de Zamora no se le conocía otro retrato anteriormente ningún supuesto retrato como este, sí que existieron descripciones de su aspecto físico. El valor de estas, como se verá, no solamente está en la singular caracterización que de él hacen, sino que son coetáneas al dramaturgo de finales del XVII y principios del XVIII.

La primera de estas alusiones es la de un vejamen en edad ya adulta y que pudiera corresponderse con el aspecto que Tomás Padró quiso recrear. El 20 de febrero de 1700, martes de Carnestolendas, Antonio de Zamora fue el presidente de la última academia⁶⁴¹ a la que acudiría el moribundo Carlos II, acompañado por la reina Mariana de Neoburgo. El dramaturgo participó con la "Oración Académica"⁶⁴², un interesante canto panegírico y simbólico a Carlos II y Mariana de Neoburgo⁶⁴³. El acto en sí tenía la voluntad de dar



Figura 1: Ilustraciones de Antonio de Antonio de Zamora, de José de Cañizares, de Juan Pérez de Montalbán y de Antonio de Solís hechos por Tomás Padró en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, tomo IV, 1868.

sensación de normalidad en una situación política crispada y un ambiente nacional e

⁶⁴¹ *Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus majestades, estando en público, el día veinte de febrero de este año de 1700, siendo presidente de ella don Antonio de Zamora, gentilhombre de la Real Casa del rey nuestro Señor y oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de Nueva España; secretario don José Antonio Mulsá, del Consejo de su Majestad, su secretario en el Supremo de Aragón y Oficial Mayor de la Secretaría de Valencia; y fiscal don Baltasar de Funes y Villapando, mayordomo de la Corona de Aragón* [s.l.], [s.i.], [1700], 7r-10r.

⁶⁴² Este documento ha sido transcrito y editado críticamente por Alain Bègue, en "Academia que se celebró..." *Op. cit.*, pp. 63-119. La "Oración académica" de Zamora se encuentra en las páginas 74-81.

⁶⁴³ «La cifra que abultaban los relieves / era un león a una águila abrazado / tan propios en las líneas del dibujo / como vivos en fuerza del abrazo» (*Ibid.*, p. 76, vv. 33-36). En estos versos se hace alusión simbólica a la indisoluble unión de la Monarquía Católica de Carlos II como león y el águila austriaca, relativa a Mariana de Neoburgo. Esa entidad casi divina es a la que el madrileño en nombre de Amor canta y celebra la bendición de su existencia: «Aquel amor soy noble con que fina / España a sus monarcas reverencia, / viviendo en fe de aquella peregrina / benigna protección de su influencia» (*Ibid.*, p. 78, vv. 91-94).

internacional tenso marcado por la inminente muerte sin descendencia del hechizado sin remedio Carlos II⁶⁴⁴. Esa voluntad de buen parecer se refleja en la naturalidad del vejamen de la academia, compuesto por el fiscal de la misma, Baltasar de Funes y Villalpando. En él se hace especial alusión burlesca como era costumbre en los vejámenes de la fisionomía del presidente:

«Quién es aquel tan delgado que parece argumento de metafísica, pues cada acción es una agudeza y cada movimiento es una sofistería, todo espíritu y nada cuerpo, por ser forma sin materia?». Díjome: «Este es don Antonio de Zamora, dignísimo presidente de la academia». Venía disimulando su flaqueza, llenándose la boca de sus palabras; y todo lo había menester para despegar sus mejillas, porque su cara de papel parece que la habían sacado hecha pliego de alguna faltriquera. Aceleró mucho el paso, y yo le dije que cómo venía con tanta priesa. Respondióme: «No lo estrañes, porque siempre está de jornada, como se ve en sus comedias, que hace muchas entre años y entre meses. Pero qué mucho, si se está pelando las cejas por escribir!». «Mal se conoce lo que dices, le respondí, porque las tiene bien pobladas.» «Es que le crecen de manera, me replicó, que de la cosecha de su pelo tiene estanco de caballerizas postizas».⁶⁴⁵

Efectivamente, Antonio de Zamora, hombrecillo de poca planta pero mucho espíritu y verbigracia además de pobladas cejas, llenaba su falta de estatura con el genio de su numen y arte a sus 34 años. Esta descripción de 1700 hace recordar inmediatamente que, precisamente, con anterioridad había sido comentada ya su debilidad física en otros documentos. El primero de ellos se encuentra en otro vejamen de una academia en Madrid del 20 de enero de 1685, la primera en la que participó el que sería futuro dramaturgo real. Así habla de él el fiscal de esta academia, Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, primer conde de Clavijo:

¡Qué furioso entraba un mozo de pocos años, armado de colete! Lo más del cuerpo era ropa, y lo demás espíritu, rizado el pelo, bien que al verle tan aseado se dudó si podía ser poeta. Iba mirando a una y otra parte, como quien busca aplauso. Dijeron unos “Este ya ha subido otra vez.” Y es que se habían equivocado con Góngora. “Algún aire se le da –dijo otro– pero se duda si es espíritu bueno o malo.” Pero otro muy juicioso, de estos que a todo dan satisfacciones, respondió: “Señores, Zamora no se hizo en una hora.” Y conocieron que lo decía por llamarse el mozo don Antonio Zamora. “Válgate el diablo –dijimos, por el viejo–, ¿que estando con el pie en la sepultura tenga ese vicio de decir equívocos?”⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ «Esta reunión literaria hubo forzosamente de gestarse integrada en el ceremonial regio, participando necesariamente en el mantenimiento de un sistema en declive, intentando dar la ilusión de una normalidad en la que nadie creía ya, según manifiestan las correspondencias diplomáticas del momento», (*Ibid.*, p. 50).

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁴⁶ “Vejamen que dio a los ingenios de la academia su fiscal don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, señor de las villas de Clavijo, La Aldegüela, Embid, Miraflores y Picaza, &c.”, en *Academia a que dio asumpto la*

Si esta descripción no fuera suficiente para hacerse una idea de la esmirriada figura del dramaturgo, la segunda alusión cronológica proviene del mismo dramaturgo. Zamora trató burlescamente el tema en la *Mojiganga famosa* de 1687, revelando así su enorme sentido del humor y carencia total de complejo, que hizo ganarle el epíteto de "grande", por un lado satírico a su físico y por otro definitorio de su persona: «ESCRIBANO: ¿No sabéis dónde vive el gran Zamora? / ALCALDE: Muy bien lo sé, Escribano, / y por señas que juzgo que es enano. / ESCRIBANO: El mismísimo es"»⁶⁴⁷.

No hay dudas, pues, a la hora de realizar el ejercicio mental de recreación del aspecto y fisionomía del madrileño de su poco atractivo. Estas directrices en cuanto al retrato literario de Zamora salidas de tres testimonios contemporáneos, si bien en parte están exageradas por la naturaleza cómica y satírica de sus referencias vejámenes y géneros entremeses, son el único testigo fidedigno del aspecto del dramaturgo, pues toda burla y exageración parte siempre de una verdad. No se han encontrado retrato o grabado alguno de la época con el que poder contrastar para afirmar tales atributos o conocer el aspecto verídico de Zamora. Pero con las descripciones que han llegado se tiene una idea aproximada de cuál fue su aspecto o, al menos, se podría validar la aparición de un hipotético retrato del autor de madrileño.

Efectivamente, la rueda de la fortuna había dado la oportunidad a esas palabras coetáneas al autor de hacer valer su autenticidad varios siglos después, culpando primeramente al retrato de Tomás Padró de impostor. Pero, una vez acorralada la pseudo-veracidad del retrato del dramaturgo madrileño, es preciso observar detenidamente la ilustración en sí de 1868.

En un primer instante, llama la atención la diferenciación entre los rostros de Zamora, Cañizares y Montalbán del de Solís. Este último corresponde al aspecto real del dramaturgo debido a que Padró se basó en el retrato fidedigno de Solís que se conserva en la Fundación Lázaro Galiano⁶⁴⁸. Así lo muestra la concordancia de la expresión y morfología de los ojos, el rostro alargado y las secas mejillas aunque lo rejuveneció excesivamente y le

religiosa y católica acción que el rey nuestro señor (Dios le guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685, s. l., s. i., [1685], 37v.-38r.

⁶⁴⁷ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 10.

⁶⁴⁸ «El retrato del que fuera cronista mayor de Indias, don Antonio de Solís de Ribadeneira (Alcalá 1610 - Madrid 1686), ha sido tradicionalmente atribuido a Juan de Alfaro. En esta ocasión, proponemos otra autoría, la de Tomás de Aguilar, pintor prácticamente desconocido pero que es considerado discípulo de Velázquez y que sabemos mantuvo relación con el propio don Antonio» (María del Mar Doval, "El retrato de don Antonio de Solís de Ribadeneira", en *Goya: Revista de arte*, n° 288, 2002, p. 186).

quitó las lentes "quevedos" que le eran características, acciones estas que complican su reconocimiento del verdadero .

Pero cuando se atiende al retrato de Zamora los rasgos aludidos en los vejámenes y en la *Mojiganga famosa* anteriormente comentados vienen a plano, precisamente, para ratificar la falsedad del retrato. Como se observa, la concordancia entre descripciones literarias e ilustración es, cuanto menos, inexistente. ¿Dónde quedan la flaqueza característica, las enjutas mejillas y las pobladas cejas? No se pueden encontrar referencias a los atributos satíricos de "grandeza" que le atribuyeron sus coetáneos porque, simplemente, el retrato hecho por Padró se compone de trazos prototípicos, arbitrarios y deliberados por la imaginación de un dibujante de la segunda mitad del siglo XIX sobre el aspecto que debieran de tener un dramaturgo cualquiera de la élite del siglo XVII. No se sustenta en rasgos individuales que pudieran singularizar el retrato cuyos datos salen de los testimonios contemporáneos al autor , sino que Padró, igual que hizo con Cañizares y Pérez de Montalbán, dibujó fisionomías prototípicas de autores del siglo XVII, de lo que el ilustrador creía que debían de haber sido. Si se compara y se contrasta estos tres falsos retratos, se podrá ver que no hay apenas diferenciación entre ellos, máxime en Cañizares y Montalbán, que aparecen cual hermanos: ancha frente, perilla prototípica de la época tan famosa en Quevedo, Góngora, Rojas Zorrilla y tantos otros , mentón excesivamente ancho y rectangular lo que le da una forma cúbica a las cabezas y la misma morfología de ojos medio cerrados en los tres. Este último dato es uno de los que más ratifica la falsedad e invención de los retratos, pues toda persona tiene una forma más o menos característica de los ojos y la posición de estos en el resto del rostro. Además, Padró comete un anacronismo catastrófico al vestir a Zamora y a Cañizares con la misma moda que la época de Montalbán, a pesar del medio siglo que les separa y que estos dos últimos dramaturgos vivieron la primer época de las pelucas y los coletos provenientes de la moda francesa «¡Qué furioso entraba un mozo de pocos años, armado de coletol!», decía el vejamen de 1685 sobre el joven Zamora . Todos estos rasgos no se repiten en Solís, como retrato inspirado en el original que es. Pero si bien no ha sido posible el contraste pictórico de los retratos de Zamora y Cañizares por no existir, sí que es posible con Juan Pérez de Montalbán. Y, como sucede con el retrato literario de Antonio de Zamora y el pseudo-

retrato de Padró, no se parece la figura auténtica de Montalbán en nada al de la ilustración que aquí se está tratando⁶⁴⁹.

Por lo tanto, los retratos de Zamora, Cañizares y Pérez de Montalbán por Tomás Padró son un producto arbitrario de la mezcla de rasgos prototípicos de autores del XVII ya sean estos rasgos con referencias o imaginados para un único fin: son retratos de conveniencia, retratos genéricos de un específico gremio que deben realizar una función psicológica y emotiva de distinguido efecto, es decir, dar la sensación desde el punto de vista decimonónico de autoridades clásicas comparables con Lope, Calderón, Tirso y el mismo Solís, autores de los que sí el ilustrador pudo basarse de retratos auténticos. A pesar de semejante barbaridad, no debe criminalizarse totalmente al autor de las ilustraciones. Tomás Padró, como se deduce, ignoraba absolutamente tanto los datos biográficos de cada autor como de la existencia de retratos de ellos aunque debiera haber indagado o informándose más rigurosamente; a él solamente le pagaban por dibujar dramaturgos españoles del XVII. Y fue lo que hizo al menos lo parecían. El delito mayor vino por parte de aquellos editores o personalidades que permitieron que se publicaran, dejando en evidencia la misma ignorancia que el ilustrador sobre dichos autores. Bastante hizo Padró con acercarse al retrato de Solís.

Expuesto este caso de falsos retratos de Juan Pérez de Montalbán, de José de Cañizares y de Antonio de Zamora, es menester hacer un llamamiento desde aquí para detener la relación que en algunos medios se hace de estos retratos con los autores verdaderos⁶⁵⁰. Como se ha demostrado, se trata de un fraude que debiera ser erradicado inmediatamente o, al menos, no prestarle ninguna atención, como ocurre con multitud de retratos hechos sin referencias directas de los retratados⁶⁵¹. De ahí que ha sido imprescindible la revisión de la recepción de Antonio de Zamora por la crítica de dos siglos, por haber una casi ausencia

⁶⁴⁹ El retrato de Juan Pérez de Montalbán a los 29 años, realizado por Juan de Courbes (1592-1650), muestra un rostro ovalado con ojos abiertos, boca pequeña, carrillos secos, expresión reservada y cabello relativamente corto.

⁶⁵⁰ Cuando se hace una búsqueda en Google, la primera imagen que aparece es el falso retrato que aquí se ha tratado, debiéndose de corregir, pues, tal equivocación que puede inducir a equivocación.

⁶⁵¹ En este tema sobresalen los falsos y múltiples retratos de Cervantes: «No existe ningún retrato auténtico de Cervantes; todos los que se conocen, incluso el atribuido a Jáuregui [1600] de la Real Academia Española en Madrid, y utilizado en el Proyecto Cervantes como ilustración, son representaciones artísticas más o menos basadas en la descripción hecha de sí mismo por Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* (1613)», Givanel Mas y Gaziel, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* Madrid, Editorial Plus-ultra, 1946, p. 67. Para saber más, véase Eduardo Santa, "Los falsos retratos de Cervantes y Jiménez de Quesada", en *Boletín de historia y antigüedades*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, vol. 92, nº 831, 2005, pp. 865-882; y Ángel Rojas Martínez "Cervantes una entidad sin rostro", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, nº29, II época, 2005, pp. 169-178.

total de una preocupación seria y científica de conocer verdaderamente su retrato, tanto físico como dramático.

5. PALABRAS CONCLUYENTES

Por ese motivo y porque todo lo que se ha visto tiene como figura central a Moratín, se ha prestado especial atención a la recepción de la persona y de la obra de Antonio de Zamora en el neoclasicismo y todo el siglo XVIII. No obstante, el hecho que en los inmediatos años después de la muerte del dramaturgo empezara el curso de desvirtuamiento y tergiversación que ha ocupado todos y cada uno de los puntos de este capítulo que culminan con el autor de *La comedia nueva*, ha hecho que se hiciera un análisis y estudio pormenorizado de la recepción ligada a la ideología y manera crítica de concebir y valorar el teatro ligado al siglo XVIII. Ahí está la génesis, el desarrollo y la conclusión de la historia de incompreensión y olvido que ha llegado casi hasta el presente.

Moratín y todos los ilustrados neoclásicos no estaban capacitados para comprender a Antonio de Zamora ni aquellos rasgos singulares de sus obras que pusieron la primera piedra a nuevos géneros populares y exitosos, de una finalidad estos totalmente pedagógica y burlesca de los malos hábitos y falsas creencias del común de la sociedad⁶⁵². No es esta una conclusión que los criminaliza, todo lo contrario. Era imposible que hubieran llegado a compartir más allá de aquellos puntos en que las dos realidades históricas coincidieron, es decir, la comedia de figurón. Incluso la perspectiva de Moratín. Pero esto no significa que la posición, interpretación y actitud de los ilustrados y neoclásicos frente a ese género fuera la misma que la de los creadores barrocos de finales del siglo XVII y principios del XVIII. No es, en absoluto, una empatía cultural, sino una muy relativa y condicionada coincidencia. Resulta, pues, que el hecho que para Luzán, Nasarre, Nicolás Fernández de Moratín o Iriarte esa valoración positiva del objetivo social, pedagógico y, a grandes rasgos, reformista del género de *El hechizado por fuerza* que se presenta como excepción dentro de la

⁶⁵² Tales fueron el género de la comedia de figurón y la comedia de magia, además de ser personaje clave para el desarrollo del entremés, el sainete y el género poético-musical dieciochesco. Sobre la comedia de magia, Fernando Domenéch Rico concluye que Antonio de Zamora «había dado con la fórmula que necesitaba el público madrileño, y esta fórmula se mantuvo con notable salud durante todo el siglo XVIII y gran parte del XIX. Solamente por eso, y al margen de la calidad del texto, *Duendes son alcabuetes y espíritu foletto* marca un hito en la historia del teatro español. Muchas comedias mejores que ella no han tenido este carácter de creadoras de un género que marcaría con su impronta toda una época» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 338).

corrupción del teatro del siglo anterior, muestra que solamente fue una coincidencia de ambas realidades y dimensiones culturales en el plano histórico y, sobre todo, social. Ahí acaba la coincidencia. Es ese encuentro de posiciones de los mismos problemas con distintas expresiones, precisamente, el motivo que más subraya la incompreensión del teatro general de Zamora. Por descontado, ni los neoclásicos ni aquellos autollamados “hijos de la luz de la Ilustración” reconocieron las ideas progresistas y reformistas de aquel dramaturgo ilustrado barroco⁶⁵³. No advertir el trasfondo político y hasta contestatario de las fiestas reales, toda la significación de los graciosos o la naturaleza a la vez burlesca y festiva de las comedias de magia deja en evidencia la opacidad ideológica en el nivel de comprensión del teatro barroco por parte de los neoclásicos. Y todavía más en el caso de la tramoya de las comedias que no fueran del género poético-musical, en el que la espectacularidad escénica será mucho del significado de este. Julio Caro Baroja lo expresa de la siguiente manera:

¿Pero cómo no veían los críticos neoclásicos que las comedias de tramoya no eran más que una pura diversión visual y auditiva y cargaban de reflexiones morales, políticas y religiosas sus informes periodísticos? Dejando a un lado los argumentos estéticos, que nos pueden parecer bien o mal, según los casos, los de este tipo rigorista parecen tartufescos de un lado y de otro de un carácter despótico, que, a veces, de ilustrado no tiene más que el nombre. [...] Todo a la par: echando por borda todo lo que no le gustaba.⁶⁵⁴

Así que solamente reconocen y aceptan aquello que se muestra claro y simple a la incuestionable preceptiva y a su ideología; solamente pueden admitir aquello que la luz de la razón puede alumbrar. Todo lo que escapa a su irradiación es despropósito propio de las sombras, es, como declaró Gracián, un caótico universo compuesto de contrarios y que se concierta de desconciertos, es «un vano artificio del cuidado»⁶⁵⁵, es un «un monstruo en forma de hombre; / y entre su sangre teñido, / daba muerte, naciendo / víbora humana del siglo»⁶⁵⁶, pues en lo que ello muestra «no había verdaderos colores en los objetos, que el verde no es verde, ni el colorado rojo, sino que todo consiste en las diferentes disposiciones de las superficies y en la luz que las baña»⁶⁵⁷. Todo aquello es el error del ser

⁶⁵³«Desde un punto de vista ideológico, Zamora queda (dentro del teatro) incluido en un conjunto de españoles, que, nacidos en tiempos de Felipe V aún, o ya en los de Carlos II, inician un suave movimiento cultural hacia la Ilustración, en ramas particulares de las Ciencias, de las Letras y de las técnicas. Es época de los Goyeneche, de los Gaztañeta, de Jerónimo de Uztráiz. También la del Padre Feijoo y del Doctor Zapata. Una “Preilustración” barroca, no clasicista, tradicionalista en Arte e innovadora en ideas, que empieza ya antes del advenimiento de los Borbones» (Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 153).

⁶⁵⁴ Caro *Ibid.*, pp. 234-235.

⁶⁵⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, “Para desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, en *Poesía lírica*, José Carlos González Boixo (ed.), Cátedra, Madrid, 2007, p. 253, v. 9.

⁶⁵⁶ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 110, vv. 672-675.

⁶⁵⁷ Gracián, *El Criticón... Op. cit.*, p. 766.

humano, que pervierte la buena naturaleza desoyendo la única verdad, el único color, que le proporciona la razón.

En el transcurso de este capítulo, en ningún momento se ha querido tildar a los ilustrados neoclásicos de incompetentes en su tiempo, pues ellos nunca fueron incoherentes dentro de sus coordenadas espacio-temporales y, por ende, ideológicas y culturales. Ni siquiera se ha querido evidenciar las faltas de estos. Solamente se ha descrito y recompuesto las actitudes frente a un autor foráneo de su postura ante el teatro y ante el mundo; «se han procurado señalar las razones de las peculiaridades del mismo, sin pretensión de emitir juicio crítico literario absoluto, sino de explicación histórica y, por lo tanto, relativista en esencia»⁶⁵⁸. Por ese motivo este estudio y análisis ha servido, por otra parte, para profundizar en el propio neoclasicismo y las posturas literarias e intelectuales, políticas, morales e incluso filosóficas del siglo XVIII. He ahí la base del tratamiento de la recepción de Antonio de Zamora durante el siglo después de su muerte:

Difícil es resucitar los gustos: más aún los problemas. El historiador no es quien para intentarlo: pero sí debe estudiar cómo se han destruido los gustos y cómo se han enterrado o dado de lado los problemas. [...] sin embargo, hemos de procurar entender al crítico a la vez que entendemos a los ingenios zaheridos y denostados por él. Porque la reacción del uno se debe a la existencia de los otros y bastantes veces, también la expresión violenta oculta inquietud, curiosidad y hasta una atracción e incluso influencia en el que usa de ella.⁶⁵⁹

Efectivamente, se ha visto todo esto que sabiamente advierte Julio Caro Baroja. En el tratamiento por Leandro Fernández de Moratín estará concentrada y adaptada a su avanzada ideología despótica toda la imagen de Antonio de Zamora durante el neoclasicismo y será la base para el academicismo general del siglo XIX. Su representante más avanzado trató como debía él de tratar de forma crítica a un dramaturgo de los primeros años del siglo, además de situarlo por primera vez en la historia del teatro español. Esa imagen será justa para la justicia de Moratín, para su tiempo y para todo su universo racional y ordenado a la fuerza de la imitación natural. Pero, a diferencia de la valoración de sus obras, de su ideología y de sus pensamientos, el sujeto al que enjuicia está fuera de la competencia de su tiempo; «con ello basta para que el espectador de gusto clásico y lector mal instruido, ciegos a las virtudes, solo vean la cara viciosa y permanezcan siempre insensibles al orden barroco»⁶⁶⁰. Eso es lo grave: que durante el siglo XIX y el XX

⁶⁵⁸ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* Op. cit., p. 225.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁶⁰ Rousset, *Circe y el pavo real...* Op. cit., p. 373.

se siguiera y se tomara como verdad el error anacrónico de Moratín, lo que produce esto el doble error de seguir un juicio anacrónico en una época totalmente distinta y cambiada de ese juicio. Eso es el escándalo y la fe ciega en la verdad; «en ello radica toda la historia de un largo descrédito»⁶⁶¹. No se trata de que justos fueran unos criterios atemporales y unidireccionales –pues precisamente fueron estos los que aplicó Moratín–, sino que todo este capítulo viene a ser en última instancia –aprovechando el tema propio de la recepción–, una reflexión sobre la relatividad de la justicia cuando se pasa a examen lo que se cree un estado finito y pasado –y, en el caso de Antonio de Zamora, errado– cuando en realidad fue toda una vida, fue una dimensión personal histórica. ¿Dónde queda el testimonio de Felipe de Medrano o fray Juan de la Concepción? Entonces,

Pues si no hay quien lo sentencie,
¿por qué pensáis, vos, errado,
que os cometió Dios a vos
la decisión de los casos?⁶⁶²

Ocurre, entonces, que, cuando se toma la experimentación de las ideas como verdad única –cuando siempre ha sido subjetiva–, se vuelve la historia herramienta sincera de aquellas ideas para la construcción de un progreso del que ha nacido el pasado. Vuelve sor Juana Inés de la Cruz a poner de relieve este defecto del que se cree poseedor de las ideas y la verdad:

El discurso es un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte, por la punta,
por el pomo, de resguardo.
Si vos, sabiendo el peligro,
queréis por la punta usarlo,
¿qué culpa tiene el acero
del mal uso de la mano?⁶⁶³

¿No es acaso esto la descripción de lo que se ha visto? Simone de Beavoir dijo una vez que lo más escandaloso que tiene el escándalo es que uno se acostumbra a él, máxime cuando el escándalo no se reconoce como tal y se afianza con el tiempo. El escándalo se convierte en costumbre y se sistematiza, sin haber necesidad a la revisión. Es cosa

⁶⁶¹ Rousset, *Circe y el pavo real...* Op. cit., p. 373.

⁶⁶² Sor Juana Inés de la Cruz, “Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber y nociva para vivir”, en *Poesía lírica...* Op. cit., p. 259, vv. 49-52.

⁶⁶³ *Ibid.*, pp. 259-260, vv. 61-68.

inherente a ello. Pero, «no he de callar, por más que con el dedo, / ya tocando la boca, o ya la frente, / silencio avises, o amenazas miedo»⁶⁶⁴. Así que ante este panorama historiográfico y crítico de las fiestas reales de Antonio de Zamora –producido más por el olvido y despreocupación de la reconstrucción de una dimensión multiartística pasada que por el desprecio, aunque tenga también su gran peso–, me veo en la responsabilidad y el placer de armar un ejército de argumentos y pruebas que batallen o, al menos, desmientan de manera verificable los muchos irreales, falsos, irrespetuosos y, sobre todo, incomprensibles escándalos de las autoridades arriba citados. Partirá la ofensiva de las palabras del propio dramaturgo, dándoles de nuevo la oportunidad de defenderse de unos ataques injustos y que olvidaron la comprensión de su tiempo. Pero bien pensado, y parafraseando a José Mujica, la guerra es un medio de la prehistoria, por lo que únicamente se hará revivir el mundo y la vida de Antonio de Zamora al vaivén de su obra para que la evolución dramática y artística de sus propias palabras y de sus fiestas reales muestre aquello que fue sin intención de ser o no ser, que poco no es, dicho sea de paso.

⁶⁶⁴ Francisco de Quevedo, “Epístola satírica y censoria contra las costumbres preentes de los castellans, escrita a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento”, en *Poesía de la Edad de Oro. II Barroco*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 2003, p. 195.

Capítulo II

“Prólogo” a *Comedias nuevas* (1722)
de Antonio de Zamora

En un ejercicio de fabulación de la conciencia del dramaturgo después de su muerte, esta debió de aproximarse a estas palabras de Ortega y Gasset: «hay seguramente unas cuantas docenas de jóvenes españoles que, hundidos en el oscuro fondo de la existencia provinciana, viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante»¹.

Como el adolescente ya no imberbe, la recepción de Antonio de Zamora estaba en una situación ciertamente de impotencia e injusticia que, tras el capítulo precedente, parece haber sido mínimamente resuelto. El paso siguiente, como se verá, será ir más allá de la historia de incompreensión y olvido y atender a las palabras del dramaturgo que escribió *El hechizado por fuerza*. Este fue la viva representación cultural de esa España que nació con los Austrias y murió con los Borbones, que no estaba con nadie porque nadie estaba de su lado y de los que solamente recibió decepciones. Antonio de Zamora es la España que no quería y había aburrido ya los Austrias pero que se desengañó con los Borbones. Eso sí, lo expresó con Lope, Tirso, Alarcón, Quevedo, Góngora, Gracián y, sobre todo, con Calderón (además de Bances Candamo) susurrándole desde el inmediato tiempo. Antonio de Zamora fue de esa élite intelectual que quería el progreso de la nación, aprovechamiento del avance que poco a poco iba entrando desde Europa, pero manteniendo una cosmología eminentemente barroca y el reflejo de este en el arte, de la reproducción artística del modo barroco de existir en el mundo. ¿Incongruencia? En absoluto: Zamora muestra claramente y es un vivo ejemplo de la mentalidad, del estado de la cultura, de la sociedad y de la vida del cambio paulatino y ambiguo que fueron la última década del siglo XVII y las dos primeras del siglo XVIII, estando España como estaba.

Esta sensación de evolución entre dos aguas se percibe del “Prólogo” de Antonio de Zamora a sus *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron*, publicado en Madrid en 1722. Resulta un testimonio privilegiado y de categoría que muestra la situación cultural del país por el importante *status* del autor dentro de la corte y de la élite intelectual. Aparte de referente en el teatro cortesano y popular junto a José de Cañizares, Antonio de Zamora era, en 1722, oficial de la Secretaría de las Indias en la Negociación de la Nueva España – cargo heredado de su padre en 1684 y que desempeñó hasta 1700, aunque siguió recibiendo el sueldo hasta 1721 y considerado como tal durante toda la memoria de su persona–, dramaturgo oficial de la corte –nombrado en octubre de 1694–, y gentil-hombre de la Casa del Rey –cargo obtenido en 1698, bajo el reinado de Carlos II, y que mantuvo con Felipe V–, por lo tanto, su situación tanto personal como profesional estaba relacionada con las

¹ José Ortega y Gasset, “Ideas sobre Pío Baroja”, en *El Espectador*, Madrid, Salvat-Alianza, 1969, p. 33.

grandes personalidades de la corte y de la cultura. Por eso y por la fecha de 1722 hace que las palabras que escribió para este prólogo de sus obras completas, que ahora se publican con su respectivo y concienzudo estudio, haya que tomarlas muy seriamente como testimonios de primera línea de la situación y la realidad cultural española en el primer tercio del siglo XVIII, años de total ambigüedad e *impasse*.

1. COMEDIAS NUEVAS CON LOS MISMOS SAINETES DE ANTONIO DE ZAMORA

La primera publicación que reúne varias obras de un mismo autor es un hecho igual de importante como significativo. Además de ratificarlo como una figura cultural a tener en cuenta y como una autoridad literaria, espejo de todo su recorrido creativo hasta la fecha, permite que sus obras se difundan por entre el espacio –no solamente en la memoria de las representaciones en la capital– y les da una oportunidad de supervivencia temporal. Barcelona, Sevilla o Valencia serán ciudades donde llegarán las obras completas de Zamora. Aunque si bien es cierto que especialmente el teatro es un arte y un espectáculo pensado desde y para la puesta en escena, circunstancias totalmente pragmáticas, la recopilación de piezas teatrales les da la posibilidad de sobrevivir y de rescatar la memoria, la figura y la importancia del autor. El pasado de la humanidad solamente vive en sus escritos. De ahí que el primer tomo de la selección de obras del dramaturgo madrileño sea una fecha más que importante y fundamental para emprender el camino de su afianzado arte y de su modo de ver la vida, el pasado, el futuro y, por supuesto, el presente que le tocó vivir y que estaba en sintonía con gran multitud de sus contemporáneos, de ahí su éxito.

En el caso concreto de Antonio de Zamora, este primer volumen de obras completas debe de ser el inicio de cualquier estudio sobre su persona o su teatro. Aunque en otros muchos dramaturgos y literatos en general no resulta dificultoso encontrar escritos donde se muestren reflexiones directas del autor sobre el arte que cultivaba o sobre otras cuestiones de muchos otros ámbitos, en Zamora estos testimonios directos brillan por su ausencia. Apenas todo lo que se conoce de él mismo proviene de la interpretación de sus obras teatrales o poéticas. No se ha encontrado compendio alguno en el que se comente las maneras de trabajar, los problemas relacionados de la creación o demás asuntos relativos a su arte, a su persona y a la comprensión de su tiempo por el propio dramaturgo. De ahí que

la “Dedicatoria” y el “Prólogo” de esta recopilación de obras² sean los únicos testimonios que dejó el autor –o los que se conservan hasta la fecha– en los que habla directamente el madrileño, no los personajes de sus piezas teatrales. Por lo tanto, se debe empezar por el principio para el acercamiento de la dramaturgia general del madrileño, por la concepción de teatro que Antonio de Zamora tenía y todo lo que se encuentra en esta primera publicación de obras, independientemente de la naturaleza genérica de las piezas.

El primer tomo de las *Comedias nuevas*³ se publicó en Madrid por el impresor Diego Martínez Abad en el año 1722. En este volumen se encuentran ocho comedias y fiestas reales junto con las piezas breves que les acompañaron en el estreno:

1. ***Todo lo vence el amor***, con *Loa*, *Entremés* y *Baile al asunto* (aquí se incluye la segunda versión de 1707; la primera es de 1697)
2. ***Mazariegos y Monsalves***, con el *Entremés de los Gurruminos* y *Baile de los Pares y Nones* (1699)
3. ***El hechizado por fuerza***, fiesta hecha a Sus Majestades en Carnestolendas, con el *Entremés del Jarro* y *Baile de la Perinola*.(1698)
4. ***El Custodio de la Hungría San Juan Capistrano***, con el *Entremés del Pleito de la dueña* y el *Rodríguez* y *Baile de los Toques de Guerra* (1712)
5. ***La Poncella de Orleans***, con el *Entremés de los Apodos* y *Baile de la Gitanilla* (1707)
6. ***Aspides hay basiliscos***, zarzuela música, con el *Entremés del Barquillero* y *Fin de fiesta del Baratillo* (1704)
7. ***Judas Iscariote***, con el *Entremés de las Bofetadas* y *Bailes del Cometa* (1701)
8. ***Siempre hay que envidiar amando***, fiesta hecha a Sus Majestades, con el *Entremés de las Gurruminas* y *Baile del Bobo de Coria* (1700)

El volumen está dedicado a la importante figura pública por aquella época de José de Grimaldo y Gutiérrez de Solórzano, Marqués de Grimaldo, Consejero de Estado de Felipe V, su primer Secretario y de su Despacho Universal. Como en otros muchos casos de publicación de obras completas, Antonio de Zamora, en la dedicatoria⁴ recalca la bonhomía

² Tanto la “Dedicatoria” como el “Prólogo” se pueden consultar en el Anexo nº 3, pp. 1107-1117.

³ El título completo es *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid* (BNE: T/9817 y T/11561 –ambos textos impresos y de 1722-; T/13572, T/13573 –segunda edición de 1744–).

⁴ “Al Excelentísimo señor Marqués de Grimaldo, Caballero del Orden de Santiago, Comendador de Rivera, y Azeuchal, en el mismo Orden, Gentil-hombre de Cámara de su Majestad, de su Consejo de Estado, su primer secretario de él, y de su Despacho Universal”, en Antonio Zamora, *Comedias nuevas con los mismos sainetes*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722, pp. X-XI.

del dedicado, agradeciéndole la confianza por el elogio sincero de sus comedias y halagando el ingenio e inteligencia del que en el año 1722 era el primer ministro del rey, además de desearle extremada suerte y que siga su labor a pesar de las adversidades. La dedicatoria a esta personalidad, como se verá más adelante, muestra indicios de hacia dónde discurría la ideología y política del dramaturgo.

A la dedicatoria le sigue la aprobación del licenciado Lucas Constantino Ortiz de Zagasti⁵, en el que dice: «poco tiene que hacer la censura en estas Obras Cómicas [...], pues habiendo pasado todas en autoridad de cosa juzgada su aprobación y aplausos en el severo tribunal de los teatros, han causado ejecutoria tal que no deben reclamarse sino aclamarse»⁶. Ortiz de Zagasti recalca el merecido homenaje que la publicación de este volumen es para el autor, pues además de hacerse un acto de justicia literaria para con el autor, también fortalece su figura de las críticas que al dramaturgo han acechado, críticas hechas por aquellos «quien no los conoce [los versos y obras de Zamora], ni tienen valor de erudición para ascender a los sublimes Montes Helicon y Parnaso, donde residen las Musas. No es cosa fácil, ni basta nacer para ello»⁷. Aunque dentro de la tónica general del espíritu de encomio protocolario, resulta un gran apoyo esta aprobación, puesto que el énfasis con el que Ortiz de Zagasti califica las obras de Zamora y loa al propio dramaturgo con citas de autores clásicos y del renacimiento italiano refuerza mucho más la autoridad de Zamora a nivel de la corte y de la élite intelectual. Además, el licenciado sigue los comentarios en relación a la importancia de la constancia y el hábito en la creación literaria que Zamora plasmó antes en el “prólogo”⁸, cosa que estrecha aún más la autenticidad de las palabras de Zamora con la de aquel encargado de velar por el decoro, la buena moral y la correcta ética de las publicaciones que veían la luz.

A continuación aparece la “suma de privilegio” fechada a 18 de septiembre de 1721 y firmada por el Secretario de Felipe V, Francisco Castrejón, en la que da el permiso de imprimir todas sus obras (tanto cómicas como líricas) durante diez años. Le sigue la “fe de

⁵ “Aprobación del licenciado don Lucas Constantino Ortiz de Zagasti, abogado de los Consejos de su Majestad, su relator en el Real de Castilla, y de la Junta Apostólica”, en *Ibid.*, pp. XII-XV.

⁶ *Ibid.*, p. XII.

⁷ *Ibid.*, p. XIII.

⁸ Digo antes porque la aprobación está fechada a 4 de noviembre de 1722. Teniendo en cuenta que todas las piezas están revisadas por el autor («estas comedias, que las ha purificado de algunas pequeñas sombras para que sean más dignas de la pública luz a que se destinan» (*Ibid.*, p. XIV) y la fe de erratas está fechada el 20 de febrero de 1722, la dedicatoria al Marqués de Grimaldo y el prólogo –ambos textos nacidos de la mano de Zamora– tuvieron que ser entregados al mismo tiempo que las correcciones. Esto hace que el licenciado Ortiz de Zagasti se base en la escritura de su aprobación en el mismo texto del prólogo y todo lo que allí dice. Por lo tanto, pierde valor la autenticidad del apoyo de Ortiz de Zagasti a Zamora, aunque no lo anula y trivializa completamente –al menos desde un punto de vista pragmático– debido a que es un funcionario real.

erratas”, a fecha de 20 de febrero de 1722 y firmada por el licenciado don Benito de Ríó y Cordido, corrector general; la suma de tasa, fechada a 25 de febrero de 1722 y firmada por don Baltasar de San Pedro y Azebedo, escribano de Cámara de su Majestad⁹; y, por último antes del prólogo, el índice¹⁰ de comedias y sainetes que en el primer volumen constan¹¹.

2. EL TEATRO PARA ANTONIO DE ZAMORA

Es menester detenerse ahora en las palabras que Antonio de Zamora puso estratégicamente en aquello que llamó “Prólogo” de sus *Comedias nuevas*. Su lectura y análisis revelarán algo más que la general y común presentación al lector por parte del dramaturgo. Como se ha dicho antes, este prólogo es el testamento del concepto de teatro general que Zamora tenía e intentaba aplicar en sus obras, un pequeño compendio de su preceptiva teatral a la vez que muestra de su carácter vital y combativo contra las adversidades del tiempo que le tocó vivir. Breve pero conciso; reducido en palabras pero profundo, extenso y denso en conceptos: así es el prólogo de Antonio de Zamora a sus *Comedias nuevas* en cuanto a la idea de teatro. Dicho prólogo abarca de la XVIII^a a la XIX^a primeras páginas del volumen¹².

El prólogo, como ya experimentado en asuntos literarios que era el madrileño, empieza con la *captatio benevolentiae* para el público lector, comienzo típico y protocolario en esta clase de textos. Aparte de las formales sentencias de loa y consideración al lector que, por otra parte, no significan que no pudieren ser sinceras, como «contigo, estudioso aficionado a la siempre infeliz tarea de las musas»¹³, se halla la imbricación de los primeros puntos importantes de su teatro que más adelante desarrollará. Lo más curioso es la forma cómo lo hace: poniendo el lector al mismo nivel que él en cuanto a la creación dramática. No debe entenderse la voz del dramaturgo desde un punto de vista de falsa humildad, sino todo al contrario. Un rasgo capital en su teatro especialmente en su etapa final es el

⁹ Estos tres apartados se encuentran en la página XVI.

¹⁰ “Índice de las comedias y sainetes”, en *Ibid.*, p. XII.

¹¹ En el segundo volumen aparecerán las siguientes piezas sin entremeses: *Amar es saber vencer*; *Viento es la dicha de Amor*; *Duende son los alcabuetes y el espíritu foletó*. *Primera parte*, *Duende son los alcabuetes*. *Segunda parte*, *El lucero de Madrid*, *San Isidro Labrador*; *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*; *Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragón*; y *Ser fino y no parecerlo*. Cada vez que se cite en este trabajo se seguirá el testimonio con signatura R/12590 de la Biblioteca Nacional de España.

¹² Las primeras páginas en la que están todos los apartados previos al prólogo y él mismo no están numeradas. La numeración empieza con la primera pieza cómica, en la genética que hace función de loa del drama mitológico *Todo lo vence el Amor*.

¹³ Zamora, *Comedias nuevas... Op. cit.*, p. XVIII.

enorme éxito popular, consecuencia del concepto tradicional del teatro barroco de la comedia. El lector al que estaban dirigidas dichas palabras, por lo tanto, era el mismo que por y para el que escribía Zamora las comedias y, en menor medida, las últimas piezas de teatro poético-musical. De este modo, muy inteligentemente, Zamora se excusa de cualquier tipo de fallo que en sus piezas algún lector erudito y de gusto no popular pudiera encontrar, porque esos errores también los pudiera haber cometido el que lee. A la vez, cosa más importante, demuestra que la calidad literaria hay que valorarla antes que criticarla: «[...] pues tú, como quien sabe lo que cuesta un acierto, tomarás en cuenta de los errores el cuidadoso afán de no cometerlos»¹⁴. Eso sí, aboga y defiende la sana crítica a sus obras y el análisis de toda literatura (y no solamente literatura) siempre y cuando los motivos para ello los promueva la razón y la justicia artística, no el capricho.

Son estas unas palabras sinceras y curtidas en las agrídulces experiencias que durante los cincuenta y un años de vida han hecho que valore y encuentre el bien únicamente en aquellas personas y cosas que están construidas y formadas entorno al bien, a la sinceridad y al concepto plantónico de la belleza, es decir, la verdad que debiera regir el mundo. De este modo tan directo y claro cierra el párrafo de la *captatio benevolentiae*: «[...] y aquel (como quien tasa un oro que no conoce) pondrá para el voto, en lugar de la razón al capricho, sin conocer, que quien pide antojos a su pasión no deja de caminar a ciegas»¹⁵. Estas ideas, como el resto del prólogo, están pensadas desde un posicionamiento de teatro barroco y popular hacia un lector del mismo gusto en advertencia a un movimiento de desprestigio y desmantelamiento de ese teatro tan exitoso.

Sí, un comienzo algo alicaído para ser la primera y última publicación de sus obras completas que él veía. Y más para llamar la atención al público. El estilo y lenguaje de Zamora en este prólogo es realmente sencillo, abierto, claro y directo, despejado de cualquier tropos y figuras retóricas propios de sus obras dramáticas y líricas. Es cierto que la naturaleza de este texto (el prólogo) se distancia considerablemente del lenguaje y estilo prototípico de las comedias, fiestas reales o lírica, pero lejos de entretenerse en la multitud de conceptos sobre los que tratará, los sentencia de una forma inamovible y totalmente clarividente (todo lo contrario que el licenciado Lucas Ortiz de Zagasti, que ocupa cuatro páginas para decir la mitad que Zamora dice en apenas tres páginas con un tamaño de letra más grande).

¹⁴ *Ibid.*, p. XVIII.

¹⁵ *Ídem.*

Precisamente, por esa sinceridad de Zamora en el momento de 1722 no puede ser ni se puede esperar otra cosa que no sea la de una total decepción por el mundo que una vez pensó y creyó ser capaz de mejorar, y un sentimiento de desasosiego y tristeza por ver que todo su pasado, su presente y su futuro se está desmoronando en añicos. Aunque la publicación de sus obras completas en 1722 signifique y quiera el mismo autor concebirlo como un último contraataque para restablecer la singularidad española y la identidad cultural y literaria de la España del siglo XVII esto no significa que Zamora esté melancólico de los tiempos de Carlos II, en absoluto y la cosmología de los genios de la literatura española del barroco, lo cierto es que Zamora lo hace desde la perspectiva de la defensa, no desde el ataque directo. Y esto, irremediabilmente, denota la situación de la cultura barroca y también española en 1722. Esta es la sensación que el primer párrafo transmite y será el espíritu general que sobrevuele toda palabra e idea que Antonio de Zamora escribió para este prólogo.

Aun este comienzo pidiendo respeto y honradez a la verdad pero desde un punto de vista derrotista, el dramaturgo gira directamente hacia un punto muy importante para su defensa de esa literatura barroca que tanto éxito le ha dado: su concepción del teatro. Sin más dilación y con una expresión magníficamente sintética, Zamora corona su pequeña preceptiva dramática que se inicia en el segundo párrafo diciendo que «es la poesía cómica un difícil arte para cuyo acierto en el bullicio de las figuras y adorno de las tablas más aprovecha el uso que el estudio»¹⁶. El “uso” antes que el “estudio”. Lo primero que Zamora comenta de lo que considera teatro es el pragmatismo que el teatro debe de tener. El teatro debe ser creado para ser representado y solamente con la representación ante un determinado público el teatro tendrá validez y cumplirá todos los objetivos literarios, artísticos políticos, sociales, espirituales y, en general, humanos que a él se le asocian y para los cuales se basa su creación. Y, no solamente eso, ese teatro debe de funcionar, debe de ser atractivo para las gentes que paguen por ello, debe de atender a las necesidades de un pueblo mayormente popular. Por consiguiente, la publicación de las obras teatrales queda en un lugar secundario debido a que Zamora comparte –así se deduce de esta idea del “uso” antes que el “estudio”– la proliferación de que el teatro se crea directamente para su representación, no para su lectura. Esto hace que la publicación de las obras se conciba como una consecuencia secundaria o indirecta del éxito popular de las obras representadas, pues el que las lea publicadas es decir, el «estudioso aficionado» que comparte gusto y

¹⁶ *Ídem.*

naturaleza con Zamora . Esta concepción totalmente experimental del teatro marcará ciertamente toda la creación dramática, desde el origen del concepto para el dramaturgo hasta el modo de creación.

Así bien, si el teatro es una actividad que para que se considere como tal debe de ser práctica y para un determinado auditorio, cosa que condiciona y define totalmente su creación. Para el desarrollo de esta idea resulta conveniente detenerse en esta oración: «[el teatro] es un cierto imperceptible primor que ni se puede enseñar ni se permite aprender hasta que en fuerza de los hábitos continuados, se deja hallar del acaso, sirviendo de maestros para en adelante los errores, que sin culpa se cometieron primero»¹⁷. Efectivamente, para Antonio de Zamora la creación teatral no puede ser transmitida mediante la enseñanza exterior, mediante el seguimiento de unos autores clásicos y unas determinadas reglas poéticas, sino que debe de encontrarse mediante «los hábitos continuados», es decir, nada más que la práctica y la superación de la propia obra con la escritura incesante. Como muy bien comenta el dramaturgo, solamente los errores cometidos anteriormente pueden hacer mejorar la creación propia, y para eso es imprescindible errar con la práctica. El dramaturgo se debe de formar a partir de la corrección de sus propios errores, con los que irá curtiendo y madurando su numen. De esta forma, pues, Zamora conocerá también mejor el gusto y el modo de atraer la atención del público.

Sin dejar aún la concepción experimental y práctica del teatro y su creación, creo importante comparar brevemente esta idea de un dramaturgo en 1722 con la de la teórica preceptiva madre del teatro del Siglo de Oro, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrito por Lope de Vega en 1609. Aunque distanciados en más de un siglo, los conceptos teatrales del Fénix definen, *grosso modo*, la preceptiva teatral barroca, de la que partirá Calderón para su proyecto dramático y que será estrella de oriente de Zamora para todo su teatro. Guido Mancini, en un interesantísimo e ilustrativo artículo sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora, comenta de forma general y brevemente las ideas principales de este prólogo que hoy se edita. En él se dice que

más interesante aún, continuando dentro del ámbito del recuerdo lopesco que ya no parece tan ocasional, es la manera como se presenta y se interpreta aquel principio de libertad artística que había llegado a ser el estandarte de la revolución de Lope. Ahora, la inspiración del poeta se ha transformado en «un cierto imperceptible primor, que ni se puede enseñar ni se permite

¹⁷ *Ídem*.

aprender [...]». También esta afirmación tiene sus raíces en el platonismo: pero no un platonismo renacentista en el que Lope se inspiraba, sino en un platonismo más genérico. Pocos años más tarde el Padre Feijoo intentará racionalizar su «no sé qué» con la agresividad innovadora típica de un enciclopedista; con mucha más cautela —quizás porque se sentía portavoz de una postura más conservadora— Zamora lo acepta pero sometiéndolo a las reglas de la experiencia.¹⁸

Sin concederle el atributo de dramaturgo ilustrado, Mancini continúa con las influencias francesas en el teatro del madrileño. Tal y como se comprueba, la percepción de Mancini sobre el arte de Zamora está algo alejada del barroco y más cercana a la de lo que será la preceptiva de la primera ilustración —se podría decir que una especie de empirismo aplicado a la literatura, a la dramaturgia en especial—. Ciertamente es por un lado, muy relativa por todos los otros.

Pero la vertiente más novedosa en el teatro de Zamora es propia a la del ambiente cultural de su época. La profesora Renata Londero ha reconocido dos tipos de innovaciones de ese nuevo teatro barroco del siglo XVIII en la comedia de magia *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto* (1709), rasgos de una sensibilidad pre-ilustrada. El primero de ellos proviene directamente del nuevo contexto de ese primer Estado español. Debido al nuevo panorama político y cultural de las primeras décadas de la España de Felipe V, rey todavía extranjero en aquella fecha, entra incommensurablemente la corriente europea que aporte, como la propia nueva dinastía, aire fresco a la cultura hispánica. Tiempos nuevos, pero con la mismo o parecido gusto artístico. Es, entonces, cuando hay una imparable europeización del teatro y de la cultura en general española: lo italiano —en especial la comedia de magia¹⁹— y lo francés —mediante el baile cortesano del minué²⁰ y las comedias de figurón y las históricas, sobre todo de Molière y su *Le malade imaginaire* en *El hechizado por fuerza* del madrileño— entran de manera casi oficial como elementos fijos en la nueva realidad cultural y artística con los Borbones. Estos dos elementos europeos están también en la génesis de *Duende hay alcabuetes* (1709)²¹. El segundo tipo de novedades teatrales que Londero ha visto en la primera comedia de magia española es la «búsqueda de moderación,

¹⁸ Mancini, Guido, “Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 256-257.

¹⁹ «De ahí que esta comedia, a pesar de contener todos los elementos constitutivos del género de magia español, con toda probabilidad sea una “trova” “compuesta a imitación de [tres] *scenari dell’arte*”, “titulados *Lo spirito folletto* [y] escritos entre 1675 y 1682” por Gennaro Sacchi» (Renata Londero “El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón”, en *Actas del Congreso internacional “Hacia la Modernidad: La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo”* (Poitiers, Université de Poitiers, 24-26 de octubre de 2013), Alain Bégue (ed.), 2015, en prensa).

²⁰ Si bien este elemento es novedoso, no es Zamora el primero en importarlo y aplicarlo en el teatro, pues ya Bances Candamo había añadido con anterioridad minués en comedias musicales.

²¹ Londero, “Formas de teatralidad...” *Op. cit.*, p. 301.

sucesiva al fantasmagórico alboroto teatral de la mascarada»²². Pero esto debe de revisarse, precisamente, por una de las características más sobresalientes del gusto del público: la espectacularidad.

Como ya le ocurriese con *Mazariegos y Monsalves*, era garante del éxito teatral la acumulación de ceremonias, batallas y milagros que habrían de adueñarse de la escena española durante tantos lustros; pero, además, en la obra [*Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragón*] se perciben los elementos sentimentales que, representativos del seiscientos francés, medio siglo más tarde retomaron los neoclásicos españoles.²³

Como se ve, pues, la dramaturgia general de Zamora estaba encarada hacia un determinado público y debía cumplir con las expectativas de este. Para ello el dramaturgo madrileño se valía de toda clase de recursos que le permitiesen mayor éxito y validez a su obra, explotando elementos propios del teatro barroco de entresiglos como la tramoya y los elaborados números de la espectacularidad visual y la comicidad de figurón o la de la magia, o bien rasgos típicos del teatro francés de la nueva dinastía. Fue Zamora, en el ámbito del teatro comercial, un talentoso ingenio pragmático que consiguió el éxito que se propuso en los corrales.

No obstante, en el citado artículo, la investigadora italiana declara que otro rasgo de actualización teatral y desarrollo dramático pre-ilustrado de Zamora proviene de un tratamiento politizado y alusivo con la realidad de la España borbónica en comedias palatinas de ambientación clásica y zarzuelas mitológicas. Arguye que

Al redactar piezas de este tipo en su madurez, el comediógrafo madrileño se coloca frente a su maestro con una actitud más independiente e innovadora, llevando a cabo transposiciones que modifican o matizan, omiten o añaden episodios y motivos desarrollados en los modelos áureos, con la mirada puesta en la edad de las luces. Para empezar, en la línea de lo que afirma en el prólogo de 1722, cuando promete «vestir al uso del siglo la historia», en sus piezas históricas Zamora considera acontecimientos que guardan relación con su actualidad y con los avatares de la política y de la corte borbónica a las cuales debe rendir tributo.²⁴

Este elemento de influencia y significación político-histórica al que se refiere Londero no es, en absoluto, novedad en el teatro palaciego de Zamora. Fueran de ambientación histórica o mitológica, todas las representaciones palaciegas del siglo XVII tuvieron su génesis en ese tratamiento político y alusivo a la fábula sobre el escenario. Si bien sí es

²² Londero "El teatro de entresiglos..." *Op. cit.*, en prensa.

²³ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 70.

²⁴ Londero "El teatro de entresiglos..." *Op. cit.*, en prensa.

cierto que el madrileño lo hace de una forma alusiva más directa que en Calderón y otros dramaturgos del siglo anterior —aunque nunca como Bances Candamo—, la significación análoga entre obra y realidad es un rasgo característico de todas las fiestas reales barrocas españolas; es la “ocasionalidad”, que larga y detenidamente se desarrollará y se observará en el capítulo tercero, elemento inherente a la naturaleza palaciega. Además, como ya se dijo en el apartado de los objetivos, la “ocasionalidad” en las fiestas reales barrocas de Zamora se desencriptará en el cuarto capítulo.

Prosiguiendo y añadiendo a lo dicho por Londero, está clara la influencia francesa e italiana (a la que hay que sumar, además de la comedia de magia, por descontado, el género poético-musical aquellos «dramma musico u ópera scénica en estilo italiano», como reza la presentación del testimonio de *Angélica y Medoro*²⁵), pero esto no significa que haya Zamora desligándose del “primor” de la creación barroca, incluso en las comedias de magia y óperas, de origen italiano. Ofrecen, pues estas influencias exteriores, cambios significativos a nivel superficial, pero a nivel estructural y concepto de teatro, se oyen por entre sus versos a Lope, Alarcón, Tirso, Calderón y muchos otros²⁶. Cuando el madrileño dice que el artista debe crear teatro «en fuerza de los hábitos continuados» no significa en absoluto la negación de la libertad de creación de Lope, entendida como:

y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,

Arte nuevo de hacer comedias, vv. 40-46

Significa todo lo contrario. Antonio de Zamora se deja llevar por el “primor” que es imperceptible, y que no pretende descubrir por qué es imperceptible, para crear teatro acorde a un determinado público. No se acoge a las exigencias preceptivistas clásicas y a las

²⁵ BNE: MSS/16902, f. 1r.

²⁶ En relación a *Duendes son alcabuetes*, Fernando Domenèch Rico aclara que en Zamora «junto a estos elementos italianos hay muchos que derivan de la tradición española, y muy concretamente de la calderoniana, como la doble trama amorosa, el galán suelto que complica la resolución de la historia, el enamoramiento a través de un relato de la dama y posteriormente hacer lo propio la dama por un retrato del galán, el esconderse el galán a causar de haber herido en duelo a un adversario» (Fernando Doménech Rico, "Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la comedia de magia", en *Cuadernos Dieciochistas*, nº6, 2005, p. 283).

de la comedia clásica (y que sí hará la tragedia neoclásica). Sí sigue el madrileño este *arte nuevo de hacer comedias* basado en el “primor” que debe salir del numen del autor. Lo único que Zamora matiza y que el Fénix no comenta es la necesidad de que la creación auténtica la debe ir aprendiendo uno mismo y paulatinamente mediante la superación de los propios errores, «que sin culpa se cometieron primero». Una especie de empirismo artístico. ¿Será Zamora un dramaturgo de corte nueva basada en el ilustrado empirismo? Que los arboles no impidan ver el bosque. Este aspecto solamente atiende a una cuestión técnica de la dramaturgia, un rasgo de la evolución del arte nuevo de hacer comedias a principios del XVIII. Pero esto puede ser producto de la consciente imposibilidad de Zamora y de los demás autores contemporáneos de llegar al nivel de genialidad y creatividad original y profunda de los anteriores ingenios del teatro español. Por lo tanto, el concepto de creación dramática en sí no ha variado según Lope, como tampoco según Calderón y Bances Candamo. Tanto Lope como los autores áureos hasta Zamora se guiaban por el “primor imperceptible” y la naturaleza experimental y práctica del teatro, con la única pero importante diferencia que la creatividad y el numen del Monstruo de la Naturaleza era desbordante en comparación a la de Zamora. No es más que un problema personal, no de visión teórica.

De manera que no se puede considerar en absoluto a Antonio de Zamora y a su obra «portavoz de una postura más conservadora» de los preceptos ilustrados del padre Feijoo, al menos en cuanto a arte se refiere. Además, es el mismo intelectual benedictino el que «se muestra hostil a las reglas cuando éstas se quieren imponer al genio creador, no cuando guían a medianías»²⁷, aunque su fuerte no estuviera en las artes y su conocimiento al respecto fuese bastante flojo. Se está haciendo aquí a la creación artística literaria, no a la ideología, ética y moral que según el pensamiento ilustrado son las correctas. Por consiguiente, tanto la idea de teatro como la concepción de la creación dramática del dramaturgo de la corte de Felipe V en 1722 son en esencia barrocas, claro que con significantes matices de cambio y/o evolución estética debido a la diferencia centenaria entre, por ejemplo, Lope y Zamora (matices que, por otra parte, no pueden ser considerados nunca como segregaciones de la preceptiva barroca general).

Si con el concepto de teatro y de creación literaria no hubiese suficiente para identificar a Antonio de Zamora como espíritu y mente de creación barroca, en el prólogo

²⁷ Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, Ángel-Raimundo Fernández González (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 39.

sigue el dramaturgo ampliando su visión dramaturgica con los rasgos y características principales de la comedia barroca:

En fin, es un empeño que, pasando de necio a loco, emprende, en la corta duración de una comedia, divertir tres horas al docto, engañar otras tantas al ignorante, enmendar los casos a la naturaleza, empedrar de chistes la seriedad, vestir al uso del siglo la historia, fingir un solo cuerpo al caso y al episodio y, para perfección de la obra (sin perder de vista la cronología y la demarcación), afeitar al espejo del ajeno gusto el propio trabajo.²⁸

Entonces, ¿se ve algún cambio significativo y digno de mención a la caracterización del teatro áureo? Efectivamente, ninguno. Mediante la representación teatral de las piezas – nunca hay que olvidar la importancia de la puesta en escena y de la práctica–, con una durada aproximada de tres horas para las comedias, estas servirá para proporcionar divertimento, luz y alegría al espíritu y esparcimiento al erudito, al que tiene gran bagaje cultural («divertir al docto») y a la vez entretener, alegrar y abstraer al pueblo llano de la realidad mediante los enredos y el espectáculo del teatro («engañar otras tantas al ignorante»). También será importante y fundamental para los rasgos anteriores la mezcla de lo trágico y lo cómico, mejor dicho, y así ocurre en las piezas de Zamora, en los asuntos serios intercalar lo cómico para conseguir ese contraste tan característico y fecundo hacia el público del corral de comedias («empedrar de chistes la seriedad»).

Pero si una característica lopesca más cabe mencionar en la idea de teatro que aparece en este prólogo es la de la importancia de la verosimilitud en el tiempo y el espacio para el gusto del público. Zamora lo expresa de esta forma: «para perfección de la obra (sin perder de vista la cronología y la demarcación), afeitar al espejo del ajeno gusto el propio trabajo»²⁹. Estas dos unidades deben de ser totalmente verosímiles (y cuando digo verosímiles hago referencia a que deben seguir generalmente los consejos de las circunstancias de las acciones de Lope) para que las acciones desarrollen todo su potencial y lleguen a su objetivo: entretener y divertir con valores a aquel al que debe de estar pensado y dirigido el teatro, es decir, el público.

No obstante, el público de Lope no era el de Zamora. Ni el de Calderón. Y cuando Zamora se refiere a público en este prólogo de sus comedias impresas, lo hace penando en un público general, que, por lo tanto, debe de relacionarse con los espectadores de los corrales de comedias. Ya no solamente es que el dramaturgo en la época en que escribe

²⁸ Zamora, *Comedias Nuevas...* *Op. cit.*, pp. XVIII-XIX.

²⁹ *Ibid.*, p. XIX.

estas fundamentales y sinceras palabras se dedique principalmente a la producción de obras para los teatros de la Cruz y del Príncipe, sino que, precisamente, está en ese público donde Zamora se ha ganado, en 1722, el éxito y la celebridad. Esto declara Rafael Martín Martínez al respecto:

Así, la nueva situación cultural provocada por la guerra y los diferentes gustos teatrales de los monarcas, entre otras posibles causas, decidieron la definitiva apertura del hasta entonces poeta básicamente palaciego al público de los corrales de comedias —mientras no contemos con los datos de los corrales antes de 1707 no podremos desdecir esto—. ³⁰

Es importante esta aclaración en relación al público, el público de comedias que consumía espectacular teatro de santos, de magia y de figurón ³¹. Por lo tanto, los receptores y consumidores de la mayoría de sus piezas teatrales al inicio de la tercera del siglo XVIII tienen unos gustos, como es lógico, evolucionados de sus antecesores.

En el teatro popular para el que escribió Zamora, «el nudo indisoluble entre amor y honor, privativo de la episteme áurea, ha perdido gran parte de su vigor, puesto que él —contemporáneo de Feijoo— insiste en otro objetivo: el de desterrar la creencia en foletos y falsos ídolos» ³². Esto, como se repite, para la comedia popular, pues esta debe ser transliteración del pueblo llano. Es decir, la burla y crítica a las creencias supersticiosas es abordado por el dramaturgo en sus comedias de figurón, en el género popular. Pero hasta ahí esa sensibilidad y actitud “ilustrada”, pues la ilustración de Zamora no es, en absoluto, plenamente afrancesada —aunque tenga elementos de ella—, sino plenamente castellana, madrileña para más detalles:

Con el dramaturgo, la madrileñización de los géneros entremesiles dio un paso más en su evolución, sentando las bases del posterior sainete de Ramón de la Cruz, transformándose, por ejemplo, el jaque en manolo o sustituyendo el dibujo de las deformidades físicas por la pintura de situaciones cotidianas. ³³

Representan los entremeses y sainetes de Zamora, además de sus comedias de figurón, innovaciones y aportaciones del dramaturgo para la evolución del teatro del siglo XVIII, es decir, elementos de la transición del teatro popular del nuevo siglo y la evolución de la

³⁰ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 69.

³¹ «Personalmente creo que el “figurón” en el punto en el que lo usan Zamora y Cañizares nos revela una realidad social nueva. Es como un signo de los tiempos. Y como tal signo podemos estudiarlo con una determinada vigencia temporal» (Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 140).

³² Londero “El teatro de entresiglos...” *Op. cit.*, en prensa.

³³ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 53.

sociedad. Este costumbrismo nacionalista es heredero directo del realismo del teatro del siglo anterior, del que, como se ha dicho, se ha destranscendentalizado el amor y el honor clásicos que la comedia nueva mostraba en los corrales. Pero este proceso popularizante no ocurrió en las representaciones palaciegas, de otra muy diferente naturaleza moral y cosmológica —en la que el amor clásico y el honor ocupan todavía posiciones primordiales y definitorios de ese mundo— y, por lo tanto, unos destinatarios —más que público— totalmente distintos.

Dicho esto, está claro que, si el público de principios del siglo XVIII es el reflejo de la evolución de la sociedad popular desde finales del siglo anterior, para ganarse el favor del público hay que valorarlo de la misma manera que el de Lope, pues el estamento social es el mismo. Zamora está muy cerca de aquella impresión del Fénix cuando este último dijo:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Arte nuevo de hacer comedias, vv. 45-48.

La voluntad y concepto del público, de vulgo, es el mismo: el elemento principal y del que sale y hacia dónde se dirige las comedias, en una especie de movimiento retroalimentado. Pero solamente un matiz difiere Zamora de Lope. Mientras que el Fénix de los ingenios dice que hay que agradar mediante el ingenio del dramaturgo al pueblo, Zamora ve en el público más fuerza que Lope al afirmar que hay que «afeitar al espejo del ajeno gusto el propio trabajo». Esto significa que el dramaturgo debe adaptar no solamente el estilo, sino también el contenido y el significado a un determinado público. He ahí donde entra el elemento cómico y burlesco para con los vicios del pueblo; es ahí donde denunciará mediante la ridiculización la superstición irracional de la cultura popular del XVII en *El hechizado por fuerza* —a pesar de que el motivo de la creación de esta pieza sea la crítica específica de la manipulación de Carlos II por la reina Mariana de Neoburgo y el Almirante de Castilla—. Por lo tanto, al final, toda pieza que se represente en los corrales de comedias deberán de agradar a ese público, el que conoce a Zamora porque les satisface y les da lo que ellos quieren. Como vemos, todas estas características de la comedia están sacadas en esencia del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y su evolución en el tiempo de la mano, mayormente, de Calderón de la Barca.

Aunque también son de inspiración lopesca, hay conceptos del teatro que le llegaron directamente a Zamora a través de Calderón de la Barca y muy especialmente de Francisco Bances Candamo. Estos rasgos atañen a un teatro mucho más evolucionado ideológicamente y con una clara funcionalidad social. La moralidad y la cualidad de ser el teatro pieza fundamental para la educación de absolutamente toda la población hacen que se pronuncie aún más en la comedia y en el teatro de finales de siglo XVII y principios del XVIII el carácter “ocasional”. Zamora, como seguidor confeso de Calderón, aprovechará todo el grado de influencia del teatro para el público y aplicará los motivos “ocasionales” de Calderón primero y después Bances Candamo. En estos rasgos propios de la segunda etapa del teatro barroco tendrá mucha influencia el ámbito palaciego y real de muchas de las composiciones de Zamora, de otro tipo de público, ya sean fiestas reales, zarzuelas o todo tipo de comedias.

Por consiguiente, y siguiendo en la misma línea de rasgos de la comedia, aparece la preeminencia e importancia de la literatura totalmente desligada de las reglas a la misma realidad en la máxima «enmendar los casos a la naturaleza». Esto hace literal referencia a la teoría aristotélica de diferencia entre poesía e historia que Bances Candamo expresó magníficamente en la que se puede considerar última gran preceptiva teatral del barroco español, el *Teatro de los teatros*: «la Poesía enmienda a la Historia, porque esta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser»³⁴, más concretamente, «la Historia nos expone los sucesos de la vida como son; la comedia nos los exorna como debían ser, añadiéndole a la verdad de la experiencia mucha más perfección para la enseñanza»³⁵. Hay que advertir que esta concepción pragmática de Bances no es nueva en absoluto, pues aparece por primera vez en Tito Livio y, por él, a tratadistas españoles del siglo XVI y XVII, como en el caso del padre Mariana y la historia como maestra para el gobernante³⁶. El divertimento, el entretenimiento y la purgación positiva del alma mediante lo cómico abren la puerta de manera inmejorable a la clara voluntad educadora y moralizante de las comedias y fiestas reales. Se ve que lo trágico no solamente tiene el significado clásico y tradicional de infausto y conmovedor para la catarsis, sino que ahora también contiene los valores éticos, morales y hasta ideológicos correctos que ayudan a esa

³⁴ Bances Candamo, *Teatro de los teatros...* *Op. cit.*, p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

³⁶ En la obra *Historia de España* (1601), «la historia, como género literario, es para el jesuita obra de arte y por ello –coincidiendo con el concepto clásico de Tito Livio–, es necesario embellecer el relato y dar realidad a las escenas, poniendo en boca de los personajes parlamentos o discursos muchas veces inventados por el propio historiador» (Pedro Portocarrero y Guzmán, *Teatro Monárquico de España*, Carmen Sanz Ayán (ed.), Madrid, BOE- Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998, pp. XLV-XLVI).

purgación de las pasiones. De este modo se pueden utilizar acontecimientos históricos del pasado –interpretados por la poesía– para mostrar y expresar subliminalmente un determinado mensaje político que atañe a situaciones del presente del dramaturgo y de la creación dramática, es decir, «vestir al uso del siglo la historia». Se consigue, pues, unir lo real con lo que se quiere mostrar según las situaciones espacio-temporales e histórico-políticas en las que se creó la pieza teatral, o, con la bonita expresión dualista de Zamora, «fingir un solo cuerpo al caso y al episodio»³⁷. Precisamente este punto es el que define la “ocasionalidad” en el teatro del barroco final, heredera totalmente del arte dramático de Calderón.

No hay duda alguna de su modo de ver y hacer teatro. Estas son las directrices que Zamora ha aprendido de sus maestros para continuar creando casos de maravilla e ingenio que asombren y conmuevan al espíritu para también emocionar y sorprender a los cinco sentidos. Sigue a Lope en cuanto a cómo hacer y configurar las partes de la comedia y del teatro en general, siente verdadera predilección por el teatro de Calderón, desde su lenguaje y estética hasta su evolución moralista y “ocasional” del teatro, y aprendió gran parte de esto de la mano de Bances Candamo, al que conoció, fue amigo y sustituyó en 1694 como dramaturgo oficial de la corte. Así pues, esta era la idea de teatro de Zamora y bajo estas directrices llenó los corrales de comedias y las salas reales de magníficas representaciones. Bajo este concepto teatral colaboró multitud de veces con su también amigo José de Cañizares, siendo estos dos los dramaturgos más laureados y famosos de las dos primeras décadas del nuevo siglo. Ahora bien, la labrada carrera que en 1722 llevaba honradamente era ya turbada por la disconformidad del gusto de otros, de aquellos que, según el dramaturgo, no sabían apreciar el buen hacer y todos los puntos que justo había mencionado para guiarse en la grave y difícil empresa de crear teatro. Sin duda alguna y sobre el año en el que se escribían estas palabras, una de las razones de esta decepción se encontraba en el inicio serio de la presión de la cultura ilustrada que había llegado a España en 1700 con Felipe V y la corte de los Borbones. Aún así, Zamora no se deja intimar por la cultura francesa «quedándole solo al ingenio el útil consuelo de no ser como los que

³⁷ Esta máxima hace referencia a la unión de la historia real y de la interpretación en una sola entidad, es decir, la historia a través de la poesía en la comedia. No creo que haga referencia a la voluntad y preferencia por parte de Zamora a la unidad de acción que ha visto Guido Mancini en el citado artículo, “Sobre la herencia barroca...” *Op. cit.*, p. 256. La unidad de acción solamente la encontramos en obras del dramaturgo que o pertenecen al género breve (entremeses o loas) o a fiestas reales de extensión muy breve, pero nunca en dramas mitológicos, zarzuelas y mucho menos en el gran abanico de comedias. Si es cierto que en estas hay una acción principal, en ésta están relacionadas otras acciones secundarias, como el mismo Lope proponía.

mormuran»³⁸ y sigue fiel a aquella expresión teatral y literaria que tantas glorias a dado a la nación y a la que pertenece sin lugar a dudas. Por eso continúa el prólogo denunciando públicamente el estado en el que quieren convertir el teatro y de los errores que eso conllevaría.

3. SU SITUACIÓN EN 1722

Como se ha visto, la primera arma de la defensa del teatro barroco es la breve pero profunda definición del concepto de teatro. Precisamente es este prólogo la defensa a ultranza de la literatura barroca y del modo de hacer teatro de Lope y Calderón en detrimento de las nuevas corrientes de pensamiento francés, del clasicismo ilustrado. Pero guarda mucho más. Demostrar que el teatro que él cultiva es el más propio y el más eficiente, armónico y fecundo para los tiempos en los que está y para el gusto no es suficiente. Zamora debe demostrar los errores, la carencia de razón y la injusticia de la crítica y de los reproches hacia el teatro barroco, es decir, las mentiras, falsedades e injusticia de los desprecios y los escarnios que ha recibido directamente su obra y persona hasta 1722.

De este modo, las razones por las que Antonio de Zamora muestra esa rígida defensa de su teatro y del barroco en general en el prólogo a sus *Comedias nuevas* son tres: las envidias y traiciones personales hacia su persona, la falta de otro genio a la altura de Calderón y la incursión con fuerza de la cultura ilustrada proveniente de Francia. Es momento de detenerse un poco en cada una de ellas.

3.1. Envidias cortesanas y literarias

Como el mismo Zamora hace entender al final del prólogo, y, tiempo después, su hijastro Felipe de Medrano en la dedicatoria “Venerado difunto mío”, dentro de la reimpresión en 1744 del primer volumen de las obras completas y de la publicación de un segundo volumen ese mismo año, una importante causa del desprestigio por una parte de la corte y de la élite literaria de sus obras y de su persona está motivada por las envidias de

³⁸ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. XIX.

personas a él próximas, incluso de traiciones. «Como le había sucedido a Calderón, parte del mundo eclesiástico, del propio círculo literario cortesano e incluso de los políticos y aristócratas del momento centraban sus críticas en la figura del joven dramaturgo»³⁹. El hecho de ser gentilhombre de la Cámara del Rey (de Carlos II y de Felipe V) y oficial de la Secretaría de las Indias en la Negociación de Nueva España (hasta un determinado año) pudieron provocar e iniciar por personalidades rivales a él de esos ámbitos cortesanos las sospechas y hacer crecer las habladurías de un cierto trato de favoritismo en cuanto al panorama teatral de la corte, ya que era además el dramaturgo oficial de la corte. No se puede descuidar que, desde tiempos de Carlos II, Antonio de Zamora siempre estuvo en órbita cortesana y de las esferas más cercanas a, no solamente la influencia real, sino también a la de la alta nobleza por su calidad de dramaturgo oficial. Recibió el mecenazgo de los condes de Lemos y Osuna. Y aún más, durante el cambio sucesorio a los Borbones y el posterior conflicto bélico, Zamora siempre estuvo a favor de la alternancia dinástica y de la entrada de Felipe d'Anjou como nuevo rey de España. Esto, por supuesto, le hizo ganarse el respeto y la confianza (hasta cierto punto) de los nuevos monarcas y de todos los consejeros y hombres de estado franceses (y la princesa de Ursinos) que tendrían que llevar las riendas de la remodelación profunda e íntegra del país, por no decir de la construcción del estado moderno español. Esta fidelidad al cambio de dinastía pudo hacer que, con el paso del tiempo, de la guerra y de la teórica paz y relativa “prosperidad” que los consejeros franceses e italianos (a partir de 1714 y de la coronación de Isabel de Farnesio como reina tras la muerte de María Luisa de Saboya) de Felipe V trajeron a España, los partidarios de la causa austríaca y también de aquellos que estaban disconformes con el modo de gobierno de los extranjeros lo criticaran por defender y trabajar para aquellos que habían vilipendiado y tergiversado sus libertades y prostituido la concepción de España. Pero esto estaba totalmente alejado de la realidad y su postura afrancesada no puede tomarse absolutamente en serio, todo al contrario.

Hay un dato relevante para desmentir estos supuestos e hipotéticos tratos de favores en cuanto a su teatro palaciego. Zamora, con la llegada de Felipe V se vio relegado de estrenar ante los reyes porque «franceses, sin excepción, opinaban que el teatro y la música de Madrid eran de lo más aburrido, por tanto fueron ellos quienes dieron los primeros pasos para introducir teatro y música foránea en la capital»⁴⁰. Esta es la razón principal por la introducción en la capital de la compañía italiana de *Los Trufaldines* y la habilitación a los

³⁹ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 57.

⁴⁰ Kamen, Henry, *Felipe V. El Rey que reinó dos veces*, Madrid, Planeta, 2010, p. 21.

mismos del teatro de Los Caños del Peral. Lo conceptuoso y cerrado del teatro cortesano barroco —para unos sentidos y unos intelectos franceses— y el nulo conocimiento de español por parte de Felipe V hizo que, efectivamente, la literatura y la música española quedase relegada a un segundo plano, empezando su auténtica decadencia⁴¹. Aunque es cierto que con el tiempo «los franceses se volvieron más tolerantes con las costumbres españolas e hicieron un esfuerzo para coexistir con ellas»⁴², momento en el que Zamora volvió al primer plano en cuanto a teatro palaciego, con Isabel de Farnesio en 1714 «la corte se italianizó definitivamente, postergando lo francés y cayendo en desgracia antiguos colaboradores: la princesa de los Ursinos, Orry, Macanaz, Zamora...»⁴³. La nueva reina «era una gran amante del teatro, pero el de Madrid (representado además en una lengua que no entendía bien) no le satisfacía, y en 1718 reclamó a una compañía de actores italianos para que actuaran tres veces a la semana en El Pardo»⁴⁴. A esto hay que sumarle el éxito del teatro italiano con sede en el nuevo edificio de Caños del Peral. Aunque es cierto que Zamora nunca volvería a estar al mismo nivel de importancia de antes en cuanto a la influencia y a las representaciones en palacio, en los corrales de comedias no cesaba de cosechar éxitos. Como vemos, el trato de favoritismo no es, en absoluto, convincente y solamente responden a envidias personales. Este aspecto será detenida y progresivamente observado y tratado en el último capítulo.

A estos motivos de la envidia literaria y por motivos políticos también hay que sumarles el revuelo levantado casi al final de su vida por el casamiento con la noble Inés de San Martín y Lugones. La precaria situación económica del dramaturgo, el supuesto medro social y la holgada posición y patrimonio de la cónyuge llevó a considerar que el origen del matrimonio eran los fines económicos y sociales⁴⁵. De ahí que hay constancia de una serie de chismorreos que criticaron y pusieron seriamente en duda su nobleza, su honra y los méritos que había logrado para estar en tan alta posición social. Esta afrenta tuvo que acompañarle después de la muerte, ya que Felipe de Medrano aclama en 1744:

El acrisolado timbre de tu nobleza es (DIFUNTO VENERADO) tan conocido en Castilla y por legítima posesión de tus apellidos, tan propio de tu persona, que sólo podrá disputártela quien todo lo niega, y negártela quien no tenga nobleza alguna, pues no hay prueba que más

⁴¹Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 14.

⁴²Kamen, Felipe V... *Op. cit.*, p. 21.

⁴³Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁴Kamen, Felipe V... *Op. cit.*, p. 134.

⁴⁵Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, pp. 19-20.

convenza una extracción humilde y baja que el vil empeño de morder a quien meció ilustre cuna.⁴⁶

Como se ha estudiado en el capítulo primero, no solamente defiende a su padraastro de las calumnias de honor, sino también denuncia la destrucción y olvido de su éxito literario por aquellos que envidiosos lo critican y por aquellos que traicionándolo saquearon sus obras y el éxito de estas en beneficio propio, sin reconocerle ni el mérito original ni el respeto con la autoridad literaria que fue. Las envidias y deslealtades de la industria teatral que Medrano tan vehementemente denunció diecisiete años después de la muerte del dramaturgo estaban muy presentes ya en el momento de escritura de este prólogo. A esos infundados e injusto rencores se le sumarán, tal y como se verá en adelante, la amenaza del nuevo buen gusto y clasicismo francés, yendo ambos ataques de la mano con esos detractores que intentaron borrar y vivir a su costa tanto en vida como con el dramaturgo ya en el sepulcro la obra y memoria de Antonio de Zamora.

Siguiendo el análisis de la envidia como causa de las calumnias y habladurías que corrían por Madrid contra su persona y el hipotético favoritismo en los escenarios, cabe mencionar el éxito que tuvieron todas sus obras en los corrales de comedias. Y esto, concretamente esta observación, es el pilar fundamental y a la vez arma principal en la que se basa la defensa de su teatro. Como antes ha dicho en el concepto de teatro, el público (y con eso se entiende el determinado público que asista a la determinada representación) es el origen y el final de la obra cómica y, por extensión, el éxito que se tenga ante él dictará si el arte del dramaturgo es válido de ser considerado. En la época en que estuvo apartado de las representaciones palaciegas, los corrales de comedias vieron cómo las piezas de Zamora cosechaban éxito tras. Al volver a las representaciones reales, el éxito de las representaciones palaciegas se sumó a la nunca interrumpida fama de los corrales⁴⁷. Como vemos, Antonio de Zamora puede demostrar la validez e importancia tanto de su teatro como del teatro barroco al que pertenece con el favor y aplauso del público. Precisamente

⁴⁶ Medrano, Felipe, “Venerado difunto mío”, en Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, I, [p. VI].

⁴⁷ «Ya desde 1708-1709 podemos afirmar que las comedias más aplaudidas son las llamadas de teatro, y principalmente las comedias de magia: *Diablos son los alcabuetes y el espíritu foletto*, de Antonio de Zamora, produce en veintidós días seguidos, de enero a febrero, más de 27.000 reales en el corral del Príncipe. [...] La citada obra de Zamora aventaja otra vez a las demás de la temporada en enero de 1712 en el corral de la Cruz, y el mismo mes del año anterior se había distinguido también una zarzuela suya, *Veneno es de amor la envidia*; *El espíritu foletto* conseguirá unas 70 representaciones hasta 1740. [...] *El hechizado por fuerza*, de Zamora, que se representó siete días con unas entradas moderadas (Cruz, feb. 1709), pero que había de conseguir cerca de cien sesiones hasta 1740 —es decir, unas pocas menos que las dos obras del Siglo de Oro más representadas [...]» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 33-34). A estos datos generales hay que sumarle el éxito de *No hay plazo que no se cumpla*, «que instauró, tiempo después, la tradición de representar la noche de Todos los Santos el don Juan» hasta 1844 que la sustituyó la obra de Zorrilla (Zamora, *Teatro breve (Entremeses)... Op. cit.*, p. 16).

esto y la vuelta a los círculos artísticos de la corte hizo que la envidia creciera entre sus detractores y quisieran aprovecharse de manera destructiva de su memoria y obra.

3.2. Ausencia de otro ingenio a la altura de Calderón

Después de las cuestiones de envidias por motivos relacionados a su persona, otra razón que se desprende del tono de Zamora en este prólogo para defender el teatro nacional es la falta de un ingenio de la altura de Calderón a finales del siglo XVII y principios del XVIII capaz de revitalizar el panorama teatral nacional. Como el punto siguiente, esta razón se basa en el principio de la irrupción de las nuevas corrientes ilustradas, no tanto a un agotamiento del arte barroco español (aunque es innegable el punto de imposibilidad de un regeneracionismo barroco).

En el momento de morir, en 1681, Pedro Calderón de la Barca, el teatro barroco y la cosmología barroca aplicada al teatro no podía crecer más. No es que empezara una degradación, sino que se había llegado al máximo. Al final de la centuria con Bances Candamo, José de Cañizares y el mismo Zamora no se pudo ni se podía superar el arte dramático que Calderón había estipulado y creado. Así pues, en 1722 habían pasado cuarenta y un años de la muerte del referente teatral español, tiempo suficiente para que el panorama teatral pudiera aceptar a otro ingenio que diera más lustre y empujara al teatro barroco de nuevo. Pero no hubo tal Mesías. Calderón había llevado al teatro barroco a las máximas cotas. Esto no significa que se dé como fecha de finalización del barroco la muerte de Calderón, en absoluto. Si es cierto que solamente podía haber una continuación de su teatro heredado, esto significa que se hacía siempre desde el modo de hacer barroco, pues no había otra alternativa aún en la mente y entendimiento de los dramaturgos. Zamora lo confiesa abiertamente cuando dice que «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 [...]»⁴⁸. Con esto nuestro dramaturgo confiesa un secreto a voces: la creación teatral de las dos últimas décadas del siglo XVII y las dos primeras del siglo XVIII estuvo inspirada por un movimiento que deseaba continuar con el teatro de Calderón dentro del barroco. No había otra opción, precisamente, por la excelsa grandeza del autor

⁴⁸ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. XIX.

de *La vida es sueño*, de *La hija del aire* o de fiestas reales como *El laurel de Apolo*. La consiguiente inmersión analítica de las fiestas reales de Zamora demostrará y presentará sin duda alguna esa deuda y herencia las palabras de 1722 en un dramaturgo barroco.

Como muy bien concluye Guido Mancini en su artículo, la influencia francesa de Zamora hay que buscarla sobre todo en las comedias de figurón, no tanto en las comedias de santos, en las históricas y en los entremeses del madrileño, tal y como reza el estudioso. Pero esa influencia decae considerablemente cuando se habla de las piezas pertenecientes al género de las fiestas reales, pues con Felipe V el género poético-musical italiano será la estela que guíe la producción palaciega, que no, en Zamora, simple imitación. Aunque cuando comenta la frase «si no dijese que lo he procurado seguir» está haciendo referencia también, y por supuesto, a todo tipo de comedias que escribió, el género que Zamora siguió casi al pie de la letra y de una manera muy fidedigna intentó imitar al maestro fue en el género de las fiestas reales. Y hay una razón muy sencilla para argumentar esto: Calderón fue el que fijó el género palaciego durante casi medio siglo (fue el dramaturgo oficial de la corte desde la muerte de Lope, 1635, hasta la suya, 1681), el que transformó y elevó lo que en la Europa de los primeros dos tercios de siglo entendía las fiestas reales. Debido a la proximidad de la muerte de Calderón con las primeras obras de Zamora (la primera fiesta real fue *¿Qué más castigos que celos?*, estrenada el 18 de enero de 1688), sin contar con los ejemplos de continuación en ese género del sucesor a dramaturgo oficial, Bances Candamo, el descubrimiento y la formación de Zamora en cuanto a las fiestas reales no podían basarse en otro que no fuera seguir al maestro que definió y fijó el género. La originalidad barroca y una supuesta evolución en el género de las fiestas reales, por su naturaleza eminentemente efímera y encuadrada en un determinado tiempo y época, queda bloqueada. De ahí que Zamora se confiese seguidor de Calderón sin prejuicios y tapujos (todo al contrario, pues el nivel de Calderón no podía ser “copiado” por toda mente, lo que convierte en esta confesión en un auténtico halago). Con estas palabras el propio autor demuestra y avisa al lector y espectador que no se puede comprender ni apreciar su teatro si no se parte de la cosmología y del arte barroco, del que ha aprendido de Calderón. Y esto, por supuesto, hace especial referencia al género de las fiestas reales.

Pero realmente, ¿por qué esta confesión de seguidor del último maestro del barroco español supone una defensa a su teatro? Para poder comprender esta cuestión es imprescindible escuchar al dramaturgo cuando continúa comentando su admiración por Calderón y por su teatro en la concreta fecha: «si solo manifestar sinceramente que en la

escasez de profesores que hoy conoce la poesía cómica, un solo voto me basta para premio, dejando a la mordacidad común desairada con tenerla conocida»⁴⁹. Si la confesión de la clara huella que Calderón había dejado en la literatura fuera suficiente, ahora se muestra una declaración del todo ilustrativa de la realidad teatral de finales del siglo XVII y principios del XVIII: la falta de dramaturgos y la inexistencia y la no aparición de «profesores» capaces de mantener el inmejorable nivel del teatro barroco español. Esto es consecuencia de lo antes dicho. Si Calderón ha sido el máximo exponente del teatro al llevarlo a los máximos límites en el arte y desde la cosmología barroca, esto hace que se convierta en el modelo y referente a seguir en la creación teatral pero, a la vez, el abrumador éxito de la representación de sus obras, mina las opciones y la motivación de aparición de más dramaturgos en el panorama nacional. Un ejemplo de esto se muestra en el imperio de los autos sacramentales de Calderón para las representaciones del Corpus Christi. La plenitud artística, significativa, simbólica y moral de la obra calderoniana bloqueaban no la innovación, sino la diversificación de autores, pues, «era la fama de Calderón de la Barca, no solo la calidad de sus obras, la que impedía el éxito de los autos sacramentales de los demás ingenios. Se afirma, asimismo, que los poetas no se atrevían a usurpar en los tablados el sitio reservado a las obras del genial dramaturgo»⁵⁰. Este ambiente de respeto, admiración y obediencia del que se hace eco Zamora en el prólogo, supone una prueba irrefutable de que todavía en 1722 la tradición suponía el presente, al menos en lo referente al género tan simbólico para eso como son los autos sacramentales. De ahí que, en pleno siglo XVIII, los pocos valientes que se atrevían a crear autos sacramentales intentaran seguir e imitar los pasos de Calderón. Entre estos, se levantó Zamora como fiel continuador y de calidad del tan importante y significativo género sacramental para la cultura del barroco. Esto reza la aprobación de Juan de las Hebas para el auto de 1707 *Venir el amor al mundo* de Zamora:

Hallé en él mucho que admirar por sus buenos versos, suave estilo y manejo fácil y puntual de las Escrituras, y no descubro cosa que se oponga a nuestra santa fe ni buenas costumbres; pues en la teología ya permitida de este sacramental festejo hace todo lo que puede hacer y es permitido que se haga. Y aunque el ingenio de don Pedro Calderón de la Barca remontó tanto el vuelo que ninguno hasta ahora (dicen) le ha llegado, procura imitarle en todo el autor para

⁴⁹ *Ibid.*, p. XX.

⁵⁰ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 50.

quedarse vecino, ya que no compañero (todo este respecto se le debe a aquel héroe tan singular).⁵¹

La continuación de la tradición en Zamora como autor de autos sacramentales es incuestionable⁵². Pero no ya solamente este aspecto es definitorio en el dramaturgo, sino resulta una necesidad y exigencia cultural también de las primeras décadas del nuevo siglo. Si bien el público de los corrales empezaba a demandar otras cosas diferentes, en el estadio sacro todo continuaba igual, con la fijación de Calderón como horizonte. Esto se ve en la problemática que se originó con los autos de 1709 y el rechazo que *El hospital general* y *La cuarta parte del mundo* —ambos de Zamora y escritos desde 1698—. En una intentona por innovar el repertorio de los autos, las nuevas piezas sacramentales no gustaron a parte del Consejo —que preferían la calidad tradicional y simbólica de Calderón— y a los mismos cómicos —que sabían que con Calderón el éxito y, por lo tanto, la taquilla estaban asegurados—. Por esos motivos, los autos de 1709 fueron un auténtico fracaso, probablemente motivado, y «se volvió a debatir si cambiar de nuevo y reponer los de Calderón, acordándose esto último»⁵³, aunque fueran revisados, actualizados y recompuestos por ingenios contemporáneos, como fue el caso de Zamora con *El laberinto del mundo* y *El primero y segundo Isaac*, autos de 1720 que superaron en recaudación a la de las propias comedias de aquella temporada⁵⁴. Por lo tanto, el dramaturgo madrileño cumple con creces con el elemento de continuador literal de la tradición, sin otra ambición que la imitación de Calderón. En este aspecto tendrá mucho peso la educación que tuvo Zamora, lo que denota el pensamiento y la cosmogonía escolástica aplicada a los autos, heredada directamente de la religiosidad del siglo anterior⁵⁵.

Ahora en un plano general del teatro del dramaturgo, como muy bien comenta Guido Mancini, «Zamora parece adaptar sus comedias a un programa preexistente; [...] en ellas el modelo se manipula libremente con el fin de llegar a obtener una nueva obra que responda

⁵¹ [“Aprobación” del 15 de junio de 1703], en *Mano escrito. Autos de Zamora y Arriaga* (BNE: MSS/14765), f. 198 r.

⁵² Otra muestra de continuador Zamora del arte sacramental de Calderón en dicho auto es la aprobación del examinador sinodal Marías de Burgo, fechada el 12 de junio de 1703: «Creo que el Santo Tribunal me le ha remitido más por hacerme la merced de que le lea que por necesidad de mi juicio para que le censure. En esta obra hallo resucitada la habilidad de don Pedro Calderón y por ella se hace su autor legítimo heredero de aquel tan celebrado ingenio», en [“Aprobación”], en *Mano escrito. Autos de Zamora y Arriaga* (BNE: MSS/14765), f. 200r.

⁵³ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 52.

⁵⁴ Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 350.

⁵⁵ «El hecho de recibir los mismos estudios y preservar los mismos intereses obliga a plantearse una evidente relación entre los autos sacramentales de Calderón de la Barca y los de Zamora, quien muy pronto ocupó el lugar del maestro», (Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 49).

a sus propias directrices»⁵⁶. De ahí que Zamora sea consciente de que la verdadera «poesía cómica» (su concepto de teatro barroco y el propio de su tiempo) que él cultiva es totalmente digna de alabanzas y del éxito que ha obtenido tanto en los corrales de comedias como en el Coliseo del Buen Retiro y otras salas cortesanas. Su teatro es hijo del de Calderón, por eso no puede más que agradecer y sentirse realizado con «un solo voto» por mantener generalmente el nivel dramático de aquel que ha hecho imposible la aparición de nuevos «profesores» y maestros del teatro. Antonio de Zamora, con esa afirmación de la falta de otro Calderón, hace entender la situación de estancamiento del teatro barroco, pero no del agotamiento y de la devaluación de esa «poesía cómica».

Volviendo a desmentir el estado de olvido e incompreensión que la crítica y el academicismo posterior infravaloró la obra de Zamora, muy lejos estaba el teatro de Zamora —y también el de Cañizares— de la ruina y la decadencia del anterior. Si es cierto que ellos beben de la tradición y se inscriben en la tradición barroca, escuela calderoniana, esta es actualizada y adaptada a sus tiempos, al modo en que ellos intentan seguir la tradición anterior: «pero también mintiera si no dijese que lo he procurado seguir debiendo a mi juicio el conocer cuán disformes serán las pinceladas que no observen aquel dibujo, por más que quiera desmentirme la novelera condición del siglo»⁵⁷. Hay en esta cita el testimonio de primera mano de lo que entendían los hombres de entresiglos de perfil barroco el teatro: tradición adaptada a los tiempos en que vivieron, a la sociedad de la que formaban parte, pero pertenecientes a la tradición, a lo eminentemente español y descendiente directo del modo de arte del barroco. «[Zamora] se inspiró siempre en la figura de Calderón de la Barca, pero eso sí con un estilo propio que le debería haber permitido ser reconocido no sólo como epígono en los manuales de literatura»⁵⁸. Ese estilo propio se inscribe, como se ha visto, en la concepción barroca del arte. Por lo tanto no son las palabras de Zamora anacrónicas en absoluto. Mucho menos teniendo en cuenta que teóricos ilustrados de concepción y pensamiento abogaban por algo parecido a lo que Zamora y Cañizares predicaban con sus creaciones:

Defienden la estética barroca, al amparo normativo del *Arte nuevo* de Lope de Vega, y popular casi todos los tradicionalistas como Feijoo, Erauso y Zabaleta en su *Discurso crítico* (1750), Carrillo (1750), Nifo, Romeo y Tapia, estos últimos en la prensa, casticistas de ideas salvo el benedictino. Son contrarios a las tres unidades de lugar, tiempo y acción. Abogan por la

⁵⁶ Mancini, “Sobre la herencia barroca...” *Op. cit.*, p. 269.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XIX.

⁵⁸ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 59.

imaginación, la combinación de elementos tristes y alegres que las poéticas clásicas llaman tragicomedia, la maraña inverosímil⁵⁹.

Una cosa es la moralidad, el pensamiento, la perspectiva ilustrada y novedosa, y otra cosa muy distinta es que a esta le siga una fórmula clasicista para el arte. No estoy equiparando a Antonio de Zamora con novatores del calibre de Feijoo, pero sí que coinciden en la génesis de la creación, que nazca del numen y relativa imaginación libre del autor. Y, sin tener en cuenta el estrato tradicional propio del que salen los autos sacramentales, en esas variantes propias de la adaptación dieciochesca del arte teatral barroco, de la tradición de la comedia nueva lopesca, hay dos procesos que lo caracterizan: la parodia y la versión. Rafael Martín Martínez y Renata Londero han observado estos dos fenómenos como rasgos actualizados de la herencia de la obra calderoniana en Zamora.

El primero de ellos, la parodia, tiene su mayor importancia como reciclaje y la modernización de temas y obras clásicas del siglo anterior, «con el propósito de realzar su propia originalidad al desviarse (de manera más o menos atrevida) del rumbo trazado por su gran antecedente en la historia del teatro español»⁶⁰. En esta especie de destrascendentalización de la seriedad propia se rescata la esencia barroca y también significativa, aunque desde un punto de vista más burlesco. La profesora Londero concluye que «uno de los géneros hipertextuales que esgrime cuando relee y reescribe a Calderón es la parodia [...], que transforma creativamente el hipotexto a través de la sátira o de la ironía, para separarse de él y, al mismo tiempo, rendirle homenaje»⁶¹. A la misma reflexión llegó Rafael Martín Martínez cuando, entre otras referencias metaliterarias⁶², analizó la influencia de *El Alcalde de Zalamea* en el entremés *El Sargento Palomino*⁶³.

El otro rasgo que refleja la actualización de esa tradición tiene su puntal en las versiones. «Ante las piezas calderonianas que transcodifica Zamora no adopta solo una posición lúdica sino también seria, como cuando las transpone en sus dramas, cambiando, añadiendo o eliminando, reduciendo o expandiendo temas, motivos fragmentos textuales o

⁵⁹ Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII...” *Op. cit.*, p. 160.

⁶⁰ Londero “El teatro de entresiglos...” *Op. cit.*, en prensa.

⁶¹ Ídem.

⁶² «Varias son las referencias metaliterarias que encontramos en Zamora, generalmente homenajes a autores y obras que le marcaron especialmente (*Las gitanillas* cervantina y de Solís, *Don Quijote de la Mancha*, o el convidado de piedra tirsiano que especialmente influyeron en su baile *La gitanilla*, en su comedia de figurón *Cualquier marido es buen y segundo don Quijote* y en su quizá más conocida comedia *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, el convidado de piedra*). Con Calderón son constantes estos débitos» (Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 53).

⁶³ «De manera que estamos ante un parodia matizada en la que lo importante es la jocosidad con la que los personajes se enfrentan a los tópicos y temas tratados en el drama» (*Ídem.*)

caracteres estructurales»⁶⁴. Es ahí donde las pinceladas del madrileño, aunque parten de lo anterior, dan forma algo distinto por la demanda de, precisamente, matización y contextualización socio-histórico. Pero igualmente válida la versión, pues no es tanto refundición, no es tanto imitación o simple plagio como sí es reelaboración y adaptación por necesidad de perspectiva histórica y cultural⁶⁵.

En relación a estas palabras conviene volver sobre el tema del primer capítulo. La crítica dieciochesca tildó a los epígonos del teatro barroco de simples plagiadores de Calderón. Como sucederá con su opinión sobre la fiesta real, no supieron los padres de la filología española desligarse del presente en que vivían y valorar las obras en su contexto y época. La insensibilización de Marcelino Menéndez Pelayo mucho más que una falta de sensibilidad definió a Cañizares, y por correlación a Zamora, con estas palabras en relación a la refundición de la lopesca *El pleito por la honra*:

parece duro atribuir tal inferioridad a Lope en cotejo con un autor tan de segundo orden como Cañizares, que debió siempre a la imitación, cuando no al plagio, sus mayores aciertos, cabe suponer que el ingenioso dramaturgo (cuyo repertorio, salvo las farsas, es una serie de hurtos honestos) tuvo presente la genuina y auténtica segunda parte de *La desdichada Estefanía*, de la cual quedaron hermosos vestigios en la suya.⁶⁶

La despectiva, altanera y vanidosa visión del crítico santanderino no respeta apenas nada de los dramaturgos del primer tercio de siglo XVIII. Si la historia de la literatura es verdad que le debe mucho a Menéndez Pelayo, no es, precisamente, en el aspecto de la literatura de la época tratada. Más bien de un caprichoso y subjetivo olvido se trata que lastraría la posterior transmisión de la historia de la literatura. Podría venir de ahí la ya consagrada y universal igual de falsa máxima de "la literatura española de la primera mitad del siglo XVIII español es mala". Pero este menosprecio e infravaloración de este teatro basado en la enorme cantidad de refundiciones, adaptaciones y versiones de obras anteriores es, precisamente, una característica de la época relacionada con la ausencia de un nuevo ingenio al final del barroco.

⁶⁴ Londero "El teatro de entresiglos..." *Op. cit.*, en prensa.

⁶⁵ «Conviene recordar que el término refundición no es el más acertado para referirse a las obras de Zamora, ya que el método que el escritor adoptaba en sus versiones consistía en la libre manipulación del modelo con el propósito de obtener una nueva obra con nuevas directrices» (Martín Martínez, *El teatro breve...*, *Op. cit.*, p. 27). El investigador madrileño sintetiza de esta manera lo ya dicho por Guido Mancini ("Sobre la herencia barroca..." *Op. cit.*, p. 259) y Julio Caro Baroja (*Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 17).

⁶⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. IV, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid, CSIC, 1949, tomo II, p. 41.

No solamente estas versiones de finales del XVII y principios del XVIII tuvieron un gran éxito entre el público — solamente hay que recordar que *No hay plazo que no se cumpla y el convidado de piedra*, la adaptación de Zamora de *El burlador de Sevilla* de, supuestamente, Tirso, fue la representación de la noche de Todos los Santos hasta 1844, cuando Zorrilla estrenó su, por cierto, también refundición donjuanesca, sino que se había agotado las combinaciones elementales de la comedia barroca. Esto es, según la preceptiva lopesca, la trama basada que en «lo trágico y lo cómico mezclado» (v. 174), se «ha de imitar a los que hablan» (v. 266) y el enredo «engañe siempre el gusto y, donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete» (vv. 302-304), claro está, entre otros muchos puntos. Por lo tanto, el dramaturgo del final del barroco debe partir de las posibilidades limitadas que ofrece la cosmología barroca — la misma, en esencia, que la del *Arte nuevo* de 1609 — para, así como manda Lope que se imite la naturaleza del habla y la verosimilitud, actualizarlas en el tiempo histórico que les tocó vivir. «Entre la época de Lope y la de Zamora o Cañizares hay muchas diferencias y se van perfilando los arquetipos teatrales. Lo que ha tenido éxito una vez tonta, para ver si se le puede sacar otro éxito, otra vez. Si el plagio plagia no es por falta de talento, sino por instinto»⁶⁷, por naturaleza barroca. Donde Menéndez Pelayo vio un descarado plagio había realmente una continuación y actualización de aquella materia y expresión cosmológica y social que los grandes nombres del siglo XVII habían llevado a sus más altas expresiones. Este rasgo es, como se ha visto anteriormente, el testimonio de la peligrosidad del análisis e interpretación alejada del presente histórico de la obra del pasado, de no hacer, lo que llamó Hans-Georg Gadamer, una fusión de horizontes de sentido entre el pasado y el presente de la obra⁶⁸.

Así pues, la falta de una autoridad a la altura de Calderón hace que él, ingenio de la corte y con suficiente talento — como da fe de ello el éxito de toda su obra dramática —, escriba intentando imitar el estilo y el mundo de uno de los mayores dramaturgos que la humanidad ha conocido pero desde la perspectiva social y cultural de finales de XVII y principios de XVIII. Este modo de hacer teatro que se centra en una continuación de la tradición, aunque tradición adaptada a su época por Zamora y Cañizares, es lo que Ángel Valbuena Prat denominó la “fórmula”:

Bances Candamo muere aún joven en el siglo clásico; pero Zamora, que llega al 1728 [sic], y, sobre todo, Cañizares, que loga la mitad de la centuria, son los representantes más destacados

⁶⁷ Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* Op. cit., p. 17.

⁶⁸ Gadamer, *Verdad y Método...* Op. cit., p. 190.

de esa etapa, que pudiéramos llamar de “la fórmula”. Fórmula, pero con noble aliento aún, que con el primero nos da un don Juan importante y típico del nuevo gusto y sentido.⁶⁹

El mero hecho de que sus comedias y piezas teatrales ahora vean la «pública luz» como primer tomo de obras completas muestra la alta valoración literaria y artística de que gozaba Zamora. Eso hay que verlo desde la perspectiva barroca con la que pensaba y vivía Antonio de Zamora. Pero, justamente ya en 1722, otras nuevas corrientes estaban empezando a traer a la Península conceptos nuevos y una cosmología universal totalmente diferente a la del barroco, más allá de los cambios y adaptaciones de entresiglos propias de una nueva, o mejor dicho, una evolucionada sociedad. «Si el gusto barroco continúa las ideas han cambiado o por lo menos, ciertas corrientes que se inician antes, con Calderón mismo, se hacen más fuertes, con los que siguen»⁷⁰. Pero en este prólogo se ataca a algo que va mucho más allá de esas evolucionadas ideas nacionales. A algo completamente nuevo y diferente que ya en 1722 estaba intentando apartar toda tradición, fuera literal o fuera adaptada. Se trata de un enemigo forastero y lejano, tanto en el espacio como en la filosofía y concepción artística. De ahí que Zamora quiera defender el verdadero arte cómico español con este prólogo. Había empezado a crecer el clasicismo ilustrado en España.

3.3. La incursión del “gusto francés”

En 1700 y con la instauración de la dinastía de los Borbones en España hay un punto y aparte en la historia del país. Si los resultados a la práctica estuvieron influenciados durante casi más de medio siglo en demasía por el glorioso pasado de la España de los Austrias, en la teoría, con la importación del modelo absolutista de estado francés de Luis XIV, España se convertía en un estado moderno e ilustrado, basado en los valores que después serán generales en todo el siglo XVIII. Y si el centralismo gubernamental y administrativo al estilo francés es el que regirá el timón del país, lo mismo sucedió con la cultura y las artes, consideradas siempre por el poder la mejor forma de educar y controlar a los súbditos y a su voluntad. Este concepto en sí es plenamente ilustrado. Por lo tanto, si era necesario un cambio total en el país hacia el pensamiento y la cultura europea (francesa), la intensidad de

⁶⁹ Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, p. 411.

⁷⁰ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 146.

ese cambio será proporcional a la urgencia de cambiar el teatro y borrar las oscuras sombras del barroco que lastran las nuevas luces del “gusto francés”.

En concordancia con lo que se ha dicho antes, en España se produjo una transformación radical con la llegada a la corte de la numerosa caterva borbónica. Con ello se introdujo inmediatamente el gusto francés en todas las disciplinas de la cultura y el arte. La España de los Austrias aquella nación cuyos habitantes vivían despreocupadamente ajenos a cualquier noción del buen gusto y rechazando por culpa de la oscuridad y la imaginación el plácido sometimiento a las leyes de la razón debía de ser reformulada y reconstruida para que entrara en la prosperidad de la modernidad. Esta visión francesa del sur de los Pirineos imaginaba imperialistamente que la victoria francesa en la Guerra de Sucesión Española permitiría a Luis XIV volver a ser "Restaurateur des Lettres", esta vez profeta en España. Y más allá de la estética, el gusto francés estaba basado en unos nuevos conceptos universales que atendían a los principios de lo que se llamará la Ilustración. Siempre se ha dicho que la Ilustración española fue mediocre por el bajo nivel literario y artístico en comparación con Europa (de la a partir de este siglo todo importará). A pesar de esta torpe y algo arbitraria caracterización, no significa que no existiera. El prólogo de Antonio de Zamora es una prueba irrefutable de la existencia de la presión “del gusto francés” muy temprano el siglo XVIII y de los resultados de esta presión motivada por los mismos gobernantes. Tras las palabras del madrileño hay, sinceramente en 1722, un miedo que con el devenir político de Felipe V y de sus reinas, en especial Isabel de Farnesio ha ido surgiendo: la posibilidad de que la dependencia cultural y artística extranjera «pudiera hacer renacer el "ancienne splendeur" de la "nation espagnole" pasaba no obstante por la conversión de esa nación en provincia cultura de la nueva monarquía universal francesa»⁷¹. El problema comenzaba cuando para que el buen gusto francés se asentara y efectuase esa especie de resurrección cultural, era imprescindible el apartamiento del arte español anterior.

Todo lo que se ha dicho hasta este punto de la concepción del teatro por parte de Antonio de Zamora deja suficientemente clara, no solamente su posición, sino la naturaleza de la visión dramaturgica, completamente barroca y tan continuadora como actualizadora de Calderón. Así pues, otra concepción dramática radicalmente opuesta a la del barroco general debió empezar a aflorar en Madrid antes de 1722 para que Zamora dijera estas duras y directas palabras: «por más que quiera desmentirme la novelera condición del siglo,

⁷¹ Fernández Albaladejo, Pablo, *La crisis de la Monarquía*, Madrid, Marcial Pons - Crítica, 2009, p. 483.

en quien (debajo de la sujeta materia) se ha metido a indecente el gracejo, a tramoyista el aparato, a volatín el tiempo, a dicción la historia, a contemplación la verdad, y, últimamente, a maestro de capilla el numen»⁷². De una manera estupendamente concisa y clara, Zamora describe la idea de teatro que tiene «la novelera condición del siglo», las nuevas corrientes literarias. Estas palabras no son, en absoluto, una queja de la degeneración a la que había llegado el teatro barroco en su época, sino todo lo contrario⁷³. Nótese cómo el dramaturgo madrileño hace palpable, separadas por muy pocas líneas, el contraste de concepciones dramáticas. Si el teatro que él cultiva es el que mejor expresa la vida y más riqueza estética y espiritual aporta (siempre dentro de la cosmología barroca a la que pertenece, aboga y la única que cree de calidad), las nuevas tendencias teatrales pretenden, según Zamora, destrozarse la comicidad libre, divertida y simpática del teatro (puesto que el teatro clásico francés odiaba al gracioso por su bajeza moral y ética que provocaba la risa al auditoria sin intención de enmienda, todo lo contrario del *castigat ridendo mores* de la comedia o farsa francesa) y hacer del teatro algo no solamente soso sino que indecoroso, no conveniente y totalmente deshonesto («se ha metido a indecente el gracejo»). Como en el primer capítulo se ha visto, en 1750 Ignacio de Loyola Oyanguren comentaba estas palabras —siendo el primero que las rescata del olvido— que recordaban el tono de injusticia sobre el autor que tenían las palabras de Felipe Medrano en 1744 y concluyendo exactamente lo mismo que lo aquí expuesto sobre «la novelera condición del siglo»:

Lamentase de las introducciones de su tiempo, como ajenas de la Cómica y de los preceptos graves de nuestro insigne Calderón, de quien, con virtuosa vanidad, se declara discípulo, llamándole, no solo maestro, sino maestro mayor de tan difícil arte. Esto es mucho, y más en boca de don Antonio de Zamora, que supo hacerse respetar por hábil, sin la nota de que a su estudio pudiesen ocultarse cuantos escritos tributaron fama a los antiguos preceptores.⁷⁴

Pretende esa nueva forma de teatro venido de fuera borrar y degradar la pompa, la imaginación y fantasía de la escenografía y la riqueza estética y artística de la representación como síntesis de todas las artes sobre un escenario —muy especialmente el género de las fiestas reales— a meras cuestiones secundarias y no determinantes ni representantes de las

⁷² *Ibid.*, p. XIX.

⁷³ Por lo tanto, debe rectificarse a René Andioc cuando dice que «esa compensación *cuantitativa* que se refleja en los títulos no frena la decadencia, pero sí la oculta a la vista de los contemporáneos, quienes están demasiado inmersos en su propia historia para poder pensarla objetivamente, con excepción, por supuesto, de los más lúcidos, pues bien debía de percibir un Zamora el sentido de tal evolución cuando denunciaba en 1722 “la novelera condición del siglo en quien...”» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 133). El adjetivo *novelera* se refiere a aquello que es «amigo de novedades, ficciones y cuentos» (*Aut.*), lo que —visto el cariz del prólogo— nos remite directamente al nuevo “buen gusto” francés.

⁷⁴ Loyola Oyanguren, *Discurso crítico... Op. cit.*, pp. 271-272.

piezas teatrales («a tramoyista el aparato»). Quiere el gusto foráneo romper totalmente la armonía temporal de la comedia áurea que daba mucha más libertad a la creación original de las acciones para transformarlo en simple pasatiempo de dudoso gusto y nada interesante de contenido («a volatinero el tiempo») y ambiciona desprestigiar, trivializar y desvalorizar totalmente la historia, todo lo histórico y la libertad e importancia de la “ocasionalidad” al nivel de simple habla correcta o decoro, sin más significado («a dicción la historia»). Zamora ve que la nueva corriente opositora pretende mostrar solamente con el teatro adulaciones hacia sus semejantes, exterminar la posibilidad de la existencia de la verdad de la realidad del momento histórico, aunque no guste, para fundamentarse en la buena imagen y el obligatorio buen hacer de sus semejantes (es decir, los gobernantes y partidarios del gusto francés de la ilustración y el reformismo ilustrado) («a contemplación la verdad»). Por último, el dramaturgo se queja de la exuberancia del gusto extranjero, que fundamenta las obras solamente en fachada y en un exterior muy vistoso y fanfarrón en vez de materias profundas y basadas en las necesidades expresivas del espíritu («y, últimamente, a maestro de capilla el numen»).

Estas son las causas del nuevo “gusto francés” que han hecho desmentir y menospreciar la obra de Zamora. Si bien es cierto que, en cuanto a estética, no se puede asociar este gusto con el neoclasicismo por lo tarde que éste aparece en España y por no caracterizarse por una trivialización superficial del arte, sí que se puede abrazar la hipótesis de que el estilo y la tendencia estética a la que Zamora señala como degeneración del arte nacional podría ser el rococó. Aunque está claro que el estilo rococó en España no está totalmente definido, y poco a poco va introduciéndose ya en esa fecha el rococó francés e italiano, sí que los rasgos de expresión delicada y de importancia a una estética que ha trivializado lo filosófico y complejo del contenido de las obras dramáticas pueden entreverse en esta curiosa descripción del usurpador “buen gusto”. Pero, como se verá más adelante, esta posibilidad del rococó se canjeará directamente por la presión del clasicismo francés del XVII. A efectos prácticos, la impresión de uno y otro es para Zamora equiparable: la ilustración artística.

Aunque no se puede afirmar con precisión qué tipos de obras son las que contienen esas erróneas características (según el concepto del teatro para Zamora), lo que hay que resaltar y lo que tiene toda la importancia es la aparición de una oposición artística al barroco. «[...] En 1726 se produce la entrada en escena de Feijoo, pero de forma aparentemente abrupta. Pues bien, la revolución feijoniana sería inexplicable sin la previa

existencia de un ambiente propio. Como esa revolución se dirige a lo cultural, es entonces la cultura lo que debemos tener en cuenta»⁷⁵. Pero, como se ha apreciado antes, la revolución feijoniana tiene su objetivo en la moralidad y la ética, no tanto en el arte. Esta oposición artística como tal puede verse sí en Gregorio Mayáns y su *Oración en la que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* de 1727, donde critica los excesos barrocos y pondera la sencillez hispánica y ética de los escritores del renacimiento, dejando entrever muy claramente las ideas ilustradas enfocadas a un resurgimiento literal de los clásicos grecolatinos y las líneas claras en la literatura que más tarde, en 1737, Ignacio de Luzán dará cuerpo neoclásico con su *Poética*. Ahí ya se encuentran críticas a la forma y el fondo barrocos. El afloramiento del nuevo gusto debía partir de mucho antes y, por lo tanto, ya en 1722, y con este prólogo como constancia, se habían iniciado las legendarias disputas entre los defensores del nuevo gusto y de los preceptos ilustrados y los fieles al arte barroco y detractores de las modernidades no nacionales que durarían más de medio siglo. En 1722 Antonio de Zamora es testigo y víctima de los primeros intentos serios de la nueva mentalidad intelectual por derrocar el pasado y construir lo que para ellos era el único presente y futuro moderno para un estado moderno. La percepción de lo correcto está en el tipo de prisma con el que se mire la realidad. Y la cultura que se importó con los Borbones no tardó en empezar a guerrear seriamente para desbancar al gusto, a la concepción y a la cultura del Siglo de Oro.

Estos cambios revolucionarios en la poética cómica eran consideradas por Zamora como un acto de terrorismo para el teatro barroco. Según su parecer, estas nuevas ideas dramáticas que promueven las ideas ilustradas, la cultura francesa, el nuevo gusto extranjero de la época, son sinónimo de prostitución total del arte, de pérdida de la grandeza a la que había llevado Calderón al teatro (y por eso era la obligación de los dramaturgos posteriores intentar mantenerlo en la misma altura). Significaban estos nuevos aires culturales promovidos por la aristocracia extranjera de la corte el suicidio del espíritu nacional, de la única forma totalmente desarrollada de hacer teatro de una manera hermosa, profunda y honrosa que tantos éxitos había aportado. Así lo expresa Zamora:

[...] como si cada elemento de estos [las partes que el nuevo gusto iba a perturbar] no hubiese hasta aquí concurrido a formar proporcionadamente un orbe perfecto, en quien (sin

⁷⁵ Rico, Francisco, *Historia y Crítica de la Literatura Española. 4. Ilustración y Neoclasicismo*, Caso González, José Miguel (director), Barcelona, Crítica, 1983, p. 10.

confundirse las cualidades) hacían sus aplicaciones hermoso al todo y a las partes, sin dejar de ser divertidas por ser regulares.⁷⁶

El teatro ya tiene todo lo que tiene que tener para ser, además de enriquecedor espectáculo, la más hermosa y profunda herramienta capaz de poder captar la compleja situación histórica por la que estaba pasando España. Pues a las situaciones convulsas, complejas y profundas deben atestiguarlas expresiones literarias del mismo nivel.

Contradiendo esta idea de perfecto arte español, la cultura francesa abogaba por lo contrario totalmente. René Andioc, en su imprescindible libro *Teatro y sociedad en el Madrid del s. XVIII*, comenta excepcionalmente cuáles eran las preferencias y, lo más importante, los valores considerados correctos para ese nuevo gusto francés: «Lo que se reprueba en ese teatro, es el que refleje, y por lo tanto acredite, una ética a primera vista diametralmente opuesta a los valores ponderados por la élite ilustrada»⁷⁷. La élite francesa encargada de levantar el país y sus aliados españoles de postulados neopensadores veían que todo el teatro barroco «retrata como *honesto y aun heroico* lo que no es lícito representar sino como *reprensible*. Da al vicio fines dichosos y laudables, endulza el veneno, enseña a beberlo atrevidamente y *quita el temor de sus estragos*»⁷⁸. Está claro que el nivel de virtuosismo de Bances, Zamora, Cañizares y otros había menguado considerablemente con respecto al de Calderón, pero todos los autores se basaban en una misma concepción de la realidad política, social e histórica de la España de las primeras décadas del nuevo siglo —evolución, que no revolución, de las últimas del siglo anterior— y en una misma cosmología: la barroca. Por eso la crítica a Zamora por parte de los ilustrados debió de fundamentarse en las mismas razones que todo el barroco en general.

El honor, la restitución del honor por encima de todas las cosas, la pasión amorosa de los amantes que desafía y vence al autoritarismo del padre, el donjuanismo y la picaresca de los graciosos, entre otros muchos valores del teatro áureo, no gustaban precisamente al modo de pensar francés⁷⁹. Estos valores, muchos de ellos salidos del pueblo y tejidos dramáticamente por los autores, estaban considerados atrasados y no pertenecían al nuevo modelo de sociedad ilustrada, idealista y casi utópica. Por eso era necesario eliminarlos de la

⁷⁶ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. XIX.

⁷⁷ Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 127.

⁷⁸ Palabras de Blas Nasarre en su prólogo a las *Comedias y entremeses* de Cervantes (1749) haciendo referencia a Calderón, en *Ibid.*, p. 128.

⁷⁹ Para un profundo análisis de los valores del teatro áureo que eran censurados por el pensamiento ilustrado y el estilo neoclásico, véase Andioc, “El teatro del Siglo de Oro en su nuevo contexto”, en *Ibid.*, p. 123-186.

calle empezando por el teatro. Muy especialmente la picaresca y los malentendidos donjuanismo y honor (no podían entenderse que no fuera equivocadamente, precisamente, por el prisma de razón ilustrada) fueron muy inicialmente censurados por las autoridades. Y el teatro de Antonio de Zamora, como teatro áureo, estaba cargado de ello. Merece la pena recordar la refundición del don Juan de Tirso por Zamora en 1713 con *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*. El honor y lo caballeroso en la figura del burlador de Zamora llega a los límites de ser considerado matón, pependenciero, chulo y barriobajero⁸⁰. «El héroe llega a plantar cara a su rey. Y el caso es que esta personalidad le hace considerar por uno de sus interlocutores como un “asombro”, un “monstruo”, es decir, como un ser fuera de lo corriente»⁸¹. Lo caballeroso y el honor áureo se verá transformado en el majismo madrileño del siglo XVIII y que sin lugar a dudas Ramón de la Cruz y sus sainetes tendrán mucho que ver para su desarrollo. Pero esta evolución que lleva a que el pueblo se apropie de los conceptos de caballería propios de los estamentos nobles y aristocráticos hubiera sido imposible sin la existencia y pervivencia de modelos de esos valores casi prototípicos del teatro del Siglo de Oro, aunque algo exagerados como trató algunos Zamora en sus comedias de figurón y de costumbres y en casi todos los entremeses. Pero tanto sus comedias de figurón como los entremeses denotan, precisamente, la evolución del elemento cómico barroco, heredera de la comedia de caracteres de Alarcón. Este gusto y expresión hispánicos eran los que aplaudía el público madrileño; ese modo de hacer teatro siguiendo la estela de Calderón era por el que Zamora quería hablar de tú a tú con el lector.

Por lo tanto, el teatro de Antonio de Zamora pertenecía a aquel tipo de espectáculo que había que ir modificando hacia el nuevo gusto francés. Pero esto costará extremadamente. El público de los corrales del Príncipe y el de la Cruz seguía gustando de las comedias áureas. Y Zamora, como se ha visto, es un buen ejemplo del éxito del teatro barroco en las tres primeras décadas del siglo XVIII. El pueblo se divierte, se identifica, se siente cómodo y feliz por abstraerse de las preocupaciones cotidianas con aquellas comedias

porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa.

⁸⁰ Baquero, *Don Juan...* *Op. cit.*, pp. 2-5.

⁸¹ Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 139.

Si bien el estadio político de la España de Lope en 1609 había cambiado considerablemente de la de Zamora en 1722, es plenamente sintomático que el modo de hacer comedias de todo siglo XVII en esencia la estética dramática y temas del barroco, continúe siendo igualmente efectiva, como anteriormente se ha analizado en relación a la ausencia de un ingenio renovador. De ahí que Zamora se sienta merecedor del respeto y del reconocimiento literario acorde con los éxitos del público hacia su teatro, hacia la única concepción válida de teatro verdadero que lo ha llevado a la máxima altura. De ahí este reproche al nuevo gusto que quiere desvencijar todo lo anterior.

Aun el dilatado éxito de las comedias barrocas, y en el ámbito ideológico-social, el absolutismo ilustrado imposibilitará la continuidad de la honra y del caballerismo del barroco, pilares fundamentales del espectáculo y la sociedad barrocos. Y así sucederá durante la primera mitad del siglo. Mientras Feijoo y Mañers empezaron a enzarzarse en protestas e impugnaciones como reflejo de los defensores a ultranza de la escolástica aristotélica y los contrarios a ella, las preceptivas ilustradas empezaron a coger realmente fuerza y a imponerse a las barrocas. La cultura y el gusto dejó de ser barroca para paulatinamente dejar paso a la cultura ilustrada. En esta evolución el absolutismo de la nueva forma de gobierno tuvo mucho que ver. Como bien comenta Andioc, la exaltación de un yo libre de toda limitación que significaba la cosmología barroca se veía acosada hasta la destrucción por el correcto bien común para la colectividad guiada por la actitud paternalista de los gobernantes ilustrados⁸². Aunque Feijoo no empezara a publicar su *Teatro crítico universal* hasta 1726 y el absolutismo ilustrado no se manifestará en toda su expresión hasta el reinado de Carlos III (1759-1788), el teatro de Zamora era ya víctima de los primeros coletazos de la importante reforma ilustrada que pretendía reformular la cultura y el arte como espejo de la sociedad ideal ilustrada.

Además hay que tener en cuenta que el teatro ilustrado y neoclásico, hasta 1774 con *El delincuente honrado* de Jovellanos, carecerá de cualquier ápice de calidad que pudiera considerarse digna. Si el teatro de estilo barroco estaba ausente de «profesores» de la arte cómica, no era mejor la situación en el nuevo teatro. Esto no cambiará hasta el último tercio de siglo, primero con Jovellanos y después con Moratín, que ciertamente dará un vuelco importante en el gusto público. Principalmente estos dos autores serán los que desbanquen al teatro barroco del imperio del gusto público. Así pues, es posible declarar

⁸² *Ibid.*, pp. 160-163.

que durante la primera mitad del siglo XVII el teatro español estaba en crisis, pero, ¿realmente estaba en profunda y degenerada crisis? De ese modo se explicaría la laguna del teatro que tradicionalmente se ha observado en la historia de la literatura en relación a esa época. ¿O más bien había nacido raquítrico y ya en crisis el teatro que debía sustituir al barroco? Si bien hay que destacar la creación de tragedias neoclásicas acorde con las reglas de Luzán en su poética (y más exactamente siguiendo los modelos del teatro griego clásico y del clasicismo francés del siglo XVII), no se puede considerar que esas piezas de estilo neoclásico fueran la alternativa al teatro de estilo barroco antes del último tercio del siglo XVIII, momento cuando se empieza a asentar la tragedia española a imitación de la francesa con la *Raquel* de Vicente García de la Huerta, en 1774. Antes no se puede hablar de éxito de la tragedia española (si es que se puede hablar de tragedia neoclásica pura). La poca calidad de las obras y de los dramaturgos españoles de tragedias al estilo neoclásico hace que en España no se siga la tónica común del teatro neoclásico durante la primera mitad del siglo XVIII. Además, solamente hace falta ver los argumentos o los temas de gran parte de las tragedias merecedoras de ser recordadas: sacados de piezas dramáticas del Siglo de Oro. Vistos los datos de representaciones de solamente Zamora y Cañizares (por no hablar de las obras calderonianas, de Rojas Zorrilla y otras ingeniosas plumas), el éxito del teatro barroco en el segundo tercio de siglo se debe a la falta de calidad y poco gusto popular del teatro meramente ilustrado. El elemento del mejor barroco de Europa era demasiado potente para desprenderlo a causa de una competencia tan poco cualificada. Así pues, y en cierta medida, Zamora y el teatro áureo que defiende en el prólogo a sus comedias ganaron el primer asalto. Pero, como vemos, la semilla ilustrada ya estaba sembrada.

El posicionamiento de Zamora ante el gusto extranjero que presionaba al hispánico arte llevó a Alva V. Ebersolea declarar que Zamora, junto con su contemporáneo José de Cañizares, eran, «con pocas excepciones, los únicos dramaturgos de esa escuela antineoclásica que reciben alguna mención en las historias indicadas»⁸³. Esta especie de sentencia salomónica está en la misma órbita de las que "culpan" arbitrariamente a ambos dramaturgos de ser ilustrados por el mero hecho de pertenecer al siglo XVIII. La generalización siempre es contraproducente, tergiversadora y desidiosa. Pero cuando esto ocurre en figuras pertenecientes al arte en una época de total transición con diversas realidades socio-políticas paralelas no tiene otras palabras que una irresponsabilidad. Sería

⁸³ Ebersole, *José de Cañizares...* *Op. cit.*, p. 7.

totalmente injusto tanto para Cañizares como para Antonio de Zamora hacerles adalides de un paradójico inmovilismo activo que abogase por un hermetismo chovinista y que rehusaran cualquier entrada de influencia del exterior. No hay que perder de vista que todo lo que aquí se está diciendo está referido al campo de las letras y de las artes. Si bien las palabras hasta aquí comentadas del prólogo pudieran parecerlo, todo aquel que escribe tiene un universo ideológico propio y singular que, precisamente, le motiva a coger la pluma. Y Zamora no es una excepción, y menos si se presta atención a su biografía ideológica. Como se verá en el capítulo referido al apartado histórico-político, Antonio de Zamora creía necesaria y vital una modernización de España en cuanto al arte de gobernar y a las ciencias, ancladas estas últimas en la ortodoxia aristotélico-tomista y galénica. Esto se deduce de una situación de lo más ilustrativa del asunto que le ocurrió con la huida de Madrid de la corte borbónica por la segunda entrada del pretendiente Carlos de Austria en la capital:

De regreso, el dramaturgo padeció una grave enfermedad en El Escorial en que estuvo “a los últimos de la vida”. Boix y Moliner, médico de cámara de Felipe V, publicó en 1711 su *Hipócrates defendido*, donde interpretaba el primer aforismo hipocrático de modo contrario al de las corrientes aristotélicas escolásticas imperantes. Sus teorías se enmarcan en el inicio del pensamiento científico ilustrado español, sobre todo por su crítica a las sangrías como método curativo. Frente a la fácil oposición de sus contemporáneos, Zamora participó en la publicación, y en la polémica creada, con un romance jocosero. El poema lo situaba definitivamente entre los avanzados y quienes defendían el uso del castellano frente al latín en los tratados científicos.⁸⁴

La actuación de Zamora podría suponer una incongruencia con el tono de las palabras de su prólogo si solamente existieran dos posicionamientos: antiguos y modernos. Mucho más aún cuando este episodio con el médico y amigo Miguel Boix y Moliner recuerda tanto a la denuncia sobre el estado de aislamiento de la ciencia española que el destacado médico *novator* Juan de Cabriada hizo en su *Carta filosófica médico chymica* de 1687: «lastimosa y aún vergonzosa cosa que, como si fuéramos indios, hayamos de ser los últimos en recibir las noticias y luces publicadas que ya están esparcidas en Europa»⁸⁵. Si bien Boix y Moliner formara parte de la comunidad científica y médica moderada y recibiera críticas de los

⁸⁴ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 18.

⁸⁵ Citado por Fernández Albadalejo, *La crisis de la Monarquía...* *Op. cit.*, p. 480.

científicos novatores más vanguardistas⁸⁶, era un fiel defensor de la entrada y aplicación de los nuevos métodos y visión empírica de la medicina.

Algo parecido ocurre con el perfil ideológico de Zamora, aunque con muchos matices y reconsideraciones. Como vemos, no se puede englobar herméticamente a Antonio de Zamora dentro de la etiqueta de conservador o tradicionalista del setecientos. Pero, ni mucho menos, nombrarlo como *novator*. Sus propias palabras en el prólogo lo imposibilitan. Aunque pueda semejarse cercano, no se puede equiparar esta defensa de la visión de teatro de Zamora con la disputa de dos mundos opuestos como lo fue el de la querrela de los antiguos y los modernos que en todos los países europeos existió. En ésta la valoración, utilización y observación empírica de la ciencia será punto esencial que diferencie y caracterice una posición de la otra⁸⁷. Si para la medicina Zamora veía necesario un cambio y la entrada de los nuevos métodos que acabarían con las prácticas equivocadas que solamente producían gran dolor y no ayudaban a salvar vidas –y estos cambios tenían que venir obligatoriamente con las corrientes científicas ilustradas–, en cuanto a literatura y arte no podía aceptar los presupuestos del nuevo gusto por la pobreza de las preceptivas del nuevo gusto francés, lo que significaría una trivialización y degeneración total de la literatura y del acto de creación –de la única manera de creación que Zamora podía conceder como tal . Y esto descartaba la imposición de las reglas clasicistas. Pero, como durante toda esta reflexión y valoración de las palabras del madrileño en su correspondiente época se viene queriendo remarcar, no todo es blanco o negro. Si bien Zamora denunciaba y alertaba de la incipiente presión que el elemento contestatario del arte por excelencia del siglo anterior y de su cariz opresor, trivializado y peyorativamente sencillo, aburrido totalizado por la aceptación de las reglas, «por otra parte, no se ha dejado de advertir que los dramaturgos adictos a las unidades mostraron a veces cierta flexibilidad que confiesan ellos mismos en la aplicación de sus principios»⁸⁸. El mismo Feijoo tenía sus reticencias en cuanto a las reglas que debieran encofraban el arte dramático. Por lo tanto, es una época de transición y convivencia relativa de varias corrientes y visiones artísticas: la asentada y

⁸⁶ Aunque firme postulado del método experimental moderno, el doctor Boix y Moliner desconfiaba de la terapéutica química propuesta por el médico Félix Palacios, el que contesta a la propuesta de la vuelta del hipocratismo del valenciano «*La pharmacopea triunfante*, en 1713, lo que lleva de nuevo a Boix a escribir *El Hipócrates aclarado* en 1716, también en Madrid» (Angustias Sánchez-MoscOSO Hermida, "¿Química o alquimia en la medicina de los novatores? (1675-1725)", *Actas VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, vol. 2, p. 766).

⁸⁷ En 1688 Charles Perrault introdujo en *Parallèle des anciens et des modernes* la comparación de ciencias antiguas y modernas como tema capital de la *querelle*, iniciada un año antes por Perrault y Nicolas Boileau-Despréaux en la Academia Francesa.

⁸⁸ Andioc, *Teatro y sociedad...*, p. 515.

desarrollada práctica barroca frente la teoría del nuevo gusto francesa que poco a poco va cuestionando y rebelándose ante la hegemonía de la primera. En 1722 significa el comienzo de la radicalización de la segunda y del acuartelamiento en el teatro comercial de lo barroco. Pero aún la guerra en España no había estallado y la heterogeneidad y el mestizaje artístico-ideológico era el común en la élite cultural.

El objetivo de nuestro dramaturgo, como intelectual y erudito, era simplemente el de buscar el bien para España, para su pueblo y para la noción y concepto cultural del estado. Lo mismo opinará en política y acerca del problema sucesorio. De ahí que abogase por aquello que enriqueciera en todos los aspectos, pero que luchase contra aquello que, según su parecer, su razón y la comprensión de las necesidades del país, viniera a restar y a empobrecer o, simplemente, no ayudase a avanzar. Las sangrías médicas imposibilitaban el avance médico, con sus respectivas negativas repercusiones sociales, igual que ocurriría con la adopción y aplicación de las ideas culturales y artísticas ilustradas, especialmente en el ámbito dramático. El teatro dejaría de ser español, además de producirse una auténtica sangría cualitativa. Por esa razón debía luchar en 1722 como antes lo había hecho contra los incompetentes y corruptos validos de Carlos II y contra los que querían derrocar la legítima nueva casa reinante en España, aquella que debía traer aires políticos nuevos, buen hacer, pragmatismo y responsabilidad administrativas y políticas. Zamora debía llevar al máximo y al último extremo su lucha, «aunque sea a sangre y a fuego»⁸⁹. Por lo tanto, Zamora así como su concepción de teatro era pragmático, nada utópico, que apostaba y luchaba siempre por la verdad y belleza tanto en el universo de las humanidades como en el de la ciencia. Esto no niega que ese pragmatismo y utilidad estuviera expresada al barroco modo, mediante *el arte nuevo de hacer comedias*. Mensaje nuevo en formas antiguas y españolas;

⁸⁹ «¡Librad a Carlos, leales, / aunque sea a sangre y a fuego!», de Antonio de Zamora, *La Verdad y el Tiempo en tiempo*, (Zamora, *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo... Op. cit.*, f. 13v). Estos dos versos de esta fiesta real de 1696 parecen casi proféticos de la actitud del dramaturgo ante lo que ocurriría unos años después en España. Su posicionamiento a favor del cambio de dinastía será acérrimo y nada discutible durante la contienda. Efectivamente, estos dos versos resumen la voluntad de lucha por el progreso propia del dramaturgo madrileño durante toda su carrera y obra. Una lucha que necesitará de toda la fuerza que se disponga, incluyendo la de las armas, para derrotar la corrupción, la injusticia y la aniquilación del progreso del pueblo y el reino.

Lucha sí, pero una lucha acreditada por la justicia de la causa, que se encuentra por encima de toda persona y visión subjetiva. Como vemos, no es que Zamora apele a la famosa idea de Niccolò Machiavelli de “el fin justifica los medios”, que se intuye de *Il Principe*, sino que el concepto de lucha que se desprende de los versos de Zamora en 1696 está más próxima al concepto de justicia que el jesuita Herman Busenbaum plasmó en 1645 en el manual de ética titulado *Medulla theologiae moralis*: «cuando el fin es lícito, también los medios son lícitos». Por lo tanto, Antonio de Zamora luchará de la mejor forma con sus armas para que se produzca el cambio de dinastía y la entrada de una nueva organización política y administrativa que corrija el rumbo totalmente decadente y corrupto de los reinados de los Austrias. Ese era la causa justa para él durante la Guerra de Sucesión así como lo fue desembarazar de su influencia al corrupto Almirante de Castilla.

un antiguo nuevo, si se quiere decir. Era fundamental para el Antonio de Zamora de 1722 que esa novedad viniera donde viniera no adulterara la esencia española en el arte; reformado pero español, con todo lo que ello conlleva y significa: «la respuesta que se produjo en España fue la de una afirmación de la cultura propia, no necesariamente cerrada a la aceptación de novedades siempre que estas vinieran a converger cuando no a subordinarse a su matriz cultural»⁹⁰. Así que el perfil intelectual y artístico al que pertenecía el madrileño no era, ni mucho menos, la minoría imperante en la España de las dos primeras décadas dieciochescas. Pero este aspecto del ideario político de Zamora expuesto en su teatro, como ya se ha adelantado, será tratado en profundidad y delicadeza en el último capítulo de este trabajo.

Visto esto, y para concluir con las razones que llevan a Zamora a plantear el prólogo como una auto-reivindicación de su obra, carrera y persona, además de la clara defensa del teatro barroco a las tempranas pero serias incursiones de la cultura clásica francesa, del buen gusto, este prólogo demuestra claramente que Antonio de Zamora, aunque dramaturgo del siglo XVIII, no es que tuviera herencia barroca, es que es un autor barroco de principios del siglo con influencias (nada incompatibles, por otro lado) de autores como Molière o Quinault alineado y comprometido con la renovación científica de los novatores. Es uno de esos curiosos casos de barroco en la España de los Borbones si se ven desde la perspectiva de hoy en día pero la normalidad en la primera España de los Borbones. La connotación y salvaguarda nacional e idiosincrático es fundamental. Por lo tanto, Antonio de Zamora no deja de ser un representante español de la cosmología barroca, pues «decir barroco español equivale tanto como a decir barroco europeo visto desde España»⁹¹. El trasfondo y la causa de la escritura del prólogo descubre, no obstante, que algo meramente nuevo a esa visión barroca europea estaba creciendo a un ritmo vertiginoso que estaba arrollando a Zamora en la última época de sus días. Este prólogo no deja lugar a dudas sobre su visión del teatro y del arte en general: su obligación era luchar por el bien de la cultura española y el bien común desde su visión barroca en 1722, aun cuando su obra, su persona y el arte al que pertenece esté siendo atacada por las envidias y por el nuevo “gusto francés”, «pues ni el caballo ha de dejar de correr porque ladre el perro ni el labrador de sembrar porque hurte la semilla el gorrion»⁹².

⁹⁰ Fernández Albadalejo, *La crisis de la Monarquía...* *Op. cit.*, p. 285.

⁹¹ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 2012, p. 48.

⁹² Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. XX.

4. EL CASO *ANGÉLICA Y MEDORO*

Sigamos situados en el año del prólogo a *Comedias nuevas* de Antonio de Zamora. Como se está viendo, 1722 es una fecha clave para discernir y vislumbrar la situación del dramaturgo en la historia de la literatura española. En los años próximos a esa fecha su teatro se ha ido alejando de palacio –aunque no definitivamente–, cosechando ahora un enorme éxito en los corrales de comedias. El espectáculo barroco aún triunfa entre el pueblo. La idea de teatro barroco que Zamora ha imprimido en sus palabras sigue gustando. Pero, como se ha comentado en el apartado anterior, el influjo cultural francés, el nuevo “buen gusto”, importado por la dinastía reinante y la importancia de la entrada y el establecimiento del elemento francés hace que la primera línea intelectual, cultural y artística del reino –que se traduce en los espectáculos palaciegos– empiece a admitir y a adoptar gradualmente la cultura y la literatura ultrapirenaica.

4.1. *Responde a don Panuncio don Armengol en clave clasicista*

Los datos y características extraídos del estudio del prólogo resultan una prueba deductiva de esta situación del teatro español en 1722 y, por extensión, en el primer cuarto del siglo XVIII. Pero existe un testimonio que, interpretándolo con un razonamiento inductivo, otorga muestras inmediatas de que la idea del teatro de primera línea –reflejo del panorama y ambiente teatral– empieza a cambiar. Se trata de *Responde a d. Panuncio d. Armengol su dictamen satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro y declarándole sobre la loa y saynete de la expresada fiesta*⁹³. Está firmada de forma pseudónima, por supuesto, por Armengol Anacleto el 23 de abril de 1722. Como es lógico, no hay constancia ni del lugar de impresión ni de la persona que la efectuó. Pero el objetivo principal de su autor era que, mediante la publicación, su crítica y su novedoso punto de vista se transmitiera y se divulgara por la opinión pública. Efectivamente, este texto de gran valor es una dura crítica literaria en forma epistolar dirigida a Panuncio Clitimaco, pseudónimo también que anteriormente había comunicado a su compañero epistolar su dictamen sobre la zarzuela de Zamora *Angélica y Medoro*. Este documento, como veremos, será clave, no solo como argumento de peso que afirme y justifique todo lo que

⁹³ El testimonio consultado se encuentra en la BNE: VC/293/26.

anteriormente se ha deducido de las palabras del dramaturgo en el prólogo, sino por la importancia testimonial sobre el género poético-musical barroco español en la tercera década del siglo XVIII. Se encuentra en él la contraposición conceptual y estética del teatro en general y especialmente del teatro palaciego. Por lo tanto, *Responde a d. Panuncio d. Armengol* adquiere la altura de pieza valiosísima para iniciar el estudio de la aportación de Antonio de Zamora en la evolución global del género poético-musical hasta el primer tercio del siglo XVIII.

Antes de proceder a desvelar las pruebas de que el nuevo gusto francés estaba ya latente en España antes de 1722, es menester una advertencia. Lo que se dirá en este apartado estará únicamente relacionado con la comparación entre el teatro barroco y los preceptos clásicos propios del nuevo gusto. El análisis literario de la zarzuela *Angélica y Medoro*, así como su significación “ocasional” deben esperar a los respectivos capítulos donde se tratarán estos temas con mucha más minuciosidad. Lo mismo ocurre con las cuestiones relacionadas con la música y la escenografía del melodrama. Aquí se pretende mostrar, relacionándolo con las ideas y palabras del prólogo, que en la batalla entre el barroco y la nueva literatura importada de Francia (y en menor medida de Italia) Antonio de Zamora tuvo un papel muy especial.

Angélica y Medoro se estrenó oficialmente el 7 de abril de 1722 en el Coliseo del Buen Retiro, dentro de las fiestas para la celebración de las bodas de los Príncipes de Asturias, Luis de Borbón –futuro Luis I– y Luisa Isabel de Orleans, hija de Felipe de Orleans. El ayuntamiento de Madrid encargó la realización de la zarzuela a Antonio de Zamora y de la loa y el sainete a José de Cañizares. La pieza se inspira en la leyenda del ciclo carolingio que cuenta los amores del guerrero sarraceno Medoro con la princesa oriental Angélica, de la cual está enamorado también Orlando. A instancias del dramaturgo principal, se le encargó al arquitecto Pedro de Ribera el diseño de la cortina del escenario. La música corrió a cargo del maestro del Convento de los Descalzos Reales, José de San Juan. Las compañías que llevaron a cabo la ejecución de la fiesta fueron la de Juan Álvarez y José de Prado, además de doce sobresalientes. «Se representó al pueblo en el mismo Coliseo desde el 12 de abril hasta el 11 de mayo, recaudando 165.102 reales de vellón, a los que había que restar 116.551 de los gastos de la fiesta»⁹⁴. Que la fiesta fue un éxito enorme las recaudaciones son testigos. Pero, como muy bien dice Martín Martínez, el regocijo de esta fiesta a los

⁹⁴ Tanto los datos de la ficha técnica como las fechas de las representaciones están extraídos de Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 110.

Príncipes y a todo Madrid fue enturbiado por la disidencia que al poco apareció en varios folletos muy críticos con los dramaturgos, en especial con José de Cañizares. Efectivamente, esta oposición fue encabezada por las palabras de *Responde a d. Panuncio d. Armengol*.

Aunque no ha sido posible discernir las auténticas identidades que se esconden tras los pseudónimos, bien es cierto que estos dos personajes, sin pertenecer ni al Consejo de Castilla ni al ayuntamiento de la Villa, debieron pertenecer a la nobleza, en especial el referido como don Panuncio Clitimaco. El hecho que don Armengol Anacleto diga que «cuando vinieron dos emisarios de V. m. a inquirir si había terminado la respuesta que V. m. deseaba»⁹⁵ denota que la posición tanto nobiliaria como económica de don Panuncio debió de ser alta para poder mantener, como mínimo, a dos sirvientes.

Dejando de lado las cuestiones puramente circunstanciales, hay que centrarse en la observación de las palabras de don Armengol. Y el desconocido crítico empieza con palabras fuertes: «yo sigo su voluntad con resignada prontitud, aunque a costosas violencias de toda mi repugnancia, [...] pero no teniendo las [sabiduría, talento y discreción] de este burlesco autor por tales, no hay antecedente de que pueda ser relativo el argumento»⁹⁶. No obstante justo después se excusa de cualquier opinión que pueda considerarse como afrenta y descrédito de los ingenios de la corte elegidos para crear tan importante fiesta real⁹⁷, el autor de la crítica se posiciona desde un primer momento totalmente contrario del estilo y de la forma con la que se ha llevado a cabo la fiesta real. Lo que en un principio podría verse como una crítica producida por la desavenencia de ciertos aspectos estéticos y técnicos dentro de la sensibilidad y del arte barroco —derivada de la envidia o el ataque personal a los dramaturgos— se presenta de repente como un choque de posicionamientos e ideas dramáticas totalmente opuestos que van más allá de un simple desacuerdo estético. Aunque sí es cierto que la motivación principal de las críticas atienden a cuestiones estéticas y técnicas, estas descubren algo que va más allá y que premedita una cierta escisión literaria. Martín Martínez, por el contrario, no vio en ellos más que unos adversarios en el plano artístico y del gusto, además de en el estadio social: «la lectura del testimonio, en cualquier caso, permite la afirmación de que su autor —o autores— estaba enfrentado no sólo a los dramaturgos y el equipo artístico del que se rodearon, sino también a todo un elenco de

⁹⁵ *Responde a d. Panuncio d. Anacleto... Op. cit.*, p. 22.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁷ «[...] y habiendo en la historia de Orlando, o sean Angélica y Medoro, seriedad bastante para el regio asunto que promovió el festejo, lo que se diga será siempre con maliciosa superfluidad» (*Ídem.*).

cortesanos»⁹⁸. Como se verá, también resonarán las denuncias de las envidias a Zamora en este significativo documento. Pero irá mucho más allá de los celos el motivo por el que atacan estos dos seudónimos críticos. Aunque no se recoja el elevado número de objeciones y censuras de don Armengol a la fiesta real, es importante exponer las más ilustrativas para vislumbrar la razón ideológica y estética de una nueva y distinta concepción teatral, que a lo largo de este punto se va a desentrañar:

Calumnian las heridas de Medoro, su tiempo, forma y curación; que Escolano y Lexiandre no pudieran haber hecho más; los encantos intrusos y no requisitos de Elisa; el viaje a Ereo de Orlando, sin licencia de Epicuro.⁹⁹

[...]

Hablan mil querellas lastimosas del infeliz Reinaldos de Montalbán, que habiendo sido Par toda su vida, ahora pasa por Non.¹⁰⁰

[...]

El triste Yelmo, escudo y bastón del miserable Orlando, que se queda por aquí, yace a los siglos venideros en la constitución deplorable de que le ajen y tropiecen sin verle, ni mencionarle, hasta que por obra pía le recoge un testigo.¹⁰¹

Como se verá, la crítica también se dirige a la composición de la loa y del sainete de José de Cañizares. Aquí se puede ver una pequeña demostración del ataque a la estructura y técnica barroca hacia la loa, que pone en evidencia de una forma rotunda y directa todas las partes que componen la fiesta real de *Angélica y Medoro*: «pone a *Himeneo joven galán* y si le hubiese pintado como el tiempo anciano y con alas fuera más viva la demostración, pues saben todos que Himeneo, por su instituto, se describe así»¹⁰². Tanto las observaciones a la zarzuela de Zamora como al teatro breve de Cañizares señalan una falta de fidelidad muy elevada en lo relativo a los caracteres de los personajes de la historia original de *Angélica y Medoro* —y por tanto también a la de Orlando— para el parecer del crítico Armengol. No solo no puede soportar el diferente tratamiento, representación de las actitudes y acciones de los personajes del ciclo carolingio, lo que hace que se falte a la veracidad de la historia, sino que desaprueba rotundamente la inverosimilitud que esta carencia de fidelidad literaria ocasiona¹⁰³.

⁹⁸ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 99.

⁹⁹ *Responde a d. Panuncio d. Anacleto...* *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰² *Ibid.*, p.12.

¹⁰³ También se denuncia, sarcásticamente, la impropiedad y el anacronismo del vestuario respecto a los caracteres y costumbres de los personajes: «Un caimán y en traje de indio, leí, y luego marché a la Real

Don Armengol sabe de lo que habla. Demuestra tener un bagaje cultural importante y actualizado al enumerar uno por uno los artistas que han tratado la historia de Angélica y Medoro durante la literatura europea anterior:

Todo lo anduvieron Mateo María Boyardo, que latamente escribió con fabulosas exageraciones esta máquina; el monje Juan Turpín, por quien atribuye la vulgaridad sus obras al arzobispo Turpín, de donde tomaron celosas precipitaciones y furiosos conceptos los venerables don Francisco de Quevedo y Bances Candamo, en el poema que no acabó el primero, y la comedia que dejó sin corregir el segundo; y el Ariosto, extenso mencionador de las quiméricas fantasías de Orlando y en realidad hizo algunas separaciones, episodios y ficciones, propias de aquella clase de escritos.¹⁰⁴

No se aferra a ninguno de estos autores como principio de la historia, porque ninguno lo es. Deja bien claro que o unos trataron el tema «con fabulosas exageraciones», del cual bebieron los otros para sus creaciones (Quevedo y Bances Candamo), o las «separaciones, episodios y ficciones propias» pertenecen al modo de escritura de aquel momento del género épico. Como se ve, no menciona el famoso romance de Luis de Góngora sobre la historia amorosa de la princesa oriental y el caballero sarraceno, aunque bien seguro que su opinión lo llevaría a la misma postura que la de su contemporáneo rival poético.

Pero Armengol no denuesta de la misma forma estas posteriores obras como lo hace con la fiesta real *Angélica y Medoro* de 1722. Son estas primeras pertenecientes a un tiempo anterior y diferente, por lo que se escribía de una forma distinta. La autoridad del tiempo y la historia de Boyardo, Ariosto o Turpín, aunque sus obras puedan contener fabulaciones maravillosas o falta de verosimilitud realista, les confiere una inmunidad literaria correspondiente al ingenio y originalidad de sus obras. Pero la fiesta real de 1722 es una obra contemporánea que cae en los errores del pasado por la falta de un tratamiento fidedigno de los personajes. Esto lleva a que se vea por una percepción cultural distinta y más avanzada la pieza de Zamora como un anacronismo degenerado. Y degenerado porque las faltas cometidas por los dramaturgos, que atienden a la estética barroca, violentan rotundamente las reglas del hacer buen teatro de ambientación mitológica y/o legendaria que don Panuncio y don Armengol creen que son las pertinentes y únicas.

Biblioteca para que un amigo (que los tengo), aunque agreste, allí me hiciese ver un libro de trajes de todas las naciones y se puso a reír de que buscase los trajes del caimán. Bien sabemos (dijo) que los hay en todas partes, pero se visten (y aún se desnudan) conforme a los tiempos; y así no se pudo dar punto fijo a el traje indio. Inquirímosle en la cortina y le hallamos caimán hecho y derecho en su vestidura natural, en la parte que asoma. Sería error de la prensa o transcripción. Como el que dijo: en una de colar se entró canalla, con cuyas erratas tienen los caimanes antipatía» (*Ibid.*, p. 13).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 4.

Esto en el tema del tratamiento de los personajes legendarios y de sus respectivas acciones totalmente inverosímiles. Pero los ataques a la fiesta real no solamente se quedan en el nivel técnico o de estructura. Es el lenguaje que Zamora utiliza en la obra la diana de los ataques censores:

En lo que hacen más fuerza y he tenido mis dudas más indiferentes es en que un talento de tan acreditada habilidad cayese en el *pi*, el *cacar*, *quiquiriquí*, el *clo* y el *haú*, *haú* lobuno que, en descuidándose con el acento de la última letra, viene a ser muy escrupuloso y agudo el sonido. Bien saben todos que sus admirables versos limpiísimos y conceptuosos no han menester estas tranquilas. Y que ponga semejante ejemplar un hombre tan maduro para las chapucerías con que estropean, inficionan y aniquilan un idioma tan bello, tan fecundo y tan florido como el castellano a pesar de los muchos primores que en estilo jocoso y serio hallaron forma de escribir los pasados, es caso deplorable.¹⁰⁵

Si la sorpresa de que un dramaturgo famoso y consolidado en el teatro como Antonio de Zamora –especialmente, en esa época, en los corrales de comedia– se valga de unos recursos jocosos que deslucen tanto la grandeza y regia poesía que se corresponden a las fiestas reales es decepcionante, aunque su lírica dramática sea bella y de «admirables versos limpiísimos y conceptuosos», más carga contra la comicidad que Cañizares, según la opinión del crítico Armengol, inunda muy especialmente la loa. El ataque irónico (influenciado por el ataque personal más directo) se centra en lo anquilosado, artificioso e inadecuado del lenguaje:

Ahora hemos de seguir el sentido encomiástico: *Peina la nieve el anciano asombro del Valle*. Vamos, que peinar nieve un viejo es metáfora singular y sea asombro de la corte, cuanto más del valle es menos extraño, porque un viejo lo asombra todo, pero como no hay regla sin excepción, nadie se asombrará de sus antiguos disparates.¹⁰⁶

Como se ve, el lenguaje y la expresión de la cosmología barroca está totalmente agotada por falta de frescura y regeneración. No sorprende a nadie la antaño tan fecunda metáfora de la nieve y la vejez. El nuevo lenguaje barroco de principios del siglo XVIII –ya viejo– no aporta nada nuevo. La ausencia total de un reciclaje expresivo y estilístico que aportara frescura lleva al barroquismo degenerado. Entendiendo la importancia de la falta de un maestro a la altura de Calderón antes tratado, era una hipótesis imposible. Así que solamente se puede continuar el estilo alargando su preceptiva y estilo con la imitación. Pero, como se muestra, los tiempos estaban cambiando y lo que antes se tenía en buena

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

consideración y se creía ingenioso ahora se desconoce y se aburre totalmente. Cuando el simbolismo de la concepción universal del barroco se critica y se toma a burla es que ya no es barroco:

Ya hemos llegado, señor mío, a lo que estoy huyendo mucho tiempo hace. Oiga V. m. a el *Reloj de Palacio gritar la Real aclamación*: Tan, tan, tan. ¡Habrà desatino como traer a colación la bajada del reloj de palacio sin venir por arte ni parte! Con mucha causa mordieron (ya lo quiero confesar) a el autor del Orlando el *pi* y el *clo*, porque estos tantarantanes son buenos para este poeta arrimado, como diablo intruso. Y en su celebrada zarzuela del Eurotas lampiño llevó por el tantarantán y vuelve a él, letra más o menos, con la conterilla de estos. *Los cobetes son tron, tron, tron* y mezcla entre un tronido y otro la tronera del chasquido chis... toso de los cohetes.¹⁰⁷

Efectivamente, no hay un lugar preferente en la concepción literaria de don Armengol para el reloj como símbolo del tiempo que impasiblemente va avanzando. En ese camino histórico ahora es el turno de la familia real española y de sus herederos, que se acaban de casar. Pero el crítico no lo entiende. Desconoce totalmente la relación entre el reloj y el palacio real, lo que lleva a desprestigiarlo y a burlarse de semejante atropello al decoro, a la verosimilitud y a la lógica razón de los elementos que aparecen en el teatro. El simbolismo del reloj no habla por sí solo, así que, desde su ideología nuevo-pensante, debe rehusarlo completamente. Lo mismo ocurre con la aparición del lenguaje onomatopéyico, que, según él, carece totalmente de significación e importancia, además de ensuciar burdamente el decoro y la elegancia que la historia legendaria de Angélica y Medoro precisa. Son inadmisibles las cacofonías representantes del bajo estamento, relacionadas con la ignorancia y pobreza del vulgo y totalmente inadecuadas en una cita regia: «¡infeliz lengua castellana, reducida a estos absurdos groseros! [...] pero sus amores y sus reyes se le han vuelto busca-pies, y por eso su corazón hace viva, viva, tripi, trape, tron, tron. ¿Qué griego, caldaico, hebreo o diablo es tripi trape? Pero ya confiesa que es idioma de su corazón»¹⁰⁸. Don Armengol denuncia el tono jocosó, agudo y satírico de las “graciosidades” de toda la fiesta real, aunque es cierto que centra sus ataques en la figura de Cañizares, al que insulta abiertamente. Los dramaturgos han infringido el tratamiento fehaciente y verídico de los personajes y de sus comportamientos respecto con la historia original utilizando un lenguaje con registros que no se corresponden con el decoro de un drama mitológico prototípico, lo que lleva, evidentemente, al alejamiento de todos los aspectos de la correcta adecuación de la leyenda. Es importante advertir que se tachan inclusive estos rasgos en el

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

sainete de *El montañés*, perteneciente a uno de los géneros más jocosos y con mayor comicidad y humor físico que existen. Esto da una idea de la concepción dramática que los dos críticos pseudónimos tienen del buen teatro, del buen gusto.

En definitiva, no se erraría si se dijera que para don Armengol tanto la loa como el sainete de Cañizares son auténticas bazofias insulsas y bajísimas que corresponden al nivel zafio e ignorante de su autor, en absoluto inspirados en los clásicos del griego y del latín, «que no ha visto ni oído el loísta»¹⁰⁹. Esta voluntad respetuosa con los representantes greco-romanos recorre cada una de las palabras de la *Responde a d. Panuncio d. Armengol*. No es necesario detenerse mucho en el texto para percatarse que tanto las críticas a la zarzuela o melodrama como a la loa y al sainete parten desde la perspectiva clasicista. Este aspecto, después de todo el carrusel de extractos del texto, es innegable. Aún así, don Armengol deja suficientemente claras su concepción dramática y las reglas que deben gobernar el teatro, rebatiendo las palabras de Zamora:

Otra imposturas pregonan a que ya (como a lo referido) tiene satisfecho el autor cuando dice:

*Considerere el que cuide de su fama
que uno es poema y otro melodrama.*

¿Cómo era dable dar sustancia metódica, cadente y organizada con la historia a una comedia de tan limitado periodo, en metros y precisiones tales? Las de Lope de Vega, don Pedro Calderón y don Antonio de Solís siguieron distintas reglas, sin tantas prescripciones, pues los autos sacramentales, me diga, que contienen estrechan y ajustan la Escritura Sagrada, bien permitirían que se apartasen sin el peligro de que ajustase la cuenta el Santo Tribunal.¹¹⁰

La sentencia del autor es lo que, por lo general, rige el tratamiento de las leyendas y mitos por el teatro barroco. Las licencias son indispensables para adaptar la mitología a los varios niveles de significación que debe tener la fiesta real barroca. De otro modo, resultaría muy difícil y casi imposible dar forma organizada y fiel a la historia real en un preciso tiempo y hacerlo mediante el verso y las dificultades que ello conlleva. De ahí que las licencias que Zamora se toma en *Angélica y Medoro* y en muchas otras fiestas reales sean sustanciales. Pero, como vemos, el crítico considera esto un engaño a la verdad. No puede aceptar que se desvíe tanto el patrón oficial de la leyenda. Es por eso que pone de ejemplo a Lope de Vega, Calderón y Solís como dramaturgos que, aunque se toman licencias en cuanto la mitología o la Biblia —en el caso de los autos sacramentales—, no se apartan en exceso como para violentar y transgredir considerablemente la historia original, que debe

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

ser un reflejo aproximado de la fuente clásica. Armengol admite una pequeña variación para poder dramatizar tal y como se merece la historia, pero siempre con un respeto y una alta fidelidad de fondo. Por eso en la fiesta real de *Angélica y Medoro* hay una falta de veracidad original demasiado grande como para poder ser admitida.

Es indispensable la importancia que don Armengol Anacleto da a los clásicos. Este último punto tratado en relación a la buena consideración que tiene de Lope, Calderón y Solís es importante aclararlo para no llevar a equívoco. Si bien es cierto y comprensible todo lo dicho anteriormente, el perfil del crítico literario que aburre el estado en el que se encuentra el barroco que escribe esas palabras no hace incompatible su concepción con las grandes figuras del teatro del Siglo de Oro. Igual que ocurre con Quevedo y Bances Candamo, sabe que son de otra época, aunque este último muriera pocos años antes. Si tilda de muy alejada y poco fiel la zarzuela de Zamora debiera de hacer lo mismo con piezas de Bances, pues, además de amigos, los dos dramaturgos tenían un estilo semejante. Pero no lo hace. Y esto sucede por la diferente y nueva mentalidad de la persona que escribió esa crítica pseudónima en relación con la de los que crearon la fiesta real. Don Armengol solamente puede encontrar a Lope, Calderón, Quevedo, Solís y Bances si mira atrás en el tiempo y atrás en la historia de la literatura, pertenecientes al pasado. Pero sí estuvo presente en una representación de la fiesta real barroca de Zamora, así que es contemporáneo de obra y dramaturgo. Y el año es 1722. Los Borbones llevan veintidós años reinando, tras una guerra civil e internacional. Era por esa época cuando los cambios y las reformas debían ir dando sus primeros frutos. Algo había cambiado en las costumbres literarias y el teatro de Madrid por el influjo francés, aunque el peso del teatro áureo parecía inagotable, sobre todo en el ámbito popular. Pero poco a poco las voces con un acento nuevo que pedían acabar con la producción y la creación del barroco degenerado y apostar por otra forma de ver el universo, mucho más acorde con los nuevos tiempos del primer rey francés en Madrid. Por lo tanto, la reacción al barroco no sucedió primeramente para derrocar a los clásicos áureos, sino para detener la producción de un barroco degenerado de aquellos ingenios del siglo XVII que rebasaba de sobras los límites permitidos por otro que respetara más a los clásicos y trajera aires nuevos y de modernidad (francesa y europea).

4.2. Entre Racine y Luzán

Llegados a este punto, es indudable que el crítico Armengol está en la órbita nuevo-pensante y del nuevo gusto francés que en el capítulo anterior se ha comentado. La defensa del tratamiento lo más fidedigno y aproximado que sea posible de las fuentes que motivan la creación literaria lleva directamente a pensar en el neoclasicismo. Pero es demasiado temprano (1722) para hablar de neoclasicismo en España. Además, faltan más pruebas y datos referentes a una hipotética preceptiva dramática para tildar al pseudónimo Armengol de neoclásico. Lo que se está demostrando es que pertenece a una nueva corriente cultural y literaria que ve a Francia el modelo a seguir —y no solamente en las artes—. Seguir el modo de hacer de los clásicos debe de ser la única forma para recuperar la sensatez y la clarividencia en un arte que remueva y pula las pasiones y las conciencias de los espectadores para hacerles gentes de bien. Así pues, cualquiera otra forma que actúe contra esta máxima estará cayendo en un gravísimo error. Pese a que el ataque por parte del nuevo buen gusto es extrapolable también al melodrama de Zamora, es en la crítica a la loa de Cañizares cuando más claramente se muestra Armengol. Dice de él que «este papelista no entiende la Eneida, ni en sus escritos ha demostrado jamás tener parentesco con sus episodios»¹¹¹. Además lo culpa de que:

La impiedad de aquella redícula mentirosa, inconsecuente traducción de la Efigenia que de sacrificio en mojiganga, sin algún predicado de los que inscribe el original, solo contiene un enredo perdurable, cadena desatinada de introducciones y falsedades con sus retazos de rapiña, como él sabe, pues se escudó antes de que le hiciesen la pregunta.¹¹²

La mala interpretación de los episodios mitológicos y el libertinaje del tratamiento de sus fuentes son inadmisibles para cualquier autor que pretenda cultivar el buen gusto y el correcto arte. El intento de imitar la tragedia clasicista de Racine por parte de José de Cañizares hace que, irremediablemente, le parezca al crítico un insulto y un adefesio que sacrifica la brillantez de la obra del francés¹¹³, cosa, por otra parte, muy lógica debido a la

¹¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹² *Ibid.*, p. 10.

¹¹³ «En 1716 el propio Cañizares intentó ya escribir una “comedia a la francesa”, *El sacrificio de Ifigenia*, imitada de la *Iphigénie* de Racine, cuya representación duró catorce días, de septiembre a octubre de 1721, [...]. La obra, escrita predominantemente en versos octosílabos y endecasílabos, se reduce a “menos enredo en la fábula, menos versos y más actos”; [...] es decir, que la poca imitación que no sin dificultad se puede advertir en ella no pasa de un formalismo sumamente elemental; [donde] Ifigenia y Aquiles discretean en los mismos términos que los galanes y las damas de las comedias» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 324). Así pues, esta pieza de Cañizares no es más que una comedia heroica en cinco actos, con su gracioso (Pellejo) y graciosa (Lola).

naturaleza eminentemente barroca del dramaturgo. Esa tentativa de imitación de la *Iphigénie* deja constancia de la importancia y relevancia que empezaba a tener el influjo francés en la literatura española de inicios del siglo XVIII, como se está tratando. No es de extrañar, pues, que la obsesión de Armengol por la autoridad inviolable de los textos clásicos lo sitúe en la órbita del clasicismo francés del siglo XVII. Solamente hace falta comparar las ideas expuestas en esta crítica sobre *Angélica y Medoro* con las palabras de Jean Racine en el prólogo de su *Andrómaca* de 1668 y 1673: «pero verdaderamente mis personajes son tan famosos en la antigüedad, que por poco que se les conozca, en seguida va a verse que los he hecho tal como los antiguos poetas nos los pintaron. No he considerado que me estaba permitido cambiar en nada sus costumbres»¹¹⁴. La fidelidad de las costumbres en los personajes sacados de las historias y fábulas de los clásicos greco-latinos es para Racine una regla primordial en la composición de la tragedia. Hay que advertir que, aunque bien es cierto que la zarzuela y el género de las fiestas reales del barroco español no sean la traslación exacta de la tragedia ni antigua ni clásica francesa, en esta comparación barroco-clasicismo se deben tratar así por el tema que trata (conflictos extraídos de la mitología y la leyenda) y por la naturaleza palaciega, seria y culta a la que van ligadas. La tragedia como tal (la tragedia de Shakespeare o la del clasicismo francés) no existió en el teatro del Siglo de Oro. Las piezas que más se acercaban eran los dramas. Es más, una de las características del neoclasicismo fue promulgar y potenciar la tragedia como el género teatral por antonomasia para los elevados espíritus y nobles, tal y como se ha visto. Las razones para ello están en Aristóteles y su *Poética*, pues «ese gran hombre trató la poética con tanta destreza y juicio que los preceptos que nos dejó son de todos los tiempos y de todos los pueblos»¹¹⁵. Estas palabras provienen de la “Advertencia” de Pierre Corneille a la publicación de *El Cid* en 1637. Por eso, el padre del clasicismo francés, a pesar de no utilizar los personajes de la antigüedad y ser algo más laxo en cuanto a la ortodoxia de las unidades, conforma su tragedia siguiendo las directrices teatrales de aquel que vislumbró la fórmula perfecta para la purgación del alma humana, objetivo y razón de ser de todo arte:

Aunque sea de todas mis obras reguladas aquella en que me he permitido más licencia, sigue siendo la más hermosa para los que no se atinen a la severidad extrema de las reglas [...].

¹¹⁴ Jean Racine, *Andrómaca. Fedra*, traducción en verso, notas y prólogo de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1982, p. 6.

¹¹⁵ Pierre Corneille, *El Cid. Horacio*, Caridad Martínez (ed.), Barcelona, Planeta, 1985, p. 8.

Tiene, además, las dos grandes condiciones que exige Aristóteles a las tragedias perfectas, cuya reunión raras veces se encuentra en los antiguos y en los modernos.¹¹⁶

Efectivamente, tiene *El Cid*, igual que *Horacio* o *Cinna* —pues ahí reside la clave del éxito de estas obras—, las virtudes en la trama y el tratamiento trágico de los personajes que posibilitan la misma catarsis al espectador que las tuvo *Edipo rey* de Sófocles. Pero, eso sí, de alguna manera los temas actualizados —cosa secundaria, por otra parte, en relación con la importancia del modo de dramatizar—. Poco después del que fue dramaturgo favorito del cardenal Richelieu, el testigo lo tomará Jean Racine, el cual elevará todavía más la figura del maestro filósofo y vislumbrará sus reglas y los requisitos clásicos para el teatro como puntos de base para la producción dramática. Así pues, muy posiblemente tanto don Panuncio como don Armengol hubieran leído las obras de Racine o de Corneille cuando, en 1722, fueron espectadores de *Angélica y Medoro*. Todo lo analizado anteriormente sobre las críticas a la fiesta real de Zamora y Cañizares se acerca considerablemente a la concepción que los clásicos franceses tenían del teatro. Las objeciones al melodrama sobre la poca veracidad de los caracteres de los personajes y «sobre el gravísimo reparo de que ni fue suministrado el olvido, como se practica, ni deja de haber error considerable en el método que rompe y desfigura»¹¹⁷ la historia original del ciclo carolingio atienden a que, como se ha dicho, «este papelista no entiende la Eneida, ni en sus escritos ha demostrado jamás tener parentesco con sus episodios»¹¹⁸. A esto habría que sumarle la distribución dramática de la acción principal y la unidad total que resulta de las reglas del arte, que en absoluto sigue el barroco ni de finales del XVII ni de comienzos del XVIII:

El autor barroco presenta el acontecimiento mismo, es decir, un desarrollo, una serie de puntos sucesivos; introduce en su obra el tiempo y, por consiguiente, el espacio. Racine elimina el tiempo, le impide que actúe en el interior de la obra. La pasión de Fedra no se desarrolla, estalla; no tiene que formarse o madurar, pues ha llegado a su grado más alto de maduración; tampoco tiene que transformarse o decaer, sino que únicamente puede hacer el vacío a su alrededor.¹¹⁹

El espectáculo barroco durante los Borbones, representado por Antonio de Zamora y José de Cañizares, se aleja demasiado del ideal dramático correcto basado en el teatro clásico y, por lo tanto, debe ser reformado por el nuevo buen gusto que, como se ha visto por las semejanzas de opinión, debe seguir el arte dramático francés del clasicismo.

¹¹⁶ Corneille, *El Cid. Horacio...* *Op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ *Responde a don Panuncio...* *Op. cit.*, p.5.

¹¹⁸ *Ídem.*

¹¹⁹ Rousset, *Circe y el pavo real...* *Op. cit.*, p. 365.

Esta voluntad de reforma neoclásica tomará cuerpo en 1737 con la primera versión de la *Poética* de Ignacio de Luzán. Aunque es cierto que las palabras del aragonés ilustrado se consideran el comienzo del neoclasicismo en la Península, la posición en la primera versión de su preceptiva en cuanto al teatro del Siglo de Oro es relativamente más suave que como será en la segunda versión de 1789. Lógicamente, con el paso por la centuria de figuras como Jovellanos, Moratín (padre e hijo) Cadalso y el mismo Luzán entre muchos otros además de las influencias extranjeras, las posiciones ilustradas y neoclásicas se concretarán más y se radicalizarán con la literatura del barroco. Pero durante los primeros años de la formación de esta conciencia ilustrada y neoclásica había un tono más respetuoso con los grandes poetas de la época anterior, aunque se censuran los errores más graves. Así lo muestra Luzán en su versión de 1737 y así, recordemos, lo plasma el pseudónimo Armengol al referirse del cierto ingenio y armonía de las fabulaciones mitológicas de «Lope de Vega, don Pedro Calderón y don Antonio de Solís» en contraposición de la exageración y la inverosimilitud barroquistas de Zamora y Cañizares. No cabe duda, pues, que estas palabras del ilustrado de Zaragoza se circunscriben dentro de las ideas y del concepto de buen gusto en cuanto a la tragedia que el crítico pseudónimo deja entrever en la crítica a *Angélica y Medoro*:

Yo creo que por esto [la importancia de elegir una historia correctamente moral y verosímil] los griegos antiguamente se ceñían a un número de sucesos ruidosos entre ellos y a ciertos héroes y personas muy nombradas de algunas familias, como Hércules, Teseo, Hécuba, Andrómeda, Ifigenia, Yocasta, Orestes, Edipo, Tiestes, etc., de cuyos sucesos y nombres ya notorios al vulgo sacaban los argumentos de sus tragedias.¹²⁰

Y sigue pareciendo parafrasear a Armengol en relación a la correcta interpretación de las historias y fábulas, que permite maniobrar y aportar licencias propias, siempre que se respeten las fuentes clásicas —«bien permitirían que se aparcasen sin el peligro de que ajustase la cuenta el Santo Tribunal»—:

Y aunque parezca que en tales sucesos quede muy limitada la libertad del poeta, no siendo lícito contrariar abiertamente una historia sabida comúnmente de todos, sin embargo no es así; porque, o los sucesos son tales que no puedan acomodarse a lo verosímil y a las reglas del teatro sin alterar notablemente la historia, y en tal caso el poeta debe darlos de mano y abandonarlos del todo, según aquel precepto de Horacio:

[...] *et quae*
desperat tractata nitiscere posse, relinquit,

¹²⁰ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 509.

o los sucesos admiten alguna variación y sufren el cincel del poeta, y se pueden labrar según las reglas, y entonces el poeta podrá valerse de sus privilegios y libertades, y con su invención e ingenio acomodar el hecho para el teatro, supliendo y quitando lo que mejor le pareciere. [...] Con que de esta manera, cuando el poeta sepa escoger para su tragedia un argumento capaz de ser labrado, siempre le queda entera su libertad, pudiendo variar el hecho, ya que no en lo principal y esencial, a lo menos en las circunstancias y en las personas menos principales.¹²¹

La libertad del poeta no queda frustrada en absoluto siempre y cuando siga las reglas en lo principal de la tragedia, pudiendo modularla según su ingenio y numen. En esta observación Luzán, como el pseudónimo Armengol, beben directamente de Corneille, Racine y todo el clasicismo francés¹²². Tal y como don Armengol recrimina a Zamora en contestación de «Considerere el que cuide de su fama, / que una es poema y otro melodrama». No hay que caer en el error de considerar que Lope de Vega, Calderón, Solís, Bances u otros seguían este principio clasicista francés, puesto que algunos de los dramas mitológicos o fiestas reales de los dramaturgos mencionados no coinciden exactamente en lo principal de la historia con las fuentes clásicas¹²³. Aunque, eso sí, es en los dramaturgos barrocos del final del periodo barroco (Zamora y Cañizares) donde esta interpretación de la mitología y las leyendas se aleja considerablemente de sus orígenes.

Es a eso lo que Armengol busca remedio, al exagerado e inverosímil barroco coetáneo a él. Es más, se puede decir que la poca fidelidad del dramaturgo en cuanto a las fuentes y a los relatos originales puede ser perdonada si la adecuación de los personajes y sus costumbres respeta la verosimilitud. En Luzán se dice que la fábula puede ser inventada (aunque se valora más la historia extraída de la historia y/o de los clásicos), pero debe cumplir una serie de reglas básicas, entre las que están la de las tres unidades y, muy en especial, la de la verosimilitud de las costumbres, sobre la cual Luzán habla muy profundamente:

La conveniencia y el decoro (*tò prépon*) es la segunda condición de las costumbres. Debe, pues, el poeta saber lo que conviene a cada edad, a cada sexo, a cada nación, a cada empleo y

¹²¹ *Ibid.*, pp. 509-510.

¹²² «No creo que necesite de ese ejemplo de Eurípides para justificar las escasas licencias que me he tomado. Pues hay mucha diferencia entre destruir el principal fundamento de una fábula y alterar alguno de sus incidentes, que siempre cambian de aspecto según la mano que los trata.», extraído del segundo prefacio de *Andrómaca* (1676) de Racine, *Andrómaca. Fedra... Op. cit.*, p. 9.

¹²³ Véase el drama mitológico *El amor enamorado*, donde Lope de Vega fabula por su cuenta una historia mitológica que no aparece en ningún clásico, derivaba de la acción de Apolo y Dafne. Además, recuérdese todo lo comentado en el apartado anterior “El teatro para Antonio de Zamora” relativo a los versos de Lope y su *Arte nuevo de hacer comedias* cuando dice «y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio» (vv. 40-42). Estos datos demuestran que, aunque en mayor medida que los epígonos del barroco español, los grandes dramaturgos áureos no se regían primordialmente por las teorías dramáticas clásicas.

dignidad; [...] y según estas propiedades de cada persona y estas obligaciones de cada empleo, debe apropiarse a la persona que introduce costumbres convenientes y propias de su edad, de su dignidad y nación, en lo cual han faltado muchos de los modernos poetas que han dado a los héroes antiguos de Grecia y de Roma las mismas costumbres que se ven hoy día en París y en Madrid.

[...]

La tercera condición es la semejanza, la cual tiene lugar cuando el argumento de la fábula es histórico y se introduce alguna persona cuya inclinación y genio es ya conocido por fama o por historia. En el cual caso el poeta está obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia. [...] De suerte que no será lícito introducir a Alejandro Magno cobarde o avaro, cuando la fama y la historia pregonan de él lo contrario.¹²⁴

Don Armengol hubiera firmado también esta sentencia que denuncia los errores de las comedias anteriores en cuanto a la falta del buen gusto y al seguimiento de la preceptiva de Aristóteles, incluidos los dramas mitológicos:

Los errores propios de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas. No ser verisímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verisímil, hacer hablar las personas con conceptos improprios y con locución afectada, y otros semejantes, son los defectos pertinentes a esta segunda clase. [...]

Y pues hemos llegado a hablar del verisímil de la fábula, no quiero dejar de decir la poca verisimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, como son *Eurídice y Orfeo*, *También se ama en el abismo*, *La estatua de Prometeo*, *Ni amor se libra de amor*¹²⁵ y otras semejantes, cuyos argumentos, aunque en la ignorancia del vulgo gentil hallaban algún crédito y, en cuanto a los sabios, ya enseñaban indirectamente y debajo de aquella exterioridad algún misterio o alguna verdad, no por eso me persuado a que puedan tenerse por verisímiles y propios para una comedia, especialmente en nuestros tiempos.¹²⁶

La falta de adecuación y de semejanza de las costumbres de los protagonistas y todos los personajes respecto a las fuentes clásicas y la carencia total de verosimilitud en todos los aspectos de la fábula hacen que, si Luzán comentase *Angélica y Medoro*, la incluyera en esa numerosa lista de obras con “los defectos más comunes de nuestras comedias”¹²⁷. Como el crítico pseudónimo hace enumerando y comentando los errores de la fiesta real, la inverosimilitud de los dramas líricos será la razón principal que hará a los neoclásicos

¹²⁴ Luzán, *Poética... Op. cit.*, pp. 556-557.

¹²⁵ *Eurídice y Orfeo* (1655), de Antonio de Solís; *También se ama en el abismo* (1670), de Agustín de Salazar; *La estatua de Prometeo* (h. 1672-1675) y *Ni amor se libra de amor* (1662), ambas de Calderón de la Barca.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 601-602.

¹²⁷ La referencia corresponde al título del capítulo XV del libro tercero, “De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas”, de la versión de 1737 de la *Poética* de Luzán.

aborrecer y reusar rotundamente el drama lírico barroco¹²⁸. Justamente de esa forma percibió Armengol Anacleto el melodrama junto con la loa y el sainete en esos precisos aspectos. No la consideraba una creación dramática pertinente para los nuevos tiempos que corrían, donde la verosimilitud y la fidelidad con una razonable realidad tanto histórica como mitológica debían de ser totales. Don Armengol muestra y aplica el concepto de fidelidad clásica del teatro de Racine junto a la importancia de la verosimilitud, que más tarde Luzán se preocuparía tanto en dejar claro en su *Poética*. No es de extrañar, pues, que cuando Zamora remitía en el prólogo a la “novelera condición del siglo” hiciera referencia directa a la postura que don Armengol siente ser la correcta –por estar regida mediante el juicio, el tino y el buen gusto¹²⁹– y por la que le hace criticar –germen de lo que será la crítica ilustrada y neoclásica durante todo el siglo XVIII– el defectuoso decoro de una expresión literaria de cuya «asimilación del que vive al margen de la ley y de quien por privilegio está por encima de ella es total. No lo es menos la de la nobleza y de la gente baja. Se puede explicar ya esa acusación de inmoralidad formulada contra numerosos héroes de comedias contemporáneas y, de rechazo, la condena de los valores que en sí lleva el teatro antiguo, sobre todo el de Calderón»¹³⁰. Por lo tanto, todo lo que se ha dicho en el apartado anterior de “La incursión del gusto francés” relativo al prólogo de las *Comedias nuevas* del madrileño ahora se pone en evidencia a la vez que se apoya argumentalmente tras el análisis de las palabras de don Armengol.

4.3. Disputas literarias confirmadas

Después de la comparación de todo este conjunto de referencias y citas de grandes autores de la estética clasicista y neoclásica –Pierre Corneille, Jean Racine e Ignacio de Luzán– el resultado se muestra clarividente. El 23 de abril de 1722 –bonita casualidad literaria– se firmó de forma pseudónima *Responde a don Panuncio don Armengol*, un texto en el

¹²⁸ «Ahora se comprende mejor por qué ninguna de las tres unidades se observa como tal, en virtud de una ortodoxia rígida y meramente formalista; según escribe Moratín padre en su *Desengaño* segundo, “la regla de las reglas, a la cual se reducen las demás, [...] es la verosimilitud o propiedad”. Las tres se consideran, pues, como simples medios para conseguir la ilusión teatral, la verosimilitud, que es el “alma del drama”» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 519). A este punto, recuérdese la “querrela del Cid” que sufrió la homónima tragicomedia de 1636 de Pierre Corneille por la Academia Francesa, acusando al dramaturgo de que, aunque la historia estaba inspirada en la historia real, el modo en que se hacía rompía terriblemente el principio de verosimilitud y la problemática Jimena cuestionaba la autoridad.

¹²⁹ «La razón exige sentido común y el sentido común impone el buen gusto. El escritos, como dirá elocuentemente Boileau, no puede prescindir de la inspiración: es la condición necesario, pero no suficiente, para hacer una obra de arte» (Verjat, “El teatro (s. XVII)”... *Op. cit.*, p. 432).

¹³⁰ Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 141.

que, desde una óptica y perspectiva literaria muy cercana al clasicismo francés del siglo XVII, se critican los errores que se cometieron en el melodrama barroco *Angélica y Medoro* de Antonio de Zamora. Esta obra no seguía las convenciones de verosimilitud y adecuación a los clásicos, a pesar de estar inspirada en una leyenda del ciclo carolingio, por lo que debía ser tratada con fidelidad al mito original, según la estética clasicista. Mediante las críticas, irónicas y agresivas palabras de don Anacleto Armengol se va desmontando los aspectos que, erróneamente, dan cuerpo y esencia a la fiesta real para la celebración de las nupcias de los Príncipes de Asturias. Y estos pertenecen al denominado barroco de los Borbones, barroquismo estético. Aunque la concepción cosmológica sigue siendo la misma que la de Calderón, Solís y Bances Candamo, los medios para ello han divergido y, por la falta de una renovación imposible de conseguir, los temas han seguido siendo los mismos, llevándolo todo al extremo como único horizonte con el que continuar la corriente barroca anterior, exagerando el lenguaje y cayendo, a veces, en la repetición e imitación de los grandes autores del siglo pasado. En esto centra, precisamente, la crítica don Armengol.

Pero la zarzuela de 1722, vista por unos ojos indudablemente nuevo pensantes e influenciados por el clasicismo, por el gusto francés, no deja de ser del mismo tiempo que el autor del panfleto clasista y, por lo tanto y aunque la falta de representantes dignos es cada vez mayor, no deja de ser Antonio de Zamora «un talento de acreditada habilidad, [...] de admirables versos, limpísimos y conceptuosos»¹³¹. Es justo reconocerle el mérito de valoración artística positiva a pesar de todas las críticas anteriores, con lo que se confirma y se demuestra esa relativa heterogeneidad y mestizaje artístico-ideológico de las dos primeras décadas del nuevo siglo. El nuevo buen gusto en este caso deja espacio para el disfrute y la estimación del lenguaje meloso, musical y plástico del barroco del XVIII. Esto es, en parte, debido a que la producción literaria opositora aún no había empezado, así que, desde la introducción del elemento genérico francés e italiano —que no influencias, pues el teatro de Zamora está plagado de ellas— en la corte con la llegada de los Borbones, solamente iban floreciendo las ideas clasicistas en algunos intelectuales que las veían indispensable para evolucionar positivamente. Pero, como se saca de las líneas de don Armengol, *Angélica y Medoro* es una de esas piezas del barroco de los Borbones que nace ya sitiada por las primeras críticas de una conciencia ilustrada y clasicista cada vez más asentada. Esto hace que para la comprensión de las críticas de don Armengol sea necesario situarlas en el contexto político-histórico y cultural de 1722. Es esta una concepción diferente, una

¹³¹ *Responde a don Panuncio... Op. cit.*, p. 6.

mentalidad que no mira hacia atrás y solo lo hace hacia adelante —como se ha dicho—, hacia el futuro ilustrado y neoclásico del arte para que acompañe las reformas y los cambios nuevo-pensantes que saquen a España del lodo de las derrotas y las tinieblas de la incompetencia y el atraso. No le valen las novedades a nivel moral y conceptual de Zamora; no le satisfacen que el autor de la zarzuela sea un hombre “antiguo moderno”, que preocupado por la regeneración moral y de pensamiento de la sociedad utilice el arte barroco, los recursos evolucionados del teatro que situó a España en la vanguardia cultural europea, para un país mejor sin perder la idiosincrasia nacional. Como más adelante se verá, es la zarzuela *Matarse por no morir y Hércules furente* (1728), estrenada póstumamente, un perfecto ejemplo de una obra culta de época de entresiglos, compuesta por uno de aquellos hombres de perfil barroco ilustrado. Lo es máxime a la tradición hermética que las fiestas reales tienen de muestras de la cosmología propia del siglo anterior, pero también válidas como exposición de estética barroca de la época en que murió, cansado, Antonio de Zamora. De esta brillante manera lo describe Renata Londero:

Al mismo tiempo, Zamora se despide de su público con palabras que, condenando el destempe de los afectos y acogiendo la racional armonía de los extremos, delatan su estatus de hombre y letrado en vilo entre dos eras, de cara ya a un porvenir distinto. En resumen, a la par que su época de transición, el teatro de Zamora se puede estimar todavía como un interesante palimpsesto, que —como sostiene Genette (y mucho antes que él, Cervantes)— muestra en el mismo pergamino dos textos, dos mundos, dos tiempos, superpuestos y no confusos, invitando a gozar del continuo movimiento de las lenguas y las culturas.¹³²

Vale decir ahora que con el cuarto capítulo se desarrollará larga y detenidamente esta denominación de barroco ilustrado que, en absoluto, es paradójica. Será allí cuando se irá descubriendo la evolución ideológica del dramaturgo que posibilite perfectamente la validez de esa nomenclatura genérica. Así pues, el contraste entre el barroco del teatro poético-musical de hombres barrocos ilustrados como Antonio de Zamora y de José de Cañizares y la nueva estética de corte clasicista de don Armengol en 1722 ha quedado claramente plasmado con este estudio. Aquello a lo que el dramaturgo madrileño atacaba en el prólogo empezaba a crecer y era una realidad que, como se sabe, no había salido de la nada.

¹³² Londero “El teatro de entresiglos...” *Op. cit.*, en prensa.

5. LA IMPORTANCIA DE 1722: MÁS ALLÁ DEL “PRÓLOGO”

1722. Las batallas intelectuales sobre lo antiguo y lo nuevo empiezan a coger importante magnitud, como se ha comentado en los apartados anteriores. Pero lo realmente apreciable del documento de vertiente clasicista de don Anacleto Armengol va más allá de la validez como prueba fehaciente de las primeras expresiones serias reformistas de corte nuevo-pensante, del nuevo “buen gusto” francés e italiana para la España de principios del siglo XVIII. Este no es ni más ni menos que el embrión de lo que será el neoclasicismo. Lo que hay que resaltar es la naturaleza del género al que pertenece la pieza criticada. Es decir, esta manifestación renovadora y reformista muy cercana al clasicismo francés está aplicada de forma crítica a una obra del género dramático musical barroco, no a una comedia, el género al que pertenecen la mayoría de obras de *Comedias Nuevas*. Toda la crítica se dirige a los aspectos que conforman el espectáculo barroco por antonomasia.

Si bien después del pormenorizado análisis del prólogo a *Comedias Nuevas* se conoce la idea general de teatro de Antonio de Zamora ese "antiguo moderno", ese barroco ilustrado y la situación del mismo en 1722, en ese prólogo escapan casi todos los aspectos referentes al género poético-musical. Los conceptos dramáticos que sí se cumplen en comedias de figurón, en comedias históricas, de santos o en comedias de magia y que están generalizados en las palabras del madrileño en el prólogo, no se corresponden de la misma manera en las zarzuelas o en las fiestas cantadas. Por eso en el camino de vislumbrar y conocer el alcance literario del prólogo es necesario frenar el ritmo y parar el paso frente a obras como *Todo lo vence el amor*, *Áspides hay basiliscos*, *Viento es la dicha de amor* y el resto de la veintena de fiestas reales que se le contabilizan al ingenio madrileño.

Al unir todo lo observado en el extenso estudio del prólogo con lo comentado en *Responde a don Panuncio don Armengol* para añadir datos objetivos de la precisa situación del dramaturgo y de su arte que exponga de una manera verdadera el estado de la literatura española al inicio de la tercera década del siglo XVIII, varias preguntas aparecen que imposibilitan reemprender el camino. Si Antonio de Zamora era considerado en 1722 personalidad respetada, gentilhombre y dramaturgo famoso y distinguido tanto en los corrales de comedias como, en menor medida, en la corte, ¿en qué estado y de qué manera ha llegado su teatro poético-musical en el momento en que es atacado? Esto, irremediamente, impulsa una evolución dramaturgica y política. Y, debido a la importancia del contexto histórico-político en el que vivió, es obligatorio formular esta

pregunta: ¿qué se entiende ahora (1722) y qué se entendía antes por teatro musical?; ¿cómo trabajaba antes de ese ambiente conflictivo literario y artístico, antes de los Borbones? Por lo tanto, ¿en qué le afecta el advenimiento de la nueva situación literaria y política en relación a su producción del género poético-musical?

Solamente una inmersión en todos los ámbitos referentes a su dramaturgia poético-musical dará la respuesta que relacione el género de las fiestas reales con las palabras del autor en un prólogo de tilde defensivo, agitado y fatigado vitalmente en 1722 y hasta su muerte.

Capítulo III

El género de las fiestas reales barrocas
españolas

El olvido y los intereses –ambos términos en todas sus extensiones– hacen cambiar la perspectiva de las cosas y hasta pueden modularlas a su pleno antojo. El peligro del estudio de la historia de la literatura es que, como el ser humano mismo, esta no puede ser reducida a una fórmula que contenga toda su esencia. Ni aún menos los individuos, como se ha visto en la presentación de Antonio de Zamora como "antiguo moderno". Esta cláusula va cambiando en cada momento y atendiendo al instante preciso. Lo eterno se convierte solamente en una palabra de la ciencia. De ahí que las disciplinas en las que hay que moverse deban de trabajarse con un nivel de precaución extremo. Y cuando la cautela se aplica al testimonio de los hombres en el tiempo hay que destacar un concepto: aislamiento del presente. Quede la recepción de Zamora durante el siglo XVIII como prueba.

Este ejercicio de abstracción de la contemporaneidad se justifica precisamente por la necesidad de nuestro trabajo para rescatar la voz literaria lo más fidedignamente posible, es decir, realizar un viaje en el tiempo psicológico y conceptual. La interpretación de las fuentes mediante un punto de vista contemporáneo al intérprete, al observador, es un grave error. De ese modo puede significar dar a diferentes temas mucha más importancia de la que realmente tienen, de la que tenían cuando se crearon, y viceversa. O simplemente especular con un concepto que nada se aproxima a lo que fue en su época. Así que, como se verá más adelante, debe de hacerse el ejercicio de unión de horizontes; el horizonte del pasado traído –o rescatado– al horizonte del presente, este al que irremediabilmente se está anclado.

Pero este movimiento intratemporal no es, en absoluto, sencillo ni mucho menos fácil. Esta breve reflexión es el origen del problema que se plantea cuando se empieza a estudiar profunda y detalladamente el teatro poético-musical de Antonio de Zamora. Porque, ¿a qué hay que llamar o englobar dentro del género poético-musical? ¿El concepto que se tiene hoy en día es el mismo que tenía en la época del dramaturgo –esa época tan convulsa, cambiante y evolutiva de la historia de la España entre siglos y tan poco definida en el ámbito dramático–? Y, algo muy importante, ¿realmente se tenían en cuenta aquellos rasgos que hoy en día se relacionan con el género de las fiestas reales o, por el contrario, estas abarcaban mucho más de lo que se cree? En este concepto hay que destacar el nivel de estudio del género poético-musical, nacido precisamente con el siglo XVII. Como es lógico, este género es incomparable con los estudios sobre la comedia nueva, precisamente, por los rasgos propios, aunque muchos de los que se han aplicado tradicionalmente se han

comprobado postergados al género en un enorme error de lustros¹ Inmersos en el siglo XXI, es inaceptable compartir esta opinión de Santos Díez González en sus *Instituciones poéticas* de 1793:

Siendo la ópera una composición hecha para deleitar la imaginación y los sentidos, parece que para lograr este fin son más a propósito que otros los argumentos fabulosos, en que el poeta no viéndose ligado a la exposición histórica de los hechos, puede a su arbitrio variar las situaciones, ser más ligero en los lances, y aumentar y sostener mejor la ilusión, presentando a la vista mayor número de decoraciones nuevas, bellas y maravillosas.²

Aunque la superficialidad y banalización del género poético-musical se ha solucionado en gran medida, sigue muy difusa la transmisión de lo que realmente fue el género. Y, lo más importante, qué se consideraba fiesta real en aquella época³, es decir, qué eran exactamente aquellas representaciones que, tal y como tiene entendido la crítica general desde Valbuena Prat, «eran en su mayoría obras mitológicas o temas novelescos de historia antigua –casi siempre–, y por tanto distintos de su drama y comedia, habituales como “géneros” establecidos en la época»⁴. Además, los estudios existentes no siempre han llegado al fondo de la cuestión o han mantenido una relativa confusión sobre la naturaleza del género. De ahí la necesidad de replantear a qué se debe llamar fiesta real, qué se entiende por fiesta real y qué rasgos principales y secundarios deben de tener las piezas que se puedan englobar dentro del teatro poético-musical barroco.

Es imprescindible en la preparación de este asalto a las fiestas reales dejar clara una cuestión semántica: a qué se está refiriendo cuando se habla del género de las fiestas reales. Como la denominación indica, es un género espectacular, un tipo específico de espectáculo, de evento singular y no genérico. Para no llevar a confusión es menester fijar una denominación para los dos conceptos. Con ello se quiere dejar bien claro que cuando se

¹ Tanto los románticos alemanes del siglo XVIII como la crítica española neoclásica y academicista del XIX veían las fiestas reales, especialmente las de Calderón de la Barca, como «obras en las que por el mero brillo de la poesía se consigue lo que en la ópera solo se alcanza mediante el adorno de la tramoya, la música y la danza. Aquí el poeta se abandona del todo a los más atrevidos vuelos de su fantasía, y la representación apenas toca la tierra con pie firme», según Schlegel (August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briese*, E. Lohner (ed.), tomo VI, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1967, p. 266), o como «una aberración, incoherente, amor desordenado a lo puramente intelectual», como afirmará Menéndez y Pelayo (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1910, p. 146 –serie de conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica el 1881–). Como se comprueba, se tenía el género como un mero recreo cortesano de total distracción y abstracción de la realidad.

² Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793, p. 174.

³ «Los términos de zarzuela, comedia, fiesta teatral, ópera, semiópera, fiesta cortesana, fiesta de aparato y otros más que traeremos a consideración, están lejos de corresponder a nuestros criterios actuales y hay que tener en cuenta que en el siglo XVII gozaban de una semántica mucho más amplia que la actual y no siempre bien definida» (Egido, “Zarzuelas y óperas...”, *Op. cit.*, p. 135).

⁴ Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, p. 392.

haga referencia a las fiestas reales no se estará nombrando lo que se entiende como fiesta cortesana, tal y como la describe José María Díez Borque: «Es la exaltación y la celebración que ponen la teatralidad desbordada al servicio en una causa civil y/o religiosa»⁵, lo que se refleja en todos los estados de las representaciones y expresiones humanas; «un complicado cortejo-procesión da significado a la “escenografía” dispersa de arquitecturas fijas adornadas y efímeras a lo largo del recorrido y es, en sí mismo, un rico y variado espectáculo»⁶. En otras palabras, cuando se haga referencia a la fiesta cortesana debe entenderse como una situación o estado social de festejo ocasional, compuesto por varios y diferentes espectáculos de todas las naturalezas. Como se vislumbra, la fiesta real es, pues, un tipo de esos espectáculos multiartísticos que forma parte de esa situación festiva de celebración ocasional. Es decir, la fiesta cortesana pertenece a un estadio más genérico y superior, mientras que la fiesta real –por la naturaleza autorepresentativa y refleja del homenajeado que tiene, como más adelante se verá– es una parte de esa realidad. La fiesta cortesana sería el hiperónimo y la fiesta real, las mascaradas, los carros triunfales, mojiengas, arcos y construcciones efímeras, entre otros eventos y espectáculos, serían los hipónimos. Se trata pues, de una cuestión de generalidad y de particularidad, respectivamente, claro está. Pero, este proceso diferenciador aquí tratado, como se ve, no soluciona en absoluto la problemática de las fiestas reales barrocas y de su subestimada profunda y compleja naturaleza.

Como se ha dicho, la labor de muchos y brillantes estudiosos ha sido durante años intentar trazar el concepto mismo de fiesta y la naturaleza dramática del género, debido la falta de una abertura de miras o a un excesivo enfoque singular y específico no se ha conseguido rescatar completamente el universo de las fiestas reales barrocas. Aunque sí se ha estudiado magníficamente cada una de las partes que conformaban las fiestas, se ha hecho de un modo individualizado y englobándolo dentro de una determinada disciplina: literatura, música y escenografía, artes plásticas. Pero poco se ha intentado un estudio interdisciplinario y unitario, serio, de cada una de dichas artes como partes de una dimensión artística propia y viva, pues en ella existe toda la cosmología barroca mientras está el espectáculo en movimiento, vivo; no un cúmulo de disciplinas artísticas. Falta la

⁵ José María Díez Borque, “De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, p. 208.

⁶ *Ídem.*

generalización de una perspectiva propiamente humanista para la concepción de las fiestas reales⁷.

Concretando ahora en la obra de Zamora, los escasos –pero muy logrados y reveladores– trabajos sobre su teatro y menos aún sobre su teatro poético-musical han eludido algunas obras que fueron realmente fiestas reales. Del generoso corpus de obras teatrales del dramaturgo madrileño, solo algunas pueden ser consideradas fiestas reales, aunque un gran número hayan sido estrenadas en palacio. Pero este hecho no significa que pertenezcan al género musical por la naturaleza misma de las piezas, plenamente comedias. Por otro lado, el estudio de alguna de sus piezas que nunca se han considerado pertenecientes al género poético-musical ha revelado una predisposición para tal género inevitable de volver a eludir. Relativa a esta cuestión, Emilio Palacios Fernández dejó entrever la falta de una completa y profunda concepción del género poético-musical, pues lo que hasta la fecha se ha concebido como únicas pruebas irrefutables para afirmar que una obra era o no era zarzuela era la cantidad de música que albergaban los testimonios de las partituras. Al género, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, le ocurre lo mismo, pues fue la misma clase de espectáculo:

Conviene aclarar, sin embargo, que no siempre es fácil diferenciar lo que son zarzuelas de las simples comedias con música, ya que normalmente no se han conservado las partituras, y en otros casos no sabríamos decir si la comedia tiene la suficiente música como para considerarla zarzuela. Se puede comprobar que prácticamente se recogen en este género todo tipo de temas, mucho de los habituales en las comedias: mitología (siendo la tradición más genuina del género y como aristocrático que es), historia (antigua y moderna), escenas de pastores, alegorías, relatos amorosos, magia y duendes, narraciones de aventuras y de caballería, religiosos (particularmente hagiográficos)... Nada nuevo que decir sobre la estructura y valores literarios de los textos de estas obras. Dentro de la línea calderoniana, se diferencian poco del resto de la producción dramática, salvo ser cantadas y el enriquecimiento escenográfico, que como en otras formas dramáticas, acabó cautivando al público.⁸

Pero esta comprobación, como se verá, deja a un lado las llamadas fiestas cantadas o dramas mitológicos, pues la parte declamada supera con creces la musical y las reconoce como comedias con música. Exactamente lo mismo ocurre con la temática, que, para nada, admite todo tipo de historias. Por lo tanto, son necesarios otros criterios y pruebas inherentes en el propio testimonio literario –en el caso de solamente conservarse el texto–

⁷ «La música teatral no puede ni debe estudiarse aisladamente, pues es parte de un espectáculo total en el que también hay que tener en cuenta la puesta en escena y el texto al que sirve o acompaña. Su historia es, por tanto, pareja a la de la escenografía y a la del drama, dependiendo además de la evolución del género», (Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 138).

⁸ Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII...” *Op. cit.*, p. 83.

que remitan no tanto a la cantidad de las artes que formaban el género sino a la calidad, naturaleza y singularidad de ellos. Entonces, ¿qué caracteres y qué rasgos deben tener y qué funciones cumplen las obras que se denominen fiestas reales? «¿Cómo se distingue una zarzuela de una comedia con música? ¿Solamente por la extensión de a parte musical y una división en dos, en vez de tres jornadas, o hay también rasgos estructurales propios?»⁹. Queda un mundo que analizar detenidamente. Esto ha dado razones para replantear el marco teórico del género de las fiestas reales barrocas en España desde una perspectiva artística diferente, cosmológica, unitaria e interdisciplinaria, que tenga en cuenta y conceda la importancia justa a las palabras de las fuentes mediante la aplicación de *inteligencia* en su primera acepción (*intellegere*: “inter” “legere”, leer entre líneas, entrever).

Antes de pasar a desarrollar todo el entramado conceptual –por otro lado muy complejo– del género de las fiestas reales, es indispensable anotar que para la idea que a continuación se expondrá del género se ha partido de cinco estudios. Si bien la bibliografía sobre la fiesta real y el género poético-musical es amplia –como se irá viendo–, esta también es parcial y específica, pocas veces sin abordar desde una concepción global del espectáculo que aquí se quiere exponer. Debido a esta situación, para el presente capítulo se han escogido los trabajos que más completa y profundamente hayan aunado todos los rasgos, singularidades y perspectivas espectaculares para, después de su debido análisis y recapitación, desarrollar una teorización pormenorizada y avanzada –a la vez que actualizada– del género de las fiestas reales. Dichos trabajos están pertinentemente referidos en el Estado de la cuestión¹⁰.

Se ha buscado el desarrollo de una teorización que parte de la totalidad unitaria del espectáculo en sí –concepto este supra-artístico–, para ir describiendo y caracterizando paulativamente las diferentes dimensiones que conforman el género, siempre desde un criterio interdisciplinario. De esta forma se verá, pues, el concepto de fiesta real de una forma mucho más clara e imperturbable, máxime el cierto nivel de irregularidad del mismo género durante el siglo XVII y principios del XVIII que responde a la variable que le otorga su recién creación.

⁹ Rainer Kleinertz, “Introducción: problemas, métodos y perspectivas”, en Teatro y música en España (siglo XVIII), Rainer Kleinertz (ed.), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, p. 9.

¹⁰ Estos son, ordenados cronológicamente: Sebastian Neumeister, Mito clásico y ostentación. *Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000; Rich Greer, Margaret, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991; María Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobernación de las Artes, 2004; María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006; Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006; y Aurora Egido, “Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 0, 2009, pp. 134-165.

1. DELIMITACIÓN DEL GÉNERO

No se han tratado las fiestas en toda su dimensión espectacular e histórica, mucho más allá de la dimensión artística. Al presentarlas como una entidad tan y tan grande que sobrepasa las disciplinas y las artes por las que y para las que está creada, debe de replantearse la visión que no solamente hoy se tiene por los testimonios que han sobrevivido, sino, y fundamental para la interpretación, la dimensión y la realidad que tuvieron en su día¹¹.

Antes de proseguir con el análisis y meditación sobre qué cualidades globales deben tener las piezas que se puedan incluir dentro del género poético-musical, es necesario tres apuntes. El primero es que, como se verá, durante todo este trabajo aparecerán las palabras “género poético-musical” y “fiestas reales” como sinónimos, ya que debe tratarse esta última palabra con sumo cuidado para no caer en confusión. Fiesta real no significa solamente una representación, un espectáculo que tuvo lugar en un ámbito palaciego ni fue teatro visto por reyes. Aunque es un rasgo general en el género, no es el único en el que aparece. Multitud de comedias fueron no solamente representadas sino estrenadas en los salones y teatros de los distintos palacios de la nobleza, en el Salón Dorado del Alcázar, el Coliseo del Buen Retiro o en los distintos jardines o espacios habilitados para ello de Aranjuez, La Zarzuela y otros Reales Sitios. Precisamente, de un palacio real salió el término para la denominación de un subgénero de fiesta real: el Palacio de La Zarzuela,

¹¹ Toda la historia de la crítica y la investigación ha intentado discernir los principales puntos característicos del género de las fiestas reales, rasgos comunes en todos los subgéneros. Así, por ejemplo y para nombrar a los más significativos, M^a Asunción Flórez perfiló cuatro peculiaridades: «argumentos cultos basados en muchos casos en la literatura clásica (pastoril y caballeresca) y la mitología greco-latina, y variados en sus peripecias, con un gran número de personajes que requieren un elevado número de actores, por lo que es preciso reunir varias compañías; lujosa puesta en escena, con una escenografía muy complicada que cambia varias veces a lo largo de la representación, y que requiere decorados que utilizan la perspectiva, uso de tramoyas, luces artificiales y un rico vestuario; y finalmente recursos musicales muy variados –especialmente tratándose de obras mitológicas– que incluyen música vocal (solistas y uno o varios coros), generalmente cantada por las actrices incluso en los papeles masculinos, de danza e instrumental» (Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, p. 229). También destacan las palabras de Becker en cuanto a la zarzuela: «como género literario, la zarzuela se mantiene con la gran comedia música en los temas mitológicos, pero al revés de ésta sigue un rumbo más festivo. –Los mitos se escogen entre los más intrascendentes de las Metamorfosis de Ovidio. –A pesar de los títulos de aspecto paremiológico, (v.g. *Los celos hacen estrellas...*, *Los cielos premian desdenes...*) no se pretende sacar ninguna moraleja práctica de la anécdota. (Pasará lo mismo con la gran comedia música en el último cuarto del s. XVII.) –Los argumentos se reducen a las aventuras de Cupido, travieso o airado, o a explicaciones cosmológicas, en *Alfeo y Aretusa, Júpiter y Semele...*» (Becker, “El teatro palaciego...” *Op. cit.*, pp. 356-357). Estas características funcionan a la perfección y son visibles en las fiestas reales. Pero estas provienen y son consecuencias de otros conceptos más generales y no tan específicos. Por supuesto, que en todo el planteamiento que a continuación tendrá lugar, estos rasgos aparecerán de una u otra forma. Pero aparecerán como consecuencias de una idea superior y original, una característica pura y general.

situado a las afueras de Madrid y que debió su nombre por estar rodeado en origen de zarzas. Fue en este palacio construido en 1627 por Felipe IV para las cacerías de su hermano menor, el Cardenal Infante don Carlos, donde desde su inauguración se ejecutaban conciertos de música y unas representaciones poético-musicales experimentales y plenamente de carácter español, que con el tiempo adquirirían el nombre del lugar donde se potenciaron¹².

Retomando el tema de las representaciones palaciegas, un ejemplo que concierne al autor de este es *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora. Fue estrenado el 26 de mayo de 1697 en el Coliseo del Buen Retiro ante Carlos II y su segunda esposa Mariana de Neoburgo¹³. Pero no fue su única representación palaciega, en palacio y ante los reyes. Justamente un año después, el 26 de mayo de 1698, la compañía de Juan de Cárdenas la representaba ante Su Majestad, esta vez en el Palacio de Aceca, en el camino de Aranjuez a Toledo¹⁴; el 10 de enero de 1700 otra vez la misma compañía la llevó a escena en Palacio¹⁵ –supuestamente en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid–. Aunque estrenada y varias veces representada en palacio y con números musicales –además de sus representaciones en los corrales de comedias–, *El hechizado por fuerza* no es una fiesta real, pues es una comedia de figurón que relativamente poca semejanza guarda con el género poético-musical. Es una comedia de figurón que, eso sí, puede englobarse como teatro palaciego solamente por las circunstancias en las que se creó, se estrenó y se representó. El término que con mayor claridad la describe es el de comedia palatina o palaciega¹⁶. Como comedia de figurón que es no cumplirá con todos los rasgos los cuales ahora es imposible detenerse. Por lo tanto, no todo teatro palaciego es fiesta real, aunque toda fiesta real es teatro palaciego.

¹² «El término zarzuela aparece por primera vez en el *Baile de la zarzuela*, que incluye Lope de Vega en el auto *La esposa de los cantares*, referido a un tipo de baile, pero es en las obras de Pedro Calderón de la Barca *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1658), realizada para el pequeño escenario del Palacio Real de la Zarzuela –en el momento en que Gaspar de Haro, marqués de Heliche, amplía su poder como director de los teatros de la corte–, cuando el término se establece como tal» (Emilio Casares, “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...” en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), Madrid, Castalia, 1999, p. 150).

¹³ Mérimée, *L'art dramatique...* *Op. cit.*, p. 62, n., 13 y p. 72, n., 66.

¹⁴ Antonio Herrera Casado, *Palacios y casonas de Castilla-La Mancha: una guía para conocerlos y visitarlos*, Guadalajara, Aache, 2004, pp. 26-28.

¹⁵ *Fuentes XI*, p. 209; entrada de Juan de Cárdenas en el *DICAT*.

¹⁶ A fin de reforzar esta idea, compárese con el teatro regio francés de la misma época: *Le bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière, aunque contiene gran cantidad de música (entre otras muchas piezas el famosísimo “Marche pour la Cérémonie des Turcs”) es una *comédie-ballet* –relativamente comparable a la comedia de figurón *El hechizado por fuerza*, que también contenía música, aunque en menor medida que la francesa–; mientras que *Psyché* (1671), del mismo dramaturgo, se la considera una *tragédie-ballet*, relativamente comparable ya en esencia –aunque no en concepción– con el género poético-musical.

El segundo aspecto que hay que aclarar es que, aunque fuera la parte más importante y extensa de la celebración, la pieza principal que vertebra el espectáculo –aquello que lse llamará fiesta cantada o drama musical, zarzuela y ópera hispana– no era la única representación de la fiesta real. En realidad lo que se entendía como fiesta real era el espectáculo mayor y completo compuesto por una estructura mixta de piezas de teatro breve y la pieza de teatro mayor, la principal. Las piezas de teatro breve de las fiestas reales eran de la misma naturaleza poético-musical que la principal, se entrelazaban con esta y aparecían en orden según su naturaleza funcional y espectacular (1º loa palaciega; 2º entremés/baile; y 3º fin de fiesta o mojiganga) entre las diferentes jornadas de la obra central. Pero las piezas dramáticas no eran los únicos componentes de la fiesta. Muchas de las fiestas reales se iniciaban con una breve sinfonía o pieza musical instrumental que precedía a la loa¹⁷ y que, muy posiblemente, fuera acompañada y representada mediante bailes o alguna articulación dinámica. Habitualmente estas partes instrumentales precedían el inicio de los diversos tipos de piezas de que se componía la fiesta real. A partir de ahí sonaban los instrumentos de viento que anunciaban el inicio del espectáculo sobre el escenario. «Las trompetas, chirimías, cornetas y clarín, todos ellos muy sonoros, se utilizaron para la música ceremonial y en todas aquellas intervenciones en las que la música anunciaba cambios de escena y la aparición de personajes»¹⁸. Tanto sea para advertir el inicio de la loa como la primera jornada de la pieza principal, los instrumentos de viento aparecían para plasmar la solemnidad y la realeza/divinidad de los personajes, de la música, de la pintura, de las palabras y del mensaje que les continuaban. Acabada la loa, le seguía la primera jornada de la pieza de teatro mayor (jornada única en el caso de las zarzuelas o las óperas hispanas de una jornada). Al acabar esta, se repetía el modo de introducir la pieza de teatro breve; en este caso, el entremés o baile. Terminado este seguía con la segunda jornada de la pieza principal. En el caso que fuera fiesta cantada o drama musical –debido a que se componen de tres jornadas– al finalizar esta segunda jornada le seguía otro entremés o baile, para continuar con la última jornada de la fiesta cantada. Independientemente de la extensión de la pieza de teatro mayor, a la conclusión de la última jornada seguía la última pieza de teatro breve, el fin de fiesta que, de una forma opuesta a la loa, era cerrada por una composición musical instrumental, clausurando y sellando perfectamente la estructura circular de la fiesta real. Como se ha dicho, esta organización no era siempre la misma y

¹⁷ Como ocurre en *La púrpura de la rosa* de Calderón en la puesta en escena de 1700 en Lima con música de Tomás de Torrejón y Velasco o *Muerte en amor es la ausencia* (1697) de Antonio de Zamora con música de Sebastián Durón, entre otros muchos casos.

¹⁸ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 235.

estaba vinculada a las variaciones que cada dramaturgo, compositor y escenógrafo añadía a la estructura de la fiesta y quisiera destacar y enfatizar.

Debido a la gran extensión estructural de la fiesta real, y por una razón de interés artístico e histórico-político, en este trabajo solamente se estudiará en toda su extensión la pieza central de la fiesta real en toda su extensión. Así como cada una de estas representaciones de teatro breve cumplen y tienen unos mismos rasgos singulares y originales¹⁹, las obras principales, aunque cada uno de los tres subgéneros tenga características propias, sí que se reconocen unos rasgos generales y una misma línea de actuación y comportamiento de toda la dramaturgia de las fiestas reales. Así pues, cuando se hable de fiesta real se estará refiriendo a la pieza mayor, articuladora principal de la celebración de la fiesta real, es decir, al género poético-musical mayor.

El tercero y último de los apuntes previos necesarios de comentar es, precisamente, la subdivisión de las obras centrales de este género poético-musical. Para ello, y dejando de lado la sinonimia, en ocasiones influenciada por la denominación italiana de la época (*dramma musical*, *comedia musica*, *melodramma*), sigo tanto la clasificación como la denominación de fiesta real de María Asunción Flórez en su indispensable trabajo *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*²⁰. En el género de teatro poético-musical o fiesta real se encuentran la fiesta cantada –también mal o imprecisamente denominada a veces “comedia mitológica” o “drama mitológico”²¹–, la zarzuela y la ópera hispana. La razón de esta división se encuentra en que, a grandes rasgos –desde el punto de vista literario y escenográfico son muy parecidos, que no iguales–, es la extensión de la fiesta en sí y del contenido musical de estas piezas lo que marca las diferencias. En cuanto a extensión, la fiesta cantada tenía una estructura fija de tres jornadas²², la zarzuela oscilaba entre una y dos, y la ópera hispana podía ir desde una a tres. La diferencia principal entre estas dos últimas, estableciendo «provisionalmente un solo criterio fundamental[, es] que la

¹⁹ Para un estudio pormenorizado y detallado de las características estéticas y de las funciones de las loas palaciegas en el común de la fiesta, es indispensable la consulta de Arellano, Ignacio; Spang, Kurt, y Pinillos, M^a Carmen, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberg, 1994. Relacionado con Antonio de Zamora, es indispensable el estudio y la edición de todas las piezas de teatro breve, tanto de comedia como palaciegas o que acompañaban a autos, a cargo de Rafael Martín Martínez en su tesis doctoral de 2003 y la publicación de 2005.

²⁰ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 226-229.

²¹ Como se verá y se demostrará en el punto 3 de este capítulo, el argumento sacado de la mitología clásica no era condición indispensable para las fiestas reales, sino que este debía basarse en un mundo fabuloso y no realista ni costumbrista, concepto mucho más general y no tan específico.

²² Para este primer subgénero de la fiesta real propongo también el sinónimo de “drama musical” por cumplirse en este espectáculo poético-musical la estructuración de tres jornadas y la extensión propia del drama y de la comedia española del Siglo de Oro. Además, este subgénero es el que, en cuanto a estructura dramática del texto, más debe a la poética de la comedia nueva y la fórmula dramática del XVII.

ópera es toda cantada y la zarzuela, en gran parte, es hablada»²³. Mientras que la principal diferencia entre fiesta cantada y la zarzuela es la mayor brevedad de la segunda respecto a la primera²⁴.

Así entonces, es momento de proseguir con una aproximación general del concepto mismo de lo que en la época se denominaba fiesta real, teniendo en cuenta todo el periodo barroco y todos sus exponentes, más allá del arte de Calderón y entrando en el barroco de los primeros Borbones. Ello llevará a descubrir unas determinadas características que solamente se cumplen en la dimensión artística total –y más allá, incluso, del arte– que se denomina fiesta real o género teatral poético-musical barroco español y en sus respectivos subgéneros²⁵.

2. RASGOS DE LA FIESTA REAL BARROCA ESPAÑOLA

Cuando se habla de fiesta real barroca o del género teatral poético-musical barroco hay que ser conscientes de la realidad de espectáculo global del mismo. Más allá de lo que se creía, más allá de ser el reflejo por excelencia del *mirage* barroco²⁶, las fiestas reales superan la dimensión artística individual de las que deberían formar parte (la literatura, el teatro), puesto que ellas mismas son su propia dimensión. El sofista Protágoras dijo que “el hombre es la medida de todas las cosas”, y, ciertamente, la fiesta real barroca se convirtió en la medida del mundo y de la cosmología barroca, su expresión por excelencia

²³ Jack Sage, “La música de Juan Hidalgo para Los celos hacen estrellas”, en Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, E. Varey, N. D. Shergold y Jack Sage (eds.), London, Tamesis, 1970, p. 169.

²⁴ Raúl Angulo Díaz y Antoni Pons Seguí añaden las características de más peso doctrinal y simbólico y mayor espectacularidad para las fiestas cantadas y el ambiente pastoril, de contenido más ligero y generalmente amoroso, para las zarzuelas (Raúl Angulo Díaz y Antoni Pons Seguí, “*Coronis*: zarzuela íntegramente cantada de Sebastián Durón”, *sinfoníavirtual.com*, 11/07/2014). Pues bien, aunque generalmente se cumplen estos rasgos diferenciadores, el concepto ya de por sí híbrido y en constante evolución de los tres distintos ejemplos de teatro poético-musical –demostrado en ejemplos de fiestas cantadas y zarzuelas que no siguen estas características de diferenciación– y la prudencia de la investigación y la teorización hace que se limiten y se sinteticen los criterios de diferenciación a rasgos más generales, sistemáticos y genéricos. El concepto de “contenido ligero” en las zarzuelas de Calderón debe ponerse siempre en cuestión.

²⁵ El objetivo primero de este estudio es discernir las características principales del género de las fiestas reales y aquello que, desde un punto de vista de espectáculo total, lo defina. Debido a lo sumamente extenso del tema, no me detengo detalladamente en la precisa y exacta teorización sobre todas las diferencias entre fiesta cantada, zarzuela y ópera, aunque muchas de ellas puedan aparecer por responder a las cuestiones que aquí se plantean. No se trata de un estudio comparativo entre fiesta real y comedia, ni mucho menos entre los diferentes subgéneros.

²⁶ Para un mayor conocimiento del tema véase Fernando Rodríguez de la Flor y Esther Galindo Blasco, *Política y fiesta en el barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, p. 14; y A. Cazenave, “Miroirs, masques, simulacres”, en *Figures du Baroque*, J. M. Benoist (ed.), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 149-165.

representada en los mármoles y dorados altares de palacio. Se convirtió en la máxima manifestación del espejo para el *theatrum mundi* de la cultura del barroco, tal y como lo comenta José María González García:

El espejo refleja [...] la dialéctica entre engaño y desengaño en que se mueve la mentalidad barroca. Para poder sobrevivir en el mar proceloso de la corte o de la vida colectiva en general, el individuo ha de crearse un personaje, componer sus gestos y su expresión, maquillar su rostro, hacerse una máscara impenetrable que oculte sus pasiones y reprima sus sentimientos.²⁷

Este es el principio básico para el género de las fiestas reales. Así que para su verdadera comprensión es necesario y justo verlas, observarlas e interpretarlas como un único cuerpo artístico. Más aún cuando el hombre barroco es consciente de las contradicciones del universo, del engaño del mundo. En consecuencia, la cantidad de rasgos que de ella salgan serán múltiples e interrelacionados con otras disciplinas artísticas. Esto último es lo que puede llevar a confusión. Pero como se verá estos puntos se pueden sintetizar en tres características fundamentales de los que derivan absolutamente todas las demás, que definen el género y le otorgan su razón de ser. Estas características diferenciaban el género poético-musical de la comedia y de los otros géneros dramáticos (géneros literarios, musicales y escenográficos, de artes plásticas) ya en su época. Estas son:

- La unión artística
- La “ocasionalidad” de la fiestas reales
- El elemento fabuloso y no realista

Veamos, primero, con profundidad y pormenorizadamente, cada uno de estos tres puntos característicos para, después, analizar su interrelación y poder obtener una definición objetiva, completa y totalmente válida para el género y la significación del mismo en su época histórica, y que permiten mostrar toda su verdadera dimensión.

²⁷ José María González García, “La cultura del barroco: figuras e ironías de la identidad”, en *Devenires IV*, nº 7, 2003, p. 138.

2.1. La unión artística

2.1.1. "Cosa nueva en España"

No es casualidad que el primer rasgo que se deba observar en esta larga peregrinación hacia la vida y memoria de las fiestas reales barrocas sea el de la unión artística. El ya comentado desprestigio de los críticos decimonónicos por el género español ha comportado hasta hace relativamente poco una infravaloración producida por el desconocimiento y la insensibilidad a partes iguales:

El exclusivismo de los críticos literarios ha hecho olvidar —o parece que ha hecho olvidar— que desde la época de Calderón a la de Cañizares, el teatro no es una pura materia literaria. Porque es, también, siempre, prestigio visual y auditivo. Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación del espectáculo.²⁸

Paradójicamente, la fanática severidad del academicismo y su muro de sombras propiciarán que se obviara e ignorara lo serio, profundo y genuino de las fiestas reales. Por lo tanto, el primer error es considerar el teatro en general —y especialmente el género que se va a tratar— exclusivamente literatura.

Por esa misma razón, es claramente indispensable que para empezar a hablar sobre la unión artística se tenga que corregir aquella incomprensible insensibilidad investigadora:

No habiendo visto Vuestra Excelencia esta égloga, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que, desta suerte, con menos cuidado la imaginase Vuestra Excelencia; aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos.²⁹

Es Lope de Vega quien habla. Las palabras se refieren al estreno y la puesta en escena de su *Selva sin amor*, el 18 de diciembre de 1627³⁰, con música de Bernardo Monanni y Filippo Piccinini (s. XVI-1648) y escenografía de Cosimo Lotti (1571-1643) —traído *ex profeso* por Ruy III Gómez de Silva y Mendoza (1585-1626), duque de Pastrana, a petición de Gaspar Guzmán y Pimentel (1587-1645), el conde duque de Olivares—. La importancia

²⁸ Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁰ Esta es la fecha verdadera de su estreno y no 1629, según parte de la crítica, como argumenta Maria Grazia Profeti apoyándose en la carta de Averardo Medici a Domenico Pandolfini, fechada el 27 de noviembre de 1627: «Finalmente l'avvenimento ha luogo, il 18 dicembre, con grande successo, tanto che si ripete per ben due volte, il 25 dicembre, perché possano vedere lo spettacolo anche i Presidenti e i Consiglieri. Il carteggio ci permette così di attribuire una data certa alla rappresentazione, dopo le molte illazioni al riguardo, e dopo che era ormai passata in predicato l'ipotesi che la fissava al 1629» (Félix Lope de Vega *La selva sin amor*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 1999, pp. 9-10).

de estas palabras está en que dicha pieza se considera la primera ópera hispana de la historia. Dirigidas «al Excelentísimo Almirante de Castilla» –Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1600-1647)–, significan la apertura oficial de la corte española al nuevo espectáculo culto que cada una de las monarquías y estados europeos adoptaría como celebración de la misma y como máxima expresión artística de su poder. En esta ocasión está el mayor ingenio literario de la corte española, recordada su aversión al despiste de la palabra desnuda en el teatro, declarando que «lo menos que en ella hubo fueron mis versos». El espectáculo había cautivado al público por la lograda escenografía y efectos visuales que hasta la fecha eran inimaginados, capaces de recrear impresionantemente movimiento de nubes, selvas, ríos y fuentes sobre un escenario: «fish moved up and down with the rise and fall of water, and the whole was illuminated with concealed lighting. It was revealed by drawing back a curtain, here called a “tienda”»³¹. La hegemonía del texto encima del escenario acababa justo de empezar a derrumbarse en cuanto a las ceremonias plenamente cortesanas. La música –cuyas partituras se han perdido– y la escenografía habían igualado la poesía, pues ya no solamente era teatro lo que se veía, y no solo se estaba creando una comedia nueva.

Representada sobre un escenario y con una poesía dramática, era mucho más que teatro. Ahora la armonía de los versos era cantada, «haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos»³² y la captación del espectáculo «requería más discurso que la égloga [la poesía], que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos»³³. Definitivamente, la idea y el concepto de teatro y comedia que el mismo Lope había definido con el *Arte nuevo de hacer comedias* había sido superado completamente. Efectivamente, el tipo de fiesta a que pertenecía *La selva sin amor* era «cosa nueva en España» que impresionó enormemente a toda las personalidades de la corte, muy especialmente a las damas, «las cuales, de todas formas, tenían una natural inclinación a dejarse impresionar por las novedades»³⁴.

Lope no fue el único quien vio lo innovador y revolucionario que suponía este tipo de espectáculo. Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) dejó constancia de la impresión que la fiesta *La gloria de Niquea* causó a los asistentes a su estreno ante sus majestades en el Palacio de Aranjuez la noche del 15 de mayo de 1622. En la relación deja constancia que la

³¹ Shergold, *A history...* *Op. cit.*, p. 270.

³² Lope de Vega, *La selva sin amor...* *Op. cit.*, p. 66.

³³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴ Chaves Montoya, *El espectáculo teatral...* *Op. cit.*, p. 36.

fiesta real –en este caso una fiesta cantada de Juan de Tassis Peralta (1581-1622), conde de Villamediana, escenografía y “aparato” de Giulio Cesare Fontana (1580-1627) y música de Mateo Romero (1575-1647), el “Maestro Capitán”– que se mostró:

extraña el pueblo por comedia y se llama en palacio invención, no se mide por los preceptos comunes de las farsas, que es una fabula unida. Esta fábrica de variedades desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye.³⁵

Muy claramente el público era consciente de que estaban delante de «representaciones que no admiten el nombre vulgar de comedia, y se le da de invención, la decencia de palacio»³⁶. Esta distinción de Hurtado de Mendoza denota la novedad y originalidad del espectáculo cuyo creador también se inspiró en los italianos³⁷. Que se le diera más importancia a la pintura y a la música que a la palabra, tanto en *La selva sin amor* como en *La gloria de Niquea*, responde, precisamente, al aspecto de novedad espectacular no vista hasta la fecha en España. La emoción y la belleza no venían solamente de la palabra en la que antes se centraban los espectáculos cortesanos de gran envergadura, siendo esta el elemento principal. Ahora la poesía también se veía. Se había aplicado al teatro español la máxima de *ut pictura poesis*:

El teatro barroco muestra una gran distancia respecto al del Renacimiento en todo lo referido a la relación poesía-pintura-arquitectura. La escenografía cortesana impulsó los tres estilos promovidos por Sebastiano Serlio, rompiendo su rigidez y combinando todo tipo de estilos y escenas móviles. La sencillez y el vacío del escenario se sustituyeron por el desbordamiento impuesto en las invenciones.³⁸

Así que es comprensible que la irrupción con tanta fuerza de la grandiosidad y de lo esplendoroso de esas dos nuevas disciplinas artísticas en una ceremonia cortesana causara tal sorpresa que los espectadores creyeran sobrepasada la palabra del espectáculo. Pero, por supuesto, la palabra era igual de importante que la pintura y la música. Esa novedad

³⁵ *Relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de La gloria de Niquea del Conde de Villamediana (1622)*, en Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos, Madrid – Sevilla – Valencia, UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València, 1993*, p. 93. La relación completa se encuentra en *Ibid.*, pp. 283-295.

³⁶ *Ibid.*, p. 283. «[...] an attempt was made to distinguish the performance from ordinary “comedias” by calling it an “invention”, and the chronicler stressed the fact that the spectacle was considered more important than the word spoken» (Shergold, *A history... Op. cit.*, p. 268).

³⁷ El conde de Villamediana estuvo entre 1611 y 1615 en Italia, donde contactó con Marino y otros poetas italianos en las fiestas cortesanas.

³⁸ Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 184. Para un mayor conocimiento entre las interrelaciones de la poesía y la pintura, véase el capítulo “La página y el lienzo” del mismo trabajo (pp. 164-197).

sensitiva fue el primer paso para el asentamiento de las fiestas reales barrocas que con tanto éxito se ejecutaban en Italia.

La existencia y cohesión de otras artes era fundamental —«fábula unida»— para ese nuevo espectáculo y parecía definir lo que era un nuevo género teatral alejado de la simple comedia. Estaba creciendo y formándose en España, inspirado e importado de Italia, el espectáculo artístico total. «Las producciones españolas de este género son sobre todo espectáculos plurimediales y totales, *Gesamtkunstwerke* [obra de arte total] en el sentido wagneriano»³⁹. No solo que, por supuesto, Richard Wagner (1813-1883) no inventó este concepto⁴⁰, sino que el compositor alemán lo dedujo a partir del elemento musical para la creación de óperas de cuyos límites entre artes, con el tiempo, se vieron rebasados en pro de un mayor papel de la música⁴¹. Y en eso Calderón tuvo mucho que ver:

Mi buena estrella me ha hecho encontrar un amigo más. Me ha sido posible experimentar cuán reconfortante es, en plena madurez de la vida, tomar conciencia de un poeta como Calderón... No me equivoco mucho al colocar a Calderón por encima de otros autores semejantes [...] La grandeza de un poeta la aprendo mucho más de sus silencios que de lo que dicen y por ello es Calderón para mí tan querido.⁴²

2.1.2. Los antecedentes de las fiestas barrocas

Las palabras de Lope y de Hurtado de Mendoza no significan realmente una escisión del género del teatro, una secesión de la comedia nueva por parte de la dramaturgia barroca. Más bien se había acercado que distanciado, pues la ceremonia que se representaba

³⁹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 114.

⁴⁰ «No es por ello extraño que quien concibió la ópera como suma de todas las artes, tuviera tanta admiración por quien había concebido el teatro mucho antes en términos prácticamente idénticos, inventando la zarzuela y la ópera española desde una perspectiva global y unificadora que también cabe extender al auto sacramental» (Egido, «Zarzuelas y óperas...» *Op. cit.*, p. 165). Para la influencia de Calderón y del género poético-musical barroco sobre la obra de Richard Wagner véase Sebastian Neumeister, «Wagner und Calderón», en *Aufstieg und Krise der Vernunft* (Homenaje a Hans Hinterhäuser), M. Rössner y B. Wagner (eds.), Viena/Colonia/Graz, 1984, pp. 253-267.

⁴¹ En este sentido, Antonio Regalado vio las diferencias de la obra wagneriana en relación a la del dramaturgo madrileño: «Calderón sometió propiedades escénicas y efectos musicales a un dominio conceptual de las partes y el todo de la representación, supeditando música y teatralidad al texto con el propósito de provocar en el espectador un estado de conocimiento y no un mero sentimiento análogo al de una experiencia vivida» (Regalado, *Calderón...* *Op. cit.*, p. 355).

⁴² Richard Wagner citado en Egido, «Zarzuelas y óperas...» *Op. cit.*, p. 165. En relación a la influencia de Calderón a Wagner, es interesante: «Calderón además prestó a Wagner la idea de un teatro que unía mito, literatura y majestuosidad cortesana desde una perspectiva cargada de nacionalismo en la que todas las artes se ponían al servicio de una idea» (*Ídem.*).

con la fiesta real no era, en esencia y en origen, teatro⁴³. Para encontrar explicación a este hecho hay que remontarse al principio de ese tipo de ceremonia inserta dentro del espectáculo. Debido a que en origen las celebraciones dentro de la corte y relativas a la familia real o a la monarquía en general se festejaban mediante torneos, justas y mascaradas protagonizadas por los mismos miembros de la realeza y su servicio personal, la génesis del concepto de fiesta real no es, en absoluto, literaria. Este punto es importantísimo para no perdernos en las ciénagas de una incorrecta interpretación de la historia de los testimonios y de su evolución. En él se verá cómo —algo poco tratado hasta— las fiestas reales barrocas derivan directamente de la ceremonia nobiliaria de la Edad Media, yendo ligado a esa evolución la naturaleza representativa y, entonces, política. En ello será fundamental entender que el género que se está tratando rebasa lo literario o incluso lo teatral —dependiendo del concepto que se tenga—; es plenamente espectáculo.

2.1.2.1. El espectáculo como fin del Medievo

La razón principal de la no literariedad de los originales regocijos y festejos reales hay que buscarla en la historia occidental misma y en la antropología histórica. Como es sabido, las representaciones palaciegas de carácter elitista y clasista se remontan a las celebraciones y ceremonias cortesanas de la Baja Edad Media. Primero los torneos y después las justas⁴⁴ eran el motivo de encuentro de la nobleza y el lugar donde relacionarse de muy diversos modos motivados por ocasiones singulares: «desde entonces los torneos fueron la primera diversión de las cortes y ciudades populosas, y con ellos se celebraron las ocasiones más señaladas de regocijo público»⁴⁵. El rasgo privado de la alta jerarquía —los que estaban arriba de la pirámide feudal— hacía que cada uno mostrara su, bizarría, su fortaleza y su poder físico —los torneos parten de un perfeccionamiento de las tácticas de combate que progresivamente van inspirándose en temas de la literatura caballerescas y épica⁴⁶— hasta que el organizador del encuentro, de la fiesta, empezó a centrar en su propia persona toda la

⁴³ «Todo el drama musical español no supuso realmente una ruptura con ellas, sino una enriquecedora continuidad transformada por obra y gracia de la escenografía y de la música, pero que no anuló la riqueza de la comedia nueva» (*Ibid.*, p. 163).

⁴⁴ «Al final, los torneos se fueron haciendo cada vez menos salvajes y peligrosos, no por la condena de la Iglesia sino porque fueron surgiendo nuevas modas, sobre todo la de las justas. Una justa no era una batalla, sino un duelo», en Trevor Cairns, *Caballeros medievales*, Madrid, Akal, 2009, p. 36.

⁴⁵ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, pp. 143-144.

⁴⁶ Francisco López de Estrada, «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del *Quijote*)», en *Bulletin Hispanique*, tome 84, n° 3-4, 1982, pp. 290-327. «Fueron lidiadas tantas justas y torneos y fueron admirados tantos convites y fiestas y alegrías, acabaron de fijar y refinar el gusto caballeresco» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, p. 143).

expectación e importancia mediante el crecimiento del boato, la sorpresa y la espectacularidad. El movimiento continuo de la sociedad, la política, la historia y del propio pensamiento del hombre va modulando su representación, el arte. La detención de la pujanza del feudalismo y el crecimiento de la autoridad real frente a los distintos nobles que formaban el reino hizo que, lógicamente, la expresión del poder se centrara en el cada vez más *poderoso* soberano. La progresiva centralización del poder condujo a una *centralizada* expresión artística. Así que la fuerza física que representaba el poder bélico fue substituido por el poder político y diplomático, expresados estos mediante la retórica del arte:

De las diferentes partes que constituían un torneo, fue el momento del desafío el que contribuyó sobre todo a esa evolución por contener en su seno un germen de narración, susceptible de ser verbalizada a través de unos personajes. [...] El desafío se enmarcaba en medio de otros festejos como la danza o la cena, o incluso entre dos entremeses, por ello no es extraño que recibiera en muchas ocasiones el nombre de entremés o momo en Portugal. Su marco escénico era el ámbito cerrado de los salones de los palacios. El esquema era generalmente el mismo: unos personajes disfrazados irrumpían, interrumpiendo otros espectáculos, anunciaban la justa por medio de una dicción verosímil, jugando a provocar la sorpresa del auditorio, a veces por medio de recursos escenográficos y decorados móviles, y solían recitar un texto, y gesticular acompañándose, en ocasiones, de música y danza.⁴⁷

Ya no ganaba quien más fuerte golpeaba sino quien más sorprendía y fascinaba sensorialmente. Esto siempre lo hacía quien organizaba el evento o al que se le dedicaba el espectáculo artístico. La victoria pasó de ser física o ser sensitiva, emocional y mental, intelectual. De ahí la importancia de la palabra recitada; de ahí la necesidad de fabulación de temas legendarios en estas ceremonias cada vez más espectaculares y menos feroces:

Según parece, en algunos de los más lujosos empezó a aparecer un elemento de ficción o fantasía. Así, el nombre que daba el torneo decidía, por ejemplo, hacerlo a la manera de Arturo: él fingía ser el Rey Arturo y sus invitados interpretaban los papeles de los Caballeros de la Tabla Redonda.⁴⁸

Los torneos y las justas motivadas por el carácter primordial del valor y significación del elemento bélico en la configuración de la jerarquizada sociedad medieval poco a poco fueron formándose una deriva artística por el refinamiento de los tiempos y de la sociedad. En esta evolución, simbólica de la proximidad de la disipación del Medievo, la ceremonia desarrolla la teatralidad, pudiéndose considerar ya un proto-espectáculo que marcó un punto de inflexión en la historia del arte y de la representación del hombre en la historia: el

⁴⁷ Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana...* Op. cit., p. 20.

⁴⁸ Cairns, *Caballeros medievales...* Op. cit., p. 36.

hombre empezaba a salir del Medievo. Esto es importante porque le confiere a la ceremonia otra realidad más allá de la estáticamente protocolaria y de ritual desnudo. La expresión artística adquiere toda la importancia morfológica y mediante su lenguaje se transmite el mensaje original de opulencia, influencia y poder, no directamente:

Su teatralidad se configuraba por la integración de los rituales de la vida cortesana, representados a la vez que vividos: el banquete y la lucha (el torneo), la danza y la autoexhibición (desfiles y procesiones), y si cada uno de estos rituales poseía una espectacularidad específica, entre todos definían una fiesta global de inequívoco carácter teatral.⁴⁹

2.1.2.2. Juan del Encina y la égloga cortesana

Gracias al Humanismo y después del Renacimiento italiano, estos espectáculos de diversión elitista y expresión de la fuerza feudal pasarán en el *Quattrocento* a representar el poder del estado moderno y a ser una herramienta más del príncipe práctico y exitoso que describió Niccolò Machiavelli (1469-1527) con *Il Principe* (1513). Esto contribuirá a la evolución artística de las antiguas ceremonias bélicas que dará el género moderno de la fiesta cortesana. Precisamente será el Humanismo, con Thomas Moro (1478-1535), Erasmus de Rotterdam (1466-1536) y Luis Vives (1492-1540) a la cabeza, además del comentado Machiavelli, el que rediseñará la ideología real y dará paso a *moda* del Renacimiento. Con él vendrá el auge de todas las artes gracias al mecenazgo real – conseguido por la intervención del Humanismo–. Será entonces cuando el elemento dramático pastoril y festivo de esos espectáculos obtendrá más importancia en una de las expresiones de estas ceremonias artísticas cortesanas. Junto con el progresivo ascenso del grado de refinamiento y complicación escenográfica en esta evolución de las celebraciones cortesanas⁵⁰, «es posible distinguir ciertos tipos de celebraciones en los que el texto deja de ser un elemento secundario y pasa a ocupar un primer plano del espectáculo. Ciertos desafíos de torneos y, sobre todo, ciertos momos, despliegan ya una verbalidad dramática»⁵¹. Esta modalidad de fiesta ha adquirido una dimensión plenamente literaria y, como bien demuestra Joan Oleza, «debió de ser antes de 1550 cuando el texto-espectáculo

⁴⁹ Joan Oleza Simó, *Teatro y prácticas escénicas: el Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons El Magnànim, 1984, p. 14.

⁵⁰ Véase como ejemplo la descripción del torneo que tuvo lugar en 1490 en celebración de las bodas del príncipe Alfonso de Portugal y la infanta Isabel de Aragón, en Mónica Gómez Salvago, *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos: estudios y documentos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 22.

⁵¹ Oleza, *Teatro y prácticas escénicas... Op. cit.*, p. 14.

empezó a dejar de necesitar el marco del fasto para justificarse. Es el momento en que el drama adquiere, por sí mismo, la categoría de fiesta»⁵².

Poco a poco el elemento pastoril fue ganándose el motivo de creación de las representaciones palaciegas, en perfecta sintonía con las circunstancias que la habían creado. En esto tiene todo que ver Juan del Encina (1468-1533), que asumió la tradición pastoril de Virgilio y la aplicó a la situación cortesana, con todo lo que ello significaba. Se sabe que el descubrimiento profundo y asimilación del bucolismo por parte de Encina se llevó a cabo en su viaje a Italia y su estancia en Roma. «Lo pastoril conlleva el eco de una tradición culta, la de las églogas virgilianas, de donde el poeta salmantino tomó el título genérico para sus piezas y a las que parafraseó libremente en sus *Églogas trobadas*»⁵³. Pero este teatro era un teatro estático y basado exclusivamente en la palabra. La poesía dominaba una acción que, aunque mínimamente cohesionada, era escrupulosamente escueta. Aún así, la égloga pastoril de la mano de Juan del Encina se convirtió en cauce culto e intelectual por el cual se veía de forma introspectiva el ser humano en su individualidad. De ahí que el conceptismo y el lirismo bucólico de la palabra fuera primero que la acción. Es el Humanismo del Renacimiento el que le da esta profundidad corporal y espiritual al teatro. Y, por la temática elitista y elevada de la cosmovisión virgiliana, la égloga se convirtió en un tipo destacado de fiesta al producirse completamente atado a unas circunstancias políticas como bodas, onomásticas, nacimientos y demás ocasiones que lo merecieran; la égloga se fijó como texto-espectáculo.

2.1.2.3. Las mascaradas

Pero esta cierta autonomía del texto-espectáculo no era, en absoluto, el concepto de fiesta real que se desarrollará en el barroco. Así pues, las églogas no fueron la única expresión artística que continuaba la función de aquellos torneos y las justas medievales. También los había de prominencia escenográfica –como la fiesta para el matrimonio del futuro Felipe II y su primera esposa María de Portugal⁵⁴– donde el objetivo de impresionar se cumplía estrictamente. Pero la rigurosidad erudita y clasicista de las églogas se cambiaba

⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 18. «Posteriormente Encina –sin abandonar totalmente al rústico– moldeará el pastor con perfiles sofisticados, idealistas y neoplatónicos, para plantear sobre la escena cortesana los presupuestos de la cosmovisión renacentista. [...] Ambas líneas de formación [motivación civil y eclesiástico] son ensambladas por el gusto cortesano para adaptar la ficción pastoril a su imagen del mundo» Ricardo Rodrigo Mancho, “III. 1. La teatralidad pastoril” (*Ibid.*, p. 174).

⁵⁴ Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana... Op. cit.*, p. 22-23.

por la diversión y el entretenimiento perfeccionado de juegos, mojigangas y danzas⁵⁵. Así nace el género del momo, siendo la corte de Portugal su máximo epicentro. No obstante, el rasgo elevado y cortesano se cumplía, además de producir un gran impacto escénico y totalmente dinámico:

Las interferencias entre fasto y teatro cortesano se ponen así mismo de relieve al estudiar otro espectáculo teatral, heredero de los antiguos momos y que alcanzó un probado éxito en el XVI y en el XVII. Me refiero a las máscaras o mascaradas, basadas en el disfraz y, como la palabra indica, en la máscara. A veces consistían en simples bailes o desfiles. Otras se acompañaban de suntuosa escenografía⁵⁶.

Las mascaradas y los saraos serán el espectáculo paralelo de la égloga cortesana aunque en clave menos seria pero más notoria a los sentidos. Aquí el arquitecto-escenógrafo –especialmente en las mascaradas– levantaba ampulosas construcciones emblemáticas para incitar con la música y la breve poesía lírica a los intérpretes de los bailes, que acostumbraban a ser miembros de la corte, reyes inclusive⁵⁷. «Mientras que en Italia y en Viena esta complejidad dio lugar a la ópera, en Francia la opción elegida fue el *ballet de cour*, como lo fueron las mascaradas cortesanas en Inglaterra»⁵⁸. A grandes rasgos, mientras que la égloga aportaba la profundidad del Humanismo y del Renacimiento, expresión y conceptos elevados, de lujo y de ostentación al intelecto, las mascaradas eran su expresión análoga a los sentidos. Y ambas tienen su razón de ser en tanto que expresión artística de un determinado mensaje político y de auto-celebración determinado por las circunstancias.

⁵⁵ Los maestro de danza en la monarquía española de a partir del XVII tendrá gran relevancia, pues una de las funciones más destacables de estos fue «la composición de coreografías –a diferencia de los contemporáneos *ballets de cour* franceses en los que las coreografías eran compuestas por los propios cortesanos– para las máscaras y los saraos» (María José Ruiz Mayordomo, “De la Edad Media al siglo XVIII”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, p. 295).

⁵⁶ Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana...* Op. cit., p. 35. Además, «coreográficamente esta momería es importante porque en ella se menciona por primera vez el contrapás como danza, un siglo antes de ser mencionada en los tratados de danza italianos» (Ruiz Mayordomo, “De la Edad Media al siglo XVIII”... Op. cit., p. 286).

⁵⁷ Aunque las mascaradas fueron comunes en todas las cortes de Europa, donde adquirió más relevancia fue en Inglaterra con los textos para mascaradas de Ben Jonson (1572-1637) y la escenografía de Íñigo Jones (1573-1652). Ana de Dinamarca –esposa de Jacobo I–, Enrique VIII y Carlos I gustaban frecuentemente de divertirse bailando en las mascaradas.

⁵⁸ Rich Greer, “Introducción al teatro...” Op. cit., p. 528.

2.1.2.4. El catalizador italiano para la "fábula unida"

Y justo en este punto fue cuando llegaron los italianos. El Renacimiento italiano modificó y cohesionó las expresiones artísticas cortesanas importando el modelo propio. En opinión de Joan Oleza:

en ese giro hay que hacer constar dos grandes tipos de influencias, el de la comedia italiana y el de los actores-autores españoles. La comedia italiana, preferentemente en su versión cortesana, la conocieron bien, y en su propia salsa, tanto Carlos I como Felipe II y sus correspondientes séquitos en los viajes que realizaron a Italia [...]. Además, relevantes hombres del teatro italiano estuvieron en íntimo contacto con las cortes españolas (Piccolomini, Vignali, Il Arioco), y los grandes señores españoles en Italia, a su vez, actuaron de mecenas teatrales, como en el caso de Gonzalo Fernández de Córdoba (Arróniz). Pero la cosa no se reduce a los cortesanos españoles en Italia, sino que muy pronto las compañías italianas se desplazan especialmente a España para representar en grandes solemnidades cortesanas: así, es bien sabido que las bodas de la Infanta María con el archiduque Maximiliano se celebran en Valladolid, en 1548, con la representación de *I suppositi* de Ariosto por una compañía que dirige *Il Arioco*, miembro de los *Intronati* de Siena, una de las Academias que jugaron un papel determinante y una de las ciudades más importantes en el teatro italiano (Borsellino), y la representación se produjo «con todo aquel aparato de teatro y escenas que los Romanos las solían representar, que fue cosa muy real y suntuosa», dice el cronista.⁵⁹

El arte escénico italiano era una realidad palpable en España. La *commedia dell'arte* y la técnica cortesana italiana irán influyendo cada vez con más fuerza en la dramaturgia española. El concepto mismo de teatro italiano la *poesia scenica* a mitad del siglo XVI llevaba ya imbricado el elemento poético-musical y espectacular, tal como declara Antonio Minturno en el importante tratado configurado como diálogo renacentista *L'Arte poetica* (1564)⁶⁰. Lope es testigo y heredero de eso. Pero también se habían puesto los cimientos para juntar las dos vertientes espectaculares de las celebraciones cortesanas del Renacimiento. Poco a poco, el elemento plenamente lírico y bucólico –estático– se irá fusionando con elementos propios del espectáculo de las mascaradas –dinámico–.

En esta evolución y proceso de creación de las fiestas barrocas españolas no hay que olvidar el peso y la influencia que tuvieron los *trionfi* y los *intermedii* italianos del siglo XVI. En estos subgéneros se observa ya una superación del monopolio de la palabra debido a la naturaleza multiartística en escena. Especialmente con los segundos, la música y la escenografía se fusionaban con la poesía para obtener un espectáculo con el que entretener

⁵⁹ Oleza, *Teatro y prácticas escénicas...Op. cit.*, p.24.

⁶⁰ «Vespasiano: [...] qual'è la Scenica? Minturno: Quella che nel imitazione or'usa i verse soli, or'il suo dire adorna di canto, ora di canto e di ballo infieme, ne Teatri. Sicchè senza canto, e senza ballo non viene ella in scena» (Antonio Minturno, *L'Arte Poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564, libro I, pp. 4-5).

y maravillar al auditorio cortesano mediante el oído, la fuerza y armonía de la música y la vista con las elaboradas escenografías. Aunque la naturaleza de los *intermedii* iba más allá de las funciones de los entremeses de la escena española⁶¹, el dinamismo artístico total y escénico –además del dramático– supuso el punto de partida directo para que, años más tarde, la evolución, el acomplejamiento, el perfeccionamiento y el enriquecimiento de estos concluyera en el *dramma in musica*, la ópera italiana. Estas piezas no fueron eludidas en absoluto en la península, especialmente por los cortesanos españoles enviados a misiones diplomáticas a Florencia, Siena o Ferrara. Lo atractivo de estas representaciones debió de quedar en ellos y, sin duda alguna, quisieron llevarlas a la corte española. La combinación de estos avances escénicos y artísticos en una representación/ceremonia cortesana con lo comentado de la égloga y las mascaradas y saraos preparó el terreno para que a principios del siglo XVII se pudiera empezar a experimentar por artistas españoles –aunque altamente influenciados o guiados por italianos– el espectáculo barroco.

De esa manera, de Italia se importó un modelo «que componía y equipaba el cortejo como una totalidad dotada de unidad y de sentido»⁶² artístico. El espectáculo de ensoñación por medio de la palabra, la elevación neoplatónica, la belleza y la felicidad de la Arcadia pastoril se irán activando y moviendo mientras pintura, baile y música irán poco a poco preocupándose en provocar, por el medio de los sentidos, emociones dinámicas y nuevas – y lográndolo—. Además, no hay que olvidar la evolución del elemento escénico y arquitectónico del arte palaciego –más que cortesano–, es decir, el cambio del lugar donde se llevaban a cabo, hasta el punto de la definición de un espacio exclusivo para el nuevo espectáculo del siglo XVII. Y estos específicos espacios se importaron directamente de Italia:

Estos espectáculos al aire libre de fines de la década de los treinta aún guardaban mucho de la tradición de las fiestas de corte de las que derivaban originalmente. Sin embargo, hacia fines de la década, el desarrollo de la comedia de tramoyas con sus actores profesionales y sus escenarios en perspectiva a la italiana habían relegado ya esos elementos cortesanos a un papel secundario.⁶³

La simple ceremonia regia cumplimenta su metamorfosis en fiesta real, en espectáculo total barroco. Si bien el Coliseo del Buen Retiro no se inaugurará hasta 1640, Lope, con

⁶¹ «Se dio una gran variedad de *intermedi*, adaptados a los medios disponibles y a los acontecimientos celebrados, e iban de simples interludios musicales por músicos escondidos hasta representaciones realmente elaboradas y muy espectaculares» (Rich Greer, «Introducción al teatro...» *Op. cit.*, p. 527).

⁶² Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988, p. 26.

⁶³ Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981, p. 216.

Adonis y Venus (entre 1597-1603)⁶⁴, *El premio de la hermosura* (1614), *El vellocino de oro* (1622) y *La selva sin amor*, *El caballero del sol* de Luis Vélez de Guevara (1617); una serie perdida de mascaradas de Mira de Amescua (1617) y el conde de Villamediana, con *La gloria de Niquea*, serán claros ejemplos de los primeros resultados de la perfección y maduración de este proceso de fusión de las diferentes y diversas expresiones de ceremonias cortesanas. En ello, de una forma u otra, será fundamental el papel de la asimilación y la exportación de la escenografía italiana:

Es difícil saber, a partir de la relación de *El premio de la hermosura*, si hubo una influencia directa de aquel gran evento florentino de 1608, pero la correspondencia italiana pone de relieve que la corte española no permanecía al margen de la circulación de información sobre estas novedades escénicas.⁶⁵

A nivel conceptual —y, por ende, su deriva estética—, se presenta «teatro que, con más o menos efectos escénicos, tenía poco que ver con la sencillez de los corrales»⁶⁶. El arte escénico italiano de la época y sus conexiones con España, como vemos, fue el catalizador que permitirá la creación de esas "fábulas unidas" en España.

El elemento de las églogas de estas primeras representaciones poético-musicales según el modelo italiano es destacable, precisamente, por lo reciente del género y de esa fusión. Eso sí, aunque el Renacimiento iba a cambiar el aspecto externo, las metáforas y el estilo de la entrada medieval, no desplazó sus premisas conceptuales⁶⁷. Todo lo contrario, pues las reforzó: «dentro de sus propios términos de referencia, era tan coherente y compleja como cualquiera de la más sofisticadas entradas del Renacimiento»⁶⁸. Habían cambiado las formas y se le había añadido multitud de conceptos artísticos y filosóficos, pero no el motivo, el objetivo y la función original y esencial. Esta es otra de las muchas razones por la necesidad de estudio y observación del género poético musical desde una perspectiva unitaria y total, centrando la atención en el espectáculo del estreno y no en la creación y en su origen. Se

⁶⁴ «Adonis y Venus es radicalmente distinta de las otras comedias que Lope había escrito hasta ese momento. Muy cuidadosamente estructurada, rica en lirismo y en la variedad de formas métricas que emplea, bastante más breve que la mayoría de las comedias lopescas e incorporando los efectos especiales más espectaculares que el dramaturgo había empleado hasta entonces, Adonis y Venus es un experimento atrevido y, en gran parte, logrado, en la creación de un género dramático nuevo —por lo menos en España— que podríamos llamar “mascarada de corte”» (Michael McGaha, “Las comedias mitológicas de Lope de Vega” en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), Madrid, Cátedra, 1983, pp. 71-72).

⁶⁵ Teresa Ferrer Valls, “Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación”, en *Anuario calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, p. 176. Para la introducción y desarrollo de la primera escenografía italiana en España con Lope, véase este trabajo (pp. 163-189).

⁶⁶ Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 136.

⁶⁷ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, EDAF, 1982, p. 312.

⁶⁸ Strong, *Arte y poder...* *Op. cit.*, p. 26.

estará delante del preciso instante de cuando a la ceremonia aristocrática, ideológica y política más elevada se le va sumando poco a poco la mejor representación de lo más trillado de cada una de las principales artes. Pero, en esencia, la fiesta real se articulaba igual que lo hicieran antaño torneos y justas.

Por supuesto que hasta llegar al concepto total y definido del género habrá que esperar y tendrán que pasar muchos dramaturgos, compositores y escenógrafos; tendrán que pasar Juan del Encina, el Conde de Villamediana, Cesaro Fontana, Lope de Vega y Cosimo Lotti para que lleguen Calderón de la Barca, Baccio del Bianco y Juan Hidalgo y logren tocar el techo de la sublimidad poético musical sobre un escenario real en España.

Entonces, ¿qué significa y qué importancia tiene el origen medieval en el género de la fiesta real barroca? Precisamente, su funcionalidad primitiva hace que no se la pueda considerar como género escindido del teatro ni relativo únicamente a la literatura sino un espectáculo superior y un acontecimiento político –en origen similar a la ceremonia de una coronación– que con el tiempo tendrá una evolución estética y morfológica, pero no funcional. Desde un punto de vista eminentemente pragmático, el torneo, la justa, la mascarada, el fasto o incluso la égloga desempeñan el mismo objetivo que la fiesta cantada, la zarzuela o la ópera. Por supuesto que el nivel de complejidad funcional y significativo entre ellos es considerablemente mayor en las segundas que en las primeras, pero su creación responde a una misma cosa principal: la celebración y propaganda política y social de aquella persona o entidad a la cual está dedicada en unas determinadas circunstancias. Pero a este motivo ya se le dedicará un apartado del todo necesario y amplio.

2.1.3. El espectáculo palaciego: unión artística

Lo que esta breve reflexión ha planteado ha sido la veracidad de la primera gran característica de las fiestas reales que aquí se intenta tratar. Si desde un punto de vista pragmático la fiesta real mantiene la misma función político-social que en su origen y si “solamente” ha tenido una evolución morfológica y estética –sin contar, por supuesto, con el bagaje filósofo y humanista que se adhiere a esa ceremonia–, el cuerpo artístico que se dio a las fiestas reales a partir del Renacimiento y su evolución hasta el barroco –con todo lo que ello conlleva– debe responder a una unidad total de artes, pues, como bien se puede leer de las palabras de Hurtado de Mendoza y de Lope, el festejo real es una ceremonia

inserta dentro del espectáculo que está constituido mediante varias artes que tienen una igual importancia dentro del cuerpo de la fiesta, como atestigua su enorme impresión.

Pero las declaraciones de los dos dramaturgos tampoco hay que llevarlas al extremo, sobre todo las de Lope. Si bien la primacía de la palabra ha caducado, esta no cae cautiva de la música o la escenografía. En este aspecto Menéndez y Pelayo se equivocó en relación a las piezas poético-musicales de Calderón:

En estas comedias mitológicas como en toda especie de drama de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban al solaz de los reyes y de la corte, ora en el Palacio, ora en el Buen Retiro, y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, o a la verdad de la expresión.⁶⁹

Como se puede comprobar, Menéndez y Pelayo se obnubiló ciegamente ante las palabras de Lope —«lo menos que en ella hubo fueron mis versos»— y las tipificó como simple entretenimiento visual o audiovisual. Pero lo cierto es que no se puede pretender matar de golpe a la poesía, pues es un elemento importantísimo que otorga uno de los tres lenguajes de la triada artística de las fiestas reales. E incluso menos se puede pretender anquilar tan súbitamente la palabra en su momento histórico más álgido y áureo. Menéndez y Pelayo se equivocaba porque solamente leyó los versos de Lope desde una perspectiva poética, ni siquiera literaria y mucho menos teatral. La expresión de la poesía y las ideas que nutren las intervenciones de los personajes no queda para nada invalidada. Y Lope lo sabía, aunque recalque el poder de música y escenografía, precisamente, por ser novedad embelesante. El crítico santanderino no atiende tampoco a lo que esas obras destinadas al “solaz de los reyes” significaban en su presente histórico, es decir, su mensaje político. Este error ha sido repetido y prolongado casi hasta nuestros días por emblemáticos investigadores⁷⁰. Además, hay que tener en cuenta que la mayoría de fiestas reales fueron fiestas cantadas y zarzuelas, es decir, piezas donde la palabra sola en declamación aparece más que la poesía cantada y la música. Ni un extremo ni el otro; como todo en la interpretación de la historia, como todo esta vida.

Por lo tanto, la fiesta real en origen y en esencia se sirvió de la comedia como soporte poético y textual, junto con el estilo recitativo en la música o la perspectiva y la opulencia

⁶⁹ Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro...* *Op. cit.*, p. 381.

⁷⁰ Destáquese las palabras de Emilio Casare, que remiten a José Subirá: «pero quizás la característica que más nos interesa destacar, contemplada desde la evolución que el género ha tenido en la historia posterior e sin duda su definición como un juego lúdico para evadirse a través de los sentidos» (Casares, “Teatro musical...” *Op. cit.*, p. 151).

plástica en la pintura, entre otras características y técnicas. Todo esto en una proporción exactamente igual de importante cada una. Calderón fue el primero que delimitó a la vez que perfeccionó, la técnica del espectáculo artístico unitario mediante, de acuerdo con Margaret Rich Greer:

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.⁷¹

No hay disciplinas confrontadas ni vencidas, como sugieren las palabras de Menéndez y Pelayo, sino que solamente hay un espectáculo. No hay nada más importante que la misma fiesta real. No es música con la representación de los cantantes en un escenario bellamente decorado; no es una construcción arquitectónica y de ingeniería sobre el cual se embellece con música y teatralidad; no es teatro con música y escenografía: ninguna de las artes subordina a las otras, pues, si se piensa en el origen, ninguna de ellas estaba relacionada con la concepción de celebración real, de ceremonia primitiva. Y, debido a la complejidad, ambigüedad y hasta cierto relativismo que este término puede ocasionar, es menester demostrar con racionamientos y argumentos de peso esta unión total de artes que conforma un rasgo principal de las fiestas reales, yendo un poco más allá de las palabras de Rich Greer.

2.1.3.1. Las competencias de los artistas

Puede resultar verdaderamente esclarecedor y preciso para este inicio de la profundización en el tema de la unidad artística total de la fiesta real, así como para entender la importancia del elemento artístico y sensorial, rescatar las palabras que en la *Encyclopédie* francesa de Denis Diderot y Jean d’Alembert dedican, en 1765, a la entrada de *opera*:

Especie de poema dramático hecho para ser puesto en música y cantado en el teatro con la sinfonía y toda suerte de decorados en maquinas y vestidos. La Bruyere dice que la ópera debe contener el espíritu, los oídos y los ojos en una especie de encantamiento; y Saint-Evremont

⁷¹ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 516.

llama a la ópera quimérico ensamblaje de poesía y música, en el que el poeta y el músico se dan mutuamente tortura.⁷²

Curiosa es la adhesión de una *necesaria tortura* entre artistas. Precisamente, una de las razones más claras que hace pensar en esta diversificación morfológica del género poético-musical se encuentra en la relación entre dramaturgo, compositor y escenógrafo. En primer lugar, el mero hecho de que en todas las relaciones que se conservan de fiestas reales se mencionan el encargado de la escritura de la poesía dramática, el responsable de la creación de la música y el del ingeniero de las máquinas y pinturas denota una importancia exactamente igual de cada uno de ellos. Ninguno de los tres especialistas se eleva por encima de sus dos semejantes. Al menos en sus respectivas disciplinas, que es lo que interesa. En ese caso, cada una de las artes que representan resulta exactamente igual de fundamental para el devenir de la fiesta real. Así lo atestigua el reconocimiento de cada uno de los maestros de las artes de la fiesta en las pagas que recibían, donde se intuye la inexistencia de una preeminencia del dramaturgo, de la poesía, sobre las otras artes.

Y es que absolutamente todos los individuos que participaran en la creación debían de pertenecer al mismo perfil de artista que garantizase un desarrollo satisfactorio y armónico de la fiesta real. Este es el prototipo del artista humanista, del *homo universalis* que había nacido con el Humanismo y se había desarrollado en el Renacimiento. Ya no solo el dramaturgo debe de tener conocimientos e interiorizar la música y el compositor tener perspectiva literaria y poética, sino que, en cuanto al artista plástico, según Hans Tintelnot: «Solo el pintor-ingeniero, el *homo universalis*, el artista literario, técnico y versado en todas las artes podía satisfacer la esencia propia del teatro, sus elementos constructivos, gráficos y técnico-prácticos»⁷³. Esta característica de competencias y conocimientos varios de los artistas denota una colaboración necesaria entre ellos que atiende al indispensable equilibrio artístico de la fiesta real. Aunque es cierto que cada artista era maestro en su campo, necesitaban un bagaje cultural y una sensibilidad que atendía, como se ha dicho, al espíritu universalista de la cultura y de la expresión artística⁷⁴. Además, «el trabajo del escritor, como el del pintor, aunque procedían aparentemente de los esfuerzos de la mano, provenían,

⁷² Entrada de ópera, por Louis de Jaucourt, en el volumen XI de la *Encyclopédie* de d'Alembert y Diderot, 1765.

⁷³ Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke. Die Entwicklungsgeschichte der Fest und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin, Mann, 1939, p. 25.

⁷⁴ Como ejemplo, es realmente destacable el bagaje musical de Francisco Bances Candamo en cuanto a la música, como se percibe de los epígrafes “9. Alma racional y sus facultades puestas en música”, “10. Instrumento sonoro que se forma del alma racional” y “11. Instrumento del cuerpo humano” de su en el capítulo II de la tercera versión de *Theatro de teatros* (1692-1694) (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, pp. 96-97).

según señalará ya el mismo Leonardo, de la imaginación y eran hijos de un idéntico esfuerzo mental»⁷⁵. De este modo, la relación entre las artes que conformaba el común de la fiesta real estaba totalmente cohesionado por el conocimiento de todos los creadores de las disciplinas de los otros artistas. No podía haber nada que rompiera el principio de armonía que, en la forma final, da la unidad artística total.

Es indispensable continuar desmintiendo el concepto que se tiene de la preeminencia de la palabra y de la labor del texto sobre el resto de artes en el género del teatro poético-musical. Se está viendo cómo desde el punto de vista del reconocimiento y del prototipo de los artistas la fiesta real era cosa de más de uno. Ahora bien, si se continuase desde la perspectiva de la creación tal y como deductivamente se ha presentado la unidad artística, es posible que lo observado lleve a confusión, a ambigüedad y hasta a una negación de lo antes dicho. Entonces, ¿qué arte era la encargada de la creación primaria de la fiesta? E, igualmente, ¿significaría este hipotético monopolio en la creación la ruptura de la unidad artística total de las fiestas reales? En este caso, parece claro que el germen primero de la fiesta real, de cualquier escenificación fastuosa en palacio con música y escenografía, era el elemento poético, el texto. Así lo declara Lope de Vega cuando dice de sus versos de la égloga «eran el alma»⁷⁶ del festejo. Pues bien, para la clara explicación de este asunto delicadísimo es importante detenernos aquí por varias razones. La primera de ellas es observar y analizar si se cumple sistemáticamente esta iniciativa primera de la palabra en la creación del género poético-musical. Este hecho se pone de manifiesto no solamente en las palabras de Lope acerca de *La selva sin amor*, sino que se puede entender de estas palabras de Bances Candamo en su preceptiva dramática incompleta *Theatro de los teatros* relativo a su función en la corte:

Yo, pues, que he cursado diez años esta profesión y que me hallo elegido de su Majestad por su Real decreto para escribir únicamente sus festejos, y con renta asignada por ello, he juzgado tocarme por muchos títulos estudiar ex profeso cuanto pudiese conducir a hacer arte áulica y política la de festejar a tan gran rey.⁷⁷

Ya no solamente se dice que el encargado de hacer y preparar los festejos haya sido un dramaturgo designado por decreto real, sino que es este último el encargado de que se cumpla el objetivo primitivo y primario de las fiestas reales, aquel que mantiene intacto después de la evolución en el Humanismo y Renacimiento de las justas y celebraciones: la

⁷⁵ Egido, *Fronteras de la poesía...* *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁶ Lope de Vega, *La selva sin amor...* *Op. cit.*, p. 66.

⁷⁷ Bances Candamo, *Teatro de teatros...* *Op. cit.*, p. 56.

finalidad áulica y política «de festejar a tan gran rey». Por lo tanto y según estas palabras, en el maestro de la palabra recae todo el peso de la fiesta real y, consecuentemente, en la poesía debe estar el origen y principio del género poético-musical.

Pero esto solo es así en modo aparente. Un claro ejemplo corregirá esta tradicional visión general. En 1635 al joven autor de *La vida es sueño* se le encargó, para la noche de San Juan, la confección del drama mitológico que después sería *El mayor encanto amor*, su primera fiesta real. Se estrenó la noche de San Juan del mismo año en el lago grande del Real Sitio del Buen Retiro, situando el escenario en la isla del medio del lago, representando ser Trinacria o Sicilia⁷⁸. Como se deduce, la fiesta se concibió desde el principio como uno de los eventos más espectaculares que habían tenido lugar en la corte. Para esta ocasión, el ingeniero-pintor, el ya reputado e insigne Cosimo Lotti, había enviado a Calderón «un memorándum en el que describía la pieza desde el punto de vista del ingeniero de escena, no sin indicar al mismo tiempo detalles de la acción y bosquejar algunos pasajes del texto»⁷⁹. El ingeniero había creado la fiesta en sí, haciendo de la evolución de las escenas y los cambios escenográficos la trama de la fiesta⁸⁰. Aunque sí es cierto que Calderón contestó rebelándose al veterano ingeniero mediante el reclamo de su importancia como dramaturgo de “esta comedia”⁸¹, el responsable de la escenografía y de las mutaciones era Cosimo Lotti, según el mismo Calderón confiesa:

Advirtiéndole Vuestra Merced que yo no doy orden para obrar esto ni la disposición de las luces ni pinturas de la fábrica ni perspectivas porque todo esto queda a su ingenio que lo sabrá disponer y ejecutar que yo se lo sabré decir, lo que suplico a Vuestra Merced es que si esto ha de tener efecto se me dé desde luego porque yo me desocupé de otras cosas y acuda a la demás obligación que es servir a Vuestra Merced a quien nuestro Señor guarde como deseo.⁸²

⁷⁸ El proyecto para la fiesta de Lotti para *El mayor encanto amor* está brillantemente descrito en Chaves Montoya, *El espectáculo teatral... Op. cit.*, p. 49.

⁷⁹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 55.

⁸⁰ «For the night of St. Johan 1635 a magnificent play was planned for production on a specially constructed stage, set in the waters of the lake in the Buen Retiro park. This was a Calderón's *El mayor encanto amor*; but the original idea was that of Cosme Lotti. [...] He expressed willingness, however, to use some of the device, and it is worth while to look briefly at these, not only because some of them were in fact incorporated into the play, but because they show the kind of effect that it was technically possible for Lotti to produce at this period» (Shergold, *A history... Op. cit.*, p. 280).

⁸¹ «[...] aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Habiendo yo señor de escribir 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 habré menester de aquellas para lo que tengo pensado», carta del 30 de abril de 1635, en Silwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 73.

⁸² *Ibid.*, p. 73-74.

Pero el hecho que se le mandara a Calderón "escribir esta comedia" hace que recaiga en él la responsabilidad de la dirección del espectáculo y tuviera que rechazar muchas de las ideas del italiano «por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación». Eso se deduce de su contestación al gran y espectacular proyecto escenográfico del artista italiano y así se recoge en los documentos del Archivo de Protocolos: «hacer y que se hará todas las apariencias y teatro y lo demás que sea acordado y tratado se haga en el Estanque de la Casa de Buen Retiro conforme las trazas que están dispuestas por don Pedro Calderón»⁸³. El dramaturgo era el que, además de escribir la poesía dramática, era el director escénico. Así pues, al final, el espectáculo que el público pudo observar en el Estanque del Buen Retiro «se aleja bastante del propósito inicial del escenógrafo, aunque es más lógico pensar que en la realidad los dos autores alcanzaron un compromiso para no restarle espectacularidad a la comedia [...] sin sacrificar demasiado la estructura dramática y los versos del poeta. [Eso sí,] en lo referente a la disposición del escenario, Lotti tenía la última palabra»⁸⁴. A pesar de todo, el resultado final de *El mayor encanto amor* no debe interpretarse como la victoria de la palabra ante las otras artes. En absoluto. Esta colisión es enteramente revelador porque descubre, no solamente el celo y la ambición de cada artista en su disciplina para el enriquecimiento y la espectacularidad del evento, sino la necesaria colaboración entre ellos y el seguimiento de unas directrices únicas para la creación de la fiesta, lo que, como se comprueba, no siempre era fácil de realizar⁸⁵.

Primero se crea, se idea, se proyecta el espectáculo; después lo escribe el dramaturgo, lo diseña, dibuja y pinta el escenógrafo y lo compone el compositor⁸⁶. Hasta importa aquellos que lo llevarán a la vida en el momento de la representación: «El poeta, el compositor de la música, el músico que la ejecuta, son tres artífices de una misma obra; el poeta la diseña, el compositor le da el colorido, y el músico el alma»⁸⁷. Atrás queda la importancia de la palabra como origen del alma del espectáculo para Antonio Eximeno (1729-1808). Esto es otra muestra que hablar de preponderancia de un arte sobre las otras no es importante; el director es el que ha de pautar el origen del espectáculo para su futurible ejecución. El director es el que guía el camino de lo que se quiere y debe de crear

⁸³ María Luisa Caturra, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 44-45.

⁸⁴ Chaves Montoya, *El espectáculo teatral... Op. cit.*, p. 51.

⁸⁵ «Lo cierto es que este todo de trabajar creó siempre situaciones incómodas entre los dramaturgos españoles, que no admitían fácilmente que se les dijera qué tenían o cómo tenían que escribir, y entre los artistas italianos, que no podían entender la poca flexibilidad y apertura a los nuevos métodos escénicos» (*Ibid.*, p. 50).

⁸⁶ «In 1635 Lotti's project for the Circe play devises the spectacle first and seeks to have the dialogue added later, but this is resisted by Calderón, and although he use the pageantry he is concerned to write a play, and not to devise an invention» (Shergold, *A history... Op. cit.*, p. 295).

⁸⁷ Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, Madrid, Sociedad de Bibliófilo Españoles, 1872, tomo I, p. 149.

según una idea, siendo los especialistas que, siempre con un margen de libertad y movimiento, por supuesto, crean partiendo de esas premisas. Así que estas palabras de Calderón apoyan la unidad armónica total de las artes en el espectáculo de la fiesta real entendido como el reparto de las tareas de creación:

Si hasta entonces siempre se había trabajado [...] a partir del texto previamente escrito, ahora el dramaturgo deberá adaptarse a una concepción previa presentada por el escenógrafo o incluso, como en el caso presente, de un proyecto concreto, teniendo en cuenta, además, que el ritmo de la representación ya no dependía de los versos, de su declamación y de los tiempos establecidos por el movimiento de los actores, sus entradas y salidas, sino que estaba marcado por el tiempo real que máquinas y tramoyas empleaban en realizar mutaciones, pariciones y otros efectos mecánicos [...], a lo que habría que añadir la tarea del compositor que debía adaptar su música a este difícil equilibrio entre creación dramática, interpretación y escenotecnia.⁸⁸

Cada artista tiene una cierta autonomía siempre que respete y cumpla unos patrones mínimos —y esenciales para la cohesión espectacular— dictados por el director de escena o espectáculo. Y este, a su vez sigue responsablemente las instrucciones del patrocinador o comitente de las fiestas reales, «quien marcaba las pautas sobre el tema elegido para que se adaptase al momento festejado o a las circunstancia histórica y política en que se encuadraba la fiesta»⁸⁹. Álvaro Cubillo de Aragón lo expresó muy perspicazmente con un romance en 1660 sobre la colaboración para las fiestas entre el alcaide del Buen Retiro, Gaspar de Haro y Guzmán (1661-1687), marqués de Heliche, y Calderón de la Barca:

"Al exmo. S[eñ]or Maqués de Heliche en la gran fiesta del Príncipe n[uestro] S[eñ]or"

El día de la fiesta de todo
es de don Juan de Zabaleta,
pero de Palacio solo
Calderón es día de fiesta:
fiesta a los años del Rey,
a los años de la Reyna,
del Príncipe y de la Infanta,
del Retiro y la Zarzuela.
Todas son de Calderón,
y del Marqué todas ellas;
que uno obedece y compone
y otro dispone y ordena.⁹⁰

⁸⁸ Chaves Montoya, *El espectáculo teatral... Op. cit.*, p. 50.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁰ Tomo cita de Pedro Calderón de la Barca y Tomás Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), Kassel, Reichenberger, p. 485.

A propósito de la importancia de la figura del alcaide del Buen Retiro no es anecdótico que una vez el conde duque de Olivares –quien ostentó el cargo de alcaide perpetuo desde su creación en 1640 hasta su destitución en 1643– levantara el mayor símbolo de alabanza y regio reflejo de Felipe IV con el nuevo palacio, este «se ocupó de los acontecimientos teatrales (en un sentido estricto y en otro más general) con el objetivo de reforzar el poder de la imagen real para consumo doméstico y exterior»⁹¹. Por consiguiente, el poder controlaba y dirigía de forma oficial el arte de palacio, reflejo cultural de la monarquía⁹².

Recapitulando, de este episodio se percibe no solamente la importancia que el ingeniero italiano Cosimo Lotti tenía en los festejos reales, donde «todavía ejerce el conocimiento técnico de este último una influencia determinante en la forma del texto»⁹³, sino también sirven para ratificar que ya en los primeros ejemplos de fiesta real en España el monopolio en la creación de la palabra cayó en pro de la técnica de escenógrafos y artistas italianos expresamente traídos por sus conocimientos en este campo y el perfeccionamiento de este espectáculo en su Italia natal donde sí tendrán mucho más peso en la creación. Así que, simplemente, intentaron hacer lo mismo aquí. Huelga decir que con el tiempo y la implacable evolución del dramaturgo las tornas cambiarán y la batuta de la creación y la dirección artística recaerá totalmente en las manos de Calderón⁹⁴. Con esto se demuestra que el escenógrafo y las artes plásticas querían modular ellos la esencia de la fiesta y ser los protagonistas indiscutibles en la creación del género poético-musical. Después de todo lo dicho sobre *La selva sin amor* de Lope, es posible que a primera vista lo consiguieran. Al menos en un primer momento antes de que Calderón de la Barca entrara en el panorama y explotara todo su genio artístico⁹⁵.

No obstante, si primero fuera la pintura con Lotti, segundo la palabra por la hegemonía de Calderón, también hubo una época en que la vanguardia en la creación –que

⁹¹ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 532.

⁹² Para esta idea del control teatral del conde duque sobre el Buen Retiro y el motivo de su creación, es magnífica la metáfora de Brown y Elliot para el caso: «La corte del Rey de España semejava un espléndido teatro sobre cuyo escenario estuviese perennemente el actor principal. Las acotaciones escénicas abarcaban hasta el último detalle; los decorados, si bien algo anticuados, resultaban imponentes, y el resto del reparto era verdaderamente enorme. Lo único que faltaba a esto era un director genial, capaz de orquestar la acción y efectuar los preparativos necesarios que garantizasen los más brillantes efectos teatrales. Ese perfecto director existía en la persona del Conde Duque de Olivares, quien había aprendido su oficio en Sevilla, la más teatral de las ciudades» (Brown y Elliot, *Un palacio para el rey...* *Op. cit.*, p. 33).

⁹³ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ Como así lo muestra cuando el sucesor de Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, llega a la corte española para la construcción del aparato escénico de la fiesta *La fiera, el rayo y la piedra*, de 1681. «Baccio del Bianco no muestra ningún tipo de arrogancia cuando adapta sus habilidades a las ideas del poeta» (*Ibid.*, p. 56-57).

⁹⁵ «El caso de Calderón es aún más significativo, por lo que supuso de constante pugilato con los escenógrafos, pero é fue lo suficientemente práctico llevándolo todo a su terreno, y aprovechándose de los espectaculares efectos provocados por la maquinaria y por la música, al hacerlos suyos» (Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 143).

no en el espectáculo— fue de la mano de la música. Esto ocurrió, lógicamente, después de la extinción del arte del dramaturgo de *Celos aún del aire matan* y *La púrpura de la rosa*, cuando verdaderamente la música de la corte se fue italianizando en esencia, otorgándole a aquella música vía libre y la posición privilegiada en los espectáculos palaciegos y, por consiguiente, populares. Esto se percibe de una acotación de la primera jornada de la zarzuela de Antonio de Zamora titulada *Matarse por no morir* y *Hércules furente*, estrenada póstumamente el 27 de noviembre de diciembre de 1728 por la compañía de Antonio Vela, supuestamente en el corral del Príncipe, y con música de Diego de Lanuza Urtazun. Justamente, el dato importante se percibe en las arias modificadas por José de Cañizares por haber muerto ya Zamora en el momento del estreno: «*Estas arias las compuso don Joseph de Cañizares; por ser nueva la composición de la música*»⁹⁶. De esta acotación se sacan dos importantes conclusiones. La primera es que el testimonio de la zarzuela no corresponde al del estreno o, al menos, no al de la primera versión tanto de la música como del texto; y segundo que, en este caso, el paso de la música determinaba el camino del texto. Ya en la última década del siglo XVII la música española de corte inició un periodo de italianización profunda y sería encabezada por Sebastián Durón. Entrado ya el siglo XVIII el modo de hacer italiano para la música de corte y de estos espectáculos había triunfado totalmente —muy a pesar de Feijoo—, asimilándose de manera casi inmediata —y por las exigencias políticas— no solamente la música de compositores italianos afincados en Madrid como Giacomo Facco o Antonio Duni, sino en la dramaturgia poético-musical de las zarzuelas, que a partir de la mitad de la segunda década empezará un proceso de imitación del clasicismo de Quinault o Metastasio. Entre los españoles sobresalieron nombres como Antonio de Literes, José de Torres y José de Nebra, entre otros. Esta influencia exterior cultural debió de combinarse con la ausencia de una figura de la altura de Calderón para las fiestas, haciendo posible que por primera vez la música dirigiera la creación de la fiesta real, el dramaturgo y el escenógrafo intentaran recrear en sus respectivas dimensiones artísticas el mensaje y emociones del compositor. A cada época le correspondía un tipo distinto de relaciones entre artistas según, precisamente, el panorama cultural, social e incluso histórico.

Por consiguiente, y a un nivel general, las relaciones entre los diferentes artistas no solamente debían de ser cordiales —aunque esa relación idealista en ocasiones no fuera tal⁹⁷—, sino que el trabajo de todos era el que debía ir creando la totalidad de la fiesta en sí. Es

⁹⁶*Matarse por no morir* y *Hércules furente*: zarzuela nueva, [s. l.], [s. XVIII], f. 5v (BNE: MSS/16373).

⁹⁷ «Y no parece que dicha colaboración entre artistas y escritores fuera tan estrecha como habría esperar o, por lo menos, no alcanzaba el nivel de trabajo conjunto del que disfrutaban sus colegas italianos» (Chaves Montoya, *El espectáculo teatral... Op. cit.*, p. 50).

cierto, como se desprende de las palabras de Lope, Calderón y de Bances Candamo, que el alma de la fiesta era la poesía, pero no pudiera serlo si no solo los otros maestros en música y en artes plásticas trabajasen con una relativa libertad, sino que, como se ve en el final de la carta de Calderón a Lotti, hubiera una colaboración mutua, en este caso, entre dramaturgo y escenógrafo, lo mismo que pudiera suceder entre dramaturgo y músico, o escenógrafo y músico. «Este reparto de tareas es de importancia decisiva para el éxito y la viabilidad del nuevo género, que, como tal, se da únicamente en España»⁹⁸. El monopolio de la escenografía y, después, de la música en Italia o en la Francia de Lully lo demuestran. Entonces, es inevitable relacionar a los tres artistas y sus trabajos con un equipo total, en el cual la falta de uno deja coja una parte que no puede ser sustituida por las otras, porque pertenece a otro medio y expresión artística diferente, a otra dimensión.

Una vez rescatados todos estos datos, no se puede hablar de la supremacía del dramaturgo, ni la del compositor ni la del ingeniero sobre los otros porque el único y verdadero responsable de la realización y del funcionamiento de la fiesta es el director de festejos, el director artístico. Este, por el bagaje y la formación ineludiblemente humanista y universalista de cada uno de los artistas, puede recaer sobre uno de los tres maestros de las principales disciplinas que conforman la fiesta. Pero en otras ocasiones puede recaer en una persona ajena al mundo de las artes –preferiblemente algún noble de elevada cultura y sensibilidad humanista– que, lógicamente, esté relacionada a ellas de una u otra forma. Habitualmente, en cuanto a las fiestas celebradas en El Buen Retiro, el director era el alcaide o el "superintendente" de dicho Real Sitio⁹⁹. Habitualmente, este siempre ejercía de director general o productor, eventualmente cogiendo esa responsabilidad o delegando la

⁹⁸ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 58.

⁹⁹ Primero fue el conde duque de Olivares (alcaide entre 1633 y 1643), le siguió su sobrino y heredero en la prianza Luis de Haro y Guzmán, marqués del Carpio (entre 1648 y 1658, siendo delegado de las comedias y de las fiestas en el Alcázar) y le siguió Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres (entre 1661 y 1668). Como promotor de las fiestas reales y la innovación destaca de entre estos Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio y de Heliche, hijo del valido de Felipe IV, Luis de Haro. Además de alcaide del Buen Retiro fue mayordomo real de la Zarzuela y del Pardo. Su perfil sensible a las artes combinado con un cierto punto de megalómano hicieron que su influencia y sus decisiones tanto en las artes plásticas como en las fiestas reales fuera verdaderamente importante. «El Marqués de Heliche fue el primero que mandó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros...* *Op. cit.*, p. 29). «Don Gaspar [...] fue el verdadero responsable de hacer alcanzar la colección familiar colosales dimensiones. Sus cargos de alcaide del Buen Retiro, y más tarde de embajador de Roma (1677-1682) y virrey de Nápoles (1682-1687), le permitieron relacionarse con algunos de los principales centros de producción artística de la Europa de entonces [...]. Don Gaspar demostró interés por el arte desde joven, y durante su gobierno del Real Sitio –cuya alcaldía también desempeñó en nombre de su padre–, fueron diversos los artífices italianos de renombre que trabajaron en él por su acción más o menos directa» (Cfr. David García Cueto, *Seicento boloñés y siglo de oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 209 y 241); «the original introduction of these is due mainly to Comse Lotti, but their firm establishment is the work of the teams of scene painters and designers led by Baccio del Bianco and directed by the Marqués de Helice» (Shergold, *A History...* *Op. cit.*, p. 328).

dirección artística a alguno de los artistas. Esta última opción es la de Calderón después de 1655, cuando abandona la escritura para los corrales y se centra en los autos sacramentales y las fiestas reales:

Una de las razones principales del éxito de Calderón a la hora de conseguir un nivel único de integridad dramática en las comedias mitológicas cortesanas era precisamente su negativa a dejar el control de la representación de los ingenieros, ya fueran Cosimo Lotti, Baccio del Bianco o sus sucesores españoles.¹⁰⁰

Pero esto no debe entenderse como la subordinación de la palabra, la poesía a las demás artes, sino, como se ha explicado, la delegación de la dirección artística al dramaturgo por parte del alcaide o superintendente. No hay que olvidar que, como ha ocurrido muy habitualmente en la historia de la literatura y el arte –y continuará sucediendo–, quien paga manda y encarga la obra a quien él cree y quiere.

Consecuentemente, y después de todo lo que se ha visto, hay que descartar completamente el monopolio de la palabra en la creación de las fiestas reales. Se debe hablar más de una influencia según la relevancia de cada uno de los artistas, sus experiencias y el legado artístico que tras ellos llevan.

Cuando todo esto se observaba en una determinada persona según la época, es lógico y normal que en ella recayese el peso de la fiesta y se le confiase la creación de los futuros festejos¹⁰¹. Así fue como, por ejemplo, Leonardo da Vinci diseñó y organizó las fiestas de mascaradas de los Sforza; y después sucedió con Cosimo Lotti, Calderón y Bances Candamo, entre otros muchos. Y aunque mayoritariamente estas personalidades sean los dramaturgos, no se puede hablar de que haya un arte que sistemáticamente tenga el control de la creación de la fiesta real, sino que estas son la experiencia, el saber y la sensibilidad artística, quien posea el mayor control sobre el nuevo lenguaje de las fiestas reales. Igualmente, esta responsabilidad de director de escena está determinada también por una postura ideológica de vasallaje o postración del respectivo artista hacia el rey y de aprovechamiento para crear un monopolio artístico en su persona gracias a la directa o

¹⁰⁰ Rich Greer, "Introducción al teatro..." Op. cit., pp. 536.

¹⁰¹ Aun así, Calderón no es Jean-Baptiste Lully (1632-1687), que monopoliza a su alrededor el género de la fiesta real después de despojarse de Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673). Es entonces cuando la música sí que funciona de dictadora de la fiesta real por la poca existencia del elemento poético (yendo desde la poca comprensión de la letra a la poca acción) y del elemento escenográfico (todo lo más visible y el mayor ornamento está en el vestuario de los cantantes).

indirecta influencia sobre el rey¹⁰². Solamente hay que rescatar la situación de Carlo Broschi, Farinelli, con Felipe V y su melancolía¹⁰³.

2.1.3.2. ¿La creación o el espectáculo?

Llegados a este punto de la observación en cuanto a la relación de los artistas en la creación de las piezas poético-musicales, un concepto se ha ido tratando y repitiendo sin que, siguiendo una perspectiva pragmática, haya quedado muy claro. Este concepto es clave para la percepción que en esta teorización se quiere desarrollar. Aunque todo lo dicho hasta ahora apoya y respalda el rasgo del género poético-musical como una entidad formada por la unión total de diferentes artes, son argumentos exteriores y relativos a las circunstancias y al ambiente en que se crearon las fiestas que pueden omitir muchos puntos internos del concepto verdadero de género poético-musical. Esto hace que sea necesario aportar más observaciones, análisis y comprobaciones desde muchas perspectivas para encontrar el concepto que más se acerque a la idea y a la percepción histórica de la fiesta real. Debido a la gran confusión que sugiere, se presenta el punto de vista en torno a la primacía de la palabra, que se ha demostrado imprecisa y falsa, como posible inicio de esa necesaria retrospectiva y reformulación interna de la realidad poético-musical. Y esto lleva directamente al hecho de replantearse el sentido y la importancia de la creación en y de la fiesta. Esta es la segunda razón por la que detenerse, y, como se verá, es un dato básico y primordial para poder afirmar la característica de la unión artística de las fiestas.

Lo que motiva la creación del género poético-musical son los acontecimientos político-históricos anclados en un determinado contexto espacio-temporal. Este asunto – que se conocerá pormenorizadamente en el apartado segundo de este punto– reafirma la relación primitiva de las fiestas reales barrocas con las celebraciones medievales que antes

¹⁰² Recuérdense los ejemplos de Íñigo Jones y el propio ejemplo de Lully, que juraron plena lealtad y subordinación al rey, estrechando su relación y consiguiendo del monarca la exclusividad en la creación artística oficial. Relativo al episodio de Lully, Christian Delmas propone que el motivo de la desaparición de esa unidad artística total en las *tragédie à machines* francesas fue debido a que «el tono y el equilibrio originales de la *Psyché* (de Molière) para la corte marcaba una posible vuelta a la *tragédie*; sin embargo la obra abrió la crisis final y la ofensiva de Lully para imponer a este tipo de obras una declamación recitativa, aun al nacer en francés, que acarrea consigo la supremacía de la música sobre el verbo y por ende un cambio en la propia índole de la letra y su relación con los demás elementos constitutivos del género» (Danièle Becker citando a Christian Delmas, en “El teatro lírico en...” *Op. cit.*, p. 412).

¹⁰³ «El papel del cantante no era tan limitado como pueda parecer. Desde su posición privilegiada, organizaba los conciertos de música y los espectáculos en la corte; dirigía las diversiones privadas de la familia real; y desarrolló una íntima unión con los hijos de la pareja real. [...] Como afirmaba el propio cantante, “mi mérito es que se me mire no como a Farinelli, sino como al embajador Farinelli”» (Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 243).

se han señalado. Por lo tanto, esta visión política y pragmática de la fiesta es reconocida por toda la comunidad científica. Obviamente, no puede haber confusión en este concepto por lo directo de la función panegírica de estos espectáculos.

Pero lo que no se ha puesto en común ha sido la problemática la creación de las fiestas reales. Mientras, como se ha visto, muchos ven en la poesía el origen de la fiesta real española, unos pocos observan en esta una comunión equilibrada de todas las artes producida por el reparto equilibrado de trabajo. Así, por ejemplo, Max Kommerell y Sebastian Neumeister, entre otros, abogan por la integración de todas las disciplinas que dan un único concepto, una alineación de artes de potencial antes no alcanzado:

Su unidad es, desde el punto formal, la ópera y, desde el espiritual, el ánimo. Al milagro de la escena corresponde la ópera como medio técnico aislado, al milagro de la palabra la gran aria reducida al habla; el ambiente es la tendencia, que todo acontecer tiene, a transformarse en todo momento en milagro, aquel ambiente del asombro que se podría designar como el espíritu poético de la ópera.¹⁰⁴

La fiesta real, que hereda la función política y pragmática de los torneos, de las mascaradas y de las primeras églogas representadas, se ha ido revistiendo poco a poco de unas artes cada vez más avanzadas y desarrolladas hasta que, eclosionadas cada una de ellas en su madurez histórica, el contacto entre sí llega a superar las barreras de captación de la esencia de cada una, de la singularidad y de la belleza de cada arte independiente, para forjar:

una unidad plena de sentido en la que el acontecer escénico permanece integrado, aún en su más extrema superficialidad, es decir, como efecto puramente técnico. No se puede entender ni como palabra que ha de servir a la escena ni como escena que ha de servir a la palabra, solamente como la consecuencia de una actitud poética que presupone la simultaneidad y la necesidad de ambos medios.¹⁰⁵

Estas dos ideas de la unión de la poesía, música y escenografía transportan el eje funcional de las fiestas a la simultaneidad total de las partes en su máxima extensión y resultado final. La tensión dialéctica que se vuelve armonía y equilibrio entre todas las artes es fundamental¹⁰⁶. La expresión y la significación de las artes unidas no son ni puede ser las

¹⁰⁴ Kommerell, Max, *Beiträge zu einem deutschen Calderón*, tomo I, Frankfurt am Main, Klostermann, 1946, p. 157.

¹⁰⁵ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶ «La simultaneidad con que la visión trata de compensar, equilibradamente, la trayectoria o proceso de tensión, halla, en la cooperación de todas las artes figurativas: pintura, escultura, etc., los instrumentos posibilitadores del lenguaje icónico con que se grafiza o corporiza la fábula en su entorno mítico y móvil parabólico por mor de la escenotécnica; y, más concretamente, por la cualidad diletante manierista de la

mismas que su ejecución por separado, pues es la unión de todas las que les confiere una significación nueva. Aun esto, es algo más. El espectáculo de las fiestas reales –como todo espectáculo artístico en el que aparecen más de una arte– es tal en su ejecución, no en su creación ni en la fijación sobre una única disciplina del que está formado; el espectáculo es tal porque se representa en sola una forma y en un solo tiempo. En otras palabras, el instante mismo del estreno de un espectáculo unitario desbanca y resta importancia al motivo de la creación como elemento por el cual se debe regir el estudio, el análisis y la definición del género poético-musical. La interrelación y simbiosis dinámica entre cada una y todas las artes es fundamental en el concepto de las fiestas reales, por lo que solamente existe la fiesta en su breve y efímero tiempo de vida de todas las artes que la componen. Así como la única razón de ser de un texto dramático es su puesta en escena, de la música que sea tocada y la pintura mostrada –todos ante un público, un auditorio, unos espectadores–, las fiestas reales no tienen sentido sin su representación, la ejecución primera de las diversas artes en conjunto para acabar un único espectáculo unitario y total, una supradimensión artística. Efectivamente, la primacía, el modo y el inicio de la creación de la fiesta real no importan en absoluto porque al tratarse de una realidad multiartística consistente lo único que existe es la representación del conjunto, su viva existencia que es totalmente efímera. Y después, las disciplinas por separado, no podrá volverá a existir tal espectáculo por la naturaleza de su concepción.

Bien visto, toda la vida biológica –y con esto se le relaciona la expresión de ella, el arte– no puede apreciarse si no es desde el movimiento inherente a la vida misma. El cerebro humano es como un móvil de Alexander Calder (1898-1977). Calder decía que para darse cuenta de la belleza de esa escultura hay que hacer que se mueva. Lo crítico en el cerebro es esa interacción dinámica entre zonas y para poder observarlo hay que verlo en movimiento, por lo que se debe hacerlo actuar. Como el análisis y estudio del cerebro humano o las esculturas móviles de Calder, la fiesta real ha de valorarse en su movimiento, en la observación dinámica de su ejecución, de su existencia. Desde el estatismo de algo inerte no se puede apreciar su vida; sería como querer sembrar un trigal en medio del desierto. Donde no hay movimiento –sea tangible o represente cualquier tipo de movimiento– no puede haber vida. Ni el tiempo existe si no hay movimiento, que produce el cambio¹⁰⁷. Baltasar Gracián puso en boca de Vano esta idea: «que la definición de vida es

perspectiva o la escenografía perspectiva» (Rafael Maestre, “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de historia moderna*, nº. 11, Alicante, Universidad de Alicante, 1992, pp. 239-240).

¹⁰⁷ Desde Heráclito y Aristóteles a Gödel, Einstein y los filósofos contemporáneos, siempre se ha cuestionado la existencia del tiempo físico partiendo de la relatividad de pasado y futuro. Estas opiniones se

el moverse»¹⁰⁸. Y la fiesta real, como expresión humana, no es una excepción, por lo que «el hombre nunca se parece más a sí mismo que cuando está en movimiento»¹⁰⁹.

El propio Calderón indicó que para la validez de este tipo de obras multiartísticas era fundamental que todo estuviera vivo y, en el caso de la lectura del testimonio de la poesía, se recreara el mismo espectáculo mediante la imaginación, es decir, y tal como declaró Jean Rosseut, la importancia del «carácter que convierte a la obra barroca en la unidad móvil de un conjunto multiforme en vías de metamorfosis»¹¹⁰. Calderón, no como dramaturgo, sino como creador y visionario de espectáculos multiartísticos, sabía de la naturaleza supradimensional de la fiesta real como unión de todas las artes:

Parecerán tibios algunos trozos; respeto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que el lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando la que será, sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo o del tablado.¹¹¹

Esto decía Calderón de los autos sacramentales. No hace falta recordar que si el dramaturgo veía fundamental la aplicación del ejercicio imaginativo ignaciano de “composición de lugares”¹¹² para la recreación de los autos, esto se multiplica para las

han consolidados después de descubrir que el cerebro humano no percibe el tiempo, sino las diferencias entre el estado actual y el estado anterior que todavía recuerda; solo existe el cambio, que es el indicador del tiempo. Otra cosa es el tiempo intelectual y metafísico de la existencia y naturaleza humana, que parte, como lo desglosó María Zambrano, desde la condición subjetiva y finita del ser humano: «Es el tiempo la raíz de toda la experiencia. [...] Se da pues el tiempo antes y como condición del existir o del ser entre la realidad, como posibilidad-realización» (María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1998, p. 31). Por eso para el hombre, en especial el barroco, el tiempo lo es todo, pues «el amor es tiempo y está hecho de tiempo, y, en consecuencia, es, a la vez, conciencia de muerte y anhelo de eternidad» (Mariano Lambea y Lola Josa en “*Todo es amor*”. *Manojuelo poético-musical de Barcelona*, introducción y edición crítica de Lola Josa y Mariano Lambea, Madrid, CSIC, 2013, p. 15). Y la vida, como dice Gracián, es movimiento. Pero en un estadio físico y no humano, de realización física, solamente se puede tener una representación del tiempo físico, que es, según Julian Barbour, la creación de la experiencia de la temporalidad por medio de la contraposición de imágenes estáticas o cápsulas del tiempo –como los fósiles– (Julian Barbour, *The End of the Time. The next revolution in Physics*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001, p. 30). Así pues, y aplicado a las fiestas reales, los fósiles de estas no representan más que una porción del pasado de su concepción y existencia total. Para ello, la fiesta real debe ser resucitada mediante el ejercicio de imaginación empírica como anteriormente se ha comentado.

¹⁰⁸ Gracián, *El Criticón*... *Op. cit.*, p. 834.

¹⁰⁹ Rousset, *Circe y el pavo real*... *Op. cit.*, p. 344.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 348.

¹¹¹ Caderón de la Barca, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales. Primera parte*, Madrid, Manuel Ruiz de Muga, 1717, p. [XXII]. Esta primera parte de autos calderonianos aparecerá en 1677.

¹¹² Esta es «una técnica de visualización que San Ignacio de Loyola recomienda para la meditación en sus Ejercicios espirituales, mediante la cual se enseñaba al que meditaba a recrear a través de los “ojos de la imaginación” la escena que él o ella quisiera contemplar, poniendo los cinco sentidos en componer con intensidad plástica plena a vista, el sonido, el olor, el tacto y el sabor de escenas como la crucifixión de Cristo o el sufrimiento de los condenados en el infierno», (Rich Greer, “Calderón, maestro...”, p. 619. Para un mayor conocimiento de esta técnica véase, entre otros, Pring-Mill, Robert D. F., “Some techniques of representation in the *Sueños* and in the *Criticón*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, 1968, pp. 270-284; y M^a Jesús Mancho Duque, “Cultismos metodológicos en los Ejercicios ignacianos: «La composición de lugar», en *Estado*

fiestas reales. Así que el análisis por separado de cada una de las artes no corresponde a la realidad tanto histórica como artística de cada una de ellas, pues con ello solamente se estudia y se profundiza en la dimensión musical, en la literaria o en la escenográfica. Las fiestas reales que se conservan, aún teniendo todos los testimonios de las diversas dimensiones artísticas, no volverán a existir si no se vuelven a llevar a escena sabiendo el contexto histórico-político que las motivó y, mucho menos, si se observan por separado los fósiles de la partitura, de la poesía o de los bocetos escenográficos. Por lo tanto, solo debe de interesar la observación del espectáculo de las fiestas reales como un arte dinámico, independiente y singular, un todo compuesto por lenguajes simultáneos y paralelos productos de la expresión multidisciplinaria en movimiento. Esto significa que su estudio debe prestar atención conjunta a la poesía del texto; a la música y al canto; a la escenografía en todo su amplio conjunto; al vestuario, a la iluminación¹¹³ y a todo aquel elemento que participe, siempre que se conserven los suficientes testimonios de los mismos. Joan Oleza promulga exactamente esta perspectiva interdisciplinaria que atienda a absolutamente todos los elementos que lo forman para el estudio del teatro del XVI y del XVII –incluyendo, por supuesto, la historia, la política, la sociología y antropología– en general para conseguir una mirada más teatral¹¹⁴. La relación entre estas partes es lo que forma la realidad y dimensión de la fiesta real, así que su estudio debe versar también en ese principio de interdisciplinidad que permita reconstruir a la vez que profundizar y descifrar el impacto emocional, sensorial, psicológico y espiritual del espectáculo total en el público, que veía un todo armonioso y no un cúmulo de partes. Es el resultado final y conjunto del trabajo de los diferentes artistas y no el punto de origen y de creación el que define y da forma las fiestas reales barrocas españolas. Así que para el estudio de las fiestas reales es primario y fundamental que el investigador, siguiendo el testimonio de esos fósiles, haga el ejercicio –interdisciplinar, por supuesto– de un viaje en el tiempo al auditorio que vio ese espectáculo

actual de los estudios sobre el siglo de oro, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 603-610; y Rossano Zas Friz, “Composición de lugar”, en *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, Grupo de Espiritualidad Ignaciana (ed.), Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 2007, p. 359-362.

¹¹³ «La utilización de iluminación artificial, que hacía posible la puesta en escena de espectáculos por la noche, intensificaba la sorpresa de muchos de los efectos especiales» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 536).

¹¹⁴ «[...] nos situamos con la decisión epistemológica de que una explicación razonable de nuestra historia teatral sólo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica. En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc. y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas» (Oleza, *Teatro y prácticas escénicas... Op. cit.*, p. 9).

y representación viva de varias horas al que se ha resucitado mediante la imaginación racional y, casi diría yo, empírica. Debe de seguirse las indicaciones de Calderón.

Para concluir este concepto de la importancia de la ejecución del espectáculo en sí y no del punto de creación, es muy útil recuperar los ejemplos antes mostrados sobre las relaciones y competencias entre artistas. Si bien en un primer momento de la fiesta la creación surgía de la pintura –la autoridad de Lotti en las fiestas reales antes de 1635–, después pasó a la poesía –con la hegemonía de Calderón hasta su muerte– y acabaron las fiestas reales determinadas en la creación por la batuta de la música –la italianización de la música y la positiva recepción de esta en la cultura, por lo que José de Cañizares tuvo que reescribir las arias por la nueva música de Diego de Lanuza, y no al revés–, la realidad de supradimensión artística no varía en absoluto –aunque sí en el plano estético, como es lógico por la evolución del barroco en general–. En consecuencia, se caería en un error intentar hacer una teorización general sobre la cronología y metodología de la creación de la fiesta real, pues dependiendo de cada caso este sería distinto. Lo que interesa es el concepto de fiesta real en sí, esa supradimensión artística y no tanto el punto de partida de la creación que, en la puesta en escena, es irreconocible. Por eso, para la consecución exitosa de su recuperación, debe emprenderse la resurrección desde una voluntad y una actitud utópica del espectáculo en su ejecución, no en su creación. En apenas un siglo se ha visto como el origen de la creación ha ido recayendo desde la pintura a la música, pasando por el texto dependiendo de las circunstancias histórico-culturales y artísticas de cada momento. Así que el orden cronológico y creativo de los factores no altera el producto, por lo que debe de estudiarse y tratarse la fiesta real barroca desde la misma perspectiva que se experimentó en el momento mismo del estreno o de las representaciones. A ello hay que atender por la temporalidad física efímera de las fiestas reales.

Esta es la visión que ha demostrado respetar y rescatar mejor tanto la impresión como la realidad de cada uno de los estrenos de las distintas y variadas fiestas reales españolas: espectáculo y existencia dinámica y efímera. Es importante que esto quede claro. No hay que olvidar que, tal y como recogió en sus palabras Antonio de Zamora en el prólogo de 1722, la escritura dramática del barroco es un continua práctica que va moviéndose y evolucionando. Esta idea, aplicada a las fiestas reales, evidencia la implícita experimentación de asimilación de elementos nacionales o extranjeros, la formación y el continuo desarrollo de los subgéneros poético-musicales¹¹⁵. Precisamente, la falta de una preceptiva o poética

¹¹⁵ «La precariedad teórica sobre las artes y las letras en la España del Renacimiento y del Barroco, sobre todo si la comparamos con el caso de Italia, se comprueba hasta qué punto las mejores poéticas son las

de la fiesta real la hará mucho más flexible a cualquier reglamentación y, por ende, avanzando mediante la experimentación práctica de sus representaciones.

En conclusión, este punto de vista es del que se partirá para asegurar –continuando con las ideas de unión artística que la colaboración entre artistas y la única importancia del espectáculo en su ejecución, no en su creación han iniciado– que cada arte expresa un determinado lenguaje paralelo y simultáneo al de las otras disciplinas, el conjunto del cual forma un único y superior lenguaje multiartístico que potencia a la vez que asegura la correcta unión artística de la fiesta real, del vivo espectáculo.

2.1.4. La música como integradora del espectáculo

Pero quizás el punto más delicado para afirmar esta unión artística y armónica del género poético-musical es cuando se habla del peso de la música. «La música estaba íntimamente ligada al drama español, tanto al religioso como al seglar, desde su más tempranas raíces en la liturgia medieval y la pompa cortesana»¹¹⁶. Con el desarrollo y evolución de la fiesta cortesana como tal, esa familiaridad de la música con el teatro explotará definitivamente relegando la experimentación de música como aderezo y ornamento al pasado. También el lenguaje de la música y la música en sí de las fiestas reales –ya sea fiesta cantada, zarzuela u ópera hispana– es paralelo y simultáneo, y, por lo tanto, se funde también con las otras artes para el todo de la fiesta. Si es cierto que en la mayoría de los casos la cantidad y la aparición de la música es mucho más pequeña en relación a la escenografía y a la poesía –especialmente en las fiestas cantadas y en las zarzuelas–, esto no significa que su importancia sea menor. Es cierto que la cantidad de testimonios musicales que se han conservado es extremadamente muy inferior al de los testimonios poéticos, lo que conlleva que no se pueda asegurar y demostrar empíricamente la verdadera importancia de la música en las piezas parcialmente cantadas, y que, como se sabe, la fiesta real barroca española se ha caracterizado por una prominencia del género mixto que reduce estadísticamente la proporción de los versos cantados.

Pero, precisamente:

implícitas, aquellas que en uno y otro campo desarrollan los escritores y artistas, rompiendo moldes, mezclando géneros, subvirtiendo estilos» (Egido, *Fronteras de la poesía...* *Op. cit.*, p. 196).

¹¹⁶ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 538.

la fría estadística no puede reflejar el impacto emocional que sobre los espectadores tenía la música según el momento en que fuese utilizada, la parte musical aplicada a un número relativamente pequeño de versos del texto podía suponer, como señala Querol¹¹⁷ para las obras de Calderón, varias intervenciones, lo que además de alargar considerablemente la obra supone un incremento notable de la música en ella.¹¹⁸

Esta importante observación que hace María Asunción Flórez corrobora la idea plasmada anteriormente de que lo único que importa de la fiesta real es el resultado final, el espectáculo en su estreno, rebajando la hegemonía y la importancia del origen de la creación. El poder de remover las pasiones y crear emociones de la música junto a la profundidad y el lirismo de la letra solamente se puede comprobar con la representación y ejecución de la fiesta real. Además Flórez, continuando con esta variabilidad de la fiesta respecto a la idea que se tiene de ella producto de los testimonios que han llegado, suma el dato de la frecuente práctica de añadir o acomodar poesía y música entre varias representaciones de la misma obra en un espacio temporal muy corto¹¹⁹, motivados estos cambios por una alteración de las condiciones y circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas en las que se ejecutará la fiesta. Esta muestra de lo cambiante y efímero del género reafirma la misma representación como único instante importante en el concepto del género. En ese caso, si toda la potencia y dimensión de la música solamente es apreciable en el momento del estreno, eso significa que la música desarrolla su propio lenguaje paralelo y simultáneo al lenguaje de las otras artes y que en absoluto está subordinado al texto.

2.1.4.1. El problema de unidad de la música dramática española

No obstante, esta relevancia de la música no es compartida por una parte de la crítica literaria y musicóloga. La prestigiosa musicóloga Louise K. Stein, en relación al peso de la música en la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, extrapolando el concepto a todo el subgénero poético-musical, afirma que la música que en el teatro poético-musical español aparece no es más que fragmentos que se estructuran mediante escenas musicales aisladas, exactamente igual que la música en la comedia nueva de los corrales:

¹¹⁷ Miguel Querol Gavaldá, *Música barroca española VI: Teatro musical de Calderón*, Barcelona, CSIC, 1981, p. 13.

¹¹⁸ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 228

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 228-229.

The music for this production was, as far as we can tell, confined to isolated songs—set pieces that constituted well-defined but loosely integrated musical scenes. [...] The partly musical zarzuela reverted to the comedia tradition with its justifiable but isolated musical scenes, and as a dramatic genre leaned further than semi-opera towards the “comic” side of Spanish tragicomedy.¹²⁰

Uno de los argumentos que Stein expone es el de que «the play is based on a pastoral story with gods and goddesses (non mortal characters who would perform sung recitative dialogue in the Calderonian system), but it didn't include sung recitative dialogue in performance, nor did it include a dramatic recitative soliloquy»¹²¹ y, también, el de la superficialidad musical de las emociones expresadas en las tonadas y en las situaciones dramáticas, faltas totalmente de significación simbólica («most of the songs-text in this play are emotionally shallow and placed in dramatic situations without symbolic implications»¹²²). La poca relevancia junto con la poca cantidad de canto hace que la música se preste absolutamente solo como un siervo expresivo del texto. La música solamente intervenía en los «momentos solemnes de reto, desafío o lirismo intenso, siempre de corta duración, en arioso o en coplas sin estribillos»¹²³, siendo amplificación y énfasis de la poesía y de todo el universo lírico barroco. Siguiendo estas argumentaciones, la música de las fiestas cantadas y de las zarzuelas no cumple la unidad artística total.

Pero, ¿qué pasa entonces con la música de las óperas hispanas, en las que la cantidad cantada es exactamente igual que la de la poesía? ¿Qué pasa con *La selva sin amor* de Lope, qué pasa con *La púrpura de la rosa* (1660) y qué pasa con *Celos aún del aire matan* (1660), ambas de Calderón? Efectivamente, para Stein la música de estas piezas tampoco tiene unidad artística total alguna y es un mero embellecimiento artístico subordinado. No hay unidad porque

the music of opera requires a self-consciously communicative vehicle in flexible musical media that can be adapted to the architecture of a dramatic story. [...] The opera must tell its story in music, with musical structures as analogues or even signifiers of dramatic structure. [...] The music must not only set a text but create and define the characters and dramatic situations. It should, in a sense, wear its heart on its sleeve.¹²⁴

Ello, según su visión, no ocurre en la tradición musical teatral española. Respecto a la ópera hispana, Stein mantiene la idea del elemento musical como una sucesión de números

¹²⁰ Stein, *Songs of Mortals...* *Op. cit.*, p. 296-297.

¹²¹ *Ibid.*, p. 296

¹²² *Ídem.*

¹²³ Danièle Becker, “El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*”, en *Revista de Musicología*, V, 2, 1982, p. 301.

¹²⁴ Stein, *Songs of Mortals...* *Op. cit.*, p. 189.

cantados que aparecen en determinados momentos de las piezas, siendo en las piezas completamente cantadas, las óperas, un encadenamiento continuo de diálogos y largas secciones cantadas que, por el contrario, no son el vehículo narrativo, descriptivo, expositivo, directamente emocional, lírico e interactivo con la poesía, como debía ser la música de ópera.

Spanish theatrical music was indistinguishable from secular music of a non-theatrical nature (except for the imported genre of recitative). The tradition of Spanish secular song, beginning with the romance, is one of restraint and simplicity, in which we find neither the intensely bold expression of the so-called Italian mannerists nor the exquisitely ornate and forceful rhetoric of the monodists.¹²⁵

Siguiendo estos razonamientos, la música de las fiestas reales españolas carece completamente de unidad artística total por la poca sintonía con la música operística italiana, aun los intentos notorios de Hidalgo y Durón con el recitativo y el aria. La música parece estar recluida por las cadenas que manda la poesía y condena al género de la ópera a no poder germinar nunca en España. Siguiendo los planteamientos de Stein, esta razón técnica de la incompatibilidad musical fue la que motivó el fracaso del intento de introducción de la ópera italiana con los Austrias. Irremediablemente castrada por la tradición, la entrada de la ópera estaba totalmente vetada por el poco desarrollo musical de la España del siglo XVII.

Así pues, se presenta una visión de incumplimiento de la unidad artística total en las fiestas reales de la poesía, de la música y de escenografía; se plantea una inexistencia del género poético-musical en España. No obstante, esta argumentación de Stein está basada en el estudio de la música de la fiesta real de una forma individual, particular y desde una perspectiva incorrecta, cual disección, comparando su nivel creativo con el de la ópera italiana para probar su validez y elidiendo la interacción y la relación con las otras artes y la idiosincrasia propia de la ópera hispana. Así, lógicamente, Stein encuentra poco relevante el papel de la música de las fiestas cantadas y de las zarzuelas en el campo de la creación, pues toda ella recae en la poesía, y sentencie a la eclosión de la ópera hispana por cuestiones técnicas de la tradición del teatro musical español.

Algo parecido opina Danièle Becker. Según la musicóloga, el compositor se debe ceñir al verso del poeta, respetando el acento y el carácter, expresando tanto el ambiente escénico como la caracterización de los personajes¹²⁶. Además, «no por falta de músico, sino por

¹²⁵ *Ídem.*

¹²⁶ Becker, "El teatro lírico en..." *Op. cit.*, p. 301-302.

falta de compañía y libretista adecuado así como de fuerte voluntad real al principio, falló la ópera en beneficio de una variedad de cualidades que se exigían del actor y de un espectáculo total»¹²⁷. Es muy posible que tanto Stein como Becker basen sus argumentos en las palabras del esencial compendio musical de Pablo Nassarre (1650-1730) *Escuela de Música según la práctica moderna* (1723), preceptiva de los años ochenta del siglo XVII aunque publicada en la segunda década del XVIII. En el vigésimo capítulo, “De las partes que ha de tener para ser perfecta toda composición música”, el maestro aragonés declara:

La sexta y última parte, que conviene a la perfección de la música, es ajustarla el compositor con la letra: y para eso se debe poner la atención en tres circunstancias que se requieren. La primera, en cuanto al acento; la segunda en cuanto al sentido; y la tercera en cuanto a expresar los afectos que pide. [...] En todo han de ser las detenciones de la música con la misma proporción que las de la letra, cuando es leída [...] Debe el compositor elegir el tono que fuere más al caso, y más expresivo de lo que tratare la letra, disponiendo la música ya en lo pausado, veloz, triste o alegre, según fuere más del caso: porque con tanta más perfección estará cuanto más conviniere con lo expresivo de las palabras.¹²⁸

Si se detiene un momento en esta idea de mimesis de la música el sentido de la letra, de la poesía, esta tiene el total control sobre la composición musical, siempre y cuando las palabras de Nassarre vayan dirigidas a la música teatral. Eso sí, únicamente mediante la visión que parta del origen de la creación. Por supuesto que el texto “crea” la música, pero lo que hay que tener en cuenta es que la música mostrará el mismo mensaje –aunque en una dimensión musical– que la palabra, esto es, podrá causar las mismas sensaciones y emociones que las de la poesía e igualmente mover las pasiones del alma, aunque en un lenguaje distinto. Bances Candamo deja muy claro el propio valor de la música en su gran preceptiva teatral: «la causa de ser los racionales tan inclinado a la música y de tener en ella aquel dulce imperio de mover las pasiones era porque las almas se acordaban de la suavísima armonía que se percibe eterna en la patria donde fueron criadas y se arrebatan de esta dulce memoria¹²⁹». Independientemente del punto de partida de la creación, es innegable que el lenguaje de la música es igualmente válido y tiene el mismo peso e importancia que la poesía, precisamente –e incluso paradójicamente– por el hecho de salir esta simultáneamente a escena con la música. Las palabras de Pablo Nassarre sobre la mimesis de la música hacen que se cree un lenguaje musical paralelo y simultáneo al de la poesía que, en el momento del estreno, de la puesta en escena del espectáculo total,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 431.

¹²⁸ Pablo Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna*, edición facsímil a cargo de L. Siemens, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, vol. II., p. 373-374.

¹²⁹ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, pp. 95-96.

mostrará exactamente lo mismo que la poesía. Además, las reglas de Nassarre son para una aplicación general de la música¹³⁰, no para la música de fiestas reales, en las que el dinamismo propio le otorga otro matiz¹³¹.

No solamente se ha visto que la importancia de la cantidad de la música puede llevar a equívoco en el caso de las fiestas cantadas y de las zarzuelas, sino que el origen de la creación autónoma no tiene valor significativo alguno. Así las palabras de Pablo Nassarre lo han demostrado. Para constatar esta idea, puede ayudar detenerse en la única gran ópera de Calderón. Allí la naturaleza y función de la música es un elemento totalmente dinámico y evolutivo:

En *Celos aun del aire matan* no sólo están caracterizadas musicalmente las escenas; también lo están los personajes, a los que asignan tesituras, melodías, formas musicales, e incluso procedimientos armónicos, en función de su situación y “psicología, es decir, según las reglas del decoro. Sin embargo, dada la importancia concedida en el teatro musical hispano del siglo XVII a los aspectos simbólicos, estas características se distribuyen respetando unas reglas igualmente simbólicas; ello significa que la transgresión de cualquier de ellas no se hace de forma gratuita sino significativa, y lleva aparejada un cambio jerárquico o psicológico del personaje al que afecta.¹³²

Por lo tanto, y contraponiendo la visión de Stein y Becker, la música de las óperas es un lenguaje paralelo y simultáneo al del texto y al de la escenografía porque en el estreno participa de igual manera en la creación del espectáculo total que es la fiesta real en toda su extensión. No se cumple, pues, la observación de que la tradición de música teatral española tiene una gran «superficialidad de las emociones expresadas en las tonadas como porque las situaciones dramáticas carecen de implicaciones simbólicas»¹³³, porque, sencillamente, no se puede extirpar un arte del espectáculo total en el momento del estreno. Hay que declarar, como antes lo hizo Aurora Egido, que esas interpretaciones deben cambiarse y hacen más mal que beneficio por ser:

¹³⁰ Esto se deduce de la siguiente sentencia, en la que obvia por completo la extrema duración de las fiestas reales, de más de dos horas de duración, y en la que aprueba el cambio de tono y melodía para no caer en desagrado, cuando, como hemos visto, la música debe ir paralela a la expresión del texto, lo que evidencia que está tratando de música instrumental o con poco canto: «Cuando la obra fuere muy dilatada, como las hay de hora o más, el discreto compositor, para mayor variedad de ella, podrá en algunos largos periodos mudar de tono o diapasón, con tal que al hacer tránsito de uno a otro, no sea con violencia, pasando de pronto de un término a otro, si no es de modo que no cause displicencia al oído» (Nassarre, *Escuela Música... Op. cit.*, p. 731).

¹³¹ El rasgo dinámico de la interacción de las diferentes artes supera considerablemente el estatismo de la poesía musical/música poética o de la música instrumental, donde la palabra sí puede llegar a regir la música por la falta del movimiento y de la acción que tienen las fiestas reales.

¹³² Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, p. 338-339.

¹³³ Flórez a relación de Stein (*Ibid.*, p. 274).

claramente proclives a la consabida óptica de una España diferente, cuando en realidad el resto de Europa fue a la zaga de España en materia teatral propiamente dicha, si exceptuamos el caso notable de Inglaterra con la más que sobresaliente obra de Shakespeare, contemporáneo de Lope¹³⁴.

Nada tienen las fiestas reales barrocas que envidiar a las óperas italianas o demás muestras poético-musicales europeas. Ni en tiempos de Felipe IV ni en tiempos de Fernando VI. Se podría achacar que esta afirmación es totalmente anacrónica, por el más de un siglo de diferencia y la evolución del género –italianización de la música, mejor dicho–. Pero, al fin y al cabo es el mismo espectáculo. Centrémonos en la esencia, en su naturaleza genérica y conceptual, no en las variaciones y modulaciones estéticas y de tendencias; quedémonos con la impresión y experiencia del público que disfrutó de esas maravillosas creaciones del teatro musical, aquel que «es el domicilio propio de todas las artes»¹³⁵. Y como casa de artificios que estimulan la percepción humana, los sentimientos y emociones, las impresiones y la misma experimentación dan lugar a una sensación utópica y atemporal, consecuencia de la concepción utópica y la tendencia idílica que obligatoriamente hay en las manifestaciones multiartísticas, máxime en el espectáculo de la ópera, capaz de, según Antonio Eximeno, conmover las piedras¹³⁶. Es en este punto donde Fernando Rodríguez de la Flor advirtió un elemento conceptual básico e importantísimo en la propia naturaleza de la unión artística de las fiestas reales. Aunque aluda a las óperas del siglo XVIII, el elemento multiartístico, la naturaleza de supradimensión artística tiene el mismo cariz utópico de concepción:

Creo que es en este nivel, si se quiere anecdótico, donde empezamos de verdad a entender esa aspiración del siglo hacia la obra de arte total, hacia una utopía realizada en la ejecución vocalística, en la presencia y el encanto de los cuerpos, de la daza también; en fin, en la magia de un espectáculo que reunía en sí todas las potencialidades de los mecanismos persuasivos, emotivos y simbólicos que pueden ser puestos en marcha¹³⁷.

No puede concebirse el espectáculo de la ópera o de la zarzuela si no es desde una visión utópica, pues el mismo sentido de conglomeración y superestructura de artificios es

¹³⁴ Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 155.

¹³⁵ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, p. 210.

¹³⁶ «Figurémonos pues un espectáculo cual se hubiera podido representar en este siglo [...] con una orquesta compuesta de los más célebres instrumentistas y con la magnificencia de escenas, vestido, iluminaciones, bailes y comparsas que hizo gozar a los españoles Fernando VI, de gloriosa memoria, en el teatro de su corte: a mí me parece que un espectáculo semejante nos haría ver verificada la fábula de Anfión, que con la música conmovía las piedras» (Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 76).

¹³⁷ Fernando Rodríguez de la Flor, “Canto catártico” en *Teatro y música en España*, Rainer Kleinetz (ed.), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, pp. 25.

indudablemente un ejercicio inteligente y creativo de utopía e idealidad. Otra cosa distinta es la consecución material y temporal del espectáculo, en el estadio físico y corruptible donde se realizará. Pudiera aclarar esta explicación del profesor Rodríguez de la Flor sobre la utopía estética de la obra total la aplicación de la teoría platónica de las ideas: el espectáculo como tal –sin contar con el comentado ejercicio utópico de alineación de artes para formar un estadio superior– es la parte inteligible, aquello perfecto y eterno que, como es lógico, se reproducirá de una forma y en una forma corruptible e imperfecta, erosionada por el tiempo y el espacio. Y, aunque se haya constatado que el motivo e iniciativa de la creación carezca de importancia en pos de la ejecución, de la vida efímera de la fiesta, debe tenerse muy en cuenta en la observación de la génesis del espectáculo no solo por ser la motivación de creación de la supradimensión utópica y metafísica, sino porque lo que genera en los espíritus expectantes, las sensaciones en la dimensión sentimental y humana, son completamente utópicas y plenas. Si bien la fiesta real solo existió y puede existir en su representación –dimensión real por la temporalidad física efímera–, para la idea del singular género de las fiestas reales debe de adquirirse e interiorizarse la utopía conceptual de la supradimensión artística –y esta está en una dimensión atemporal e intelectual, el mundo de las ideas platónicas–. Después estas últimas ya bajarán a la tierra y serán efímera su existencia; será entonces cuando deben observarse para su estudio y resurrección. Pero antes debe recorrerse todo el camino para su entendimiento sincero y real. Por consiguiente, esta densa reflexión y exhaustivo detenimiento en la naturaleza conceptual del género poético-musical sirve –con creces– para afirmar que la unidad artística en las fiestas reales barrocas españolas no solamente se cumple, sino que es immanente a su existencia, como la máxima representación artística de la humanidad¹³⁸.

2.1.4.2. "La cólera española" en la modulación de las fiestas

Asimismo, el subgénero de la ópera, del *dramma in musica* italiano, no disfrutó de gran acogida en la corte madrileña ni perduró como espectáculo preferido para la monarquía y la alta nobleza en el siglo XVII¹³⁹. La causa del fracaso de la ópera en la España de los

¹³⁸ «Si lo operístico, lo musical escénico, configura para varias generaciones de intelectuales, artistas y mentores una suerte de utopía estética, si ven en esta fórmula encaramarse lo que es una manifestación artística superior a todas cuantas le han precedido, ello nos obliga a un poco más que a hablar estrictamente de filología» (*Ibid.*, pp. 16).

¹³⁹ Aurora Egido ve muy claramente que el gusto hispano por el género mixto en todos los estratos de la sociedad era común, declarando al respecto del proyecto operístico de Calderón: «Teniendo como tenía todos los garantes de los monarcas, es evidente que si su proyecto no arraigó y se dedicó luego a escribir piezas

Austrias que promueve Stein se ve anulada por la existencia y por la importancia de un lenguaje musical en la España del último tercio del siglo XVII. Un lenguaje musical español, no italiano. Para conocer las claves de la poca continuación que tuvo este subgénero hay que volver, como siempre, a las circunstancias socio-políticas del teatro palaciego español en el siglo XVII. Dos razones se comprenden. De la primera, ya habla el propio Calderón de la Barca en la loa de *La púrpura de la rosa* para el estreno del 17 de enero de 1660 en el Coliseo del Buen Retiro¹⁴⁰, por boca de los personajes alegóricos del Vulgo y la Tristeza:

VULGO	[...] ha de ser toda música: que intenta introducir este estilo, porque otras naciones vean competidos sus primores.
TRISTEZA	¿No mira cuánto se arriesga en que cólera española sufra toda una comedia cantada?
VULGO	No lo será, sino solo una pequeña representación: demás de que no duda que tenga en la duda da que yerre la disculpa de que inventa, quien no se atreve a errar, no se atreve a acertar, y aquestas cosas, como sea por alto, ¿qué se pierde en que se pierdan? ¹⁴¹

Efectivamente, la configuración del carácter, la idiosincrasia cultural española, la “cólera española” no era totalmente compatible con una larga representación enteramente musical, “toda una comedia cantada”¹⁴². Por eso, muy significativamente Calderón hace que

semioperísticas, fue porque estas gustaban más tanto a los reyes y su corte como al resto de los que iban a coliseos y corrales» (Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 155).

¹⁴⁰ Calderón de la Barca y Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa...* *Op. cit.*, p. 41. La edición del texto de la loa corresponde a la celebración de 1660, mientras que la edición de la música de la pieza –la única que se conserva– es la de Tomás Torrejón y Velasco de la representación de 1701 en Lima. Como es lógico por el contexto político-histórico, esta última tuvo su propia y singular loa.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴² Es importante anotar que Calderón dice estas palabras refiriéndose a la representación cantada con la estructura de la comedia hispana, puesto que mantener toda su configuración y extensión más el elemento musical llevaría al espectador a una saturación artística y sensorial que haría imposible la apreciación de la supradimensión artística total. Este espectáculo de vastas e inmensas medidas puede comprobarse en *Celos aún del aire matan*, una ópera compuesta por tres jornadas con una extensión similar a la de las comedias y dramas comunes. De ahí que, aunque anteriores estas palabras a la referida ópera, el dramaturgo compusiera

sea el personaje del Vulgo, el pueblo, quien de las directrices de aquello que sí soportará la “cólera española”. Pero, como el objetivo principal de la fiesta real era la auto-celebración y la ostentación política y propagandística de la monarquía española como todavía hegemónica del mundo, era menester expresar esta superioridad mediante el espectáculo artístico que estaba arrasando en las cortes europeas: la ópera italiana¹⁴³. España, entonces, no solamente se equiparaba al mismo nivel de arte culto y palaciego que Europa, sino que las superaría. De ahí la necesidad de crear una ópera hispánica que supere a la italiana¹⁴⁴.

Estas palabras dejan entrever que la fiesta real debía ser una herramienta esencial para el estado moderno. Pero, precisamente por ese rasgo eminentemente nacional, esta no podía ser una analogía, una imitación en la morfología, de la ópera italiana¹⁴⁵. Aunque el sistema teatral palaciego creado por Lope pero asentado y mejorado por Calderón era, desde el punto de vista dramático, casi inmejorable y nada envidiable de las otras naciones en el siglo XVII –más bien al contrario–, no se le podía sumar una entidad musical de la misma duración y peso que las comedias (aproximadamente unas tres horas de media que con música se dilataba hasta las cuatro e incluso las cinco horas). De ahí que no es posible que la «cólera española / sufra toda una comedia / cantada», lo que deja solamente tres soluciones: a) una pieza que mantenga la estructura dramática y la extensión del drama y de la comedia barroca española con un número relativamente bajo de partes musicales (fiesta cantada o drama musical); b) una pieza mixta de declamación y canto musical en el que la extensión de la poesía se haya reducido para que quepa armónicamente una cantidad relativamente considerable de música (zarzuela); c) una pieza toda cantada y música pero

fiestas reales con un tamaño de la música menor al del texto recitado (como aconseja las palabras del Vulgo), precisamente por comprobar con *Celos aún del aire matan* que un espectáculo del tamaño de una comedia común toda cantada no funciona de la misma manera.

¹⁴³ Ya el mismo Calderón había apuntado dos años antes en la loa de *El laurel de Apolo* (1658) que el espectáculo cortesano y palaciego por excelencia en Europa era la ópera italiana, haciendo referencia a la naturaleza del género poético-musical:

No es comedia, sino solo
una fábula pequeña
en que, a imitación de Italia,
se canta y se representa.

¹⁴⁴ Exactamente lo mismo ocurrirá simultáneamente en Francia y la campaña de propaganda política y revalorización nacional de Luis XIV con la creación de la ópera francesa por parte de Lully. Aunque en menor medida por la época convulsa que fue la segunda mitad del siglo XVII en Inglaterra (guerras civiles y época de república), lo mismo se intentó hacer con las óperas (o semi-operas según Stein) de Henry Purcell.

¹⁴⁵ Margaret Rich Greer individualiza este rasgo de la “cólera española” en la persona del valido de Felipe IV como explicación del fracaso de la ópera o, más bien, de su tardío desarrollo hasta *La púrpura de la rosa*: «otra explicación podría ser que Olivares, que comprendía a la perfección el poder del teatro como una fuerza creadora de imagen, era decididamente antimusical y no estaba en absoluto bien dispuesto hacia los músicos extranjeros capaces de implantar la nueva música» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 549). Por mi parte, no la considero un motivo directo pero sí indirecto en tanto en cuanto esa “antimusicalidad” de Olivares –que debería permutarse por aversión a la música extranjera– pudo crear una sensibilidad nacionalista en cuanto a la música durante todo el reinado de Felipe IV, puesto que la italianización de la música española será clara con Sebastián Durón en la última década del siglo.

donde tanto la cantidad de música como la de la poesía –así también de la escenografía– por lo general han sido reducidas para no hastiar a "la cólera española" ni bloquear la calidad conjunta, es decir, "solo una pequeña representación" (ópera hispana)¹⁴⁶. Es decir, a cuanto más música menos parte declamada y menos extensión de la palabra y viceversa. Como cosa nueva en España –pues muy lejos queda el 1627 y muy poco precisa como ópera resultó *La selva sin amor* de Lope– es preciso arriesgar en esta experimentación. Nada hay que se pueda perder en el intento de superar España a las otras naciones en el campo artístico que no es el suyo propio, puesto que la *cólera* española es más proclive a las fiestas cantadas y a las zarzuelas. España no era Italia. La historia así lo demostró.

Pero no únicamente esta razón antropológica y cultural que Calderón manifiesta ya en el momento mismo de la creación de la efímera ópera española con los Austrias es válida para explicar y argumentar su fracaso. Sebastian Neumeister observa no solamente el aspecto enteramente musical o artístico general cuando afirma que:

La falta de éxito de la ópera en España no se debió probablemente a cuestiones de reparto y de género, sino, a pesar de la estructura semejante de sus clases dirigentes, a la diferente configuración sociológica de ambos países. En España un profundo abismo separaba la mayoría pobre de la población de una reducida élite política y cultural. En comparación, existía en las ciudades-estado de Italia, pequeñas pero ricas y de crecimiento orgánico, una temprana burguesía con conciencia propia que rivalizaba en arte y ciencia con la nobleza.¹⁴⁷

Aunque en estrecho contacto con la cultura italiana por los territorios itálicos de la corona (reinos de Nápoles, Cerdeña, Sicilia y el ducado de Milán), desde este punto de vista socio-político España –la España peninsular– solamente podía permitir la ópera en espacios muy reducidos y efímeros, solo bajo el contexto de ostentación y propaganda de la casa real o, en menor medida, de la alta nobleza¹⁴⁸. Esto, con el paso del tiempo, y la ausencia casi total de una burguesía consolidada que haga abrir y modificar el objetivo

¹⁴⁶ Como excepción que confirma la regla de la relativa corta duración de las óperas hispanas está *Celos aun del aire matan* de Calderón, que con tres jornadas todas cantadas y con música llegó a una duración próxima a las cinco horas. La razón de este experimento operístico de Calderón (estrenada el 5 de diciembre de 1660) se encuentra en la voluntad de fascinación y asombro que quería producir al público cortesano y francés debido a su motivación política (la misma que la también ópera *La púrpura de la rosa* –17 de enero de 1660–, aunque esta última de solamente 1957 versos debido a «la prisa con que hubo de ser preparada» (Calderón de la Barca y Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa... Op. cit.*, p. 43), la boda entre Luis XIV y María Teresa de Austria y, sobre todo, la Paz de los Pirineos, ambos acontecimientos de 1659).

¹⁴⁷ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁸ «Nos referimos a la fiesta aristocrática, nobiliaria cuyo objeto es la exaltación autogestionada de una genealogía ilustre. Un documento excepcional para esta época lo constituye la temprana relación de Castañiza, titulada *Las fiestas que hizo en Salamanca el muy ilustre Señor Nieto Magia* y que fue publicado por Pedro Laso en 1578» (Rodríguez de la Flor y Galindo Blasco, *Política y fiesta...*, p. 17).

mismo de la ópera harán que la importancia de la ópera en la sociedad española en la historia se diluya hasta desaparecer:

Con ello cambió también el carácter mismo de la ópera. Desde entonces, siendo ya un suceso verdaderamente público y no ligado ya a su función representativa, pudo contar con un amplio eco, incluso en un público socialmente heterogéneo. Esto mismo no es válido para las fiestas de Calderón y sus contemporáneos, circunscritas al estrecho marco de la corte madrileña. [...] La fiesta tuvo que quedar sujeta, según su función ostentativa, a la ocasión y al orden jerárquico para el que había sido encargada. En lugar de un acto para todos, mantuvo el carácter de auto-celebración de un grupo social reducido.¹⁴⁹

La ópera y la fiesta real en general en España en la segunda mitad del siglo XVII estaba condenada a morir a pesar de estar en su mejor momento; no por cuestiones técnicas y artísticas –pues se puede afirmar que la mayor ópera de Calderón, *Celos aun del aire matan*, de tres jornadas, es el mayor exponente de ópera hispana como tal y se puede considerar igualados y “competidos sus primores”, los de la ópera italiana–, sino por la ausencia de una cantidad considerable de público de élite social que pudiera entender, apreciar, potenciar y aguantar este complejo espectáculo. El aspecto de auto-representación de la monarquía y de la nobleza debía permutarse por el del disfrute y ostentación de una amplia y potente burguesía y aristocracia. Era necesario un cuerpo considerable de burguesía que demandase y consumiera ópera para, así, expandirla, mantenerla, promover su cultivo y agrandarla. Sería entonces cuando la ópera dejaría su implicación regia y minoritaria para convertirse en un producto del consumidor burgués, aunque dejaría los círculos palaciegos absolutistas para convertirse en símbolo e indicador del primer capitalismo, antepasado de la masa social. El utilitarismo de Jeremy Bentham (1748-1832) y John Stuart Mill (1806-1873) se entrevé en esta capitalización y privatización de la ópera europea de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Por supuesto, estas cuestiones no se pueden aplicar a España hasta la segunda mitad del siglo XIX; en España eso es otra historia¹⁵⁰.

Si a este rasgo social se le suma la singularidad de la “cólera española” podrá comprenderse por qué no prosperó la ópera hispánica. A lo dicho anteriormente por

¹⁴⁹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁰ Aunque es cierto que gran parte de la península itálica formaba parte de la corona española, los territorios de Milán, Sicilia y Nápoles no solamente tenían una cierta autonomía tanto política como artística y social de la metrópoli ibérica que se refleja en el estado de fueros que cada uno de estos territorios tenía, sino que cuando la ópera explotó definitivamente como producto de burguesía –mitad del siglo XVIII–, estos territorios donde se desarrolló la ópera del *bel canto* ya no formaban parte de la corona española bajo la nueva dinastía de los Borbones, precisamente, por haberlos perdido todos ellos en el tratado de Utrech (1715), que puso fin a la guerra de Sucesión española (1701-1715), en provecho del Imperio Austríaco, además de los territorios de los Países Bajos Españoles (Flandes).

Calderón hay que sumarle esta idea de Gaspar Lucas de Hidalgo muy ilustrativa de, precisamente, el carácter español:

¿Quién hay que, puesto en el teatro de esta vida, no se canse de ver representar sus melancólicas tragedias, sin que entre jornada y jornada le diviertan con el entremés de un placer y honesto pasatiempo? Reciba, pues, el cuerdo Lector este juguete: pues sabe que a su tiempo y en su tanto importan las burlas tanto como las veras.¹⁵¹

La “cólera española”, además de no aguantar toda una representación cantada, no soporta que todo el tono de esta sea continuamente patético y ni que el ambiente tenso y trágico sea demasíadamente dilatado. Echaría en falta el elemento cómico, aquello que diera un respiro a la mente y al corazón, la dosis justa y necesaria que purgara las pasiones mediante la carcajada y la libre, risueña, precisa, profunda y efectiva desdramatización del elemento serio, en combinación, claro está, con el efecto del propio rasgo serio. El éxito de la comedia nueva de Lope se sustenta en que cubre las necesidades de espectacularidad trágica y esparcimiento cómico, tal y como ocurre en las vidas del público que lo observa, haciendo del verso de su *Arte nuevo de hacer comedias* «lo trágico y lo cómico mezclado» expresión del realismo concebido por Lope y reformulado por Calderón:

Calderón prueba en esta ópera [*Celos aún del aire matan*] hasta qué punto lo mejor de ella era justamente aquello que no cuadraba con la ópera italiana, porque pertenecía a una tradición arraigadísima y genuinamente española, que había unido lo trágico y lo cómico, atándolos para siempre en indisoluble lazo.¹⁵²

He ahí la importancia y el peso de no solamente de los entremeses y de los bailes, entre jornada y jornada de la pieza grande de la fiesta, sino de la aparición del elemento cómico en la seriedad temática y argumental de la fiesta. Y los reyes y nobles eran también españoles, acostumbrados a los dinámicos y entretenidos espectáculos hispánicos. El carácter español necesita de ciertos respiros cómicos que refresquen cada una de las sensaciones y emociones producidas por el drama principal. Por esta razón considero el gracioso —especialmente el gracioso de Calderón— como una de las mejores aportaciones y herencias de todo el teatro español a la literatura universal, además de ser clara muestra del juego de oposición de concepto propio de la cosmología barroca: «tanto importan las burlas como las veras». Esta importancia del gracioso como puente entre realidad y ficción

¹⁵¹ Gaspar Lucas de Hidalgo, *Diálogo de apacible entendimiento*, Bruselas, Roger Velpius, 1610, “Al lector”, [f. 1r]. La primera publicación fue de 1605.

¹⁵² Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 161.

sirve de baliza para el reconocimiento de los distintos niveles de significación, los cuales se verán pormenorizadamente en el segundo punto del capítulo.

Pero esta importancia de la comicidad, como es lógico, puede estar mucho más relacionada con una determinada posición social más popular, con lo que lleva a la mezcla de lo trágico y lo cómico, rasgo este meramente hispánico. Aurora Egido ve claramente que una de las razones de peso del fracaso de la ópera en España, como la tragedia, es el poco peso híbrido:

El fracaso de la tragedia a finales del XVI y principios del XVII es parangonable al de la ópera: pues haberla, la hubo, pero no arraigó, porque fue el género mixto de la comedia nueva o luego el de la comedia mitológica semicantada o el de la zarzuela los que acabaron triunfando.¹⁵³

Este hecho que hizo que fracasara es, a la vez, un rasgo definitorio de no solamente la ópera hispánica sino del género de las fiestas reales barrocas españolas: el cariz híbrido tragicómico y popular-culto. La dimensión popular del teatro general –y, por lo tanto, su fuente inmediata de sustento y éxito– no se ve reflejada en un género demasiado serio y homogéneo como son las tragedias. Aunque es cierto que muchas de las fiestas reales se abrían al público –con una finalidad meramente recaudatoria–, estas representaciones populares de piezas áulicas y aristócratas estaban condenadas a no prosperar. La ilusión de la tramoya, la belleza del canto o la fantasía de las palabras que producían al público popular –con un gran porcentaje de analfabetismo– no podían sostener eternamente el género poético-musical en la inmensa mayoría de población española, las clases trabajadoras. Esto conectaría con la falta de una burguesía amplia en España. Por eso, mientras la ópera no prosperó, la zarzuela sí se mantuvo hasta la aparición de ese público burgués tan necesario para efectuar la metamorfosis que había sufrido la ópera italiana: la fiesta cantada y la zarzuela continuaron por ese rasgo idiosincrático cultural y el elemento de la comicidad –ya sea en los entremeses o en la figura del gracioso–, aunque únicamente en grupos sociales reducidos que preponderaban la zarzuela¹⁵⁴ a la fiesta cantada, hasta la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵⁴ Esta idea de la singularidad de la “cólera española” que Calderón como razón que puede dificultar el cultivo de la ópera se extiende por todo el siglo XVIII y llega hasta el XIX. Por ejemplo, el valenciano Antonio Eximeno defiende a la zarzuela como un género más adecuado al temperamento español cuando declara que «solamente se canta la parte que exige la música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidiará a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, &c., conciliando así el placer del oído con la instrucción del entendimiento» (Eximeno, *Del origen y reglas... Op. cit.*, p. 196); y Tomás de Iriarte hace mención de lo mismo que Calderón: «digna mención pudieras / haber hecho también de nuestro drama / que zarzuela se llama, / en que el discurso hablado / ya con frecuentes arias se interpola, / o ya con dúo, coro y recitado: / cuya mezcla, si acaso se condena, / disculpa debe hallar en la española / natural prontitud, [...] en

aparición de un cuerpo amplio de burguesía española, en el siglo XIX, lo que permitió que la fiesta real barroca del siglo XVII y principios del XVIII se metamorfosara radicalmente en un espectáculo acorde con el público que la consumía, ahora un público socialmente heterogéneo que, como indicó Jovellano en 1790, está en el elemento espectacular y meramente artístico, lúdico, «su principal objetivo porque al fin, entre los concurrente al teatro siempre habrá muchos de aquellos que sólo tienen sentidos»¹⁵⁵. En esa evolución hispana tuvo mucho que ver, según los la opinión general culta, el rechazo popular a la deriva italiana de las fiestas en los primeros Borbones: «Este género, poco definido, decayó en el siglo XVIII con la venida de Farinelli a Madrid y el entronizamiento de la ópera italiana. A mediados del siglo XIX se ha desarrollado la zarzuela como un género definido y nacional»¹⁵⁶.

Pero esta opinión de la zarzuela nacional y costumbrista de la “cólera española” y la idiosincrasia castellana –por no decir madrileña–, es decimonónica y, como ocurrió con la recepción de Antonio de Zamora, debe de revisarse: Farinelli y la ópera italiana triunfaron en la España de la primera mitad del siglo XVIII¹⁵⁷. La admiración hacia la música y la ópera de Felipe V y Fernando VI es más que suficiente como prueba de ello:

Muchos autores de la primera mitad del XVIII, Torres, Añorbe, Cañizares o Salva y Vela, no se desdeñaron de componer obras de esta clase mientras por otra parte iba en auge, con el apoyo oficial, la ópera italiana [...]; con pocas excepciones, desde 1738 hasta la entronización de Carlos III, también son óperas serias con personajes mitológicos o pertenecientes a la historia de la antigüedad (los temas “chinos” no eran en el fondo más que una variante) las que

que la recitada cantinela / es rémora tal vez que no le agrada» (Tomás de Iriarte, *La música*, Madrid, Imprenta real, 1789, p. 96, aunque la publicación original es de 1779). Cotarelo, en su *Historia de la zarzuela*, recoge estas ideas y se postula partidario de ellas (Cotarelo, *Historia de la zarzuela... Op. cit.*, pp. 14-15). El mismo Ignacio de Luzán, desde una perspectiva claramente neoclásica, advierte que «por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música» (Luzán, *Poética... Op. cit.*, 573). Si es cierto que el neoclasicismo opina que no es necesaria la música en los dramas, sí salva la utilización «con mucha prudencia, en situaciones escénicas muy determinadas y subordinadas siempre al hecho de que lo esencial en el drama es la representación hablada» (Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia... Op. cit.*, p. 237), puesto que «la música mueve también los afectos» (Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 575).

¹⁵⁵ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones... Op. cit.*, p. 210.

¹⁵⁶ Félix Sánchez Casado, *Elementos de retórica y poética para los usos de los alumnos de los seminarios, institutos y colegios*, corregida por Enrique Sánchez Rueda, Madrid, Hernando, 1942, pp. 319-320. Se trata de la 11ª edición; la primera es de 1828.

¹⁵⁷ Juan José Carreras pone énfasis en lo equivocada y mal sintetizada opinión de Cotarelo sobre la evolución del género durante el siglo XVIII: «Consecuentemente, la tradicional tesis de la progresiva italianización de la música española como clave de su decadencia, que algunos rechazamos, reinterpretándola de forma más optimista como modernización o europeización, implica una descripción como proceso histórico y una valoración estético-moral (lo extranjero visto como permanente amenaza a la propia identidad) de los cambios de la música teatral en la España del siglo XVIII que resultan inservibles a estas alturas de siglo» (Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 52).

figuran en la lista cronológica de representaciones en dichas salas establecida por Carmena y Millán.¹⁵⁸

Si bien tiene su origen, como se ha comentado, en el anterior siglo, sería un error pensar que la zarzuela de corte barroca —o aún la ópera— durante el siglo XVIII desapareció por completo. Si bien el estatus y naturaleza de las fiestas reales barrocas se mantiene casi inalterable hasta el final del reinado de Fernando VI por el rasgo que ocupará el segundo punto —la “ocasionalidad”—, durante la segunda mitad de siglo continuó habiendo ópera española y ópera italiana hasta su prohibición en 1799¹⁵⁹. Pero su existencia no significa su popularidad: estas óperas italianas, herederas estética y conceptualmente de las fiestas reales barrocas, no contaban con el favor del conjunto del pueblo, pues gustaba más del espectáculo poético-musical popular, es decir, la zarzuela costumbrista. Como es lógico, era un entretenimiento para el pueblo, lo que chocaba directamente con el ideal y la finalidad del teatro para los neoclásicos. La deriva costumbrista del espectáculo musical — que ya había dejado de ser fiesta real— levantará las críticas de Eximeno¹⁶⁰ o Jovellanos, denunciando este que mientras «otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y ninfas; nosotros, los manolos y verduleras»¹⁶¹. Aquellos reformadores estaban interesados en una transformación de la fiesta en espectáculo, eso sí, este último como «estructura naturalizadora de la ideología burguesa»¹⁶², la clase social que debía tomar el timón del destino próspero del estado español. Pero aquello no pasó de un proyecto que, como las ideas reformistas ilustradas, se detuvo con la Guerra de Independencia. En ese caso, la popularización del género poético-musical dominante por ser el más consumido hace que se pierda el elemento de la “ocasionalidad” y de la relación con el poder que tuvo en origen, y, en consecuencia, obliga a cambiar el elemento fantástico y no realista a otro más acorde con el estatus social de los consumidores de ese espectáculo —incluso con las reposiciones de fiestas de tema mitológico del siglo anterior¹⁶³—. Si bien en febrero de 1764 se celebró

¹⁵⁸ Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁵⁹ Se prohibieron en los teatros españoles «representar, cantar ni baila piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos, así como está mandado por R[oyal]. O[rdenanza]. de 28 de diciembre de 1799».

¹⁶⁰ «El ansia del pueblo por gozar estos espectáculos hizo abrir los teatros por granjería, en los cuales falta siempre alguna parte del fundamento del teatro músico» (Eximeno, *Del origen y reglas... Op. cit.*, p. 294).

¹⁶¹ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones... Op. cit.*, p. 210.

¹⁶² Contreras Elvira, “De la fiesta al espectáculo...” *Op. cit.*, p. 258.

¹⁶³ Un ejemplo de este fenómeno de adaptación de la fiesta real barroca al espectáculo popular madrileño de la segunda mitad del XVIII es la reposición de *El Golfo de las sirenas* por la compañía de Manuel Guerrero el 20 de febrero de 1753: «Guerrero, autor de obras poéticas y teatrales, hace también exornos de comedias para adaptarlas a las exigencias de la puesta en escena. En el que hizo en *El Golfo de las sirenas*, además de la loa y la mojiganga final, suprime el episodio completo de las sirenas y algunos versos; y para adaptar la obra, que había sido concebida por Calderón como fiesta de la Zarzuela para dilecto de la Corte en el periodo de Carnaval, a los gustos del nuevo público la transforma en una folla, forma de espectáculo muy de moda en la

con zarzuelas el casamiento de la infanta María Luisa de Borbón con el futuro Leopoldo II de Austria, esas fiestas para el pueblo pertenecían ya a un género nuevo. Estas zarzuelas —*El tutor enamorado*, traducción de Ramón de la Cruz; *Los cazadores*, del mismo; *El celoso burlado*, de Olavide; y *La feria de Valdemoro*, de Clavijo y Fajardo— confirmaban la transición de los temas mitológicos a los de la idiosincrasia madrileña, costumbres y gustos españoles de clase media:

La mitología se reducía ya en la referida zarzuela a una mera fachada tras la que se ocultaban a duras penas el “petrimetre” Aquiles (o sea la persona particular que imitaba los modales de las clases superiores), el “alcahuete” Ulises y la “atolondrada” Briseida, asimilándose los “héroes y semidioses” a unos “abates y cortejos”. Se trata de las mismas críticas que sufren a menudo los protagonistas de comedias heroicas.¹⁶⁴

La banalización de la mitología será, como se ha ido viendo en los capítulos anteriores, una de las grandes críticas de los neoclásicos al espectáculo popularizado. Pero la progresiva pérdida del elemento elitista y reservado para un desembarco comercial demanda ineludiblemente esa actualización de la estética y concepción del espectáculo en el tiempo y los gustos de los consumidores. Ocurrió, en esencia, lo mismo que en la versión de Antonio de Zamora de *El burlador de Sevilla*. Si *No hay deuda que no se pague* es de 1719, ¿qué habría de ocurrirles a los *dramma in musica* entrada ya la segunda mitad del siglo? La gran ópera española e italiana de la primera mitad del siglo XVIII en España fracasa ahora ya sin remedio y sin el amparo de la oficialidad de la corona, corrompiéndose la esencia culta, elitista y superior de antes. «Y es en este contexto donde se enfrentan las concepciones utopistas del arte —que tratan de crear un mundo sin referente materia, un mundo de aspiraciones ideales— y otras concretas percepciones del espectáculo como arte de masas»¹⁶⁵. En ese filón, Ramón de la Cruz se inició la zarzuela costumbrista, destacando su *Las segadoras de Vallecas* (1768)¹⁶⁶. El simbolismo cosmológico atemporal de la anterior fiesta real es inexistente porque ha dejado de ser necesaria para un público popular y para nada

época» (María Luisa Tobar, “Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón”, en *Compostella aurea*. Actas del VIII Congreso de la AISO, Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 448).

¹⁶⁴ Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁵ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico”... *Op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁶ Lo mismo ocurrió ese mismo año con la “zarzuela heroica” Briseida de Clavijo y Fajardo, en la que, según opinión de algunos contemporáneos, «la mitología se reducía ya en la referida zarzuela a una mera fachada tras la que se ocultaban a duras penas el “petrimetre” Aquiles (o sea la persona particular que imitaba los modales de las clases superiores), el “alcahuete” Ulises y la “atolondrada” Briseida, asimilándose los “héroes y semidioses” a unos “abates y cortejos”. Se trata de las mismas críticas que sufren a menudo los protagonistas de comedias heroicas. Por fin, según Cotarelo, fue Ramón de la Cruz el que aseguró la transición de los temas mitológicos a los de la vida diaria y de costumbres españolas» (Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, p. 59).

culto que únicamente quería divertirse viéndose identificados en el espectáculo. De esta tan sencilla y precisa forma describe Julio Caro Baroja la trivialización de las fiestas reales: «lo que en una época era cosa para reyes y magnates, cien años después se hacía —y como se podía— en teatros y teatrillos para el uso del público común, y este descenso a los tablados populares de la tramoya sistematizada, fue acogido en todas partes con fruición y condicionó ciertos géneros y entre ellos la ópera y nuestra comedia de magia»¹⁶⁷. Aunque el elemento de unión artística sobreviva en gran medida por la esencia poético-musical, esta nueva zarzuela nada tiene que ver con su predecesora.

Con el advenimiento de una burguesía fuerte durante el siglo XIX, la zarzuela habrá de convertirse, esta vez sí, en producto cultural —que debía hacerse hueco en la jungla de la ley de la oferta y la demanda— para su afianzamiento desligado de la protección de las arcas reales o nobiliarias. Esta burguesía española, decimonónica, patriota y costumbrista, hizo de la zarzuela, junto a las clases populares, su forma de expresión social y fue la encargada de sostenerla y de potenciarla. Esta zarzuela era ya un producto nacional, el producto nacional reflejo de su sociedad. De esta forma resume Cotarelo y Mori lo que significa el género mixto en la idiosincrasia cultural española que no pudiera representar la ópera:

Después de todo, para España no es una gran desdicha, que haya que deplorar, el carecer de una ópera nacional, puesto que tiene y tuvo otro género semejante o casi igual más conforme con su idiosincrasia o genio nativo, en el que puede lucir no sólo el divino arte de los sonidos sino la poesía, su hermana, que en hermosos consorcio le ayuda y suple en determinados momentos. Este género es la zarzuela.¹⁶⁸

En ese sentido, el elemento de ceremonia oficial y cortesano de la fiesta cantada, de la zarzuela y de la ópera barroca se suprimió¹⁶⁹. Es decir, a la zarzuela en España le ocurrió lo mismo que a la ópera en Italia, aunque con una diferencia de siglo y medio. Pero antes de esa separación del objetivo de ostentación y de propaganda, las fiestas cantadas y las

¹⁶⁷ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 226.

¹⁶⁸ Cotarelo, *Historia de la zarzuela...* *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁹ En relación a este tema es importante anotar que es a partir de esta escisión del elemento ceremonial, de ritual político, cuando las fiestas cantadas, zarzuelas y óperas pueden ser modificadas y versionadas distanciándose del original, pues la “ocasionalidad” que motivó su creación se ha eliminado totalmente. Entonces, como se ha dicho, lo que antes había sido fiesta real pasa a ser un “mero” espectáculo artístico. Nótese, poniendo una pieza de Zamora como ejemplo, la versión que Andrés Lima estrenó el 17 de mayo de 2013 en el Teatro de La Zarzuela de Sevilla de la zarzuela *Viento es dicha de amor*, con libreto de 1708, aunque estrenada póstumamente el 28 de noviembre de 1743 con música de José de Nebra. En la nueva versión todo el elemento fantástico y pastoril de la trama se ha eliminado trasportando la acción a un balneario en Suiza en el siglo XXI, además de la sustitución literal de varios pasajes de la poesía original por otros autores de muy distintas y dispares épocas, realizando un cambio no solamente excesivo que nada tiene que ver con el espectáculo original sino dando una impresión de obra nueva a algo que no lo es. Este hecho reafirma otra vez lo elevadamente efímero de las fiestas reales.

zarzuelas barrocas desempeñaban exactamente el mismo papel en España que las óperas italianas en Italia¹⁷⁰. La zarzuela, en el siglo XIX, era «la ópera cómica española»¹⁷¹. Puede que esa sea también otra razón del fracaso de la ópera hispana: la ya existencia de una alternativa. Charles Aubrun, recordando lo dicho anteriormente por Aurora Egido¹⁷², considera los dramas mitológicos (fiestas cantadas) y las zarzuelas a mitad de camino de la ópera italiana y de la comedia española, siendo este resultado la solución hispana a esta búsqueda de un teatro musical potente –es decir, que se convierta en una herramienta de estado– en la cual toda Europa estaba inmersa¹⁷³. Esa solución se consolidó plenamente en el siglo XIX. Por lo tanto, más que fracaso debe hablarse de transformación del género poético-musical de la fiesta real barroca a zarzuela costumbrista, producida por razones socioculturales, no por una falta de talento y calidad artística o musical.

¹⁷⁰ Aunque advierte Daniele Becker que la no progresión de la ópera en España se debe a cuestiones técnicas (Becker, “El teatro palaciego...” *Op. cit.*, p. 431), afirma el concepto de las fiestas cantadas –lo que él llama “zarzuela grande”– y de las zarzuela –lo que él llama “zarzuela pequeña”– desempeñando la funciones de la ópera en el teatro poético-musical hispano durante el reinado de Carlos II, en especial la zarzuela de dos jornadas. (Becker, “El teatro lírico en...”, *Op. cit.*, p. 428).

¹⁷¹ Sánchez Casado, *Elementos de retórica...*, p. 319.

¹⁷² Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 154.

¹⁷³ Charles Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 29.

2.1.4.3. La música en las fiestas cantadas y las zarzuelas

Tal y como se está viendo, la unión artística de la música en las óperas hispánicas es incuestionable. Ahora bien, en las fiestas cantadas y en las zarzuelas el elemento musical es bastante menor que el elemento poético. Esto podría hacer cuestionar la unidad artística total de la música en estas piezas. A menos en la parte musical, es lógico que la palabra tenga mucho más peso y gobierne la aparición de la música debido a la naturaleza híbrida del género. Pero, como se ha dicho antes, nunca hay que infravalorar la música ni de las fiestas cantadas ni de las zarzuelas. Partiendo de la cantidad nunca se puede recuperar la realidad sensitiva y emocional que fue la puesta en escena, de la provocación que supuso a más de un sentido como anteriormente; experiencia sensorial que todas las piezas poético-musicales dejan latente en su representación y en la recepción por el propio público. La importancia sensitiva parte ya desde las palabras de los personajes, como así se demuestra en la fiesta real *Triunfos de Amor y Fortuna* de Antonio de Solís:

porque aquel primer cariño
que en mi pecho se engendró
de oír sus nobles afectos,
a ser incendio pasó
cuando empezaron los ojos
a confirmar la elección
de los oídos.¹⁷⁴

Solís plasma con esta pieza no solamente un tema lírico y literario propiamente barroco (el baile de conceptos opuestos, en este caso con los sentidos), sino que está intentando mostrarnos que ese juego barroco, ese concepto cosmológico del barroco en cuanto a lo material, lo efímero –y, en consecuencia, relativo en una parte a lo humano– se realiza de una manera física, perceptible directamente con los propios sentidos, que se convierten en origen y principio del canal de transmisión. En la fiesta real lo sensible y lo tangible rompen la barrera etérea de la palabra. La palabra se hace oído y se hace vista. Los lenguajes se multiplican por tantos sentidos entren¹⁷⁵, aunque después el mensaje sea uno, uno suprasensible que ha tenido que llegar obligatoriamente mediante los diferentes sentidos.

¹⁷⁴ Antonio de Solís, *Triunfos de Amor y Fortunas*, estudio y edición crítica por M. Mar Puchau, transcripción poético-musical de las piezas conservadas por Lola Josa y Mariano Lambea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, pp. 179, vv. 2233-2239.

¹⁷⁵ A propósito de este tema en la fiesta de Antonio de Solís, María Asunción Flórez comenta: «La oposición vista/oído que es también un tema recurrente en la producción dramática de Calderón, cuya influencia en esta obra de Solís es en mi opinión evidente. [...]; y de hecho Solís hace en la obra constantes alusiones a ambos y a su oposición, con lo que consigue subrayar de forma muy sutil la unión de las tres artes que constituyen la esencia de la fiesta cortesana: poesía, música y pintura» (Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, p. 237).

Esta idea supera el modo de conocimiento que propone la postura racionalista de René Descartes¹⁷⁶ (1596-1659), donde los sentidos no hacen más que difuminar y tergiversar la realidad y es necesario trillarla mediante la duda metódica. «Poetas (fuesen líricos o dramáticos) y compositores quisieron mover los afectos y provocar en el oyente y espectador un impulso mucho más emotivo que racional»¹⁷⁷. Así se reafirma el origen y concepto plenamente barroco de la fiesta real, acercándolo a la postura de Blaise Pascal (1623-1662), en la que el corazón tiene razones que la razón no conoce¹⁷⁸, la emoción de las impresiones que llegan al corazón y al espíritu mediante los sentidos.

Esta provocación multisensorial es, entonces, un rasgo intrínseco a la unidad artística. Y, como puede comprenderse, solamente estos momentos son los que se pueden considerar –pues motivan esa fascinación y clímax sensorial y, después, espiritual– propios del nuevo lenguaje poético-musical: cuando se unen poesía, música y escenografía. De esta forma describió Tirso de Molina en su comedia *El vergonzoso en palacio* (anterior a octubre de 1621¹⁷⁹) la idea de fiesta teatral barroca:

SERAFINA ¿Qué fiesta o juego se halla,
que no le ofrezcan los versos?
En la comedia, los ojos
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados tus enojos?
La música, ¿no recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del conceto
y la traza que desea?¹⁸⁰

Se busca llegar al clímax sensorial con diferentes lenguajes simultáneos. La escenografía –extensa, admirable y sorprendente a la vista– está siempre presente en el espectáculo, igual que la palabra. Pero aunque, como se ha dicho, la aparición de la música

¹⁷⁶ «[...] pensé que debía hacer lo contrario y rechazar como absolutamente falso todo aquello en que pudiera imaginar la menor duda, con el fin de ver si, después de hecho esto, no quedaría en mi creencia algo que fuera enteramente discutible. Así, puesto que los sentidos nos engañan, a las veces, quise suponer que no hay cosa alguna que sea tal y como ellos nos la presentan en la imaginación» (“Cuarta parte del Discurso”, en René Descartes, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, edición y traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 67).

¹⁷⁷ “*Todo es amor*”... *Op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁸ «Y si el entendimiento y el corazón son las dos puertas por donde las verdades a nuestro alcance penetran en el alma, debido a “los caprichos temerarios de la voluntad sin el consejo del razonamiento”, pocas penetran a través de la primera y muchas se introducen de rondón por la segunda» (Francisco Díaz del Corral, *Blaise Pascal: la certeza y la duda*, Madrid, Vision Net, 2008, p. 323). De estas palabras se vislumbra lo que será el espíritu dionisiaco que Nietzsche reconoce en la tragedia clásica griega.

¹⁷⁹ Tirso de Molina, *Obras completas. Tomo I*, Blanca de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar, 1946, p. 429.

¹⁸⁰ Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, Francisco Ayala (ed.), Madrid, Castalia, 1971, vv. 749-758.

en las zarzuelas y en los dramas musicales no es continua, sí que, aquellos momentos en los que aparece, se crean las mismas emisiones multisensoriales y emotivas que solamente se pueden elaborar mediante la interacción y fusión total de las diferentes artes. Aunque, como se ha dicho, esos momentos son limitados, su importancia y efectividad es exactamente igual. Por lo tanto, en las fiestas cantadas y zarzuelas sí se respeta la unidad artística total, pues, aunque no continuo, la música otorga la misma emoción sensorial y espiritual que si fuera toda cantada.

En cuanto a la posible ausencia del rasgo creativo del ambiente de la escena y de las características de los personajes, y la ausencia del rasgo motivacional de acciones y emociones tanto de la trama como de los personajes –se ha visto que Stein ponía en duda en relación a la ópera–, Calderón en su segunda etapa (1651-1681) –que es, casualmente, la que más fiestas reales produce, dedicándose muy especialmente al teatro palaciego– empieza a cultivar «una fórmula en la que además de introducir nuevas formas musicales importadas de Italia, se concede a la música una función mucho más trascendente al otorgarle un considerable significado metafísico y dramático»¹⁸¹. Estas palabras relativas a la fiesta cantada son de Stein. Efectivamente, parece que en cuanto al subgénero poético-musical de las fiestas cantadas, de los dramas musicales, Stein sí que aboga por que la música tenga un papel importante y definitorio de la trama, recayendo este en su simbolismo y el potencial abstracto y espiritual de la misma. Pero, ahora bien, en cuanto a la música de la zarzuela «cree que no existe una integración temática de la música en la obra, que es simplemente un ejemplo de los ligeros entretenimientos cortesanos, y se diferencia claramente de las comedias mitológicas serias tanto por la superficialidad de las emociones expresadas en las tonadas, como porque las situaciones dramáticas carecen de implicaciones simbólicas»¹⁸². De ese modo, y siguiendo su criterio, la superficialidad de la música está motivada por la de la poesía de las zarzuelas. Esta música no es más que embalaje y ornamento formado por la sucesión de tonos musicales de un texto de poca profundidad conceptual.

Por el contrario, la palabra y la música de las zarzuelas están unidas en la superficialidad y el elemento poco serio –los sencillos argumentos de estas y la poesía dramática se centran exclusivamente en el tema del amor entre personajes mitológicos, centrándose la trama en la recreación de una historia amorosa mitológica–, lo que hace que, como muy bien dice Flórez en relación a la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Vélez de

¹⁸¹ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 235, citando a Stein, *Songs of Mortals...* *Op. cit.*, p. 130.

¹⁸² Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, pp. 274-275.

Guevara, este, «siguiendo el modelo calderoniano, logró integrar las partes musicales dentro de la obra, de manera que hay una relación entre el contenido musical y el contenido escénico»¹⁸³. Poca acción dramática, poca música descriptiva o narrativa. Está claro que Stein basa la relativa unidad de la música en la complejidad dramática del texto, desde un punto de vista de origen de la creación y no desde el espectáculo como un todo multiartístico, una supradimensión artística total. Esta concepción mucho más liviana es la que durante muchísimo tiempo la crítica y la academia ha tenido del género de las zarzuelas¹⁸⁴.

Pero esta superficialidad y la poca profundidad conceptista, en definitiva, la poca complejidad dramática de las zarzuelas se explica por la brevedad en todos sus elementos y rasgos que a las zarzuelas caracterizan:

Mas con una novedad
que es tan breve su poema,
que no es más que una jornada;
y en ella se representa,
se canta y baila también.

Estas palabras de Melchor Fernández de León que aparecen en la loa para su zarzuela *Venir el Amor al mundo y labrar flechas contra sí* (estrenada el 4 de noviembre de 1680 para la onomástica de Carlos II) resaltan este rasgo casi definitorio y particular del subgénero de las zarzuelas dentro del género de las fiestas reales: la brevedad. Aunque es cierto que no solamente las zarzuelas están estructuradas en una jornada, pues, Juan Bautista Diamante asegura en la loa para su zarzuela *Alfeo y Aretusa* (1678) que «en dos actos dividida» está, lo que importa es que estas piezas sean «una fábula pequeña» tal y como señala Calderón en la loa de *El laurel de Apolo*.

La razón de esta necesaria brevedad se encuentra en la “superficialidad” de poesía y música. Las zarzuelas debían transmitir por encima de todo belleza, sensibilidad y delicadeza poética, mostrar el juego caprichoso del amor, partiendo de la máxima virgiliana *omnia vincit amor*¹⁸⁵, en tanto en cuando recrean una “fábula” donde el sufrimiento y la espera posibiliten el encuentro y el deleite amoroso o viceversa; «las letras, como hemos visto, poetizando rencillas por celos más que pasiones primarias, pedían sutileza y encanto

¹⁸³ *Ibid.*, p. 274.

¹⁸⁴ «Las zarzuelas no exige tanto rigor en algunos de sus detalles, ni tan superior ostentación en el aparato escénico; y, por ofrecer mayor acuerdo en la poesía y la música, la letra de la zarzuela debe estar sumamente perfeccionada» (Sánchez Casado, *Elementos de retórica...* *Op. cit.*, p. 319).

¹⁸⁵ Sage, “La música de Juan Hidalgo...” *Op. cit.*, p. 171.

más bien que tensión dramática»¹⁸⁶. Esta es la razón por la que no era menester un desarrollo dramático importante ni la introducción de conceptos filosóficos o cosmológicos, con intercalación de pasos graciosos y elementos cómicos, todos con una temática eminentemente pastoril¹⁸⁷. Se buscaba mostrar unas emociones nobles, bucólicas y líricas del yo doliente barroco en un espacio sereno, elegante y delicado —el palacio—¹⁸⁸.

Entonces, la música solamente era necesaria en los momentos de más tensión y expresión lírica, en las escenas de mayor éxtasis y catarsis lírica y en los parlamentos y diálogos que, debido a un determinado nivel poético, se prepara tanto el ambiente dramático como se informa al público de un avance de las acciones y emociones de la trama. La música aparece cuando el texto la necesita, pues sino esa elevación sentimental y emocional que supone la música y el canto lírico se quedaría a un nivel sustancialmente inferior y casi yermo respecto a la combinación de poesía y canto —además de los efectos escénicos como las tramoyas que acostumbran a aparecer en estos momentos de catarsis teatral y artística en las zarzuelas—. María Asunción Flórez asegura que «precisamente su abundante contenido musical es [...], lo que con toda probabilidad influyó de manera determinante en la mayor brevedad de estas obras, tal y como sucede también en las obras breves»¹⁸⁹.

Ya sea la razón de la brevedad la voluntad de introducir la mayor cantidad de música, o el elemento una concepción poco compleja, lo cierto es que la zarzuela es, en toda la extensión del término, el teatro lírico por antonomasia. Así pues, es en el momento del estreno, del espectáculo, cuando aparecía esa música dinámica y sencilla que mostraba exactamente lo mismo que el llano pero expresivo bucolismo amoroso de la poesía dramática en el instante del canto. Música y poesía estaban unidas por la necesidad lírica unitaria que caracteriza las zarzuelas¹⁹⁰.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁷ «Pero de lo que sí se puede hablar es del componente pastoril de la zarzuela y de su escasa importancia operística, pues el influjo de la comedia nueva es determinante en estas piezas cortas» (Egido, «Zarzuelas y óperas...» *Op. cit.*, p. 158).

¹⁸⁸ Esto no significa que la zarzuela esté absenta de toda significación política y muestra de ostentación totalmente voluntaria.

¹⁸⁹ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 267.

¹⁹⁰ Félix Sánchez Casado si bien reconoce que «la zarzuela se distingue de la ópera por ser de más modestas pretensiones, por tener parte de canto y parte de simple recitado y por el mayor equilibrio y armonía que ofrece entre los elementos poéticos y musicales» (Sánchez Casado, *Elementos de retórica...* *Op. cit.*, p. 319), esta visión tiene más en cuenta —igual que Stein— más la cantidad y la capacidad de maniobra entre poesía y música —debido a que, según su visión, los números musicales están aislados del resto de la trama y la poca seriedad trágica de la misma—, sin atender al espectáculo global como uno, como el espectáculo real que fueron las fiestas cantadas y las zarzuelas exactamente igual que las óperas.

Llegados a este punto, se puede reafirmar que la idea de la poca unidad musical de las fiestas cantadas y de las zarzuelas salta por los aires. No solamente la “superficialidad” y la poca determinación de la música es muy relativa y ambigua, sino que la importancia de esta es exactamente la misma, paralela y simultánea al de la palabra. Sea en la zarzuela como en la fiesta cantada, la aparición de la música significa la superación de la expresión de la palabra para elevar suprasensorialmente los conceptos en aquellos momentos en que la tensión dramática lo requiera para, precisamente, rebasar las lindes de la poesía dramática hacia dimensiones más elevadas. Todo esto a pequeña escala pero de idéntica importancia –en comparación con la ópera–.

Resulta interesante que el mismo Calderón de la Barca, en la postrimería ya de su vida, escribiera en el auto sacramental *Amar y ser amado y la divina Filotea*, estrenado póstumamente (1681), describa y sugiera tan bien ya no solamente el efecto de la unión de música y poesía, sino de la sensación, del impacto y del poder purgador en el alma de la música:

MÚSICA Y TODOS Ven, Señor, ven,
que la fábrica que hiciste
te la quieren deshacer.

Con esta repetición se entran en el castillo, y se abre en otro carro una nube y en ella real trono en que estará sentado el Príncipe de la Luz

PRÍNCIPE “Ven, Señor, ven,
que la fábrica que hiciste
te la quieren deshacer”.
¡Qué bien suenan veloces
las lástimas del llanto
si unísonas con cláusulas del canto
hurtándose las voces
a imitación del alba y del aurora
canta la una lo que la otra llora!
¡Qué dulcemente suena
en la memoria mía
puesta en sonora música la pena,
puesta en fúnebre metro la alegría!
Prosiga, dulce esposa, la armonía
de la aflicción llorada;
prosiga pues cantada
también en consonancias la agonía;¹⁹¹

¹⁹¹ Calderón de la Barca, *Amar y ser amado y la divina Filotea*, L. Galván (ed.), Pamplona–Kassel, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2006, vv. 519-538.

Los males y las inclemencias de la vida humana suenan y parecen menos graves por ese parecer excelsamente bello y hermoso, llegando a dar algo de reconforte al espíritu dolido. No es extraño, pues, que el Príncipe de la Luz diga esas palabras habiendo sido precedido por música y el coro, además de estar bajando del cielo en un carro sobre una nube. Como en los autos, en las fiestas reales la música baja del cielo. Los autos también se representaban en palacio para un motivo oficial, por lo que gran parte de las características de las fiestas reales se repiten en el género de los autos reales. Es precisamente esto la punta de lanza de la música en las fiestas cantadas y en las zarzuelas.

Como en el origen, tanto de la música como del teatro, la música en las fiestas reales en general atiende a cuestiones sobrehumanas, metafísicas y de trascendencia que supera (pero que engloba) a todo lo terrenal y humano. No es de extrañar que música y religión vayan de la mano. El doctor Torras y Bages declaró, precisamente, que «la relación que existe entre la música y la religión no es externa, de forma, de motivos accidentales, sino de sustancia y esencia, y por eso la música y la religión andarán eternamente unidas»¹⁹².

Esto es alcanzar la sublimidad máxima. Aunque la religiosidad de la música no debe entenderse como una referencia cerrada al catolicismo, sino una expresión de la naturaleza divina en todo su término y profundidad¹⁹³. La música pinta en melodía la emoción lírica y sensitiva además del mensaje metafísico y filosófico de la poesía; la palabra se ve reflejada en la sugerencia del sonido y las dos van de la mano en la evolución del espectáculo. La música, como la palabra, es lamento y pena; la palabra, como la música, es alegría y éxtasis, amor; y ambas son la victoria, el poder y la intervención del elemento divino, del elemento del destino. Entonces «en las comedias mitológicas y zarzuelas la música se utiliza con fines expresivos (para resaltar determinados momentos) y simbólicos (la música contribuye a la mejor percepción de un mensaje o a la diferenciación entre personajes divinos y los simples)»¹⁹⁴, cosa que, aunque su aparición es estadísticamente muy inferior a la de la palabra, el efecto que produce y su peso en el desarrollo emocional del total de la fiesta real al fundirse con la poesía es indispensable e indisoluble. Estadísticamente es inferior, pero siempre hay que tener en cuenta el talante de la “cólera española” y su aversión por “sufrir” toda una larga representación cantada, decantándose por una “pequeña fábula”. Después de toda esta observación de la música de las fiestas cantadas y de las zarzuelas, se ve que Calderón ya dio todas las claves para entender el nuevo espectáculo.

¹⁹² Josep Torras y Bages *La música educadora del sentiment. Obras completas*. Barcelona, 1935-1936, vol. XVII.

¹⁹³ «Cuando hablamos de lo divino, nos movemos en un terreno mucho más amplio que el de la mera adscripción cristiana» (Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 142).

¹⁹⁴ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 312.

2.1.4.4. "Que no hablen los mortales / como los dioses"

En esa unión total de la música en la fiesta real, muy especialmente con la poesía, las tonadas cantadas y, concretamente, el recitativo y las arias son uno de los nexos de esa unión tanto en la fiesta cantada, en la zarzuela como en la ópera hispana. No solamente la música determina en gran medida la expresividad de los personajes y del ambiente de cada una de las escenas importantes para el desarrollo de las acciones, sino que los recursos con lo que lo hace la destacan enormemente. La preponderancia de la música vocal a la instrumental permite esa mayor implicación de la música en el desarrollo de la acción dramática y del devenir de la fiesta en general:

En estas obras, la música vocal –constituida principalmente por tonadas (canciones líricas estructuradas en varias coplas y generalmente con estribillo que contrasta con las coplas por su diferente carácter y ritmo), partes corales (que salvo esporádicas secciones contrapuntísticas, suelen ser homorrítmicas), y recitativos, una forma de influencia italiana que Calderón convierte en el “lenguaje de los dioses”– además de cumplir con algunas funciones realistas que ya le habían sido asignadas en la comedia nueva, adquiere ahora una particular importancia al convertirse en parte esencial de la estructura dramática.¹⁹⁵

Aunque es cierto que en la música instrumental recae parte de la estrecha interacción con la escenografía y la danza, es la música vocal la que involucra a la poesía –o viceversa– en su ejecución y en su existencia.

El ejemplo más claro es el uso del recitativo. Calderón lo transforma en el lenguaje de los dioses por la necesidad, al principio, de encontrar una expresión única, simbólica y del nivel armónico y de belleza –teoría neoplatónica que relaciona el canto– con una expresión de belleza de la naturaleza de estos personajes, para así diferenciarlos de los mortales. Personajes divinos y mortales debían diferenciarse entre sí, buscando lo mismo que Doménikos Theotokópoulos *El Greco*, (1541-1614), según Leticia Ruiz, consiguió en su época toledana –desde un punto de vista rotundamente manierista, claro está–. El pintor cretense alargaba tanto los cuerpos como retorció expresivamente los movimientos de las figuras religiosas, alegóricas o divinas –sus características *figure serpentine*– para diferenciarlas de la relativa sobriedad y austeridad de la naturaleza humana: basta comparar las figuras terrenales del *Entierro del señor de Orgaz* con las celestiales¹⁹⁶ o detenerse ante el máximo nivel de manierismo grequiano en las figuras y el movimiento retorcido de *Laoconte*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁹⁶ Leticia Ruiz Gómez, *El Greco y la pintura española del renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 101.

y sus hijos (1614), precisamente, su único trabajo mitológico, conectándose así con el tema que aquí se está tratando y refuerza esta idea de diferenciación según la naturaleza de los personajes. Tienen la misma forma humana, pero su expresión y su construcción las diferencia enormemente, pues debía de quedar clara la jerarquía de los dioses en el resto del universo.

Ese mismo pragmatismo estético y expresivo puede aplicarse a la utilización del recitativo primero y del aria después en los dioses en las primeras fiestas cantadas y zarzuelas hispánicas. Estas palabras del personaje alegórico de la Música al de la Pintura en el prólogo de la fiesta real *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón son realmente muy clarificadoras sobre el tema, «que constituye, en realidad, su poética, adaptada al teatro, del espectáculo cortesano»¹⁹⁷:

MÚSICA Tú advierte que en las deidades
que introduces he de haber
otra armonía en la voz
que en los humanos, que es bien
que no hablen los dioses
como los mortales.¹⁹⁸

La música, el canto y la armonía que baja del cielo, que es «la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, aliento sobrehumano que resuelve las dudas que atormentan al hombre y revelación o preludeo de eventos sobrenaturales»¹⁹⁹, debía de encontrar su propia expresión, una expresión digna de la misma altura en belleza, en solemnidad y en excelencia. La esencia trágica del hombre puesto sobre un escenario debía ser contrarrestada por la claridad del cielo, del orbe celestial y de las autoridades que lo regentan, para así poder concluir de manera armónica la trama. De la música, de la voz sobrehumana y atemporal, vienen las respuestas de las preguntas que el hombre no sabe ni puede contestar²⁰⁰. Así que solamente había que mirar hacia Italia, hacia Monteverdi,

¹⁹⁷ Rich Greer, "Calderón, maestro..." *Op. cit.*, p. 576.

¹⁹⁸ Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo...* *Op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁹ Miquel Querol Gavaldà, "La música en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Itsmo, 2000, vol. 1, p. 415.

²⁰⁰ Nótese cómo se cumple esta idea de solución de la duda humana por la voz musical divina en este pasaje de, precisamente, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*. Calderón hace hablar a Perseo a propósito de la naturaleza de la voz que de arriba escucha:

PERSEO Pues que ya en süaves ecos
oigo las voces que suelen
tener el aire suspenso
cuando alguna deidad pisa
la tierra (porque su acento
métricamente sonoro

Caccini y Peri. Precisamente este último en la nota al lector de la primera publicación de su ópera *Euridice* (1600) expone el origen del recitado:

Consideraré que los antiguos griegos y romanos (los cuales, según la opinión de muchos, cantaban en escena sus tragedias de principio a fin) emplearon una armonía que, yendo más allá del habla ordinaria, se acercaba tan poco a la melodía de la canción que asumía una forma intermedia. [...] Y, por tanto, rechazando cualquier otra manera de cantar que haya sido escuchada hasta ahora, me propuse descubrir la imitación apropiada a estos poemas.²⁰¹

De esta forma Jacopo Peri logró encontrar una expresión vocal que fuera musical pero sin perder el aspecto de habla. Las composiciones en contrapunto se sustituyeron por solos de voces con acompañamiento continuo, preferiblemente por el protagonista²⁰². En un primer momento, «téngase en cuenta que el recitativo es música conceptual puesta al servicio de la palabra poética»²⁰³. El objetivo de Peri, como dice, es el de recuperar el modo de interpretación armónica del teatro clásico. «De estas concepciones ciertamente mitológicas, saca parte de su energía, de su predominio en su tiempo, el teatro musical, al que se piensa heredero de los cantos pastoriles de la Arcadia o, en otro sentido, descendiente degenerado de las primitivas tragedias corales griegas»²⁰⁴. Esta misma idea que asocia al espectáculo clásico la obligatoriedad de la música y el canto se desprende veinte años antes del prefacio del libreto del ballet de corte titulado *Circé ou le Ballet Comique de la Reine*, de Baldassarino Belgiojoso, afrancesado con el nombre de Beaujoyeux, estrenado el 15 de octubre de 1581 y publicado en 1582, considerado el punto de partida del espectáculo poético-musical francés. Beaujoyeux declara que «puedo proclamar haber dado contento, dentro de un cuerpo bien proporcionado, a los ojos, los oídos y el

	suená más dulce que el nuestro) con él de hablar. Oh, tú, deidad que escucho y no veo, si eres mi oráculo, dime ¿quién soy?
MÚSICA (<i>dentro</i>)	<i>Tú lo sabrás presto.</i>
PERSEO	¿Quién me lo ha de decir?
MÚSICA	<i>Nadie.</i>
PERSEO	Pues ¿cómo puede ser eso decirlo y nadie?
MÚSICA	<i>Llegando...</i>
PERSEO	Prosigue, que no te entiendo.
MÚSICA	<i>A decirlo, sin decirlo y a saberlo, sin saberlo.</i>

Calderón de la Barca, *Fortuna de Andrómeda y Perseo*, en *Obras Completas. Dramas I*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, pp. 1645-1646.

²⁰¹ Jacopo Peri, *Euridice. An Opera in one Act, five Scenes. Libretto by Ottavio Rinuccini*, Howars Mayer Brown (ed.), Madison, A-R Editions, 1981, p. XLIII.

²⁰² Rich Greer, "Introducción al teatro..." *Op. cit.*, p. 541.

²⁰³ Egido, "Zarzuelas y óperas..." *Op. cit.*, p. 159.

²⁰⁴ Rodríguez de la Flor, "Canto catártico..." *Op. cit.*, p. 32.

entendimiento»²⁰⁵. Aunque no puede considerarse espectáculo total, perteneciente del género de las fiestas reales posteriores, este ballet condensa la voluntad de emulación de los clásicos y de los espectáculos:

Por eso me ha parecido que no resultaría inconveniente mezclar ambas cosas y diversificar la música por medio de la poesía; y entrelazar la poesía con la música, y confundirlas lo más a menudo, así como la antigüedad no recitaba sus versos sin música y Orfeo no tañía sin versos.²⁰⁶

Por lo tanto, el objetivo de italianos y franceses es exactamente el mismo: la música y el canto diferencia la naturaleza de cada uno, así como su adecuada expresión. La imbricación de la música con el teatro parte de la voluntad de emular la gloria, el poderío, la ostentación y la espectacularidad de los dramas greco-latinos, como ellos creían²⁰⁷. A eso había que añadirle el efecto psicológico y emotivo propio de la música —efecto que los humanistas creían que así lo tenía para griegos y romanos²⁰⁸—. Continuator de esa concepción, el humanista Robert Burton (1577-1640) declaró que «la música es uno de los factores imprescindibles en un acto social reparador para el melancólico, y la música adecuada para ello es aquella que, ya sea instrumental o vocal, “cura todo tedio y pesadez del alma” y “aleja [...] todo miedo a la muerte”»²⁰⁹. Hay en el canto, origen para muchos del lenguaje, la consecución perfecta de la complacencia sonora o *voluptas aurium* cuando se le une la palabra. Así, pues, la poesía cantada «afecta como ninguna otra forma artística jamás lo ha hecho al hombre singular, al sujeto espectador que recibe en ella y a su través un impacto, en verdad catártico»²¹⁰. No resulta extraño, pues, que la convicción de los humanistas del XVI y XVII sobre la musicalidad de las tragedias griegas fuera ligada a la propia función catártica de la poesía clásica, creando una imagen idealista y superior de la cultura griega que, como no, estaban obligados por destino social y de grandeza de espíritu a imitar. Así pues, el espectáculo más elevado de la corte debía seguir la forma de poesía cantada y con música que no de otra manera un personaje de la altura de Orfeo podía

²⁰⁵ René Dumesnil, *Historia del teatro lírico*, Barcelona, Vergara, 1957, p. 23

²⁰⁶ *Ídem*.

²⁰⁷ «Impulsaron también los humanistas, interesados en la música de la antigua Grecia, que creían dotada de un gran poder psicológico, de una capacidad para estimular o sosegar diversas emociones en el alma humana que la “música moderna” no poseía» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 540).

²⁰⁸ *Ídem*.

²⁰⁹ Georgina Rabassó, “Robert Burton y la música como remedio de la melancolía”, en *Allegro con brío. I Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*, Lola Josa y Mariano Lambea, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, p. 105. Recuérdese el caso de Felipe V y la búsqueda en la música y la ópera como remedio a su melancolía: «la figura de un Felipe V entregado una y otra noche a los efectos en su cas terapéuticos de este género constituye ya un ejemplo de lo que los hombres del siglo XVIII buscaban en lo operístico» (Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 25).

²¹⁰ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, pp. 23-24.

representar, con su naturaleza mitológica, su atributo artístico y simbólico. En la interpretación de la antigüedad y su recuperación tendrá el origen la ópera en Italia y en toda la cultura humanista y renacentista. Y, en consecuencia, de Italia llegará a España gracias al intercambio y flujo cultural entre los distintos territorios.

2.1.4.5. El cardenal Rospigliosi y las fiestas reales españolas

La relación entre Italia y la España de los Austrias en aquella época, como se sabe, era muy estrecha, lo que facilitaba un flujo de intercambio cultural considerable. Pero en la introducción de este nuevo estilo de canto hubo una personalidad que tuvo directamente mucho que ver. Se trata del cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669), el que a partir de 1667 se conocerá como papa Clemente IX. Junto con Giovanni Battista Doni formó un círculo de intelectuales –entre los que estarán Domenico Mazzocchi, Luigi Rossi o Stefano Landini– interesados en recuperar el teatro clásico y en la música nueva. De 1644 a 1653 el cardenal ejerce de nuncio papal en la corte española. «Rospigliosi es libretista de varias *commedie musicali*, entre ellas la ópera *Chi soffre spera* [...], interpretada por primera vez en Roma en 1639 en el teatro del palacio de los Barberini»²¹¹. De los viajes previos a su nunciado en España, se nutrió de la Comedia Nueva de Lope y del teatro español en general, dejando constancia en su obra operística. Aunque no se sabe ni si el cardenal continuó en España su obra de escritura de libretos –cosa muy probable–, ni si se estrenó o representó obra suya alguna, lo cierto y seguro es que, tanto debido a su estatus social, como su posición en la corte y su proximidad con la élite gubernamental y artística de Madrid, la práctica del recitado debió de empezar a difundirse y a tomarse en serio después de su aparición y movimiento por la corte.

El hecho de que este estilo recitativo sea un «canto que mantiene una clara relación con la declamación»²¹², cosa que bien había experimentado el cardenal en la escritura operística en Roma, hará que muy pronto los dramaturgos se interesen en ello para continuar con la evolución de la fiesta real, es decir, dotar al espectáculo de más ostentación, de más boato artístico y mayor repercusión propagandística. Y qué mejor que utilizarlo como lenguaje de los dioses mitológicos para los dioses terrenales, aquellos a los que se dedicaba la fiesta, la ceremonia. Además, fue el propio cardenal quien animó a Calderón de la Barca a que escribiera las fiestas reales a modo de *melodramma musica* al estilo

²¹¹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 64-65.

²¹² Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 448.

italiano. De ahí nació *La fiera, el rayo y la piedra*, estrenada con todo boato en el Coliseo de El Buen Retiro en mayo de 1652. En consecuencia, la relación de reciprocidad del cardenal Rospigliosi con España fue ciertamente clave para el desarrollo de la fiesta real español de la segunda mitad del siglo XVII²¹³.

Entonces, el recitativo seco italiano será la expresión necesaria para diferenciarse del canto estrófico de los mortales²¹⁴. Y en eso hay ineludiblemente una participación de la música en general en la caracterización, no solo en la función de la poesía, sino de los personajes, que lleva a ser tenido en cuenta en el desarrollo dramático. La alta aparición de este estilo –además de tener en cuenta que es toda cantada– hace declarar por parte de la crítica las óperas *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* como las únicas y verdaderas óperas escritas en español en el siglo XVII. Estas son mucho más italianizante que *El laurel de Apolo*, precisamente, por las partes cantadas de los protagonistas principales, donde «en seguida se nota el parentesco del tratamiento de los papeles de protagonistas entre un operista como Cavalli y su más joven contemporáneo Hidalgo»²¹⁵. En ello tuvo que ver no solamente la introducción del canto del recitado airoso italiano, sino la técnica musical italiana en general que se difundió por los círculos artísticos y culturales de Madrid gracias a la fecunda estancia del cardenal en la corte española. Si a esto se le añade el lenguaje y la filosofía de Calderón, el resultado es impresionante.

Algo semejante ocurre con las arias: «como airoso considero, siguiendo la definición establecida por Cardona y Cruickshank para *La púrpura de la rosa*, a aquellas secciones melódicas no repetidas que se emplean para momentos emotivos, y suelen caracterizarse además por el rápido desarrollo de la acción dramática»²¹⁶. Con la aria esa búsqueda de armonía entre canto y habla bella del recitativo es superada por el carácter meramente lírico, subjetivo y emotivo de la poesía y, por lo tanto, de la música. La aria es la explosión del sentimiento y el estado de un personaje elevado que ha presentado su recitativo. En ese caso, «los dioses y personajes nobles emplean recitativos, airosos y tonadas con melodías líricas levemente ornamentadas y con algunos saltos»²¹⁷ para la elevación total del espíritu de la música en interacción y fusión con la misma palabra y las artes plásticas. «Lo cierto es

²¹³ Danièle Becker amplía estas vías de influencia y entrada de este elemento musical italiano en España: «El elemento musical italianizante empieza a manifestarse a través del virreinato de Nápoles y la embajada en Roma: ingresan cantores napolitanos en la Capilla cuya habilidad puede influir en el estilo de Durón y de Literes particularmente» (Becker, “El teatro lírico en...” *Op. cit.*, p. 431).

²¹⁴ Sebastián Durón, *Selva encantada de amor*, Raúl Angulo y Antoni Pons (ed.), Fundación Gustavo Bueno, 2009, p. 7.

²¹⁵ Becker, “El intento de fiesta real cantada...” *Op. cit.*, p. 298.

²¹⁶ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 317.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 339.

que de 1660 en adelante el estilo recitativo se emplea con bastante frecuencia en varias piezas españolas»²¹⁸ del barroco, combinándose más tarde con la aria y siendo esto clara muestra de la progresiva italianización de la música desde Juan Hidalgo hasta su culminación con Sebastián Durón.

Pero la italianización de la música no comporta una banalización del texto, de la poesía, todo al contrario. Cada elemento ocupa el espacio que le corresponde en una relación de simbiosis con las otras artes. Es una coreografía multiartística perfecta. Como vemos, los elementos del recitado y la aria –entre otros muchos– de procedencia italiana trabajan para que se cumpla la unidad artística total de la música en el género poético-musical.

2.1.4.6. La irregularidad métrica

De la adaptación por parte de Calderón y de sus contemporáneos del recitativo y, más tarde, del aria de procedencias italianas como lenguaje de los dioses deriva la irregularidad métrica de las fiestas reales en mayor medida, precisamente, en las partes cantadas. La musicalidad es un elemento indisoluble del teatro del Siglo de Oro, «época en la que todas las piezas estaban escritas en verso y se basaban en la polimetría»²¹⁹. Pero, como es lógico, el desarrollo de un espectáculo donde la música es parte definitoria, este tema adquiere altos vuelos. Tal y como María Asunción Flórez resume, la estructura de la versificación general de las piezas del género poético-musical es «un texto que se caracteriza por la preponderancia del romance (más de la mitad de los versos), y por el elevado número de versos atípicos: cuartetas en variados esquemas rítmicos, y muchas de ellas semilibres, riqueza métrica y estrófica que facilita la tarea del compositor»²²⁰. Por un lado, el dominio del romance se debe a su flexibilidad y sonoridad –ya tradicionales en la poesía española– para las partes descriptivas del desarrollo de las acciones y el poder que tiene para los aspectos narrativos e incluso épicos de las mismas –partes mayormente declamadas–. Por el otro, las intervenciones de los dioses, que debían de ser cantadas y, por consiguiente, en recitativo, debían de adaptarse a las necesidades solucionadas en Italia, origen del *stile*

²¹⁸ Sage, “La música de Juan Hidalgo...” *Op. cit.*, p. 183.

²¹⁹ Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 137.

²²⁰ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 315. En relación al aspecto de la evolución del verso de la fiesta, Flórez señala que «se trata pues de una obra basada esencialmente en métricas hispanas, con preponderancia del octosílabo, que se corresponde con la progresiva “castellanización del recitado” llevada a cabo por Calderón» (*Ídem.*), es decir, la evolución de las formas estróficas del heptasílabo y del endecasílabo, meramente italianas, para acabar con el octosílabo de la tradición hispánica.

recitativo. Según la noticia de Ignacio de Luzán, conocedor del espectáculo tanto español como italiano:

El verso suelto ha ganado allí la posesión de la tragedia, y el verso que llamaré libre (esto es, mezclado los largos y cortos, algunos rimados y los más sueltos), la posesión del recitativo de los dramas en música; pero en cuanto al poema épico y didáctico, todavía está pendiente la cuestión»²²¹.

Estos versos sueltos no son más que los *versi scolti* (heptasílabos y endecasílabos sin patrón estrófico) propios del recitativo italiano. Efectivamente, el verso suelto, como sintéticamente dice Luzán en su *Poética*, irrumpe en el teatro musical como muestra de esa entrada literal de la música en el texto facilitada por él mismo. La música incide directamente en la forma de la palabra, llegando a la máxima unión de poesía y música posible: «los metros de los paisajes musicales de las obras de Calderón se emplean con deliberado intento de imitación, y el tono narrativo desaparece sustituyéndole un lirismo dramático que si sale fuera del ámbito de nuestro estudio, no acaba de ingresar, sino como rudimento, en el del arte teatral»²²². De esta forma la armonía y el equilibrio del devenir musical de las tonadas, de los recitativos y de las arias se ejecuta sin problemas, y respetando la dicción del texto y la expresividad de la poesía, fuere en el momento de dramático de la fiesta que fuere.

Por lo tanto, es enteramente lógico y necesario que las partes cantadas difieran en estas características morfológicas de las solo declamadas, convirtiendo el género poético-musical un campo de experimentación de fórmulas no solamente musicales para el teatro, sino para toda la creación poético-musical en el más amplio sentido y traspasando géneros. La irregularidad métrica de las fiestas reales es una marca de vanguardia de la palabra y de la música en el siglo XVII que denota la innegable unión entre música y poesía.

²²¹ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 415-416.

²²² José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, 1952, p. 636. La entrada y la imbricación de poesía y música viene motivada, en gran parte, por la materia fantástica y mitológica en que se ambientan: «Es esta tendencia teatral [las piezas lírico-teatrales] se insinúa en arias, tonos y recitativos que tienen por tema alguno de los ovidianos que hemos visto expuestos, pero en ellos se mira, principalmente, a su patetismo, ya que la música ha de acompañarles y subrayarles, o las posibilidades de una más brillante presentación escénica» (Cossío, *Fábulas mitológicas...* *Op. cit.*, p. 636).

2.1.4.7. “El empeño en oír las palabras”

Una vez expuesto y analizado el tema de la irregularidad métrica, es menester proseguir con la observación de los elementos musicales que participan en el espectáculo multiartístico unitario y total a través de la cualidad de que el público «se empeñe en oír las palabras»²²³. Lo que a primera vista mostraría una preponderancia de la palabra sobre la música, de la subordinación de esta última, deja paso a mostrar todo lo contrario. Si se quiere que el texto se entienda bien, que la captación de las palabras de la poesía no sea sacrificada por el lucimiento y el virtuosismo vocal de los cantantes –hasta el momento que distorsionen e imposibiliten absolutamente la recepción de la poesía–, es más que necesario que los intérpretes sobre las tablas no sean solamente cantantes, sino que además sean actores. De ahí que, con el desarrollo y evolución de la fiesta real, sea fundamental una profesionalización de las compañías, cuyos componentes, además de actuar, sepan de música. Este rasgo proviene del pasado cortesano inmediato de los primeros representantes de las fiestas cortesanas –príncipes, infantes y miembros de la alta nobleza–, pues «esa educación musical la fomentó la corte, que además tenía como marca de prestigio el saber música entre la nobleza, sobre todo las damas, que aprendían las modas venidas de Italia desde *El cortesano* de Castiglione»²²⁴.

En el prefacio del oratorio *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (febrero de 1600), con libreto de Agostino Manni (1548-1613) y música de Emilio de Cavalieri (1550-1602), se señala «que il cantante abbia bella voce [...], che esprima bene le parole che siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto»²²⁵, promoviendo que el cantante se fije en la interpretación de los actores de la *commedia dell'arte*, que tenga en cuenta, como dicta Vincenzo Galilei (1520-1591) en su tratado *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581):

«en qué manera habla, con qué voz aguda y grave, con qué cantidad de sonido, con qué clase de acentos y gestos, cómo pronuncia en lo que se refiere a la velocidad y lentitud del movimiento»²²⁶ y también en cómo interpretan de diferente forma según sea la situación y el

²²³ «Podríamos considerar que la misma idea se percibe en la música teatral del siglo XVII, en la que la comprensión de las palabras parece imponerse a estilos musicales que priman la belleza del sonido sobre la legibilidad del texto; una exigencia que vendría impuesta además por los gustos del público [...] y sus reacciones ante un verso mal dicho, lo que parece constituir una característica específica del público español que, como señala Wardropper, se empeñaba en oír las palabras», (Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, p. 289).

²²⁴ Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 144.

²²⁵ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 72-73.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 153-154.

personaje, cualidades perfectamente trasladables al teatro español, en el que además, como ya vimos, el texto en verso implicaba ya una recitación en muchos aspectos musical.²²⁷

A propósito de la importancia de las palabras en el canto, el compositor Giulio Caccini (1550-1618) señaló, precisamente, la importancia que la vocalización y la claridad de la poesía tenía en los auditorios de las primeras óperas como tal. Ocultar no solo las imágenes de la poesía, sino difuminar y bloquear el significado y las ideas de las palabras por la avalancha de la música era contraproducente y no se adecuaba a la idea que el nuevo género de espectáculo palaciego debía tener. Ninguna disciplina tenía que encubrir ni ocultar a la otra porque el espectador no estaba dispuesto a renunciar a la palabra por muy bella y sugerente que fuera la música. Esto informaba Caccini al lector de su manual reformador de música *Le Nuove Musiche* de 1601:

ya que aquellos tan ilustrados varones me han incitado siempre (y convencido con razones luminosas) a desdeñar aquella suerte de música que, al no dejar que se entiendan bien las palabras, estropea la idea y los versos, alargando o acortando a cada punto las sílabas para conformarse con el contrapunto, destrucción de la poesía.²²⁸

Entonces, los cantantes deben también saber actuar para sincronizar el canto con la expresión corporal y el gesto que lleve a cabo la evolución dramática. Si la interpretación de los solamente cantantes no era la apropiada para con la poesía, el espectáculo se hundía en el estatismo y se convertía en un concierto sobre un escenario lujosamente adornado. Y esto no era lo que el nuevo género reclamaba. Así que para que la música y la palabra estuvieran en una relación de total equilibrio y armonía era necesario el dinamismo que solamente los actores-cantantes podían darles.

Esa necesidad configuró en gran medida el género: «en el teatro musical español del Siglo de Oro se impuso una técnica que, además del dominio de la voz, permitía decir bien el texto, subrayándolo con adornos vocales adecuados, y todo ello acompañado por los gestos, movimientos y ademanes apropiados»²²⁹. Por esta razón, no todo actor de las compañías era válido para participar en las fiestas reales. Se necesitaban unas aptitudes artísticas excelentes en canto e interpretación, lo que hizo que las compañías se especializaran pensando en las ocasiones que tuvieran que representar fiestas reales en el Alcázar o en el Buen Retiro. Así pues, tanto la profesionalización de las compañías como la necesidad del actor-cantante para el género poético-musical denotan que música y palabra

²²⁷ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 449.

²²⁸ Citado por Dumesnil, *Historia del teatro lírico...* *Op. cit.*, p. 29.

²²⁹ Flórez, *Musical teatral...* *Op. cit.*, p. 450.

estaban al mismo nivel, formando parte de la unidad artística total. Esto, por supuesto, tendrá su consecuencia positiva en el engrandecimiento de la danza nacional en el teatro lírico, posibilitando la especialización técnica y el enriquecimiento por la idiosincrasia propiamente hispánica:

Tanto la pavana como la gallarda italiana están compuesta por mudanzas más sencillas que la pavana y gallarda españolas, que parecen estar destinadas sólo a los jóvenes y bien entrenados, por no hablar de los bailes como la folía, la zarabanda la jácara o el villano, que poseen caracteres y cualidades propias.²³⁰

2.1.4.8. Los coros

Otro elemento que denota la unidad artística de la música en las fiestas reales es la aparición y la función de los distintos coros, tanto de las fiestas cantadas y de las zarzuelas como de las óperas. Si es cierto que la aparición de los coros también puede encontrarse en las comedias de los corrales con la función siempre secundaria y complementaria de enfatizar o reafirmar algún tipo de tema en los números musicales de las comedias – generalmente aquel tema principal sobre el que se desarrolla la pieza–, en las fiestas reales estos elementos tienen una naturaleza algo distinta.

Como se creía en la época, los coros eran una reminiscencia de los propios de las tragedias clásicas. Aparece por segunda vez un punto primordial para el desarrollo y evolución del género poético-musical: la inspiración en los espectáculos culturales greco-latinos. Aunque nunca se supo –ni se sabe hoy– si cantaban o no estos coros –al igual que el papel exacto de la música en el teatro clásico–, lo cierto es que ya desde los primeros intentos de piezas teatrales poético-musicales se rescataron estos elementos y se introdujeron en las obras, extrapolarlo al teatro musical italiano de finales del siglo XVI la misma función que tenían y desempeñaban en la tragedia clásica. Por eso muchos, entre ellos Jacopo Peri, creían que el teatro clásico era enteramente cantado, como se ha podido comprobar en la cita anterior relativa al origen del recitado. Esto lleva al motivo del nacimiento de la ópera precisamente al final del Renacimiento –si es que no fue algo importante que participó, precisamente, a “matarlo”–:

El tratamiento de dichos coros es ya casi operístico, pues siguen los esquemas de la tragedia griega comentando la acción, sin que falten al concurso las tonadas, que suponen un descanso

²³⁰ Ruiz Mayordomo, “De la Edad Media...” *Op. cit.*, p. 299.

reflexivo y que no corrían a cargo de grandes virtuosos del canto, sino de aficionados que triunfaban en los corrales o en la calle.²³¹

Con esto, el canto continuo y la función de los coros se recuperan para agregarlos a la nueva expresión teatral y musical de la fiesta cortesana de ostentación y elevación. Y ya inaugurado el siglo XVII se podrá ver el funcionamiento sistemático de los coros en el *Orfeo* de Monteverdi, que, por supuesto, se puede aplicar a la utilización de los coros en todo el género de las fiestas reales del siglo XVII en España. Además de ser casi siempre los encargados de abrir la pieza principal de las fiestas reales y de su carácter eminentemente musical, a la multitud de funciones de nivel emotivo que los dramaturgos y músicos otorgan a los coros, entre los que se encuentran de énfasis y afirmación²³², hay que sumarle a los coros una función técnica mucho más importante e imprescindible en el desarrollo y la ejecución de la fiesta real, si bien participan las demás funciones antes referidas: los coros son reguladores y marcadores de la evolución dramática de la fiesta. Y cuando digo “evolución dramática” me refiero a los momentos claves y álgidos de la trama. Estas funciones de introducción y cierre de escena de los coros cuentan con el marco y la cobertura de la música instrumental, que dentro de las obras «suele anunciar el cambio de escena por la presencia de nuevos personajes»²³³. Una vez preparado el terreno, la entrada del coro se efectúa en estos momentos en los que se desata el sentimiento de un personaje, de un paisaje trágico y emocional, cuando todo el lirismo y la subjetividad poética eclosiona y en aquellos momentos destacados por preceder el avance de la acción principal. Huelga decir de la importancia y función que, junto a la poesía que canta, los coros tienen como transmisores del estado de ánimo del protagonista de la escena –realizando un efecto de eco²³⁴–, así como del ambiente en general²³⁵. Esto tendrá su correlación en la utilización de

²³¹ Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 150.

²³² María Asunción Flórez ha catalogado las distintas funciones de los coros a nivel de estructura dramática, a nivel de la acción dramática, respecto a los personajes, ideológicas, o simbólicas (Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, pp.134-169).

²³³ *Ibid.*, p. 139.

²³⁴ A este efecto es notorio que en multitud de ocasiones los coros repitan parte de los versos que previamente el protagonista ha cantado. Este hecho llevó a Louise Stein a creer posible que las partes solistas formasen parte íntegra de las partes corales: «the sung verses assigned as solos are integrated (and sometimes repeated) with the verses for the choirs – obviously a kind of musical integration is called for, in which the solo lines would be part of the same song as the coral sections» (Stein, *Songs of Mortals... Op. cit.*, p. 283).

²³⁵ «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, *Teatro musical cortesano... Op. cit.*, pp. 155-156).

los coros como afirmación de las sentencias del final de la fiesta que resumen la trama de la obra²³⁶.

Los coros en las fiestas reales barrocas españolas –denominados en ocasiones “cuatro”– preparan el ambiente de la escena antes que un personaje solista, un dúo, un terceto o, muy raramente, un cuarteto de personajes de la trama intervengan cantando y exponiendo de forma elevada y lírica sus sentimientos y su comportamiento. Será en este espacio donde el recitativo y la aria tengan cabida en el teatro español. Sobre todo es en las últimas partes y escenas finales de las fiestas, donde la intriga y el nivel elevación ambiental es mayor, donde suele aparecer el número principal de la escenografía, es decir, la aparición de la tramoya para crear una impresionante y fascinante ilusión visual. Este punto acostumbra a suceder siempre entre la aparición de los coros, cuando más altas y cargadas son la música y la poesía. Justo antes de que acaben, con un nivel de emoción en el ambiente de la escena elevado, el coro vuelve a aparecer para preparar el terreno que finalice esa emotiva, potente y cargada escena. En sí mismo el relativo estatismo dinámico que suponen los coros (ya que a nivel escénico se configuran como un cuerpo conjunto estático en la posición que le corresponde, pero dinámico porque el foco de la atención de la escena recae sobre su música y su canto, el movimiento de la música de los coros) puede verse como el elemento escenográfico que caracteriza la escena. Aquí entra la importancia de los coros de baile de las fiestas reales, como ocurre en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón: «Salen los que pueden vestidos de villanos, mujeres y hombres, cantando y bailando con instrumentos diferentes. Detrás, en un carro, la estatua, y a su lado Pígameón»²³⁷. Si es cierto que los coros de personajes que bailan atienden siempre a la condición humana, no mitológica, este aspecto es indiferente debido a que, de una manera más dinámica o más estática, como a continuación se verá, la importancia del coro como elemento dinamizador de la fiesta y el espectáculo es igual en ambos casos: «Vense en lo alto Venus a un lado, Anteros con un coro de música y a otro Cupido, con otro. Y todo esto cantando»²³⁸. El grupo unitario puede asemejarse a nivel espectacular con el vuelo de la nube que transporta un dios cantando o a la tramoya que hace abrir la entrada de la cueva, hechos estos que protagonizan y monopolizan la breve pero potente secuencia. Se puede decir que una de las funciones de los coros es la de barrer el ambiente de la escena anterior a la explosión lírica y musical de una determinada escena y el de preparar la finalización y el cierre de la misma, tanto a nivel dramático como escenográfico, rebasando la dimensión eminentemente musical. Este hecho señala no

²³⁶ *Ibid.*, p. 145.

²³⁷ Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo...* *Op. cit.*, p. 368.

²³⁸ *Ibid.*, p. 358.

solamente que los coros tienen una carga y una influencia a nivel escenográfico importantísimas –convirtiéndose en marcadores escénicos además de dramáticos–, sino que son en sí un elemento básico y fundamental para la espectacularidad de la fiesta, una entidad ligada al mismo concepto del género.

Pero si esto no fuera suficiente, ocurre que generalmente los coros aparecen y se dividen según representen una u otra ideología dentro de la trama, es decir, dependiendo de si simbolizan y representan una visión positiva o una negativa respecto a la postura de los protagonistas, es decir, la oficial. Este juego semiótico en la división de los coros atiende a la analogía musical de los dos dioses, héroes o posicionamientos antagonistas dentro de la trama²³⁹. Habrá tantos coros como posturas morales, ideológicas y relativas a los distintos intereses aparezcan en el global de los comportamientos de los personajes. Esto, como es lógico, tendrá sus consecuencias a la hora de la interpretación histórico-política de la fiesta, tal y como se verá en lo relacionado con la “ocasionalidad”. Del mismo modo que lo hace la afirmación y reiteración de la sentencia o moraleja de los coros en las últimas escenas de la fiesta, que habitualmente da título a la pieza. La existencia de estos coros antagonistas delatan una estrechísima relación, no solo con lo que dirá el texto y la trama en general y facilitar la transmisión de todos los niveles de significados de la fiesta real en sí, sino que ayuda a que se cumpla la función misma de los coros como guías y balizas enfáticas de la evolución artística y espectacular de la fiesta real. Por consiguiente, no son los coros un mero elemento decorativo o complementario. Demuestran que tienen mucho que ver en el desarrollo de la trama, en la caracterización de los personajes principales y en la significación que estos tienen en el campo meta-espectacular.

Como se verá, y basándonos en esta pequeña observación de la importancia y de la utilización de estos elementos, se comprueba cómo la importancia de los coros va más allá de la música y del canto, convirtiéndose en marcadores y reguladores de la evolución dramática y escenográfica –propios elementos escénicos en una vertiente–, es decir, forman parte también de la teatralidad del espectáculo. Y, por efecto de lo dicho, de qué manera los coros son fundamentalmente un rasgo definitorio y característico del género poético-musical. La ausencia de los coros y de su función separaría las tres artes en estos momentos de máxima tensión ambiental, lírica y de catarsis dramática. Los coros son, por lo tanto, elementos unificadores y cohesionadores de las tres artes en la supradimensión artística.

²³⁹ «Como siempre salen dos coros antagonistas: el de Marcionisa con el mote de “crueldad y rigor” y el de Febe de “piedad y amor”», refiriéndose a la zarzuela *Cadmo y Harmonía* (1681), representada ante Sus Majestades por los alumnos del Colegio Imperial (Becker, “El teatro lírico en...” *Op. cit.*, p. 471).

2.1.4.9. El nexos multiartístico: la teatralidad y la obra de arte multiartística

La aplicación práctica de todo lo dicho en relación a la existencia e importancia del lenguaje musical y de las otras artes hace que sea necesaria una obertura de miras que descubra el elemento que realmente hace posible el espectáculo total, además de afianzar la idea de la unidad artística. Si en un supuesto caso a este espectáculo global se le eliminara únicamente el elemento de la poesía, del texto, la música y la escenografía podrían continuar mostrando la misma historia gracias a la actuación misma de los actores-cantantes formando la teatralidad necesaria para eclosionar la realidad de fiesta real en su singular sentido. Los actores son los que ahora, en el espectáculo barroco por antonomasia, crean la teatralidad que antaño, en los fastos cortesanos medievales, era desempeñada por las mismas «ceremonias cortesanas, debido a la fiel observancia de las formalidades prescritas, [...], fundamentalmente por la capacidad del rito para plasmar visualmente todo un entramado de reglas establecidas»²⁴⁰.

Pero esta teatralidad no solamente está determinada por la actuación misma de los actores-cantantes, sino que también es la precisa interpretación de la trama y de los caracteres de los personajes, del énfasis y del dinamismo que se quiere resaltar para crear en el espectador unas determinadas emociones por parte de los actores, mediante la actuación, la que permite una variabilidad de entre la puesta en escena de una función y de otra del mismo espectáculo. La velocidad, el dinamismo, el estatismo, la brusquedad, la fluidez o la exageración en la interpretación condicionan en demasía la fiesta real en sí, como cualquier otro espectáculo. Exactamente lo mismo ocurre con la ejecución de la música, que está determinada a la música en sí y a la interpretación de los músicos.

Así pues, y continuando con la hipótesis de una eliminación del elemento poético, la trama seguiría siendo la misma gracias a la teatralidad que aportan los actores y los lenguajes de la escenografía y de la música transmitirían información sobre la historia que estamos siendo espectadores y de las emociones de que nos están haciendo cómplices²⁴¹. Por supuesto que la cantidad y calidad de información, del mensaje, se vería seriamente

²⁴⁰ Gómez Salvago, *Fastos de una boda real...* *Op. cit.*, p. 182.

²⁴¹ Así pues, la teatralidad de las fiestas reales barrocas perdura y es punto fundamental en el novísimo y experimental género que inventó Jean-Jacques Rousseau en 1770 con su *Pygmalion*. En este nuevo espectáculo, el melólogo, «la frase hablada quedó preparada o realizada por medio de la frase musical, la cual, en ciertos casos, igualmente interpretaría de un modo sonoro la mímica del actor. Merced a esa concepción dramática, quedó establecido un novísimo nexos de la palabra, el gesto y la música» (José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC, 1949-1950, vol. I, p. 21).

dañada, puesto que el espectáculo artístico total estaría cojo de poesía, pero se cumpliría la máxima de «must tell its story in music, with musical structures as analogues or even signifiers of dramatic structure».

Un ejemplo que ratifique esto es el ballet moderno. Su estructura permite desarrollar una trama sin necesidad de palabra, ya que toda su expresividad lírica y subjetiva la ha sustituido –nunca exactamente igual, por supuesto– la danza. El lenguaje del baile se convierte en análogo y simultáneo del de la música y del de la escenografía unido y potenciado por la actuación de los actores-bailarines en el momento de la representación, del espectáculo del ballet²⁴². La determinada interpretación crea la teatralidad global del espectáculo, el cual es el nexo de unión de todas las artes para potenciar la creación de un arte superior a aquellas por las que ha sido creado. De ahí que la danza en las fiestas reales españolas sea también un elemento cohesionador por ser un elemento de la acción dramática, «a diferencia del ballet de *cour français*, en el que la danza no forma parte de la acción dramática, cuya base teórica se cimenta sobre el *dictum* «Ut pictura poesis» y desarrollo horizontal»²⁴³. La actuación de los actores-cantantes es aquello que otorga vida y su efímera pero gloriosa existencia a la fiesta real. Por eso solamente se puede apreciar en el momento de la representación total, nunca por separado, nunca antes o después. Repetimos: la única razón de ser de un texto dramático es su representación.

Expuesto este punto, se puede declarar y afirmar que la música de las fiestas reales barrocas españolas sí cumple con la unidad artística total, del mismo modo que la poesía dramática y la escenografía están unidas a ella mediante la teatralidad que permiten los actores, de la importancia de la danza y de la función de los coros. De ahí que la sentencia de una música al servicio del texto se convierta en toda una ambigüedad que tiene como origen el planteamiento del campo de la creación de la obra. La música tiene total autonomía funcional y su importancia es exactamente la misma que el texto, cuando aparece con él, y también en solitario. Pero ya se ha observado que este punto de vista diacrónico de la creación –qué arte fue el que planteo y cuál creó primero la columna vertebral, la esencia sobre la que versaría la fiesta real– es irrespetuoso con el momento del

²⁴² Hay que matizar un aspecto sobre la danza en las fiestas reales: su naturaleza y origen responden al baile como reflejo de la espiritualidad corporal del hombre y «en cuanto al origen de la danza, es cosa indubitable que es una imitación de la numerosa armonía que las esferas celestes, luceros y estrellas fijas y errantes traen en concertado movimiento entre sí» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 551). Es fundamental subrayar también que si bien los testimonios de estas en los manuscritos de obras son escasos y aportan más bien nada a la recuperación de los pasos específicos o generales de cada danza –pues en las acotaciones solamente se aludía a ellas mediante un simple “bailan”–, estos son solamente testimonios fragmentarios, deduciendo que el uso de la danza se extendió más allá del limitado número de escenas que se señalan en los textos.

²⁴³ Ruiz Mayordomo, “De la Edad Media...” *Op. cit.*, p. 299.

estreno, con la emoción única producida por el espectáculo total y, punto muy importante, porque, precisamente, esta visión no presta atención ni da valor alguno al nexo dinámico de unión de todas las artes, a la teatralidad que otorgan los actores-cantantes con su actuación y los danzarines que “fiscalizan” la música en la escenografía y la trama. En ese sentido, y en cuanto al estudio y análisis de realidades artísticas multidisciplinares, es primordial una observación desde un punto de vista más sincrónico, que analice el espectáculo en sí y en su totalidad, sin escisiones ni límites artísticos.

En relación a esta problemática de óptica, es justo sacar a colación las preocupaciones de varios investigadores que han tocado el tema, representadas en las palabras de Luigi Allegri y José María Ruano de la Haza. Ellos temen que «con tal aparato escénico existía el verdadero peligro de que las representaciones cortesanas se convirtieran en mero espectáculo, enterrando al texto teatral en tramoyas y efectos especiales»²⁴⁴. Es decir, que con la introducción de la escena a la italiana, es decir, los decorados en perspectiva, el teatro se constituye consciente y programáticamente como espectáculo. El peligro, claro está, reside en que la seducción de lo espectacular conduce, quizás inevitablemente, a la eliminación de lo teatral. Pero decepcionan estos temores por lo cerrado de miras y lo herméticos que son. Efectivamente, la escenografía en perspectiva –entre otros muchos elementos– hace del teatro espectáculo, según la concepción de los investigadores. Pero, ¿es acaso eso una incongruencia? ¿Es que el teatro no es espectáculo, no ha sido siempre espectáculo y no se concibe como espectáculo? Entonces, ¿cómo puede ser que la espectacularidad reste o bloquee la teatralidad si esta última es el elemento de nexo y de cohesión de la primera? Solamente puede suceder eso en una opción: una concepción estática y diacrónica de las fiestas reales –nieta rezagada de Menéndez Pelayo y demás–. El teatro no existe como disciplina, sino como entidad: «el teatro es el domicilio propio de todas las artes»²⁴⁵. Como se está demostrando, la teatralidad no desaparece en ningún momento, no puede hacerlo, porque es un elemento constitutivo de la espectacularidad propia de las fiestas reales. Por lo tanto, tanto uno como el otro concepto se hallan en estadios muy diferentes y, para nada, antónimos. Y todavía es más desafortunada aún la afirmación que «ese artificial teatro cortesano “a la italiana”, con la estricta separación que impone entre escenario y espectadores, deviene puro espectáculo, pero ¿es teatro?»²⁴⁶. Si se utiliza una metodología o una perspectiva en la que se cree que la espectacularidad no

²⁴⁴ José M^a Ruano de la Haza, “Siglo de Oro”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M^a Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, p. 62.

²⁴⁵ Rodríguez de la Flor, “El canto catártico...” *Op. cit.*, p. 35.

²⁴⁶ Ruano de la Haza, “Siglo de Oro...” *Op. cit.*, p. 66.

literaria que música, escenografía y demás artes eliminan la teatralidad y, mucho peor, supone un distanciamiento respecto al público, es imposible pasar de la concepción de fiestas reales como “solaz para los reyes”. Precisamente, al vínculo entre espectadores y escenario no le afecta negativamente la espectacularidad, pues no son estados separados, sino reflejos de una misma cosa. Y tanto en uno como en el otro la teatralidad impera el dinamismo para su cohesión y parecer. En ese caso, no debe de asustar lo fundamental de la espectacularidad de las artes, pues ya que el teatro no existe, solamente existirá teatralidad si hay artes encima de un escenario, de un tablado.

Como se ha dejado entrever antes, la música instrumental también tiene su importancia al interactuar muy estrechamente con la escenografía y la danza —esta última entendida también como fisicalización corporal de la música²⁴⁷ y como parte importantísima de la teatralidad que cohesiona y dinamiza la ejecución del espectáculo—, consiguiendo así una elevación artística y casi mística del espacio escénico donde el nivel de emoción sensorial es altísimo por la combinación de estas artes sin palabra. La utilización de la música independientemente, aunque no es un marcador de unión de palabra y música, sí que tiene la misma capacidad de creación de una sensación fabulosa que se pinta en los ojos de los espectadores mediante la pintura, la escultura y los efectos visuales. Desde la función de enunciar de la música instrumental²⁴⁸, la de descriptiva a la propiamente sugeridora y moduladora de los diferentes ambientes en que aparece, elevando considerablemente la sensorialidad y la catarsis conjunta que se desprende del escenario.

La unidad artística total en cuanto a la música, como se ha visto, se cumple y es un rasgo elemental para la configuración del género de las fiestas reales, es «el camino para que palabra y música puedan ir juntas de manera armoniosa, sin llegar a un sobrepeso de la palabra, como en la teoría humanística de la *Camarata*, o de la música, como en el *belcanto* de la ópera italiana posterior»²⁴⁹. Elemento cohesionadores de la naturaleza multiartística de la fiesta y salidos de la música como la danza y los coros dan fe de ello. Pero, a la palabra y a la música hay que sumarle la escenografía, que, como veremos, también está unida a las

²⁴⁷ «La historia de la danza de Esquivel refleja la creencia generalizada de que la música y la danza tenían un mismo propósito, expresar los sentimientos y las pasiones humanas, y un mismo efecto en el alma del espectador» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 552).

²⁴⁸ «A la música instrumental se encomienda como función principal la de anunciar. Los ministriles (trompetas y chirimías) anuncian la presencia del rey y de sus hermanos, y también las entradas de los personajes. [...] Toda la potencia instrumental parece haberse empleado en la apoteosis final de la segunda escena, que se inicia con el anuncio de la llegada de Aretusa, [...] y cuya aparición iba precedida por el festivo estruendo de acordadas voces de muchos instrumentos; finalmente conformándose los diferentes coros de música, salían a escena todos los personajes, dando fin a la representación», relativo a la música instrumental de la fiesta *La gloria de Niquea* (Flórez, *Música teatral...* *Op. cit.*, p. 233).

²⁴⁹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 62.

otras dos principales artes y funciona de igual forma para la creación de la dimensión multiartística y superior del teatro poético-musical. La teatralidad no sufre con la espectacularidad, más bien al contrario, pues es parte fundamental de la ejecución y cumplimiento de ella entre todas las artes. En especial, la escenografía se convierte en una verdadera revolución y un elemento indispensable en la concepción de las fiestas reales barrocas.

2.1.5. "El arte de la pintura soy"

Son verdaderamente exquisitas las pocas muestras plásticas de escenografía que la suerte caprichosa de la historia ha dejado²⁵⁰. Se tiene la sensación de estar ante un lienzo o unos bocetos para una pintura al óleo. Pero nada más lejos de la realidad. Es la representación sobre el papel de lo que se debía levantar sobre el escenario. El grado de perfeccionamiento y del detalle es admirable. Las dimensiones son soberbias²⁵¹, y no solo los actores se sumergían sensorialmente en un espacio fantástico y ultraterrenal, sino el público también. Como la poesía —con preciosas imágenes y juegos de conceptos metafísicos y astrológicos, de héroes legendarios y criaturas mitológicas— y la música —que elevaba la palabra, el cuerpo y el espíritu de los personajes para hacer vibrar de emoción al público—, la complejidad escenográfica permitía el viaje trascendental por los ojos a una alejada realidad de sensaciones no terrenales, no permitidos a los seres simples y mortales. Por eso el hecho de transformar una simple pared o un espacio medianamente abierto en

²⁵⁰ Las muestras escenográficas del teatro palaciego español que se conservan son: once bocetos de Baccio del Bianco para *La fábula de Andrómeda y Perseo* (18 de mayo de 1653), texto de Calderón y música de Hidalgo; cinco acuarelas de Francisco Herrera "el Mozo", ilustrativas aunque es improbable que dicho pintor fuera el autor de las máquinas ni de los decorados, tal y como lo argumentan Varey, Shergold y Sage en la edición de la pieza de 1970 de la fiesta real de *Los celos hacen estrellas* (22 de diciembre de 1672), texto de Vélez de Guevara y música de Hidalgo; veinticinco esbozos de variantes escenográficas de poca calidad pictórica, obra de José Bayuca y Juan Bautista Gomar para la reposición el 4 de junio de 1690 en Valencia de la fiesta de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra* (estrenada en el Buen Retiro el 1652 con escenografía de Baccio del Bianco y música de Domingo Scherdo); un dibujo de Francisco Ignacio para el telón de la fiesta *Hipodamia y Pelope*, de Sebastián Rejón, estrenada en el Coliseo del Retiro el 30 de julio de 1698; y, por último, un dibujo de Antonio Palomino para el telón de *Todo lo vence el amor*, de Antonio de Zamora, estrenada también en el Coliseo el 31 de enero de 1697, aunque el dibujo de Palomino es para la reposición del 17 de noviembre de 1707, en celebración del nacimiento de Luis I, primer hijo de Felipe V de Borbón.

²⁵¹ El escenario del Coliseo, según dejó testimonio Antonio Palomino en el segundo tomo de *El museo pictórico y a escala*, publicado en 1724, estaba elevado 5 pies castellanos (1'39 metro) del pavimento de la sala; la embocadura tenía 39 pies de ancho (10'86 metros), 30 pies (8'35 metros) entre los primeros bastidores, 26 pies (7'24 metros) entre los segundos bastidores; 62 pies (17'27 metros) de profundidad desde el proscenio hasta el fondo, con un desnivel positivo desde «la frente del tablado» (proscenio) hasta el final del segundo foro de media vara y dos dedos (0'435 metros); la altura de los primeros bastidores era de 25 pies (6'96 metros) y 4 pies (1'11 metros) de ancho. El resto de las medidas las expone Antonio Palomino Velasco en su *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, tomo II, p. 194, y las analiza y pone en comunión para dar una visión del espacio Chaves Montoya, *El espectáculo teatral... Op. cit.*, p. 83.

aquello fantástico y excelso para una credibilidad atada a la lógica de la tierra significaba todo un ejercicio de magia sobre las tablas del escenario.

2.1.5.1. La "fiscalización" la imaginación

La primera muralla que se derrumbó fue el paso de la representación bidimensional a la pluridimensional gracias a la aplicación de la perspectiva. Desde que Filippo Brunelleschi (1377-1446), Masaccio (1401-1428), Leon Battista Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (1415-1492), Leonardo da Vinci (1452-1519) y Michelangelo Buonaroti (1475-1564) en el siglo XV y XVI desarrollaron plenamente la perspectiva tridimensional y geométrica en la pintura el arte del decorado escénico tuvo semejante revolución que puede decirse que se inventó como tal²⁵². Para ser más exacto, es Brunelleschi quien alrededor del año 1414 expone la teoría de las leyes de la perspectiva cónica –reveladas y aplicadas por primera vez por Masaccio en el fresco de la *Trinità* de Santa Maria Novella de 1425–, la cual inserta en un plano un imaginario como visual cuyo vértice sería el ojo del observador. Es decir, la proyección en plano espacial y tridimensional, no solamente lineal, donde la posición del observador influye en su visión y, por consiguiente, en la representación. El anhelo de libertad y las ansias del experimento/juego que llevase el descubrimiento del verdadero mundo se habían traducido en la técnica pictórica. Ramón Andrés subraya que «la búsqueda panorámica, la voluntad de mostrar todo el alcance de la mirada en un solo plano, fue una necesidad de aquellos artistas que arriesgaban y fantaseaban con la perspectiva y la dimensión de lo real»²⁵³. Ahora la pared parecía que no existiera, pues se abría en la misma una calle, un campo, un palacio o un bosque profundo en el que apenas se veía el punto del horizonte o el del fin. La profundidad había llegado a la pintura y, como es lógico, rápidamente se aplicó a la decoración de las fiestas cortesanas de las cortes de Mantua, Florencia y Roma. Esta era introducida en el foro de los nuevos teatros fijos basados en el principio de linealidad de la arquitectura clásica y en la fachada escénica le acompañaban columnas corintias, bajorrelieves, estatuas y cornisamientos.

Si bien los pintores españoles conocieron con relativa contemporaneidad el desarrollo de la perspectiva científica, su aplicación a las fiestas cortesanas de finales del siglo XVI no

²⁵² «El método de proyectar propio del Renacimiento tiene un nombre famoso: perspectiva. Esta palabra tiene un primer significado limitado: designa una operación gráfica para representar sobre una superficie plana los objetos en tres dimensiones. [...] Para dibujar una perspectiva es necesario, ante todo, definir la posición del observador y del cuadro de proyección» (Leonardo Benevolo, *Introducción a la Arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992, pp. 165-166).

²⁵³ Ramón Andrés, *El luthier de Delf*, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 25.

era exactamente la seguida en Italia²⁵⁴. Pero con la evolución de la fiesta cortesana y de su espacio por antonomasia rondando ya el siglo XVII, esa ilusión óptica de profundidad completa que era la perspectiva se mejoraba con la estructuración de bastidores superpuestos en escenarios más grandes y profundos, tridimensionales. De Italia indudablemente debía de venir la verdadera representación del espacio. En ese caso, «aplicando este procedimiento, la pintura llega a ser una especie de ciencia, como la considera Leonardo, porque permite representar de un modo universal y unívoco las formas de todos los objetos»²⁵⁵, siendo este avance técnico y científico para la primera fase de "fiscalización" de la imaginación literaria y/o teatral, es decir, llevar a escena números espectaculares de escenografía que antes solamente se podían realizar mediante la imaginación del espectador. Precisamente ahora los actores podían moverse en un espacio aparentemente mucho más grande y profundo gracias a la perspectiva: podía ocultarse el galán tras el árbol que estaba justo detrás de la puerta por donde había entrado su enamorada cantando un lamento, con el profundo mar y el cielo aterciopelado fundiéndose en el fondo. Fue en este momento cuando la escenografía no solo abrazó y envolvió completamente a la poesía y a la música, sino que se había fundido a ellos completamente y se había convertido en parte de una dimensión artística superior. Y todo ello con temas fantásticos, acordes con el ambiente general que el espectáculo creaba.

Llegó un momento en que la perspectiva, su aplicación y evolución escénica habían dejado de sorprender. A pesar de la caracterización fantástica, se había llegado a un punto de realismo que no podía superarse, solo a nivel pictórico. Es entonces cuando se precisó que ya no solo la ambientación sugiriera una expresión plástica irreal sino que se rompiera literalmente también el realismo físico plano. Como ocurrió con la música para los dramas italianos, no se inventó o descubrió nada que la antigüedad clásica no hubiera ya hecho. Así que quisieron resurgir el arte clásico adaptándolo al presente. Así fue cómo los humanistas, pintores, arquitectos e ingenieros italianos

inspirados por la lectura de ciertos pasajes de *De architectura*, del arquitecto e ingeniero Vitrubio, sobre la construcción de los teatros griegos, de los decorados y la tramoya, desarrollaron el

²⁵⁴ «Los pintores españoles conocían desde hacía ya mucho tiempo la perspectiva científica, que aplicaron a la creación de decorados para las comedias cortesanas desde fecha tan temprana como 1570 cuando hubo una representación del *Amadís* en Burgos, de la que se dijo que tenía una escenografía “puesta en muy buena perspectiva”. Sin embargo, lo más probable es que se tratara de una perspectiva correcta en una lona de dos dimensiones utilizada como telón de fondo» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 533).

²⁵⁵ Benevolo, *Introducción...* *Op. cit.*, p. 166.

proscenium en forma de arco, un decorado en perspectiva, y la tramoya para realizar efectos cada vez más elaborados sobre el escenario.²⁵⁶

Esto fue posible gracias al descubrimiento de nuevos materiales y de una prodigiosa evolución de la ingeniería, precisamente inspirada en la romana, con lo que no solamente había descubierto funciones nuevas, sino que permitía el cambio de una visión y decorado por otro con bastante rapidez. Son las denominadas “mutaciones”²⁵⁷. Este desarrollo técnico después se adaptó –aunque bastante tiempo después y sin tanta complejidad– a los corrales de comedias. De su aplicación junto a la ilusión de la perspectiva surgieron las máquinas de toda clase de efectos, tanto visuales como sonoros y tramoyas. Las primeras recreaban elementos realistas como el mar y su oleaje, una cascada o la formación de las nubes:

Se mudó el teatro en que se vio segunda vez toda la escena descubierta, pero con tal novedad que, si antes fue de fuego, agora de agua [...]. Las ondas de este mar (aunque otras veces se habían visto) fueron nuevas, por la perfección con que estaban ejecutadas. Pasaban por ellas diversos pescados y bajeles²⁵⁸,

que sumada a la belleza, a la versatilidad de los plasmado por la pintura y la escultura producían ambientes para aquella época rotundamente revolucionarios:

Sucedió al pasado teatro otro, si no tan maravilloso, no menos apacible [...] haciendo que sustituyese el asombro a la hermosura. Ésta se esmeró en los dibujos de una frondosa selva (fol. 58r.)²⁵⁹

Las tramoyas eran las encargadas de hacer volar a los personajes, a Apolo, a Júpiter, Venus o Diana, sin necesitar las alas que los dioses no tenían y, lo que es más importante, sin necesidad de imaginarlo. Las tramoyas constituían la principal aplicación de la ingeniería en la fiesta real, transportando al espectador al mar:

a menudo se montaban escenas marítimas con monstruos marinos, barcos apareciendo y desapareciendo, y peces meciéndose arriba y abajo con el movimiento del agua ficticia,

²⁵⁶ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 525.

²⁵⁷ «Another important feature of the staging of court plays at his period is the transformation by mechanical means of the scene into another [...] There is also the similarity between court and public theatre in their use of features of staging such as the “discovery”, the upper gallery, and the two entrances, one at either side of the stage» (Shergold, *A history...* *Op. cit.*, p. 296-297). «Vitruvio menciona el uso de unos prismas giratorios, conocidos como periaktes, y que Vasari introdujo en 1569 en una representación de los Medici» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 530).

²⁵⁸ Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo...* *Op. cit.*, p. 159.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 119.

produciendo un efecto tan realista que se contaba que una ocasión había provocado mareos entre las damas de la corte.²⁶⁰

Otras veces, mediante un sistema de cuerdas, maromas, poleas, engranajes y anclajes en unas muy complejas estructuras de madera invisibles para el público tras los decorados y bastidores, la tramoya permitía el vuelo horizontal, vertical y/o diagonal de los actores o de elementos considerablemente pesados con los actores dentro para producir verdaderos números de funambulismo y casi heréticos:

Apareció Mercurio en lo alto del tablado, sentado en la extremidad de una nube [...]. Traía en la mano el caduceo [...] Palas, en la otra parte del teatro, apareció también en lo más alto del, en un carro triunfal que, como a diosa de la guerra, tiraban dos leones [...]. Las ruedas del carro hollaban, dando vueltas, sobre plateadas nubes. Traía en la mano un escudo y en él un cristalino espejo [...] Un poco más adelante “se desprendió la nube en que pisaba el carro y, cayendo al tablado, su puso Perseo en ella, y empezó a subir hasta emparejar con Palas.²⁶¹

El nivel de tensión dramática, musical y escénica en estos momentos roza lo apoteósico. Los efectos visuales y especiales de estos espectáculos matan al momento la lógica racionalista y los ojos se convierten ahora en los sentidos de la imaginación. Estos efectos escénicos y visuales serán utilizados también para la representación de autos sacramentales y para el exitoso desarrollo de la comedia de magia del siglo XVIII. La poesía cantada y la música, como antes se ha comentado en relación al ínterin de los coros, vuela subida a ese carro o se desplaza cual estrella fugaz por el aire de la escena, logrando una unión total. Y el gesto del actor, confiado y poderoso, une aún más los diferentes elementos que giran entorno a la trama, hundiendo más al espectador en la fantasía a la vez que lo eleva a cotas astrológicas. Así pues no es extraño que ante semejantes espectáculos de desafío a la gravedad y a la física las palabras de Lope vuelvan a la mente: «Lo menos que en ella hubo fueron mis versos [...] la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos».

La perspectiva y los efectos visuales hicieron que la escenografía de las fiestas reales se hiciera física; hicieron que la imaginación se hiciera materia dinámica. Esto conlleva a la superación de los límites más terrenales y de su demostración mediante la vista, el sentido que más revolución experimenta. Las leyes de la física se habían vuelto a superar por la técnica con un impacto extraordinario, cercano a lo que Brunelleschi había conseguido en 1418 con la finalización de la cúpula de la Catedral de Santa María dei Fiori. Y este cambio

²⁶⁰ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 534.

²⁶¹ Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo...* *Op. cit.*, pp. 127, 128, 130 y 131.

escénico con un dinamismo pasmoso. Es, precisamente, la maquinaria de la tramoya lo que le suma a la poesía y a la música en el momento mismo de la representación un dinamismo no propio de las realidades de la palabra y del mismo nivel –aunque paralelamente distinto– al de la música. El contraste entre varias escenas de contrarias ambientaciones no solamente era notificado por la palabra y sugerido por la música, sino que la vista no engañaba, era realidad la fantasía que se estaba viendo:

PINTURA El arte de la pintura soy
 que te vengo a ofrecer
 en vistosas perspectivas
 hoy cuantos primores sé,
 pues en los visos y lejos
 de mi dibujo has de ver
 al parecer de los ojos
 desmentir el parecer.²⁶²

Estas palabras del personaje alegórico de la Pintura en el Prólogo de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón exponen claramente no solamente la función del arte de la pintura, sino su espíritu, su gracia y efecto de que «al parecer de los ojos / desmentir el parecer». La ilusión visual debe embelesar y cautivar los sentidos, muy especialmente la vista, que debe ser provocado al éxtasis sensorial, llevándolo por una senda totalmente nueva y maravillosa. Esto se consigue cuando una mente racional y lógica deba cuestionarse la veracidad del parecer de lo que ve, tal y como promueve el personaje de la Pintura. Después, la Música continuará:

Yo recibo de las dos
 el favor que me ofrecéis
 y porque de las tres conste
 la fiesta que se ha de hacer
 advierte pintura, tú que siempre
 tan varia estés,
 que lo que una vez se ha visto
 no vuelva a verse otra vez.²⁶³

La conversación recitada entre Música, Pintura y Poesía que Calderón brillantemente crea expone de una forma clara y concisa, más allá de una simplificación que atendiera a la función de cada, la naturaleza de cada disciplina y su razón de ser en el conjunto de la

²⁶² *Ibid.*, p. 44.

²⁶³ *Ibid.*, p. 45.

supradimensión artística que es la fiesta. Debe subrayarse la importancia que tiene este concepto de la naturaleza de cada una de las disciplinas por, precisamente, el nivel de interconexión e imbricación de una en las otras. Si la relación y suma de “poderes” entre música y palabra es ejemplo de la simbiosis artística, no lo es menos la de la pintura con la poesía. Esta debe trascender y superar la mera representación plástica para generar sentimiento mediante una sensibilidad determinada y única. En otras palabras, la pintura debe de poseer su propia retórica. Esta idea, que Música arguye indirectamente ante el movimiento genuino de la pintura, fue extraordinariamente bien sintetizado por el poeta griego Simónides de Ceos (ca. 556 a. C.-ca. 468 a. C.) en la máxima «Pictura est poesis tacens. Poesis pictura loquens», origen del tópico horaciano del *ut pictura poesis*. La pintura como una poesía callada, la poesía como una pintura que habla: expresiones distintas pero equivalentes de una misma cosa: la realidad artística. Tanto los dramaturgos como los escenógrafos de las fiestas reales, como individuos con la sensibilidad del *homo universalis*, tenían muy presente la naturaleza artística unitaria del género. Muestra de ello son los versos que Antonio de Zamora dedicó al pintor Antonio de Palomino en la segunda parte de *El museo pictórico y escala óptica* del segundo, publicada en 1724:

Si es Pintura con voz la Poesía
si es Poesía sin voces la Pintura,
con razón a un sutil pincel, que canta,
métrico aplaude un plectro, que dibuja.²⁶⁴

Zamora, «ingenio bien conocido, por laureado hijo del Parnaso y amigo del autor» –tal y como reza el subtítulo del romance que el madrileño dedica al pintor cordobés²⁶⁵–, a partir de la máxima de Simónides de Ceos –y no de Francesco Patrizi²⁶⁶–, expone de un modo claro el concepto que tanto poesía como pintura tenían en la dimensión artística. Estos versos de Zamora van más allá del cordial halago debido a que ambos fueron habituales colaboradores en la creación de fiestas reales bajo el reinado de Felipe V, por lo que conocían perfectamente el cometido del otro como creador de lo mismo en su respectiva disciplina artística. Así que cada uno en su dimensión artística buscaba la

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁵ “En aplauso del autor y la obra, escribió don Antonio de Zamora (ingenio bien conocido, por laureado hijo del Parnaso, y amigo del autor) este romance de arte mayor, siguiendo la antología de Francisco Patricio, quien en su República, al cap. 10 del libr. I, dijo: Pictura est poesis tacens: poesis pictura loquens” (Palomino, *Museo pictórico... Op. cit.*, II, pp. 420-422).

²⁶⁶ Julio Caro Baroja afirma que esta máxima latina proviene «de un texto de Francesco Patrizi» (Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, p. 22), filósofo italiano neoplatónico, pero lo cierto es que el origen de esta cláusula es del griego Simónides de Ceos, del que, muy posiblemente, Patrizi leyó y del que se inspiró. Caro Baroja atribuye la autoría de esta máxima al italiano porque así lo indica el mismo subtítulo del romance de Zamora dedicado a su amigo pintor (Palomino, *Museo pictórico... Op. cit.*, II, p. 420).

sublimidad y espectacularidad de aquello que cada arte hace a su manera, del común, es decir, de la supradimensión artística unitaria que es la fiesta real.

Retomando el análisis de la pintura en las fiestas reales, esta ilusión visual que creaba debía de ser lo más sublime y elevada que pueda ser. Y, precisamente, en esa ilusión e impacto es muy importante el rasgo de la novedad y de la complejidad. Se deben ir superando fiesta tras fiesta las barreras de la imaginación que se han ido mostrando con anterioridad. Estas palabras denotan que en el funcionamiento y en el éxito de la fiesta es muy importante el nivel de impresión y maravilla visual que ascienda el espectáculo. Ahí reside la importancia de la espectacularidad y ostentación pragmática propias de las fiestas, pues la superación de la fascinación anterior característica fundamental para el género; solo la fascinación y la perfección de las tres artes hará posible «la fiesta que se ha de hacer». Realidad y sueño, naturaleza e ilusión interactuaban de una forma potente, dinámica, violenta y veloz, visual, sonora, profunda y total, siempre de una forma dinámica. Son testimonio de esa preocupación y constante evolución del arte escenográfico de las fiestas reales a nivel europeo –como muy bien muestra la ruina en perspectiva que aparece en la portada de este primero– tratados como *De architettura* (1537) de Sebastiano Serlio (1475-1554), primero, y *Pratica de fabricar scene e machine ne'teatri* (1638), de Nicola Sabbatini (1574-1654), así como el tardío pero igual de válido *Museo pictórico y escala óptica* (dos partes, 1715 y 1724 respectivamente) de Antonio de Palomino (1655-1726), ya citado. En ellos los autores, escenógrafos, pintores, ingenieros y arquitectos experimentados y de renombre, guardan y condensan todas las técnicas y proporciones que deben seguirse para la realización óptima y a la altura de un espectáculo como son las fiestas reales.

En cierto modo, el concepto escenográfico general de las fiestas reales barrocas es la evolución del jardín barroco²⁶⁷, partiendo de él y superándolo. La singularidad del jardín en

²⁶⁷ El jardín en el Barroco tenía gran significación y era la representación y/o síntesis de la posición del hombre barroco frente al mundo y al tiempo. En el jardín, además, se funde lo natural y lo artificial, creando una impresión de realidad a la vez que fantasía. Por lo tanto, y traspasado el jardín y su significación al teatro, en él siempre se desarrollarán escenas de una gran carga pasional y sentimental, donde la idea de lo real y lo ficticio u onírico se confunden. Y, además, no es de extrañar gran parte de las fiestas que sean cantadas transcurren en el jardín, pues la música forma parte esencial del concepto del jardín barroco en el teatro áureo y potenciador de la fantasía del mismo, el desafío a la naturaleza de hablar cantando como la de doblegar el hombre la vegetación a su antojo. Para un conocimiento más profundo del tema, remito a Wilfried Hausmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Donostia, Nerea, 1989; *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Carmen Añón Feliú (dir.), Madrid, Editorial Complutense, 1996; José Lara Garrido, "Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)", en *Estudios sobre Calderón*. Volumen 1, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Itsmo, 2000, pp. 114-134; Sónsoles Nieto Caldeiro "El jardín barroco español y su expansión a Nueva España", en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 8 al 12 de octubre de 2001, pp. 1297-1326; Francesco Fariello, "IV. El Renacimiento y el jardín italiano", pp. 125-176, y "V. El jardín francés", pp. 177-208, en *La arquitectura de los jardines: De la antigüedad al siglo XX*, Barcelona, Reverté, 2004; José Jaime García, Bernal, *Fasto*

la cosmología y naturaleza barroca también se pondrá de relieve en la expresión del elemento fantástico, como más adelante se tratará. De ahí que en toda fiesta real aparezcan escenas situadas en preciosos y fantásticos jardines de palacios, habitualmente de noche. La realidad creada, «el parecer de los ojos», debía superar la imaginación, debía superar la naturaleza, pues «lo que una vez se ha visto / no vuelva a verse otra vez». Por supuesto, la superación continua de la espectacularidad supone un alto nivel de efímero, ya que cada fiesta es relativamente única a su predecesora y a su siguiente. Además, en estas escenas de jardín palaciego la música aparecía con enorme frecuencia²⁶⁸. Noche, jardín, poesía y música²⁶⁹.

Este aspecto de desaparición de los límites es lo que, precisamente, da la escenografía a la dimensión común de la fiesta real. El ser humano era capaz de hacer volar y suspender en el aire aquello que fuera necesario sin necesitar de la imaginación. Este hecho otorgaba a la simple visualización de la escenografía un grado de ostentación mediante lo fantástico y sobrenatural que, como en el segundo rasgo principal se comentará, le aportará a la fiesta real la función de arma propagandística y de muestra de poder político. La fascinación sensorial era una importante arma política. Este grado de boato y vanagloria se acrecentaba y se completaba cuando en el espectáculo artístico unitario se le sumaban los efectos de la música y de la poesía. El resultado es increíble y nunca visto en España²⁷⁰. De ahí que, por ejemplo, al escenógrafo italiano Cosme Lotti se le apodara el “quimérico ingeniero”²⁷¹.

público en la España de los Austrias, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 452-524; Mónica Luengo Añón “El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempo de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 89-112; y Miguel Zugasti, “El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega”, en *Monstruos de apariencias llenos: Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Francisco Sáez Raposo (ed.), Bellaterra, Prolope, 2011, pp. 73-101.

²⁶⁸ Anajarte en *La fiera, el rayo y la piedra* subraya esta ambiente plenamente enriquecedor, fantástico y sensitivo:

Letra y tono repetid
que hacen lindo maridaje
noche, música y jardín.

(Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo...* *Op. cit.*, p. 300, vv. 2409-2411).

²⁶⁹ El arte por encima de la naturaleza y la belleza sobre la realidad, como bien muestran los famosos versos 12-14 del soneto “A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa”, atribuido a uno de los hermanos Argensola (Lupercio Leonardo de Argensola, 1559-1613, y Bartolomé Leonardo de Argensola, 1561-1634):

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo, ni es azul. Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza.

²⁷⁰ Sebastian Neumeister define la fiesta real como anticomedia por, precisamente, todos estos rasgos de fantasía y complejidad escénica, de relevancia musical, de pérdida de hegemonía de la palabra, del altísimo nivel de ostentación y propaganda y mensaje políticos y, en general, una naturaleza casi completamente opuesta. Véase Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, pp. 104-114.

²⁷¹ «[...] aquel portento italiano, quimérico ingeniero que por su rara inventiva y bien fingidas tramoyas hace a la vista arbitro del objeto» (citado por Varey, “Calderón, Cosme Lotti...” *Op. cit.*, p. 281).

Como en el caso de la poesía y de la música, los ingenios que participaban en la creación de la fiesta real debían de tener el perfil de *homo universalis*, anteriormente comentado. Este hecho es capital. Así como la música crea en la dimensión musical y de sonido lo que la poesía transmite, todo aquello que el espectador veía debía de plasmar y concebir físicamente aquello que las otras dos disciplinas decían. Para ello, el responsable no solamente debía de entender, interiorizar y sentir la esencia de la pieza —hasta tal punto que, si tuviera los conocimientos técnicos para ello, ser capaz de crear él la poesía y/o la música cual Wagner—, sino que debía de controlar a la perfección la técnica y el estilo de todo aquello a lo que se le llamase escenografía para operar en armonía con las otras dimensiones artísticas. Por lo tanto, no se está hablando de pintor solamente, sino de una especie de maestro-ingeniero artístico. Por eso no es extraño que los nombres que han ido apareciendo en este epígrafe sobre la historia y evolución de la escenografía en la fiesta real estén relacionados también con otras disciplinas. Tal y como resume maravillosamente Julio Caro Baroja el bagaje cultural y profesional de ese *homo universalis* de la pintura, en relación a Antonio de Palomino (1653-1726):

el pintor «práctico» [...] tiene que ser también un estudioso diligente de los principios más complicados de la perspectiva barroca para llegar a la «práctica». El pintor de fines del XVII y comienzos del XVIII, según el ideal expuesto en esta «escala óptica», ha de ser erudito y además ingeniero y arquitecto en potencia. ¡Qué cantidad de obras pueden encomendársele en teoría, y cuántos problemas ha de resolver! Desde retratos, países, bodegones a grandes frescos religiosos y decoraciones de monumentos.²⁷²

Así como en la música y en la poesía hay un determinado lenguaje que relaciona directamente con los diferentes niveles de significación de la fiesta, este ingenio escenográfico debía de manejarse extraordinariamente bien en el ámbito de la emblemática y la representación simbólica, especialmente en aquellos instantes que aparecen en las acotaciones inscripciones y máximas:

En lo que a los emblemas se refiere, estos condensan, en su conceptuosa arquitectura, el sentido interrelacionado que por entonces se pretende dar a una realidad que enlaza Cultura, Naturaleza y Sobrenaturaleza. Y aún podemos decir que, más allá de ello, enlaza, en una imagen infinita e inconmensurable el uno para con la otra, el texto y la imagen.²⁷³

En realidad, todo aquello visual y plástico en las fiestas reales podía tratarse que no sintetizarse del mismo modo que Rodríguez de la Flor sobre los emblemas. La explicación

²⁷² Caro Baroja, Teatro popular y magia... *Op. cit.*, p. 24.

²⁷³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012, p. 103.

reside en la significación de cada elemento una gruta, un palacio, un jardín, el vuelo de un dios, de un águila o de un ave fénix con la irrupción de la música por sí mismos y en alineación y combinación con otros. Es decir, un agrupamiento de significados emblemáticos y/o simbólicos que en determinado orden nunca arbitrario ni caprichoso crearán otro significado global. Esta repartición estará "regulada", precisamente, por el numen y cosmología barrocos de aquel que siente de igual o muy semejante forma la música y la poesía que la artificial realidad visual ha creado.

Entonces, como sus otros dos colegas, el conocimiento del escenógrafo-pintor debía de ir más allá de la simple aptitud técnica; su erudición debía de ser vivamente sensible e intencional, ya que, como se verá en el siguiente punto, el elemento plástico era, como la palabra y la música, el resultado de la intencionalidad del ingeniero-pintor.

En relación a la escenografía y a su unión con las otras artes, hay que destacar la construcción del Coliseo del Buen Retiro en 1640 a petición de uno de esos *homines universalum*, el escenógrafo Cosimo Lotti²⁷⁴. Este hecho será capital para la transición de la fiesta cortesana anterior y la fiesta real barroca: «este deslizamiento de la fiesta cortesana al espectáculo teatral se vio acelerado por la construcción, iniciada en 1638, del Coliseo, un teatro perfectamente equipado que se edificó más allá de la Sala de Máscaras»²⁷⁵. El que será el primer teatro *alla italiana* de España, donde la estructuración arquitectónica y espacial estaba motivada por la posición y el simbolismo sobre el público más importante, aquel al que se le dedicaba y por la que se había hecho la obra (el monarca, la familia real, el noble que pagaba la fiesta), había sido creado también para no solo un mayor aprovechamiento del sonido sino para una mayor y más compleja escenografía. Esto lo hacía posible porque «estaba dotado con toda la maquinaria y equipo necesario para la puesta en escena de los espectáculos ideados por Comse de Lotti»²⁷⁶. Sin olvidar, claro está, la significación ostentosa a nivel pragmático que la construcción del primer teatro *alla italiana* de España tenía como elemento de propaganda y reflejo de la corte y el monarca, tal y como lo describió en su relación sobre el palacio el comerciante Robert Bargrave en 1655: «Y después vi un teatro bizarramente arreglado al efecto, equipado con diversas máquinas, escenarios y raros decorados»²⁷⁷. El Coliseo del Buen Retiro potenció el desarrollo del género poético-musical por significar la creación de un espacio estable para

²⁷⁴ El Coliseo del Buen Retiro en un principio (1638) tuvo un presupuesto de 23.500 ducados (Brown y Elliot, *Un palacio para el rey... Op. cit.*, p. 107).

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 216.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 114. La relación al completo lleva por título original *A Relation of Sundry Voyages and Journeys made by Mr. Robert Bargrave*, Bodleian Library, Ms. Rawlinson C799, invierno de 1654-1655, ff. 138-139.

estas complejas representaciones, capaz de albergar los decorados y las fantasiosas máquinas de las tramoyas que creaban los efectos especiales y que permitía el desarrollo y el perfeccionamiento tanto de uno como del otro. Además, hay que destacar su papel en el desarrollo de las posibilidades escénicas de interacción de poesía, música y escenografía. El Coliseo del Buen Retiro significaba en la España de los años cuarenta del siglo XVII la vanguardia artística y la plataforma adecuada a la importancia representativa de aquellas fiestas que en él se iban a representar.

Definitivamente, la escenografía de telones y foros de un detallismo y colorismo delicioso, desarrollados a raíz de temas totalmente fantásticos que se ven hechos realidad mediante los efectos visuales y espaciales de las tramoyas y las apariencias de los bastidores y la perspectiva que otorgan, esta combinación de arte plástica e ingeniería:

ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo.²⁷⁸

La interpretación y teatralidad de los actores también afecta la escenografía pues, como la música, se ha pasado de una utilización meramente decorativa, ornamental y secundaria a ser un elemento en el que la interacción de poesía y música es total. Y, como ellos, participa también en el desarrollo de la evolución y de la estructura dramática. El episodio de usurpación de competencias entre Lotti y Calderón lo demuestra²⁷⁹. Así pues, se puede afirmar perfectamente que la compleja y revolucionaria escenografía está en unión artística en el común del espectáculo poético-musical.

²⁷⁸ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 29.

²⁷⁹ Véanse las páginas 385-388. Además de este ejemplo, es notoriamente clarificador el caso de cómo el arquitecto inglés Íñigo Jones monopoliza toda creación artística real a su alrededor, desprestigiando al poeta Townshend que informa Sebastian Neumeister: «*Albion's Triumph* puede considerarse un ejemplo típico de esta situación, porque es la primera masque que Íñigo Jones escenifica sin el poeta Ben Jonson, con quien había llegado a una definitiva ruptura debido a la reivindicación de prioridades por ambas partes. En el momento en que Íñigo Jones, arquitecto general del rey desde 1625, se subordina a la voluntad real, vence sobre los demás rivales. La acción y la presentación del ballet festivo corresponde por completo a la idea del rey (quien también toma el papel del emperador romano Albenactus), mientras que al autor del texto, Townshend, sólo le cae en suerte la tarea de expresar en palabras el concepto de la pareja desigual» (en Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 51).

2.1.5.2. La escenografía italiana en España: Lotti y Bianco

Como sucede en el campo de la música, este elemento llega a España con las exigencias de la nueva escenografía italiana. Como muy bien ha estudiado Teresa Ferrer, debido a la intensa relación entre ambos países, los espectáculos italianos propiamente teatrales ya habían sido trasplantados en la Corte en los últimos años del reinado de Felipe III:

Esos ricos intercambios culturales entre España e Italia para encuadrar justamente la eclosión teatral y espectacular que tuvo lugar en las fiestas de Lerma de 1617, y que no haría más que intensificarse tras el ascenso al trono de Felipe IV. Ese trasfondo, esa tradición espectacular vinculada a la corte española, la que permite entender y contextualizar cabalmente los grandes dramas de espectáculo escritos por Lope.²⁸⁰

En efecto, a partir de aquella fecha la fiesta real española tuvo su mayor periodo de evolución. Si en la música había sido Rospigliosi, en la escenografía será el florentino Cosimo Lotti. Aunque antes se ha hablado muy escuetamente de los dos desarrollos técnicos más importantes –perspectiva y tramoyas–, no son los únicos. El principal es, precisamente, el novedoso espacio concebido especialmente para albergar las representaciones poético-musicales, donde todas las técnicas escenográficas nuevas tendrán su lugar: el teatro *alla italiana*. La inclusión del arco de proscenio, el telón de boca, las mutaciones y el uso de iluminación artificial se sumaron para acrecentar esa revolución visual que supuso la llegada de la concepción escenográfica italiana a España. La luz, término importante que participaba en esta supradimensión artística, desempeñaba una importante función, ya no solamente en cuanto a la iluminación del espectáculo, sino como elemento incipiente y moldeador del mismo, suavizando la estructura de los bastidores y contribuyendo al aumento de la ilusión óptica de la escenografía²⁸¹.

Como se ha dicho antes en relación a la puesta en escena de *Selva sin amor* de Lope en 1627, Lotti fue traído a propósito para diseñar y llevar a cabo la ejecución del aparato escénico de la primera ópera hispana. Si bien el primer ingeniero-escenógrafo en trabajar para la confección de fiestas reales fue Cesaro Fontana para *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, su misión en España no fue pensada precisamente para el diseño de

²⁸⁰ Ferrer Valls, “Lope y la tramoya...” *Op. cit.*, p. 178.

²⁸¹ «La cantidad de cera que se empleaba en tales espectáculos era imponente. [...] Los efectos de luces eran verdaderamente deslumbrantes. Para el ensayo de una comedia que tuvo lugar el 16 de mayo de 1653 los oficiales de la Cerería tuvieron que poner 695 libras de cera, entre velas, hachas y hachetas». Las altas sumas de dinero destinadas a iluminación debían cubrir para «los ensayos y representaciones para iluminar el frontispicio y los bastidores, como asimismo para dar luz al apuntador y alumbrar a los vestuarios y para bailes, las “hachetas de danza”» (*Fuentes I*, p. 18).

escenografías de fiestas ni su estancia fue lo suficientemente larga para que asentara las bases de esa exportación escenográfica. Esto sí que ocurrió con Cosimo Lotti. El asentamiento prolongado y el trabajo de un escenógrafo italiano supusieron un cambio radical en toda la concepción escénica española. El italiano tuvo que solventar la carencia de la corte españolas del espacio primordial para llevar a cabo sus ideas artísticas. Así que Lotti promovió –casi demandó– un teatro adecuado para la altura de los espectáculos que se le pedían, tal y como ocurría en su patria:

No parece que Lotti tuviera intención de experimentar (a no ser que se considere como experimentación la combinación de escenario “a la italiana” y de la sala “a la española), sino que más bien quiso aplicar el fruto de las experiencias de otros arquitectos en Italia en el campo de la arquitectura y de la escenografía teatrales, cuyos resultados conoció, al menos directamente en el caso del teatro mediceo de los Uffizi, obra del maestro Buontalenti.²⁸²

Con Lotti vino la modernización de las técnicas escenográficas, la equiparación cualitativa con los *dramma música* de las cortes italianas y la evolución del tratamiento espacial del escenario, entrando la perspectiva tridimensional como gran elemento novedoso con *La selva sin amor* en 1627²⁸³. Y no fue casualidad que se demandara un escenógrafo italiano para la primera ópera hispana, para el espectáculo de las fiestas reales. No podía la expresión escenográfica ser meramente testimonial y secundaria; debía ser uno de los tres elementos que formaran la supradimensión artística, por lo que era necesario seguir la senda italiana de los grandes montajes escénicos que tenían gran peso en la configuración del espectáculo. Así se vuelve a corroborar la unión artística y la importancia de la escenografía en las fiestas reales. El éxito y admiración de los avances italianos pudieron comprobarse desde su primera obra:

For *La selva encantada* [...] Lotti designed a perspective scene in three dimensions, with cut-out figures to heighten its effect. It is also possible, though no certain, that the “lienzos de perspectivas” mentioned in connexion with Calderón plays in 1638 were also for three dimensional rather than two dimensional perspective scenes.²⁸⁴

Su fama y la de su contrincante artístico Giulio Parigi (1571-1635) –que se centró en el diseño de las fiestas y los jardines de los Medici, destacando de estos últimos el florentino Jardín de Bóboli, modelo de la arquitectura de jardines en Italia– eran «ya importantes gracias a su maestro Bernardo Buontalenti [1531-1608] –alumno este de Giorgio Vasari

²⁸² Chaves Montoya, *El espectáculo teatral...* *Op. cit.*, p. 87.

²⁸³ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 533.

²⁸⁴ Shergold, *A history...* *Op. cit.*, p. 296.

(1511-1574)–, que afianzó en la época la supremacía de la corte toscana en cuanto a cultura escénica y festiva, y proyectó en 1600 los bastidores para la primera ópera en Europa, sentando así las bases para una nueva era del teatro»²⁸⁵: «Vasari y Buontalenti han de considerarse maestros revolucionarios de una fase manierista de la escenografía, que representa el alejamiento decisivo de la puesta en escena renacentista y el fundamento para el decorado barroco»²⁸⁶.

La revolución provocada por la escenografía italiana gracias a Lotti no se detuvo con él. En 1643 Cosme Lotti muere y en 1651 lo sustituye el también florentino Baccio del Bianco (1604-1657). Este ya era famoso por haber trabajado en la arquitectura militar y escenográfica para las fiestas cortesanas imperiales en Praga y Viena, en la decoración palaciega de familias de la nobleza florentina como los Guadagni, los Corsi o los Pucci, así como en la preparación de las óperas de los Medici. Si es cierto que la importancia de este ingeniero y escenógrafo está en continuar con el legado de Lotti, Bianco supo actualizar la escena madrileña con los últimos descubrimientos técnicos y la estética predominante en Italia por aquellos momentos:

Este proceso se acentuará cuando el escenotécnico florentino, Baccio del Bianco, venga a España y trabaje simbióticamente con Calderón, enfatizando las diferentes artes, apoyado en el eclecticismo de esta técnica teatral. La renovación tecnológica del Coliseo, con su carácter de espacio permanente, contribuirá también al incremento de la trayectoria y al nivelado de sus distintas fuerzas.²⁸⁷

A él se deben magníficas puestas en escenas de libretos de Calderón como la de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Andrómeda y Perseo* (1653) y *El golfo de las sirenas* (1657), entre muchas otras. Su repentina muerte no dará al traste con la vanguardia escenográfica. Antonio María Antozzi de Roma y Dionisio Mantuano²⁸⁸ (1614-1683) continuarán creando el elemento visual al itálico modo de las fiestas reales en tiempo de Felipe IV y a los primeros tiempos de Carlos II. Más tarde, precisamente bajo el reinado de este último, la batuta escenográfica pasará a personalidades españolas que, como es lógico, continuarán con la evolución artística que la escenografía italiana había y estaba aportando al desarrollo

²⁸⁵ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 48.

²⁸⁶ Tintelnot, *Barocktheater und barocke... Op. cit.*, p. 298.

²⁸⁷ Rafael Maestre, “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de historia moderna*, n.º. 11, Alicante, Universidad de Alicante, 1992, pp. 240.

²⁸⁸ Sobre la época y el trabajo de Mantuano en España, véase David García Cueto y Juan Ramón Sánchez del Peral y López, “Dionisio Mantuano. Venturas y desventuras de un pintor boloñés en las cortes de Felipe IV y Carlos II”, en *I Coloquio Internacional “Los extranjeros en la España Moderna”*, Málaga, 2003, tomo II, pp. 227-239.

del género de las fiestas reales. José Caudí²⁸⁹ (1640-1696) o Antonio de Palomino (1655-1726), entre otros, fueron, entonces, los encargados de tan importante tarea. Así fue que el simple decorado se levantó, se rebeló para transformarse en escenografía y abrazó a poesía y música, permitiendo que entraran e interactuaran con ella y destacando su importancia vital en el concepto de fiesta real. Por consiguiente, la unidad artística total de la escenografía en el género poético-musical queda más que demostrando.

2.1.6. Una supradimensión artística

Poesía, música y escenografía tienen tal unidad artística entre sí que posibilita la ejecución del espectáculo de la fiesta real. Así pues, después de tantas páginas de argumentos, ha llegado la hora de definir la misma. En cuanto al plano morfológico del género, son tres dimensiones artísticas paralelas, simultáneas y unidas entre sí por un potenciador/nexo que participan todas de forma proporcional a la formación de una nueva dimensión artística superior; es decir, el texto/poesía, la música y la escenografía –y sus respectivos, paralelos y simultáneos lenguajes–, unidos por la actuación e interpretación propia de los actores y la teatralidad –en la que se inscriben la danza²⁹⁰ y, en menor medida, los coros– que estos aportan, crean la fiesta real, una supradimensión artística, el espectáculo palaciego. Este término –*supradimensión artística*– es aquí la primera vez que emplea. El hecho de su elección atiende a lo sintético y genérico con que engloba la idea de fiesta real barroca que en este capítulo se está desarrollando. Como se verá, esta denominación lo aproxima al plano filosófico y conceptual que hasta la fecha parece que no ha sido tratado detenidamente.

Por lo tanto, no solo la idea de fiesta real como «poesías mitológicas [que] han de entenderse como un lenguaje de la fantasía; como tales constituyen en cierto modo un mundo aparte y exento del contexto de la realidad»²⁹¹ es falsa, sino que la supremacía y

²⁸⁹ Para su perfil como para la importancia de su obra, véase Alfonso Pérez Sánchez, “José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón”, en *Goya*, n° 161-162, 1981, pp. 266-273; y María Asunción Flórez Asensio, “José Caudí: un escenógrafo del Rey al servicio del Corpus madrileño”, en *Anales de historia del arte*, n° 12, 2002, pp. 167-188.

²⁹⁰ Pudiera hasta concebirse el vestuario como elemento también cohesionador, muy especialmente en la carga simbólica y significación política que tienen en los bailes y danzas, convirtiéndose en «el artífice principal de la metamorfosis exterior del bailarín» (Valérie Folliot, “Le Costume comme support d’inscription”, en *Costums de Danse ou la Chair représentée*, París, La Recherche en Danse, 1997, p. 16), con las repercusiones a nivel estructural y de unidad multiartística tiene esto.

²⁹¹ Moritz, Karl Philipp, *Götterlebre oder Mythologische Dichtungen der Alten* (1791), Leipzig, 1972, p. 7.

hegemonía de la palabra y del elemento literario tanto en la creación como en el concepto mismo del género poético-musical no se cumple en absoluto.

De esta manera se ha demostrado que los anónimos Panuncio y Armengol, Moratín, Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos y demás críticos de perfil clasicista iban muy errados en la concepción de fiesta real barroca. El dinamismo escénico y artístico en general de las fábulas era insufrible para la visión clasicista y exclusivamente teatral de las fábulas, que no podía concebir el drama serio configurado mediante la mezcla de lo trágico y lo cómico, a la postre inverosímil y artificioso. Esta fue una de las principales razones por las que, lógicamente desde la ideología y estética neoclásicas, se perdió la concepción multiartística de espectáculo y la correlación cosmológica barroca propia de las fiestas reales del siglo XVII.

A pesar de eso, puede parecer paradójico que uno de los máximos exponentes de la ilustración española y adalid del neoclasicismo, que tantos defectos y vicios encontró en la comedia de Lope, Calderón y demás dramaturgos, fuera el que mejor entendiera la fiesta real barroca durante mucho tiempo; al menos a nivel de las fiestas como espectáculo multiartístico, donde hay mucho más que teatro común:

[...] no hubo alguna que no llevase sus dones a este templo de la ilusión y del placer. La música, reducida primero a la guitarra y al canto de algunas jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artificio de la armonía, cantándose a tres y a cuatro, y el canto de la modulación aplicada a la representación de algunos dramas, que del lugar en que más frecuentemente se oían tomaron el nombre de zarzuelas. La danza añadió con sus movimientos medidos y locuaces nuevos estímulos a la ilusión y al gusto de los ojos. La pintura multiplicó los objetos de esta misma ilusión, dando formas significantes y graciosas a las máquinas y tramoyas inventadas por la mecánica, y animándolo y vivificándolo todo con la magia de sus colores. Y la poesía, ayudada de sus hermanas, desarrolló sus fuerzas, desplegó sus alas, y vagando por todos los tiempos y regiones no hubo en la Historia ni en la fábula, ni la naturaleza, ni en la política, acciones y acaecimientos, vicios o virtudes, fortunas o desgracias que no se atreviese a imitar y presentar sobre escena.²⁹²

Él es Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811) y sus palabras pertenecen a la *Memoria sobre las diversiones públicas* de 1790. Como se comprueba, la descripción que hace de las fiestas reales bajo el reinado de Felipe IV concuerda con un espectáculo donde participan todas las artes de un modo más o menos equitativo y simultáneo. Su concepción es muy rica y fiel a lo que fueron las fiestas reales. Quizás se ayudase al intentar recrear esa visión del espectáculo barroco con las representaciones operísticas que durante su larga carrera

²⁹² Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, pp. 171-172.

diplomática fue espectador. Si bien las óperas que debió ver Jovellanos eran de corte totalmente italianizante propia del siglo XVIII, sí que supo trasladar esa morfología multiartística en el ejercicio de imaginación de las fiestas reales durante el reinado de Felipe IV. Ahí reside el valor, halago y nobleza de estas palabras: lejos de censurarlas por su excesiva ostentación y conceptismo estético y escénico inherente a la naturaleza barroca, supo observar desde la lejanía –y aún desde la disidencia con el siglo anterior– el avance y la perfección que supuso para los sentidos y para la inteligencia el formato elevado que ofrecía la interrelación entre toda las artes en un solo espectáculo. No debe olvidarse nunca dónde se encuadran estas palabras: “Origen general de las diversiones y espectáculos de España”, en el epígrafe de “Juegos escénicos”. La nomenclatura no solamente es adecuadísima y lógica, sino que aporta mucha información y ayuda para conocer la concepción de Jovellanos sobre la naturaleza de las fiestas reales: espectáculos.

No obstante, en la idea de Jovellanos de fiesta real continúa habiendo un resquicio de preponderancia de la palabra o, al menos, de llevar esta la voz cantante y la iniciativa de la creación y de la significación. Si bien es cierto que a nivel de ejecución todas “las hermanas” van de la mano, en el comentario, precisamente, de la poesía se vislumbra que es esta la única que transmite el mensaje de toda la fiesta. No tiene en cuenta los lenguajes de la música, de la pintura o de la danza como paralelos y equivalentes, pues debían decir exactamente lo mismo que la poesía. He ahí que la trama en las fiestas reales no solamente está constituida mediante lo que dicen y hacen los personajes, sino también por lo que dice la música y cómo es y cómo reacciona el entorno en el que todo sucede –es decir, la escenografía–. Jovellanos logra concebirlo como tal, precisamente, por la dictadura del texto en el teatro que él promueve y, lógicamente, por la ya comentada preferencia de la escena palaciega española por la estructura híbrida de declamación y canto. Por lo que, si bien las artes aparecen –y en consecuencia existen– de un modo simultáneo para conformar el espectáculo e interrelacionan entre ellas y con el temática de la fiesta –la música aporta «el encanto de la modulación aplicada a la representación de algunos dramas», la danza añadió «nuevos estímulos a la ilusión y al gusto de los ojos» y la pintura multiplica «los efectos de esta misma ilusión»–, todas estas artes hermanas de la poesía se conciben casi desde un punto de vista artístico y estético y muy poco significativo. Es totalmente lícito que Jovellanos y sus contemporáneos creyeran que si en las fiestas cantadas y las zarzuelas la parte mayoritaria es la poesía, sería esta la que liderara el espectáculo. Pero no es esto cosa que se le debiera de reprochar, más bien al contrario. La visión erudita y la sensibilidad del asturiano le permitieron reconocer la naturaleza

multiartística y de espectáculo del género, apreciando los logros, avances y cualidades de las fiestas reales para conmover y causar la admiración de los sentidos. Pues más allá de «vicios o virtudes, fortunas o desgracias», Melchor Gaspar de Jovellanos quedó admirado él también del inconformismo formal de las fiestas para lograr «imitar y presentar sobre la escena» todo aquello que una mente humana pudiera imaginar.

Lo comentado de la parte que el ilustrado gijonés dio más importancia en las fiestas reales sirve ahora para concluir su problemática. Sí es verdadero que en cierta parte puede parecer que la fiesta real le deba mucho a la comedia nueva o al teatro literario en general, en cuanto a la estructura de las acciones dramáticas o el abanico de temas que trata, esto se disipa cuando se descubre que, lógicamente, estas similitudes o herencias de la comedia nueva –que puede sintetizarse en la naturaleza híbrida tragicómica, la mezcla de géneros– se explican por ser rasgos importantes, única y exclusivamente, del elemento textual y literario como una parte del espectáculo global. Como se empezaba este punto, la fiesta real no es un género puramente literario. Ni musical; ni escenográfico. Es una ceremonia que se nutre abundantemente de todas las artes. Para este aspecto hay que echar la mirada muy atrás, a las justas, mascaradas y églogas renacentistas. Además, el hecho que la gran mayoría de fiestas que se conozcan se hayan conservado solamente en su testimonio textual hace que se le haya dado más importancia a la palabra que a las otras disciplinas. Pero nunca hay que descuidar ni olvidar que con ese testimonio escrito existieron una simultánea partitura y unos planos o ilustraciones que mostraban como debía de ser la escenografía, sin contar con la efímera e irrepitible actuación y bailes de los actores y profesionales que unían las tres grandes disciplinas artísticas en la teatralidad. Félix Sánchez Casado en 1881 advirtió del peligro de romper esa unión artística en el género poético-musical en el momento de su única existencia, la representación del espectáculo (aunque Sánchez Casado solamente aluda al género operístico):

La ópera, como toda obra artística a cuya elaboración concurren diferentes artes, corre el peligro, común a toda obra de composición, de favorecer uno de sus elementos a expensas de los demás y a expensas del conjunto. Por lo mismo que él solo en ninguna parte luce de un modo más inmediato y enérgico que en la escena, corre la ópera el peligro de cuidar únicamente de las bellezas del canto, y éste es el defecto de la gran escuela italiana del siglo XVIII (y casi el nuestro).²⁹³

De ahí que no deba de haber otra forma de estudio que no contemple la fiesta real como una dimensión artística separada y autónoma, única y singular en el momento de su

²⁹³ Sánchez Casado, *Elementos de retórica...* *Op. cit.*, p. 318.

ejecución, de su representación; de ahí la total e indispensable necesidad de estudiar el género poético-musical desde un punto de vista interdisciplinario y de espectáculo. Para tal fin, es fundamental la recreación de ese espectáculo a partir de la imaginación que la sensibilidad del investigador cree a partir de los testimonios conservados; recrear mediante la “composición de lugares” que hablaba Calderón.

Aunque el devenir de la historia, el número y estado de conservación de los muy diferentes y variados testimonios de las fiestas, y las características mismas de este género, promuevan un estudio de cada elemento artístico de que se compuso la fiesta, esta no se debe concebir igual que los testimonios de sus respectivas disciplinas que han llegado. En otras palabras, aunque estos se traten como elementos muertos, testimonios del pasado, cual fósiles, esto no debe influenciar en absoluto para el estudio general y único de las fiestas reales, pues, tal y como se ha referido, el espectáculo de la fiesta real solamente existe cuando se aúnan las tres dimensiones para crear una superior. Y esto solo puede suceder en el intervalo de tiempo de la representación, en las dos, tres, cuatro o cinco horas que dure la totalidad de la fiesta²⁹⁴. Por consiguiente, deben estudiarse siempre como entidades y dimensiones vivas, que no pueden existir ni el pasado ni en el futuro, sino solamente en el presente, en un presente dinámico y en constante movimiento²⁹⁵. De ahí su altísimo nivel efímero. Este importante rasgo pudo haber contribuido a que los neoclásicos y académicos clasicistas, románticos alemanes, Menéndez y Pelayo y sus continuadores consideraran las comedias mitológicas de Calderón simples juegos de la imaginación y la fantasía, solamente estilo²⁹⁶. Por entre todas estas páginas sobrevuela un ave Fénix que trae otra nueva que una: el género de las fiestas reales barrocas no es literatura, no es música, no es pintura; es algo único y superior que solo puede explicarse y entenderse consigo mismo, entre sus desconciertos y armonías que forman a los sentidos un ente de movimiento

²⁹⁴ Aquí exclusivamente se está hablando del aspecto artístico de la fiesta. No se está haciendo referencia aquí al aspecto de recreación de la importancia histórico-política del contexto y la ocasión en que se creó y se ejecutó la fiesta, pues este profundo y complejo tema se tratará en el siguiente punto del capítulo.

²⁹⁵ Para acabar de entender esta idea de única existencia de las fiestas reales en un presente, en una simultaneidad dinámica y cambiante, es importante compararlo con el cine. Lo realmente novedoso del cine en la historia del arte no es la posibilidad de combinación multiartística –pues, como vemos, las fiestas reales ya lo hacían–, sino lo verdaderamente importante y revolucionario del cine es la aplicación del desarrollo tecnológico al arte total. Con el cine este elemento de nexo que solamente se apreciaba en el reducido e irreplicable intervalo de tiempo de la representación se puede mantener y guardar para el futuro. En cierta medida, la fiesta real se asemeja bastante al cine por este rasgo de unión de artes mediante el nexo de la teatralidad de la actuación. Aunque, por supuesto, no es exactamente lo mismo.

²⁹⁶ James E. Maraniss declara sobre las piezas mitológicas de Calderón que «a falta de cualquier sustancia mimética o intelectual seria, no tienen ningún contenido religioso, moral, político, social o metafísico; lo único que tienen es un estilo» (James E. Maraniss, *On Calderón*, Columbia, University of Missouri Press, 1978, p. 87).

continuo y agitador del alma. La fiesta real barroca es la medida del mundo y de la cosmología del barroco²⁹⁷.

Como se ha visto, la implicación artística en la fiesta es total, la revolución de la emotividad, provocación y exaltación de los sentidos es absoluta. Esa sublimidad sensitiva máxima está en consonancia que deba ser una, unida y unitaria, aproximando la experimentación del espectáculo artístico total a una recepción sagrada de las existencias del hombre y de la divinidad y sus percepciones místicas. «La poesía, la pintura y la música son los tres poderes que el hombre tiene para conversar con el paraíso. Estudiar el arte es rezar, practicar el arte es alabar a Dios»²⁹⁸. Estas palabras de William Blake (1757-1827) prueban de ello y explican, además, que la unión de esas artes en una supradimensión artística viene a ejecutar y a posibilitar la máxima vivencia sensorial que tiene su consecuencia en lo espiritual y lo intangible²⁹⁹. La experimentación de las tres artes unidas, además de adecuarse a la máxima expresión artística del hombre, tiene una gran significación práctica con la espiritualidad y la cosmología del Humanismo y del posterior barroco que no debe cesar nunca³⁰⁰. Este es el poder del arte barroco, en especial, del espectáculo barroco.

Tan importante es la unión artística para las fiestas reales que esta muy difícilmente pudiera haber eclosionado de la forma en que lo hizo de no haber nacido en la época barroca. Esta elemental característica definirá cualquier espectáculo poético-musical posterior. Esteban Arteaga, en 1785, describió la ópera como «sistema dramático basado en la exacta relación de los movimientos del ánimo, con los acentos de la palabra o el lenguaje,

²⁹⁷ «Si atendemos por un momento los análisis que atienden a problemas de significación e interpretación en este género, podemos observar también cómo estos se han quedado cortos en sus apreciaciones. Pues, en efecto, es algo más lo que queda implicado en estas representaciones, que inauguran como verdaderos hitos el régimen de expresión metafísica de la era barroca» (Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 105).

²⁹⁸ Para esta concepción de William Blake del arte y su relación con la religiosidad, es interesante esta sentencia que, junto a la expuesta en el cuerpo principal, acompaña y anota el grabado sobre *Laoconte y sus hijos* del polifacético inglés: «A poet, a painter, a musician, an architect: the man or woman who is not of these is not a christian». Estas dos sentencias las recoge Louis Cattiaux, *Física y metafísica de la pintura. Obra poética*, Tarragona, Arola, 1998, p. 37.

²⁹⁹ En la misma línea opina Aurora Egido: «la búsqueda de la belleza artística se alza en parangón con el ascenso místico que busca la perfección. La hermosura suspende, arrebatada y produce admiración. La obra de arte crea además en quien la contempla efectos parejos a los que alcanzan al místico» (Egido, *Fronteras de la poesía... Op. cit.*, p. 176).

³⁰⁰ «También según este autor, el poeta, el pintor, el músico y el arquitecto actualizan los símbolos de los textos y de los ritos antiguos y les dan nueva vida. Sin la práctica del arte, la letra mata y desaparece la posibilidad de la salvación: «Sin una práctica incesante nada puede realizarse. La práctica es el arte. Si lo abandonáis estáis perdidos» (Raimon Arola, *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*, Barcelona, Herder, 2012, p. 55).

de estos con la melodía musical y de todos ellos con la poesía»³⁰¹, aportando, por ende, la virtualidad de ser la expresión máxima de la belleza alcanzada por el artificio. Esto fue dicho mucho tiempo después de la época barroca y en un momento en que la ópera se convirtió en producto de la aristocracia y de la burguesía, finales de la segunda mitad del siglo XVIII. La ópera como producto más o menos popular o, al menos, al alcance de quien pudiera pagarlo. Pero, sin embargo, las palabras de Arteaga resultan totalmente adecuadas y coetáneo su contenido con el ejercicio de descripción de la unidad artística de las fiestas reales barrocas. ¿Cómo puede suceder eso en época tan lejana? Por una sencilla razón: la unión artística es un rasgo heredado del barroco –de las fiestas reales– que fue pasando el tiempo. Podrá evolucionar la ópera en los siglos XVIII, XIX y XX –así lo hizo–, pero ese desarrollo partió siempre del estadio, de la dimensión artística y genérica que la define y la posibilita: la unión artística total. Esta es la razón por la que las palabras de Jovellanos, Iriarte y Arteaga son tan válidas –o más, por haber sido espectadores de muchas– como las de Lope o Calderón.

Es la concepción de la dimensión artística de las óperas y zarzuelas de los siglos XVIII y XIX lo que parte del barroco, en unas circunstancias y unos objetivos simbólicos y de expresión sin los que hubiera sido posible el desarrollo de esa concepción particular. Pero nunca hay que olvidar que un pájaro no hace ciento: la dimensión artística –la característica de la unión artística total– es solamente una de tres interrelacionadas que posibilitan la concepción verdadera de la fiesta real barroca. Estas dos siguientes, con el paso de los tiempos, cambiarán y evolucionarán, alejándose o suprimiéndose de los originales rasgos de la “ocasionalidad” y del elemento de fantasía y no realismo. Será entonces cuando dejarán de ser fiestas reales para ser simplemente óperas o zarzuelas. Pero la unión artística total –el canto catártico de Rodríguez de la Flor– se mantendrá en todas aquellas representaciones que, a partir de la segunda mitad del XVIII, se llamen óperas, zarzuelas, tonadillas o melólogos³⁰². El origen, pues, del género poético-musical es indudablemente barroco y hay barroco latente en cada ópera y zarzuela que hasta día de hoy se han ido realizando.

³⁰¹ Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni dl teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, t. II, p. 256.

³⁰² El género melólogo fue inventado por Jean-Jacques Rousseau con su obra *Pygmalion*, estrenada en Lyon en 1770, fue difundido rápidamente por toda Europa. Debe entenderse como «monólogo donde la pantomima alternaba con la declamación [...]. Rousseau se propuso extender el radio de acción musical, animado por el deseo de que la orquesta expresase la acción interior y también las situaciones psicológicas» (Subirá, *El compositor Iriarte... Op. cit.*, p. 21). En España el máximo exponente fue Tomás de Iriarte y su melólogo *Guzmán el Bueno* (1791).

La fiesta real es la supradimensión artística compuesta por la unión paralela y simultánea de varias disciplinas, unión que posibilita la nueva realidad y dimensión artística propia y singular de la fiesta que el siglo XVII demanda. Por lo tanto, es trasunto simbólico en el arte de la cosmología barroca. Pero para esta unión y para el desarrollo del espectáculo es necesario –pues así se ve siempre y referente a las anteriores palabras de Blake– la máxima especialización, profesionalización y perfección de cada uno de los elementos que componen la fiesta. La música debe ser la mejor y más penetrante, más sublime; la poesía la más virtuosa, motivadora de la ensoñación y más rica; y la escenografía la más increíble, grande y fascinante. Si no fueran pocas esas condiciones, las mentes que las crean deben de pertenecer al perfil erudito y sensible del *homo universalis*. Como es lógico, esta voluntad de utilización de las últimas y mejores tendencias se traducen en un considerable y estratosférico desembolso económico, coincidiendo “casualmente” con un mayor gasto cuanto más avanzaba el siglo XVII y más agudizaba la crisis económica y social, en el caso de España. Pero lo mismo ocurría en el resto de Europa. Las fiestas reales «exigían un considerable desembolso económico y un mayor trabajo a los actores debido a un montaje mucho más complicado. [...] Un espectáculo en el que predominaba lo fastuoso y por ello resultaba extraordinariamente costoso»³⁰³. Las comedias, aun representarse o estrenarse en ámbito palaciego, por su naturaleza eminentemente textual, literaria, ni siquiera por asombro se acercaban a los presupuestos de las fiestas reales³⁰⁴. Otra razón más para demostrar que la fiesta real era mucho más que una única arte convencional.

De este aspecto de opulencia y derroche económico deriva otro rasgo importante relacionado con la unión artística fastuosa. Se trata del número de compañías necesarias para representar las comedias palaciegas y las fiestas reales: mientras que las primeras –al igual que las comedias representadas en los corrales de comedias– era ejecutadas únicamente por una compañía, el común de piezas del género poético-musical se llevaban a

³⁰³ Flórez, *Música teatral... Op. cit.*, p. 226.

³⁰⁴ Aunque es cierto que la media de desembolso en una fiesta real era cercana a los 35.000-40.000 reales, en muchos casos esta cifra se disparaba enormemente. Así el desembolso para la fiesta real con libreto de Calderón y música de Hidalgo *Psiquis y Cupido* celebrada el 3 de diciembre de 1679 en el Salón del Buen Retiro ascendió a 109.463 reales (*Fuentes I*, p. 90); el que hizo posible la fastuosa puesta en escena de *Hado y Divisa* – de Calderón e Hidalgo igual– en el Coliseo del Buen Retiro los tres días de Carnestolendas de 1680 (3, 4 y 5 de marzo) fue de la astronómica cifra de 368.533 reales. (*Fuentes I*, p. 135). Por su lado, la ejecución de una comedia palaciega era mucho menos costosa: para la comedia histórica *Las armas de la hermosura*, que se representó el día 1 de mayo de 1680, se precisó de un desembolso de 8.766 reales y para *El conde de Lucanor*, del 9 de junio de 1680, 2.937 reales. Se ve que para la representación de estas comedias, ambas de Calderón, se necesitaron muchos menos recursos, independientemente de si fueran estrenos o reposiciones.

escena con las dos compañías de actores de la corte³⁰⁵. Esto era producto, precisamente, del despliegue desenfrenado de medios en los ámbitos dramáticos – multitud de personajes, figurantes y bailarines –, musicales – que se centraban en unos numerosos coros, como mínimo dos por fiesta –, ambos motivados también por el ámbito escénico –necesidad de ocupar el amplio espacio de los escenarios palaciegos y, en especial, de los teatros *alla italiana*–. Como se ve, el uso de dos compañías es una característica directa de la unión artística y del alto grado de ostentación propia de la fiesta real. Por supuesto, el hecho de la contratación de las dos compañías elevaba considerablemente el presupuesto de la fiesta. Pero no importaba, no había límite alguno para la creación del espectáculo por antonomasia de la corte, pues no lo debía de haber: «el fasto traduce el gusto cortesano por la materialidad misma del lujo»³⁰⁶.

La complejidad técnica y artística del género poético-musical (reflejada en el desembolso económico) es proporcional a la importancia de la celebración y a la necesidad de regocijo y ostentación que debía proyectar la misma. Ostentación material y ostentación actoral. Como era habitual en este tipo de obras, «el número de personajes es muy elevado, mezclándose los simples mortales –héroe, criados y pastores– con los dioses y los personajes alegóricos, que suelen aparecer en escena sobre tramoyas más o menos audaces»³⁰⁷. Por consiguiente, la idea de total ostentación está presente en toda fiesta real y en la misma concepción del género. Y, como se ha dicho, la unidad artística total es solamente en el plano morfológico, el soporte artístico de la expresión de aquello por lo que fue pensada y desarrollada, el objetivo primario de la fiesta. Pero la dimensión artística mediante la unión de todas las disciplinas es igual de importante porque crea la dimensión de espectáculo, sumándola a la de ceremonia ligada al objetivo principal de la misma. Es esta constelación de artes lo que diferencia la fiesta real, por ejemplo, de las mascaradas o de los bailes.

³⁰⁵ Si bien es cierto que gran cantidad de fiestas cantadas, zarzuelas y algunas óperas fueron representadas en los corrales de la Cruz y del Príncipe, necesitando, por tanto, únicamente una compañía de actores, esto se debe a que o bien eran reposiciones posteriores al estreno en Palacio o en el Coliseo del Buen Retiro o fiestas reales que a pesar de ser estrenadas en uno de los dos corrales, su génesis parte de la representación palaciega. Por tanto, en las ocasiones en que una fiesta real por uno u otro motivo era llevada a escena en un corral el autor debía reducir la ostentación y copiosidad de recursos artísticos para poder ser representada por una sola compañía.

³⁰⁶ Joan Oleza, *Teatro y prácticas escénicas... Op. cit.*, p. 15.

³⁰⁷ Flórez, *Música teatral...*, pp. 237-238. Esto se deduce de que «el 4 de enero [de 1658] informa de que se está preparando una “comedia grande” para el 8 de febrero, con tramoyas “nunca vistas ni oídas” que costarán 50.000 ducados, un gasto que justificaría plenamente la escenografía de Triunfos de Amor y Fortuna. Pero, además Barrionuevo asegura que “entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia y Valencia» (Barrionuevo, *Avisos... Op. cit.*, II, p. 149, citado por Flórez, *Música teatral... Op. cit.*, p. 241).

Asimismo, todos, absolutamente todos los eventos artísticos o meramente rituales gubernamentales comparten en mayor o menor medida el aspecto de la ostentación, de lo maravilloso y espectacular, como así reza una relación de una mascarada ordenada por Felipe IV en febrero de 1637 para impresionar a Francia, el nuevo rival por la hegemonía de Europa: «dicen los discursistas que tan grande acción ha tenido otro fin que el de recreación y pasatiempo, que fue también ostentación, para que el Cardenal Richelieu, nuestro amigo, sepa que aún hay dinero en el mundo que gastar y con que castigar a su rey»³⁰⁸. La forma, lo que se ve, lo que se oye, se entiende y lo que todo se siente para crear dentro del espectador un preciso mundo sublime, en unión artística, está ínfimamente relacionada con la génesis y la razón de ser de este tipo de espectáculos. El contenido condiciona la forma y la forma define e interpreta el contenido. Y la forma debe presentarse, observarse y analizarse unitariamente:

Ya en estos pocos ejemplos se hace patente cómo el concepto del *Gesamtkunstwerk*, desarrollado con el objetivo de la ostentación real, provoca problemas en la colaboración de los artistas participantes, sobre todo al poeta cuando reclama para sí el papel de *spiritus rector*. Sin embargo, esta rivalidad se convierte en crisis aguda en el momento en que el texto se independiza verdaderamente en un acción dramática autónoma, amenazando con ocultar la ocasión cortesana del momento (compromiso matrimonial, boda, cumpleaños, victoria, acuerdo de paz, etc.).³⁰⁹

Así pues, para finalizar este primer apartado, queda más que clara no solo la unidad artística total de las fiestas reales, sino la importancia y necesidad de esa unión para que el espectáculo mantenga su objetivo originario y primordial que es el de ostentación y propaganda de unas determinadas circunstancias e intereses del momento mismo de la representación, del estreno. Esto que se denominará la “ocasionalidad” de las fiestas reales será, tal y como se verá en el próximo punto, el segundo rasgo principal de caracterización de las piezas poético-musicales.

2.2. La “ocasionalidad” de las fiestas reales

Las tres artes principales han formado la supradimensión artística, final y totalmente nueva. Ahora es necesario analizar, además de qué hay detrás de ese milagro unionista de artes, los motivos que promueven su gestación para que nazca como un todo excelso,

³⁰⁸ Varey, “Calderón, Cosme Lotti...” *Op. cit.*, p. 272, nota 49.

³⁰⁹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 53.

sublime y máximo en el momento del estreno. Como se verá a lo largo de esta segunda característica de las fiestas reales barrocas, estos motivos dirán la verdadera naturaleza del género poético-musical mediante toda la sinceridad y el objetivismo que el investigador pueda aplicar.

Pero antes de empezar a observar propia y detalladamente el comportamiento social, político, antropológico e incluso psicológico de las fiestas reales barrocas en su hábitat natural y en las circunstancias temporales en las que existió para aplicar la idea que en el punto anterior se ha ido destacando y esbozando progresivamente de la “ocasionalidad”, resulta obligatorio y esencial remarcar la relación entre el primer punto y este segundo.

Una vez hecha y completada la observación multiartística y de unión de estas, es el momento preciso de pasar a ver el motivo principal que promovió el desarrollo de las fiestas reales, es decir, la evolución de esa unidad artística. Entonces, ¿por qué no anotar primero este valor propagandístico, de ostentación de las fiestas y de crítica –en algunos casos–, aquello que ha motivado la específica y genuina morfología de esos espectáculos con tanto grado de “ocasionalidad”? Por dos razones: la primera deriva de la explicación de las diferentes características de la unidad artística total, donde ya se vislumbran motivos relativos a la “ocasionalidad” que son consecuencia de dicho tema (como por ejemplo las determinadas relaciones entre los diferentes artistas y sus consecuencias para el devenir del espectáculo, además de la extinción en España de la ópera y la supervivencia metamorfoseada de la zarzuela y la fiesta cantada); y la segunda es que el fenómeno de la “ocasionalidad” está inmerso y expresado en absolutamente todas las artes, en toda expresión artística y aun no artística, simplemente ritual o ceremonial, no únicamente en las fiestas reales –mientras que la unidad artística total y la concepción utópica de esta sí que es un rasgo puramente del género poético-teatral–. Por esta naturaleza general de la “ocasionalidad” ha sido necesario introducir esta observación y después la meditación político-histórica al finalizar lo propio con la unidad artística. Pero, a su vez, esta generalidad y el motivo que impregna toda la vida artística y cortesana del barroco que parece difuminar su relación con el género poético-musical es lo que posibilita que estas fiestas reales sean barrocas y que la génesis conceptual del espectáculo sea utópica e idealista. Por lo tanto, «la ópera cumple ese papel político que le está reservado a toda utopía: en torno a ella se rearticula el viejo sueño de conseguir una forma total de acceso al arte y a la cultura»³¹⁰. Es decir, el rasgo “ocasional”, la alta ostentación y la enorme

³¹⁰ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, pp. 18.

intención política es aquello que definirá y caracterizará al género como único y genuinamente propio de la época y de la concepción barroca en combinación con los otros dos rasgos, la unidad artística y el elemento fabuloso y no realista. La “ocasionalidad”, de ese modo, es un fenómeno general en todas las artes y todos los tiempos, que, en este caso, definirá lo específico del aspecto barroco de las fiestas reales. Aclarado este punto, es posible avanzar en este análisis completo de los rasgos de las fiestas reales, ocupándonos ahora detenidamente de la parte que motiva y da origen al espectáculo de la fiesta real. Pero esto no significa, como se ha dicho, que sea el elemento principal. La “ocasionalidad”, aunque nace de ese motivo, alcanza mucho más, como se verá a lo largo de este punto.

2.2.1. La ostentación pragmática

El enorme y desorbitado desembolso de las fiestas reales es un marcador de la alta complejidad técnica y artística que muestran el grado de perfeccionamiento por igual de las diferentes dimensiones artísticas que conforman la supradimensión espectacular, presentándose como otro argumento de peso para la unión artística. El espectáculo de la fiesta real es sensorial excelso y materialmente máximo:

Si en alguna fiestas magníficas o espléndidas cortes se desea un espectáculo en que se pueda hacer ostentación de ricos vestidos, de maravillosas escenas, de brillante decoración, de orquesta estrepitosa, y de copia música, de modo que introduciéndose la maravilla por los oídos y por los ojos queden deslumbrados y enajenados los ánimos del auditorio, búsquese entonces un argumento fabuloso que dé lugar a máquinas, a comparsas y a sucesos peregrinos, y donde todo parezca que acontece en un nuevo mundo, enteramente diverso al nuestro.³¹¹

Pero este apunte no solamente atiende a la unidad total de las artes en su máxima expresión y concepción utópicas; su naturaleza cortesana y palaciega así lo sugiere. Así que, como se ha dicho anteriormente, lo caro y refinado del espectáculo artístico total es proporcional a la importancia de la celebración y a la necesidad de regocijo y ostentación hacia la misma.

Esto ya atiende directamente al segundo rasgo de las fiestas reales barrocas, la “ocasionalidad”. El motivo principal del perfeccionamiento, del refinamiento y de la exposición artística —de la ostentación misma— se debe directamente a una utilidad

³¹¹ Juan Andrés, *Origen, progreso y estado actual de la literatura*, Madrid, Antonio Sancha, 1787, tomo IV, p. 350.

pragmática del efecto que cause el espectáculo; el determinado y preciso efecto que busca causar mediante la determinada exposición y no otra de la unidad de arte. Es lo que a primera vista se percibe de la supradimensión artística que es la representación. Ya en la evolución de los torneos y justas medievales hubo una necesidad de ostentación: «creciendo la afición a este regocijo crecieron también su pompa y el número de combatientes presentados a él»³¹². Si el espectáculo artístico se corresponde con un elevadísimo grado de ostentación material y artística no es solamente por designio de un motivo neutro ni relativo exclusivamente al gusto o fundamentos hedonistas, sino que responde también a necesidades rotundamente externas y desvinculadas de la dimensión artística. Este efecto que provoca está representado artísticamente pero su naturaleza es ideológica, social, ética, moral y/o política. También en esas primeras representaciones espectaculares de las justas tardo-medievales. Así es como empieza a funcionar la mecánica de la ostentación en las piezas de arte en general, casi todas derivadas del poder para el asombro y admiración del receptor³¹³.

Esto se percibe perfectamente en cuanto que el fasto que emanan los costosos y espectaculares montajes teatrales de la corte tiene un clarísimo efecto funcional de admiración y magnificencia hacia una determinada persona o autoridad elevada. La unión artística se expresa en un primer momento superficial en la pompa y el boato visual, auditivo y, en general, sensorial, como se ha comentado anteriormente. De esto se crea una relación de simplicidad y atracción entre el observador y la propia realidad artística que posibilita enormemente que el elogio y que la glorificación de esa persona o autoridad se introduzcan dentro de su opinión como algo bueno y positivo sean asimilados y aceptadas como verdad por el espectador. Este fenómeno es inequívocamente efectivo cuando se consigue el divertimento delpreciado y singular público; cuando empieza el espectáculo «a servir al solaz de los príncipes y grandes señores»³¹⁴. Sí, la ostentación del arte es una herramienta y medio psicológico que posibilita la introducción de la retórica subjetiva para validar una ideología o concepto dentro del parecer del sujeto que lo admira y lo experimenta artísticamente (el espectador). Es así como el rasgo panegírico de las fiestas reales barrocas no solamente anuncia el motivo oficial del espectáculo, sino también lleva a cabo el fin primario del mismo, la utilidad pragmática del boato, de la riqueza material y

³¹² Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, p. 144.

³¹³ «Los soberanos veían en estas brillantes muestras de riqueza no sólo un arma para forjar la unidad interna, sino además un instrumento útil en política exterior, capaz de impresionar a las monarquías rivales con una demostración de poder» (Rich Greer, «Introducción al teatro...» *Op. cit.*, p. 523).

³¹⁴ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, p. 156.

conceptual, de la ostentación. Con estas palabras José María González García subrayó esa importancia política de la fiesta barroca:

No se trata tanto de que el barroco produzca la idea más desarrollada del *theatrum mundi* —que ciertamente la produce—, sino que es en sí mismo un gran teatro del mundo donde cada uno, enmascarado, representa su papel. La representación política no consiste en escuchar la voz de los ciudadanos, sino en representar teatralmente el poder, y cuanto más fastuosa sea la representación, mayor será el poder del monarca y su prestigio ante el pueblo.³¹⁵

En ese sentido, la ostentación —toda y cada una de las diferentes concepciones o expresiones de la ostentación a lo largo de las épocas del hombre— es la fundamental retórica del mármol, del lienzo, de las columnas, de las palabras, del sonido, del movimiento corporal y de todas aquellas cosas que el ser humano es capaz de realizar mediante su creatividad, imaginación y perspectiva de futuro; la facultad atractiva y catártica del género tiene aquí su primera incursión.

En las fiestas reales barrocas ese lenguaje hipnótico que intenta hacer sucumbir la propia voluntad del espectador se presenta, como se ha dicho antes, multiplicado simultáneamente por tantas artes como conformen la supradimensión del espectáculo. La potencia de fuego de la ostentación del género poético-musical es insuperable. «Toda fiesta barroca aspiraba a dejar un recuerdo imperecedero para aquellos que tuvieran la fortuna de asistir a su celebración. También a causar la envidia universal de aquellos que, viviendo en otros lugares, no habían podido acudir al lugar mismo de la fiesta»³¹⁶. Así que no es de extrañar que en la evolución y en la progresiva creación del género poético-musical se tuvieran en cuenta tanto el empuje como la potestad de la utilidad pragmática de la ostentación en cada arte para en la acción de convencer y persuadir al prójimo que convive en el mundo exterior —es decir, la utilización para la política—. Si alguna vez un espectáculo pudiera formarse por diferentes artes sin que ninguna superase a las otras —puesto que la autonomía, y por lo tanto la validación, de cada una de ellas se vería anulado—, tendría tal grado de ostentación que el propio poder retórico del espectáculo haría de este algo absolutamente maravilloso por encima de todo, rotundamente nuevo y hechizante a principios del siglo XVII. Y así ocurrió. Por supuesto que esto no se hizo de golpe y desde el principio, pues lo comentado en el anterior punto sobre la relación entre artes, artistas y la génesis propia del espectáculo cortesano hará que poco a poco se vaya evolucionando y

³¹⁵ González García, “La cultura del barroco...” *Op. cit.*, p. 134.

³¹⁶ Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca” en *Teatro y fiesta en el barroco. España e Hispanoamérica*, José María Díaz Borque (coord.), Barcelona, Serbal, 1986, p. 52.

avanzando en técnica y conceptos. Pero que se empezó a tener en cuenta esa progresión artística del fasto y boato para la aplicación pragmática es incuestionable. El mismo rasgo de unidad artística y la progresión hasta llegar a la culminación de la fiesta real barroca por Calderón y la utilización política lo demuestra. Bances Candamo, cultivador de este género, así lo declaraba en *Theatro de los theatros*:

Entre los toscanos y venecianos han profesado la composición de sus óperas dramáticas (como nación tan apreciadora de las buenas letras) los más nobles caballeros y títulos, los más doctos jurisconsultos y los primeros magistrados, y si alguno entre ellos (como ha sucedido) sin este carácter las ha escrito con eminencia, ha adquirido por ellas riquezas que argüían la estimación de este estudio. El señor Emperador tiene para sus festejos quien las escriba en francés y en toscano, de que yo he visto muchas, y, teniendo crecidos sueldos los que están para esto destinados, se suelen emplear en festejarle con estas obras muchos grandes y elevados caballeros de su corte.³¹⁷

Como se ve, los beneficios inminentes que la ostentación dio al género se centraron en el rasgo panegírico y en la glorificación de la persona o autoridad pertinente, en el motivo y significación oficiales. He aquí la primera y más superficial representación de la “ocasionalidad”; pues, como dijo en 1796 Jovellanos, ante la Real Academia de la Historia, a propósito de los espectáculos, «que también entonces como ahora, y en esto como en más graves cosas, los hombres, siempre inestables y livianos, miraban con hastío lo conocido y se perecían por lo raro y lo nuevo»³¹⁸.

2.2.2. El rasgo panegírico y propaganda

Paradójicamente, se está centrando la atención en cómo de la ostentación sensorial y material se desprende el poder persuasivo y psicológico —abstracto—. Precisamente este fenómeno es el nexo —o uno de los nexos— que conectan el significado con el significante, la forma con el contenido, con los diferentes niveles de significación. Esto es, precisamente, lo que los estudiosos y críticos de la literatura no supieron ver, siendo así el origen del problema de la mala interpretación de las fiestas reales barrocas³¹⁹. Siguiendo lo que se ha dicho con anterioridad, todo espectáculo, ceremonia y ritual cortesano se centraba en primera instancia en alabar, subrayar y elevar el nombre y la concepción del

³¹⁷ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, pp. 78-79.

³¹⁸ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones... Op. cit.*, p. 157.

³¹⁹ «Ha sido precisamente la ostentación de las representaciones lo que han rechazado dos siglos de lectores, tanto en España como en otras tradiciones europeas. También la mascarada inglesa se ha tachado durante mucho tiempo de espectáculo vacío» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 524).

gobernante o de la persona a la que estuviera dedicada el evento. En una palabra: propaganda. Inmediatamente después del reconocimiento del carácter panegírico de esa supradimensión artística, este lleva —o hay que encontrarlo e ir— a unas precisas circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas. En consecuencia,

esta construcción desde la teoría de un teatro musical donde confluyen de un modo utópico todas las virtualidades artísticas, desde el registro de la voz hasta la calidad de la lengua que éste emplea, no se produce en el vacío o fuera de las precisas condiciones históricas. Por el contrario, la ópera, como así mismo el teatro más que otro género cualquiera, está sujeto a unas estrictas condiciones políticas que lo crean y lo alientan o lo combaten y destruyen³²⁰.

Si antes la ostentación había abierto los poros de la recepción psicológica, había seducido la voluntad y preparado el terreno, ahora el mensaje primero de la glorificación y la exaltación de la persona o autoridad entran para asentarse y aceptarlo como válido. Como se explicó a partir de las palabras de Rodríguez de la Flor, la génesis conceptual del espectáculo es la misma que la de su primera motivación: la representación de la utopía. La unión artística en sintonía con el motivo y objetivos primeros de las fiestas. Por eso se expresará mediante el elemento de fantasía y no realismo. No se puede hablar de una manipulación o tergiversación de la realidad, pues, como dijo Machiavelli, «los hombres son tan simples y se someten hasta tal punto a las necesidades presentes que quien engaña encontrará siempre quien se deje engañar»³²¹. Será porque a ojos de los hombres la verdad no existe. Así que quien no quiera ser engañado nunca será engañado. Pero tampoco lo pretende. El rasgo panegírico que aquí entra solo busca transportar la admiración y asombro por el arte a la persona, reflejo, perspectiva. Es por ese motivo que Machavelli, con su concepto de política pragmática y conocimiento del ser social y subjetivo que es el hombre, actúa igual que el pintor del barroco: «pero yo [Samuel Van Hoogstraten (1627-1678)] digo que el pintor, cuyo oficio consiste en engañar el sentido de la vista, ha de tener suficiente comprensión de la naturaleza de las cosas para que le permita entender debidamente cuáles son los medios de engañar a la vista»³²². Este es el principal objetivo de los espectáculos palaciegos: hacer del parecer trasunto de la imagen del ser. Igual que ellos, la persona a la que se dedica es magna, sabia, fuerte, valiente, digna, templada, compasiva, recatada, católica y toda la caterva de atributos que se le quieran dar a dicho sujeto. O, al menos, así debe de serlo. Incluso en las entradas, en el primer momento y configuración

³²⁰ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 35.

³²¹ Niccolò Machiavelli, *El Príncipe*, comentado por Napoleón Bonaparte, introducción de Giuliano Procacci, traducción y notas Eli Leonetti Jungl, Barcelona, Espasa, 2012, p. 126.

³²² Citado por Andrés, *El luthier de Delf...* *Op. cit.*, p. 70.

escénica de los bailes y mascaradas ocurría que «el significado no residía tanto en el discurso razonado como en una sucesión de imágenes alegóricas, por lo general reyes y dioses con los trajes y emblemas asociados a las virtudes ideales principescas»³²³, hecho este que ratifica una vez más la genealogía de los espectáculos palaciegos anteriormente comentados con la fiesta real. Cabe decir que cuando se habla de persona o autoridad homenajeadas habitualmente se incluye una serie de valores morales y éticos relativos y característicos a la política y a la cultura de un determinado estado o reino. Y estos, por descontados, resultan ser los verdaderos, aquellos que configuran la perfección del espíritu cortesano y que otorgan a la corte la cuna de la verdad y del poder divino en los hombres:

- Eso de corte, excusadlo –respondió un gran contrario suyo.
- ¿Y por qué no?
- Porque si no se oyó jamás verdad en corte, ¿cómo habrá corte de la verdad? ¿Cómo puede llamarse corte donde no se miente ni se finge, donde no hay mentidero, donde no corren cada día cien mentiras como el puño?³²⁴

Perdón, pues. Gracián ha recordado que, precisamente, el artificio, las apariencias y la mentira son inexorables de la naturaleza de la corte. Así que, a partir de ahora, se debe interiorizar los espectáculos de la corte como expresión de la misma y, por lo tanto, se nutren de su misma naturaleza para unos fines claramente marcados e interesados. Que no es bien que pudiera la verdad poner en entredicho el esplendor de la raza del adalid de la gracia y el poder divinos en la tierra. Más bien al contrario debe de ser.

Como vemos, el carácter panegírico de las fiestas reales es un acto de superlatividad personal y nacional mediante alta complejidad artística y riqueza de la ostentación. Será, entonces, cuando la función pragmática de la ostentación muestre su principal cometido: el motivo oficial por el que se hace y se dedica una fiesta o una ceremonia. De ahí la necesidad que el halago y la glorificación retumben y actúen enormemente en el público del espectáculo. El nacimiento de un príncipe, la boda de un infante, del propio rey, de la hermana o hermano del rey, la onomástica y aniversario de cualquier miembro de la familia real³²⁵ o a la conmemoración de una victoria militar u otro hecho propagandísticamente

³²³ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 524.

³²⁴ Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, p. 711.

³²⁵ «[...] la mayoría de los certificados son para fiestas de espectáculos, para festejar los años de SS.MM., de un príncipe o de una infanta, y, después de 1660, los de la nueva reina de Francia, María Teresa, y a partir de 1665, de los de la Reina Madre» (John E. Varey y Norman D. Shergold, “La decadencia de los corrales y el florecimiento de la Corte: la vida teatral a través de los documentos (1651-1665), en *Historia y crítica de la literatura española, Volumen 3. Siglo de oro: Barroco*, Bruce W. Wardropper (coord.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 289).

positivo para el monarca y el reino será el motivo principal y oficial por el cual se celebre la fiesta mostrando alegría, felicidad pero, sobre todo, halago, expresión de grandiosidad, poder y reflejo de magnanimidad. Y, como motivo oficial, será la primera significación y valoración que se haga cuando se recoja su estreno en las diversas relaciones escritas de fiestas barrocas que se hicieron de ella: «lo que más nos importa es que las mismas fiestas pasan a ser una materia literaria, ellas por sí mismas»³²⁶. En las relaciones de fiestas barrocas³²⁷ es común anotar lo maravillado y asombrado que quedaron los asistentes ante semejante desparpajo y exposición de arte y técnica, totalmente acorde para tan ilustre y magna personalidad. La pragmática ostentosa y efectista es indiscutible en las relaciones de fiestas³²⁸.

Las primeras páginas de las copias manuscritas o de las impresiones de lujo contemplarán y relacionarán –para recordar por siempre, pues «estas fiestas que, ya por humanas pasaron presto, tendrán de divinas la duración, perpetuándose en este libro»³²⁹– ese motivo oficial y de celebración con el texto de la fiesta en cuestión. Las gacetas o publicaciones periódicas –*Nuevas ordinarias de los sucesos del norte* o *La Gazeta de Madrid*– dirán que la boda o el nacimiento ha sido una bendición divina que prolongará la gloria de la casa reinante, por la cual se han dedicado fenomenales festejos; el aniversario o santo recuerda la magnificencia, nobleza, honor y poder de aquella persona que, por el bien de la humanidad y, sobre todo, del reino y de la cristiandad, debe vivir y celebrar más años con mejores espectáculos. La monarquía debe de ser el único orden que gobierne un territorio porque ese mandato es divino y hereditario. Así se muestra con tales celebraciones de una muy insinuante ostentación pragmática y propagandística.

Sí, este primer y oficial motivo de la fiesta rezuma a zalamería, carantoña y lisonja que sobrepasa la exageración para quedarse en la linde de la falsedad para un observador no adecuado a las pertinentes circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas –e incluso sin la concienciación social y jerárquica de la época–. Se trata del mismo engaño a la razón que la perspectiva hace a los ojos. Pero era necesario que este motivo se reconociese con rotundidad y claridad, subrayándose de manera enfática –mediante la pragmática de la ostentación– para justificar tanto despliegue de medios y gasto económico –tanto boato y

³²⁶ López de Estrada, “Fiestas y literatura...” *Op. cit.*, p. 299.

³²⁷ Para un profundo análisis y conocimiento de todo lo que envuelve al género de las relaciones de fiestas, consúltese *Ibid.*, pp. 299-306.

³²⁸ «Añadiré que la publicación de las relaciones representó un factor conservador y, en cierto modo, unificador de las fiestas. Estos relatos se escribían con un afán de sobrepasar las obras semejantes precedentes, para que así las fiestas que se contaban resultasen aún más espléndidas» (*Ibid.*, p. 302).

³²⁹ Rodrigo de Carvajal, *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*, Lima, 1631, p. 5.

presunción artística—, a la vez que presentar la fiesta y el cometido de esta en relación a las circunstancias oficiosas. En ese sentido, las fiestas reales desde su estadio oficial «cumplirán la función de imprimir en la conciencia de los súbditos la visión de un poder absoluto ante el que no cabe rebelión alguna y en la conciencia de los fieles de la Iglesia el anonadamiento ante un Dios todavía más absoluto»³³⁰. Se trata de un ejercicio simultáneo de superlatividad máxima tanto en la materia, en el arte como en la ideología —que se traduce en el rasgo panegírico—. Esta última, por ende, se considera también la principal y la oficial. El motivo principal y oficial expone mediante la ostentación panegírica la ideología principal y oficial. Fácil y para toda la familia real o familia homenajeadas.

2.2.3. La loa de las fiestas reales

Para conseguir el perfecto reconocimiento de ese motivo oficial y la validación de todas las relaciones entre ostentación y analogía de la persona o autoridad homenajeadas el modo más fructífero y efectivo es colocar en el principio mismo de la fiesta, en la presentación e introducción del espectáculo, una pequeña pero potente concentración en la que se exponga directa e inmediatamente lo hasta aquí dicho. Esto no significa que toda la ostentación se concentre en este inicio, en absoluto. El verdadero fasto artístico y de asombro sucederá a lo largo de la fiesta, llegando a su punto más álgido al final, exactamente igual que la catarsis de la supradimensión artística. Como vemos, la ostentación y la unidad artística total son exactamente paralelas y simultáneas, pues, al pertenecer a diferentes pero colindantes realidades, no se tocan ni se disturban, pero, curiosamente, las dos están motivadas y guiadas por la misma razón: la “ocasionalidad”, la cual se tratará más adelante. Y es en esta presentación inicial de la fiesta donde el rasgo panegírico y la utilidad pragmática de la ostentación sitúan inconfundiblemente el espectáculo en el motivo oficial, iniciándose así, con el mismo espectáculo, el rasgo de la “ocasionalidad”. Todo esto sucede con la ejecución de la loa palaciega que precede a la pieza principal de la fiesta real barroca.

Como el propio nombre de loa indica y la clara e inequívoca etimología de la que proviene —loar, alabar—, «se llama también el prólogo o preludio que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza

³³⁰ González García, “La cultura del Barroco...” *Op. cit.*, p. 134.

de aquel a quien se dedican»³³¹. Es importante anotar que en esta primera definición enciclopédica por la Real Academia del subgénero de teatro breve la descripción del mismo no recae en los posibles rasgos literarios generales, sino es su función la que define su naturaleza. Efectivamente, en el ámbito del género de las fiestas reales, «la loa palaciega siempre constituye una apología del rey y de la monarquía»³³². No tiene otra razón de ser. Todos los elementos literarios, musicales, plásticos o artísticos en general, así como los rasgos que definen el subgénero³³³, no son más que símbolos directos que pregonan y expanden con la voluptuosidad de la maravillosa –y pragmática– ostentación el motivo principal y oficial de la fiesta. Mientras que la pieza principal del espectáculo –drama musical, zarzuela u ópera hispana– aun pueden guardar una cierta autonomía artística –nunca independencia– en relación a los diferentes niveles de significación, en la loa su condición primera de herramienta pragmática, de altavoz del motivo e ideología oficiales hace de las representaciones de cada una de las artes que en la formación de la loa participen meros emblemas y efigies de la persona homenajeadada y de los valores a ella vinculadas. La dimensión artística de la loa se crea por el motivo oficial, sin él la loa no sería loa ni podría representarse como se representaron y cómo se crearon las loas.

El modo de hacerla es lo que realmente le da la dimensión simbólica, en la semántica de la palabra. Como se ha dicho hasta ahora en torno a la loa, la dimensión política e ideológica es lo que permite a la dimensión artística existir, pero, lo más importante, le marca el modo de cómo existir. Si bien en la ostentación general de las fiestas reales se “materializan” y se intuyen los altos y gloriosos conceptos de que la persona homenajeadada es honrado adalid –repito, de una manera general y evocativa, nunca específica–, la loa es el único momento del espectáculo total de la fiesta real barroca en la que se tales valores e intenciones políticas se expresan literalmente y sin tapujos. Los personajes citan el nombre de la persona que estaba justo delante coronando la expectación de la fiesta, destacaban las cualidades, los atributos que lo hacen ser tan importante, incluso, en el caso de los monarcas, llegando al punto de equiparación directa y superación con dioses, astros y

³³¹ *Diccionario de Autoridades*, 1734.

³³² Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales”, en Ignacio Arellano, Kurt Spang y M^a Carmen Pinillos, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberg, 1994, p. 21.

³³³ Los principales rasgos de la loa son su configuración mediante los personajes alegóricos, además de personajes reales coetáneos al autor –aunque no es la tónica general, en las loas palaciegas pueden aparecer personajes reales–, la necesidad de aumentar el número de figuras participantes por un amago de intriga y trama dramática, la utilización de la música y el canto como medios parciales de realización dramática, un despliegue escénico más grande los otros tipos de teatro breve que le confiere la suntuosidad y solemnidad de las representaciones palaciegas, la intención pragmática y directa de su creación y representación y, por último, la breve extensión de solamente una jornada. Para desglosar los rasgos característicos de la loa palaciega me he basado en el punto “3. 2. La loa palaciega”, en *Ibid.*, pp. 18-21.

sublimes conceptos. Son más que conocidos los epítetos de Felipe IV, el rey planeta, como Júpiter cuarto, o de Luis XIV, el rey sol.³³⁴ No es extraño, por tanto, que sea la loa la encargada de presentar e introducir la fiesta.

Esto se consigue es mediante una directa alegoría. La utilización de esta en las loas respalda y reafirma doblemente el motivo oficial de forma didáctica. Por un lado hace que los personajes que aparecen, dialogan y cantan –sin acción considerable alguna por otro lado– son la personificación, principalmente, de los valores de grandeza, sabiduría y poder. Aun así, también otros personajes alegóricos aparecen en las loas para, precisamente, intervenir positivamente con los otros personajes alegóricos. Sean de uno u otro modo, lo importante es que los personajes alegóricos de las loas corresponden a los valores propios de la correcta e idealista moral católica y nobiliaria, elitista y absoluta al fin y al cabo. Así, por ejemplo, la Música puede parlamentar con la Bondad, la Verdad con el Tiempo o la Esperanza con el Deseo. Esto denota el clarísimo juego de conceptos del barroco que produce al final de la loa de las fiestas reales –cantado, por supuesto– la sensación de la justificación de la celebración de la persona homenajeada mediante el motivo oficial por atender a criterios no terrenales, sino jerárquicamente excelsos y de naturaleza metafísica. La eternidad de la Paz lo ha dicho; la infinita sabiduría de la Inmortalidad lo ha ratificado; la divinidad imperecedera de la Verdad lo exige. Por eso no es de extrañar que en las loas palaciegas aparezcan, ya como personaje alegórico, ya en la representación escenográfica, alusiones directas –y pueden decirse analógicas– de elementos de la astronomía, por la significación e importancia en la época de la jerarquía y pertinente ordenación del cosmos, de los diferentes orbes y astros que tenían su influencia en la vida y en los espíritus de los seres humanos. Unos eran más grandes, importantes y con más luz/poder que los otros, que debía de regir, por designio divino y natural. La sociedad mundana era un reflejo de la sociedad celestial, tanto de los dioses como de los astros.

La loa, por consiguiente, se yergue como ensalzamiento y veneración de la persona homenajeada, justificando y demostrando de manera conceptual y metafísica mediante la alegoría; declarándola digna del reino de los cielos de la sabiduría, recalcando y recordando su magnificencia y poder humano –además de jerárquico y totalmente terrenal–. La forma de realizarlo es propiamente el del emblema, tal y como se configura la dimensión escenográfica de la loa, con el telón como máximo exponente: «los usos del emblema en la

³³⁴ Relativo a este tema, es más que interesante el trabajo de Julio Vélez Sainz, “El rey sol como recurso dramático y escénico en el teatro de corte de Felipe IV a partir de la loa a Fieras afemina amor”, en *Anuario calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, pp. 275-294.

tapicería, el bordado, la máscara cortesana, los arcos triunfales, los telones de teatro o los sermones conforman nuevas funciones marcadas por la topoficación y el didactismo sin alma de concepto, como diría Gracián»³³⁵

Es aquí donde la loa empieza a exponer toda su fuerza, potenciando el lenguaje hipnótico del arte pertinente y retóricamente modulado en la ostentación para sobreponer y elevar al final ante la experiencia sensorial del arte la importancia del concepto trascendental, del mensaje político e ideológico del motivo oficial. Después de la loa, con la continuación de la fiesta, estas ideas ya estarán presentes en la interpretación y expectación del espectáculo total. Pude decirse, que, mediante la loa y todo lo que ella significa y muestra, ya se ha inyectado el virus retórico de la ideología del motivo principal y oficial. Es por eso que en la loa cabe –y así se expresa– toda la magnitud de la política oficial de los siglos XVII y XVIII.

2.2.4. Teoría de la “ocasionalidad” avanzada

Es cuando se llega a este punto, al transferir y efectuarse el mensaje oficial y protocolario, que se revela la magnitud de ese motivo principal en relación al espectáculo en sí. Mijail Bajtin declaró que las fiestas oficiales, aquellas que representan un determinado régimen jerárquico, tienen un mensaje inmovilista y fundamentado en el pasado: «la fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba»³³⁶. Este aspecto puede verse, a grandes rasgos, en el ámbito oficialista de las fiestas reales. Pero esto, como se verá, se rompe en este específico género cuando se avanza en la observación y comprensión interpretativa de las dimensiones histórica y artística que fueron las fiestas reales.

La loa expone un determinado mensaje ideológico de partida y reafirma a la vez que promueve de forma exhortativa unos valores que son el orgullo de la moral nacional y una monarquía legitimada por el destino histórico y hereditario, pero, ¿continuarían los personajes alegóricos de la loa transmitiendo los mismos o semejantes conceptos y valores si el motivo oficial fuera otro, sin variar la persona o autoridad homenajeada? Es decir, ¿se

³³⁵ Egido, *Fronteras de la poesía... Op. cit.*, p. 188.

³³⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 15.

pueden considerar ese mensaje y conceptos directos y expresados literalmente como duraderos en el tiempo y en el espacio? Así pues, ¿varios siglos después de la ejecución de ese espectáculo, esas palabras de los personajes alegóricos causarán el mismo efecto y podrán transmitir el mismo mensaje que cuando y por lo que se crearon? Lógicamente, la respuesta a esta última es no. Y con esta negación se abre la puerta a la contestación de las anteriores. Indudablemente, la relación de esta ostentación, de su utilidad pragmática, del motivo principal y oficial y de todo lo observado hasta ahora lleva a tener muy en cuenta unas determinadas circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas. Esto no ocurre únicamente al género poético-musical, sino que, en mayor o menos medida, es común a cualquier creación artística del hombre, sea de la edad, época, movimiento o tiempo que sea –aunque tenga mucha más incidencia en el género de las fiestas reales barrocas, pues, como se verá, «hacia él o en torno a ello se fragua una operación de Estado»³³⁷–. Estas preguntas permiten ver el bosque además de los árboles. Las circunstancias y la intención motivan la creación de la obra de arte. Sí, en efecto, esta misteriosa clave que está en todo no es otra que la “ocasionalidad”.

En la descripción de las fiestas reales del siglo XVII en la *Memoria sobre las diversiones públicas* de Jovellanos de 1790, comentada con anterioridad en relación a la unidad artística de las fiestas reales, el ilustrado gijonés dejó constancia de la dimensión palaciega y, por ende, reflejo de la política de este género. En alto nivel de imbricación de la fiesta con el panorama histórico-política en la que se ejecutó Jovellanos bien lo observó. En la parte más fundamental para él, la poesía, era donde se encontraban todos los niveles de significación de la fiesta³³⁸. Y, por descontado, ya sea en la imitación de la historia con fines pedagógicos y analógicos o la fabulación de naturaleza, la fiesta tenía una correlación política para el auditorio que veía representarse en la escena.

Esta, la de Jovellanos, es una buena observación como punto de partida para el desarrollo de esta relación histórico-política de la fiesta llamada “ocasionalidad”. Las fiestas reales con los Austria a las que se refería tenían exactamente la misma dimensión significativa e interpretativa que las de los espectáculos con Felipe V y Fernando VI. Esta es otra prueba más que constata la naturaleza barroca española de la esencia de las fiestas reales en las primeras décadas del siglo XVIII, pues estas sabias palabras de Fernando

³³⁷ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, pp. 16.

³³⁸ «Y la poesía, ayudada de sus hermanas, desenvolvió sus fuerzas, desplegó sus alas, y vagando por todo los tiempos y regiones no hubo en la historia ni en la fábula, en la naturaleza ni en la política, acciones y acaecimientos, vicios o virtudes, fortunas o desgracias que no se atreviese a imitar y presentar sobre la escena» (Jovellanos, *Espectáculos y diversiones...* *Op. cit.*, p. 172).

Rodríguez de la Flor a la ópera de corte en esa época son, como se demostrará a lo largo de todo este punto, igual de válidas para el inicio del segundo tercio del siglo anterior:

Operación de Estado, pues, en la que se ve envuelto el imaginario de ese mismo Estado, en los símbolos en los que éste se reconoce, pero también en lo que es su dispositivo de acciones [...]. La ópera española se levanta, pues, no lo podemos poner en duda, sobre un terreno político.³³⁹

El género poético-musical como operación de estado ante que se fundara el estado. Se cometería un error reduciendo este aspecto concluyendo que la fiesta real era medio político. Pero, ¿por qué, cómo funciona, qué significa esta “operación de estado”? Este lado oculto de las fiestas reales muy poco observado y menos estudiado no atiende a una determinada ideología o régimen político, estructura administrativa del país, sino que es válido por sí mismo, por lo pragmático que tiene la “ocasionalidad”, pragmatismo machiavelliano. Todavía más teniendo en cuenta la morfología de supradimensión artística utópica que es el espectáculo. Y esto no es, para nada, sencillo ni ligero. Así que es necesario simplificar dificultades y empezar por el principio en cuanto a la dimensión, existencia y validez de la “ocasionalidad”.

2.2.4.1. La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer como interpretación

Toda obra de arte tiene como madre las circunstancias espacio-temporales en que es creada y como padre el numen del autor que la crea. El mismo intento de hacer arte por el arte, desligado de ideologías o simplemente por el goce estético, refleja, precisamente, un momento histórico, una voluntad intelectual o social de ruptura y, por lo tanto, muestra el momento histórico en el que se creó. Hacer un arte totalmente neutro significaría hacer un arte atemporal, y, como humanos y seres subjetivos que somos —“el mundo es la medida de todas las cosas”; la fiesta real es la medida del mundo y de la cosmología barroca—, esa empresa resultaría totalmente imposible. Por ende, cualquier obra artística está creada o motivada por algo de las circunstancias en las que el autor vive pasadas por el propio filtro. Esto no significa que todas tengan obligatoriamente contenido político, pero sí muestran rasgos de sus circunstancias espacio-temporales y de la situación histórica y cultural que le tocó vivir al autor, aunque eso sea ínfimo o esté extraordinariamente camuflado. No hay que descuidar nunca que, en nuestro caso, la literatura es el testamento espiritual del paso

³³⁹ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 17.

de los hombres por la faz de la Tierra, el retrato del universo del autor en un determinado contexto espacio-temporal.

Por otro lado, y aunque lo que va a decirse en este subapartado concierne a toda obra de arte, resulta provechoso e interesante para el futuro de este trabajo apoyarse en la definición y concepto que se tenía en la época de las fiestas reales. Clara y concisamente, el diccionario de Autoridades define esta como «el festejo que se hace en obsequio de alguna persona real o en su presencia»³⁴⁰. Por supuesto que, en el caso de las fiestas reales barrocas, se trata de una celebración que tiene una forma morfológica constituida mediante la unión total de artes que crean una supradimensión artística. Quitando este rasgo capital profunda y largamente explicado con anterioridad, estas palabras no solamente remiten a lo explicado sobre el motivo oficial y la pragmática ideológica de la ostentación, sino que introduce otro concepto: “alguna persona real o en su presencia”. Se podrá decir que esto ya había sido tratado y dicho en la definición de la loa, pero esta vez se trata del espectáculo general, total, de aquel espectáculo que solamente existe en su representación. Se está, entonces, ante una relación mucho mayor y, teniendo en cuenta el nuevo problema planteado sobre la relación entre el motivo oficial y las circunstancias, el diálogo entre retrato y retratado –fiesta y persona homenajeadas– es mucho más relativo y complejo que la simple utilidad pragmática por medio de la admiración de la ostentación y el boato artístico. Esto supone adentrarse sin quererlo –y sin saber realmente sus consecuencias– a un cuestionamiento y hay que reformularse de qué manera aparece la realidad en la obra de arte misma y si es la forma más pura, la más excelsa y la más sincera. Tal y como se comprobará, esto obligará a detenerse ante las entrañas de la fiesta de una manera microscópica y, a la vez, psicoanalista.

El primer pensador que se cuestionó estas vicisitudes de la realidad y la dimensión artística en relación con la realidad y su justa interpretación fue Hans-Georg Gadamer (1900-2002) con su obra prima *Verdad y Método* (1960 y 1986). Parte de la idea que el individuo, aquel que interpreta los testimonios de las piezas, de los textos –testimonios siempre parciales en las fiestas reales– tiene una conciencia moldeada al determinado momento histórico que le ha tocado vivir. Por lo tanto, esa determinada conciencia es efecto de la historia y está íntimamente ligada a ella. Así que en la interpretación de un texto, de una obra de arte siempre habrá que tener en cuenta esa conciencia, tanto la del presente como la del pasado. El tratamiento correcto de los distintos niveles,

³⁴⁰ *Diccionario de Autoridades*, 1732.

representaciones y testimonios de tiempo es fundamental. Según palabras de Fernando Rodríguez de la Flor, en las piezas artísticas del barroco español hay una gran «temporalidad aludida en la que la historia y la cultura aparecen relativizadas mediante un brutal contraste entre la dimensión oscura que cobra la eternidad y el brillo fugaz de las existencias representadas». Una obra de arte es, como dice él, una fusión de horizontes de sentido entre el pasado y el presente³⁴¹. Irremediamente, la interpretación de esta obra de arte es relativa a la distancia histórica entre la pieza en sí y el espectador. Así que, a efectos prácticos:

no tiene sentido querer pretender abordar una obra del pasado de una manera perfectamente neutra, “objetiva”. La única manera consiste en interpelar, al modo en que un interlocutor se dirige a otro. Sólo entonces el pasado habla y se establece el diálogo. Para ello no es menester que el lector-intérprete se borre, pero tampoco conviene que imponga su sordera a la alteridad, a la distancia temporal, a la relativa extrañeza desde donde la obra se dirige a él.³⁴²

Cuando se pueda efectuar ese diálogo preciso y, sobre todo, equilibrado, emerge un sentido nuevo producto de esta fusión. Entonces a la obra de arte se le limpian las telarañas de la distancia histórica transformando su propio tiempo la comprensión del presente. La fusión de horizontes es, entonces, la forma digna, justa y verdadera de interpretación y lectura de una obra de arte del pasado. De ahí que Gadamer fuera el reformulador y actualizador de la hermenéutica en el siglo XX.

Entonces, Gadamer advierte que no existe una conciencia estética independiente. «De este modo, en virtud de la “distinción estética” por la que la obra se hace perteneciente a la conciencia estética, aquella pierde su lugar y el mundo al que pertenece. Y a esto responde en otro sentido el que también el artista pierda su lugar en el mundo»³⁴³. Lo contrario significaría una abstracción total de la realidad y sería únicamente posible su existencia y, lo más importante, su experiencia de una forma individual, una forma totalmente subjetiva que, por supuesto, no podría ser comunicada a cualquier otro individuo. Como si se estuviera hablando de física en relación a los átomos, la obra de arte necesita un espacio y un tiempo en el que poder expresarse y el mero hecho de existir estas dos circunstancias imposibilita la conciencia únicamente estética como origen. En este caso la conciencia

³⁴¹ «La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos» (Gadamer, *Verdad y Método... Op. cit.*, p. 190). Una idea derivada del bloque del pasado de la obra es la de Omar Calabrese que declara que para representar el paso del tiempo es necesario bloquear el tiempo de la representación (Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 21).

³⁴² Gilbert Hottois, *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 371-372.

³⁴³ Gadamer, *Verdad y Método... Op. cit.*, p. 7.

artística se puede comparar a la verdad absoluta. Por ellas mismas no existen: necesitan de unos soportes en los que ser expresados, condicionados según la ocasión y la visión del sujeto, del yo. De lo contrario sería como afirmar que de la nada puede salir algo. Incluso cuando la nada existe –los agujeros negros–, no produce, destruye.

2.2.4.2. La “ocasionalidad” de Gadamer

Con esta conclusión y la observación de esta fusión de horizontes es momento para comprender a Gadamer en relación al principio en que, desde esta posición interdisciplinaria que se está llevando a cabo y, en cierta parte, una interpretación hermenéutica que se promoviendo, reside el origen para la correcta recuperación del espectáculo total de las fiestas reales barrocas españolas:

Si se parte de que la obra de arte no debe comprenderse desde la “conciencia estética”, dejan de ser problemáticos ciertos fenómenos que en la nueva estética habían quedado marginados; más aún, pueden llegar a situarse en el centro mismo de un planteamiento “estético” no reducido artificialmente.

Me estoy refiriendo a fenómenos como el retrato, la dedicatoria poética o incluso las alusiones indirectas en la comedia contemporánea. Los conceptos estéticos del retrato, de la dedicatoria poética o de la alusión no están formados desde luego a partir de la conciencia estética. Para ésta lo que reúne a estos fenómenos es su carácter de ocasionalidad, que efectivamente estas formas artísticas recaban por sí mismas. Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión. El retrato, por ejemplo, contiene una referencia a la persona a la que representa, relación que uno no pone a posteriori sino que está expresamente intentada por la representación misma, y es esto lo que la caracteriza como retrato.³⁴⁴

No es la expresión artística independiente lo que crea una obra de arte ni cualquier manifestación que el hombre puede crear. Aquello que la obra artística muestra es a la vez lo que lo ha creado. El punto de salida se produce cuando una determinada ocasión, unas determinadas (y diría incluso irrepetibles) circunstancias en contacto con el sujeto, el yo, producen una causalidad que crea primero la necesidad, lleva a la finalidad y, en última instancia, inicia la expresión artística. Así pues, como la astrofísica, todo está subyugado al momento preciso, al espacio y al tiempo. Por lo tanto, la ocasión motiva la creación de una obra; es acción-reacción. Entonces, en el bloque de la conciencia del pasado –aquel horizonte que más adelante se debe fusionar con el del presente– la “ocasionalidad” es

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 194.

aquello básico e indispensable para la obra de arte. Pero, superando la linde de esa conciencia del pasado, la “ocasionalidad” es aquello que debe de extraerse para garantizar la correcta fundición de los horizontes del pasado y del futuro cuando se proceda a interpretar la obra de arte. Sí, la aplicación de la “ocasionalidad” es la realización del psicoanálisis a la obra de arte para discernir su verdadera identidad. Ante la magnitud y complejidad de la idea, es momento de ir desglosando poco a poco los motivos de comportamiento en las obras de arte.

2.2.4.3. Retratos y retratados palaciegos

A pesar de que este tratamiento filosófico de la interpretación artística proviene de Hans-Georg Gadamer, el concepto de la importancia de la ocasión –y mucho más en el estudio del barroco– ha sido tímidamente planteada en cada una de las muchas veces que se ha tratado el teatro palaciego. Como se ha dicho antes, en las mismas impresiones de los textos de la fiesta se nombra la razón de tal celebración. Es lo que se está denominando el motivo oficial o principal. Pero nadie hasta Gadamer lo había tratado de esta manera tan lúcida, clara y, lo más importante, de esta manera tan universal y, a la vez, profunda. Es un análisis filosófico de la realidad de la obra de arte. Su aplicación al teatro palaciego de Calderón por Sebastian Neumeister era, como manda la expresión, casi obligatorio debido a las directas alusiones de esa “ocasionalidad”³⁴⁵. Como veremos, no hay género en la historia del arte que llegue a ser tan efímero por, precisamente, estar tan íntimamente ligado a las precisas, únicas e irrepetibles circunstancias en las que y por las que fue creado. En consecuencia, la fiestas reales barrocas tienen un enorme grado de “ocasionalidad”, totalmente lógica, natural e indispensable.

Es momento entonces de explicar la “ocasionalidad” a partir de la relación entre retrato y retratado de Gadamer, yendo, si cabe, más allá. Esta especie de retrospcción se inicia cuando se observa que del retrato se puede sacar la expresión de la conciencia del pasado con la que se representó al retratado. Esta determinada expresión se inicia y está irremediabilmente ligada a las condiciones circunstanciales, a la ocasión, en las que se hizo tal retrato. Esto es así. Llegados a tal punto, y para relacionarlo con lo que de momento aquí se ha dicho sobre la “ocasionalidad” de las fiestas reales, esta relación que conecta retrato con retratado es el motivo oficial y aquel que se desprende de la ostentación y su

³⁴⁵ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, pp. 1-7.

aplicación pragmática. Esta significación proviene de la “ocasionalidad” más clara, directa, lógica y tradicional de la en las fiestas reales. Así se muestra; por eso es el motivo oficial derivado de la ocasión oficial, porque así era necesario que se recordara por el rasgo panegírico, de alabanza y de la superlatividad auto-representativa. Se cumple aquello de que “el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refieren” de Gadamer.

Pude ser beneficioso detenerse un instante en una de las creaciones más representativas del Renacimiento italiano para comprobar esta idea. El *David* de Michelangelo –esculpido entre 1501 y 1504– se creó para conmemorar la expulsión de los poderosos Medici por el pueblo florentino, capitaneados por el anacoreta y temeroso del pecado humano fray Giralomo Savoranola (1452-1498), y celebrar la victoria del pequeño pero justo y verdadero sobre el grande y poderoso. El dominio de los Medici estaría ausente de Florencia entre 1494 y septiembre de 1512, la etapa de la República de Florencia. Esto es lo que muestra una de las esculturas más famosas del mundo; ese es el motivo oficial por el cual llevó a Michelangelo a esculpir esa figura bíblica representativa y no otra. Así lo mandaba la ocasión.

Aunque el ejemplo de Gadamer sobre el retrato y el retratado no trasciende más allá, la aplicación de sus brillantes conceptos a las obras de arte, muy especialmente las fiestas reales, hace proseguir en este camino e ir más allá en su concepto de “ocasionalidad”. Esta ligazón del retrato con la ocasión ¿no podría acaso deformar la expresión del retratado si la ocasión así lo mandara? Entonces la ocasión misma se presenta igual de inestable históricamente que la interpretación de la obra de arte. Esto se plantea como paradójico e incongruente, pues la ocasión es la que fue, objetiva e históricamente. Las circunstancias, aunque efímeras, es lo único fijo y objetivo que existió. Pero no lo fuera si esa ocasión es, a la vez, interpretada por el mismo sujeto que crea un retrato basándose en lo que la ocasión le mandaba. Entonces sería una ocasión modulada respecto a la percepción de otro sujeto. Sería una especie de modulación e influencia recíproca entre la expresión y la ocasión. Y la culpa de todo la tiene la intencionalidad que se desprende del sujeto y su singular e irrepetible visión y percepción relativa de la realidad. Este concepto era conocido en la época, tal y como lo declaró Baltasar Gracián: «pues advierte que es la misma verdad, y así verás cada día que de una misma cosa, uno dice blanco y otro negro; según concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere, conforme al afecto y no al efecto»³⁴⁶. Es

³⁴⁶ Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, p. 766.

la intencionalidad la que, ya en el tiempo de creación de la pieza artística, interpreta según el parecer del autor la ocasión para plasmar una u otra representación del retratado. Las determinadas circunstancias en la que se hizo el retrato relativizan el retrato en su representación.

Por consiguiente, se sigue cumpliendo aquello de “este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión” porque debido a que la ocasión, las circunstancias han cambiado, el significado y, por ese motivo, el retrato serán distintos, aunque hayan salido de un mismo retratado. Como vemos, la intencionalidad del sujeto o de los sujetos que filtran esas circunstancias según su parecer –en el que tiene mucho que decir la ética, la moral, la ideología, la política, la religiosidad, la avaricia, la simpatía, la amistad y un sinfín de conceptos y valores que forman la personalidad de una persona– delimitará la naturaleza de las consecuencias de esa ocasión. En otras palabras menos conceptistas y abstractas, el parecer y el numen del artista interpretan unas circunstancias y una ocasión precisas según la afinidad o la disconformidad. Según si estas le causan beneficio o perjuicio al autor o a su ideología, este tendrá una u otra intencionalidad predispuesta para modular una obra de arte. Esta continúa naciendo de la ocasión, es hija de la ocasión, pero esta ocasión ha sido tratada por la interpretación propia del creador. Es muy posible que otro autor las interprete totalmente distintas, con lo que hará un retrato muy distinto al otro. Por lo tanto, la determinada interpretación de las circunstancias por el sujeto modula el significado. Como se verá, realmente la “ocasionalidad” no se queda solamente en la ocasión en sí, en las circunstancias su relación entre retrato y retratado. Hay que tener en cuenta esta variable subjetiva que se insertará dentro de la dimensión del retrato. En consecuencia, en la interpretación de la obra de arte, muy especialmente el arte palaciego, –la fusión de horizontes– hay una “ocasionalidad” avanzada.

Aunque lo parezca por la introducción de la perspectiva del autor, esta apreciación sobre la intencionalidad no es una alteración en la doctrina de Gadamer. El caso de utilización del parecer y de la intencionalidad del sujeto están relacionadas únicamente a la interpretación de la ocasión en la que se circunscribirá la obra, lo que no lo desplaza de la conciencia del pasado, del horizonte histórico. Si es cierto que lo que aquí se está planteando es una visión de la teoría de la “ocasionalidad” avanzada que parte de la de Gadamer, por la intencionalidad que parte de la interpretación de las circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas del autor, no puede considerarse una modificación propiamente dicha de la idea original. Este parecer del autor que, si es cierto, hace cambiar la interpretación de los acontecimientos históricos y objetivos no se plasma en la obra de

arte ni en su conciencia porque, simplemente, esa variación, esa interpretación viene inserida dentro de la obra, forma parte de la realidad histórica. Así que la fusión de horizontes de Gadamer no cambia en absoluto, aunque parezca estar en la órbita de la epistemología de Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien sí permitía al intérprete emplear su capacidad de lectura y comprensión para abordar la obra de arte, en combinación con el contexto histórico original. Como se ve, la diferencia entre una y otra recae en la recuperación del pasado: mientras que en Dilthey la percepción del pasado de la obra depende del intérprete y el contexto histórico por separados, en Gadamer el contexto histórico –de lo que se desprende aquello que llama “ocasionalidad”– forma parte ya de la conciencia del pasado, pues, como se ha intentado explicar, las circunstancias han dado forma y significado a la obra de arte; las circunstancias no son un elemento exterior sino interior. Como vemos, la diferencia entre ambas visiones de la hermenéutica se rozan pero no se juntan.

2.2.4.4. La oficialidad y la extraoficialidad

La teoría de la “ocasionalidad” y su influencia e importancia en la creación y significación de la obra de arte, como vemos, va más allá de la ocasión de la obra. En las fiestas reales, por supuesto, esto también ocurre. «La lección, si es que se podía extraer alguna, consistía en que nadie podía ponerse a los deseos del dios-rey. No obstante estas lecturas quedaban camufladas bajo los enredos de la acción»³⁴⁷. La cita de Carmen Sanz Ayán resume perfectamente el avance en el conocimiento político de las fiestas reales de las últimas décadas. Pero hay mucho más, destacando la variante de la interpretación del dramaturgo. Si es cierto que la relación entre retratado y retrato relativo a una concreta ocasión que motiva la creación del retrato se cumple perfectamente, hay que tener en cuenta lo que significa realmente que ese retrato esté hecho desde el encargo, como sucedía con las fiestas reales. Es decir, la ocasión, las circunstancias que moverán la creación de la fiesta ya están determinadas por el motivo oficial que antes se ha detallado. Y este motivo oficial se expresa fundamentado desde la obligación. De ese modo, el encargo levanta una fachada bonita que, si se continúa con ese diálogo de fusión de horizontes, puede hacer que se dé por sentado algo que no lo es tanto. Esto es lo que puede hacer que el espectador no suficientemente atento, sensible y no conocedor de todas las posibles perspectivas de interpretación de esas circunstancias vea completada esa búsqueda de

³⁴⁷ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 167.

significación e intencionalidad. Se trata de un conformismo producido por el “parecer” que actúa como “engaño” de la ocasión oficial. Para entender esto mejor resultan clarificadoras las palabras de Gadamer, advirtiendo de esta naturaleza del encargo:

En la conciencia pública dominada por la era del arte vivencial, hace falta recordar expresamente que la creación por inspiración libre, sin encargo, sin un tema prefijado y sin una ocasión determinada, ha sido en épocas pasadas más bien el caso excepcional en la creación artística.³⁴⁸

De este modo, el encargo pretende que, muy retóricamente –utilidad pragmática de la ostentación–, no se busque otro significado que el del motivo oficial producido por la ocasión oficial. Pero, ¿realmente ese motivo principal y la auto-representación pueden considerarse los únicos conceptos que forman la totalidad de la conciencia del pasado, es decir, del espectáculo de la fiesta real? Por supuesto que no. Se acaba de ver cómo la intencionalidad tiene un papel muy importante, por no decir decisivo, en la modulación de la obra. No debe tenerlo en la lectura e interpretación de la obra, y mucho menos desde una posición de presente. Por lo tanto se llega a la conclusión que, en realidad, puede haber más de una ocasión o, mejor dicho, una misma ocasión que se refleja en dos interpretaciones totalmente distintas: la oficial y la extraoficial; la panegírica y la subversiva. En un nivel superficial y fácil de reconocer por todo aquel que lo observe –debido a la ostentación y a su utilidad pragmática– está el motivo y la ocasión oficiales por las que se pagó el retrato, la escultura, la pintura o la fiesta real. Por otro lado, en un plano totalmente hundido en la esencia propia de la obra, enmascarado por la ostentación anterior, engañando con el “parecer” y burlando rotundamente el motivo oficial –o no, depende de la intencionalidad– está la significación más sincera y que sale del espíritu y del parecer independientes y expresivos del autor. Es decir, el motivo extraoficial, oculto y clandestino. Este último puede llegar a convertirse en crítica política, ideológica, religiosa o ética de la misma persona homenajeada y alabada por la primera significación. En el primero aparece la voz de la oficialidad y de la solemnidad del homenajeado; en la segunda la voz del autor. Es reírse o criticar en última instancia de aquello que parece ser glorificado y halagado; el juego y la concepción del cosmos como una contradicción entre el ser y el parecer. ¿Puede haber algo más barroco?

Esto no significa que siempre debe encontrarse –nunca buscarse– una crítica negativa al poder establecido, que es el homenajeado. Al contrario, puede ser –y así sucede en

³⁴⁸ Gadamer, *Verdad y Método...* *Op. cit.*, p. 128.

muchos casos— que la significación oficial y la extraoficial coincidan plenamente, expresando exactamente la misma ideología y el mismo mensaje. No hay que olvidar el aparato de mecenazgo artístico para la propaganda real del conde de Lerma y, muy en especial, del conde duque Olivares. No solo se glorificaba la casa reinante y su soberano, sino que se impregnaba el ambiente de una significación beneficiosa para ellos mismo que complacía al monarca. En realidad, en las fiestas reales de todo el reinado de Felipe IV sobresale este aspecto propagandístico confeccionado y ordenado tanto oficial como extraoficialmente —mensaje subliminal— por los validos para mostrar la buena imagen del privado y de su gobierno, ganándose la continuación del favor del rey y que le dejara vía libre para gobernar. Y, lógicamente, estos gobernantes se rodeaban de artistas que, además de soberbios dotes para la creación, estuvieran en su órbita ideológica o pudieran ser dominados con facilidad y sin riesgos. Por consiguiente, la pragmática política de las fiestas reales es importante por

the contribution that they made to the brilliance of court life at home, and to the power and prestige of the monarch at its head. Olivares realized this, as Lerma had done, and they also saw that by encouraging the kings to spend time on entertainments and the trivialities of social life, the monarch would be more inclined to leave to this favorites and ministers the serious and profitable business of governing and the exercise of power.³⁴⁹

No siempre el encargo hay que relacionarlo con el fastidio o no coincidencia del autor, sino todo lo contrario, aunque la existencia de la obligatoriedad nunca desaparezca. En lo único que difieren una significación de la otra son el modo de decirlo y la profundidad de ese mensaje. En la significación oficial se preponderará el halago a la crítica, es decir, una cierta ideología, ética o política se expresará primeramente la bondad, gracia, poder, justicia, etc. de ella misma —perspectiva superior estática, sin ataque ni defensa—. Aquí se dicen las cosas de una manera políticamente correcta, sin comprometer a nadie —la monarquía es una bendición de Dios—. En cambio, en esta segunda significación, la extraoficial, hay una mirada mucho más dinámica, con un ataque y una defensa apuntando a un determinado objetivo que es siempre el contrario de la posición del autor. Aquí se dicen las cosas políticamente incorrectas, aquello que todo el mundo piensa pero nadie dice —los malos son los que intentan derrocar al rey, por ejemplo—. Entonces la intencionalidad del encargo oficialista y del autor, del artista, coinciden exactamente. Por lo tanto, el autor ha interpretado las circunstancias del mismo modo que manda el motivo oficial. La intencionalidad, pues, se presenta como una variable dentro del bloque de la conciencia de

³⁴⁹ Shergold, *A history...* *Op. cit.*, p. 297.

pasado de la obra de arte que afecta y relativiza la relación de la ocasión entre retrato y retratado, permitiendo que de un mismo retratado surjan dos retratos totalmente distintos, o lo que es lo mismo, dos significaciones diferentes, incluso pudiendo ser estas opuestas.

Sin salir de la figura de Michelangelo, los frescos de la Capilla Sixtina son un perfecto ejemplo de este relativismo interpretativo según la “ocasionalidad”. En 1512 terminó esta maravilla en la que se muestran nueve historias del *Génesis*, trazadas con la luz y la armonía de la creación del universo. Por el contrario, en 1541, y Michelangelo con sesenta y seis años, se desveló el fresco del juicio final en la parte del altar de la capilla. Es una visión terrorífica de cuatrocientos cuerpos desnudos con Jesús en medio: Cristo lleva al cielo los bienaventurados y envía al infierno a los condenados. Esta formidable obra es totalmente apocalíptica y dista muchísimo de los frescos del techo de la misma capilla. No solamente reflejaba el tormento espiritual del pintor, sino también mostraba a aquellos entregados a las pasiones mundanas su destino al final del camino. Entre ellos estaba la cúpula de la Iglesia, con el Papa por delante. De ahí que no tardase en considerarse el fresco herejía. El trabajo fue igual por encargo, en teoría la misma ocasión, pero, como se puede comprobar, el resultado fue totalmente distinto. Había cambiado la “ocasionalidad” respecto a su obra anterior.

2.2.4.5. Demostración de la mecánica de la “ocasionalidad” avanzada mediante la relatividad del movimiento de Galileo

Todas estas ideas, como se puede observa, no son fáciles de asimilar. La “ocasionalidad” avanzada es un fenómeno complejo. La nebulosa abstracta en la que se mueve hace que pueda ser rebatida o rechazada. Precisamente esta relatividad e imprecisión de la intencionalidad del autor y el resultado, totalmente subjetivo, puede fomentar un rechazo por no poder comprobarse de una manera demostrable –o empírica– la interpretación de la significación extraoficial. Puede parecer querer hacer ver algo donde no lo hay o, simplemente, querer vender humo. Pero, como comprobaremos, en realidad esta variable de la intencionalidad que hace reinterpretar la ocasión y relativiza el retratado al retrato se puede acabar de entender aplicándole la relatividad en el movimiento propuesta en un primer momento por Galileo Galilei. Así esta idea de la interpretación de una obra artística, bastante subjetiva, especulativa y relativa de por sí, puede validarse y apoyarse mediante la mecánica de no solo la intencionalidad dentro de la “ocasionalidad”, sino esta última misma.

Para realizar este ejercicio de analogía ejemplificadora se debe, primero, partir de la máxima en cuanto a la mecánica física que formuló Galileo, salida de la propia observación de sus numerosos experimentos: «las leyes de la mecánica son las mismas para dos observadores que se desplazan entre sí con movimientos rectilíneos y uniformes»³⁵⁰, o dicho en otras palabras, la observación de un fenómeno por parte de dos o más observadores –y, por consiguiente, su análisis e interpretación– será la misma siempre y cuando ambos observadores partan y compartan el mismo sistema de referencia para dicha observación. Esta idea hizo de Galileo el primero en plasmar que el absoluto no puede ni comprenderse, ni medirse ni, entonces, existir o considerarse como única verdad. La importancia de este principio de relatividad de Galileo, que ya había sido expresada por los sofistas griegos en el campo filosófico, reside en que este concepto proviene de la ciencia desde un punto de vista empírico y físico, no de naturaleza intelectual, filosófica o metafísica.

Para acabar, pues, de completar este concepto de relatividad del movimiento según los sistemas de referencia utilizados, el florentino creó un ejemplo ilustrativo y didáctico sobre esta reflexión, aparecida en 1632 en su *Diálogo sobre los dos grandes sistemas del mundo*:

Sea un navío que desciende por un río. El vigía, desde lo alto del mástil, deja caer una pelota. Para el vigía, la pelota cae en un movimiento rectilíneo y toca el suelo directamente bajo el mástil. Pero, para un observador inmóvil en la orilla, la pelota desciende a lo largo de un mástil que avanza río abajo. Por lo tanto, el movimiento de la pelota, tal como él lo percibe, no es rectilíneo. Desde su punto de vista, la pelota describe una parábola y termina tocando el suelo en un lugar del río diferente del que se encontraba, junto con el navío, en el momento en que comenzó su caída. Efectivamente, debido a su inercia, la pelota es llevada por el movimiento del navío. El vigía y todos los objetos del navío se encuentran en un mismo sistema de referencia. Pero el observador en la orilla y el vigía se encuentran en sistemas de referencia diferentes, el uno en movimiento con relación al otro. Por lo tanto, observan fenómenos diferentes. [...] El cambio de sistema de referencia afecta igualmente a la velocidad de los objetos observados.³⁵¹

Tal y como Galileo demostró, existen muchos barcos y muchas pelotas, ya que cada sistema de referencia es diferente a otro por las distintas circunstancias de los observadores que hacen que cada una de las percepciones sea distinta y única. Para la aplicación del problema de la relatividad en movimiento al de la teoría de la “ocasionalidad” y a su común mecánica en la formación de las obras de arte es preciso antes de todo hacer el ejercicio de sustitución de nociones propias de la física por los principales conceptos que participan en

³⁵⁰ Elie Lévy, *Diccionario de física*, Madrid, Akal, 1992, p. 658.

³⁵¹ Nayla Farauki, *La relatividad*, Madrid, Debate, 1994, pp. 26-27.

el fenómeno de la “ocasionalidad” para conseguir de esta forma la analogía en cuanto a funcionamiento. Para simplificar la naturaleza tan compleja de las fiestas reales, el ejemplo del retrato y del retratado funcionará exactamente igual a menor escala. Cada uno de los observadores serán los diferentes artistas y el movimiento de la pelota o la pelota en sí será el retrato que cada observador hará.

Antes que el navío emprendiera su viaje, la parábola de movimiento de la pelota no existía ya que ambos observadores veían el barco quieto; antes de la realización de los retratos el retratado era una única persona física determinada, pues aún no tenía representación alguna. Imaginemos, pues, que a dos artistas, cuyos nombres son Antonio y Francisco, se les encarga realizar un retrato del señor Marqués, valido del rey Carlos II. Los dos artistas empiezan los respectivos retratos en el mismo momento, en las mismas circunstancias histórico-políticas. Francisco en esos tiempos está complacido con el valido del rey que, si bien no le causa una enorme admiración, no le molesta y cree que tiene ideas positivas para el gobierno del reino, como así ha demostrado con las últimas leyes y ordenanzas. A Francisco no le desagradan las circunstancias. Pero, por el contrario, a Antonio las circunstancias en las que ha recibido el encargo son totalmente fatídicas para él. No solamente no soporta y aborrece al señor Marqués, sino que su acción en el gobierno del reino está siendo del todo equívoca, ignorantemente absolutista y parasitaria tanto para las arcas del reino como para la influencia del rey. Antonio está totalmente desencantado con las circunstancias y solamente sus allegados lo sitúan en contra del señor Marqués, mientras que públicamente guarda un “parecer” cordial. A pesar de estas diferencias, los dos artistas empiezan el retrato. Transcurren los días y llega el día en que los dos retratos del Marqués son acabados. Al contemplarlos el propio Marqués ve grandes diferencias en ellos. En el de Francisco el trazo del pincel y de las líneas es suave y luminoso, donde se ve el valido con un porte gallardo y la mirada de vencedor. Este retrato gusta al Marqués. Por el contrario, en el retrato de Antonio reina la tensión, la inconstancia de líneas y trazos, el claroscuro manierista llevado al extremo, en el que el Marqués se ve con un gesto facial dubitativo y la mirada demasiado oscura. “¿Cómo puede ser –se pregunta el señor Marqués– que los dos retratos sean tan diferentes si, en teoría, han nacido del mismo modelo, del mismo retratado, es decir, yo?” Esto se explica –como antes con las distintas observaciones de la trayectoria de la pelota– porque, según en qué artista, el parecer y la intencionalidad han modificado la interpretación de la ocasión, de las circunstancias y, de ese modo, de la materia, el retrato. Este ha variado en relación del retratado que partió. Hasta el momento perfectamente análogo y aplicable a la visión de relatividad de Galileo

expresado en el barco y la pelota, «este ejemplo muestra lo relativa que es la evaluación de la simultaneidad de dos acontecimientos cuando los observadores se sitúan en sistemas de referencia diferentes y, uno de ellos, en movimiento con relación al otro»³⁵².

Como se puede deducir de estos ejemplos, el observador artístico que es cada uno de los pintores ha de tener un movimiento relativo, es decir, un posicionamiento ideológico determinado: sea una valoración positiva, sea una valoración negativa. Esto sería el sistema de referencia de uno de los observadores. Como ocurre también en el barco, el movimiento es lo que inicia la ruptura de lo absoluto y lo constante, según el punto y el sistema de referencia de donde se observa el movimiento, igual que la ideología del autor interpretará unos hechos de una u otra manera. De esa forma, y para acabar de cerrar esta analogía de la mecánica entre la relatividad del movimiento y la relatividad de la “ocasionalidad”, el movimiento de la pelota se equipararía con el hecho y contexto histórico en sí, los distintos sistemas de referencia desde donde se captan y se observan el movimiento serían las distintas ideologías políticas de los observadores y las diferentes percepciones del movimiento de la pelota –es decir, las conclusiones según es movimiento rectilíneo o parábola curvilínea– equivalen a las distintas y diferentes intencionalidades de los autores que son plasmadas y se expresan en la misma obra de arte.

Cualquier tipo de observador, sea el físico o el artístico, tiene ese movimiento relativo que se corresponde con un sistema de referencia del que parten y en el que se basan. No hay variación ninguna en ambos ejemplos interdisciplinarios. La intencionalidad del autor con que se interpreta la ocasión, las circunstancias, relativizan el retrato y le otorga a este una significación extraoficial precisa, diferente e irreplicable. Por lo tanto, estos datos serán relativos a la interpretación que haga el observador, del lector-intérprete desde una posición de referencia precisa y válida. Como ocurrió con la metodología que el artista llevó a cabo para configurar y crear su determinada obra de arte, el intérprete de la pieza “ocasional”, en ese ejercicio de rescate arqueológico del horizonte del pasado, es preciso que «conozca la velocidad de su propio sistema de referencia con relación a la del barco para calcular la velocidad del balón en el sistema de referencia de su elección»³⁵³. Esta elección debe abarcar todo el panorama histórico, político y social para, primero, discernir el posicionamiento ideológico y político del autor que, en segundo lugar, permita descubrir el fin y el objetivo del mensaje de toda la fiesta. De ahí la vital importancia de extraer la

³⁵² *Ibid.*, pp. 30-32.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 27-28.

conciencia total del pasado de la obra –que incluye la intencionalidad– tal y como fue mediante la “ocasionalidad”.

De esta manera, se consigue, no solamente probar la teoría avanzada de “ocasionalidad” expuesta anteriormente y su importancia para la interpretación mediante la fusión de horizontes, sino también se consigue esclarecer la mecánica de esta en el bloque de la conciencia del pasado de la obra de arte. Como se ve, la “ocasionalidad” en el conjunto de la realidad del pasado se comporta exactamente de la misma forma que la relatividad del movimiento, ley primera del orden universal, que fue expuesta por primera vez en el trabajo de Galileo, que abrió el camino a tantos otros³⁵⁴.

Dejando de lado la naturaleza científica de la ley, tal fue la trascendencia de los trabajos de Einstein que sobrepasaron las lindes de la ciencia y tuvieron una aplicación filosófica e interdisciplinaria, como se advertía en el inicio de este apartado con el trabajo de Galileo. Esta visión parte de que aquello que está fuera del alcance de la experiencia del ser humano se convierte en paradoja y en algo a primera vista incomprensible³⁵⁵. Este principio básico, que se intuye ya en el ejemplo del florentino, emana igualmente, y como se ha demostrado, de la teoría de la “ocasionalidad” avanzada en el pasado de la obra. Este fenómeno existente en cada una de las obras de arte es el legado histórico-político tanto de aquella época como del genio que creó la superficie donde esto se muestra. Ha sido la validez interdisciplinaria la que ha motivado la comparación y analogía de ambos conceptos para legitimar la “ocasionalidad”. Así que rechazar su existencia y su metodología significa censurar y desmentir una de las teorías más importantes que han permitido la revolución del conocimiento del universo y a la humanidad ahorrarse años en dilatadas investigaciones.

2.2.4.6. La visión desde el presente (el intérprete-lector)

Una vez explicada ampliamente toda la “ocasionalidad” y su mecánica en relación a la conciencia del pasado de la obra, es momento de anotar las condiciones que se deben

³⁵⁴ Supuso la base para el desarrollo del principio general de relatividad que llevará a Albert Einstein, a partir de los logros de Isaac Newton (1643-1727), Ernest Mach (1838-1916) y Hendrik Antoon Lorentz (1853-1928), a formular su teoría general de la relatividad entre 1915 y 1916. Fue un hallazgo capital para el desarrollo de la física cuántica del siglo XX y el estudio del origen del universo y de los agujeros negros, representada esta vertiente por las figuras de Roger Penrose (1931) y, en especial, Steve Hawking (1942).

³⁵⁵ Esta idea parte de la hipotética experimentación por parte del ser humano de la velocidad de la luz y de las consecuencias que la curvatura del espacio-tiempo acaecería al individuo que pudiera hacerlo. Así pues, se traduce que la velocidad de la luz es relativa a aquello con lo que se compare y apareció por primera vez bajo el título “Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento”, publicado en la revista *Annalen der Physik*, en Berna, n° 17, junio de 1905, pp. 891-921.

cumplir en el bloque del presente relativo a la conciencia de la pieza. Aunque, como se ha visto, el horizonte del pasado de la obra es, lógicamente, el que más atiende y sujeto está a la ocasión y todo aquello que atiende a las circunstancias histórico-políticas de la pieza, es fundamental perfilar bien el presente de la obra. Si la intencionalidad del autor es lo que da una segunda y extraoficial significación, solamente debe existir esta intencionalidad en toda la lectura e interpretación. Descartada –por supuesto– queda la existencia de la intencionalidad del lector en la conciencia del presente. El lector parte ya de un ideal de lectura intencionado, que atiende exclusivamente a las circunstancias espacio-temporales específicas y contemporáneas del lector-intérprete, que relativizará totalmente la interpretación de la pieza. Caer en esto significaría una utilización política e interesada totalmente nueva y falsa de la obra. Este es el nivel más alto de tergiversación y manipulación voluntaria y consciente para que la obra artística se convierta en una arma política contemporánea. Esta práctica repugnante, denigrante e impostora, por desgracia, ha sido y es demasiado común en nuestros días. Esta interpretación representa la prostitución de la obra de arte a unos intereses personales, de poder y de corrupción. Y estando en la contemporánea época en que se está, hay que luchar sin imaginar derrota contra esta práctica interpretativa partidista.

La segunda posibilidad errónea de interpretación deriva de un análisis exento del conocimiento de cada una de las partes que forma esta “ocasionalidad” que se ha mostrado y su aplicación a la hora de interpretación general de la pieza. Sin este ejercicio que es la “ocasionalidad”, no solamente la obra pierde por completo su realidad, su razón de ser, sino que puede considerarse completamente muerta y la interpretación en el presente de la conciencia del pasado de la obra se perturba enormemente, pudiendo llegar al extremo de la tergiversación y de la manipulación exclusiva del presente de la lectura. Aunque la primera interpretación errónea en el presente que ha sido comentada es incomparablemente más nociva y destructiva, esta perspectiva, como es lógico, no solamente hace ver una obra nueva, sino que paraliza la anterior, borra su verdadera existencia, la realidad histórica que significó y el testimonio de los hombres que la crearon. La banaliza:

Los asuntos se tomaban comúnmente de la mitología; y como el principal fin era entretener la vista con máquias, tramoyas y apariencias, y ejercitar el oído con estrépito, clausulones,

conceptos y tiquismiquis, se deja conocer cuán insensatas serán estas composiciones, aunque tengan sembrado algunos buenos versos.³⁵⁶

Ignacio de Luzán, tan celoso del elemento didáctico y verosímil como el neoclasicismo que representa, no pudo ver ese trasfondo histórico e ideológico de las fiestas –se lo impedía, precisamente, aquello que caracteriza el movimiento artístico del que fue adalid–. Ya no que Luzán desconociese las circunstancias histórico-políticas de una determinada fiesta real –pues a hombre de semejante perfil erudito bien pudiera haberlo descubierto–, sino que este zaragozano ilustre no podía llegar a concebir ni a relacionar el aspecto mitológico y de extremo boato espectacular de los dramas con música con una interpretación política y/o ideológica que condujera a una reformatión moral. El requiebro conceptista de lo que veía no se alineaba con la «utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirado insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio»³⁵⁷ que debiera tener el teatro, por lo que considera este tipo de piezas “insensatas”.

La falta del conocimiento completo de todos los puntos de vista de la obra relativiza la interpretación de la obra, produciendo en este caso su infravaloración total. Es por este motivo por el que la crítica ilustrada y después los románticos alemanes y Menéndez y Pelayo no vieron más que juegos de fantasía en las fiestas de Calderón. Trataron a estas piezas sin abstraerse de su presente, sin preocuparse de un estudio profundo de cada una de los motivos verdaderos que crearon la fiesta en el pasado. No fueron más allá de situarlas en el contexto espacio-temporal e histórico-político que ellos conocían: el del motivo oficial y la interpretación literaria, en toda su expresión. Así fue cómo esa visión altanera, pedante e infravalorista no permitió a los detractores de las fiestas reales ver que en ellas se hallaba «la consecución de un discurso complejo de poder que combina la alabanza al monarca con una crítica discreta a su política»³⁵⁸. Este dato no hace más que corroborar la necesaria fusión de horizontes de Gadamer³⁵⁹. Incluso coetáneos de ese teatro palaciego dejaron constancia del pragmatismo pedagógico y político del espectáculo regio, tal y como se muestra en *A la Majestad Católica de Carlos II, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia*: «El salón [Dorado del Alcázar] le fabricó su Majestad Cesárea de Carlos quinto para las comedias y le renovó nuestro grande Felipe cuarto (que

³⁵⁶ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 457.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 588.

³⁵⁸ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 516.

³⁵⁹ «Todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente» (Gadamer, *Verdad y Método...* *Op. cit.*, p. 190).

está en el cielo) para lo mismo y no para cóncavo dorado depósito de viento»³⁶⁰. Por lo tanto, lo más normal es que con la interpretación no abstraída de la historia del presente del intérprete no se encontrara y se interpretaran las fiestas otra cosa que no fuera un precioso teatro lírico lleno de imágenes y boato pero vacío de significado, intención y mensaje político-social. Es lógico, pues, que su metodología crítica unidireccional solamente percibiera una sola interpretación. Neumeister trata este tema de la lectura anacrónica de las fiestas reales de Calderón:

Desprovistas de su contexto histórico, e incluso, como mostrará el caso de *Fieras afemina amor*, de los textos acompañantes del propio Calderón, estas ofrecen, innecesariamente, la imagen de un fragmento que queda sin sentido; sin que, mutilada de tal manera, la obra sea capaz de mantenerse al menos como ruina, como lo esperaba Walter Benjamin.³⁶¹

Este caos de la obra de arte viene a resolverse mediante el tratamiento y aplicación de la “ocasionalidad”. El intérprete-lector por supuesto que conoce sus propias circunstancias. Precisamente ese conocimiento del mundo en que vive –o le ha tocado vivir– hará que no interfiera una interpretación irreal y adulterada de la pieza con una determinada conciencia del presente. Si en algún momento esta pudiera infiltrarse en la fusión de horizontes final, el correcto conocimiento, extracción y aplicación de la “ocasionalidad” anulará esta tentativa viciada. El lector-intérprete debe ser como un buen periodista: fiel a la realidad – pasado-presente– de la obra, no a la suya. En las obras de arte el elemento clave para esta correcta interpretación es el pleno conocimiento de la implicación circunstancial de la pieza. Por eso esta debe extraerse y compararse con la obra de arte en sí. Se verá como en las fiestas reales ambas guardan relaciones de semejanza. Entonces solamente hay que reinterpretar la trama según el valor de la intencionalidad para obtener la significación extraoficial. Sí, la única forma de desvelar este lenguaje oculto es descriptarlo mediante la piedra roseta que es la extracción de toda la intencionalidad del autor del bloque del pasado de la obra de arte. Solo entonces se podrá tener completa la conciencia del pasado de la pieza. Así pues, una vez descubierta la conciencia de pasado, esta misma “ocasionalidad” debe tenerse en cuenta y debe regir la conciencia del presente pudiendo, por fin, sacar una lectura única, completando satisfactoriamente la fusión de horizontes.

³⁶⁰ *A la Majestad Católica de Carlos II, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia* [s. l.], [s. a.], Biblioteca Zabálburu 72-222 (4), citado desde Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 116.

³⁶¹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 5.

2.2.5. La fiesta real como espejo de palacio

Una vez explicada ampliamente toda la “ocasionalidad” y su mecánica en relación a la conciencia del pasado y la importancia en cuanto a la lectura final de la obra de arte, en la fusión de horizontes, es la hora de aplicarla al género propio de este trabajo, el de las fiestas reales. Toda representación y manifestación artística pensada por y para palacio –es decir, un motivo y/u ocasión política– nace de la “ocasionalidad”³⁶². A pesar de todo lo explicado, en el género poético-musical los dos significados políticos, el oficial y el extraoficial, coexisten en el mismo espacio y se retroalimentan. Esto complica y hace terriblemente peligroso la acción de fusión de los horizontes, pudiendo adentrarse en un terreno pantanoso de ciénagas interpretativas. Así, pues, es preciso empezar por el principio de esta larga senda que es la correcta interpretación. Por supuesto, antes de adentrarnos específicamente en el ámbito de la “ocasionalidad” y de la variable que significa la intencionalidad, es menester observar cómo es y se presenta el mensaje oficial relativo al motivo oficial. Partiendo de la ostentación, la fiesta real se mostrará como espejo del soberano o del noble. En su naturaleza de espectáculo la fiesta real es, ante todo –por encima de los niveles de significación–, ritual y celebración representativa de la persona homenajada.

2.2.5.1. Auto-expresión y auto-celebración palaciega

En las anteriores páginas se ha tratado el aspecto de la ostentación como expresión con utilidad pragmática del motivo oficial. Pero, como dice Neumeister, sería un error si esa expresión oficial, la ostentación en toda su extensión, se redujera únicamente a un espectáculo con la única y oficial finalidad de ser propaganda ideológica, por el carácter idealizado de la persona homenajada. En ello se revela una perspectiva no histórica derivada de las condiciones del presente –de ahí la importancia de la no invasión del bloque del pasado por parte del de presente³⁶³– que, si bien no es falso, no es únicamente lo que es y representaba la supradimensión artística total en el momento del estreno en unas muy determinadas circunstancias:

³⁶² Un ejemplo muy clarividente se encuentra en Florencia, en los comienzos de las fiestas reales italiana, «donde la familia Medici empleaba el arte en general, y los espectáculos palaciegos en particular, para legitimizar su soberanía y rechazar los tenaces instintos republicanos en sus dominios» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 528).

³⁶³ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 282-283.

La imagen del rey esbozada en el teatro del siglo XVII, la mayoría de las veces muy alejada de la realidad histórica poco favorable, no pretende dar de él un retrato como individuo histórico o incluso criticarlo, sino que quiere hacer visible en él la pretensión y el ideal del concepto de rey.³⁶⁴

Si la representación e interpretación que se quiere mostrar es la que más fácilmente y mejor comunica al espectador la significación ideológica oficial de la fiesta en y por un determinado –y oficial– motivo, nunca puede olvidarse de qué forma está predispuesta esta. El retratado –el rey o la persona homenajada– es el principio –razón de la creación, ocasión de la celebración– pero a la vez también es final –por el rasgo panegírico, la ostentación, su utilidad pragmática y la significación oficial–. Es decir, si en la fiesta real el rey es principio y fin, es expresión de él mismo. No solo es importante la significación y el mensaje propagandístico e ideológico que se transmita sin ambigüedades algunas –en el motivo oficial–, sino importa mucho el cómo esto se haga, la forma, pues si el mensaje debe ser de alabanza y glorificación del rey o la persona homenajada, también debe hacerse esto mediante la forma. No solamente el significado debe mostrar la grandeza del rey, sino también el significante debe hacerlo.

He ahí cuando el primer rasgo principal del género de las fiestas reales, la unidad artística total, tiene su explicación en cuanto al ámbito de la funcionalidad. ¿Qué mejor expresión del rey que el mayor y más elevado espectáculo que el hombre haya podido crear, emulando los espectáculos y representaciones de la áurea e imperial antigüedad? Es entonces cuando la sublimidad, la espectacularidad, el éxtasis sensorial y espiritual de la supradimensión artística se argumenta: la mejor forma para la mayor personalidad. «Lo hace, no banalmente, asociada al mundo de la Corte, único poder éste capaz de reunir bajo su arbitrio el conjunto de tantas artes»³⁶⁵. A la persona homenajada se dedican los más altos conceptos y significados mediante las más altas formas artísticas. Tanto unos como los otros no podrían existir en otras circunstancias, en otra ocasión. Entonces, la fiesta real es la auto-expresión y auto-celebración de la persona homenajada, sea del siglo XVII o de la primera mitad del XVIII:

Es la lucha de estas élites –la de los déspotas ilustrados, que se reconocían en los libretos–, la que de alguna manera está representada simbólicamente sobre los escenarios operísticos del

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 282.

³⁶⁵ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 42.

siglo XVIII, incluso cuando a modo de *contrafacto*, el mundo de la representación pierde su tensión trágica y deviene parodia, entretenimiento, ópera bufa, zarzuela.³⁶⁶

Cuando en el Salón Dorado del Alcázar o en el Coliseo del Buen Retiro se estaba ejecutando el espectáculo de las fiestas reales, todo, absolutamente todo, además de tener uno o varios significados, todo hacía relación al rey. El rey era principio y final. El rey era cómo se mostrase el rey. Esto va mucho más allá de la significación oficial o de la extraoficial: la fiesta real es la realidad de la monarquía o de la persona homenajead. Aunque siempre se expresa mediante la alta ostentación por venir desde el encargo lo que le supone una exaltación de la persona homenajead, la fiesta real es la recreación artística de la idea de monarquía o nobleza, de una manera neutra. Después se le sumará el mensaje propagandístico e ideológico³⁶⁷. Solamente mediante la fiesta real, mediante el género de las fiestas reales puede ejecutarse una celebración de la realeza o de la alta nobleza, pues solamente un género artístico total y el más elevado, sublime, potente y fastuoso de entre todas las expresiones artísticas puede, ya no solo representar, sino mostrarse y relacionarse con el rey de una monarquía o el patriarca/matriarca de un importante linaje de la nobleza. Este es el «drama músico, único espectáculo que aparece como plenamente digno a los ojos de los primeros Borbones»³⁶⁸, igual que sucedió con los últimos Austrias. Es decir, la fiesta real es el equivalente artístico de lo que supone la monarquía y la alta nobleza en comparación al resto de los mortales. Esto significa que es auto-representación y auto-expresión de la persona homenajead, más allá de la propaganda que la fiesta real emitía, aunque después la significación oficial se le una con la ostentación. Fernando Rodríguez de la Flor ha desentrañado maravillosamente esta diferencia entre el rasgo panegírico y la auto-representación, la emblemática, analizando el lienzo de El Greco (1541-1614) *Toledo. Plano y vista* (h. 1610-1614):

propaganda (*fidei*, en este caso) y emblemática, si acaso no son la misma cosa, logran aquí, en este denso espacio simbólico que es la vista/plano de Toledo, la fusión de sus horizontes de recepción. Adelantamos cómo la panorámica (la vista) atiende a difundir una idea integrista de

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 19-20.

³⁶⁷ De esta forma Rodríguez de la Flor muestra el rasgo panegírico y propagandístico de las fiestas que Salamanca celebró en 1652 con motivo de la conquista de Barcelona tras la *guerra dels Segadors*: «En todo caso, Salamanca es el núcleo potente donde se acuña y se pone en circulación ese saber (eclesiástico y estrictamente escolástico) que es el que legitima con su despliegue la acción temible de la monarquía católica y de los grupos aristocráticos que apoyan su idea de unidad y trabajo de “reducción” de lo que escapa al modelo totalizante que encarna la misma idea de una “corona” nacional» (Rodríguez de la Flor y Galindo Blasco, *Política y fiesta...* *Op. cit.*, p. 16).

³⁶⁸ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 45.

ciudad bajo un orden sacro y sacerdotal; algo que se trata de imponer a una realidad entonces todavía lo suficiente magnética y confusa.³⁶⁹

Con la fiesta real ocurre lo mismo que con la proyección de la ciudad³⁷⁰. La supradimensión artística total es la plataforma para esa integración emblemática de todo lo relacionado con la monarquía y la casa real que tiene un muy claro objetivo –oficial– político e ideológico. Esa es la configuración natural del género de las fiestas reales. Por descontado, no es un arte ni un espectáculo popular ni común. Totalmente al contrario. Es una de las expresiones artísticas, espectáculos y eventos sociales más elitistas y cerrados que han existido, solamente al alcance de muy pocas minorías y élites. Recuérdese, pues, la relación con las razones por el fracaso de asentar la ópera en España. Por supuesto que la “ocasionalidad” y la significación extraoficial de la fiesta pueden hacer que se muestra a una imagen negativa del representado o, mejor dicho, de algo relacionado con la persona homenajeada, pero eso no altera nada el concepto de fiesta real. Precisamente, solamente esa crítica puntual al poder real o relacionada con puede ser expresada o inserta en la fiesta real, no en otra plataforma artística, pues no hay otra más apropiada para la potestad de la realeza que la majestuosidad de la fiesta real. Al fin y al cabo, el mensaje y significación extraoficial continúa siendo auto-representación y espejo de la corte y la persona homenajeada. Pero ya que la fiesta real está sujeta a un motivo oficial que exhala el rasgo panegírico por doquier, en primer término la fiesta real es, además de auto-expresión y auto-representación, auto-celebración.

Esta idea de expresión de la persona homenajeada mediante la fiesta real se palpa en la organización meta-artística propia del espectáculo. Me estoy refiriendo a la posición y organización del espacio que hay entre el escenario y la supradimensión artística y el de los espectadores. Este concepto es primordial para acabar de entender no solamente la idea de auto-expresión, sino que ayuda a que cada uno de los conceptos que aquí se están observando se afiancen llevándolos a la puesta en escena del espectáculo en toda su extensión. Así que, puesto que la fiesta real es auto-representación de la persona homenajeada, esta debe contemplar y disfrutar del espectáculo en una posición acorde al concepto de auto-expresión de la misma:

³⁶⁹ Rodríguez de la Flor, *Barroco... Op. cit.*, pp. 126-127.

³⁷⁰ «La ciudad puede funcionar, de este modo, como “espejismo” (como proyección) [...]. Y ello por tratarse de una demarcación urbana que hace de la fiesta –y adjetivamos ahora: de la “fiesta barroca”– el modo de expresión en el que mejor se reconoce el mundo de valores (imaginarios, ideales) que aspira alcanzar en el seno de un panorama nacional» (Rodríguez de la Flor y Galindo Blasco, *Política y fiesta... Op. cit.*, p. 13).

Al rey, como persona más importante en la sala, se le ofrece, según el ceremonial, un sitio en el auditorio mucho más privilegiado que, incluso, los palcos de los teatros edificados más tarde. Es el único que está sentado con su séquito enfrente de la escena, mientras todos los demás espectadores se colocan a los costados de un espacio rectangular que queda libre entre escena y trono y que resulta aprovechable para intermedios de baile.³⁷¹

No hay nada entre el rey y el espectáculo que no se pueda ver como reflejo. Ningún tipo de obstáculo rompe las proyecciones recíprocas entre escenario y persona homenajeada. No se trata de que el rey sea la persona más próxima y a la que la separa la menor distancia, sino que se palpe, se recalque, se muestre y se cree de un modo enfático el espacio vacío que simboliza la eternidad del universo entre un astro y su representación. Esa distancia no es un simple espejo que diferencia a la vez que une realidad y ficción, sino que se recalca la importancia y la altura de ese reflejo de proporciones astronómicas y divinas. En el caso de las fiestas virreinales en las colonias sucede exactamente lo mismo, aunque, como es lógico, la persona que ostenta el epicentro en estos casos sea reflejo del monarca lejano, sumándole otro juego de espejos al ya existente de por sí: «Al igual que el monarca, por tanto, el virrey actúa como destinatario principal de la representación»³⁷². Además, el hecho que el resto de las personas que contemplan la fiesta –súbditos todos o de inferior rango jerárquico– se sitúen o a los lados o detrás de ese espacio eterno y etéreo³⁷³ reafirma otra vez la posición casi celestial de la persona homenajeada, la magnanimidad del lado terrenal de ese espejo con una misma imagen. Esta determinada organización espacial es un indicador externo de la única sensación suprarreal de la realidad de las fiestas reales³⁷⁴.

Este aspecto se observa también si en la organización de la perspectiva en lo general de la fiesta real. Como se ha dicho antes en relación a la importancia del desarrollo de la perspectiva para la formación de los espectáculos cortesanos, esta técnica pictórica presenta los objetos y el espacio tridimensional a partir de un punto de referencia que es el del

³⁷¹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 290.

³⁷² José Antonio Rodríguez Garrido, “Mutaciones del teatro: la representación en Lima de *Amar es saber vencer* de Antonio de Zamora en las fiestas por coronación de Luis I (1725), en *La producción simbólica en la América colonial*, José Pascual Buxó (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 378.

³⁷³ «En el caso de la representación de Los juegos olímpicos, los miembros de la Audiencia y del Cabildo de la ciudad forman un circo en cuyo centro se coloca la silla del virrey. Detrás de estos, se ubica “multitud de personas de todos estados”» (*Ibid.*, p. 376). En el citado artículo, el autor ha estudiado de manera detenida y contextualizada la significación simbólica del telón para la representación de dicha fiesta de Antonio de Zamora y las relaciones con la realidad virreinal de Lima (*Ibid.*, pp. 371-402). Para ello se basa en la relación de fiestas que confeccionó Jerónimo Fernando de Castro y Bocángel, caballero del virrey José de Armendariz, virrey del Perú entre 1724 y 1736. El texto, titulado *Elisio peruano* (1725), «constituye uno de los testimonios más ricos sobre el uso de la fiesta pública en contextos de celebración política durante la colonia» (*Ibid.*, p. 374).

³⁷⁴ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 291.

observador, exactamente opuesto a los puntos de fuga. «Primeramente se define el espacio-ambiente, mediante algunas referencias relacionadas con la posición del observador, luego se coloca el objeto en este espacio y su representación está determinada por la posición que allí ocupa»³⁷⁵. Por lo tanto, esa representación espacial en la escena reproduce la vista del determinado observador cuya visión es la que interesa y debe mostrarse. Y no hay que detenerse extensamente para comprobar que, sumándole los datos que anteriormente se han dado sobre la situación intencionalmente privilegiada del soberano, la vista y el observador que muestra lo que representa la perspectiva de la escenografía es la persona a la que se dedica la fiesta; el punto de fuga es la visión del rey. Además de en la auto-expresión y el reflejo del soberano, la perspectiva participa también en que la visión que se muestra es la del soberano; son ojos de rey los que hacen ver las fantasías que se recrean.

En realidad, la forma de este nuevo espacio arquitectónico donde representar teatro viene dada por la importancia del rey, del homenajado. Cuando Niccolò Sabbattini (1574-1654), en su trabajo *Practica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638) –primer manual por excelencia de la escenografía y organización espacial del nuevo espectáculo total–, dispuso el príncipe o soberano en la posición principal de la construcción, del espacio y de la vista:

[...] come e in qual sito si debba accomodare il luogo per il principe od altro personaggio, che vidoverà intervenito. Si haverà per tanto in consideratione di far' elettione di luogo piu vicino, che sia possibile al punto della distanza, e che sia tanto alto dal piano della sala, che stando à sedere, la vista sia nel medesimo piano del punto del concorso, che cosi tutte le cose senate nella scena appariranno meglio, che in alcuno altro luogo³⁷⁶.

El fascinante y rico trabajo de recopilación técnica de Sabbatini fue seguida en toda Europa y se tomo como el modelo de los espacios dedicados a las fiestas reales. Los conceptos de importancia del rey en el espacio y de su visión estarán presentes, entonces, en la arquitectura del Coliseo del Buen Retiro, la primera sala de teatro *alla italiana*. En él los reyes fijaban su campo de visión con el de la perspectiva, tal y como cuenta Calderón en la descripción del teatro, aunque el Coliseo disponía de palco elevado para Felipe IV, «no ve en él las fiestas, porque, por gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitial,

³⁷⁵ Benvolo, *Introducción...* *Op. cit.*, p. 166. En este aspecto la perspectiva principal no se ve modificada cuando se aplica a la escenografía en cuanto a su funcionamiento: «[...] quedan así fijados algunos elementos gráficos de referencia – el horizonte, la línea de tierra y los puntos de distancia – y basta conocer la posición de los objetos que hay que representar con respecto al cuadro y al observador para establecer los puntos de fuga e individualizar la proyección de cada punto del objeto, es decir, para reproducirlo de un modo satisfactorio sobre el cuadro» (*Ibid.*, p. 166).

³⁷⁶ Niccolò Sabbattini, *Practica de fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, Pietro de' Paoli y Gio Battista Giovanelli, 1638, p. 55.

levantado una vara del suelo»³⁷⁷. Exactamente lo mismo recomendó el pintor Antonio Palomino (1655-1726) para la disposición del espectáculo de las fiestas reales en el primer tercio del siglo XVIII³⁷⁸. Entonces, la perspectiva se convierte estética y simbólicamente en el reflejo del monarca en las fiestas reales barrocas.

Asimismo, y en un plano mucho más profundo, la posición del homenajeado puede denotar también, aunque en un plano secundario ya, la voluntad y la naturaleza centralizadora de la comprensión del absolutismo barroco. El rey es el principio y el final de la fiesta; es la fiesta reflejo del rey, así que ambos están al mismo nivel, pues ambas son el rey. Pero el resto del público debe observar el espectáculo pasando primero por la persona del soberano, subordinando su propia visión a la figura del monarca. El absolutismo llega hasta en la percepción del arte: «el público, y por lo tanto sobre todo la corte, solo podía referirse al punto de perspectiva ideal y por medio de éste participar en el acto de la percepción, mediado de hecho por el soberano, o mejor dicho, por la propia atención a la persona del soberano»³⁷⁹. El significado no solamente condiciona el significante, sino que, en este caso, es el significante. El rey del siglo XVII y principios del XVIII es la fiesta real. Los límites entre escenario y público desaparecen para que el rey, la persona homenajeada, el retratado, forme parte del espectáculo. La figura del monarca es otra dimensión que forma la fiesta. Si el retratado ya formaba parte de la fiesta de una forma conceptual y de valores –origen y final– por ser el motivo primero de creación de la pieza, también es un elemento físico de la misma. Efectivamente, el rey realiza su propio papel frente al escenario, en el otro lado del espejo. Felipe IV, Carlos II o Felipe V hicieron el papel de reyes en los espectáculos exclusivos de reyes. No era ningún secreto ni se pretendía ocultar. Todo al contrario. Ese teatro de dioses y maravillas únicamente era para el rey, el que estaba justo delante, sin que lo perturbara nada; estaba viéndose reflejar toda su existencia y todo su poder:

Fórmase pues un teatro en cuyo frontispicio haciéndole espaldas dos biombos se pone el sitial a sus Majestades, silla al Rey, y cuatro almohadas, a la mano izquierda a la Reina, pusieron a su

³⁷⁷ Chaves Montoya, *El espectáculo teatral... Op. cit.*, p. 84.

³⁷⁸ «Cuando Palomino habla en su tratado aparecido en el primer tercio del siglo XVIII de los "puntos trascendentes", que se consiguen al suavizar la gradación de las líneas convergentes hacia el punto de fuga, puntualiza que, aunque "los que estuvieren a los lados del teatro lo gozarán mejor; los que estuvieren directamente a el medio, nunca les será tan grato", y por esta razón no recomendaba esta práctica en el caso de que se encontrara presente el rey, sentado» (*Ídem.*).

³⁷⁹ Rudolf zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen*, Frankfurt am Main, 1974, tomo II, p. 25.

Alteza dos, si bien dentro de él, con reconocimiento el asiento, que pudiese ver su Alteza como en idea en los Reyes la representación y por accesorio lo representado de la comedia.³⁸⁰

Sabían los reyes o las personas homenajeadas que ellos eran el origen y el final, la causa de todo aquello que ocupaban la posición central. Si querían que la impresión de la fiesta fuera la más impresionante, maravillosa, venerable y respetable –siempre hay que tratarla desde la superioridad– ellos debían estar a la altura de la ocasión del espectáculo. Debían de dramatizar su posición frente todo el resto del auditorio y frente al espectáculo en sí. Debían de ser un actor, el más importante. Sin ellos la fiesta no era, el espectáculo sin ellos rebajaba extremadamente su validez y todos los significados al no relacionarse retratado y retrato. Ni, como es lógico, el mensaje y la significación de la fiesta podía producirse, como sucedía con el elemento pedagógico del teatro palaciego en tiempos de Carlos II, según se declara alegóricamente en el impreso *A la Majestad Católica de Carlos II, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia*:

Quando los príncipes no logran en la infancia los altos quilates de los tesoros de las noticias, tengo por muy relevante, enseñanza la de que vean en el espejo vivo de la representación, los casos que ilustran los héroes gloriosos de las coronadas ramas que esmaltan las regias sienes, reducida toda la vida de un César al recopilado volumen de tres horas de representación, haciendo más comprensibles los triunfos que las coplas.³⁸¹

De ahí que cuando la persona homenajeadada no podía asistir por el motivo que fuese, la fiesta real no se ejecutaba en el día pensado y previsto, sino que se aplazaba hasta que pudiera asistir a ella. Es entonces esto una señal inequívoca de que se está una ceremonia, un ritual ricamente evolucionado y planteado, pero un ritual de poder al fin y al cabo. Es la fiesta, según la denominación de Rupert zur Lippe, un “ritual profano”.

2.2.5.2. La fiesta real como visión barroca

Este espectáculo multiartístico unitario es, por sí mismo, una realidad cargada de simbolismo referente a la persona homenajeadada: «es asunto muy conexo con el del espejo, y en síntesis el siglo XVII investiga constantemente todas sus variantes, siempre en torno a la

³⁸⁰ Andrés Sánchez de Espejo, *Relación ajustada a la verdad y repartida en dos discursos. El primero de la entrada en estos reinos de María de Borbón, Princesa de Carignano. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro a la elección de Rey de Romanos*, Madrid, María de Quiñones, 1637.

³⁸¹ *A la Majestad Católica de Carlos II, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia* [s. l.], [s. a.], Biblioteca Zabálburu 72-222 (4). Texto citado desde Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 116.

reflexión barroca sobre la realidad y la ficción»³⁸². Este efecto reflexivo, como es lógico, es un rasgo propio de todo el barroco. No se trata de un rasgo solamente político, ni ideológico, ni moral o religioso, sino que existe una relación simbólica entre la forma y su significado. Como escribió Sebastian Neumeister: «el espejo, en tanto que objeto real y objeto simbólico, es a su vez emblema del engaño y del desengaño, y emblema de la representación del rey y de la perfección; el espejo es típico de la dialéctica barroca entre el aislamiento filosófico (melancolía) y la ostentación pública»³⁸³. La estrecha relación entre cada uno de los rasgos de la “ocasionalidad”, de los distintos significados y de la ostentación con el concepto de fiesta como auto-expresión del retratado. De ahí que el *Diccionario de Autoridades* defina la “fiesta real” como «el festejo que se hace en obsequio de alguna Persona Real, o en su presencia». En la concepción de la fiesta real de la época la persona homenajeadada debía de estar presente para que esa relación refleje que motiva la creación de la fiesta se cumpla. Ahí residía todo el valor de la representación.

Esta idea de la fiesta desvela muy claramente la verdadera extensión del género y lo que la fiesta es más allá de significaciones políticas o ideológicas. La fiesta real es la manifestación por excelencia de su tiempo, siendo el espejo un pilar básico de esa perspectiva, filosofía y cosmología barrocas. «El retrato y el teatro como espejo del rey es artificio frecuente, pues dignificar la imagen del rey ante sí mismo y ante la sociedad de la época a través del sistema de amplificación y correspondencia que es la corte lo era»³⁸⁴. Y solo Madrid es corte; «aquel confuso Babel, registro de todo el mundo»³⁸⁵. Por eso no hay que apartar nunca de la memoria el *Cuadro de la Familia* de Diego de Velázquez (1599-1660). En el lienzo, mundialmente famoso como *Las Meninas*, hay que prestar mucha atención al espejo pintado en la pared. Aparecen los reyes Felipe IV y Mariana de Austria reflejados en él mirando a su hija la infanta Margarita de Austria mientras están siendo retratados por el propio genio de Velázquez, expuesto con su autorretrato. No es casualidad que en casi todos los estudios sobre la fiesta real como reflejo de la corte aparezca la alusión – presentada casi como analogía– de *Las Meninas*. Esta obra es completamente revolucionaria por el cambio radical de óptica y, sobre todo, por la dimensión real que sugiere, que sobrepasa enormemente los límites pintados en el cuadro. Y todo eso está motivado por el retrato de los reyes:

³⁸² Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *La escritura como espejo de palacio. El Toreador de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985, p. 49.

³⁸³ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 302.

³⁸⁴ Rodríguez y Tordera, *La escritura como espejo...* *Op. cit.*, p. 54.

³⁸⁵ Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, p. 175.

Así, la inmanencia de la imagen, como se expresaría por ejemplo en una composición simétrica, queda anulada, igual que en la fiesta, a favor de una relación con lo exterior, la única relación que facilita y completa el nivel de realidad del cuadro. Sin los reyes, a quienes se dirigen casi todas las miradas, el cuadro perdería su centro de significado.³⁸⁶

Exactamente esto ocurre con la fiesta real. Como muy bellamente lo explicó José Ángel Valente, se trata del efecto del mito de Narciso: «revelación en la imagen y por la imagen; epifanía del otro en la imagen del sí»³⁸⁷. No se trata tanto de la fiesta como retrato del soberano, pues la relación entre retrato y retratado es dinámica y totalmente conectada y las dos partes muestran –reflejan– exactamente la otra. Será después, con la entrada de la “ocasionalidad” y de la intencionalidad cuando ese reflejo se convierta en retrato. Independientemente de la intencionalidad del autor en las determinadas circunstancias, en la precisa ocasión, la fiesta real es primero la exposición de la dimensión del homenajeado, es decir, auto-representación y auto-celebración del estatus y del linaje al que pertenecía este; la celebración de arte total es reflejo del rey. Después, por supuesto, la naturaleza de encargo y el obligatorio rasgo panegírico harán que se pueda reconocer el primer significado, el oficial. Pero esto viene después y forma parte del ámbito de la significación; la fiesta real como espejo –sin llegar al retrato– es inherente a las significaciones, pues esta idea forma parte de la naturaleza morfológica del género, no del significado.

Esto se ve en la loa, como antes se ha comentado. Por su precisa naturaleza, la morfología y decoración precisa de la cortina de la loa informa directamente de la persona homenajeada, creando ese vínculo entre el escenario y el público. Aunque de una forma mucho más discreta e indirecta, en la pieza mayor esta auto-representación también indica que todo, absolutamente todo lo que se desprenda, salga o se haga alusión –directa o indirectamente– en el espectáculo es relativo a la persona homenajeada. La fiesta es el significante ostentoso y de una sensorialidad y material sublimes en el que se le añadirán los distintos niveles de significación y viceversa³⁸⁸.

³⁸⁶ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, pp. 303-305.

³⁸⁷ José Ángel Valente, *Figuras*, París, Du Seuil, 1966, p. 25.

³⁸⁸ «La idea de asociar a las figuras de los monarcas en las representaciones, comprometiéndoles, precisamente, en la vertiente musical de las mismas –era el propio rey Felipe [V] quien acompañaba al clave las arias de Farinelli–, son todas ellas marcas de una alta concepción de lo espectacular, y en ello actúa como centro semántico la música escénica, vertebrando, secuenciando y dotando de profundidad simbólica al conglomerado de acciones reunidas para la manifestación» (Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 41).

2.2.5.3. Los reyes-actores

Para esta auto-representación y espejo de la monarquía es importante no olvidar que en muchas de las primeras fiestas reales había que contar con la participación de miembros de la realeza³⁸⁹. Este hecho no fue genuino de las fiestas reales. El espectáculo poético-musical áulico bebía de las mascaradas y bailes cortesanos. En estas celebraciones con ya un alto grado de elemento artístico los miembros de la casa real y de la alta nobleza eran los encargados de ejecutar las piezas. Los bailes, mascaradas y demás espectáculos cortesanos con participación de la realeza y la alta nobleza tuvieron la etapa final de su apogeo con la corte de Felipe III:

The reign of Felipe III also saw the revival of the court masque, and in January 1601 triumphal cars [...] were used in one of these entertainments performed by the ladies of the court in honor of the Queen's sixteenth birthday. The Queen herself danced in a masque in 1602³⁹⁰.

Esta función de auto-representación y ostentación de la monarquía y la casa real se mostraba mediante sus propios miembros, donde eran ellos quienes bailaban y quienes captaban la atención de la mascarada o el espectáculo que se llevase a cabo³⁹¹. Aunque con las fiestas reales este rasgo de auto-celebración será mucho más amplificado, la actuación de la élite incrementaba considerablemente la referencia del espectáculo como expresión y espejo, recreación, de los soberanos o de la casa a la que se le dedica la fiesta. Así, por ejemplo, el 3 de noviembre de 1614 se estrenó en el parque de Lerma la tragicomedia *El premio de la hermosura* de Lope Vega, donde el entonces príncipe y futuro Felipe IV desempeñó el papel de Cupido junto con la reina y sus damas y meninas³⁹². La idea de que

³⁸⁹ Para la puesta en escena de *La Gloria de Niquea* de Villamediana el 1622 se contó con la actuación de las damas de la corte, de la infanta doña María y de la propia reina Isabel de Borbón (María Teresa Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea*, Aranjuez, 12 Calles, 1991, pp. 95-116); en 1657, para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, la reina Mariana de Austria, la infanta M^a Teresa y doce damas de la corte organizaron y representaron «un sarao, festín y representación de diferentes loas, entremeses y graciosidades» (Barrionuevo, *Avisos...* *Op. cit.*, II, p. 74).

³⁹⁰ Shergold, *A history...* *Op. cit.*, p. 248.

³⁹¹ Los testimonios sobre estos lujosos bailes y mascaradas son abundantes. Uno de estas celebraciones fue la que tuvo lugar en el final del reinado de Felipe III, en el cuarto de la reina el domingo de Carnestolendas: «The manuscript gives the names of those who performed in the play, “los personajes desta farsa”, and describes at length their costume. Cupido, played by doña María de Aragón, daughter of the Duchess of Villahermosa, had curly hair, and wore wings of different coloured feathers. His two brothers, played by this lady's two little sisters, were dressed in the same way. [...] These parts were acted by men, but Apollo was a woman, doña Isabel de Coello. Her sister, doña María Coello, doubled the part of Venus and the shepherd Corydon, and for the latter she, too, donned a shepherd's “pellico” and a hood» (*Ibid.*, p. 251).

³⁹² Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 32. «It is significant that the Queen and her ladies danced a masque at the end of *El premio de la hermosura*» (*Ibid.*, p. 263).

el rey era un actor le permitía representar numerosos papeles y seguir múltiples guiones, además de reforzar y consolidar el concepto propio de monarca:

El ejemplo más famoso de representación real de tipo teatral se podía encontrar en la corte de Francia, donde Luis XIV, en ocasiones, representaba su propio personaje en dramas cortesanos: Luis, el actor, se representaba a sí mismo tanto como hombre como en calidad de rey de Francia, y para mezclar aún más las representaciones a veces lo hacía vestido con los ropajes de Apolo.³⁹³

El simbolismo es más que claro. No puede haber más forma de expresión de la grandeza real con sus significaciones conceptuales y cosmológicas que el propio rey se represente en el espectáculo y ataviado con los atributos de dioses. La expresión de grandeza y poder propia de la mitología se dobla con la aparición del monarca a que se hace referencia todo. Mediante el elemento fantástico y no realista —que se pasara a tratar en el siguiente punto— se «engaña el sentido de la vista» para hacer partícipe al espectador de una dimensión que no observa a distancia, sino que vive en ella; él mismo es intención y obra³⁹⁴. Ese distanciamiento, como se verá, es fundamental para la “ocasionalidad” de las fiestas reales barrocas, es decir, la máxima expresión de auto-expresión y celebración del monarca. Pero, eso sí, aunque no se pueda comparar el ballet de Luis XIV con la actuación más teatral de Felipe IV, el efecto es el mismo. La realización literal de la auto-celebración y auto-expresión de la monarquía y del soberano.

2.2.6. El público de las fiestas reales

Aunque en esa proyección de la fiesta como auto-representación del homenajado se observará rápidamente el significado oficial, como se ha dicho antes, es importante no detenerse ante ese mensaje protocolario y buscar, mínimamente, la voz del autor en relación a ese motivo oficial, a la ocasión. No fueron solamente las manos las que tallaron y crearon la fiesta, sino fue el espíritu del artista. Así que, por todo lo dicho anteriormente sobre la interrelación entre intencionalidad y motivo oficial, es necesario en todas las fiestas reales barrocas descubrir para escuchar el canto codificado que el mismo autor dejó en la obra de arte. El mensaje extraoficial siempre debe aparecer y siempre aparece en el género

³⁹³ Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, traducción de Ana Márquez Gómez, Editorial Complutense, 2001, p. 312.

³⁹⁴ Andrés, *El luthier de Delf...* *Op. cit.*, p. 71.

de las fiestas reales, sean para criticar o para defender a la persona homenajeadada o a personas a ella relacionadas.

Para poder visualizar esa discreta significación es importante detenernos un instante en la observación de quién debe recibir ese mensaje y aquellas personas para las que el mensaje extraoficial está pensado que observen. El artista nunca camuflaría un mensaje extraoficial –donde las proposiciones de distinta índole a personas de la corte sean directos– si no da pistas para su descubrimiento ni se asegura que el público tenga las suficientes capacidades y conocimientos para su decodificación. Y en esto la “ocasionalidad” tiene una importancia fundamental.

El carácter elitista y culto del espectáculo de las fiestas reales predispone y exige de un perfil de público exclusivamente cortesano. No es, para nada, un teatro para el pueblo³⁹⁵. Al menos no está pensado para ellos. El espectador del género poético-musical debe tener una educación elevada y un conocimiento amplio de la cultura general. El rasgo aristocrático de ese público presupone una correcta formación en cada una de las diversas disciplinas de la época: gramática, latín y griego, retórica, dialéctica, matemáticas, teología, geometría, astronomía y música. Estos conocimientos eran fundamentales para la propia conciencia clasista, elevada y superior. No solamente era el poder político y económico el que debían estos individuos de poseer y ostentar, sino también el cultural y artístico. Estadistas, burócratas y celebridades de la época pertenecientes a la nobleza en general gozaban de una relativa universalidad de conocimientos que, además, se mostraban mediante una latente sensibilidad humanista. El maestro de campo más aguerrido, temerosos y cruel en el combate no solamente conocía de letras, sino que podía apuñar un instrumento o la pluma para el deleite de las musas. Por supuesto que estaban a un nivel superior, así que el espectáculo partía de este punto base. Inclusive cuando el espectáculo estaba dirigido a un infante o había entre el público niños. Estos “adultos pequeños” tenían la obligación de,

³⁹⁵ Aurora Egido, por el contrario, afirma respecto a los espectadores: «Estos, ricos o plebeyos, nobles o vasallos, se integraron en el mismo espacio teatral de los dioses a través de tonos y voces a los divino y a lo humano que reflejaban la microcosmía de un mundo diversos y a la vez único» (Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 164). Con estas palabras la profesora Egido cae en el error de incluir en el público de las zarzuelas y óperas de Calderón a los plebeyos y vasallos. El principal motivo radica en que relaciona directamente la naturaleza mixta de las fiestas de Calderón –la importancia del elemento tragicómico, de la mezcla de lo divino y lo humano y de lo culto y popular/tradicional–, como reflejo de la compleja y aglutinante cosmología barroca de la fiesta, con la naturaleza de los espectadores de las fiestas reales. Si bien es cierto que el espectáculo es reflejo del público para el que se ha realizado, este siempre pertenece a la realeza o nobleza. En el gusto de estos –dígase gusto palaciego– sí que cabe el elemento tradicional y popular, rasgo latente en el panorama cultural español. Así que la heterogeneidad y mezcla conceptual y estética no se corresponde con el público, que es totalmente elitista y clasista.

como futuro de la nobleza y de esa élite de mejores, comportarse como tal y tener –o aparentar– unos mínimos conocimientos de cultura general.

En esta educación se incluían la mitología clásica y las literaturas antiguas –incluida las medievales y las leyendas forjadas o relativas al Medievo– y su relación con los astros y orbes celestiales como medios de expresión de la metafísica y del cosmos. Así que cada uno de los asistentes al espectáculo total de la fiesta real conocía el mito o la leyenda sobre la que trataba la trama de la fiesta, además de poder captar esa supradimensión artística gracias a una sensibilidad desarrollada y educada. Así que el origen y carácter noble y elitista «facilita el manejo de materias que exigen, para su comprensión, como es el caso de los dioses y semidioses de la antigüedad, un mínimo de cultura general. Importa, sin embargo, sobre todo la capacidad de un público de aceptar una ficción estética como tal, sin que exija o busque en seguida una realidad con el mundo real»³⁹⁶, a pesar de la general colaboración solicitada al espectador que el barroco tiene desde el concepto³⁹⁷. Eso viene después; las significaciones vienen después. Lo primero es lo que es: espectáculo. Así que en primera instancia es deleite de esa sensibilidad y de ese espíritu de ahondada cultura. Es el entretenimiento elevado para espíritus elevados; es el sublime alimento de la sensibilidad sublime y hambrienta de sublimidad.

Pero este determinado público no solamente debe poder reconocer y saber qué personajes y a qué episodios está inspirado o remite la fiesta en sí, sino también tener la suficiente información circunstancial para poder relacionar y ver alguna semejanza entre la fábula, la trama ficticia, y la realidad de la ocasión, las circunstancias espacio-temporales concretas en el momento del estreno. El espectador debe conocer para que después esas dos realidades se le aparezcan e insinúen como alusivas y similares entre sí. Muy especialmente por si se puede ver reflejado en la fiesta. Ese espectador compartirá la misma dimensión existencial y espacio-temporal que la del espectáculo:

Interpelado en un momento concreto de su devenir y existencia, tal espectador es forzado a considerar el misterio de la historia pasada, de los orígenes y la proveniencia, al tiempo que es conminado a preguntarse por las postrimerías, fines y destinos a que la “flecha temporal” en su decurso aboca a todo receptor.³⁹⁸

³⁹⁶ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 30-31.

³⁹⁷ Toda obra barroca cumple «la colaboración solicitada al espectador, a quien se invita a ser en cierto modo actor, y a quien se introduce en el movimiento de una obra que parece hacerse al mismo tiempo que él la conoce; indicio suplementario de la íntima alianza concertada entre el barroco y el teatro» (Rousset, *Circe y el pavo real...* *Op. cit.*, p. 348).

³⁹⁸ Rodríguez de la Flor, *Barroco...* *Op. cit.*, p. 107.

Estas palabras de Rodríguez de la Flor reafirman el determinado y requerido perfil elevado culturalmente del público de las fiestas reales. Con una erudición profunda el espíritu que se recibe esa supradimensión artística total con unos determinados significados puede conectarlos, discernir, averiguar la relación con lo que se le presenta y saborear plenamente y a un nivel elevado y etéreo el cielo y la tierra, la divinidad y los mortales; el universo barroco. Entonces el espectador sí puede interpretar él mismo y discernir, además del significado oficial, la significación y el mensaje extraoficial, mensaje con carga crítica y dinámica que antes se ha apuntado. Para este la fiesta real, aunque entretenga, será mucho más que mero entretenimiento o pasatiempo. Igual ocurre con la interpretación partidista hacia uno u otro bando de la significación extraoficial; la validez de la interpretación es totalmente relativa por la intencionalidad —o la falta de ella, lo que se presenta como un campo virgen para que la ostentación pragmática abra la puerta para a persuasión ideológica—:

El efecto de la propaganda política depende en gran medida de la predisposición del destinatario. Los partidarios de un gobierno aplaudirán sus autoproclamadas victorias tanto como las rechazarán sus enemigos. La opinión de la gran mayoría, de los neutrales e indiferentes, va cambiando según se sucedan los acontecimientos.³⁹⁹

Pero, por el contrario, si el espectador, por mucho que sea contemporáneo de la celebración y por mucho que sea público del estreno del espectáculo artístico total, no tiene noticia de cuáles han sido los sucesos más importantes, destacables y relacionados con la persona homenajeada que han acaecido en un corto espacio de tiempo, no podrá vislumbrar la significación extraoficial y el mensaje más escondido de la fiesta. Solamente se quedará y experimentará el motivo, la ocasión y la significación oficial. La retórica oficialista y la utilidad pragmática de la ostentación del género habrán vencido y completado su objetivo. Para ese espectador la fiesta real, después de la significación oficial, será mero entretenimiento, maravilloso, excelso y soberbio espectáculo. Será solo espectáculo.

Pero esto, ya en su época de creación, no se corresponde con la realidad, a su conciencia original. En ella reside aún el mensaje extraoficial que, como aquel espectador que no conoce el contexto en el que se desarrolla o se ha desarrollado la obra de arte, se quedará sin salir a la luz desde el momento exacto de la ejecución del espectáculo total hasta el punto que sea del correr de los siglos. La situación es exactamente la misma: ha sido y será imposible reconocer la entidad original y total de la obra de arte. Es más, no

³⁹⁹ Elliott y Brown, *Un palacio para el rey...*, p. 201.

existirá ninguna otra significación y no será otra cosa la fiesta real que aquello que ha querido la significación oficial que se muestre. Por lo tanto, la interpretación de esta está condenada al más rotundo y vilipendiador fracaso. La fiesta no será otra cosa que «un juego sereno de la fantasía»⁴⁰⁰.

2.2.7. La interpretación mediante la “ocasionalidad”

Entonces, ¿cómo se puede desde el actual presente de lectores-intérpretes y cómo podía ese público específico discernir la significación extraoficial si, precisamente por su naturaleza clandestina, está oculta dentro de la primera significación oficial? Por la aplicación práctica de la “ocasionalidad”. He aquí donde el genio creador del dramaturgo, del escenógrafo y del compositor aparecen para, de una forma encriptada, indirecta y discreta, crear cada uno su dimensión y lenguaje artísticos siguiendo un patrón de semejanza con la interpretación que la intencionalidad ha hecho de la ocasión, de las circunstancias reales. El dramaturgo crea una trama que en primera instancia no tiene nada que ver, ni en semejanza ni en alusión con el motivo oficial. Esta está basada estéticamente en la mitología clásica o, en menor medida, en las leyendas medievales. Pero esa trama, en las fiestas reales especialmente, no se crea, no se rige, no está motivada de una manera arbitraria ni gratuita, sino que la creación de la historia, la elección y tratamiento de los personajes, de sus relaciones, la evolución de la trama y los movimientos escénicos de la tramoya guardan una relación de semejanza evocadora con las circunstancias espacio-temporales y político-históricas en las que y por las que se dio orden de crear y componer una fiesta para un determinado acontecimiento oficial.

2.2.7.1. El “decir sin decir” de Bances Candamo

Efectivamente, la distancia en la historia o la ignorancia de ese contexto histórico-político hace que no se vea más que una trama teatral lírica cargada de juegos fantasiosos. Pero no. El autor ha escogido esa organización y ha modulado de una determinada manera –las licencias del autor– y no de otra la evolución dramática de la trama porque su intencionalidad así lo ha mandado –después de haber interpretado su parecer y sus

⁴⁰⁰ Friedrich Schlegel, *Geschichte der europäischen Literatur* (apéndice de 1812), en *Friederich Schlegel-Kritische Ausgabe seiner Werke*, Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner (eds.), Paderborn-München-Viena, Ferdinand Schöningh, 1958, tomo VI, p. 285.

intereses la ocasión y las circunstancias en y por la que se le mandó crear el determinado libreto para la determinada fiesta real⁴⁰¹.

Es entonces cuando, al actualizado, informado y culto espectador, empieza la trama a insinuársele familiar y las acciones y destinos de los personajes se le presentan como demasiado próximas y conocidas para ser solamente fantasía, un simple juego de la palabra y la idea. Efectivamente, esa relación de semejanza hace conectar la historia y el tratamiento de la historia por parte del dramaturgo y demás artistas con las determinadas circunstancias histórico-políticas alrededor de la ocasión oficial. El mejor modo de denominar este fenómeno lo encontró Francisco Bances Candamo en su *Theatro de los theatros*:

Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de los que ve tome las advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción que da más aplauso al que la sufre que al que la dice.⁴⁰²

Esta relación entre la dimensión de la fábula –atemporal– y la dimensión real –temporal– es lo que confiere a la fiesta real toda su existencia, su propia realidad. Bances lo dijo sin tapujo alguno y más claro imposible: el “decir sin decir”. Para esa finalidad la “ocasionalidad” en todo su término y concepto era esencial. Derivado de las palabras de Bances Candamo y de su trilogía de comedias palaciegas –no todas fiestas poético-musicales– que engloba a *El esclavo en grillos de oro* (20 de noviembre de 1692), *Cómo se curan los celos* (22 de diciembre de 1692) y *La piedra filosofal* (18 de enero de 1693)⁴⁰³ Duncan W. Moir hace entrever que en estas piezas, por su altísimo contenido político de capital importancia en su tiempo –la especulada sucesión de Carlos II–, existe una relación de alegoría entre la fábula y la realidad. En palabras del investigador inglés,

juntas parecen haber formado una trilogía de alegorías políticas cuyo tema común fue el ya enconado problema de la Sucesión de España. [...] Bances parece haber tratado, con gran sutileza y por medio de una intriga de historia romana, de persuadir a Carlos II a nombrar como heredero suyo a cierto príncipe extranjero. [...] ¡Y por fin, en *La piedra filosofal*, comedia más atrevida de la trilogía, obró sin cautela alguna y le representó a Carlos la historia del Rey

⁴⁰¹ De esta manera comenta Carmen Sanz Ayán la pieza de Bances Candamo *Cómo se curan los celos*, estrenada el 22 de diciembre de 1692: «en este caso el poeta eligió como fuente el Orlando Furioso de Ariosto aunque hizo una interpretación libre añadiendo nuevos temas y personajes. Se trata de un drama psicológico en el que se narraba la locura y posterior recuperación de la cordura del protagonista» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 171). El motivo de esa nueva interpretación y variaciones del original es –de manera directa y rotunda en el asturiano– la problemática de la sucesión del rey “hechizado”.

⁴⁰² Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 57.

⁴⁰³ De estas tres solamente la segunda se repuso en versión zarzuela el 4 de noviembre de 1693. Para la datación de estas piezas véase *Ibid.*, p. XXX.

Hispán quien, no teniendo hijo que le suceda, casa a su hija Iberia con un hijo de su primo hermano!⁴⁰⁴

Moir tiene motivos suficientes para denominar a esta trilogía de alegoría política. Bances Candamo lo demostró muy directamente en esta última pieza *La piedra filosofal*, por culpa de la cual debería marchar de la corte exiliado por tan franco ataque e intromisión en los quehaceres monárquicos.

A pesar de la verdad e importancia de sus palabras, no se puede generalizar la metodología de Bances en sus piezas en el global de las fiestas reales. El primer motivo es porque, como se ha dicho antes, esas piezas no son puramente fiestas reales del género poético-musical, sino comedias palaciegas. Esto se explica por el segundo motivo, la poca afición y confianza del dramaturgo asturiano por el género que él denominó “fábula de gran aparato”. Según el dramaturgo asturiano, este género tenía «poca ejemplaridad, ya que se reducen a efectos espectaculares con leves oportunidades para la enseñanza (salvo que se intente, con poco éxito, explicitar un simbolismo o alegoría)⁴⁰⁵. Pero esto es una opinión individual, no general. Esta finalidad didáctica presente en el pensamiento de Bances sobre el teatro palaciego será estudiada más adelante. Así, pues, este “decir sin decir” en la trama no se corresponde con una alegoría de argumento fantástico en relación a lo que sucede en el exterior real. Al menos de una forma tan clara y directa como lo muestran las piezas palaciegas de Bances Candamo. Realmente, Moir en ningún caso generaliza el modo de tratamiento del dramaturgo de la fábula con la metodología común en las fiestas poético-musicales. O al menos solamente se refiere a Bances Candamo, curioso caso de dramaturgo.

Intentando matizar esta visión alegórica, Ignacio Arellano propuso una perspectiva mucho más alejada de la intencionalidad del autor. La ligazón de las piezas con la ocasión y una mínima intención política es más que incuestionable, pero no una analogía completa entre las dos dimensiones:

Me inclino a pensar más en una técnica alusiva ocasional (aunque constante), que en una alegoría (término de Moir, *Teatro*, p. XXXII) política en sentido estricto. Lo áulico caracteriza mejor al teatro de Bances Candamo que lo político. [...] No niego que haya política en el

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. XXXII.

⁴⁰⁵ Ignacio Arellano, “Bances Candamo, Teatro de los teatros... Op. cit., poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro”, en *Iberoromania*, n° 28-28, 1988, p. 43.

teatro de Bances; dudo de que la haya en un sentido distintivo respecto de los otros dramaturgos áureos.⁴⁰⁶

Esta visión parece adecuarse más al contexto protocolario y al espacio de formalidades por antonomasia que eran las fiestas reales. En el espejo del rey que era el espectáculo no se podía romper el decoro e insultar tan burdamente a los asistentes. Bances lo hizo y le costó el exilio. Debían guardarse las formas, el decoro debía marchar incorruptible. Así los mensajes furtivos y clandestinos que podían y estaban pensados para criticar en una u otra dirección debían urdirse utilizando la alusión, la evocación entre fábula y realidad.

Pero hay algo que Arellano no tiene en cuenta, no ya de las fiestas reales, sino de las representaciones palaciegas en general. Como en la cuestión sobre la veracidad y existencia de la unidad artística total, no hay que perder de vista el horizonte y el común de la fiesta, de la realidad que ella misma y completa significaba. La fiesta real atiende a parámetros mucho más elevados y profundos que la cuestión política, pero lo hace de una manera que engloba todo lo demás. Es decir, que si es cierto que la fiesta real es la auto-expresión y auto-celebración de la monarquía, del ideal de rey, aquel poderoso hereditario que Dios ha puesto en la tierra para el gobierno de los hombres, también es la auto-representación de la cosmología barroca y la concepción de la totalidad del universo y de ese poder metafísico. En esta visión filosófica total también tiene mucho que ver la “ocasionalidad” avanzada que aquí se ha propuesto, ya que la realidad barroca es el tiempo que se consume mientras se intenta buscar y conseguir la gloria atemporal. Por lo tanto, la intencionalidad del autor, del dios de la fábula, debe tener más peso que una simple alusión ocasional. La perspectiva de Arellano se queda demasiado en el motivo oficial y en la significación oficial y la más directa, sin atender a la discreta intención del artista y de su habilidad para el engaño y el disfraz, la fantasía y la realidad.

Bances Candamo en dichas comedias palaciegas centra su foco de visión —y de acción— al problema de la sucesión y a lo relativo a ello, pudiéndose confundir con una alegoría que debe de ser descartada. No obstante, eso no quita que «lo característico del autor sigue siendo una forma de acercarse a la historia de modo metonímico, con una continuidad entre los problemas históricos de su tiempo y su transmutación dramática. En esto se encontraría la diferencia con Lope y Calderón: ellos lo vuelven a pensar y a transformar todo»⁴⁰⁷. He ahí la diferencia entre los verdaderos padres de la fiesta real barroca española y

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 192.

Bances Candamo, excelentísimo dramaturgo, pero en su obra está ausente el verdadero cultivo de la fiesta poético-musical como aquí se está intentando explicar. A Bances le interesaba un tipo de género teatral mucho más pragmático y en el que la significación oficial mostrará todos los significados que pudiera contener la obra, sean extraoficiales, críticos, ataques, defensas, como halagos, de sincera reverencia y destacamento personal. Por consiguiendo, en la interpretación de la “ocasionalidad” hay algo más que una “técnica alusiva ocasional (aunque constante)”.

Si es cierto que la preceptiva teatral de Bances Candamo está pensada para todo el teatro y, muy en especial, el teatro palaciego, esa singularidad de tratamiento directo le otorga, como se ha dicho, un pragmatismo y una muestra directa de los mensajes de la fiesta. Por supuesto, esto no se puede aplicar al completo en el género de las fiestas poético-musicales. Pero, por otro lado, en las palabras de *Theatro de los theatros* hay ciertas ideas que son comunas para toda representación palaciega, si bien en las fiestas estas ideas están mucho más camufladas y mimetizadas con el entorno de la fiesta.

La voluntad reformista de Bances y la situación del teatro y del reino en la última década del siglo XVII empujaron al dramaturgo y poeta oficial de la Corte a ver el teatro palaciego –teatro pensado para que lo viera el rey, que no fiesta real– como una herramienta directa y una oportunidad para curar los males endémicos de España y rectificar su camino. En parte, así se explica la utilidad eminentemente pragmática que le otorga al teatro para la corrección de los vicios de los hombres⁴⁰⁸. La visión de Bances Candamo de la forma y naturaleza que debía tener el teatro se puede considerar totalmente avanzada y progresiva –no en la proyección y la función, pues todos, en mayor o menor medida, veían en la fiesta real una oportunidad para la denuncia o crítica estatal–. Este activista del teatro lo vio claro:

[...] he juzgado tocarme por muchos títulos estudiar ex profeso cuanto pudiese conducir a hacer arte áulica y política la de festejar a tan gran rey, cuyos oídos se me entregan aquellas tres horas, siendo esta una de las mayores confianzas que se pueden hacer de una doctrina. [...] Si al pueblo es menester divertirle aprovechándole, ¿qué hará un monarca que solo nació para el bien de todos y que aquellas tres horas se las permite el pueblo mismo, que es acreedor a todas las suyas por la necesidad que tiene de ellas su ánimo para el honesto recreo?⁴⁰⁹

No debe sorprender el tono directo y pragmático de Bances. Además de ser el primer autor de teatro que confiesa que él escribe pensando en la política, cree necesario combinar

⁴⁰⁸ Bances Candamo, *Teatro de los theatros...* *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 56.

el entretenimiento con la enseñanza. Si bien este segundo concepto ha aparecido ya con otra óptica –la del mensaje extraoficial y de mensaje de la voz del artista–, es en Bances cuando adquiere nociones que van mucho más allá de lo que había sido durante el siglo XVII en las fiestas reales. Ningún otro dramaturgo importante del final del barroco español –ni Antonio de Zamora ni José de Cañizares– tratarán el teatro y el espectáculo palaciego de la forma directa y utilitaria con la que Bances Candamo lo hizo. El didactismo del teatro palaciego de Bances atiende a una necesidad histórico-política: la deriva gubernamental y el estado de corrupción de la monarquía y su círculo nobiliario inmediato.

Es menester dejar claro que cuando el asturiano escribe estas palabras está pensando en las comedias historiales –«por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio»⁴¹⁰– o en las amatorias de fábrica –«son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etcétera»⁴¹¹–. Y lo hace, precisamente, porque a él le interesa que aquello que el rey vea le sirva también para instruirle. No se sabe si la corta inteligencia y nula perspicacia de Carlos II fue uno de los motivos, pero Bances necesitaba que el mensaje llegase a su destinatario rápidamente. Bances quiere que el rey se vea reflejado en la lección histórica de la que está siendo espectador.

Esta idea vuelve al concepto de fiesta como reflejo de la monarquía, de auto-representación. Bances no es que lo incumpla, pero va más allá haciendo que la parte del reflejo del espectáculo, en el escenario, que debería restar neutro de significación oficial y/o extraoficial, está basado, precisamente, en la intencionalidad del dramaturgo, aprovechando y basándose en el concepto de auto-celebración para proyectar no su voz, no una crítica o una defensa oculta, sino una enseñanza para el rey. Convierte el espectáculo en una pizarra donde va figurándose aquello que debe y aquello que no debe hacer y permitir que se haga. Por primera vez el rey no usa el teatro en un primer y oficial instante para proyectar su figura y aparentar su poder, sino que es el dramaturgo, los artistas, los que utilizan ese medio para enseñar al rey. Es un cambio radical: el rey pasa de ser emisor de mensaje oficial directo a ser receptor de ideología y actitud correcta. El reflejo continúa existiendo, pero la auto-celebración se ve superada por la intencionalidad del dramaturgo para con la persona homenajead.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 33.

Se puede interpretar que Bances trata al rey como a un niño. Es muy posible, sobre todo con las características intelectuales del último Austria. De ahí que a Bances Candamo le interesen las piezas que guarden más relación con la realidad y la verosimilitud, para que el ejemplo llegue cuanto antes posible y de la manera más lúcida y contundente a su receptor. De esta forma se empalma con el concepto ampliamente extendido en el barroco de obra de arte como entretenimiento y adoctrinamiento de una manera apetitosa y armónica⁴¹². Eso sí, es preciso salvaguardar la majestad del rey: no se le puede adoctrinar desde una actitud de sabio consejero a indocto discípulo, que sería irrespetuosa, aunque «la insistencia parece responder a una actitud consciente de Bances Candamo, y en este sentido sí se podía hablar de un intento de influir en el rey»⁴¹³. De esta manera se explica el poco agrado hacia el género poético-musical, las que él denominó fábulas⁴¹⁴.

Entonces, el aspecto de auto-celebración y la expresión mediante el elemento fabuloso y no realista bloquean –si no es que impiden– el didactismo en las fiestas reales. O, al menos, el didactismo directo entendido por Bances Candamo –por el tono de las palabras del asturiano, este concepto es más serio y directo que el *castigat ridendo mores* del teatro clásico–. Así que los diferentes niveles de significación de la "ocasionalidad" avanzada propia de las fiestas reales son para Bances demasiado indirectos y ocultos tras un armazón, para él, innecesario y selvático; el mensaje de esa intencionalidad convertida en lección se echa a perder por el fasto, la ostentación y el elitismo estético –esencia de la fiesta real–. Esta es una de los rasgos que hacen de Bances Candamo un avanzado a su tiempo, cuando, obligado por las circunstancias histórico-políticas que estaban ahogando el tiempo que le había tocado vivir, rechaza en parte la emblemática retórica tan propia del barroco: «la táctica de declarar en parte la verdad para incitar a su total descubrimiento, por medio del simbolismo jeroglífico, encaja muy ben en el carácter general del arte y a literatura barrocos»⁴¹⁵. Bances Candamo intenta con su dramaturgia política palaciega desterrar esta complejidad de interpretación del mensaje y significados, esencial para la interpretación por

⁴¹² «Todo se organiza, en cierto modo, para como se decía en la época “tomar lección”, cumpliendo así la obra de arte un papel central en cuanto “discurso persuasivo” por antonomasia. Y, en efecto, este es el sentido también que podemos ver directamente en esa proliferación exacerbada de las formas del engaño, la situación y el trampantojo, con el que estas pinturas aparecen relacionadas, de todo lo cual fuera tan sumamente gustosa la cultura barroca» (Rodríguez de la Flor, *Barroco... Op. cit.*, p. 108).

⁴¹³ Arellano, “Bances Candamo...” *Op. cit.*, p. 54.

⁴¹⁴ «Las fábulas se reducen a máquinas y músicas, y, aunque se trata en ellas de deidad a Júpiter y a los demás dioses, es en un reino donde esto no tiene peligro, porque a ninguno he visto hasta hoy tan necio que crea semejantes», (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 36). La relación de este autor con la expresión fantástica y, en especial, la mitología clásica se trata profundamente en el apartado “2.3.9. La expresión áulica de Bances Candamo” del tercer punto de este capítulo, pp. 602-604.

⁴¹⁵ Francisco Murillo Ferrol y Monroe Z. Hafter, “Emblemática y razón de Estado en Saavedra Fajardo”, *Historia y crítica de la literatura española. 3.1. Siglo de Oro*, Aurora Egido (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, p. 931.

el público de las fiestas reales barrocas. Esto sucede porque la materia de las fiestas reales no es histórica, ni de santos ni realista, precisamente, por la falta de didactismo y pragmatismo. De este modo se demuestra que no es característica definitoria del género. La expresión fabulosa y no realista —causante del distanciamiento y complejidad jeroglífica— de las fiestas reales, por lo tanto, la veía Bances Candamo como una distracción que lo alejaba del puerto al que quería llegar. De ahí sus palabras sobre “fábula de gran aparato” y su poca ejemplaridad.

A pesar de estas diferencias, lo que quiere Bances lo han querido todos los dramaturgos y artistas de los espectáculos palaciegos. La fiesta real lo hará con mucha más discreción, más retórica y aparato, mientras que según el dramaturgo asturiano debe de hacerse tan directamente como se pueda. Pero, desquitando esta diferencias de pragmatismo directo y de tener a las obras historiales o con un alto grado de verosimilitud y/o realismo para la enseñanza, en las dos perspectivas el espectáculo debe “decir sin decir”, debe crear una relación de semejanza evocativa relativa a la intencionalidad del autor y en la interpretación subjetiva de la ocasión y de las circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas. Y en ese decir sin decir siempre se desplegará una profunda y latente significación política de crítica o defensa de la persona homenajeadada o a ella relativas.

2.2.7.2. La relación de semejanza evocadora de la trama

Volviendo al tema de la interpretación de la “ocasionalidad” avanzada, el intento de lectura que ha llevado a cometer más errores es la visión de la fiesta real como una recreación histórica de la realidad. «La obra de arte tampoco admite una interpretación puramente histórica, según la cual la obra sería un documento de la época. Tal aproximación es tan poco útil, en tanto que interpretación, como la mera aproximación estética»⁴¹⁶. Ver en el espectáculo total la significación de una crónica es, como dice Neumeister, una ruptura total y una tergiversación desactualizada de la verdadera significación de la fiesta.

Como vemos, la interpretación de la “ocasionalidad” y de todo lo que ella atiende es un asunto extremadamente delicado, donde todo debe ser valorado y observado. La distancia histórica obliga a ser cautos para desentrañar la conciencia del pasado de la obra. Así pues, la fábula de las fiestas reales no debe interpretarse en cuanto a las circunstancias

⁴¹⁶ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* Op. cit., p. 5.

de la ocasión de forma alegórica categóricamente ni mucho menos verla como un paralelismo histórico. Sería un grave error utilizarla como la de los autos sacramentales, con referencias análogas y directas. Tampoco debe hacerse de una forma tan lejana como es la “técnica alusiva ocasional”, aunque esta sea la que más se acerca a la verdadera que descubre toda la dimensión de la “ocasionalidad”. Debe de ser algo menos general que una alegoría sistemática pero más cercana que una “técnica alusiva ocasional”. La hipotética alegorización se presenta solamente alusiva, motivada e intencionada por la “ocasionalidad” –con motivo y el mensaje oficial, además del extraoficial– y por la intencionalidad del autor. En lo demás sí se puede asegurar que hay una alegorización completa, pero, como queda, pues, solo son en términos estéticos y cosmológicos –el tratamiento alegórico por lo mitológico y fantástico de los personajes con los conceptos abstractos y universales a que remiten, nada más–.

Por lo tanto, hablando desde la interpretación y fusión de los dos horizontes de la fiesta, es un término medio que relaciona la dimensión de la fábula con la de la realidad mediante una semejanza muy evocativa en aquellos aspectos alusivos a la “ocasionalidad” que al autor le interese resaltar según su intencionalidad. Y he aquí la importancia de descubrir antes de la interpretación misma de la pieza la “ocasionalidad” avanzada y general de la fiesta para luego aplicarla a ella otra vez. Es entonces cuando se puede descubrir sin temor a errar el mensaje de su propia voz, la significación extraoficial y el mensaje de la intencionalidad. De esta forma el autor se basta de la creación entorno al motivo oficial para expresar la significación extraoficial que no es menester que se exponga de manera directa. Y, a pesar de la evolución ideológica y política de los monarcas y de los retratados, esto sucede en esencia tanto en tiempos de Felipe IV como en tiempos de Fernando VI, actualizándose, por supuesto: «ideología, estética y decisiones económico-políticas se unen en este caso para dotar de renovadoras proyecciones simbólicas a los espacios representativos, realmente anticuados e inoperantes muchos de ellos ya desde los tiempos de los Austrias»⁴¹⁷.

Como vemos, el decoro nunca se rompe en las fiestas reales barrocas españolas, ni cuando este mensaje extraoficial arremete directamente al rey en la fiesta para la celebración de su aniversario. En la teoría de Bances ocurre exactamente lo mismo: aunque esa relación entre ficción y realidad es mucho más directa, es su contraste lo que hace que se descubran los diferentes tipos de mensajes. Es ese juego que antes se ha observado.

⁴¹⁷ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 39.

Curiosamente, cuando mejor se percibe ese juego entre realidad y ficción siempre es al final de la pieza mayor del espectáculo. Al solucionarse y clausurarse las diferentes acciones de la trama –en la gran mayoría gracias a la intervención *deus ex machina* de una poderosa divinidad o personaje superior– es el momento cuando la fábula y la realidad más se tocan y mejor pueden ser descubiertas por el público. Es entonces cuando, para no acabar la fiesta con una posible ambigüedad en la trama, acciones y relación entre personajes que eliminaría la significación extraoficial, los últimos versos se aseguran de aumentar esa relación de semejanza con la realidad y las circunstancias externas. Las personalidades a las que se dirige el mensaje extraoficial siempre aparecen aludidas intencionadamente de una forma positiva –cuando esa significación que le da el autor es de defensa y verdadera alabanza– o negativa –cuando la intencionalidad del dramaturgo va a cercenar la figura pública de una personalidad que cree ser negativa para la corte o el resto de sociedad–. Generalmente se evocan las figuras reales, pertenecientes a la monarquía, con astros celestiales, remarcando una clara analogía. Veámoslo en el final de este drama mitológico de Lope de Vega, *El amor enamorado* (1633-1635):

Y aquí,
divino planeta cuarto,
Luna, madre de otro sol,
que gocéis por muchos años,
dé fin en vuestro servicio
el amor enamorado.

No hay lugar para las dudas. Felipe IV es mencionado bajo la figura del «divino planeta cuarto», es decir, Júpiter; la reina Isabel de Borbón, hija de Enrique IV de Francia y hermana de Luis XIII, es la «Luna, madre de otro sol», es decir, Baltasar Carlos, Príncipe de Asturias y heredero de la monarquía hispánica. Al rey Planeta, Felipe IV, se le asigna la justicia y el poder divinos para su aplicación en la tierra y ante sus súbditos, pues es rey por la gracia de Dios. Entonces, es el rey español el único que puede guiar el destino de los reinos hispánicos, empleando su fuerza y justicia para sofocar aquellos episodios subversivos que contradigan y cuestionen la autoridad real, igual que Júpiter. En ese tipo de espectáculos: «el público del siglo XVII [y del XVIII] sabía descifrar esas alusiones con gran facilidad»⁴¹⁸.

⁴¹⁸ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 131. Otro caso de reconocimiento de la “ocasionalidad” de las fiestas reales con Felipe IV es en la fiesta de Calderón *Andrómeda y Perseo*, estrenada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro, con música de Juan Hidalgo y escenografía de Baccio del Bianco. Margaret Rich Greer (*The play of power... Op. cit.*, p. 65) ha podido identificar a Júpiter con Felipe IV y a Perseo con don Juan José de Austria, hijo bastardo pero reconocido del rey. «Don Juan José había logrado en 1652

Precisamente, la “ocasionalidad” del estreno de esta pieza la sitúa en la inauguración del Sitio del Buen Retiro por el conde duque de Olivares como muestra de la predestinación del soberano a ser el más gran monarca de la cristiandad, puesto que poco tiempo atrás había sido víctima de una confabulación para arrebatarle el trono, suceso que el mensaje extraoficial de Lope se cuida de denunciar y censurar, advirtiendo en la fábula – como si fueran las palabras del conde duque– que cualquier intento de golpe de estado que quisiera apartar al válido o al legítimo rey será aplacado y derrotado. Como la resolución del episodio mitológico, el poder de la monarquía es inquebrantable y siempre victorioso ante las injusticias, puesto que el rey, Felipe IV, es rey por designio divino, siendo, pues, portador de la única e incuestionable verdad.

En estas últimas partes de la fiesta, no hay apenas separación entre la realidad y la ficción, sin disfraz ni la enmarañada selva referencias alusivas de todo el espectáculo. Justamente, estos epílogos del cuerpo grande de la fiesta siempre eran cantados, otorgando así a esa posibilidad de descubrimiento del mensaje extraoficial el colofón de la celebración y del espectáculo. La atemporalidad de la supradimensión artística utópica transmitía un mensaje totalmente efímero y de temporalidad física reducidísima. A la vez esto se conecta con la elevación máxima de la sensibilidad de la supradimensión artística, siendo este momento el más álgido, emotivo, artístico, espectacular y el instante mismo donde la catarsis más elevada se muestra. En ese caso, no es de extrañar que esta confluencia de realidades y dimensiones suceda ahí.

2.2.7.3. El gracioso en las fiestas reales

Pero este fenómeno no es el único puente entre realidad y ficción que en las fiestas reales existen. Si bien el género es bastante diferente a la comedia popular de todo el siglo, la configuración dramática nace de ella. Tras el tremendo éxito de Lope y la elevación máxima por Calderón, la comedia nacional se pudo asimilar cual expresión de la

[–no confundirlo con el auto sacramental de mismo título de 1682–], un año antes del estreno de *Andrómeda y Perseo*, la vuelta de Cataluña a la Corona de España, después de 12 años de rebelión. Se mereció por este hecho, como los emperadores romanos, un triunfo, una fiesta» (Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 131.). Como muestra de la relación de semejanza alusiva en tiempos de los Borbones, es destacable la fiesta organizada con motivo del casamiento de la infanta María Antonia Fernando con el futuro Víctor Amadeo III de Saboya, el 31 de mayo de 1750: «De este modo, la firma de las capitulaciones matrimoniales es a continuación dramatizada en la serenata de Metastasio *El asilo de amor*, sobre el triunfo de Himeneo, mientras que el propio acto del casamiento por podres estuvo precedido por la representación también metastasiana de *Armida aplacada*, libreto en el que claramente podemos ver la transposición efectuada entre María Antonia/Armida y Amadeo/Rinaldo, en su fondo de epopeya cristiana del amor» (Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 42).

idiosincrasia hispana. De ahí que en el contexto cortesano, a la hora configurar los espectáculos, también se tomaran algunos de esos elementos que no podían faltar para crear la muy bien hallada simplicidad con el público español. Y, como se ha insinuado con anterioridad, uno de los elementos característicos y que más fuerza tuvieron en la comedia fue el gracioso.

En las fiestas reales barrocas españolas el gracioso tenía exactamente la misma importancia y función que en el resto de comedias. En realidad, en el género poético-musical tiene algunas más. De estas, la que más relación tiene con el tema de la “ocasionalidad” es la de denotar y hacer palpable una visión artificial y ficticia de un mundo que es plenamente real, acercándola a lo referido con la característica de la fiesta como espejo del homenajeado. Esta contraposición de verdad-ficción, naturaleza y artificio también surge del jardín barroco. Pero, mientras que en este último la relación es estática, fría e inamovible, en el gracioso este juego barroco del claroscuro conceptual, metafísico y de la realidad es dinámico y a flor de piel del público. Este aspecto lo subrayó espléndidamente Sebastian Neumeister haciendo referencia a los dramas mitológicos de Calderón:

El gracioso de la comedia es el mediador entre la escena y el público, entre la ficción dramática y la realidad del teatro [...] El gracioso está encargado, como es normal, de divertir al público. Pero, al mismo tiempo, nos hace conscientes del carácter ficticio de la acción dramática por sus comentarios, que son, respecto al texto del drama, metatextos.⁴¹⁹

En esas referencias del gracioso es donde se puede encontrar, como los últimos versos cantados de la fiesta, las pruebas más directas que el decoro del mensaje extraoficial consintiere de la conexión, entre motivo oficial y la intencionalidad “ocasional” del autor, entre retrato y retratado. Las palabras del gracioso, bañadas todas ellas con ironía, sátira y parodia, son analogías simbólicas –e incluso directas– que remiten a lo que la voz oculta del artista quiere hacer llegar. No hay que descuidar que el tema fantástico –habitualmente compuesto a partir de la mitología clásica o medieval– aportaba ya de por sí un valor simbólico enorme a cada uno de los personajes, acciones y palabras de que se componía la trama. Y esas alusiones las decía el gracioso, que, por su naturaleza burlesca, podía perdonársele –y así se hacía– algunas referencias e indirectas que en boca de otro personaje más serio serían imperdonables.

⁴¹⁹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 128-129.

Por otra parte, esta virtud de aficcionalidad que otorga el gracioso a la fiesta y a su significación es producto del perfil general del gracioso de la comedia española situado en ese ambiente fantástico. Si bien el gracioso es, por esa característica, elemento principal de deformación de la materia clásica⁴²⁰, este fenómeno conecta con lo que el gracioso aporta a la significación y a la "ocasionalidad". El pragmatismo de esto es incuestionable. Por eso, a la relación de simplicidad propia del gracioso hay que sumarle esa de "decir sin decir". El resultado, como se comprueba en cada pieza palaciega, es verdaderamente deliciosa y efectiva: humor y crítica ante la corte, ante los espíritus que gobernaban un reino donde no se ponía el sol. Aunque intentaran no parecerlo, continuaban siendo hombres.

2.2.7.4. Los diferentes niveles de significación

Después de todos estos datos que corroboran que en una fiesta real hay mucho más que celebración del motivo oficial que las relaciones literarias y las gacetas de la época mostraron, una multitud de significados se aparece. Hay detrás del significado oficial un universo mucho mayor. Nunca hay que descuidar que, como obra de arte hecha por unos espíritus poseedores y experimentadores de unas delicadas y extraordinarias sensibilidades, la pieza también irradiará significación y emociones líricas y poéticas, expresadas mediante la simbología cosmológica de la fantasía. Así pues, y siguiendo a Sebastian Neumeister en su análisis de los diferentes niveles de significación, se puede afirmar y ratificar que en una fiesta real barroca siempre hay varios niveles diferentes de significación⁴²¹:

- El argumento del drama como tal
- La funcionalidad oficial del estreno
- La posible identificación de los elementos de la acción con acontecimientos actuales
- La interpretación del argumento y de los protagonistas como representantes de la vida humana en general

Desde el punto de vista de la importancia histórico-política, después de "la funcionalidad oficial del estreno" queda la incursión de los acontecimientos históricos no

⁴²⁰ Peral Vega, "La zarzuela de la primera mitad..." *Op. cit.*, p. 233.

⁴²¹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 132.

oficiales. La significación extraoficial se corresponde con el tercero de los niveles descritos por Neumeister. Es en estos donde recae toda la voluntad política e ideológica del autor. Es aquí donde el autor habla. Perdón: es donde el autor quería hablar a los determinados y precisos individuos que sabía que asistirían al estreno de la fiesta en el siglo XVII y siglo XVIII. Un mensaje relativo a un o unos episodios circunstanciales, políticos o de cualquier otra naturalidad que al caso tenga relación. Eso es la conciencia de pasado de la obra; eso es lo que la correcta interpretación, el horizonte de pasado, debe transferir. Por supuesto, entre estos niveles de significación se encuentran la historia de fantasía que se muestra, con aquellos héroes mitológicos y dioses sobre el escenario y también se expresa aquello relativo a la metafísica y a la cosmología, a la naturaleza de universo, que el espectáculo provoca al espíritu, «lo inefable, los misterios de nuestra existencia y de la creación en general»⁴²². Sí, es mucho más que un juego de fantasía que es

operación política, producto sofisticado de un “Estado-espectáculo” y constituye por eso mismo un género o fórmula cuyas dimensiones y fuerzas se ensayan en el espacio de lo social, con el objetivo de medir su eficacia sobre el cuerpo entero de una ciudadanía, con el objeto último también de dejarse penetrar y hacer que a otros les penetren sus efectos beneficiosos⁴²³.

2.2.7.5. La fusión de horizontes de las fiestas reales

Así se crea una pieza artística de tales dimensiones. Estos fenómenos de la “ocasionalidad” no solamente modulan la obra de arte, sino que también se fosilizan con ella. La intencionalidad y la ocasión se funden con la pieza en la conciencia del pasado de la pieza. Además de los significados relativos a la “ocasionalidad”, se ha visto que la fiesta real guarda varios distintos niveles de significación. Después de esta cantidad ingente de páginas e ideas sobre la “ocasionalidad”, es ahora cuando se puede decir que este concepto relativo, condicional y subjetivo es el subconsciente de las fiestas reales. Su conocimiento total aporta todas las claves para entender el porqué de la específica y determinada existencia y creación del espectáculo de arte total que fue la fiesta real. De ese modo, para recuperar verdaderamente –la verdad histórica al presente– es primordial no solo conocer el espacio y el tiempo, las circunstancias histórico-políticas, sino también tener en cuenta la interrelación de la intencionalidad con estas que forman el bloque de la conciencia del pasado de la pieza. La extracción de todos los fenómenos que conforman la

⁴²² Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 39.

⁴²³ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 17.

“ocasionalidad”, su observación, estudio y luego la aplicación de este cúmulo de información a la fiesta en sí resulta lo mismo que llevar a cabo el psicoanálisis a un individuo para conocer todos los porqués de la conciencia y actuación humana.

Una vez realizado este fundamental ejercicio, es entonces cuando deben fundirse los horizontes –de este pasado y del presente– para desentrañar la verdad relativamente esencial de la pieza. Ahora el precavido lector-intérprete puede conocer sin excepción o evasión todo lo que significó y fue la fiesta real.

2.2.8. El ahogo del tiempo en las fiestas reales barrocas españolas

El inexorable paso del tiempo y de la historia ha borrado la senda para la clara lectura de las fiestas reales barrocas españolas. De ahí que se haya tenido que formar un método basado en la fusión de los testimonios de cada una de las partes de las fiestas que milagrosamente han llegado con todo el universo inestable de percepciones del pasado y del presente. Y es que el islote en el que se encuentran esos testimonios de espectáculos de los dioses mortales está rodeado de un mar embravecido de furiosas olas y mortales corrientes. La percepción del hombre del barroco de las fiestas se limitaba a la ejecución de esa supradimensión artística, espejo brillante y pomposo del soberano, que mostraba una variedad de significados –oficiales y extraoficiales–irremediamente sujetos a las circunstancias espacio-temporales del motivo y a la intencionalidad de la interpretación de los mismos por el autor. Después de esa representación todo es oleaje y temporal; todo lo demás se lo lleva la tempestad del tiempo y de la historia. Nada es fijo y a todo debe buscarse explicación en un lugar mucho más alejado que la literatura o el mundo del arte mismo. Hay cuestiones en las fiestas reales barrocas españolas que atienden a la misma concepción de la política y sociedad y de su interacción con el paso del tiempo.

2.2.8.1. El espectáculo efímero

Toda esta amalgama de dificultades que surgen de la interpretación de las piezas de arte que es el género poético-musical están en concordancia con los problemas que en el primer punto se ha intentado resolver sobre la unidad artística total de las fiestas. Tanto unas como las otras se producen por ser piezas artísticas elevadamente efímeras: la unidad

artística total solamente existe en el momento de la ejecución, de la representación, y todos los niveles de significación producidos por la “ocasionalidad” únicamente se captan con facilidad en las circunstancias de esa representación, del estreno. «El plano de representación es, en consecuencia, rebajado al estatuto humilde de significar solo un momento y solo un lugar en la profundidad de un más universal espacio-tiempo»⁴²⁴. Lo fundamental y exclusivo de la vida de las fiestas reales en cuanto a la validación de la unidad artística vuelve otra vez para este aspecto de la interpretación y significación. Así pues, como se ha estado viendo, la distanciamiento en el tiempo y la sucesión de la historia ha hecho que se pierdan y se diluyan esos conceptos.

Pero hay que tener en cuenta que la primera causa de esa pérdida de contexto, concepto y significación está impresa en la misma naturaleza del género, precisamente, por su alto nivel de “ocasionalidad”. Por supuesto que este fenómeno ocurre también en otras creaciones artísticas, pero el género de las fiestas reales –declarando en un acto de osadía investigadora– es el género artístico más efímero que el hombre ha creado. A este efecto la exploración, el análisis y la aplicación de la “ocasionalidad” resulta decisivo en el asunto de lo efímero del género. La crítica, el alago o el consejo a la persona homenajeada –se muestre de un modo directo, a lo Bancos, o indirecto, lo mismo da– solamente puede deducirse de esa representación específica en las circunstancias histórico-políticas específicas. La fiesta es como la ocasión que la motivó, irrepetible⁴²⁵.

Por lo general las fiestas reales no tenían grandes retrasos. Se estrenaban el día para que fueron pensadas y creadas, por la “ocasionalidad” –siempre y cuando la persona por la que se celebran pueda estar presente–. Precisamente esto hacía que si se desubicara, si la fiesta se representaba transcurrido un largo tiempo después de su creación o en otras circunstancias espacio-temporales distintas, la característica variable y cambiante de la fiesta atada a la “ocasionalidad” hacía que fuera necesario un retoque general.

[...] se quiere causar la impresión de que el teatro ha sido construido solo para esa única representación. [...] La utilización de un marco de escena “falso” es otro indicio de la predominancia no de elementos estéticos, sino de los actualizadores, que solo han de tener validez para ese momento histórico.⁴²⁶

⁴²⁴ Rodríguez de la Flor, *Barroco...* *Op. cit.*, p. 108.

⁴²⁵ «La fiesta es, así, teatro (texto de las instituciones), lugar donde se representa la “quema sacrificial”; en todo caso, la desaparición –en aras de lo que lo excede– de unos bienes –sean palabras o dinero, arquitectura, perfumes y fuegos artificiales– dificultosa y largamente acumulados (para ser destruidos, añadimos). La fiesta es pérdida, gesto fuera de control» (Rodríguez de la Flor y Galindo Blasco, *Política y fiesta...* *Op. cit.*, pp. 14-15).

⁴²⁶ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 235.

Ya fuera parte del texto, parte de la música y, muy seguramente, parte de la escenografía se actualizaban sus simbologías a la nueva ocasión y al nuevo contexto para la nueva “ocasionalidad”. La parte que especialmente tenía más cambios o se reformulaba completamente era la loa en todas sus vertientes artísticas, aunque también otras partes de la fiesta podían verse alteradas y modificadas. Este es el caso de la demora en el estreno de la fiesta *Fieras afemina amor*⁴²⁷ y de los reestrenos de *La fiera, el rayo y la piedra*⁴²⁸ y *La púrpura de la rosa*⁴²⁹, las tres con texto de Calderón de la Barca. «Una conexión tan estrecha del arte con las ocasiones históricas y cortesanas pone en peligro una posible actualización. Pero, en un principio, las fiestas estaban pensadas solo para la época y la ocasión de su origen, y los reestrenos eran más bien excepcionales»⁴³⁰. Y, cuando ocurría, aunque el texto fuera similar o el mismo, la música parecida y la escenografía semejante, era una fiesta totalmente distinta, nueva, única e irrepetible, pues atendía a motivos nuevos y a una ocasión diferente.

Las únicas representaciones que podrían asemejarse eran las que se producían los días siguientes al estreno oficial ante el rey o la persona homenajeada. Pero sí hay que advertir que, aunque el contexto era prácticamente el mismo y los niveles de significación eran idénticos, la variación del público —compuesto esta vez del resto de la nobleza cortesana o altos funcionarios que por jerarquía no podían asistir al estreno oficial— restaba cierta importancia a la dimensión autorrepresentativa de la fiesta y, por lo tanto, no era exactamente la misma fiesta. En realidad, lo efímero y cambiante del género corresponde a la misma idea y a los mismos conceptos que crean la “ocasionalidad”:

⁴²⁷ «La fiesta *Fieras afemina amor* [...] estaba prevista para el cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria, el 22 de diciembre de 1669, pero luego se postergó a enero del año siguiente, puesto que se esperaba la llegada de la princesa, María Antonio, hija del emperador Leopoldo I —un cambio de funcionalidad, por cierto, que obligó a Calderón a modificar en breve plazo su loa—» (*Ibid.*, p. 226).

⁴²⁸ Esta fiesta fue compuesta, con texto de Calderón y escenografía de Baccio del Bianco, para el cumpleaños de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, y se estrenó en mayo de 1652, aunque el 22 de diciembre fuera el aniversario de la reina. Además, esta fiesta se reestrenó en el Salón de los Guardias del Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690, dentro de las celebraciones de la boda del rey Carlos II y Mariana de Neoburgo. En este reestreno para un rey diferente se modificó la loa y para la escenografía José Bayuca y Juan Bautista Gomar idearon veinticinco láminas con la cortina, embocadura del teatro y numerosas mutaciones de la escena.

⁴²⁹ Como se ha comentado antes, *La púrpura de la rosa* se estrenó el 17 de enero de 1660 para celebrar el tratado de los Pirineos —la paz firmada el 6 de junio de 1660, aunque un año antes ya negociada, entre Francia y España que ponía fin a la Guerra de los Treinta Años— y los desposorios de Luis XIV con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, que se celebró el 3 de junio de 1660. Tuvo texto de Calderón y música de Juan de Hidalgo. El 19 de octubre de 1701 se reestrenó en el Palacio Virreinal de Lima con música de Tomás de Torrejón y Velasco y texto mantenido de Calderón. Al ser una reposición para un rey distinto del original y de una dinastía diferente, la música varió, muy probablemente la escenografía y fue preciso reescribir toda la loa para hacer alusión a la sucesión de Felipe V: «¡Viva Filipo, viva! / ¡Viva el sucesor del imperio / que, puesto a sus plantas, / seguro afianza su eterno blasón».

⁴³⁰ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, pp. 226-227.

La vinculación explícita de la fiesta a un contexto temporal y espacial conlleva necesariamente consecuencias para la vida posterior del género. La relación con la historia en las fiestas mitológicas contradice rotundamente las normas usuales de entender la literatura, orientadas hacia la validez y el carácter clásico.⁴³¹

Es por eso que el reconocimiento y la aplicación de la “ocasionalidad” avanzada que aquí se ha mostrado y la brillante fusión de horizontes de Hans-Georg Gadamer se presentan como únicas formas de interpretar verdadera y justamente estas piezas de una fugacidad artística e histórica altamente inflamable. Todo en la fiesta real está relacionado, todo es causa y consecuencia de todo.

2.2.8.2. El “ser” y el “parecer”

Si no se tuviera en cuenta ya el mismo motivo y la significación oficial que, como se ha visto al principio del capítulo, la ostentación muestra, sería tratar la fiesta únicamente desde la dimensión artística. Esta es una equivocada visión que se ha demostrado con enorme contundencia. Pues bien, esa ostentación, que tiene su importancia en el motivo y significación oficial y, también, es parte fundamental en la fiesta como espejo del soberano y la corte, la auto-representación y auto-celebración, representa algo mucho más elevado que significaciones, ideologías concretas o morfología específica de las fiestas reales. El altísimo grado de opulencia artística y material refleja en primera instancia la voluntad del hombre para captar y poseer la inmensidad y la extensión infinita del universo, domar los cuatro elementos naturales y adquirir el quinto, el éter divino y metafísico que hace mover los otros cuatro. Después, en segunda instancia, al ver el hombre que nunca podrá dominar más que apenas sus acciones en la vida terrenal –y apenas eso– y sentirse perdido y desorientado en la interpretación y conocimiento del cosmos decide, pues, representar la naturaleza, el todo, como, precisamente, ese engaño eterno metafísico y material. «No busquemos, pues, seguridad y firmeza. Nuestra razón es siempre defraudadora por la inconstancia de las apariencias; nada puede fijar lo finito, entre los dos infinitos que lo contienen y le huyen»⁴³². Es entonces cuando el hombre profunda y verdaderamente solo aparenta, solo representa, solo parece porque se ha dado cuenta de que no puede ser. Eso se desprende del discurso *El mundo por de dentro* cuando Francisco de Quevedo hace hablar de esta manera tan contundente al personaje alegórico del Desengaño dirigiéndose al

⁴³¹ *Ibid.*, p. 227.

⁴³² Blase Pascal, *Pensamientos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 138.

narrador: «de suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examines, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias»⁴³³. Al hombre que nada sabe solo le queda el parecer para sentirse existente; al que cree que nada se pueda saber solamente le queda soñar y padecer. Y al que, a pesar de que «varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día»⁴³⁴, quiere conseguir la perfección –aun sabiendo que nunca la alcanzará– en un mundo de falacias y engaños constantes, solo le queda la «arriesgada peregrinación de la vida humana»⁴³⁵. Este apunte es el genoma del barroco en todas sus expresiones: la disyuntiva y la confusión de la verdad y de la mentira. Es el *theatrum mundi* antes comentado por José María González García⁴³⁶, y el caos entre lo real y lo ficticio lleva a un desbordamiento expresivo en todas las artes, cuyo fin principal es el de «comunicar la emoción» al receptor y destinatario⁴³⁷. Por lo tanto, «radica en la convicción barroca que ser y parecer son una misma cosa, contra y fuera de todo control o cálculo realista»⁴³⁸. Esta es la concepción primera de la cosmología barroca.

Esta conclusión presenta al hombre miniaturizado, indefenso e insignificante ante la inmensidad, fortaleza y la brutalidad de la naturaleza, del hado y del destino. Esto podría significar el caos entre los hombres, y, en gran medida, lo fue desde el punto de vista espiritual, mostrándose continuamente en el arte barroco:

La tragicomedia difunde un mensaje análogo, en el que todo el mundo está enmascarado, en el que nadie es lo que parece, en el que se juega de un extremo a otro el juego de las transformaciones y de las falsas apariencias, alrededor de un héroe de destino caprichoso, pelota perdida entre las manos de dioses traviosos, héroe-juguete que ve en todas partes, hasta en sí mismo, incertidumbre y duplicidad: “dudo quién soy”, “estoy disfrazado ante mí mismo”.⁴³⁹

Pero en el siglo XVII ocurre justamente lo contrario. Los reinos y territorios están gobernados por soberanos y mandatarios teóricamente duchos en el arte de la administración de los estados y saben cómo esquivar las embestidas de la embravecida mar de la política interior e internacional. Es decir, que el poder gubernamental –declarado omnímodo por la gracia de Dios– ha sabido modificar la frustración y la impotencia filosófica del hombre para, precisamente, gobernarlos mediante el parecer que la creencia

⁴³³ Quevedo, *Historia de la vida...* *Op. cit.*, p. 222.

⁴³⁴ Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, p. 746.

⁴³⁵ *Ídem.*

⁴³⁶ Véanse la página 367 de este trabajo.

⁴³⁷ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 148.

⁴³⁸ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 127.

⁴³⁹ Rousset, *Circe y el pavo real...* *Op. cit.*, pp. 343-344.

de aquellos súbditos convertirá en ser. Como se ve la utilización es puramente pragmática aplicada a la política, al arte de gobernar. La bondad y pureza ni mantienen grandes territorios ni ayudan a conquistar otros. Este panorama es el siglo XVII en política.

El arte siempre ha sido arma y la fiesta real, como herramienta más del reino –artística, diplomática e ideológicamente la más potente– debe contribuir a su grandeza, mantenimiento y expansión. Entonces se volvería al motivo y la significación oficial y de la auto-expresión. Pero también al tema con que se ha abierto este segundo punto: la ostentación. Y este rasgo se reconoce como un punto clave en la evolución del espectáculo cortesano como rito barroco hecho arma para la política. El torneo medieval es su antepasado más reciente y del que mejor se observa esta importancia.

Efectivamente, y sin querer repetir todo lo que más arriba se ha comentado extendidamente sobre el origen de los espectáculos cortesanos, la génesis se encuentra en la de ser ceremonia y ritual de expresión de muy diversas formas con las diferentes épocas del poder del gobernante. La propaganda y renombre de los bélicos torneos de caballeros así lo atestiguan. Pero, igual que en el aspecto artístico antes comentado, en la evolución de este ritual del poder hay que pararse en un importante punto: el advenimiento del Humanismo y del Renacimiento. Ya no solo la progresiva deriva artística de estas ceremonias permitirá abrir la puerta a la progresiva evolución del espectáculo artístico, sino que la utilización política de este irá adecuándose y abriéndose también al campo propiamente dicho del gobierno del poder en el Renacimiento. Cuando la fuerza se metamorfosea en poder político la fiesta adquiere una funcionalidad mucho más pragmática. Puesto que los tipos de gobernantes han cambiado gracias al Humanismo, sus herramientas y sus armas del poder deben cambiar. Entonces, aunque, como los torneos y las justas, las églogas y las primeras piezas poético-musicales responden a las mismas necesidades de auto-expresión y ostentación más primitivas y esenciales –exactamente como se ha observado antes–, el devenir de los tiempos modernos con la revolución cultural, la explosión artística y los cambios políticos hace que la política se centre en ser pragmática, se preocupe primordialmente en la ejecución exitosa del gobierno de los modernos estados, de las nuevas relaciones entre ellos y de sus nuevos problemas.

Por consiguiendo, como con su forma de expresión artística, las ceremonias y rituales del poder en las que se hacía referencia a la grandiosidad del gobernante evolucionan y pasan a concebirse desde otra perspectiva mucho más pragmática que motivaba los torneos y las justas. El rey medieval ha pasado a ser el príncipe moderno que ya no comanda sus

huestes ni lucha en persona en los campos de batalla, así que la fuerza del ser se convierte en el poder del parecer, la base de la política moderna. Debe intentar abarcarlo todo, ser el dueño de cada palmo de tierra y poseer la fuerza necesaria para ser, más que respetado, temido y adorado⁴⁴⁰.

Esta es exactamente una senda paralela y simultánea a la de la vertiente artística. Así pues, el parecer es la guía de buen hacer del moderno gobernante. Y las fiestas reales son, ante todo, espectáculos políticos, armas para el gobierno. Me estoy refiriendo a Niccolò Machiavelli cuando teorizó el inicio de la política moderna con *Il principe*:

No es necesario, pues, que un príncipe posea de hecho todas las cualidades mencionadas, pero es muy necesario que parezca poseerlas. [...] Un príncipe, pues, debe tener gran cuidado de que nunca le salga de la boca una cosa que no esté llena de las cinco mencionadas cualidades, y de que parezca, al verle y oírle, todo bondad, toda buena fe, toda integridad, toda humanidad, todo religión. Y no hay cosa más necesaria para aparentar tener que esta última cualidad. Los hombres en general juzgan más por los ojos que por las manos; porque el ver pertenece a todos, y el tocar a pocos. Todos ven lo que pareces, pero pocos comprenden lo que eres; y estos pocos no se atreven a oponerse a la opinión de muchos, que tienen la majestad del estado que les protege⁴⁴¹.

Sin estas palabras y el conjunto de las ideas que emanan de la preceptiva del florentino la política y la actitud de los gobernantes hubiera tardado algunos años en equipararse a los nuevos tiempos. Cuando se dice que Machiavelli formó el ideal del príncipe moderno exitoso, del gobernante político, es indispensable tener en cuenta que *Il principe* se pensó desde el punto de vista únicamente pragmático, separando ética de la política. Esto es verdaderamente lo novedoso, pues el único fin que se busca es el del poder y el del mantenimiento del poder. Además, es importante situar el texto en las circunstancias político-históricas en las que y por las que fue creado –su propia “ocasionalidad”–, es decir, un manual pensado como regalo a Lorenzo II de Medici (1492-1519) que le ofrecía todos sus conocimientos para que su gobierno fuera exitoso. Este rasgo panegírico está motivado por el intento del político florentino de volver a la vida política de la que se encontraba expulsado por haber conspirado para el derrocamiento de los Medici de Florencia –que así

⁴⁴⁰ En relación a este aspecto de la política realista y pragmática de Machiavelli, Alfonso de Valdés rebate este ideal básico en el florentino, promoviendo el conquearse en su obra *Diálogos de Mecurio y Carón* (1529) el predominio en el príncipe de lo ético y moral sobre lo político y lo efectivo: «De cómo debía procurar primero ser buen príncipe que grande. O cuando emplea aquella expresión que nos hace pensar que conocía el texto de Maquiavelo, hasta el punto de rebatir una de sus más célebres frases (aquella de que el príncipe, si debía escoger entre ser amado y temido, escogiera ser temido), con esta otra, transida de erasmismo: “Mientras fueres solamente temido, tantos enemigos como súbditos tendrás; si amado, ninguna necesidad tienes de guarda, pues cada vasallo te será un alabardero”» (Manuel Fernández Álvarez, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989, vol. 1, p. 442).

⁴⁴¹ Machiavelli, *El Príncipe... Op. cit.*, p. 127.

fue entre 1494 y 1512—. Como se entiende, las palabras de Machiavelli con las que otorga a la correcta apariencia una importancia, un valor y una funcionalidad altísima están exentas de cualquier tilde moral o ético. La verdad es lo que se consigue mostrar, pues mostrar, aparentar lo que realmente se es puede ser contraproducente. La bondad y el seguimiento de la correcta ética —la ética cristiana— nunca podrá vencer aquello que quiere destruirlos, precisamente, por su falta de potencial maligno y destructor⁴⁴².

Este concepto principal del realismo político de Machiavelli es también lo que potenció en la auto-expresión del poder de ese príncipe moderno el parecer muy por encima del ser, llegando el primer término a envolver y a apoderarse del segundo. Debe de ser así para, no solo conseguir el poder, sino también para mantenerlo aquel hombre que está destinado por derecho natural a gobernar el territorio —o jusnaturalismo—. Además, no es para nada casual ni una mera coincidencia que Niccolò Machiavelli fuera florentino y que la expansión de sus ideas se iniciara en Florencia, la cuna de donde salieron las primeras representaciones cortesanas modernas en la segunda mitad del siglo XVI en dirección a todas las cortes europeas. Intrínsecamente la opera cortesana florentina e italiana en general estuvo ligada desde su formación a la política en y entre los diferentes estados.

De este modo, se comprueba que la enorme ostentación, el enorme desembolso económico y la complejidad de todas las artes en el espectáculo cortesano están íntimamente ligados a la nueva realidad y concepción de la política. Será solo en la representación —el único momento en que existe la fiesta real como tal, como espectáculo vivo— donde ese “parecer” logra su objetivo: engaña al observador transformándose momentáneamente en “ser”, desafiando «con su eternidad vitrificada la contingencia de quien la mira, y, propiamente, haciendo de todo el movimiento creativo una trampa afectiva que genera una determinada conciencia»⁴⁴³. Por lo tanto, el parecer tiene una proyección utilitaria, pragmática: el de sorprender y maravillar para crear admiración; el de engañar. Cuanto más admiración y respeto se consiga más se diferenciará la posición del expositor y del observador, hundiendo a este último en la inferioridad que llevará al miedo, a la subordinación. Machiavelli nunca se ha ido:

⁴⁴² «Así pues, viéndose un príncipe en la necesidad de saber obrar competentemente según la naturaleza de los animales, debe entre ellos imitar a la zorra y al león a un tiempo; [...]. Es necesario, pues, ser zorra para conocer las trampas y león para destrozarse a los lobos. Los que sólo toman por modelo al león no entienden sus intereses. Por tanto, un príncipe prudente no puede ni debe mantener fidelidad en las promesas, cuando tal fidelidad redunde en perjuicio propio, y cuando las razones que la hicieron prometer ya no existen. Si los hombres fueran todos buenos, este precepto no sería bueno; pero, como son malos y no observarían su fe con respecto a ti, tú tampoco tienes que observarla con respecto a ellos» (*Ibid.*, p. 86).

⁴⁴³ Rodríguez de la Flor, *Barroco... Op. cit.*, p. 108.

Concluyo, pues (volviendo a mi primera cuestión acerca de si vale más ser amado que temido), que, como los hombres aman por libertad o por capricho, y por el contrario, temen según el gusto del que los gobierna, un príncipe prudente no debe contar sino con lo que está a su disposición; pero sobre todo cuide, según ya tengo advertido, de hacerse temer, sin llegar a ser aborrecible.⁴⁴⁴

No hay duda de que la fiesta real, como auto-representación con el motivo oficial, “ocasionalidad” e intencionalidad, responde a la utilidad pragmática de política que Machiavelli pregona en *Il Príncipe*. Por supuesto que todo lo que querían mostrar las fiestas reales, el reflejo de ese espejo, no correspondía a la realidad histórica por la que la católica monarquía hispánica estaba pasando. Ese “parecer” es más que obligatorio para continuar con la dinastía y mantener –o recuperar– el poder de antaño. Por eso el alto grado de ostentación busca la finalidad pragmática, en el que el “parecer” es el único medio que puede conseguir resultados, la *virtù* de *Il Príncipe*. Ya que no puede gobernar el universo y el cielo, debe parecer que lo hace para conseguir algo terrenal, material y efímero.

Para no llevar a equívoco, es indispensable anotar un dato de relevante importancia sobre este tema: Niccolò Machiavelli y su obra estaban, en el siglo XVII, prohibidos en España. Aunque parezca paradójico por todo lo que aquí se está comentando en relación a las fiestas barrocas españolas, el florentino engrosaba la lista negra de autores prohibidos que la Inquisición muy celosamente se preocupó de silenciar, debido a la independencia de la Iglesia por la monarquía que propugnaba Machiavelli⁴⁴⁵. Por ese efecto, según Ángel Valbuena Briones, el dramaturgo del siglo XVII «se opuso a la materialismo pragmático de los seguidores de las enseñanzas de *El príncipe*»⁴⁴⁶. Esto pudiera haber sido así si la hegemonía de la doctrina política oficial que seguía los preceptos de Tácitos –esto es, la independencia de la ética respecto la política– hubiera sido tal realmente. Ese monopolio idealista del tacitismo compartió escenario político con el realismo político. Pero aquellos que más lo criticaban y censuraban participaron indirectamente en la divulgación de las ideas del florentino: «el realismo político maquiavelista se difundirá en España, de forma encubierta, a través de la visión política y los consejos de Tácito, cuyo pensamiento no entraba en conflicto con la moral cristiana y se acomodaba perfectamente al

⁴⁴⁴ Machiavelli, *El Príncipe... Op. cit.*, p. 124.

⁴⁴⁵ Los teóricos oficialistas «creían que la monarquía española encarnaba una serie de principios fundamentales, no como otros estados que seguían "las reglas del impío Maquiavelo que el ateísmo llama razón de estado, no la avaricia desordenada de ocupar nuevos reinos y estados, no la ambición de mandar sin legítimos títulos a nuevos vasallos, sino la religión y el celo de la honra y servicios de Dios"» (John H. Elliott, *El Conde duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 92).

⁴⁴⁶ Ángel Valbuena Briones, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 183.

absolutismo»⁴⁴⁷, pues Machiavelli se apoyó en la autoridad del latino para el desarrollo de la importancia de un ejército propio para el gobernante⁴⁴⁸. Este hecho lo testimonia el escrutinio de la biblioteca del privado más famoso de Felipe IV:

Incluso el mismo Olivares, contraviniendo la censura eclesiástica, poseía en su biblioteca un hermoso ejemplar de *El príncipe*, otro de *Los discursos* y un tercero del *Arte de la guerra*. El propio Vera y Figueroa, uno de los paladines de la generación antimachiavélica en la corte olivarista, deja traslucir en su *Embajador* discusiones que debía de sostener el conde duque con sus amigos sevillanos o en los jardines del Alcázar, y, precisamente, algunas de ellas están agujijoneadas por el pensamiento maquiavélico, como, por ejemplo, la de cuestionarse en qué circunstancias es lícito recurrir a la disimulación, al engaño o la traición⁴⁴⁹.

Así pues, no solamente no es que Machiavelli no tuviera presencia en España, sino que la política gubernamental lo consultaba e intentaba seguir sus indicaciones para el buen/práctico príncipe. De ese modo, la afirmación de Valbuena Briones sobre la oposición al pragmatismo político por los dramaturgos barrocos ya que la consideración de materialismo pragmático debe ser resultado de una mala lectura del florentino, (una de otras tantas) carece de fundamentos fehacientes, todavía más cuando un dramaturgo de la altura de Juan Ruiz Alarcón no solo se identificó sino que difundió en sus comedias las bases del pensamiento de Machiavelli⁴⁵⁰.

Por lo tanto, independientemente de si se leyera o difundiera el realismo político del florentino entre los cortesanos e intelectuales, se debe destacar el hecho que la fiesta real funciona con el mismo pragmatismo que ese realismo político. Es una cuestión de

⁴⁴⁷ Antonio Fernández Luzón, "El legado cultural", en *Historia de España siglos XVI y XVII: la España de los Austrias*, Ricardo García Cárcel (coord.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 520.

⁴⁴⁸ «Y siempre fue opinión y sentencia de los hombres sabios "que no hay nada más débil e inestable que la fama del poderoso que no nace de su propia fuerza"» (Machiavelli, *El príncipe... Op. cit.*, p. 109. Machiavelli cita la obra *Annales*, libro XIII, epígrafe 19 de Tácito).

⁴⁴⁹ Lola Josa, "Hombres libres para el bien de la república", *Entorno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 54.

⁴⁵⁰ «El talante reformista de Ruiz de Alarcón no podía menos que participar y tomar cartas en el asunto. Nos lo dicen sus personajes que, con frecuencia, se debaten entre la buena o mala razón de Estado:

Al fin la razón de Estado
ha de vencer, que es forzoso
a todo... (72a, II)

Que es alta razón de Estado,
si bien no conforme a ley,
no sufrir cerca del rey
competidor el privado.

Porque la ambición inquieta
es de tan vil calidad,
que ni atiende a la amistad,
ni el parentesco respeta (305ab-306a, II)»

en Lola Josa, "Hombres libres..." *Op. cit.*, p. 55. Las citas de los versos proceden Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, edición y nuevo estudio preliminar de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1990, 2 vols.

diagnóstico y descripción de la metodología de funcionamiento igual de uno y otro. La latente existencia y vivaz influencia de Machiavelli en el ámbito del que nace y al que se dirige el género de las fiestas reales dice mucho sobre lo sistemático que esta nueva visión pragmática se volvió en el pensamiento político de la época.

Por otra parte, esta existencia de las ideas del florentino en la corte española de los Austrias menores excluye que el análisis de la metodología y funcionamiento pragmático de la fiesta real mediante el modelo de Macchiavelli sea anacrónico o alejado del tiempo y/o contemporaneidad del siglo XVII. No es un error de desincronización político-histórica. La razón es que el mismo motivo que hizo que no triunfara el realismo político de Macchiavelli es lo que lo relaciona paradójicamente con las fiestas reales —o que se censurara en España, esto es, una política que buscaba fortalecer el Estado mediante «la disolución del concepto medieval cristiano de la virtud. Este era, precisamente, el postulado de Machiavelli que coartaba el reconocimiento de su modernidad y de su lectura, por lo que valorar al secretario florentino sería reconocer, al mismo tiempo, que la Iglesia acabaría debilitando la eficacia política»⁴⁵¹—. Es decir, las fiestas reales son una de las pocas realidades artísticas donde la jerarquización católica y el poder político de la Iglesia en general no tiene eficacia ni se entromete, precisamente, por lo clandestino de la "ocasionalidad" avanzada, de la no oficialidad y lo directo del mensaje "subliminal". La cristianización del mito que llevará a cabo Calderón en este género, como se verá en el siguiente punto, no tiene nada que ver con esta cuestión, precisamente, por ceñirse Machiavelli a un aspecto meramente político, no espiritual o teológico. Así que este maquiavelismo metodológico entorno a la "ocasionalidad" no se descubre ni tiene peligro de identificación crítica si queda oculta tras la fachada de la oficialidad y el pragmatismo panegírico.

2.2.8.3. El “parecer” de las fiestas reales hispanas

Pero no hay nada para siempre. Eso lo sabía Machiavelli, de ahí que creía la función primordial del buen príncipe salvaguardar el estado de una época convulsa y mantener esa paz lograda. A pesar de todo, esta volvería a romperse y otra generación más joven y de futuro tendrá la obligación de salir a escena para hacer lo propio. Estos ciclos de poder son más que latentes en toda la historia del hombre. Y, en la segunda mitad del siglo XVII, a

⁴⁵¹ Lola Josa, "Hombres libres..." *Op. cit.*, p. 54.

partir de 1640, la corona hispánica estaba realmente en el final del ciclo de hegemonía. Felipe IV murió en 1665 y Carlos II tenía que ser el soberano que reflatase el cadáver agujereado por estocadas de banca rotas y de hurtos territoriales. Pero, como se sabe, no ocurrió así. La Casa de Austria se fue apagando lentamente con su último rey. Ni Dios podía levantar de nuevo el esplendor del siglo XVI español.

La supremacía de España se estaba acabando pero, lógicamente, no se podría mostrar como tal. Esta realidad no es que debiera ser tapada, camuflada o despistada, sino que la imagen del monarca y del reino continuaba siendo exactamente la misma que en periodos de bonanza, sino más eufórica y gloriosa debido a la brillante producción artística –dígase Quevedo, dígase Velázquez, dígase Calderón y un largo etcétera–⁴⁵². Y en esta función las fiestas reales tenían un papel fundamental. Pero no hay alianza más poderosa que la de la verdad y el tiempo. La imagen que la monarquía quería mostrar y la que se muestra en las fiestas reales era incompatible con la realidad. Sin llegar a parecer un anacronismo –pues en la corte de Luis XIV tenían razones verdaderas para la auto-expresión victoriosa de las fiestas–, el mensaje del género poético-musical iba quedándose cada vez más y más cojo y menos convincente, si se sabía la realidad –enemiga esta del "parecer" hispánico–. Sebastian Neumeister así lo reconoce en relación a la fiesta de Calderón *Ni Amor se libra de amor* (1662):

La base sobre la cual se desarrolla la fiesta ya no aguanta como lo hizo en el auto sacramental, donde está reforzada por el dogma. Se tambalea, aun cuando en el final, tarde pero feliz, se desvanecen una vez más todos los miedos –¡a treinta y tres versos antes de acabar!–. Calderón, el autor del rey, cumple con un género profundamente marcado por su época, sin lograr reformarlo. Lo que en el esplendor de la celebración se ha de enmascarar, la gran inseguridad de la casa gobernante, demuestra ser existente, precisamente, por el engaño de la fiesta.⁴⁵³

El mayor de los espectáculos creados por el hombre se cultiva y se desarrolla en una situación de plena, larga y profundísima crisis que se está convirtiendo en endémica. Ante esto la fiesta se presenta como solipsismo de la monarquía española en la segunda mitad del siglo XVII, y también de esa minoritaria élite cortesana que gobierna penosamente el territorio más vasto del mundo. Entonces, la fiesta real es un símbolo involuntario de esa

⁴⁵² «Para tomar por orígenes esta paradoja que supone el que pueda haber una inflación de la escena artística, simultánea o provocada por la deflación del horizonte de racionalidad y progreso social, quizá habría que volver a Hegel que se pregunta por este fenómeno de la decadencia de ciertas sociedades, las cuales, en su misma recaída en la irracionalidad y en la autodestrucción, consiguen entonces las producciones simbólicas más turbadoras, las más emocionantes, universales y bellas. Resultaría así que el modo más alto de la producción simbólica es lo trágico. O se desencadena siempre en medio de unas condiciones que son trágicas, en lo personal o en lo colectivo» (Rodríguez de la Flor, *Barroco...* *Op. cit.*, p. 27).

⁴⁵³ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 161.

crisis hispánica latente. Las propuestas y perspectivas de solución son aisladas y basadas – además de ancladas– en el resurgimiento del honor propio de la nación, en la fuerza de los Tercios Viejos que ya no volverían nunca a poner una pica en Flandes.

De ahí que las fiestas fueran la “solución” perfecta en un momento en que la cultura y el arte español estaban en sus más altas expresiones y en el cénit de la historia. La funcionalidad del parecer era, en primer término, hacer rendir la razón a la sensibilidad y estremecerla ante el poderío de lo que significaba, pues las fiestas, como una «parábola, un truco de perspectiva, un quiebro propuesto a la razón, pueden, lo mismo que la resonancia de una nota y que una lente aumentada, situarnos en otro estadio. Somos modificados porque también lo es el alrededor, modulación óptica que propone realidades»⁴⁵⁴. Mediante el arma del arte se debía mantener la llama y el porte del águila bicéfala en lo alto, mostrarla limpia, reluciente y más esplendorosa que nunca. Eso se trataba: de hacer cambiar la realidad mediante perspectiva psicológica, mediante la batalla al espíritu y la fragilidad humana. Los pintores, los poetas, los dramaturgos, los músicos y demás artistas eran los nuevos capitanes por la expansión de España por el mundo, aunque los que dirigían endeudados ejércitos iban perdiendo plaza tras plaza en Europa y ante los ataques corsarios en la ruta del oro y de la plata americano.

Los soberanos (sobre todo aquellos que ya no son representativos de verdad, es decir, según nuestros términos, aquellos que como compensación no devuelven en identidad lo que recibieron en reconocimiento), interpretan su papel en vez de cumplirlo. La impresión que ofrecen es entonces fingimiento, la grandiosidad es una carga⁴⁵⁵.

Efectivamente, los últimos reyes de los Austrias, aquellos que potenciaron la creación y la evolución de las fiestas reales españolas, no podían mostrar una imagen realista. En absoluto. Debían seguir interpretando la grandeza y el poder omnímodo, debían parecer fuertes. Esta era la única forma de salvaguardar lo que se tenía, o al menos ganar tiempo o evitar una sangría.

Sí, Felipe IV y Carlos II siguieron los consejos del buen príncipe de Machiavelli, como todos los otros monarcas europeos –aunque, como se ha dicho, repudiasen su obra política y la falta de catolicismo del florentino–. El parecer y la imagen del reino y de su soberano era la base en la que se sustentaba todo su poder. Y, especialmente los monarcas españoles, con las fiestas reales y la pintura –especialmente del Salón de Reinos del Palacio del Buen

⁴⁵⁴ Andrés, *El luthier de Delf...* *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁵⁵ Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstad – Neuwied, 1973, p. 138, citado por Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 296.

Retiro— consiguieron que ese parecer se mantuviera elevado y soberbio. Pero esta sobredramatización simbólica en la ostentación, esta actuación áulica del parecer, que en un primer momento no quería correr un tupido y pomposo velo, fue contraproducente por el progresivo distanciamiento hasta cotas insostenibles del “ser” y del “parecer”, destacando y destapando la gran ruina del país y la debilidad insultante y casi irresponsable de sus gobernantes. Por haber seguido las reglas del buen gobernante moderno de manera incorrecta habían caído.

Estaban incumpliendo muchas otras preceptivas que el florentino ideó como, por ejemplo, tener al pueblo a su favor⁴⁵⁶ —recuérdese las sublevaciones en Portugal, Cataluña, Aragón o las germanías de Valencia— y escoger buenos consejeros y no caer en el engaño de los aduladores⁴⁵⁷ —nunca se olviden los validos inútiles y la nobleza corrupta y parasitaria que han asolado y cercenado este país, especialmente en el renado de Carlos II con Nithard, Valenzuela o el último Almirante de Castilla—. Por supuesto, esto no se mostraba, pero era parte del funcionamiento del sistema de validos y ministros de unos reyes que no querían o no podían gobernar. El “parecer” debía ser de total normalidad y superlatividad. Las fiestas reales eran las que provocaban este inmenso contraste. De ahí surge también una de las razones de su evolución, desarrollo y perfeccionamiento. «La decadencia de la casa de Austria corresponde a un perfeccionamiento del teatro cortesano que, más que transfigurar el poder dinástico-político, lo deja al descubierto en su debilidad»⁴⁵⁸.

Las fiestas reales, espejos y retratos de la monarquía y de la corte, no habían fracasado en su misión. Más bien al contrario: sus logros destapaban lo que era España y, por extensión, la vida del hombre español en la época barroca. La necesidad de la creación de un personaje atractivo en el parecer para el éxito, sin importancia del verdadero ser, dejaba al descubierto «la fuerza de la metáfora de la vida como representación, originariamente platónica y elaborada después por el estoicismo, a la que se sumará la de la engañosa

⁴⁵⁶ «Porque el príncipe hereditario tiene menos ocasiones y necesidad de ofender a sus gobernados: por donde es natural que sea más amado; y, si no se hace odioso con vicios extraordinarios, es de razón que sea bienamado por los suyos» (Machiavelli, *El Príncipe...* Op. cit., p. 40).

⁴⁵⁷ «Cuando ves al ministro pensar más en sí mismo que en ti y que en todas sus acciones busca su provecho, piensa que ese individuo que así se comporta nunca será buen ministro, y nunca podrás fiarte de él: porque el que tiene tu Estado en su mano no debe pensar nunca en sí mismo, sino siempre en el príncipe, ni recordarle nunca nada que no se refiera a los intereses de su Estado» (*Ibid.*, p. 156); «no quiero dejar de lado un punto importante y un error del que los príncipes se preservan difícilmente, si no son muy prudentes o si no saben elegir. Y estos son los aduladores, de los cuales están llenas las cortes; [...]. No hay otro modo de guardarse de la adulación que hacer comprender a los hombres que no te ofenden cuando te dicen la verdad; pero cuando todos pueden decirte la verdad, te falta el respeto» (*Ibid.*, p. 157).

⁴⁵⁸ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* Op. cit., p. 296.

apariencia del teatro»⁴⁵⁹. La vida del hombre como teatro, *El gran teatro del mundo* calderoniano, donde cada uno debe de representar un papel, una apariencia que le ha sido encomendada que debe cohesionarse en el gran escenario del engaño y del desengaño de la existencia. Y la fiesta real era el máximo exponente de esa representación de la cosmología barroca, donde se ejecuta de forma incomparable el imperio del parecer. Por lo tanto, no es extraño que Baltasar Gracián viera en aquello que representaban los espectáculos palaciegos, la corte, la mejor representación del orden cosmológico de su época, del concierto de desconcierto por el que se rige el universo:

– Yo veo –dijo el Sabio– a Madrid madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por otra, que así como en la corte acuden todas las perfecciones del mundo, muchos más todos los vicios, pues los que vienen a ella nunca traen lo bueno, sino lo malo de sus patrias. Aquí yo no entro aunque se diga que me volví del puente Milvio.⁴⁶⁰

Las fiestas reales, trasunto de toda Madrid puesta en arte en movimiento, son la representación del «microcosmos ejemplificador de las falacias universales: la antigua metáfora acentúa lo ilusorio de la realidad, su sentido efímero contribuye a que el desengaño se imponga como una primera e insustituible impresión»⁴⁶¹. Representación de representación a los ojos de unos hombres que necesitan representar el parecer de sus personajes creados.

En relación a este tema, es plenamente sintomática la naturaleza utópica de esa supradimensión artística en relación al plano conceptual y filosófico de las fiestas reales. Su génesis es la misma, pues si bien el juego entre “ser” y “parecer” es elemento definitorio en el plano significativo, también lo es en el plano artístico. Rescatando las enseñanzas de Fernando Rodríguez de la Flor sobre el tema, así lo declaró en relación a la ópera en la corte de Felipe V –y que, como se ve, también es aplicable a las fiestas reales anteriores–:

Dispositivo como los farinellianos, que hemos revisado, ayudan por lo demás a transitar indistintamente, bajo el reinado de la música, por el espacio real y por el fictivo, y eso es lo propiamente utópico que hay que destacar: el que la obra de arte total se conciba como parte misma de la vida y como reino ilusorio exclusivo del sueño. Es esta propiamente la utopía que decíamos antes que se “realiza” gracias al teatro músico, a su poder de magnetismo y fascinación, merced al cual, como escribía poéticamente Nietzsche, el velo de Maya se rasga y

⁴⁵⁹ Baltasar Gracián, *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, Luys Santa Marina (ed.), Raquel Asun (introducción y notas), Barcelona, Planeta, 1984, p. XIV.

⁴⁶⁰ Gracián, *El Crítico... Op. cit.*, p. 274.

⁴⁶¹ Gracián, *El Héroe... Op. cit.*, p. XV.

los límites de lo real y lo imaginario, la vida y la muerte, y, sobre todo, los de la naturaleza y el arte se confunden y mezclan.⁴⁶²

Esas confusión y mezcla en el plano artístico están representadas por la propia entidad supradimensional de la fiesta, del espectáculo creado por varias disciplinas artísticas, y, muy importante, por la temporalidad física efímera –solo existe durante su representación– y temporalidad intelectual ilimitada –cuando se ejecuta es metáfora y símbolo de la cosmología barroca–. Por lo tanto, no solamente es reflejo conceptual la fiesta real en su significación, sino también en el plano utópico e idealista de la teoría de la unión artística total necesaria para la existencia del género. La singularidad propia del género en el estado artístico como mecanismo atractivo, provocativo y catártico de la sensibilidad humana –real y verídica– por los artificios de cada una de las disciplinas, y todas juntas, denota exactamente lo mismo que en el plano de la “ocasionalidad”, es decir, “parecer” pretende instaurarse como el “ser”. Entonces, y tal y como muestra Rodríguez de la Flor, es la fiesta espectáculo utópico y totalmente real a la vez.

El remedio, pues, de la imagen real pasaba por sacarle rendimiento a ese engaño conceptual y cosmológico inherente en el género, pues «en la corte de un monarca español se reunieron las circunstancias precisas para que pudiera realizarse la utopía exigente que entraña el teatro lírico»⁴⁶³ –y no solamente en el plano artístico que se ha comentado, e incluso con los primeros Borbones–. El arte debía tapar un agujero cada vez más grande, así que debía de aplicarse más ostentación si cabe. Quevedo, en 1612, ya vislumbró del porvenir de aquellos que no podían ser más que el parecer: «¿hay más clara y más confirmada hipocresía que vestirse del bien en lo aparente para matar con el engaño? ¿Qué esperanza es la del hipócrita?, dice Job. Ninguna, pues ni la tiene por lo que es, pues es malo, ni por lo que parece, pues lo parece y no lo es»⁴⁶⁴. Efectivamente, la interpretación a medias de la doctrina política de Machiavelli de la casa de Austrias condujo a la ruptura total de ese parecer con cualquiera efectividad. Con Felipe V y los Borbones poco cambiará la realidad política, aunque de una forma u otra sí es cierto que se notará una mejoría, que mejor cabría llamar mantenimiento. Igualmente, la pragmática original de las fiestas se había resquebrajado por la acción y resultados políticos tras la Guerra de Sucesión y hasta la tercera década del nuevo siglo, además de por el paso del tiempo y el marchitar de

⁴⁶² Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶⁴ Quevedo, *Historia de la vida...* *Op. cit.*, p. 223.

aquella antigua época a ojos de los ilustrados clasicistas, como el anónimo don Armengol en 1722.

2.2.8.4. Reyes y dioses

Parecer y ser; retrato y retratado: la fiesta real es la expresión por antonomasia del barroco y del tiempo en que se forjó. Tras todo el camuflaje ampuloso el ser se reconocía; la emblemática calavera barroca siempre estaba detrás de todo⁴⁶⁵. Como se ha visto en este punto, la “ocasionalidad” de las piezas es un fenómeno que debe tenerse en cuenta para recrear la conciencia del pasado de la obra. No solo la “ocasionalidad” vive por el motivo oficial y el significado primero de la fiesta, sino también por la intencionalidad del artista o artistas que imprimen a esa pieza que es auto-expresión y reflejo de la persona homenajeada. Así pues, es el mensaje crítico o sugerencia extraoficial de la fiesta real lo que hace romper el inmovilismo propio de las ceremonias oficiales anteriores, que, según Mijail Bajtin,

contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente relegadas al pasado. En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente.⁴⁶⁶

Ha quedado demostrada que, aunque aparente y superficialmente el género poético-musical apunte a ese pasado divino de la monarquía, la “ocasionalidad” hacía que su visión fuera, si no hacia un futuro inmediato, sí al presente histórico-político. La supradimensión artística formada por varias artes es el significante de una dimensión política, moral, ideológica, social e histórica que es, a la vez, principio y final, razón y objetivo. Y todo esto de una forma pragmática mediante la ostentación, el perfeccionamiento y la complejidad artística. Pero la fiesta refleja también la grave crisis y es síntoma del enorme distanciamiento entre ese “ser” y “parecer” —por otra parte, nada raro en el barroco español—. Aunque antes se ha comentado esa ruptura del equilibrio que todo buen príncipe

⁴⁶⁵ Fernando Rodríguez de la Flor reconoce la calavera como iconografía y símbolo llevado al extremo del sentir del sujeto y universo barroco: «representada obsesivamente en todos los registros, pues el problema por ella suscitado no es tanto el del “ser o no ser” shakesperiano cuanto, precisamente, el “no ser del ser”, según la concepción que inauguran y defienden con gran complejidad simbólica entre nosotros un Diego de Estella [...], un Fray Luis de Granada [...], un Miguel de Molinos [...]. Presencia, pues, de la calavera, solitaria, exclusivamente representada como núcleo semántico total» (Rodríguez de la Flor, *Barroco...* *Op. cit.*, pp. 72-73).

⁴⁶⁶ Bajtin, *La cultura popular...* *Op. cit.*, p. 15.

debe tener, hay un elemento que acucia más si cabe más ese distanciamiento y de esa pérdida de contacto y correspondencia con la realidad de que las fiestas son testimonio.

Mientras que en Francia el Rey Sol sí veía y sabía, como toda su corte, relacionar las victorias de los dioses mitológicos de la *tragédie lyrique* con su propia persona y el estado de bonanza de su reino, en España sucedía lo contrario. Felipe IV y Carlos II solamente se veían representados por la naturaleza divina y jerárquica de los personajes y soñaban con acciones maravillosas dignas de espíritus superiores. O, al menos, eso les mandaba creer el hecho de ser la cabeza visible de tan vasta y otrora poderosa monarquía: el rey debía de ser el mejor actor de todo el reino. Creían, pues, ser ellos los poseedores de la riqueza sensible y emocional de aquellas palabras, de aquella música y de aquellas caricias visuales que habían sido creadas por y para su persona. *Theatrum mundi* de la corte. Eran reyes, así que debían verse reflejados en las criaturas más elevadas, indiferentemente del perfil psicológico individual y del grado de autoestima. Esa es una variable que en cuanto al modo de expresión oficial y pública –el "parecer"– no tiene la más mínima relevancia. Los reyes no son personas, son expresión de dioses en la tierra. «Los dioses del drama mitológico en los que se reconocen los príncipes del barroco europeo y cuyo papel asumen con tanto gusto, son más bien los dioses de una tentativa de perfección lúdica en un recinto limitado y bien ordenado»⁴⁶⁷. No se está hablando de la fiesta como juego de fantasía y esparcimiento cortesano, sino de que la realidad de la persona homenajeada se distancia tanto del espejo ostentoso, del significado oficial –pudiendo ser el extraoficial el que más se acerca a la realidad histórica–, que aquello en lo que realmente se ve reflejado el soberano es en ser dios terrenal por derecho natural y hado. Si bien, por supuesto, que puede deducir y situar la pieza en su ocasión y circunstancias para sacar los diferentes niveles de significación, lo que más le agrada es el elemento relacionado con lo elevado de su naturaleza y de su linaje sobre el resto de los hombres. Es el concepto ideal de monarquía por antonomasia lo que los reyes sienten reflejados. Poca importancia le dieron a lo que Gracián tan vehemente criticaba con *El Criticón*. Este rasgo principal de todos los espectáculos reales puede motivar una interpretación parcialmente falsa, incompleta y engañosa por parte del propio rey. El progresivo distanciamiento de la realidad entre “ser” y “parecer” motivaría esta lectura del soberano. Y remarco lo condicional e hipotético de esta lectura, pues dudo que la propia persona homenajeada y los espectadores rehusaran el mensaje extraoficial, aunque fuera de crítica.

⁴⁶⁷ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* Op. cit., p. 41.

Otra cosa es la poca pretensión al gobierno y a los asuntos de estados por parte del monarca, así como la inteligencia, la cordura, el interés y la implicación de los soberanos le permitiesen ver esta intencionalidad de la “ocasionalidad” —especialmente en el caso de Carlos II—. En este caso, descuidarían o ignorarían estos, haciendo que el solipsismo se agrava aún más y el aislamiento hiciera que el elemento fabuloso y no realista de la fiesta, que en origen “solamente” es el medio de expresión de la unión artística y la “ocasionalidad”, se transforme en la finalidad de la fiesta para la persona homenajeada: la huida al mundo plácido y bucólico. Es entonces cuando se huye rotundamente de la realidad mediante la utopía y la fantasía y se saca una lectura equivocada o, al menos, muy incompleta. Lo fantástico es plácido porque permite huir y abstraerse de la realidad, eliminar los problemas y elevar el placer y la belleza.

Pero esto dista impresionablemente de la verdadera y compleja dimensión de las fiestas reales barrocas españolas. Aunque era el rey o la persona homenajeada la principal destinataria y ocupara un lugar privilegiado, alrededor suyo había presente y expectante el resto de la familia real, toda la caterva de la alta nobleza y los miembros del gobierno más importante, así como los representantes de otros países. Como que en estos últimos estaba ausente la naturaleza real y el destino divino propio y la característica de humanidad celestial de los soberanos, sí veían claramente cada uno de los significados de la fiesta real y podían interpretar la “ocasionalidad” y ver hacia dónde iba la intencionalidad. No es que fuera para estos los que se creara la obra —en absoluto, pues el origen y el final siempre es el rey o la persona homenajeada—, pero el resto de la nobleza, el valido y los ministros eran el verdadero y externo público del espectáculo-espejo compuesto para el rey o persona homenajeada —que representa su papel de espléndido retratado— y el escenario —donde el retrato, la supradimensión artística, está ejecutándose—. Son los espectadores de una representación de representación, de la auto-expresión. Los hombres de estado están fuera del ritual oficial, de la ceremonia que es al fin y al cabo la fiesta real.

Por consiguiente, siendo conocedores de todas las circunstancias, datos y conocimientos para la correcta interpretación del espectáculo que están viendo —algunas veces inclusive más que la propia personalidad homenajeada—, son los que con mayor pureza y sinceridad captan la pieza. Por supuesto, si en el devenir de la fiesta se sienten insultados serán los primeros en sentirse aludido. Es este público que no se ve reflejado el que puede observar desde una perspectiva algo más objetiva que el solipsismo —necesario, por otra parte— en el que se encuentra el rey o la persona homenajeada. Y este, convirtiéndose en máximo referente del hombre barroco,

es una máscara en una sociedad profundamente enmascarada y piensa –según asegura Maravall haciendo suya una idea de Rousset– que solo mediante el disfraz, el antifaz y la máscara puede llegar a descubrirse a sí mismo; que la persona no existe más que en el personaje y que el disfraz es la verdadera realidad.⁴⁶⁸

Las palabras de González García enlazan, pues, con la trascendencia del último de los rasgos de las fiestas reales barrocas. Por lo tanto, lo fantasioso, ideal y no real nunca es el objetivo del género poético-musical, sino solamente su modo de expresión, el hilo conductor de todo. No obstante, esta expresión de fantasía significa mucho más que “el argumento del drama como tal”.

2.3. La expresión fantástica y no realista

El "ser" y el "parecer" son, pues, conceptos primarios en la configuración de la fiesta real. Si Machiavelli arguyó la importancia del pragmatismo en la política de principios del siglo XVI, el devenir de los tiempos y de los hombres –la historia– hizo crecer en Europa la época barroca. Y ese «barroco europeo visto desde España»⁴⁶⁹ se basa su esencia en lo efímero, confuso y contradictorio que es el universo que el hombre político habita:

Me estaba contemplando –dice Andrenio– esta armonía tan plausible del Universo, compuesta de una extraña contrariedad, que según es grande no parece había de poder mantenerse el mundo un solo día: esto me tenía suspenso, porque ¿a quién no pasmará de ver un concierto tan extraño compuesto de oposiciones? –Así es, respondió Critilo, que todo este Universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos.⁴⁷⁰

La inestabilidad de la existencia del hombre y los continuos desconciertos que sufrió la pluma de Gracián motivaron que la validez del "ser" fuera, sencillamente, hipócrita. De ahí la importancia de la política en el barroco. En ese caso, solamente quedaba el "parecer", aquello único que el hombre podía dominar.

Esta tímida contextualización cosmológica de la época barroca sirve para encauzar, precisamente, el modo en que se muestra ese "parecer" en las fiestas reales barrocas. Nunca –a pesar de la ostentación y del relativo pero falso halo de optimismo, tal y como se entiende en la época contemporánea–, nunca debe perderse el horizonte claroscuro en el que se crean este tipo de espectáculos. Si la naturaleza regia y elitista promueve esa

⁴⁶⁸ González García, “La cultura del Barroco...” *Op. cit.*, p. 136.

⁴⁶⁹ Maravall, *La cultura del Barroco...* *Op. cit.*, p. 48.

⁴⁷⁰ Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, p. 105.

ostentación pragmática y política que fascine, aquellos a los que iban dirigidos eran –a pesar de los nubarrones– hombres y mujeres barrocos; elevados y ricos, pero corruptibles y pasajeros.

Un tipo de reacción, pues, se surgirá para caracterizar el artificio –es decir, "el parecer"– del hombre palaciego barroco. Esto obliga a acuñar una expresión totalmente diferente y diferenciadora del estamento social por el que se hace y al que va dirigida. En todo este largo capítulo se ha ido tratando diversos temas, todos surgidos de la realidad primaria de la fiesta: la más alta expresión de ceremonia y ritual para el más alto grupo social, el gobernante o influyente de un territorio. De este rasgo se derivan y se crean todos los demás. Pero mientras que la unidad artística y la "ocasionalidad" son rasgos conceptuales de la fiesta, el tercero es un rasgo expresivo, como ya se intuye. Es gracias a este último que los otros son ejecutados y mostrados. Este dato es importante para, precisamente, reconocerlo como mera expresión acorde con los otros dos, pues, sin su análisis e identificación, el componente fabuloso y el no realismo que toda fiesta palaciega tiene podría antojarse un reconocimiento conceptual y significativo del espectáculo cortesano. Con el desarrollo de este último rasgo principal se estudiará exhaustivamente el por qué en Calderón de a partir de 1651 –cuando se ordena sacerdote– «hay claramente un propósito de separación de la realidad (la alegoría de los autos, el mundo mítico y poético de las "fiestas")»⁴⁷¹. Y, como se ha visto, esta falta de contextualización llevaría a una interpretación falsa e incompleta.

2.3.1. Punto de partida: la expresión pastoril

Cuando en palacio se preparaba una representación compuesta por las tres artes mayoritarias para honrar a una determinada personalidad relevante el público elevado y distinguido ya sabía de antemano que el argumento sería fantástico. Por supuesto que no todas las representaciones palaciegas fueron así, pues muchas se componían de una comedia de figurón, histórica o de un tema basado en la pseudo-realidad cotidiana. Precisamente por este carácter realista la pieza no podía ejecutarse mediante una supradimensión artística total ni mediante un argumento de inspiración fantástica, alejada de la realidad o verosimilitud al ilustrado modo. Por el contrario, sí continuaba teniendo un

⁴⁷¹ Valbuena Prat, *Historia del teatro...* *Op. cit.*, pp. 391-392.

enorme grado de “ocasionalidad”. Este rasgo existe en absolutamente toda creación artística motivada y dirigida a la familia real o a la nobleza.

Pero es menester detenerse ahora en el elemento pastoril y bucólico, un elemento que caracteriza los espectáculos palaciegos y que es sintomático del contexto. Lo comentado anteriormente sobre lo utópico y escapista en una interpretación donde el solipsismo del poder real se focaliza, se presenta ahora como punto de partida para el análisis profundo de esa expresión que, como se está remarcando, debe quedarse en expresión y no en interpretación –superficial, ignorante e interesada–. Si bien el rasgo es propio del Renacimiento y de las fiestas cortesanas que anteriormente se han comentado, en la evolución de estos espectáculos-ceremonias se presenta como antecesor inmediato del uso de la mitología, imprimiendo a la fiesta el ambiente distendido que dicho momento pedía. Y todo venía dado por la “ocasión”. El público de esas mascaradas y églogas era elevado y culto, elitista, que demandaba una expresión que llenara la fiesta de buen pacer, de alegría, amor, sensaciones de tranquilidad y armonía natural. Era un público nuevo, humanista, que necesitaba ver cubiertas las necesidades espirituales y estéticas que esa nueva sensibilidad había abierto. El hombre había renacido y por eso necesitaba experimentar sensaciones que le hicieran sentir vivo, sensorial y sentimentalmente vivo. No en vano Talía era la musa de la comedia y de poesía bucólica. Pero no hay que llevarse a engaño: ese renacimiento latía en las altas capas de la pirámide estamental, pues la verdadera vida rural y del campo seguía siendo la misma o peor a principios del siglo XVIII⁴⁷². La monarquía y la alta nobleza querían unos entretenimientos que les abriera las puertas a los placeres de la existencia.

⁴⁷² Francisco Bances Candamo, como Cervantes en *La Galatea* y *El Quijote*, desmiente y crítica la idealización literaria de la vida pastoril una vez la ha experimentado en su propia persona como cobrador de impuestos en Andalucía:

Gana medio (leyendo las extrañas
cosas, que los poetas noveleros
cuentan de los pastores y cabreros)
de habitar en sus rústicas cabañas.
Pero llegando ayer a estas montañas
ajos le vi comer y no pucheros.
Y apenas contra vientos y aguaceros
techos les indultaban de espadañas.
Vilos con una eterna vigilancia,
no les oí canción en mi conciencia
a quien la flauta hiciese consonancia.
¿Esto, dije, es vivir con conveniencia?
¡Ay, amigo Filens, gran distancia
hay desde la noticia a la experiencia!

(Bances Candamo, “Soneto XVIII. Vida pastoril”, en *Obras líricas*, Julián de Río Marín (ed.), Madrid, Nicolás Rodríguez Francos, [1720], pp. 122-123).

Como todo en los otros dos rasgos comentados, no debe de extrañar que el inicio de esa expresión discursiva y placentera de la buena vida estuviera en Italia, cuna del Renacimiento. Giovanni Boccaccio (1313-1375) con *La caccia di Diana* (1334) y, sobre todo, *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342) y *Ninfale fiesolano* (1344-1346), entre otros autores, dio el pistoletazo de salida a la nueva expresión para esa nueva sensibilidad basada en la calma y armonía del campo y de las ninfas y pastorcillos que disfrutaban y proyectaban el amor más profundo que hasta la fecha el hombre había logrado recrear. Pero solo era un privilegio para los privilegiados:

El público cortesano gustaba del sutil mundo de la apariencia de la poesía pastoril, la huida al idilio. [...] El placer de la sensualidad refinada se retiraba a un mundo de apariencias que estaba fuera de la realidad, en el que, por eso, aquel podía expresarse de un modo aún más elegante.⁴⁷³

Es por eso que no había ningún tema más elevado y propicio para esa nueva expresión que el del amor. Este debía concebirse de manera distinta al del amor cortés medieval, puesto que el neoplatonismo lo elevará a la altura espiritual. Así que en esas fiestas cortesanas del siglo XVI el amor de que se trataba era el puro, el natural, el verdadera, armonioso y purificador. No podía ser un amor de piedra, ni de murallas ni castillos ni de torneos. Debía ser suave, tierno y espiritual, aunque fuera también doloroso. Solamente podía haber un contexto en el que expresarlo: la naturaleza, pues de ella –creación divina por excelencia– venía el amor y hacia ella iba. Así pues no es de extrañar que el drama pastoril *Aminta* de Torquato Tasso, estrenado en Ferrara el 13 de julio de 1573, tuviera un inmenso éxito desde su estreno y se consideraran las églogas pastoriles el referente de espectáculo cortesano en toda la Europa nacida del Renacimiento. En ella se reflejaban los ideales estéticos propios de la nobleza y de la realeza; del público con esa nueva sensibilidad. Estas palabras le puso Juan de Jáuregui en la traducción de 1607 en boca del niño Cupido hablando sobre su madre Venus en el prólogo de la pieza:

[...] y de ambición movida
cual una mujer vana, me compele
a estar entre las cortes y los cetros,
do quiere que mis fuerzas todas use.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Citado desde Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁴ Torcuato Tasso, *Aminta*, traducido de italiano en castellano por don Juan de Jáuregui, Roma, Esteban Paulino, 1607, p. 2.

Seguidamente desvela la misión de herir de amor a la ninfa Silvia para que ame al pastor Aminta en tan predispuesto escenario:

Pues para ejecutar cómodamente
tan buen intento, ir quiero a entretenerme
envuelto con la turba de pastores
que todos festejantes, coronados,
aquí se juntan ya, donde los días
solenes pasan en solaz y fiesta.

[...]

Inspiraré sentido noble y puro
a los rústicos pechos y en sus lenguas
pondré fondo dulce y delicado,
porque en cualquiera parte que yo asista
soy Amor en efeto; en los pastores
no menos que en los héroes poderosos.⁴⁷⁵

El ambiente distendido y regular de alta sensibilidad, aunque haga la espera sufrir, siempre llega a buen puerto y hace que el amor se comporte tal si fuera el elemento director del suave cauce y del borboteo del río, de la frescura del vergel y de la anchura y de la paz del azul del cielo. No se trata a los pastores ni al elemento rústico desde el punto de vista despectivo ni de burla como sí se hará con el gracioso de la comedia nueva barroca, que responde a una visión mucho más realista. Todo al contrario. Esta idealización viene motivada de la sensibilidad que los hombres que viven en el campo, en contacto siempre con la naturaleza, se les supone. Y esta sensibilidad y pasiones naturales, expresión de la vida máxima, elevadas por el neoplatonismo, serán las que perduren, se fosilicen en el género de la fiesta cortesana y se mantengan latentes en los comienzos de la expresión de la fiesta real barroca.

Pero el tiempo en los hombres es aquel caballo desbocado que a su paso nada deja como estaba, removiéndolo sus entrañas al son del movimiento de su existencia. Precisamente el barroco es un avispero agitado que hizo a los hombres replantearse los pasos dados, no por discordancia racional, sino por necesidad espiritual, traducéndose en necesidad sensitiva que trae consigo el cambio expresivo. Y así fue como el sujeto neoplatónico, hijo del siglo XVI, empezó progresivamente a plasmar un amor diferente; un amor que se alejó conceptualmente del anterior. Siguiendo letra por letra lo que Lola Josa y Mariano Lambea dijeron sobre el tema:

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

La retórica del amor fijada en la poesía culta de la Edad de Oro, a propósito de un argumento lírico vertebrado por el silencio, el llanto, los celos y la indiferencia de la dama, se acomodó al pesimismo de la voz barroca como no pudo hacerse en el Renacimiento.[...] Así pues, el amor como ideal fue, también, difuminándose conforme la sensibilidad barroca encontró su más cabal expresión hasta que dio con el *antipetrarquismo* de la época que supuso la manifestación de lo que fue una descreencia que, incluso, tenía que aprenderse, ejercitarse hasta quedarse fijado como corriente poética.⁴⁷⁶

Este nuevo amor será símbolo de la nueva percepción de la naturaleza, desde el punto de vista sentimental. Por lo tanto, si todo lo referido hasta el momento del bucolismo renacentista atañe principalmente a la primera época de las fiestas reales, el devenir del siglo, y con él la evolución, asentamiento y afianzamiento de esa cosmogonía barroca, este elemento pastoril de armoniosos vergeles y relaciones equilibradas entre pastores madurará al regazo del tiempo barroco y del concierto de desconciertos del yo doliente. Entonces, «podríamos decir, que la naturaleza bucólica cobra una tonalidad sombría en el siglo XVII, porque se fue transformando en una geografía en la que el sujeto lírico proyecta en ella toda la zozobra que encuentra dentro de sí»⁴⁷⁷. Es la percepción de este bucolismo barroco, de esta nueva naturaleza, un rasgo sistemático del perfil del público y de las personalidades que los motivan la maduración del espectáculo palaciego. Ahora bien, mientras en la *Aminta* de Tasso o en las églogas pastoriles de Encina el bucolismo es expresión y significación de las piezas, en el género poético-musical barroco solamente se puede referir a él como un medio expresivo, estético y ambiental, pasando a una situación secundaria debido a la profundidad y complejidad dimensional de la fiesta real. Los cuatro niveles de significación y la “ocasionalidad” avanzada analizada anteriormente legan este rasgo hereditario cortesano a solamente la superficie, es decir, al nivel expresivo. Por supuesto, esta expresión proviene del espíritu barroco mismo que crea la obra –con las connotaciones cosmológicas y de sensibilidad que eso supone–, pero solamente desde la perspectiva expresiva y estética. No obstante, este elemento está estrechamente relacionado con el fenómeno de la ostentación, de la auto-expresión y del “ser” y “parecer” relativos a la “ocasionalidad” y a la función pragmática de la fiesta. Así que en las fiestas reales una interpretación de este tipo de bucolismo barroco no llevará más que a equívoco que haga de lo expresivo y/o superficial la significación final de ese espectáculo-ceremonia de toda una corte.

⁴⁷⁶ “*Todo es amor*”... *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

Tenemos, pues, un amor *antipetrarquista* y una naturaleza ruidosa para el hombre como la expresión de la refinada sensibilidad, de la cultura y de la importancia del ambiente en que se ejecuta la fiesta. Esta idea tiene sus consecuencias escenográficas y, en menor medida, musicales. Esta naturaleza barroca obliga que el ambiente y el espacio donde se desarrolla toda la trama de la fiesta sea una recreación de la Arcadia, pero evolucionada según la ideología y estética barrocas, como se ha dicho. El vergel puro e inmaculado, el prado verde y el riachuelo cristalino, remanso de paz, ha evolucionado en una selva florida, en unas ruinas y en jardines espectaculares y ampulosos, como reflejo de la opulencia estética del Barroco.

El elemento escenográfico que mejor resume y simboliza no solamente esta sensibilidad cortesana de lo bucólico, sino toda la cosmología y metafísica barroca es el jardín barroco, ampuloso, decorado con estatuas y fuentes, con gran variedad de árboles, plantas y flores. Es el lugar sagrado de los amantes donde su amor doliente se interrelaciona con el simbolismo de la unión de lo natural y lo artificial; de realidad y fantasía de la concepción barroca que tiene el jardín. En el jardín confluye el poder de construcción y dominación de la naturaleza del hombre así como el irrefrenable instinto imparabile de la segunda. Esto último causa la misma sensación que la maravilla artificial que es el jardín barroco: «Serlio, comentado el valor teórico del espectáculo en su libro *De Architettura*, tan influyente, hace hincapié tanto en el placer que producían a los ojos de los hombres como en la maravilla de construcción por “la mano del hombre”»⁴⁷⁸. Eso sí, aunque la morfología ha cambiado considerablemente, la esencia funcional es la misma. En este sentido se sigue la preceptiva renacentista del drama pastoril en cuanto la naturaleza como espacio propio del amor, del amor digno de elevados y nobles espíritus. Estos eran los del público. De ese modo, en el jardín confluirá el elemento pastoril y bucólico de retiro de los profundos, distinguidos y elegantes gustos y sensibilidades –tan voluptuoso el jardín como el amor barroco del que continúa siendo templo– con la simbolización de la posición del hombre barroco frente al mundo y a su tiempo, entre la nebulosa de fantasía y de realidad. Es por eso que en el jardín barroco –y la recreación de la selva– siempre se desarrollarán escenas de una gran carga pasional y sentimental, donde la idea de lo real y lo ficticio u onírico se confunden, como hacen confundir los sentidos y como se confunde la existencia misma. Lo salvaje y lo indomable de la naturaleza libre empequeñecen al hombre, convirtiéndose en emblema de la cosmovisión barroca, como su amor.

⁴⁷⁸ Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 534.

2.3.2. Elevación de la expresión

En efecto, la pintura de este ambiente está propiciada por la determinada idiosincrasia de la fiesta cortesana. Pero este bucolismo no basta para la verdadera expresión de todo lo que significa una fiesta real. En el trascurso de la evolución de los espectáculos cortesanos irrumpió la necesidad de encontrar otras formas de expresión mucho más elevadas y distinguidas acorde con la creciente oficialización y el pragmatismo político e ideológico de estos espectáculos-ceremonias. En cuanto se inició la creación de fiestas reales dedicadas exclusivamente por y para una personalidad importante, cuando se singularizaron oficialmente los espectáculos cortesanos, un pastor no podía expresar la figura de un rey del siglo XVII, por muy bellos, pasionales, sensibles y nobles fueran los afectos del hombre del campo. Era menester una expresión mucho más acorde con la condición elevada del retratado. Esto sucedió con el advenimiento del barroco. La politización más directa del arte hizo que se tuviera que elevar la expresión de los personajes principales de las mascaradas y de las representaciones teatrales para equipararlos a la grandeza y magnitud del protagonista real al que por el que se hacía la fiesta:

[De forma solamente alusiva] el rey podía tomar el lugar de Cristo, una especie de representación necesaria para el derecho divino de los reyes, y durante la época renacentista y la barroca algunos reyes fueron representados como héroes de la antigüedad, como César o Hércules, o divinidades paganas, como Apolo. [...] Sin embargo, quizás de forma más universal, los reyes representaban la realeza. El hombre individual, mortal y falible que había sido nombrado rey representaba –o “incorporaba”, para emplear el término utilizado por los contemporáneos– al rey universal, eterno y perfecto, que constituye la idea de la realeza.⁴⁷⁹

Debían de ser representados individuos y criaturas de origen y linaje superiores, así como de representación supraterrrenal. La intensificación de la “ocasionalidad” propició que se buscara en divinidades y héroes legendarios la expresión de esos reyes, de esos príncipes, infantas o nobles de alta alcurnia. Entonces fue cuando el elemento pastoril y bucólico se vio relegado a un secundario plano en esta expresión, únicamente de ambientación sensible y estética.

Desde la primera etapa de la creación de la fiesta real barroca en España –como en toda Europa– siempre el tema sobre el cual versaba la trama y el tema que fabularía la fiesta fue lo fantástico y no realista. Y debía de ser así. Así que, lógicamente, tras la recuperación

⁴⁷⁹ Muir, *Fiesta y rito...* *Op. cit.*, p. 312.

del mundo clásico, los mundos que trataban de altas hazañas, de criaturas divinas o herederas de los dioses, con poderes sobre los mortales o de héroes caracterizados con los más altos atributos –que hacen que su naturaleza humana se discuta, se difumine y se olvide– eran los propicios para solucionar esa cuestión de la representación. El mundo mitológico y épico se convierte así en la única expresión para el espectáculo de los reyes porque es el único modo que los soberanos pueden ser expresados y reflejados como lo que se le consideraba.

No es casualidad que esto suceda cuando el ideal de monarquía europea va experimentando una progresiva elevación, ya no solo sobre la condición de los otros hombres y de sus súbditos, sino sobre los mismos conceptos terrenales y mundanos. La evolución del absolutismo del siglo XVII se percibe en la expresión de las fiestas reales. El rey es la cabeza, el alma y el corazón del reino, del estado moderno en el que el poder político va acomplejándose y refinando para un mayor control y efectividad, derivando progresivamente en un absolutismo relativo. Si a esto se le añade la impronta fundamentalista e inquisitorial que la Contrarreforma imprimió a los católicos reinos, el rey podía no gobernar –como sucedía con los Austrias– pero su divina gracia auspiciaba al buen gobierno siguiendo la católica moral y los ideales de grandeza. Efectivamente, «el dios de la fiesta de cortes es, sin embargo, un dios mundano, es el príncipe. Dispone, al menos en su ámbito, del mismo poder absoluto que tiene Júpiter en su cielo y puede, por lo tanto, ser equiparado a él sin problemas»⁴⁸⁰.

2.3.3. La grandeza y lo excelso de la fantasía y el no realismo

Esta consideración divina del monarca en la realidad, en el presente de la fiesta, empuja irremediamente a la fiesta real al único camino de la fantasía y del no realismo. Las comedias palaciegas, aunque se celebrasen en el día de su aniversario o en una fecha importante, no ejercían esa función de auto-expresión y auto-celebración total, pues principalmente divertían al público –aunque tuviera, como muchas piezas cómicas, un alto grado de intencionalidad en la “ocasionalidad”, incluso con mensaje crítico con el mismo monarca–. En estas representaciones el rey no debía representar ningún papel puesto que no existía espejo alguno. Pero en las fiestas reales ocurría justo lo contrario, como ha sido tratado en relación a la “ocasionalidad” y a la alta ostentación. Es brillantemente paradójico

⁴⁸⁰ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* Op. cit., p. 40.

que cuando al soberano se le realiza un retrato —la fiesta real— este únicamente pueda ser configurado a partir del elemento fantástico. Esa fabulosa idea de que el mejor modo de expresar la realidad es con la fantasía se cumple extraordinariamente en las fiestas reales, debido a que el ser retratado es considerado un ser divino, celestial, supraterráneo y sobrehumano. No se puede representar mediante un sujeto, un individuo que tenga idiosincrasia únicamente humana como protagonista de la trama. Aunque después se le añadan valores, pasiones y actitudes plenamente humanas, los personajes deben partir de un ámbito no cotidiano, no real y, por consiguiente, elevada sobre el común de los mortales. La grandeza del soberano no podía morir ni corromperse: era eterna y había sido otorgada por el derecho divino que la monarquía hereditaria confiere. Aunque las ninfas y los pastorcillo tenían una génesis fantástica e idílica, no podían sostener sobre sus delicadas y dicharacheras espaldas el poder y la majestad de un soberano. Así que muy claramente los protagonistas de las fiestas reales habían de venir de la eternidad —sea divina o sea humana, es decir, los clásicos—.

La fantasía y el no realismo se convierten en el motivo dramático, lírico y estético en el que se sustenta la fiesta real. Como vemos, este distanciamiento de una representación realista no viene dada —en primera instancia— por la voluntad de huida del mundanal mundo y de pacer gozando de los placeres de la naturaleza y de la vida sentimental y sensorial, despreocupada de los problemas que atormentan al mundo. La idea del hedonista y mundano rococó debe desquitarse de solamente sugerirse en las fiestas reales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Sería caer en un anacronismo terrible que trivializa la fiesta real. Un pastor nunca podría representar a un rey. Por eso no hay significación utópica idealista en las fiestas reales, no la puede haber.

Ocurre lo mismo con el elemento mágico de las comedias de magia del siglo XVIII. Este teatro tiene su razón de ser en la espectacularidad dramática —argumentos cargados de enredos de naturaleza esotérica— y técnica —números de tramoyas— y su objetivo principal es la de entretener al público de los corrales —dato muy importante— y, en menor medida, un mensaje contra la superstición y las creencias anacrónicas de arraigo popular. Precisamente, el elemento mágico en este tipo de comedias «se convierte en instrumento inofensivo y juguetón, y por más peligrosa que se haga, solamente desencadena los celos del galán»⁴⁸¹, cosa que, como se verá, no ocurre en las fiestas reales. Este elemento fabuloso, sobrenatural, de los denominados *folletos* no parte de tradición literaria épica como

⁴⁸¹ Londero, “Formas de teatralidad...” *Op. cit.*, p. 299.

sí lo son los mitos clásicos o el mundo caballeresco de las fiestas reales. Especialmente relativo a este último, si bien aparecen gran cantidad de magos y hechiceros, estos no sufren la destranscendentalización de la naturaleza mágica y fantástica en simple elemento dramático en pos del divertimento y de la espectacularidad popular que sí ocurre con los magos inventados en el siglo XVIII —o en su defecto copiados de aquellos italianos, de los que parte la comedia de magia española del nuevo siglo— con tildes de una alta comicidad impensables para naturaleza palaciega y autorrepresentativa de las fiestas reales. Los hechizos de los foletos se ponen al servicio de la espectacularidad, de la puesta en escena y del dinamismo cómico del entretenimiento, no como piezas de la expresión de la naturaleza elevada de los reyes y de la alta nobleza. Ya Rojas Zorrilla, Calderón, Salazar y Torres y demás ingenios del seiscientos usaban el hechizo y el esoterismo de forma libre y banal del mismo modo que se burlaban de las creencias comunes⁴⁸². Además, el alto grado de lo carnavalesco en la forja de las comedias de magia impide, una vez más, relacionar el tratamiento del amor, del honor o de los temas típicos de la comedia popular y comercial con los propios de las tramas mitológicas o caballerescas de las fiestas⁴⁸³. Y esto es así a pesar de que muchas de estas comedias fueron escritas teniendo en cuenta que también las verían los reyes:

FOLETO: [...] Reyes míos,
cuando ustedes quieran fiesta,
avisar con el cardillo,
que yo empeño mi palabra
de venir, pues quedar miro
embustes en el tintero.⁴⁸⁴

Estas palabras dirigidas a los monarcas por parte del protagonista de la segunda parte de *Duende son alcabueta* (1719) de Antonio de Zamora podrían llevar a equívoco. Si bien está clara la intención de divertimento a los reyes y su más que probable representación palaciega, el objetivo de esta, como todas las de su género, era únicamente entretener y fascinar los sentidos mediante el elemento mágico, ya de por sí espectacular. Pero a pesar que Foletos quiera divertir otras veces y las que fueran menester a los soberanos, nunca podrá ser auto-expresión de aquellos por la ligereza y sencillez de la materia que trata. Este tipo de teatro, como el de santos o el de figurón, tenía una recepción y, en cierto modo

⁴⁸² Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁸³ Por lo tanto, no puede hablarse de una adaptación a las comedias de magia de la temática de las fiestas reales, como propone Renata Londero: «Asimismo, Zamora juega con el trinomio amor-encanto-hermosura alrededor del cual giran muchas comedias caballerescas y mitológicas de su maestro [Calderón], donde magia y amor se mezclan» (Londero “El teatro de entresiglos...” *Op. cit.*, en prensa).

⁴⁸⁴ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora...* *Op. cit.*, II, pp. 206-207.

satírico, era reflejo de un público popular o, en su defecto, aquel que tenía un perfil ideológico anacrónico y supersticioso en el siglo XVIII:

Porque aunque ya se ha insistido en que en el teatro de Calderón, Salazar y Torres y Hoz y Mota hay pasajes que hacen ver cómo estos ingenios sostenían ya que las clases sociales inferiores estaban más predispuestas a creer en la magia que las superiores, periódicamente también, salían libros autorizados en que se trataba de la magia en muy distinto tono, y aún muertos Zamora y Cañizares tenían lectores y aún creían los reformadores de las costumbres, a fines del siglo XVIII que había que combatir la creencia en la magia, circunscribiéndola al vulgo, cuando en realidad, podía estar fomentada por lecturas no vulgares precisamente, aunque sí “rancias”.⁴⁸⁵

De esa manera, las comedias de magia, en el aspecto estético, solamente tienen en común un primitivo y superficial aprovechamiento del elemento mágico para el divertimento de un público ignorante que las valora positivamente. Pero ahí se detienen las semejanzas.

Como se está viendo, pues, si bien los pastores bucólicos en un principio pudieron desempeñar la función de reflejo, con los nuevos tiempos el distanciamiento con la realidad de las églogas y, muy especialmente, de las comedias de magia del siglo XVIII no es tal las fiestas reales. No se trata de la separación entre la ficción y la realidad para crear otro tiempo desligado, pues, como se ha visto en el apartado de la interpretación dada por la “ocasionalidad”, la fiesta es una auto-expresión, una representación con otro significante, con otra expresión de lo que era la realidad. Es el concepto mismo de “ocasionalidad” lo que le confiere a la fiesta ser una expresión efímera y, por lo tanto, terriblemente atada a las circunstancias histórico-políticas que la hicieron. Por eso no hay que olvidar la intencionalidad de los autores. Entonces, la fantasía de las fiestas mitológicas es la más fiel representación y expresión de la realidad de aquellos reyes. La importancia de la “ocasionalidad”, de su análisis y aplicación, como vemos, es fundamental en este tipo de género espectacular.

De esa forma, solamente falta encontrar para esa representación una expresión que lleve implícita en ella la misma impresión y condición grandilocuente, superior, elevada, omnipotente, origen de la justicia, martillo de herejes, salvador y adalid del honor y la gloria del reino. En estas historias los personajes tanto pueden ser de origen divino o celestial como haber nacido hombres –pero siempre pertenecientes a la alta nobleza, así que con derechos y atributos superiores a otros hombres por naturaleza, atributos que la mitología

⁴⁸⁵ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 164.

clásica y la épica caballeresca otorgaban— que, sin embargo, han desarrollado y han demostrado comportamientos y rasgos dignos y equiparables a los de las criaturas divinas y entes de naturaleza supraterrrenal. A la práctica es lo mismo. Lo importante es que no sean realistas —lo que los rebajaría a la condición de meros mortales, por muchos reyes que fuera— y que el mundo que recree sea fantástico por el elemento de ruptura de las leyes terrenales y de caracterización divina, gloriosa, invencible e inmortal. Dioses y héroes serán los únicos candidatos a poder desempeñar esa imagen de la persona homenajead, precisamente, para remarcar su poder y naturaleza legendaria y/o divina. De este modo la épica que se precisaba para estos personajes se revestía de tildes maravillosos y divinos. La grandeza de esa representación fantástica es una expresión que no sobresalta ni sorprende al público ni a la misma persona homenajead porque el motivo de esa representación proviene del concepto de rey que tienen en la época. Más bien al contrario: ellos así lo esperan. El público suponía que una fiesta real, una pieza poético-musical, el espectáculo real por antonomasia, debía tratar temas elevados y nobles, de amores y sensaciones deliciosamente líricas, con una expresión fantasiosa y fuera del realismo del resto de comedias. En el concepto estético de la fiesta real, esta no es más que un reflejo de lo que se cree la realidad.

Este concepto es el general y primordial para las fiestas reales. Una expresión de los dos rasgos principales de la unidad artística total y la “ocasionalidad” que no denote estas ideas y recree imágenes de esta índole se considerará terriblemente fracasada. Las apariencias en una fiesta real eran más propicias a considerarse verdad que la misma verdad, que el “ser”. Estas debían guardar el decoro y la elegancia del contexto y del espacio donde se estrenaban y se ejecutaba la supradimensión artística total y contribuir a mantener el ambiente y halo de grandeza y esplendor material y etéreo que solamente aquel público estaba destinado a experimentar. Las formas elitistas del alto estamento eran formas de grandeza divina y heroica. En este aspecto el redescubrimiento de toda la literatura y cultura clásica puso las cosas muy fáciles. El cultivo en el Renacimiento de los mitos clásicos greco-latinos propició la apertura de un mundo de expresión sublime y elevadísima que superaba en simbolismo y plasticidad a las leyendas y mitos medievales salidos de la épica de los cantares de gesta y libros de caballerías. La destreza, bravura, templanza, magnanimidad, seguridad y honor del héroe y del guerrero ascendían al orbe celestial y a su origen astrológico. No podía existir otra forma de expresión de un sujeto que no fuera más elevada. Solamente la equiparación con Jesús, María o con el mismo Dios podría trascender más si quiera. Pero esto, lógicamente, queda muy alejado de poder

llevarse a cabo y constituiría un principio de herejía y blasfemia. Así que la expresión de las fiestas reales barrocas solamente se podía presentar mediante el elemento fabuloso y no realista.

Además, la condición distinguida de los personajes y de las acciones en que se ven envueltos muestra una imagen y una apariencia de altura, elegancia, ostentación y poder que posibilitan a la poesía, la música y la escenografía el máximo refinamiento, recreación e imaginación para el mayor lucimiento de toda la supradimensión artística. Este mundo fabuloso poco regido por las leyes físicas y la realidad –rebajando la verosimilitud a solo una cualidad secundaria pero necesaria, cosa que los ilustrados después denunciarán– deja banda ancha para la imaginación de los artistas y para el ardor creativo. Las contundentes y agobiantes reglas no son toleradas por la fantasía barroca.

2.3.4. Los tipos de materia para la expresión fantástica de las fiestas reales

Aunque el tema más utilizado para ello fueron argumentos y tramas extraídas de episodios mitológicos, no se debe generalizar y encorsetar a las fiestas reales como únicamente de tema mitológico, pues hay otras temáticas⁴⁸⁶. El tema e inspiración del género es el contenido épico, heroico y condición/actitud sobrehumana provenientes de la fantasía y que supere las lindes del realismo. Como se ha ido esbozando, lo fundamental era la expresión fantástica que denotaba una condición sobrehumana y celestial. Por consiguiente, en las fiestas reales barrocas españolas del siglo XVII y principios del XVIII hubo tres alternativas o modos de expresar ese elemento fabuloso y no realista: la mitología clásica, las leyendas derivadas de la épica caballeresca medieval y los personajes y argumentos alegóricos. Vayamos, pues, a comentar brevemente cómo aparecen cada una de estas tres opciones.

2.3.5.1. La mitología clásica

Todo el inmenso y extenso mundo de la mitología greco-latina es la principal materia de la que se nutren los argumentos y motivos estéticos de la gran mayoría de las

⁴⁸⁶ «Llegados a este punto, no se puede trazar una línea nítida alrededor del corpus, porque Calderón escribió otras obras para representar en la corte que no estaban basadas en mitos clásicos» (Rich Greer, “Introducción al teatro...” *Op. cit.*, p. 520).

fiestas reales. Precisamente uno de los rasgos característicos que la tradición ha otorgado a las representaciones palaciegas es el que estuvieran inspiradas y basadas en episodios mitológicos –aunque esto, como veremos, no se ciña completamente a la tradición–.

Como se ha comentado anteriormente, existen diferencias en la construcción de los argumentos y de las tramas según el subgénero al que pertenece. En el caso de que traten materia mitológica, el drama musical, al tener una mayor extensión, acostumbra a tener una estructura argumental y dramática más compleja, con imbricación de acciones y variedad de temas a tratar, generalmente de naturaleza astronómica y/o filosófica (entre los que destacan el hado, el honor y el libre albedrío). En cambio, las zarzuelas y las óperas hispanas –en general– al tener una extensión más reducida centran su estructura en una relativa sencillez argumental y dramática, centrándose en los temas amorosos y sentimentales cargados de alusiones eminentemente poéticas de los mitos, «venciendo siempre el lírico al narrativo robusto y soberbio»⁴⁸⁷. En las zarzuelas se pretende un tratamiento más liviano y hedonista de la existencia humana, de ahí su fijación con el amor⁴⁸⁸. Estas son, generalmente, los temas de las fiestas reales de ambientación mitológica. Siguiendo lo dicho antes, la necesidad de una expresión fabulosa que rompiera el terrenal realismo hace que irremediamente se fije en la mitología clásica la solución para esa necesidad expresiva y estética.

El tratamiento de la mitología como materia para fiestas reales tendrá su punto más álgido con Calderón de la Barca. Fue el gran dramaturgo quien no se contentó con la utilización misma de los mitos clásicos para expresar ese mundo elevado y distinguido, sino que los trató mediante el nuevo lenguaje poético que Góngora había creado, dándole un giro profundo y novedoso a la fiesta real y a la expresión artística de aquellos dioses

⁴⁸⁷ Cossío, *Fábulas mitológicas...* *Op. cit.*, p. 342.

⁴⁸⁸ Recuperando las palabras que al inicio de este capítulo se han dicho, según Danièle Becker, «como género literario, la zarzuela se mantiene con la gran comedia música en los temas mitológicos, pero al revés de ésta sigue un rumbo más festivo. –Los mitos se escogen entre los más intrascendentes de las Metamorfosis de Ovidio. –A pesar de los títulos de aspecto paremiológico, (v.g. *Los celos hacen estrellas...*, *Los cielos premian desdenes...*) no se pretende sacar ninguna moraleja práctica de la anécdota. (Pasará lo mismo con la gran comedia música en el último cuarto del s. XVII.) –Los argumentos se reducen a las aventuras de Cupido, travieso o airado, o a explicaciones cosmológicas, en *Alfeo y Aretusa*, *Júpiter y Semele...* En general, los dioses olímpicos tienen más de Offenbach que de la tragedia griega: se sacan al escenario las aventuras de Júpiter o de Apolo con ninfas, semi-diosas o princesas, lo que justifica el tono festivo y *lieto fine*. Nadie se preocupa por el argumento ni por los protagonistas, sino por la invención de pasos u peripecias inauditos que nos lleven al conocido final» (Becker, “El teatro palaciego...” *Op. cit.*, p. 356-357). Aunque correctos en estos aspectos de la temática algo despreocupada o, al menos, no tan profunda como la de los dramas musicales de temática mitológica, creo excesivo y generalizado estas últimas palabras, borrando completamente la expresión divina de los personajes y el reflejo del soberano que ejerce ese mundo mitológico y, en especial, los personajes olímpicos. Becker, con su visión de la mitología en las zarzuelas, elimina con demasiada facilidad la expresión de espejo del poder monárquico de la fiesta real.

pasionales y cargados de sensibilidad sobrehumana. Con Calderón este rasgo de lo fantástico y lo no realista necesario para las fiestas reales se configura definitivamente y llega a su más alta, bella y perfecta expresión:

Lo más característico de este giro es el carácter racionalista de su intención. No se trata de realismo, sino del polo opuesto a él. La línea de su discurso (en el doble sentido del discurrir o transcurrir y razonar) es de una lógica inflexible escolástica. Pero las líneas de estas construcciones intelectuales están desfiguradas por tal complicación de adornos y arabescos retóricos que le disimulan y llegan a hacer perder la noción del dibujo conceptual. Me estoy refiriendo tan solo a la manera retórica de su poesía, sin tratar de aplicar reflexiones a lo más esencial de su obra escénica.⁴⁸⁹

Ciertamente, Calderón con las fiestas reales crea un mundo nuevo que, partiendo del mitológico tradicional, trasciende su original dimensión para adaptarse a la realidad temporal. Es tan penetrante y honda esa expresión poética de la escena, de la fiesta en general, que solamente un ingenio de la talla de Calderón podía haberla creado para que estuviera a la altura de la complejidad, refinamiento e importancia que el nuevo espectáculo del género poético-musical demandaba para conseguir el equilibrio y la armonía total acorde con toda la cosmología barroca. La mitología clásica «se descubrió como el mejor conductor para el arte nacido de la conjunción de la poesía y el alma de la música por las múltiples posibilidades que los mitos brindaban (y brindan) para adecuarse a toda realidad humana»⁴⁹⁰. Este concepto de lo que la mitología podía aportar en el arte, en la manifestación de la existencia del hombre de su tiempo, entronca brillantemente con la puntualización –fundamental, por otro lado– de Stephen Orgel:

Los historiadores modernos de la materia declararon con frecuencia que los mitógrafos renacentistas espiritualizaban e interiorizaban sus fábulas. De hecho, lo cierto me suele parecer a menudo justo lo contrario. La presión no va encaminada hacia la espiritualización de lo físico, sino hacia la personificación y la sensualización de lo moral y lo abstracto. Durante el Renacimiento, la tendencia creciente a ilustrar las mitografías, y a tratarlas como iconografías es una muestra clara de ello.⁴⁹¹

Será, por ejemplo, cuando Claude Lorrain (1600/1605-1682) pinte en su cuadro *El castillo encantado* (1664) a Psique a solas, melancólica, mirando el mar y con el palacio de Eros en la lejanía, fantasmagórico⁴⁹². Del mismo modo, la concepción calderoniana del

⁴⁸⁹ Cossío, *Fábulas mitológicas...* *Op. cit.*, p. 610-611.

⁴⁹⁰ “*Todo es amor*”... *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁹¹ Stephen Orgel, “The Royal Theatre and the Role of the King”, en *Patronage in the Renaissance*, Guy Fitch Lytle y Stephen Orgel (eds.), Princeton, Princeton University, 1981, p. 264.

⁴⁹² “*Todo es amor*”... *Op. cit.*, p. 22.

mundo mitológico marcará un antes y un después en la fabulación mitológica de las fiestas, llegando al techo máximo de expresión artística barroca y que los dramaturgos posteriores no puedan ser más que seguidores e imitadores –tal y como Antonio de Zamora en su prólogo declara–. Se trata de epígonos que «repiten los tópicos calderonianos y acaban imitando hasta los musicales metros líricos de don Pedro en sus fragmentos cantables»⁴⁹³. No se podía superar lo espectacular –a ojos de la vista y al sentir del espíritu– barroco.

Como vemos, los episodios y los personajes mitológicos lo tienen absolutamente todo para ser la expresión de ese motivo, de esa ocasión y de ese significado oficiales. Así que se empiezan a utilizar los episodios más representativos de la mitología para configurar entorno a ellos la fiesta real. Se vuelve a los textos clásicos donde se encuentran gran parte de ellos avalados por la garantía de la tradición clásica. Las principales fuentes fueron, como es lógico, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero –como en el caso de *El golfo de las sirenas* (1657) o *El monstruo e los jardines* (1661), ambas de Calderón–, la *Eneida* de Virgilio y, mayoritariamente, las *Metamorfosis* de Ovidio. Según Sebastian Neumeister hubo tres factores significativos para la recepción de la mitología clásica en España:

Ovidio en la lectura de Boecio, el mismo Ovidio en las numerosas traducciones del Renacimiento italiano y español, y los dos manuales de Juan Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria. Estas han de mencionarse, por cuanto a la mitología en Calderón se refiere, junto a las propias fuentes, en su mayoría latinas, y junto a la mitografía italiana a partir de Boccaccio.⁴⁹⁴

Pero también se tuvieron en cuenta y consultaron, aunque en menor medida, en las tragedias de Eurípides, Sófocles, Esquilo, Séneca –aunque el mayor número de refundiciones de estas tragedias de dramaturgos clásicos en el género poético-musical vendrá de la mano de Corneille, Racine y Quinault para la música de Lully, es decir, enmarcados en el clasicismo francés del siglo XVII–, en el *Asno de oro* de Apuleyo y en otras obras clásicas más. De esta manera un indigente corpus de personajes y acciones podía nutrir el mundo fabuloso necesario para las fiestas reales, además de enriquecer las mismas con el simbolismo y la estética propia de la mitología clásica.

Durante todo el Siglo de Oro se tuvo mayor preferencia por las fuentes latinas que las griegas. Aunque prácticamente eran análogas, la mitología latina tenía un matiz que la griega no –que sí la helenística de Alejandro Magno–: la relación de esta con el Imperio Romano y la glorificación del Emperador mediante la mitología. Julio César, César Augusto, Tiberio,

⁴⁹³ Cossío, *Fábulas mitológicas...* *Op. cit.*, p. 612.

⁴⁹⁴ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, pp. 88-89.

Calígula y un sinfín de emperadores nunca dejaron de ensalzar su estatus privilegiado y superior al resto de los ciudadanos romanos mortales, considerándose los emperadores divinidades y descendientes del mismísimo Eneas –recuérdese la *Enéida* de Virgilio y la relación del héroe romano con César Augusto–. No es extraño, pues, que aquellos reyes de los siglos XVII y XVIII y la expresión artística de estos quisieran emular los logros y presentarse del mismo modo que la civilización que había durado más de mil años, llegando a eruirse uno de los mayores imperios que había existido⁴⁹⁵. Así que la mitología latina llevaba implícito una significación de emperador, la categoría más elevada, excelsa, poderosa y próxima a una divinidad que un hombre ha ostentado nunca –con la absolución del Papa–. Este hecho incrementaba aún más la glorificación y la elevación superlativa que debía ensalzar y expresar la fiesta real a la persona homenajeadada.

Pero debe hacerse una aclaración en esta utilización de la mitología clásica. Como se puede comprobar en muchas piezas, no todas las fiestas reales de tema mitológico siguen un episodio sacado de las fuentes clásicas, aunque sí se construyen mediante personajes mitológicos. Efectivamente, en el modo de tratar la mitología en las fiestas reales hay dos variantes:

- **Seguimiento de las fuentes: la recreación y/o interpretación de un episodio preciso de las fuentes clásicas.**

En este caso el argumento de la fiesta sigue la evolución propia de un determinado episodio clásico asentado en la tradición culta. Se introducen licencias y variaciones de mayor o menor envergadura, pero la acción principal atiende al episodio mitológico con los personajes divinos y/o heroicos propios de ese relato. Ya que se tiene como origen e inspiración el episodio, cuando la trama llega al final, si bien de diferente manera, debe cerrarse de la misma manera que lo hace el relato clásico en las fuentes y en la tradición. No puede acabar de otra manera, pues lo clásico del episodio y la autoridad de las fuentes hacen que se deba cumplir el esquema principal e ineludible de la evolución dramática para poder reconocer el mito. Como vemos, alrededor de una determinada narración mitológica se construye la trama y la expresión artística de la fiesta real. Este es el caso de la gran mayoría de las fiestas reales de tema mitológico, muy en especial las realizadas bajo el reinado de Felipe IV y los primeros años de Carlos II, donde los temas de las fuentes permitían aún muchas representaciones por estar en la edad florida de la fiesta.

⁴⁹⁵ Esta émula llegará incluso con las batallas de navíos de guerra en el Estanque del Buen Retiro: «The sixteenth-century procession was intended to copy the Roman triumph, just as the mock naval battles with ships on wheels copied the Roman Naumachia» (Shergold, *A history... Op. cit.*, p. 262).

• **Libre fabulación: invención de nuevas tramas e historias configuradas mediante personajes mitológicos.**

Por el contrario, en estos casos, a pesar de que la trama se construye también mediante dioses o criaturas divinas de la jerarquía del Olimpo y relativas a los episodios clásicos junto con héroes mitológicos o personajes distinguidos con alguna relación con las fuentes clásicas y la mitología en general, no deben tener la obligación de estar relacionados entre sí. Aunque la naturaleza de estos personajes es plenamente mitológica y la caracterización de estos sigue el perfil y los atributos propios de las fuentes y de la tradición, no sucede lo mismo con la acción principal de la trama, que se construye siguiendo el patrón dramático de la comedia del siglo XVII. Esta es plenamente inventada por el autor que juega y mezcla los personajes mitológicos ya existentes para conseguir un episodio mitológico nuevo y no recogido en ninguna fuente, aprovechando y potenciando los atributos clásicos de estos para su propio interés alusivo. No se sabe cómo acabará porque no responde a ningún relato clásico, aunque se intuya que el bien y la justicia saldrán victoriosos por la “ocasionalidad” y el significado extraoficial. Por lo tanto, en esta modalidad se crea una auténtica fabulación nueva y original mediante figuras divinas y/o heroicas estratégicamente seleccionadas para mostrar la determinada intencionalidad de la “ocasionalidad”. Este tipo de variante mitológica está relativamente ausente del corpus de fiestas reales barrocas de los dos primeros tercios del siglo XVII, con excepciones⁴⁹⁶. Por el contrario, la exhaustiva producción de fiestas de tipo mitológico sacado de las fuentes hizo que, lógicamente, se agotaran los episodios y/o leyendas interesantes que no se habían tratado o que pudieran ser otra vez reinterpretadas. Este estado de agotamiento propio del barroco de la segunda mitad del reinado de Carlos II y del reinado de Felipe V hizo inevitable e inminente la fabulación libre.

⁴⁹⁶ Este es el caso de, precisamente, *Selva sin amor*, donde Lope introduce personajes conocidos por su naturaleza divino como Venus y Amor –además se sigue la genealogía de Cupido, haciéndose constancia de ser hijo de Venus y Marte, y de los atributos del niño Amor tales como su arco y las flechas–, pero no sigue ningún episodio mitológico propiamente dicho. La acción principal es el enamoramiento y los devaneos amorosos de pastores, empujados por el poder de amar de Cupido. Así que Lope se nutre de personajes mitológicos y bucólicos para fabular una acción y episodio completamente nuevo. Aunque es cierto que la pieza está considerada por el propio Lope como *Égloga pastoral, que se cantó a Su Majestad, que Dios guarde, en fiestas de su salud*, su temprana creación y configuración como espectáculo real, en relación al posterior desarrollo y consolidación del género poético-musical con Calderón, la acerca ya más a una fiesta real propiamente dicha que al antiguo género de las églogas cortesanas. Igualmente, en el drama mitológico *El Amor enamorado* (¿1633-1635?), del mismo Lope, también aparece una fabulación mitológica imaginada por el Fénix y que no aparece en las fuentes. Se trata de la obsesión de Cupido con Sirena, a la que rapta y quiere poseer. Pero la aparición de Diana rescata a la joven e impide que Cupido consuma un placer forzado.

Emilio Javier Peral Vega ha trabajado precisamente este problema del tema y estética mitológica en las fiestas reales, focalizando en las zarzuelas de la primera mitad del siglo XVIII⁴⁹⁷. Ya se percató y distinguió de la dos diferentes formas de exponer esa mitología del género poético-musical, tal y como aquí se ha recordado⁴⁹⁸. Lógicamente, estas dos metodologías para la fabulación del tema mitológico traen consigo un relajamiento de la condición mítica original. Este espacio vacío que la dramatización barroca hace de los mitos será el aprovechado por Calderón para la cristianización del mito, que más adelante será profundamente tratado.

Pero la visión de Peral Vega sobre el elemento mitológico se reduce únicamente a la importancia estética superficial que tiene, sin detenerse en cuestionarse las razones que la hicieron fundamental para el género de las fiestas reales. Esta perspectiva estética lleva, lógicamente, a la conclusión de que el tratamiento de finales del barroco produce una deformación burlesca de la mitología. Aunque centra su estudio únicamente en las piezas de la primera mitad del siglo XVIII, este es un hecho objetivo común también en toda la producción barroca del siglo XVII. Esta idea de Peral Vega se resume en «la figura del gracioso como fértil fuente de deformación de la materia clásica»⁴⁹⁹. Pero en realidad esta importancia que se le concede al gracioso como distorsionador burlesco de la mitología no es tal. Como anteriormente se ha dicho en el apartado dedicado a la figura de este personaje en relación a la "ocasionalidad", la condición del gracioso en cualquier género teatral barroco se basa, precisamente, en el relajamiento de la seriedad trágica efectuado mediante la picaresca, la sátira y la burla y de conexión con la realidad contemporánea del público. Esta condición está inserta en la idiosincrasia del tipo de personaje, de la máscara del gracioso. Entonces, en el género de las fiestas reales el gracioso no desempeñará más funciones de las que lleva a cabo en una comedia de enredo, por ejemplo.

La explicación a este asunto se puede deducir clara y limpiamente en la observación de las zarzuelas de fabulación libre. Sobre ellas Peral Vega asegura que tienen:

un argumento perfectamente extrapolable a cualquier comedia del siglo XVII encarnada en personajes mitológicos, elegidos en virtud de sus mayores posibilidades escénicas, pues, en

⁴⁹⁷ Peral Vega, "La zarzuela de la primera mitad..." *Op. cit.*, p. 223-243

⁴⁹⁸ «El dramaturgo extrae del corpus mitológico un mito que sirve de base al argumento de su obra. [...] El dramaturgo extrae de la mitología clásico ya no mitos sino héroes, dioses, etc» (Peral Vega, "La zarzuela de la primera mitad..." *Op. cit.*, p. 229.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 233.

tanto que dotados de una serie de atributos extraordinarios, pueden hacer uso de estos delante de un público ávido de espectacularidad.⁵⁰⁰

En efecto, tanto en los argumentos de comedias como en el de las fiestas reales se comparte un patrón respecto a los distintos tipos de personajes. Y el gracioso deforma la realidad dramática de la misma forma en ambas. La confusión de Peral Vega radica en pasar por alto dos cuestiones fundamentales para la concepción del género poético-musical que forman parte de las tesis que en este capítulo se están intentando explicar. En primer lugar, no atiende a la importancia del gracioso en la configuración de la "ocasionalidad" que se refleja en el argumento y trama. Precisamente, es en las fiestas de fabulación libre donde este fenómeno se ve más claramente debido a que es el autor el que crea una historia de estética mitológica construida según y los distintos niveles de significación que la oficialidad demanda y su intencionalidad quiere mostrar. En segundo lugar, pasa por alto la razón principal de la utilización del tema mitológico en las fiestas reales, que, como se ha visto, va relacionada con la naturaleza regia, política y social del espectáculo. Y, como en el caso del gracioso, Peral Vega no puede ver la necesidad de una expresión fantástica para nada realista debido a que, según él, son los elementos de deformación mitológica propias del final del barroco los que

los zarzueleros insertan en sus obras para contribuir, al fin, al objetivo fundamental de este tipo de representaciones, que no era otro que la diversión, en virtud, como señalábamos al principio, de una espectacularidad que, en muchas ocasiones, se convierte en el ingrediente fundamental.⁵⁰¹

Tal y como se observa, si bien el elemento fantástico responde a esta necesidad de la espectacularidad y ostentación propia de estos espectáculos, igual que se verá a continuación con la materia épica y caballerescas, esta expresión alejada de la realidad va mucho más allá de atender a las necesidades de «un público ávido de espectacularidad».

2.3.5.2. La materia épica medieval y caballerescas

Después del tema ambientado en el mundo mitológico clásico, la siguiente expresión de lo fantástico y no realista en las fiestas reales se centra en las leyendas y episodios de corte medieval. Aunque no tan común como el tema mitológico, no hay que descartarlo

⁵⁰⁰ *Ídem.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 243.

como materia de la que se nutrían también las fiestas reales, «presentes en triunfos palatinos en los que los *trionfi* a la italiana desarrollaban temas épicos cargados de presencia musical, como ocurre en *Duelos de amor y Fortuna* de Bances Candamo»⁵⁰². Y este hecho no debe de extrañarnos por las características de grandeza y aires legendarios y de distinción humana muy por encima del común de los mortales, demostrados mediante la victoria ante seres irreales de tremenda y terrorífica naturaleza⁵⁰³. Las palabras que a continuación vendrán quieren sufragar aquello que muy observadoramente Aurora Egido demandó del estudio del elemento caballeresco en las fiestas reales:

Alguien, en ese sentido, tendrá que estudiar la permanencia en palacio de asuntos relativos a las novelas caballerescas o pastoriles, que ya estaban pasados de moda, pero que perviven en el teatro, asunto que también afecta al género aparentemente obsoleto de la alegoría, tan presente en los autos y desarrollado por Baltasar Gracián en *El Criticón*.⁵⁰⁴

Aunque mortales, Tristán, Isolda, Orlando, Bradamante, Angélica, Medoro y otros personajes pertenecientes a la épica medieval y a la literatura caballeresca eran personajes que podían sin ningún problema representar y expresar el ideal y el comportamiento de seres eternos y poderosos sin perder el sentimentalismo que a sujetos de semejante perfil se le requiere⁵⁰⁵; la imagen de estos héroes de corte medievalizante y caballeresca resultaba a la práctica la misma que dioses o semideos mitológicos. Aunque, eso sí, con diferencias notables en cuanto, por ejemplo, a la estructura argumentativa –que no en la finalidad estética, que es lo que aquí interesa–. El común de estas historias se basan, en líneas generales tal y como explica Victor Millet en relación a la leyenda de Tristan e Isolda,

de la primera parte de un relato de conquista amorosa de corte tradicional y heroico: en las historias épicas de este tipo, el héroe desconocido que viene de otra tierra posee cualidades

⁵⁰² Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, pp. 149-150.

⁵⁰³ En este rasgo destacan las figuras de los dragones, como aquel que interviene en la historia de Tristán e Isolda: «Marc, que no tiene ningún deseo de casarse, escoge justamente a aquella mujer que parece imposible de conseguir, Isolda, de modo que Tristán parte de nuevo hacia Irlanda y mata allí un dragón que amenazaba la seguridad del reino» (Victor Millet, “Introducción”, en Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, Victor Millet (ed.), Madrid, Ediciones Siruela, 2001, p. 9).

⁵⁰⁴ Egido, “Zarzuelas y óperas...” *Op. cit.*, p. 150. Si bien Francisco López de Estrada trató el tema y esbozó el panorama general de la materia medieval en las fiestas palaciegas, en las justas literarias y la relación con *El Quijote*, no llega a profundizar en la búsqueda, por ejemplo, de los motivos del rescato de la materia o el modo en que se trata dicha materia, convirtiéndose en la expresión del elemento fantástico. Para más información sobre dicho artículo, véase López de Estrada, “Fiestas y literatura...” *Op. cit.*, pp. 291-327.

⁵⁰⁵ «Sin duda alguna, la historia ofrecía los mejores elementos para desarrollar a nivel narrativa todas las inquietudes que la temática amorosa generaba en el público literario no latino en aquellas décadas y las siguientes», Victor Millet, “Introducción”... *Op. cit.*, p.9.

excepcionales y se convierte en salvador de la comunidad, recibe como premio a la mujer (hija o hermana del rey) y funda una nueva dinastía [...];⁵⁰⁶

Efectivamente, esto se reduce perfectamente al motivo principal de este tipo de obras, desde el que están primariamente pensadas y construidas, así como expresados: «el más valiente siempre logra a la más hermosa»⁵⁰⁷. El halo etéreo y sobrehumano –producido por la excesiva e intencionada idealización ética y moral del caballero– con que la tradición los había pintado y los recordaba junto con el maravilloso imaginario y animalario propio de estas leyendas permitían que el rasgo fantástico y no realista efectuase esa función de expresividad excelsa de la persona homenajeadada de la fiesta. Fausta Antonucci observa la falta de estos rasgos fabulosos en la comedia de Lope de Vega *Ursón y Valentín* (compuesta entre 1588 y 1595) que toda obra considerada verdaderamente caballerescas debe de tener:

[...] *Ursón y Valentín* no presenta ninguno de los caracteres que vinculamos habitualmente con lo caballeresco: es decir, hazañas excepcionales, al borde de lo inverosímil, duelos y encuentros bélicos, torneos, justas, desafíos, a lo mejor encantamientos... Esto llama la atención aún más cuando se considera que estos elementos no faltan, ni mucho menos, en la fuente francesa, que se centra sobre todo en los numerosísimos y exagerados actos de valor de los dos mellizos protagonistas⁵⁰⁸.

Aunque inspirada *Ursón y Valentín* en una novela caballerescas francesa del siglo XV, tanto en esta comedia como en muchas otras de su primera época,

nunca, ni siquiera en las piezas cuya intriga podía dar a pie a un desarrollo meramente fantástico, Lope se ajusta a un tratamiento de cuento de hadas, orientado exclusivamente a la diversión espectacular; y eso a pesar de lo novelesco de la materia tratada, de sus conexiones con una práctica escénica cortesana y de su ambientación fuera de la España contemporánea.⁵⁰⁹

Esta ausencia de los caracteres mágicos y fabulosos es lo que diferencia las comedias caballerescas e inspiradas en el romancero de las fiestas reales inspiradas y basadas en el

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.10.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁸ Fausta Antonucci, "La materia caballerescas en el primer Lope de Vega", en *La comedia de caballerías: actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 62.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 75.

género épico⁵¹⁰. Proceden del mismo hipotexto, pero sus expresiones están totalmente alejadas las unas de las otras.

Además, no hay que olvidar que los antecesores del espectáculo y ceremonia de la fiesta real fueron los torneos y justas medievales. Como se ha explicado anteriormente, en esta evolución de la ceremonia la dramatización del combate bélico acentuaba e idealizaba el estamento guerrero y noble, precisamente, mediante el elemento caballeresco de la literatura épica medieval y del Renacimiento. La alabanza del homenajeado lo acercaba, esta vez, a los valores y comportamientos nobles de los héroes de la literatura épica caballeresca. Así pues, no debe extrañar que la materia caballeresca pueda ser la ambientación de fiestas reales barrocas. La expresión de grandeza, justicia y poder del retratado se cumplía perfectamente sobre el escenario, recordando a lo que sucedía en los torneos cuando quebraban las lanzas⁵¹¹.

Como ocurre con las fiestas reales ambientadas en determinados episodios mitológicos recogidos en las fuentes clásicas y en la tradición grecolatina, las piezas que estaban inspiradas su argumento y estética en la materia medieval debían seguir también los relatos precisos que las fuentes medievales y caballerescas señalaban. Al ser esta materia menos clásica que la mitología y no tan genérica por recogerse en unas determinadas leyendas o relatos concretos, era fundamental que tanto la acción principal como los personajes se correspondieran con los de las fuentes.

Este punto de la inspiración y relativo seguimiento de las fuentes épicas y caballerescas es harto interesante para la descripción de la materia legendaria medievalizante. La élite de la crítica literaria ha planteado los problemas que este tipo de teatro palaciego tiene. En relación a la pieza *El jardín de Falerina* (1648) de Calderón, Ángel Valbuena Prat la calificó simplemente como comedia novelesca⁵¹². La materia en la que se basan estas piezas palaciegas llevó a Ignacio Arellano a describir y analizar su estructura, concluyendo la naturaleza épica y caballeresca de estas eminentemente palaciega⁵¹³, no posible ni efectiva en el espacio del corral: «Con estructura de enredo, pero situadas en lugares y/o tiempos exóticos, en cortes italianas, Bohemia, Francia o Escocia, con personajes nobles y

⁵¹⁰ Igual ocurre con las demás comedias caballerescas que la investigadora italiana analiza en el comentado artículo. Estas son: *El Marqués de Mantua* (1596), *Los palacios de Galiana* (entre 1597 y 1602), *La mocedad de Roldán* (compuesta entre 1599 y 1603) y *Las pobrezas de Reinaldos* (probablemente de 1599), en *Ibid.*, p. 59-77.

⁵¹¹ «The tournament in the sixteenth century continued to have a dramatic setting, and to perpetuate the spirit of the literature of chivalry» (Shergold, *A history... Op. cit.*, p. 237).

⁵¹² Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I*, Ángel Valbuena Prat (ed.), Madrid, Aguilar, 1991, p. 1887.

⁵¹³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 505.

argumentos a menudo inspirados en refinados mundos literarios (novelescos, cortesanos)»⁵¹⁴. A la práctica, estas piezas regias son la traslación espectacular puestos en escena de historias, aventuras y leyendas épicas y caballerescas que tienen un origen claramente medieval. No hay duda tanto de la caracterización de Valbuena Prat como de Arellano.

Pero, tal y como se está tratando de exponer en este trabajo, el criterio de la temática caballerisca se presenta en estas argumentaciones —totalmente válidas, como se acaba de decir— como un aspecto de peso y definitorio de una hipotética estructura singular y única de este tipo de piezas. Esto se percibe perfectamente cuando Alejandra Pacheco y Costa, analizando este problema de la temática de *El jardín de Falerina* y su rareza respecto al común de las fiestas reales —inspiradas en la mitología grecolatina—, declara:

Pese a que dentro de este subgénero abundan las comedias de tema mitológico, está claro que *El Jardín de Falerina* no puede calificarse como comedia mitológica: el único personaje sobrenatural es Falerina, hija de Merlín y el tratamiento de los personajes mortales con ella se aleja mucho de los esquemas de las comedias propiamente mitológicas de Calderón.⁵¹⁵

Por supuesto, Falerina es el único personaje de naturaleza sobrenatural de la historia, responsable, pues, de toda la carga directa de magia en la trama. Pero este hecho no señala que Calderón trate de manera diferente que lo hace con los personajes mitológicos. Más bien al contrario: el hecho que solamente aparezca Falerina como figura fantástica y mágica demuestra que, como los personajes mitológicos grecolatinos, Calderón y todos los dramaturgos que crearon piezas de estas materias seguían las fuentes épicas y caballerescas con un elemento enorme de fantasía, imaginación y no realismo, igual que en el caso de las fuentes clásicas. Pudiera añadirse atributos mágicos, fantásticos e inverosímiles a personajes mortales como Rugero o Marsilio, acrecentando la espectacularidad y el asombro escénico, pero esto no variaría en absoluto la finalidad de la temática caballerisca en el género de las fiestas reales. La razón principal de la utilización de la materia épica es el contenido de su elemento fantástico, heroico y no realista de su misma naturaleza, que se adecúa perfectamente para la auto-expresión ostentosa y espectacular del monarca o de la persona homenajeada que todo acto regio del barroco estaba obligado a mostrar y a reflejar. Entonces, todo es cuestión de estética alejada y desplazada del realismo y de la

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 503.

⁵¹⁵ Alejandra Pacheco y Costa, "Música, espacio escénico y estructura dramática en *El Jardín de Falerina* de Calderón de la Barca", *Teatro: revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, n° 19, 2003, p. 83.

verosimilitud que expresa la naturaleza oficialmente excelsa y superior de las personas a las que se dedica la fiesta y por las que se ha creado el espectáculo.

La temática caballerescas de estos puntos de vista de la crítica teatral se trata como una característica definitoria de un subgénero cuando, en realidad, atiende únicamente a una cuestión estética y de expresión, exactamente igual que ocurre con las fiestas reales de temática mitológica y aún más de tratamiento alegórico. Es una variación estética, no conceptual del género de las fiestas reales, pues, al fin y al cabo, las materias mitológicas, épico-caballerescas y alegóricas tienen un mismo fin.

No obstante y atendiendo a la menor cantidad de leyendas y de fuentes medievales y renacentistas del tema caballeresco en comparación con los mitos grecolatinos, la materia es bastante más reducida y, en términos generales, se puede sintetizar en las tres principales líneas de materia épica medieval en Europa. Por consiguiente, aparecen como punto de partida el tema extraído del ciclo carolingio o francés, el tema propio del ciclo bretón o anglosajón y el ciclo de los Amadises o libros de caballería hispana.

- **Ciclo carolingio o francés.** En la materia francesa medieval sobresalen los personajes relacionados con Carlomagno y su sobrino Roldan recogidos originariamente en *Le Chanson de Roland* (siglo XI), aunque, como es sabido, las versión que se utilizaron de base en la época y que más se aproximaban al perfil fantástico y caballeresco necesario para la extradición de esos relatos como ambiente para una fiesta real o cualquier espectáculo cortesano en los siglos XVII y XVIII fueron las que recogieron los poemas épicos *Orlando innamorato* (1486) de Matteo Maria Boiardo (1441-1494) y, especialmente, *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto (1474-1533). Como se deduce, cualquier relato de estas obras pueden ser –y fue– materia de ambientación argumental y estética épico-caballeresco para el género poético-musical, sobresaliendo en la fiesta española⁵¹⁶ igual que ocurre con la materia mitológica clásica los episodios de honda carga amorosa como son los episodios interconectados de Marfisa, Rugero, Falerina, Lisidante y Bradamante y el de Angélica y Medoro, historia esta que provoca los celos del héroe Orlando⁵¹⁷.

⁵¹⁶ La difusión de la obra de Ariosto y su importante resonancia e influencia en la literatura española han sido tratadas por Máxime Chevalier (en *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de L'Université de Bordeaux, 1966 y en *Los temas ariostescos en el romance y la poesía del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1968) y José Julio Martín Romero ("Nuevos datos sobre la influencia del Orlando furioso en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto", *Revista de Literatura Medieval*, núm. 16/1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2004, p. 95-119).

⁵¹⁷ Aún no pudiendo considerar plenamente fiestas reales por varios motivos entre los que se cuentan su naturaleza popular, no espectacular y, por lo tanto, no poético-musical, a las piezas de Lope de Vega

Pedro Calderón de la Barca fue un gran exponente de las fiestas reales de temática caballeresca derivada de Orlando. Destacan la zarzuela en dos jornadas *El jardín de Falerina* (1648), cuya música parcial se ha conservado con algunas variantes⁵¹⁸, basada en los episodios del encuentro de Rugero con la bruja Falerina⁵¹⁹; y la fiesta real *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (3, 4 y 5 de marzo de 1680, en las celebraciones de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans), que recrea la leyenda de los mellizos Leonido y Marfisa, que comparten hado y divisa. Estas dos no son los únicos exponentes del teatro caballeresco regio.

Existe también *Auristela y Lisidante*, fiesta de 1660 dedicada a la infanta María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, para la celebración de su boda con Luis IX de Francia. La singularidad de esta pieza es que está inspirada en las aventuras de la novela bizantina *Persiles y Segismunda* de Cervantes, hecho este que, aunque el tema es próximo a la épica caballeresca y comparten el personaje de Lisidante con *El jardín de Falerina*, no se puede englobar esta pieza con la materia caballeresca francesa⁵²⁰.

Por otro lado, directamente del *Orlando furioso* de Ariosto tomaron dos dramaturgos del final del barroco la historia de amor de la princesa Angélica y del guerrero sarraceno Medoro y del episodio de celos del héroe para el argumento y la temática de fiestas reales:

anteriormente citadas se les debe de sumar *Los celos de Rodamonte* (1588) y *Belardo el furioso* (1586-1595) como unos de los primeros exponentes de calidad de la materia caballeresca ariostesca en el teatro hispánico. Algo semejante ocurre con las primeras representaciones en palacio de piezas de esta materia y estética caballeresca. La denominada comedia *Rodamonte aragónes* (representada en octubre de 1622 por la compañía de Alonso de Olmedo *Fuentes I*, p. 234) y *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope de Vega (representada entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 por la compañía de Juan de Morales *Fuentes I*, p. 235), fueron representadas en el Cuarto de la reina del Alcázar de Madrid, sin poder denominarse propiamente fiestas reales sino comedias palaciegas, además de la comentada falta de elemento fabuloso y mágico, por la sencillez de su concepción escénica, eminentemente teatral, no espectacular multiartística. Ambas no tienen una autoría concluyente y demostrable: para *El Rodamonte aragónes* La Barrera y Subirats lo relacionan con *El valiente Lucidoro* de Juan Bautista de Villegas.

⁵¹⁸ BC: Mus. MS 747/4.

⁵¹⁹No se debe confundir esta zarzuela de Calderón con una comedia escrita conjuntamente con Francisco Rojas Zorrilla y Antonio Coello Ochoa de 1636 (*El jardín de Falerina*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Barcelona, Octaedro, 2010) ni con un auto sacramental homónimo del mismo Calderón de 1675. Para un mayor conocimiento sobre la obra, su temática y la forma de dramatización del género caballeresco de Calderón, consúltese Felipe B. Pedraza Jiménez, "El jardín de Falerina" y la recreación escénica de las caballerías", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Estudios sobre Rojas Zorrilla, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 219-234; y Loise Stein, "La música en la comedia cortesana caballeresca, y el poder del canto", en *La comedia de caballerías: actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 101.

⁵²⁰ Para un conocimiento mayor del argumento y comparación con Hado y divisa, véase Danièle Becker, "Hado y divisa de Leonido y de Marfisa. Adiós a las tablas palaciegas de Calderón", en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 53-63.

*Cómo se curan los celos y Orlando Furioso*⁵²¹, de Francisco Bances Candamo, estrenada el 22 de diciembre de 1692 en celebración del aniversario de la reina madre Mariana de Austria; y *Angélica y Medoro*⁵²², de Antonio de Zamora, estrenada el 7 de abril de 1722 en celebración de las nupcias del príncipe heredero y futuro Luis I y la princesa Luisa Isabel de Orleans.

- **Ciclo bretón o anglosajón.** La materia de Bretaña también suministra argumentos y temas al género poético-musical por su alto grado de fantasía originaria. Sobresalen, como es lógico, el ciclo artúrico sobre otras leyendas y relatos épicos ingleses. Las aventuras y fortunas de Arturo, Lancelot, Ginebra, Tristán e Isolda bien pueden nutrir, inspirar y ambientar una fiesta real porque el requisito de fantasía y ruptura de la realidad se cumple extraordinariamente. Pero, como es de esperar, en la fiesta real española no se encuentra ninguna representación de esta materia épica anglosajona. Debe incluirse en esta lista por incluir el *Orlando furioso* de Ariosto un gran número de relatos procedentes de este ciclo inglés —como por ejemplo Falerina, hija de Merlín, o el propio Orlando, que «no ha de ser ya un caballero del ciclo de Arturo, sino un paladín cristiano»⁵²³, tal y como Pedro Penzol define el tratamiento del caballero a manos de Boiardo—. Las distintas culturas, las posiciones políticas y, posiblemente, las diferencias antinómicas en cuanto a la religión entre España e Inglaterra en el siglo XVII y principios del XVIII no ayudaron a que artistas españoles extrajeran de este ciclo el argumento y la ambientación para las fiestas reales de los Austrias y de los primeros Borbones.

- **El ciclo de los Amadises o libros de caballería hispana.** Mientras que en el resto de Europa durante absolutamente toda la Edad Media se tenía una épica medieval con grandes rasgos fantásticos y utópicos, en España esto es distinto. El alto nivel de realismo de su épica medieval en comparación con la europea hizo que, con la llegada de la imprenta y la divulgación de obras de otros países en el inicio del Renacimiento, se creara una literatura épica más fantasiosa que sorprendiera al entretenimiento de los lectores. Así

⁵²¹ Para profundizar en esta zarzuela de Bances Candamo, consúltese Pedro Penzol, "Angélica y Medoro en el Orlando furioso de Francisco Bances Candamo", *Clavileño*, VII, 1956, n.º. 39, pp. 19-23; Pedro Penzol, "Desde Ariosto hasta Bances Candamo", *Archivum*, VI, Oviedo, 1956, pp. 321-326; y Alice M Pollin, "El Orlando furioso de Francisco Bances Candamo: importante interpretación dramático-musical del tema ariostesco", *Música y teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 95-106.

⁵²² La autoría de esta zarzuela, considerada durante mucho tiempo por la crítica de José de Cañizares, es muy probablemente de Antonio de Zamora. El primer documento que demuestra que no es de Cañizares es la crítica titulada *Responde a d. Panuncio d. Armengol su dictamen satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro* (BNE: VC/293/26), donde la crítica clasicista arremete en especial al responsable de los sainetes, José de Cañizares. La posición de Zamora como dramaturgo conocido en la corte y experimentado en actos oficiales de tal índole, gentilhombre de Felipe V, el estilo y la gran amistad con Cañizares son puntos que deben tenerse muy en cuenta para pensar que este "melodrama" salió de la pluma de Zamora.

⁵²³ Pedro Penzol, "Desde Ariosto..." *Op. cit.*, p. 322.

pues, esta literatura caballeresca del siglo XVI puede sintetizarse con el extraordinario *Amadís de Gaula* (publicada en 1508), supuestamente de Garci Rodríguez de Montalvo, el primer libro de caballerías español. En este libro se fundamentarían gran parte de los posteriores ejemplares de este género. El mundo y la propia jerarquía cósmica basada en los ideales y actitudes del buen caballero recuperó el elemento ideal para la literatura española. Los trece libros que se publicaron continuando la saga de *Amadís* dan fe de lo referencial que fue esta obra para el mundo caballeresco con el que a Alonso Quijano «se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio»⁵²⁴. Así que, muy claramente, la materia de los Amadis, Palmerines y la caballería propiamente hispana podía ser el motivo fantástico y falto en realismo (que no verosimilitud) que la fiesta real necesitaba.

El ejemplo más elevado y categórico de esta expresión palaciega es *La Gloria de Niquea*, del conde de Villamediana. Estrenada el 8 de abril de 1622 en Aranjuez en celebración del aniversario de Felipe IV, la fiesta está inspirada en el episodio del Amadís de Grecia y la princesa Niquea, incluida en el *Amadís de Grecia* (1530), de Feliciano de Silva (†1554), el sexto libro de la saga amadisiana. Es sintomático y muy clarividente que *La Gloria de Niquea* sea el primer espectáculo considerado poético-musical⁵²⁵ al menos parcialmente de la corte española, sin discernir la materia de la que está inspirada. El hecho de que la estética escogida por el conde de Villamediana sea la épica y caballeresca con altos elementos fantásticos y no realistas demuestra así que la preferencia de la mitología clásica para las fiestas reales no es un rasgo indispensable de concepción del mismo género, sino un asunto puramente de su estética, de la expresión de la naturaleza elitista y regia del espectáculo, relegando su importancia a uno relativo segundo plano.

Como ocurre con la materia francesa, *La gloria de Niquea* no es la única representación de la utilización del imaginario y estética caballeresca, en este caso, española. El 23 de abril de 1686 y días sucesivos hay la noticia de que la compañía de Manuel de Mosquera representó en el Coliseo del Buen Retiro al público una serie de comedias, de las que una se refiere como «la comedia de *Palmerín*, alumbrado el teatro y con sus tramoyas y ha habido mucha entrada»⁵²⁶. La descripción de los recursos técnicos del legajo insinúa que muy posiblemente se trate de una fiesta real, siendo lo más probable la reposición de

⁵²⁴ Cervantes y Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Planeta, 2005, p. 3; I, cap. 1.

⁵²⁵ Cotarelo considera que Calderón crea el género poético-musical dividido en dos actos con *El jardín de Falerina* (Cotarelo, *Historia de la zarzuela... Op. cit.*, p. 51), aunque no advierte la existencia y la capital importancia de *La gloria de Niquea* para la evolución del género de *La gloria de Niquea*.

⁵²⁶ *Fuentes I*, p. 171.

Palmerín de Oliva o la encantadora Lucelinda de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), comedia inspirada en las aventuras y andanzas del caballero Palmerín, procedente del primer libro de una de las series caballerescas hispano-portuguesas más fecundas, inaugurada en 1511 por Francisco Vázquez con *El libro del famoso y muy esforzado caballero Palmerín de Oliva*⁵²⁷.

Otros ejemplos de piezas poético-musicales de estética caballerescas hispanas de la órbita del Amadís de Gaula son, por un lado, la zarzuela atribuida a Manuel Francisco de Armesto Quiroga *Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos*, basada en el héroe del libro *Las sergas de Esplandián* de Garcí Rodríguez de Montalvo, «en la que se cuentan las hazañas del hijo del ilustre caballero de Gaula»⁵²⁸, y por el otro, la zarzuela barroquista *Amor, ventura y valor y el invencible Amadís*, inspirada en la primera saga caballerescas del héroe de Gaula. Ambas fiestas fueron puestas en músicas por José de Nebra, la primera entre el 12 y el 26 de febrero de 1729 en el Teatro de la Cruz de Madrid por la compañía de Antonio Vela y la segunda el 27 de noviembre de 1739 por la compañía de Inestrosa⁵²⁹.

Igual que sucedió con las fiestas de Bances Candamo y Zamora, la estética y la materia caballerescas en el género poético-musical español tuvo época más álgida, precisamente, en las postrimerías del barroco, durante la primera mitad del siglo XVIII. Queda demostrado que los libros de caballería españoles del siglo XVI son una fuente igual de válida que la materia francesa o ariostesca para la expresión ostentosa y espectacular en busca del asombro y la maravilla de las fiestas reales.

En relación al tema de la materia caballerescas española, llama extraordinariamente la atención el hecho de que en la fiesta real barroca española se tuviera que recurrir a la épica medieval extranjera o inspirada en ella –como es el ciclo de los Amadises– teniendo España una tradición épica medieval tan rica como es la de los cantares de gesta y los romances castellanos. Ni el Cid Campeador, ni los siete Infantes de Lara, ni el Infante Arnaldos ni

⁵²⁷ El fuerte aprecio de Juan Pérez de Montalbán por el tema caballeresco queda ratificado con otras piezas teatrales del mismo estilo: la comedia *El Florisel de Niquea* que dramatiza las aventuras del hijo de Amadís de Grecia y Niquea y el auto *El caballero del Febo* inspirado en el libro de caballerías español *El caballero del Febo el troyano* (1576), obra de Esteban Corbera .

⁵²⁸ Claudia Demattè, "Las proezas de Esplandián, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coord.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. 1, 2004, p. 614. De esta manera lo declara: «en efecto, como veremos, *Las proezas* puede considerarse una zarzuela por la importante presencia de apuntes en música. Este elemento nos lleva a pensar que posiblemente fue compuesta a finales del siglo XVII o bien en las dos primeras décadas del s. XVIII [...]. El autor (¿Cuadra?, ¿[Manuel Francisco] Armesto y Quiroga?) debió de aprovechar el éxito aurisecular del teatro caballeresco para proponer a su público la re-escritura de *Las sergas de Esplandián*, en la que podían combinarse elementos de la comedia barroca espectacularidad, honor y amor con otros más bien característicos del s. XVIII música instrumental, canto, aparatos escénicos » (*Ibid.*, pp. 615-616).

⁵²⁹ *Ídem.*

Fernán González aparecen nunca como base para el argumento y estética del género poético-musical. Y extraña más teniendo en cuenta que en estas leyendas el ideal de buen caballero, justo, fiel con el monarca, poderoso, pundonoroso y de cristianísimas creencias, valores y actitudes caracteriza a los protagonistas, cumpliendo gran parte de los atributos y del parecer ideológico que debían de tener los personajes principales –reflejo de la monarquía y la alta nobleza– y que tan efectivo sería para la utilidad pragmática de la fiesta. Es importante dejar claro que la ausencia de la épica tradicional castellana está en el género de las fiestas reales, de naturaleza poético-musical y de gran ostentación y espectáculo, no en las comedias de materia histórica, tal y como lo demuestran los documentos de representaciones palaciegas, siendo el adalid de la preferencia del tema histórico para palacio Bances Candamo.

¿Por qué, teniendo una épica medieval tan significativa, además de una extraordinaria a la vez que sencilla belleza lírica por los romances, se tuvo que recurrir a la materia de corte extranjero? ¿Es que se reniega de lo más puramente nacional de la literatura y de la cultura hispana? Esta última pregunta no debe ni plantearse: absolutamente que no hay repudio ni reniego de los valores más puramente castellanos. Esto iría en contra, no solo de la nación y cultura, sino también de la misma concepción de la monarquía hispana. Y esto último, en una fiesta real que es reflejo del soberano, es impensable. Como se puede ver, esta cuestión planteada sobre la identidad castellana está concebida entorno a valores conceptuales y significativos. Aquí está el terrible error: no se debe mezclar el fondo con la superficie. Por supuesto que los ideales, valores e incluso la ideología mostrada en las fiestas reales del barroco puede ser –salvando la distancia histórica y social– análoga a la de la épica castellana tradicional. Pero lo que cuenta aquí es la expresión, como se viene subrayando en este apartado. En este aspecto sí que ha cambiado considerablemente en cuanto a la épica medieval castellana.

Si se observa estéticamente las tres principales materias medievales posibles para la ambientación de una fiesta real, severá que, como con la mitología clásica, en esta está ausente el elemento realista y se potencia el fantástico y legendario, mientras que en la épica castellana se distingue de toda épica europea, precisamente, por ser la menos fantástica y atender a cuestiones puramente históricas desde una perspectiva –en comparación– extraordinariamente más realista y verosímil. El gran investigador y recuperador de los romances castellanos, Ramón Menéndez Pidal, escribía en 1938 sobre esta característica genuinamente castellana:

En medio de la relativa uniformidad del estilo en la canción narrativa de todos los países, los romances se distinguen por una extrema sencillez de recursos, que se manifiesta ora en la abstención y eliminación de elementos maravillosos o extraordinarios, ora en la parquedad ornamental, en la adjetivación reprimida, ora en la versificación asonantada monorríma; es la misma austeridad realista, la misma simplicidad de forma que caracteriza nuestra literatura más representativa desde el primer monumento literario. Con esa sencillez de recursos, los romances alcanzan gran viveza intuitiva de la escena, emoción llana y fuerte, elevación moral, aire de gran nobleza.⁵³⁰

Efectivamente, en la épica castellana del Medievo no aparecían ni dragones, ni hipogrifos, ni brujas y magos, ni gigantes ni enanos, ni, lo más importante, los héroes de fuerte brazo exterminaban centenares de enemigos con solo un espadazo ni mataban seres que, como ellos mismos, estaban muy por encima de la naturaleza liviana y mortal — inverosímil—. La historia en el ciclo francés —a excepción del trasfondo verídico de Carlomagno y su sobrino—, en el ciclo artúrico y en los libros de caballerías hispánicos del XVI se arrincona hasta tal punto que llega a fabularse y a distanciarse de ella, cosa que no ocurre en Castilla⁵³¹. La función informativa de los cantares de gesta y de los romances hace que la fabulación medieval y cabaleresca no sea posible en los reinos hispánicos. La fantasía, pues, solamente pregonaba cada una de los versos de Orlando, de Amadís y de tantas otras leyendas maravillosas e irreales, no las hazañas del Cid ni de Fernán González. Estas parten de una historia verídica e histórica que las otras leyendas medievales europeas o bien nunca han tenido o bien han perdido. De ahí que las primeras no sirvan como tema expresivo para las fiestas reales, totalmente al contrario como creía la crítica ilustrada cuando dice que «los argumentos verdaderos son mejores que los fingidos»⁵³².

Para acabar de comprender exactamente esta idea de la necesidad del elemento fantástico para la expresión de las fiestas reales, es harto ejemplar recordar las razones por las que Alonso Quijano se convirtió en don Quijote de la Mancha. Está en el perfil de los

⁵³⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 26.

⁵³¹ «Desde luego, la antigua epopeya española se distingue de las otras por tener un campo de inspiración más moderno que todas. Mientras la épica germánica relata asuntos de la edad de las invasiones, mientras la francesa deja de inspirarse en la historia con la época carolingia, hacia el siglo IX, en cambio, los temas conservados en la épica española van desde el siglo VIII, con el rey Rodrigo, hasta el XI, con el Cid, y aun hasta el XIII, con Alfonso VII y el rey Luis de Francia. Esto quiere decir que España se manifiesta más tenaz, más tradicionalista en mantener en actualidad un viejo género literario» (*Ibid.*, p. 10).

⁵³² Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 508. Ignacio de Luzán desarrolla esa idea básica para la poética dramática neoclásica e ilustrada poniendo de manifiesto, precisamente, la superioridad a nivel didáctico de «los nombres y hechos del rey don Rodrigo, del Cid, del Gran Capitán, de Hernán Cortés y de otros semejantes [...]. Y sin duda tales sucesos serán mejores para la tragedia que otros igualmente históricos pero menos sabidos. Yo creo que por esto los griegos antiguamente se ceñían a un cierto número de sucesos ruidosos entre ellos y a ciertos héroes y personas muy nombradas de algunas familias, como Hércules, Teseo, Hécuba, Andrómeda, Ifigenia, Yocasta, Orestes, Edipo, Tiestes, etc» (*Ibid.*, p. 509).

modelos que escoge y del mundo fantástico de que provienen la clave de la primera locura del hidalgo –a la vista de sus convecinos, claro está–:

Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar (que era hombre docto graduado en Sigüenza), sobre cuál había sido mejor caballero, Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar, era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo; que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga. [...] Decía él, que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero; pero que no tenía que ver con el caballero de la ardiente espada, que de sólo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. Decía mucho bien del gigante Morgante, porque con ser de aquella generación gigantesca, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado; pero sobre todos estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en Allende robó aquel ídolo de Mahoma, que era todo de oro, según dice su historia. Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galalón, al ama que tenía y aun a su sobrina de añadidura.⁵³³

Alonso Quijano quiere emular a los caballeros míticos de las leyendas carolingias, artúricas y amadisianas, no al Cid, ni Bernardo el Carpio ni Fernán González. Los dos tipos de caballeros y mundos mostraban los correctos y correspondientes valores necesarios para poder blandir una espada y capitanear los versos del género épico. Pero estaba en la condición, actitud y naturaleza excelsa y casi sobrehumana, invencible ante inimaginables adversarios, lo que Alonso Quijano deseaba. Como él, los reyes querían y debían verse reflejados y expresados mediante esa superlatividad de gloria y poder en la que creían haberse engendrados. Sería Alonso Quijano un loco que, más allá del parecer, sabía quién era y quién podía ser⁵³⁴ o tendría la misma locura de los monarcas... Eso sí, a diferencia de los soberanos, don Quijote llegó a decir sinceramente en el lecho ya de muerte:

Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. [...] Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas del andante caballería; ya conozco mi

⁵³³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*... *Op. cit.*, p. 35; I, cap. 1.

⁵³⁴ «Yo sé quién soy -respondió don Quijote-; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías» (*Ibid.*, p. 66; I, cap. 5).

necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios, escarmentado en cabeza propia, las abomino.⁵³⁵

Cervantes tenía claras las posibilidades que la materia caballeresca, por ese distanciamiento fantástico, podía producir en el arte literario. Y, como se ha visto, la fabulación caballeresca –siempre que procedan de tradiciones de alto elemento fantástico y no realista– era asunto perfectamente válido y fecundo para la expresión de unos espectáculos que estaban pensados por y para los reyes españoles.

2.3.5.3. Personajes y argumentos alegóricos

El último modo de expresión de lo fantástico y no real en las fiestas reales españolas que se puede encontrar se muestra, ya no solo en escasas piezas, sino de una forma que, a primera vista, parece alejarlo considerablemente del común del género poético-musicales. Se trata de la fabulación del argumento y de los personajes de manera alegórica. Esta forma de crear una fiesta real y su curiosa y singular ambientación hace que, aunque no pueda más que considerarse y entenderse como fiesta real, parte del complejísimo engranaje de la “ocasionalidad”, del disfraz que la intencionalidad, la significación extraoficial y de los demás niveles de significación interrelacionados entre sí se sinteticen y se reduzcan a uno solo, expresado de manera totalmente directa, clara y sencilla. En las fiestas reales basadas en una ambientación alegórica se desvanece la posibilidad de ambigüedad y, así, de ocultamiento de una hipotética crítica o mensaje políticamente incorrecto.

Como se comprende de su base alegórica, estas piezas no parten de episodio clásico y tradicional alguno, ni de leyenda o mito recogidos en ninguna fuente. Ni siquiera mantienen el valor original y simbólico de los personajes o de las acciones que llevan a cabo. Una alegorización trata, precisamente, de eso: personificar literalmente conceptos abstractos. De esta manera las palabras de amor o de ira que antes se decían de boca de un personaje ahora las pronuncia el mismo Amor o la misma Ira, siendo estas palabras recreación lingüística y comunicativa de su significado. El significante ya no se debe de analizar, mayormente, para descifrar el significado, pues se intuye por el emisor. El efecto es directo, rápido, pleno e inconfundible para el receptor. Del encubrimiento complejo del mensaje se

⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 1093-1094; II, cap. 74.

pasa a la recepción directa y simple. Este es el funcionamiento general de cualquier alegorización.

Efectivamente, en las fiestas reales esta metodología con la alegorización se cumple. Pero sería un error quedarse tan solo en este concepto general. No hay que olvidar que los autos sacramentales e historiales y las loas palaciegas funcionan exactamente igual, en relación al fenómeno de la alegorización. Lógicamente, una fiesta real, un auto sacramental o historial y una loa palaciega tienen diferencias identificativas cada una de ellas, aunque en este aspecto expresivo, formal, estético comparten el mismo rasgo. Ahora bien, este motivo alegórico común es neutro si se presta atención a la naturaleza pragmática propia de cada género. Este no es el lugar en el que detenerse para tratar el aspecto alegórico en los autos ni en las loas, pero sí el utilizado en las fiestas reales.

Es necesario recordar que en este punto se está tratando el tema absolutamente expresivo y estético de las fiestas reales, así que también con la alegorización como trama de la misma debe tenerse en cuenta que la supradimensión artística total continúa ejecutándose de la misma manera que si tratase materia mitológica o medieval. Como se ha dicho antes, la unión artística es un rasgo conceptual, no expresivo como sí lo es lo fantástico y no real.

Cuando las fiestas reales se basan en personajes y argumentos alegóricos se sigue cumpliendo la máxima de la necesidad del modo de expresión fantástico que pueda asemejar a la concepción que se tiene de la condición real de la persona homenajeada. Aunque los personajes sean conceptos y valores latentes en la vida real tanto de la autoridad por la que y para la que se hace la fiesta real como del público, la elevación respecto a lo mundano y lo efímero de la existencia humana sigue siendo la misma. Los personajes alegóricos, como personajes creados por la imaginación y lógicamente no reales, no forman parte de una estética realista. Todo al contrario, son la personificación y representación física de ideas y conceptos ya de por sí elevados. Así que el nivel de eminencia y grandeza sobrehumana se cumple, siendo, esta vez, elevación metafísica y conceptual. No hace falta decir que los personajes que aparecerán representarán a nociones abstractas distinguidas, nunca conceptos inferiores o baladíes. De esta manera, en cierta medida, estos personajes alegóricos se equiparán cosmológicamente con la expresión divina de los dioses o la de poder y grandeza de los héroes y guerreros.

Pero lo más importante en los personajes y los argumentos alegóricos en este tipo de fiestas reales es la estrechísima relación con la “ocasionalidad”. Como ocurre con la loa

palaciega, las circunstancias espacio-temporales definen el tipo de conceptos que se personificarán. Aunque los personajes alegóricos de las fiestas reales a primera vista se configuran de la misma forma que los de la loa palaciega, no debe confundirse la naturaleza de ambos géneros. Los dos están creados a partir del motivo oficial, pero, mientras los personajes alegóricos de la loa palaciega siguen manteniendo la significación oficial y el mensaje es incuestionablemente de ensalzamiento y halago de la persona homenajeadada y debido a que no hay una acción dramática que posibilite el desarrollo de otra significación, en la fiesta real alegórica esto se ve alterado sustancialmente. La función y naturaleza de la loa es mera y totalmente panegírica, pues no tienen acción dramática que pueda contener y donde se pueda desarrollar la significación extraoficial. Si bien la ocasión y el motivo oficial son los que promueven el común de las fiestas reales para, en primera e importante instancia, mostrar el mensaje oficial, en las fiestas de ambientación alegórica esta oficialidad –por la que existe la loa palaciega– en la significación desaparece.

En estas singulares fiestas el atributo de alabanza y el espíritu panegírico puede ser inexistente, como acostumbra a suceder. Es la intencionalidad de la interpretación de las circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas por parte del autor las que configuran tanto los determinados personajes como la precisa trama. Los personajes serán esos conceptos que el autor quiera hacerlos hablar –aprovechando su potencial y precisión significativa y conceptual– para contraponerlos, combinarlos y así contrastar para hacer destacar los valores y las ideas malas –los personajes antagonistas que refieren a individuos o acciones contemporáneas y posibles de identificar en la corte que la intencionalidad del autor cree negativas– de los conceptos que deben salir victoriosos –tanto en la trama alegórica como en la vida real relativa a la corte, igualmente reconocibles–. Por lo tanto, estos personajes están escogidos y creados intencionadamente según lo que necesite el autor para confeccionar una acción que reconstruya y aluda literalmente a las circunstancias próximas a la ocasión de la fiesta. De esta manera los sucesos que el autor quiera denunciar, criticar o mostrar se convierten en el argumento y la trama de la fiesta, tratados, esos sí, de forma alusiva.

Los personajes no tienen otra interpretación que la alegórica, pero las acciones, aunque pudieran verse como alegorías de los sucesos verídicos, no siempre estos se traducen de una manera alegórica indiscutible. Por consiguiente, como con el resto de modos de expresión de las fiestas reales, la trama debe interpretarse como una relación de semejanza evocativa. Hay que recordar que nunca es una recreación realista ni verídica de los hechos históricos. No lo es la expresión, no lo será la interpretación. Esta interpretación, como se

ha demostrado, no puede aplicarse al género de las fiestas reales. Así que tanto los personajes alegóricos como el argumento y las acciones alegóricas muestran la intencionalidad del autor. Como ocurre con todas las fiestas reales, no una analogía total y directa de la situación histórica, sino se trata de una alegoría de la intencionalidad del autor. Esta relación de semejanza evocativa y alusiva general con el ambiente histórico-político habitualmente está encarada hacia a un hipotético futuro, debido al elemento de la intencionalidad del autor y su perfil ideológico partidario o disidente de la postura y bando oficial .

En esta clase de piezas, por sus singularidades, no es que esté ausente el mensaje extraoficial inmerso y camuflado en la trama aplicándole la “ocasionalidad” analizada, sino que la intencionalidad y el parecer del artista en relación a la ocasión y a sus circunstancias se convierten en la única significación posible y existente. Alegorización de personajes y acciones, pero alegorización evocativa, no histórica. La significación de estas fiestas alegóricas no es ni oficial –pues se distancia extraordinariamente del mensaje protocolario y de la imagen que un espectáculo de tal envergadura debe mostrar– ni extraoficial –pues no está cautivo ni existe de forma clandestina, sino totalmente libre y sin censuras–. Solamente hay una significativa general y específica que reúne y une las dos. Este espectacular y singular fenómeno se produce, precisamente, cuando se manipulan intencionadamente los conceptos personificados, debido a la naturaleza de la alegoría, que no permite guardar otros significados ni interpretaciones. Simple y solamente se muestra lo que se quiere mostrar. Sin censura y de forma directa.

De esta manera el auditorio, por poca atención que presase o por poca lucidez intelectual que tuviera –estoy pensando en Carlos II– reconocía al instante el único significado del espectáculo y rápidamente sacaba sus propias impresiones y conclusiones. Este mensaje en las piezas alegóricas era habitualmente crítico, puntiagudo y denunciante con una determinada situación de abuso o ineptitud política o gubernativa de tremenda actualidad. De ahí que sean estos espectáculos cortesano los que más intencionalidad política tienen y, como es lógico, más alboroto produjeran. Es esa “ocasionalidad” dinámica y singular es lo caracteriza a la alegorización de este tipo de fiestas reales y la diferencia de la de los autos. El contenido tan concreto está solamente dirigido a una minoría cortesana culta, no al común del pueblo como los autos sacramentales o historiales. Estos están atados al dogma religioso de validez casi atemporal que hace que puedan ser interpretados plena y correctamente años después de su representación.

Es importante anotar una singularidad que este tipo de expresión puede albergar, haciendo que sea más directa si quiera la significación y la intencionalidad. En muchas de estas piezas algunos personajes son reales, verídicos e históricos. Es decir, aparecen junto a los personajes alegóricos categóricos, individuos de carne y huesos y contemporáneos a la creación de la fiesta. Este tipo de personas acostumbran a ser precisamente sobre las que cae todo el peso de la intencionalidad del autor. De esta manera la denuncia directa recae tanto en la ficción como en la realidad sobre la misma persona. Pero este hecho no varía en absoluto el modo de tratamiento de los personajes al modo alegórico: estos personajes reales de la fiesta son la alegoría de su semejante en la vida real. Al introducirlos el dramaturgo en la trama se convierten en unas figuras alegóricas más –eso sí, retratada y caracterizada según el parecer y la intencionalidad del artista—. Por lo tanto, los personajes reales coetáneos son tratados y funcionan como personajes alegóricos. No cabe duda que su efecto en la trama y sobre el público será inmensamente más abrumador y mostrará con más claridad si cabe la intencionalidad de la fiesta. El ataque se dirigirá a un nombre y a unos apellidos concretos. Precisamente esta ofensa directa y el consiguiente temor por la censura o reprimenda es lo que pudo motivar el anonimato, la escasa producción de piezas de este género y la casi nula cantidad que se han conservado de estas piezas⁵³⁶.

Se ha visto que la utilización de la alegoría para las fiestas reales es un recurso expresivo plenamente pragmático. Debido a su precisión, rigor y exactitud, esta ambientación alegórica suele encontrarse en las fiestas reales de menor extensión y habitualmente expresadas en estructuras dramáticas de un solo acto, siendo la zarzuela la forma más predispuesta a recibirla, aunque sin descartar la ópera hispana. Así pues, y como recapitulación, las fiestas reales alegóricas están constituidas mediante personajes alegóricos y/o reales coetáneos a la ocasión que tienen una clara, directa y literal vinculación y relación con aquel mensaje político e ideológico que ha propiciado y motivado la creación de la pieza en unas muy precisas y concretas circunstancias histórico-políticas. Lo singular de esta forma de expresión del género poético-musical hace que muchas veces no se consideren espectáculos palaciegos o se inscriban en meras piezas teatrales inferiores, nunca asociadas a las fiestas reales. Aquellas características propias y originales de las fiestas

⁵³⁶ De momento solamente he podido contabilizar cuatro zarzuelas alegóricas: *La piedra filosofal* (1693) de Bances Candamo, *La Verdad y el Tiempo en tiempo* (1696) de Antonio de Zamora; *Alcázar de la razón y centro de regocijo*, supuestamente también de Antonio de Zamora, escrita para el nacimiento de Luis I en 1707; y *Las cuatro columnas del trono español*, de Félix Enciso Castrillón, estrenada en Cádiz el 30 de mayo de 1809, para el cumpleaños de Fernando VI. Esta última está motivada por la resistencia anti-napoleónica y se configura con varios personajes alegóricos y otros reales, como Hernán Cortés, que aviva «el ideal de animar a sus compatriotas a alzarse en defensa del pasado glorioso de la nación» (David Thatcher Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 67).

reales alegóricas que podían hacer que se englobasen en otros géneros –loa palaciega y auto sacramental o historial– y alejarlos del poético-musical se inscriben dentro de la variable y de la flexibilidad propia del género, cosa que hace que las estas fiestas alegóricas siempre estén en la órbita (nunca fija ni única) del género del teatro poético-musical. En cuanto a su funcionalidad y objetivos, las fiestas reales de ambientación alegórica llegan mucho antes al destinatario por lo directo de su mensaje gracias a los poderosos personajes alegóricos como la Verdad, del Tiempo, de España o de Castilla y de los personajes reales como el Almirante o Pedro Núñez.

2.3.5. La cristianización del mito clásico en las fiestas reales

Una vez descubiertos los tres tipos de materia que se encuentran para la confección de la expresión y de la estética de las fiestas, es menester detenerse en el tratamiento del mundo mítico, que en origen parte de una religión pagana, en una realidad, la de los siglos XVII y XVIII, plenamente católica, apostólica y romana.

Se está viendo cómo la mitología clásica abre un mundo de posibilidades y riquezas tanto estéticas como simbólicas con la cosmología y la grandeza de las acciones y los comportamientos humanos que difícilmente pueden ser eludidos en el arte y en la cultura del Siglo de Oro. Como ocurre con las piezas *a lo divino*:

Si como receptores nos situamos en la tierra de los hombres que empieza más allá de los hitos limítrofes académicos, históricos, podremos percibir que estas obras, no sólo están destinadas a proclamar la fe en Jesús, sino de cantar una de las vivencias humanas más primordiales del hombre: su existencia.⁵³⁷

En el caso de las fiestas reales, nunca hay que interpretar ese mundo mitológico y sus divinidades como un intento de elevación y rescate de la religión pagana para desvalorizar el cristianismo católico. Además, posiciones rotundamente tradicionalistas en la poesía y la cultura en general abogaban por una omisión del elemento mitológico en cuanto a la creación artística elevada y a la inspiración que partía de las musas clásicas. Este hecho podía denotar un acercamiento peligroso hacia el paganismo temático. Como dejó escrito Jorge Manrique en la cuarta copla a la muerte de su padre,

⁵³⁷ “*Todo es amor*”... *Op. cit.*, p. 24.

CAPÍTULO III

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones,
que traen yervas secretas
sus sabores.
A aquel solo me encomiendo,
a aquel solo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo no conoció
su deidad.⁵³⁸

El único tipo de inspiración solamente podía venir de Dios, que es la verdad, no de otro lugar, ni mucho menos de otra divinidad. Pero, como se sabe, Jorge Manrique no destaca, precisamente, por ser un gran renacentista. Su visión conceptual –aunque su lenguaje y estilo sencillo y claro parezca ser una premonición del Renacimiento– debe inscribirse en la tradición del final del Medievo o del pre-Renacimiento hispánico, pero nunca en la que veía el campo de posibilidades que la nueva era empezó a desarrollar como expresión del hombre mediante la expresión mitológica. Manrique no podía comprender ciertamente que la utilización de la mitología pagana no era un guiño de denuncia protestante hacia la Iglesia Católica –¡todo lo contrario!–, ya que la expresión para él denotaba la significación.

En realidad, sucede todo lo contrario, y más teniendo en cuenta la posición de España en la Europa contrarreformista. La mitología pagana en la fiesta real europea, como dice Hans Blumenberg, «ofrecía al cristianismo, como forma de la seriedad dogmática y de la absoluta obligación, el modus contrastivo de pensamiento y habla»⁵³⁹. Es importante no descuidar que cuando se habla de fiesta real se está haciendo, de manera conceptual y genérica, de espejo del rey –o persona homenajead–, así que la idea de monarquía siempre debe estar presente. Y en tanto que reflejo del sistema monárquico absoluto, también el soberano es la cabeza visible del catolicismo en el reino. Los monarcas son serenísimas y cristianísimas Majestades, por la gracia de Dios. Por consecuencia, también se está aludiendo a la Iglesia y a la fe católica como las verdaderas y las únicas. Es impensable que se esté haciendo una apología de la religión pagana. Sería contradecirse y contraproducente

⁵³⁸ Copla nº IV de “Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre”, Jorge Manrique, *Poesía*, Vicente Beltrán (ed.), Pierre le Gentil (estudio preliminar), Barcelona, Crítica, 1993, pp. 150-151.

⁵³⁹ Hans Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos”, en *Terror un Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, H. Fuhrmann (ed.), Munchen, 1971, p. 20.

magnificar, por una parte, la monarquía que representa –también– la Iglesia católica, romana y apostólica y, por otra parte, alabar y reclamar la vuelta literal de la religión clásica politeísta, cuya muestra conllevaría a la crítica del cristianismo. Esto sería una real sandez. De principio, es imposible aceptar o vislumbrar el uso de la mitología clásica con el ensalzamiento de la antigua religión greco-romana. Como diría Bances Candamo hablando sobre las piezas poético-musicales –las “fábulas” según él :

Las fábulas se reducen a máquinas y músicas, y, aunque se trata en ellas de deidad a Júpiter y a los demás dioses, es en un reino donde esto no tiene peligro, porque a ninguno he visto hasta hoy tan necio que crea semejantes. Y si se vedara la fábula por sí, desnuda de las circunstancias del teatro, no se permitieran libros de la filosofía mitológica, ni se leyeran en las más doctas escuelas poetas gentiles.⁵⁴⁰

Pero la sensatez no es el único razonamiento para desmentir ese anacronismo teológico. Se puede comprobar en la anterior cita de Bances suficientemente aclaratoria que advierte de la no confusión conceptual de los dioses mitológicos también otro camino para comprobar la razón del uso de las divinidades del Olimpo. Atendiendo a la naturaleza del apartado en el que se inscriben estas palabras, la lógica dirá a qué razón la mitología clásica –como las leyendas medievales y la alegorización– atiende en las fiestas reales: “desnuda de las circunstancias del teatro”. Los dioses en esa determinada y precisa fábula son expresión. Las palabras de José María Cossío vienen aquí al caso para mostrar la dimensión puramente artística de las fábulas mitológicas en la poesía española, que se comportan exactamente igual que en el espectáculo real:

Es fácil penetrar en ellas [las fábulas mitológicas] esta inclinación delatada por el predominio de la pretensión retórica; por el desinterés de presentar los casos sin urgencia noticiosa, que se trasluce en la demora del relato empedido por complacencias metafóricas, por imágenes antidinámicas que hacen más lento el curso de la narración; por el recargamiento de toda especie de primores literarios. Esta intención puramente artística, preciosista podríamos decir, es característica del género que vamos a estudiar, y en ella reside precisamente su principal interés y a la par su más importante limitación.⁵⁴¹

Como se dice, tanto el elemento religioso pagano como la acción de los mitos originales experimentan cuando se les lleva a la dimensión artística en los siglos XVI y XVII un vaciado de significación e importancia originales. Por lo tanto, solamente interesa la mitología como expresión, como forma artística para mostrar el espejo del soberano que es la fiesta y los diferentes niveles de significación, la “ocasionalidad” avanzada de la obra.

⁵⁴⁰ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 36.

⁵⁴¹ Cossío, *Fábulas mitológicas... Op. cit.*, pp. 3-4.

Única y exclusivamente expresión, no significación es la mitología. Igual que con las leyendas medievales. Solo expresión fantástica y no real por la grandeza, consideración y poder de la persona homenajeadada y los motivos antes señalados. Del mismo modo, tal y como asegura Emilio Javier Peral Vega, esta expresión necesaria «no busca la fidelidad con respecto a los modelos clásicos, sino, tan solo, una benevolente acogida en el público»⁵⁴². Esta desacralización total de los dioses mitológicos y reducidos solamente a una forma de expresión hace que la realidad y el presente histórico y coetáneo de la fiesta nutra de significación cristiana la fiesta. «¿De qué manera está presente el espíritu cristiano? Pues, en el que, no reconociéndoles a esos dioses su ser y su valor, su reino en la escena se convierte en el reino del juego más libre»⁵⁴³. Pero no una libertad religiosa o social, sino, todo al contrario, ese vacío teológico permite que aquella afirmación y la solidificación como sistema de la autoridad real en la fiesta sea la que, de alguna manera, pueda reinterpretar esos mitos clásicos de manera católica. Pero, tal y como se ha dicho al iniciar esta idea:

la fiesta no obtiene su esplendor tanto de una nueva interpretación del mito dado de antemano, como de su nueva narración, una narración cuyo efecto ha de buscarse en las imágenes poéticas, así como en los efectos escénicos, la música y por el hecho de relacionarse continuamente con el público presente [...]. Calderón puede, una vez más, hacer prevalecer ante un público moderno la exigencia del mundo antiguo de los dioses como la exigencia de una verdad contada, mostrada. Y puede, porque ni respeta temerosamente el mito como el Renacimiento, ni lo dogmatiza rigurosamente como la contrarreforma, sino que lo retoma libremente en el espíritu de la modernidad cristiana y bajo sus condiciones.⁵⁴⁴

La cristianización del mito clásico se efectúa sin temor ni peligro de ser malinterpretada. Este hecho se muestra excepcionalmente bien en el primer uso de la música y el canto en las fiestas reales. Como se ha dicho más arriba, en un primer momento del género, las partes cantadas en recitativo recaían en los dioses para diferenciarlos del habla de los humanos, siendo esta extraordinariamente más bella, atractiva, ostentosa y, claro está, diferente que el habla de los personajes mortales. Esto es la herencia estética de la que se está hablado. Consecuentemente, la ausencia de significación religiosa de esta expresión de los dioses es inundada por el valor que la música seria y culta tuvo en el teatro. Digo seria y culta para diferenciarla de las tonadas y melodías de corte popular y bucólico, tan frecuentes y abundantes en el teatro del Siglo de Oro. Si la música es la voz de Dios y la del destino, cuando los dioses clásicos cantan, no solamente lo hacen como forma de diferenciación de los humanos, sino también lo hacen como expresión del elemento

⁵⁴² Peral Vega, "La zarzuela de la primera mitad..." *Op. cit.*, p. 232.

⁵⁴³ Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen...* *Op. cit.*, p. 150-151.

⁵⁴⁴ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, pp. 101-102.

divino, sobrenatural, metafísico y teológico, que en este caso confluyen todos en un mismo concepto: Dios y la fe católica.

Miquel Querol, en su estudio sobre la utilización sobre la música en el teatro de Calderón, señaló que: «en virtud de esta naturaleza, casi sobrenatural, que tiene la música, en el teatro de Calderón, la voz de Dios y sus palabras a través de los textos bíblicos siempre son cantadas»⁵⁴⁵. Pero no solamente de los textos bíblicos; también de la mitología greco-latina. Si bien los dioses mitológicos simbolizan las fuerzas del fato y el orden cósmico, estos conceptos, al provenir de unos personajes vacíos de la religión y moral pagana, forman parte de la cosmología cristiana. Aunque la forma varíe sustancialmente, no hay diferencia entre el canto de los dioses superiores clásicos y de los personajes alegóricos que representan el bien católico. Ambos se refieren a los mismos conceptos y valores cristianos. Entonces, no hay diferenciación alguna entre el uso de la música y del canto en los dioses paganos, en los personajes santos o en los personajes alegóricos de los autos⁵⁴⁶. Entonces, partiendo de esta función general de la música en las fiestas reales y en los autos religiosos, se puede concluir que la aparición específica de la música en el canto recitativo de los dioses superiores —aquellos que han mantenido el atributo característico de la antigüedad pero, por la cristianización comentada, esta se relaciona directamente con la moral y la fe cristiana— funciona de catalizador moral y ético, transformador del mal en bien, creadora de la belleza y bondad humana y cristiana. No es casualidad ni un lucimiento estético, pues, que gran parte de las acciones de las fiestas reales se solucionen mediante una aparición *deus ex machina* —siempre musical, espectacular y con gran uso de la tramoya— de una de estas divinidades superiores, concluyendo siempre cantando la trama de la pieza en la escena con más nivel catártico y dinamismo. Por consiguiente, esta cristianización del mito se refleja en el uso de la música en las fiestas de tema mitológico.

Es imposible detenerse aquí para comentar cómo se produjo esa cristianización del mito en la literatura europea, empezando por los libros decimocuarto y decimoquinto de *Genealogie deorum gentilium libri* (hacia 1350-1375), de Giovanni Boccaccio (1313-1375) —

⁵⁴⁵ Querol, "La música en el teatro de Calderón..." *Op. cit.*, p. 419.

⁵⁴⁶ Miquel Querol expone que el canto de los dioses corresponde al destino y, como elemento sobrehumano, a una naturaleza elevada, a propósito de la utilización de la música en Calderón. Pero señala una diferencia significativa respecto al canto y a la música entre piezas mitológicas paganas y las piezas dramáticas de tema religioso: «Si divina es la voz de la música en el paganismo, mucho más lo es en la civilización cristiana» (*Ibid.*, p. 417). Esta subestimación de la música en piezas de tema mitológico resulta de la no contemplación de la cristianización del mito, precisamente, por Calderón. Cuando Júpiter canta, se está propagando la voz del destino en una cosmología plenamente católica; ambas formas exponen y muestran en esencia lo mismo. Lo que es la música para los autos también lo es para las fiestas reales, ya que los dioses son estéticos, no teológicos. El hecho que haya gran cantidad de autos de tema mitológico argumenta esta idea de la cristianización de la cristianización del mito en el canto de los dioses mitológicos.

rompiendo el hermetismo cristiano en la literatura—, la interpretación neoplatónica de la mitología como poesía teológica de Marsilio Ficino y Pico de la Mirándola, continuando con las traducciones españolas de las Metamorfosis de Ovidio de Jorge Bustamante el 1545, Antonio Pérez Sigler el 1580 y Felipe Mey el 1586 entre otros, uno de los objetivos de los cuales era la justificación teológica de los mitos paganos, presentándolos como fábulas moralizadas⁵⁴⁷. Además fue vital para el tratamiento de la mitología clásica la creación de la mitografía española con *Philosophia secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya (1513-1597) – donde se quiere encontrar una explicación racional de los mitos, centrándose en esterilizar el elemento religioso y teológico de estos⁵⁴⁸ – y, muy especialmente, con el *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620) de Baltasar de Vitoria –a quien «le preocupa el sentido alegórico y moral mucho menos que a Pérez de Moya»⁵⁴⁹, siendo el primer mitógrafo que trata la cosmología mitológica de una forma puramente artística y astrológica, con total despreocupación por el origen pagano⁵⁵⁰, comparando la mitología clásica con la precolombina de las Indias⁵⁵¹– hasta llegar al desarrollo filosófico y teológico de la fiesta y del mito con Calderón de la Barca, único en saber hacer esto respetando el lirismo del mismo mito, aquello que era la principal razón para la utilización de la mitología clásica en las fiestas reales. Se les debe sobre todo a Pérez de Moya y a Baltasar de Vitoria que hubieran allanado y desbrozado el camino para la desacralización pagana de los mitos clásicos:

porque esto no es más que contar historias, las cuales se suelen siempre tratar con estilo llano y común, que estos libros no sirven de más que de dar mano y aparejo a los que quieren tratar de poesía, para que hablen las historias y fábulas recogidas y dispuestos para poderlos saber con facilidad y claridad, sin andar revolviendo libros de latinidad ni otras lenguas extranjeras.⁵⁵²

⁵⁴⁷ «Las fábulas moralizadas tenían una tradición muy vieja e insoslayable para los poetas que quisieran cultivar estos temas, pero ya entrado el siglo XVI esa tradición había perdido el contacto con las fuentes más remotas, y son las versiones castellanas de Boecio las que vuelven a mostrar los ejemplos contenidos en Ovidio» (Cossío, *Fábulas mitológicas... Op. cit.*, p. 57).

⁵⁴⁸ «Pérez de Moya no era poeta, ni un artista desinteresado, y por ello propone las fábulas como moralista, tratando de desentrañar un sentido útil hasta una justificación histórica para ellos, conforme a una vocación que hoy limitadamente, pero en el siglo XVI con plenos títulos, podía pasar por científica» (*Ibid.*, p. 66).

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵⁰ «Lope de Vega fue aprobante de la primera edición, y define el carácter del libro y lo elogia, no sin justicia, con estas palabras: “Lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fábulas en exornación y hermosura de la poesía, pintura y astrología, en cuyo ornamento los teólogos de la gentilidad hallaron por símbolos y jeroglíficos de la naturaleza de las cosas”» (*Ibid.*, p. 68).

⁵⁵¹ «Y no es menor ceguera la que cuenta un docto escritor de las cosas de las Indias; que en el reino de México de solos los borrachos tenían trescientos dioses» (Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1620, “Prólogo al lector”, p. 24).

⁵⁵² Palabras de Baltasar Vitoria, citadas en Cossío, *Fábulas mitológicas... Op. cit.*, p. 70.

Hans Blumenberg⁵⁵³ y Sebastian Neumeister⁵⁵⁴, como se intuye, han profundizado hasta estos orígenes y cómo se desarrolla el fenómeno de una forma excelente.

Los dioses mitológicos de las fiestas reales no están ataviados ni caracterizados de una forma absoluta con los poderes y los valores omnipotentes y divinos de la religión pagana antigua, sino que son tratados como personajes con un comportamiento humano, mortal (exceptuando el comentado estatus de una supuesta superioridad jerárquica). Este comportamiento en algunos casos pecaminoso y ausente del rasgo puritano que el concepto de divinidad tenía en la época, ética y moralmente incorrectos, aparece en gran medida en los personajes mitológicos. Así, Jean Racine lo dejó escrito en su versión de la tragedia clásica *Fedra*, cuando en la escena VI del acto IV, Enona dice: «Os quejáis de un yugo impuesto desde hace mucho tiempo; incluido los dioses que habitan el Olimpo, que con tanta ostentación castigan los crímenes, algunas veces han ardidido en fuegos ilegítimos»⁵⁵⁵. Por lo tanto, solamente tienen de dioses la expresión, no el comportamiento, que responde a cuestiones líricas y dramáticas de las pasiones humanas. El elemento mitológico es solamente poético y estético, no alegórico ni interpretativo, cosa que sí ocurre en los autos sacramentales. La palabra, la escenografía y la música enfatizan, agrandan y unifican ese valor estético de lo mitológico, además de nutrirse de ello. No hay que olvidar que las piezas mitológicas no tendrían razón de ser, atendiendo a la “ocasionalidad” obligada de las piezas, si no mostrasen y mantuvieran la actitud católica del siglo XVII español. Precisamente por esa seguridad en la fe, el autor puede utilizar las narraciones y episodios mitológicos para la creación lírica, poética y filosófica, pero nunca para un hipotético reniego de la fe cristiana católica en pro de la antigua religión clásica. Como se ha visto, nunca hay en las fiestas reales una alegorización del elemento mitológico en relación a fe y a la religión pagana.

La utilización del mito se hace con una gran despreocupación por el tema teológico, pues, como asegura Juan del Encina, «nosotros los tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía: más por seguir su gala y orden poética»⁵⁵⁶. No es resucitar su adoración, sino se trata en resucitar su

⁵⁵³ Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff...” *Op. cit.*, pp. 11-66.

⁵⁵⁴ Para un conocimiento profundo y extenso de esta cristianización del mito, véase Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, pp. 29-34 y 74-102.

⁵⁵⁵ Jean Racine, *Teatro completo*, Emilio Nañez y Juan Manuel Azpitarte (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 843.

⁵⁵⁶ El fragmento completo alrededor de la utilización artística de la mitología y no como invocación pagana por el salmantino es «[...] y algo de lo que toca a la divinidad de la poesía, que no en poca estima y veneración era temida entre los antiguos, pues el esordio y invención della fue referido a sus dioses, así como Apolo, Mercurio y Baco, y a las musas, según parece por las invocaciones de los antiguos poetas, de donde nosotros

aura, su esplendor humano y divino. Se recupera el “parecer”, no el “ser”. «La mitología se entiende aquí a modo de acopio de imágenes cuyo valor solo hace completamente visible en la vida poética, mientras la cuestión del contenido de verdad histórica y filosófica, que todavía inquieta a Pérez de Moya, pasa, al igual que Marino, al trasfondo»⁵⁵⁷. Además, los poetas y los artistas en general nunca muestran directamente la verdad⁵⁵⁸. La verdad en bruto resulta una mentira. Hay que utilizar y trabajar sobre la mentira para que surja la verdad. Entonces no hay posibilidad de confusión.

Así es como se utiliza en las fiestas reales el mundo mítico greco-latino. Como vemos, sesiga el argumento de un episodio mitológico o lo invente, las fiestas reales ambientadas en la mitología clásica continúan con el rasgo del elemento fabuloso y del alejamiento del realismo. La clave está en que los personajes que aparecen en ellos son relativos al mundo divino y eterno de los cielos clásicos y, con ellos, la expresión de poder, condición y gracia divina de la persona homenajead. Dioses mitológicos solamente como expresión de la grandeza y condición del rey, nada hay de religión pagana, todo al contrario; mitología en la ostentación, mitología como auto-expresión, mitología como reflejo de la grandeza y mitología como ambientación sublime, como “aquellos dioses terrenales”.

2.3.6. La divinización estética del rey

Llegados a este punto, se puede aclarar que en las fiestas reales barrocas españolas el modo de expresión más común es el de tema mitológico –especialmente el basado en episodios clásicos concretos, aunque también existen gran cantidad de fabulaciones mitológicas libres– seguido a mucha distancia de los argumentos y temas de corte medieval. Exceptuando el carácter desacralizado de la mitología, ambas funcionan exactamente de la misma manera y llegan al mismo objetivo de reflejar la condición superlativa, la gloria

las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía, mas por seguir su gala y orden poética, que es haber de proponer, invocar y narrar o contar en las ficciones graves y arduas, de tal manera que, siendo ficción la obra, es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la invocación della. Mas cuando hacemos alguna obra principal de devoción o que toque nuestra fe, invocamos al que es la misma Verdad o a su Madre preciosa o a algunos santos que sean intercesores y medianeros para alcanzarnos la gracia. Hallamos eso mesmo acerca de los antiguos, que sus oráculos y vatinaciones se daban en verso, y de aquí vino los poetas llamarse vates, así como hombres que cantan las cosas divinas» (Juan del Encina, *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Castro, 1996, p. 9).

⁵⁵⁷ Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 95.

⁵⁵⁸ «Aquí [en el capítulo XIII “Poetas non ese mendaces” del libro XIV de de *Genealogie deorum gentilium libri* de Boccaccio] se contradice a aquellos que tienen una actitud hostil hacia los poetas nada menos que con la aserción de que el trabajo de los poetas no debía caer bajo la habitual cláusula de verdad» (*Ibid.*, p. 76).

celestial y el poder sobrehumano que se le atribuye –de manera oficial– a la persona homenajead.

Lógicamente, hay diversas diferencias entre la mitología clásica y las leyendas medievales. Existen dos diferencias principales –sin contar, por supuesto, con el carácter divino de los mitos greco-latinos–. La primera tiene que ver con la distancia en la historia una y otra. Mientras la primera está completamente alejada del tiempo histórico, puesto que, como la condición eterna de gran parte de sus protagonistas, se consideran historias atemporales que nunca sucedieron en un contexto histórico concreto ni reconocibles en el transcurso de la historia sino en una dimensión inmensa, absoluta y eterna, la segunda sí puede ser situada en un espacio y en un tiempo histórico determinado dado su origen medieval. Ocurre algo muy parecido con las diferencias en el desarrollo de la comedia palaciega por Calderón partiendo de la de Lope de Vega:

Calderón reutiliza elementos propios de la comedia palatina desarrollada por Lope de Vega, quien las distingue de sus comedias urbanas apoyándose fundamentalmente en razones espaciales (se desarrolla en países más o menos reales) y en la categoría social de los personajes (príncipes y nobles de alto rango), un modelo al que se ajusta la ópera dado que se desarrolla en un tiempo y espacio impreciso, con gran variedad de espacios teatrales (bosque, jardín, palacio, etc.), y personajes –ninfas y príncipes– pertenecen a un nivel superior a los de damagalán aunque están concebidos según el patrón de éstos y cuentan con el contrapunto de la pareja de graciosos.⁵⁵⁹

Las acciones y los personajes de las canciones de gesta y de la épica caballerescas en general se basan en prototipos de su tiempo que actuaban acorde con las obligaciones de esa época para con la nobleza u hombres dignos de ser nombrados y ordenados caballeros. Hay una continuación histórica, un reconocimiento temporal. Como se ha esbozado antes, pueden o no estar basados en personajes históricos –como Carlomagno y Roland–, pero la representación de estos en la épica medieval se distancia tanto de los modelos históricos que crea una identidad fantástica diferente y nueva. Aún así, ese fantasear que ha resultado de la idealización puede situarse en un tiempo histórico determinado debido a que los rasgos básicos de esos héroes medievales pueden reconocerse y situarse, precisamente, en la época anterior, bien conocidas por todos. Así la lucha contra el sarraceno, el feudalismo de los distintos señoríos y las actividades y eventos propios del estamento guerrero y noble pueden reconocerse en estas leyendas, pudiendo el espectador reconocer el tiempo de la anterior Edad Media como origen de esas historias, ni antes ni después.

⁵⁵⁹ Flórez, *Música teatral...* *Op. cit.*, p. 312.

La segunda diferencia es consecutiva de esta primera. Se trata del simbolismo cosmológico, metafísico e importante para la creación del universo y del hombre que tienen la mayoría de los mitos greco-latinos. Episodios como el de Prometeo, el de Eco, el de Dafne, Orfeo, Ganimedes y muchísimos otros más denotan una expresión de la perspectiva clásica de la creación y funcionamiento de todo el orbe celestial, inclusive las pasiones y sentimientos de los hombres. La atemporalidad de los mitos clásicos hace que puedan aceptarse como expresiones poéticas del cosmos y de los hombres, siendo temas completamente totales y universales⁵⁶⁰. Esta característica está completamente ausente en las leyendas medievales, pues en ellas se sobreentiende que el mundo, los astros, el universo y los elementos ya se habían creado debido a ese posicionamiento histórico, temporal. A pesar de ese limitado simbolismo, ambos comparten la expresividad de las emociones, placeres, temores y pasiones humanas en general —eso sí, pasiones elevadas y excelsas, por supuesto—.

Estas dos características no son más que diferencias insustanciales, secundarias y poco significativas más que una variación en esa misma expresión de la grandeza superlativa y del poder divino que irradia la persona homenajeada. Lo que interesa es que se cumpla el origen elevado y distinguido de esos personajes y de sus acciones y comportamientos. Por supuesto que la adición de significado cosmológico de los episodios mitológicos nunca podrá expresarse en argumentos basados en leyendas medievales y resulta altamente enriquecedor para la fábula y su lirismo, pero esto atiende a cuestiones puramente filosóficas y alejadas del pragmatismo de las fiestas reales. El rey es un ser superior. Después ya vendrá la cosmología y la filosofía. Además, hay que tener en cuenta que las fiestas reales barrocas con esa verdadera y profunda dimensión filosófica únicamente fueron las de Calderón de la Barca. Así que los otros exponentes de las fiestas, aunque sí es cierto que ese elemento metafísico y cosmológico está, nunca pudieron llegar a la altura del maestro del barroco universal.

⁵⁶⁰ Aunque no se pueda comparar, ocurre algo parecido con el contraste entre la comedia de ambiente urbano o realista y la comedia mitológica: «las acciones mitológicas abren un horizonte más amplio [que el realismo de las comedias], muestran fundamentos antropológicos y metafísicos del dominio individual y social de la comedia. La temática de la comedia es parcial, la de la fiesta es total. [...] La fiesta mitológica, por el contrario, presenta la dura realidad política y dinástica de la época como un juego etéreo [...]. El engaño y el enredo de la comedia terminan con un desengaño que restablece el orden fijo de la sociedad estamental. Así mismo el encanto sobrehumano de la fiesta acaba por el orden la apoteosis de los dioses y semidioses de una gentilidad cristianizada. El orden social sin embargo en lugar de ser estrecho, es ancho y en lugar de ser social es metafísico» (Neumeister, *Mito clásico y ostentación... Op. cit.*, p. 112).

2.3.7. La divinización del hombre

A pesar de estas diferencias, los personajes mitológicos clásicos y los héroes épicos medievales irradian al público la misma configuración elevada de la fiesta. Esta fantasía posibilita en gran medida la eminente ostentación contribuyendo de forma artística a ensalzar y a mostrar la esencia divina de la persona homenajeada. Como vemos, todo está relacionado y justificado como espejo del soberano de la ocasión. Estos dioses y héroes y sus maravillosas y genuinas acciones son la misma expresión. Por eso en este punto es muy interesante detenernos para reflexionar sobre la génesis de estos dioses mitológicos para poderlos equiparar de una forma, esta vez, categórica, en la misma condición existencial y natural, con la persona homenajeada. De esta forma se verá cómo estas diferencias entre las dos materias no son más que meras variaciones estéticas.

Esta similitud expresiva entre los dioses y personajes mitológicos y los héroes épicos medievales está configurada mediante el mismo patrón: la idealización y la sublimidad del hombre mortal. El creacionismo puro en sí nunca existió —con perdón de Huidobro, Larrea y Gerardo Diego— ni existirá, pues el ser humano no puede crear nada que no esté en su realidad. Así que está condenado, desde una perspectiva estética y expresiva, a reproducir, de forma subjetiva, pero reproducir. Así ocurrió también con las deidades clásicas, así ocurrió con los fantásticos héroes medievales y así también ocurre con los reyes del siglo XVII y XVIII.

Los dioses de Homero son eminentemente antropomórficos y presentan, tal vez como ningún otro panteón en la historia de las religiones, rasgos propios de los seres humanos. [...] Pero como, naturalmente, los hombres que Homero conocía no eran sino los griegos, dichos dioses asumen también características propias del hombre griego. Y así la mitología homérica resulta no solo antropomórfica, sino también, concretamente, helenomórfica. Más aún, estos hombres griegos a cuya imagen y semejanza forja el poeta a sus dioses, no son todos los griegos, sino los miembros de la clase dominante, esto es, los guerreros y los aristócratas, con lo cual el panteón homérico aparece de hecho como cratomórfico.⁵⁶¹

Por lo tanto, esta idea hace pensar que la divinización pagana viene dada por el deseo de inhabilitar dos leyes seguras en la vida de los hombres: la muerte y el olvido. Los clásicos se enfrentaron directamente al temor de la muerte mediante la divinización. No solamente se borra la muerte del hombre sino que el concepto de eternidad hace que se supere la

⁵⁶¹ Ángel J. Cappelletti, *Mitología y filosofía: los presocráticos*, prólogo de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1986, p. 26.

condición meramente humana, por muy antropomórficos que fueran los dioses, y, con ello, se les adjudique una gloria y un poder eternos sobre el resto de los mortales.

Así, en la ebullición del pensamiento griego surgieron los primeros intentos de explicación del fenómeno divino. El sofista Pródico de Ceos (h. 465-h. 395 a. C.) ya vislumbró que la cosmogonía era un producto y una creación del hombre, por lo que debía salir de él, no de inspiración divina. De la nada, nada sale. El hombre había elegido aquello que le era beneficioso y útil para elevarlo. «Los dioses en los que cree el populacho no existen ni tienen conocimiento. Pero los hombres primitivos [deificaron por admiración] los frutos de la tierra y prácticamente todo lo que mejoraba su existencia»⁵⁶².

Pero esta visión que une la perspectiva teológica con la antropológica y social fue desarrollada plenamente en el siglo IV a. C. con el filósofo helénico Evémero de Messina (ca. 330 a. C. – ca. 250 a. C.). Este contemporáneo de Alejandro Magno inició la corriente filosófica llamada evemerismo –o euhemerismo– con su obra *Hiera anágrafe (Inscripción sagrada)*, con la que resumía que “las fábulas de los dioses / son testimonios de los hechos de los hombres heroicos”. Según él, «los dioses míticos no son más que personajes históricos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa»⁵⁶³. Así pues, el sentido oculto de los mitos y los dioses es de naturaleza histórica y social, pues fueron reyes y hombres cuyos recuerdos legendarios a través del tiempo ha deparado su divinización. Además, esa tradición griega primitiva estaba necesitada de crear esos mitos para explicar gran parte de los fenómenos naturales, universales y antropológicos y así sustentar sobre unas bases contundentes y metafísicas la existencia del mismo ser humano y del mundo y sociedad en que vive y de la que forma parte⁵⁶⁴.

La postura del evemerismo fue compartida también por autores latino. Cicerón, a propósito de la virtud de la memoria y de la capacidad de la creación, deja entrever muy claramente el sentido, no solo del rapto de Ganimedes, sino que muestra una ventana sobre

⁵⁶² Fragmento de Pródico citado en Michael Martin, *Introducción al ateísmo*, Madrid, Akal, 2010, p. 34. Pródico de Ceos propuso la teoría de que el politeísmo habría surgido en dos fases. Según él, «los hombres primitivos comenzaron a llamar “dios” a aquellos elementos de la naturaleza de los que más dependía su vida, como el sol, la luna, los ríos y los frutos. Después pasaron a deificar a aquellos seres humanos que habían sido grandes benefactores inventando mejoras en el procesamiento de los frutos de la tierra para hacer, por ejemplo, pan y vino. En ese momento aparecieron los dioses Demeter y Dionisios y se les erigieron altares. Pródico afirmaba que, evidentemente, había habido un tiempo en que los seres humanos carecían de dioses» (*Ibid.*, p. 34).

⁵⁶³ Carlos García Gual, *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona, 1987, p. 53.

⁵⁶⁴ «La mitología homérica es eminentemente etnogénica y tiende a explicar el surgimiento del pueblo griego (así como la Eneida tiende a explicar –con más deliberado propósito, sin duda– los orígenes del pueblo romano). Los orígenes del universo interesan de un modo secundario y el elemento cosmogónico es en los poemas homérico marginal» (*Ibid.*, p. 26).

su propia posición sobre la naturaleza de los dioses y personajes mitológicos y de las historias y episodios en los que se encuentran:

Ciertamente me parece divina esta fuerza que produce tantos y tan excelentes resultados. ¿Qué es la memoria de las cosas y de las palabras? ¿Qué es la invención? Sin duda es cosa tan excelente, que ni siquiera en Dios la podemos imaginar mayor. Yo creo que los dioses no se alegran ni con la ambrosía, ni con el néctar, ni con la juventud que les administra la copa. Ni hago caso de Homero el cual refiere que Ganimedes por su extraordinaria hermosura fue arrebatado por los dioses para servir a Jove el néctar. No me parece bastante causa esta para que se hiciese a Laomedonte tal injuria. Tales eran las ficciones de Homero, trasladando lo humano a lo divino.⁵⁶⁵

He aquí el Cicerón sentencial: las historias de los dioses del padre de las letras griegas no son más que literatura, hechas realidad gracias a la sí divina capacidad de la creación, de la invención, de la imaginación. Pero, como así lo expone, esta creación no sale de la nada, sino que el intelecto creador se basa en su propia realidad para crear, «trasladando lo humano a lo divino».

Con esta perspectiva del evemerismo se puede percibir, en esencia, este fenómeno de la fantasía y del no realismo en las fiestas reales. Como dicen las palabras de Evémero, los reyes eran simples hombres creados por el mismo patrón del nacimiento y de la muerte que, por el contrario, no podían esperar tanto tiempo para que las generaciones sucesoras los glorificasen y los tengan con la misma consideración que a divinidades. De este modo se “diviniza” al instante mediante la expresión suprema de las fiestas reales para en vida lograr el efecto de respeto y admiración de tan alta naturaleza. Se trata, pues, de una divinización pragmática y funcional. Además, se equiparaban con los ya monarcas de la Antigüedad que habían hecho lo propio –recordando también a Alejandro, César y a Augusto–:

El libro de Evémero obtuvo una estupenda acogida por la actualidad de sus alusiones al culto divino a los soberanos, “benefactores y salvadores” de los pueblos, que estaban en el candelero. Ya Filipo y Alejandro habían recibido honores divinos. En Egipto Tolomeo II y su hermana Arsínoe fueron deificados y se les adscribió un culto; en Siria Antíoco II y Demetrio se habían proclamado dioses, etc. Por otro lado, algunas leyendas locales apoyaban el aserto: en la isla de Creta se mostraba el sepulcro de Zeus. La revelación de Evémero se apoyaba, pues, en una sólida base “cultural”. ¿Por qué no iban a ser los viejos dioses antiguos reyes deificados por agradecimiento popular y olvido histórico?⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Marco Tulio Cicerón, *Discusiones tusculanas*, Madrid, Gredos, 2005, p. 158.

⁵⁶⁶ García Gual, *La mitología... Op. cit.*, p. 54.

Estas palabras de Carlos García Gual resumen brillantemente la idea principal que debía expresar la fiesta real mediante el elemento fabuloso y la ruptura de la realidad. Partiendo de la teoría de Evémero y de sus seguidores como Ludwing Feuerbach (1804-1872) —padre del Humanismo ateo contemporáneo—, da igual si son considerados dioses o héroes, lo importante es el matiz divino y la glorificación superlativa que en el presente de la fiesta se quiere inducir. Precisamente esta idea se encuentra en el prólogo del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620) de Baltasar de Vitoria, libro de cabecera para la fabulación mitológica de los poetas y artistas en general del siglo XVII y XVIII. En un ejercicio de justificación del elemento mitológico como únicamente expresión totalmente desacralizada e inferior a la religión verdadera, Baltasar de Vitoria comenta el origen que, para él, tuvieron los dioses y héroes clásicos:

Aún los antiguos fenicios no iban tan desencaminados, pues, como dice Luis Vives, que a los hombres de quien reciban alguna buena obra, para el uso común de la vida humana, les daban honra divina, como a los supremos dioses, levantándoles estatuas, edificándoles templos y consagrándoles aras. [...] Y así Marcó Varrón y otros muchos gentiles viendo las imágenes de sus falsos dioses, que representaban hombres y mujeres, de vida y costumbres torpes y sensuales (como Júpiter, Mercurio, Marte Baco, Venus y otra semejante canalla) quisieron como hombres cuerdos transferirlos y transformarlos con razones místicas, simbólicas y mitológicas, a las cosas naturales y divinas.⁵⁶⁷

La idea principal del evemerismo se cogió para la justificación del uso de la mitología clásica con el fin de no topar con acusaciones de herejía. La religión cristiana se mostraba intocable. Por consiguiente, ya no solo lo que ocurre con la “ocasionalidad”, sino que, en relación con la forma de expresar esas significaciones, la fiesta real es uno de las múltiples herramientas del aparato de la monarquía en el siglo XVII y XVIII para realizar esa divinización del soberano, “benefactor y salvador” del reino. Si bien todo rey sabía que algún día le llegaría su hora y su heredero le sucedería, era tenía el derecho —y era su obligación para el destino histórico del reino— que en vida se le tratase como a un dios, dejando patente en su presente esa aura celestial y sobrehumana.

En vida la expresión fantástica de la fiesta real diviniza al hombre. Pero cuando este muere la fiesta sigue ejerciendo su función divinizadora: lo hace eterno mediante el recuerdo divino del hombre. De ahí la preocupación de las cortes de dejar constancia de las fiestas y, sobre todo, del motivo de las fiestas. Sea mediante copias manuscritas o ediciones impresas de lujo para enviar a otras cortes europeas, la voluntad es la de hacer manifiesta la

⁵⁶⁷ Vitoria, *Teatro de lo dioses...* *Op. cit.*, pp. 24-25.

existencia de una autoridad que por su condición, sus valores, sus rasgos y atributos debe ser recordada en lo eterno de la historia como lo que se fue en vida: elegida por la gracia de Dios. El rey o la persona homenajeadada ha experimentado exactamente la misma elevación y sacralización que la de los primeros héroes y reyes antiguos: la mitologización. Esto es lo que se quiere mostrar; esto es lo que se debe de mostrar. Y, como se ha visto, solamente mediante la fantasía mitológica, la épico-medieval y la alegorización que destroce e inhabilite las referencias realistas del propio mundo imperfecto, caduco, transitorio y mortal se puede llevar a cabo esa expresión, ese reflejo de la determinada persona –en unas muy precisas circunstancias históricas– por la que y para la que se crea una supradimensión artística total. Por eso, a pesar de las claras diferencias, en esencia todas las materias fantásticas que se utilizan son los mismos modelos, la misma expresión celestial, elevada, imperecedera y perfecta para simples hombres mortales.

2.3.8. Proceso de fabulación de las fiestas reales

La expresión estética basada en el elemento fabuloso y lejos de las leyes del realismo constituye la ambientación idónea, obligatoria y única para el espectáculo de las fiestas reales. Por ella se ha observado que tiene mucha importancia la ostentación y la utilidad pragmática de auto-expresión y reflejo de la persona homenajeadada, así como a través de ella se muestra el alma y el subconsciente de la fiesta. La “ocasionalidad” avanzada es básica para la fiesta real. Pero, específicamente, también lo es para esa expresión fantástica y no real del homenajeadado. Según qué tipo de materia fantástica se escoja y la procedencia de esta, el modo de creación del argumento y de los personajes varía considerablemente. El funcionamiento de creación se ve altamente influenciado por unas circunstancias u otras si el argumento y la trama –no los personajes– parten de unas fuentes en que se recoge el origen de la historia completa o, por el contrario, estos son invención propia de los autores.

A nivel formal y expresivo, como se viene explicando, no hay variación significativa alguna, pero sí que es un punto importante para el acto de creación, de imaginar, engendrar y configurar, no solo el argumento y la trama, sino toda la fiesta en general. Vayamos, pues, a profundizar sobre estas dos opciones en la creación.

2.3.8.1. Fabulación libre

La primera de estas dos alternativas parte de la imaginación del artista y de la ausencia de la presión de cualquier tipo de fuente literaria. Este crea la pieza siguiendo única y exclusivamente la “ocasionalidad” avanzada. No le debe a ninguna autoridad ni fuente la lealtad de crear y construir su pieza artística según lo que ellos dictaminen. Es única y exclusivamente la propia intencionalidad del autor la que hará fabular a su libre albedrío la configuración de la pieza. Por lo tanto, se trata de una creación libre y basada en la intencionalidad que le da la “ocasionalidad” y que dará como resultado una pieza artificial, salida de la imaginación del poeta que coincidirá con su interpretación e intencionalidad pura y libre. Esto es lo que sucede en un gran número de dramas, comedias, entremeses y otras piezas de teatro breves –exceptuando las loas–.

A pesar de esa libertad creativa, las palabras anteriores pueden verse contrapuestas por el hecho de que gran parte de los argumentos de estas piezas están sacados de sucesos históricos determinados. Pero no hay que confundir el seguimiento o interpretación de un determinado modelo histórico o real con un episodio fantástico y no real existente en algún tipo de fuente. Aunque es cierto que, en general, la mayoría de las piezas teatrales barrocas están basadas en hechos reales (hechos interpretados por el poeta, no expuestos fidedigna e históricamente), estos mismos acontecimientos históricos, solamente por ser hechos históricos y nacer de una determinada situación político-social, están cargados de significación política e ideológica innegable.

Ocurre lo mismo con los autos sacramentales y los textos bíblicos. Pero tanto en el uno como en el otro, la fuente o suceso de inspiración que propicia la propia interpretación artística está impregnada del mismo significado e intencionalidad desde el origen que se mostrará después en la pieza dramática. El modelo no es neutro, pues la base sobre la que se construye la pieza es la intencionalidad misma del artista. Cuando el artista basa su pieza en un hecho histórico o en algún asunto sacado de la realidad temporal, lo hace pensando en que la expresión y la significación será la misma. Por ese motivo lo escoge. La libertad en fabulación no se encuentra tanto en la libre imaginación sino en la utilización intencionada de una manera libre y directa, clara, del determinado suceso a través de la expresión –recreación– del mismo. En consecuencia, estos géneros tienen mucha más maniobrabilidad, libertad y facilidad en cuanto al modo de construir la obra y en cuanto al determinado mensaje y la intencionalidad. Es el autor el que al escoger uno expresa el mismo.

Esta idea en el género de las fiestas reales se cumple en la fabulación mitológica libre – en la que solamente los personajes siguen el patrón de la tradición clásica, no así el argumento y la trama, que son totalmente inventados– y en las fiestas reales configuradas de manera alegórica. Tanto en el uno como en el otro los precisos mensajes y significaciones derivados de la intencionalidad propia del autor –el significado extraoficial en el caso de la fabulación mitológica libre– son las bases que el artista sigue para crear una trama y un argumento que, lógicamente, expongan esa intencionalidad. En la fiesta real de ambientación mitológica libre las acciones de los personajes clásicos se configurarán mayormente siguiendo esa relación de semejanza evocativa con la de los hechos y circunstancias espacio-temporales e histórico-políticas próximas a la ocasión y motivo oficial de la fiesta. Aunque el argumento no sugiera ninguna relación con episodio mitológico alguno, sí lo tendrá con los sucesos reales de la corte donde aparezcan personalidades sobre las que el autor quiera que recaiga la significación extraoficial, la intencionalidad de la fiesta. Este fenómeno en las piezas poético-musicales alegóricas resulta, como es lógico, mucho más explícito, claro y reconocible.

2.3.8.2. Fabulación basada en las fuentes

Si bien la fabulación libre otorga al dramaturgo el privilegio de poder configurar la estructura dramática que más le convenga para mostrar su intencionalidad, cuando las fiestas reales se basan en unos determinados e invariables episodios mitológicos y leyendas heroicas recogidos en las fuentes el modo de creación del argumento y de la trama cambian considerablemente. Como se supone, esto solamente sucede en las piezas ambientadas en episodios mitológicos clásicos y en leyendas épico-medievales.

La elección del relato mitológico o leyenda no es, ni mucho menos, arbitrario. El artista elige un determinado mito recogido ya sea en la *Iliada*, *Odisea*, *Eneida*, *Metamorfosis*, *Orlando furioso*, *Amadís de Gaula* o cualquiera otra fuente según los rasgos del carácter, la actitud, la situación a destacar del homenajeado y según mantenga una relación de semejanza evocacional con el contexto histórico o el suceso coetáneo que quiera subrayar. De esta forma decide quién es el protagonista o el dios del episodio (que suele coincidir con el homenajeado) y los demás personajes que la intencionalidad hace que le interese destacar. Construye la trama y la acción principal basándose en el episodio mitológico para que el legendario desenlace ensalce la personalidad a la que se dedica la pieza mitológica,

además de mostrar la significación extraoficial. Es decir, que la elección viene determinada por la persona homenajeada y aquello que la intencionalidad de la “ocasionalidad” quiere mostrar. Esto sería la columna vertebral de una fiesta real basada en las fuentes: la relación del episodio mitológico/leyenda épico-medieval con la intencionalidad del autor.

Pero habitualmente, especialmente las leyendas de la mitología clásica, son relativamente breves y con pocos personajes. Siendo fiel el episodio muy raramente se podría componer un espectáculo teatral. Por eso el mito necesita obligatoriamente una ampliación alrededor del episodio original. Es aquí cuando el autor puede y debe utilizar su ingenio para completar el episodio con más personajes, otras acciones secundarias, escenarios o temas que conformarán junto a la leyenda original toda la dramaturgia de la pieza –y que no tienen porqué ser secundarios. Es en esta prolongación inventada del mito donde el autor puede jugar con la intencionalidad de la obra y el mensaje de la misma que quiere mostrar. Entonces el artista escoge uno u otro personaje del ya muy deliberado y concreto episodio para presentarlo como antagonista del héroe-homenajeado solamente para, por ejemplo, enfatizar la grandeza del rey que ha derrotado a su eterno enemigo. Es aquí cuando la agilidad, destreza y genio del dramaturgo puede conformar tal complejidad técnica que logre insultar a alguien que se muestra como un héroe.

Esta ampliación ingeniosa y dramática del mito junto a la alta “ocasionalidad” del género conlleva que la pieza adquiera otros valores y otras significaciones a parte de la oficial. El autor siempre añade matices propios, versiona o adapta a su parecer ideológico o a las exigencias del homenajeado y del gusto de la época el tema a tratar. El filtro del autor –aunque no tan exagerado como a partir del romanticismo– hay que tenerlo en cuenta. Como se ha dicho antes, es la base de la intencionalidad latente en la “ocasionalidad”. Sus obras son muchas veces los únicos testimonios que se conservan de los autores. En ellas están las claves para vislumbrar sus ideas políticas, filosóficas, morales o de gusto.

Vista esta obligatoriedad de condiciones, para la configuración del argumento y la trama de las fiestas reales basadas en unas fuentes o en una tradición asentada anterior existe en ellas un doble anclaje que limita mucho más la maniobrabilidad, la libertad, la facilidad y la interpretación de la fuente que se coge como modelo. Estos dos puntos esenciales, propiciados, precisamente, por la “ocasionalidad”, son:

- La intencionalidad, los varios niveles de significación de la obra y el motivo oficial de creación de la fiesta real (la función panegírica y de homenaje del encargo).
- El determinado episodio mitológico con el que se pueda desarrollarse y mostrarse los varios niveles de la “ocasionalidad” del primer punto. Se debe encontrar un relato clásico que, en el fondo, aunque en esencia sin ningún tipo de connotación política o ideológica, ya muestre o sea propicio y admita la adhesión de la significación “ocasional”.

Como vemos, el argumento originario y las acciones del propio mito se mantendrán intactos o sufrirán posibles modificaciones hechas por las necesarias licencias del autor, motivadas todas ellas por la “ocasionalidad” avanzada, pero la interpretación del mito en las fiestas reales le sumará algo que nunca tuvo la mitología clásica, y es clave en el género palaciego: la significación político-histórica. Esto es lo genuino de este género.

A primera vista las fiestas reales basadas en episodios mitológicos parecen ser más fáciles de construir y dramatizar, puesto que el argumento que formará la trama ya existe. Esto ocurriría si esta nueva “versión” no estuviera tan ligada a la intencionalidad y a las circunstancias espacio-temporales tan precisas y determinadas que definen el género – aparte de no prestar atención alguna a la “ocasionalidad”. Es la obligación de seguir el mito para mostrar la significación lo que hace reducir considerablemente la libertad de movimientos al autor para interpretar el episodio mitológico. Eso significa que las licencias que el dramaturgo se tome para mostrar y señalar toda la “ocasionalidad” serán mucho más limitadas que si fuera el modelo un hecho histórico, además de añadirles a estas un determinado significado. Estas fundamentales licencias estarán censuradas por el riesgo de deformar a tal extremo el propio episodio mitológico que dicho mito no se reconozca y se cree uno totalmente alejado del origen. Mito y “ocasionalidad” forman este doble anclaje al que está sujeto el género.

Las fiestas reales hacen de las narraciones y episodios mitológicos, que en el origen no tienen ninguna connotación política e ideológica, piezas con una fuerte carga ideológica y reflejo del panorama político del momento, siempre sin descuidar el principal objetivo de estas: ser una celebración de carácter panegírico a la personalidad a quien va dedicada la fiesta. La creación de una fiesta real es un baile tímido de conceptos de distinta índole (el contexto histórico, la intencionalidad y el episodio mitológico en sí mismo) en la que solamente puede haber una forma de construir y exponer el episodio mitológico que señale

todas las funciones de la fiesta y, por descontado, los varios niveles de significación de la “ocasionalidad”.

2.3.9. La expresión áulica de Bances Candamo

La naturaleza eminente y exclusivamente expresiva del elemento fantástico, libre de cualquier significación o influencia conceptiva sobre el argumento y la “ocasionalidad” y significaciones mismas, se puede comprobar, por contraste, en la perspectiva dramática de Francisco Bances Candamo. Como en el punto anterior se ha comentado, el dramaturgo asturiano tenía una visión pragmática del teatro para exponer y denunciar temas políticos circunstanciales. La “ocasionalidad” en él es extremadamente elevada, aunque configurada de una forma muy sencilla. A él no le gustaba construir una pieza dramática entorno el elemento puramente fantástico sin relación estética con el presente. La preocupación pedagógica del asturiano llega a todos los aspectos de su preceptiva dramática: «el predominio de la comedia historial en Bances Candamo nos plantea, como aspecto básico en su teatro, el de su actitud ante la historia que le sirve de base argumental, aspecto que está ligado estrechamente a los conceptos de verosimilitud y decoro»⁵⁶⁸. Es por eso que, muy en especial, la mitología clásica no la concebía Bances como el ideal para la expresión de la trama y del argumento. Esta falta de verosimilitud y de exceso distanciamiento con la realidad que pudiera despistar al espectador que debe adoctrinar —«ni aún en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar»⁵⁶⁹— hizo que Bances Candamo rehusara mayormente de hacer no solo fiestas reales de tema mitológico, sino comedia alguna ambientada en episodios clásicos. Su visión puramente pragmática y directa hizo que no creyera demasiado en el engranaje complejo de la expresión fantástica, no real e indirecta de los diferentes niveles de significaciones —sobre todo del oficial y, muy particularmente, del extraoficial— y que buscara en las comedias historiales ese modo de expresión que obrara sin dificultades y con las máximas garantías de éxito: «suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso, eficazísimo en los números, para el alivio»⁵⁷⁰. Bances veía la principal función del teatro en el poder de arreglar la realidad —«la Poesía enmienda la Historia, porque esta pinta los

⁵⁶⁸ Arellano, “Bances Candamo...” *Op. cit.*, p. 44.

⁵⁶⁹ Bances Candamo, *Teatro de los teatros...* *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser»⁵⁷¹-. Así que Bances ya parte de una expresión histórica en la que expresión y significación coincidan o, al menos, no estén separadas por la fantasía. Es por esta razón que sí cultivó y veía fructuosas las fiestas o piezas dramáticas alegóricas o con personajes alegóricos, por el pragmatismo y lo directo de su recepción. Bances prefería «de lo que sucede o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil»⁵⁷² a la materia fantástica- sobre todo mitológica- que había roto con la realidad y el realismo.

Esa elección de ambientación histórica está motivada, precisamente, por la neutralidad que tienen los episodio mitológicos y las leyendas épico-medievales. Al faltarles a esta expresiones artísticas de la tradición la verosimilitud que él demandaba y la claridad importante del peso político, además de la ausencia de la alusión directa del mensaje extraoficial, creía errónea o, al menos, poco adecuada e insuficiente la fantasía mitológica sacada de las fuentes clásicas. Los modelos mitológicos y algunas leyendas épico-medievales la única expresión que mostraban era de bucolismo y lirismo amoroso que no se correspondía con la idea pragmática del teatro que él tenía. El modelo era neutro, como antes se ha dicho, por lo tanto, la expresión también sería neutra y el mensaje extraoficial y el adoctrinamiento no llegarían a su destinatario. Así que debía acortar el camino y las barreras selváticas y salvajes de la “ocasionalidades” mediante el tema histórico –que puede reconocerse tanto en el espacio como en el tiempo; no es atemporal como la mitología clásica- para cumplir con la funcionalidad y utilidad pragmática. Así que el tratamiento de la expresión por parte de Bances Candamo es totalmente distinto al común de los dramaturgos que participan en la confección del género de las fiestas reales.

Pero la implicación política en las fiestas reales de tema mitológico y épico-caballeresco es también inmenso, aunque, eso sí, no tan directo como en las alegóricas. Pero este aspecto de Bances Candamo y su pragmatismo y utilidad directa en política del teatro lo hace, precisamente, distinto a cualquier otro dramaturgo barroco. Las circunstancias histórico-políticas habían empujado a Bances a ir más allá en la expresión para, mediante la verosimilitud y la proximidad en el presente del modelo y ambientación, lograr ese objetivo didáctico y doctrinal directo, no indirecto como las fiestas de tema fantástico lejano, atemporal. Este hecho lo posiciona en una situación preilustrada sin poderse considerar ilustrado. Bances Candamo, como vemos, es un caso especial; es el dramaturgo más evolucionado del barroco, que no el último.

⁵⁷¹ *Ídem.*

⁵⁷² *Ibid.*, p. 33.

2.3.10. Las consecuencias de la “ocasionalidad” en la expresión fantástica de las fiestas reales

Las fiestas reales de tema mitológico y legendario, además del alegórico, aunque más complejo y menos directo, ofrece también solamente a quien se quiere mostrar la significación extraoficial. Eso sí, esto no puede suceder en las piezas de temática alegórica, precisamente, por lo directo e insalvable de las acusaciones, pues en estas el mensaje limpio llega a todo espectador. Precisamente la complejidad constructiva del mito y la leyenda sirve de refugio y salvoconducto para, si se quiere, declararse inocente de los cargos de agravios a personajes importantes de la corte que pudieran tener consecuencias negativas para sus autores, alegando ser una mera coincidencia entre trama/argumento y realidad – aunque esta relación esté plenamente pensada y sea intencionada–.

Los personajes se amoldan mediante una enmarañada construcción dramática de los personajes que no únicamente tienen su significación en la mitología o en la literatura, sino también en la vida real de la corte española del siglo XVII y principios del XVIII. El dramaturgo y los artistas en general no atribuyen los personajes del mito a las personalidades reales de forma directamente individual, cerrada y típicas, estableciendo paralelismos claros, totales, inamovibles y simbólicos, sino que juega con las personalidades de la corte o de esas circunstancias que se quiera hacer mención difuminándolas entre valores y psicologías de uno y otros personajes mitológicos y legendarios según el grado de intencionalidad que quiera mostrar. Para ese efecto el distanciamiento de la realidad que la fantasía y el no realismo otorgan a la fiesta es básico para que quepa esa referencia real, la relación de semejanza. El mundo que se levantaba en el escenario debía de ser enteramente distinto y diverso al de las leyes físicas naturales, pero «en donde, en todo caso, el terreno temático se dramatice en clave alegórica, mitológica, la lucha de los *aristos* (de los mejores), el duro y siempre melancólico proceso de orientar la nave de la historia por parte de quienes la pilotan»⁵⁷³.

Eso sí, al final siempre el mito se cumple y la “ocasionalidad” transporta el mensaje extraoficial político e histórico hasta el final de la fiesta real, sin verse variada a pesar de ese juego de psicologías reales y mitológicas. Ciertamente, esto es muy difícil de hacer. Pero

⁵⁷³ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 19.

más complejo que se haga bien y no se pierda ni se modifique nada, ni del mito ni de la realidad de la corte, en el caso de las fabulaciones basadas en las fuentes.

Sebastian Neumeister, excepcional conocedor y estudioso del género en Calderón y el primero en preocuparse profundamente de la singularidad e importancia de las fiestas reales, llega a la siguiente conclusión sobre la “ocasionalidad”:

¿Acaso no es ahí donde el autor nos habla inmediatamente y donde existe la posibilidad de controlar todas las finezas y el hilo de su pensamiento? Sus palabras, que se han independizado en una obra de arte con una estructura interior autónoma, parecen ser, más que los mensajes de los documentos históricos siempre referidos a una realidad exterior, una mejor garantía de que el pasado, aunque quizás en forma difícilmente entendible y extraña, nos hable al menos directamente.⁵⁷⁴

Es por ellas que se descubrirá al mismo tiempo que se entenderá que Antonio de Zamora, al llegar la Guerra de Sucesión, fuera partidario de los Borbones y apoyara una dinastía que debía traer cambios y que debía de significar la entrada de aires de renovación y desarrollo. Esta es una de las importancias de la “ocasionalidad” en las fiestas reales en general. Se ha visto cómo de un neutro episodio mitológico se ha pasado a un retrato de la complicada situación política de la corte de Felipe IV, Carlos II, Felipe V y Fernando VI.

Mediante el estudio y contextualización histórica de estas obras podemos, no solamente cómo querían verse los reyes y la corte en general, sino datar con seguridad una fiesta gracias a esa interrelación entre la configuración “ocasionalizada” de la fiesta y un episodio histórico relativo a la persona homenajeadada y se puede conseguir la recuperación de este en la opinión pública de la corte. Esto hará que se entienda y se comprenda mucho mejor desde dentro mismo de la corte cómo se llegó a la decadencia de lo que fue el Imperio donde un día no se ponía el sol. He ahí la importancia de la interpretación de las fiestas reales basadas en la fusión de horizontes, partiendo del de pasado de la “ocasionalidad” avanzada.

Las fiestas reales son auténticos testamentos culturales, intelectuales, filosóficos, políticos, ideológicos y estéticos de primera línea, desde el interior mismo del centro del reino, de esa etapa de la historia en la que la decadencia de España más se acentuaba por la incapacidad de unos monarcas y su corte, aunque los mismos reyes hicieran ver que nada cambiaba y, es más, se empeñaran en mostrar a todo el mundo la fortaleza y riqueza de la monarquía española mediante la gala y la ostentación de las fiestas reales. Eran una

⁵⁷⁴ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 231.

auténtica arma de doble filo: laudatoria a la vez que totalmente crítica. Era teatro de dioses para unos dioses el Olimpo del cual estaba en total decadencia.

2.3.11. La expresión de un parecer que no era

Regresando, después de esta comprobación del poder exclusivamente expresivo de la fantasía y el no realismo, al tema propiamente dicho de esta fantasía como medio de expresión idóneo para las fiestas reales, sea del tipo que sea la materia, la ascensión y proceso de sublimidad que refleje y exponga la condición y consideración oficial que la persona homenajeadada tiene solamente es posible gracia a un elemento no atado a las leyes mortales, a la perspectiva realista. La fantasía como medio de expresión de la fiesta resulta, pues, obligatorio. El elemento fantástico sin tener por qué ser esclava de los modelos y las fuentes clásicas. Está en la concepción y en la génesis del género poético-musical la utilización de este lenguaje de un mundo fabuloso elevado para posibilitar la existencia, mediante la ostentación, del vasto y monumental reflejo del rey.

El motivo oficial y la significación primera, el rasgo panegírico aparecen engalanados de una forma excelsa y sobrehumana para, precisamente, potenciar ese “parecer” y el pragmatismo que de él se deriva. La “ocasionalidad” también le influye en su modo de construirse, pero no el elemento fabuloso y no realista a esta por, precisamente, ser solo modo de expresión artístico. En una relación más neutra está con la supradimensión artística total, pues, al ser esta última “solamente” la disposición y la configuración artística del espectáculo, la expresión fantástica lo único que desempeña es perfilar el estilo y en la expresión de la morfología de ese espectáculo multiartístico unitario. Por lo tanto, la expresión fantástica y no realista –en su interpretación barroca, claro está– será aquella determinada característica abstracta de la cual todas las disciplinas artísticas se nutrirán para expresarse, para confeccionar su aspecto, su presencia y la fachada multiartística del espectáculo. Está en esta razón de ser alejada de todo realismo lo que la ilustración y el neoclasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII dirigirán sus mayores críticas, culpándolo del delito de la inverosimilitud. En este tratamiento expresivo y estético, sumándole la espectacularidad y fascinación que toda fiesta real buscaba, reside la razón por la que Luzán, así como otros ilustrados de principios de siglo –tal y como se ha expuesto en el primer capítulo en relación al caso de *Angélica y Medoro* y la falta de

verosimilitud y el poco seguimiento de la fuente original—, hable de esta manera de la "fábula":

Y pues hemos llegado a hablar del verisímil de la fábula, no quiero dejar de decir la poca verosimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, como son *Eurídice y Orfeo*, *También se ama en el abismo*, *La estatua de Prometeo*, *Ni amor se libra de amor* y otras semejantes, cuyos argumentos, aunque en la ignorancia del vulgo gentil hallaban algún crédito y, en cuanto a los sabios, ya enseñaban indirectamente y debajo de aquella exterioridad algún misterio o alguna verdad, no por eso me persuado a que puedan tenerse por verosímiles y propios para una comedia, especialmente en nuestros tiempos.⁵⁷⁵

Pero estas críticas palabras serán muy lejanas en el tiempo en que las fiestas reales eran la mayor representación de la cosmología y el ser barrocos. Por su nuevo perfil humanista, Luzán no puede reconocerse en esa expresión alejada de la realidad que tiene la fábula. Nótese la diferencia que hay entre el concepto ilustrado de didactismo directo del que Luzán tenía conciencia con el de sugerencia indirecta de la "ocasionalidad" barroca. Retomando el tema, puede concluirse, pues, que el elemento fabuloso y no realista es la expresión de la "ocasionalidad" —y todos los conceptos a ella relacionados y tratados en el anterior punto— en la supradimensión artística de las fiestas barrocas.

El "parecer", y la expresión de ese "parecer" será clave para las fiestas reales barrocas. El concepto de "parecer" viene dado de una determinada expresión artística —ostentosa, por supuesto— que la "ocasionalidad" le da. Está en ese "parecer" y en sus buscadas e intencionadas consecuencia a nivel oficial, cortesano y europeo la razón de la imagen, del significado, de la expresión fantástica y no realista. Da igual si se le pinta dios del Olimpo, héroe legendario medieval o personaje alegórico de la alta cosmología, su «Católica, sacra y real majestad / que Dios en la tierra os hizo deidad»⁵⁷⁶ no podía tener una expresión mundana, corruptible, banal, imperfecta y mortal. Pero en realidad, «puesto que, con forma humana, viven fuera de la humanidad, es que sin duda están sumidos en un sueño divino»⁵⁷⁷; solamente sueño divino.

⁵⁷⁵ Luzán, *Poética... Op. cit.*, p. 601.

⁵⁷⁶ Los dos primeros versos del famoso *Memorial a su Majestad el Rey Don Felipe IV* —que lo encontró el soberano debajo de su servilleta—, atribuido a Francisco de Quevedo, donde se denuncia la política del Conde duque de Olivares en 1639 (Francisco de Quevedo, *Poesías, Tercera parte*, Bruselas, Francisco Foppens, 1670, p. 197).

⁵⁷⁷ Élisée Reclus, *Historia de una montaña*, Palma de Mallorca, José J. de Oñate, 2008, p. 186.

3. CONCEPTO DE FIESTA REAL BARROCA ESPAÑOLA

No ha sido nada fácil lograr sintetizar estos tres rasgos principales de un género que es tan híbrido como único y original según desde dónde se mire. La idea de fiesta real que aquí se presenta no es, propiamente una idea o un concepto literario o artístico, sino que fue una realidad que debe ser tratada como una dimensión artística del pasado; se necesita estar vivo en ella para poder captar y sentir a flor de piel cada rasgo, cada espasmo irracional que el espectáculo produce y las múltiples significaciones se sugiere sin miedo ni censura. Por este motivo todo esto no podrá pasar nunca de una aproximación concienzuda y detenida; pero solo una aproximación. Este matiz en el primer punto relativo a la unión de artes en una supradimensión artística genuina se ha perfilado detalladamente. En consecuencia, los conceptos que aquí se han presentado y desarrollado deben entenderse como aquellos que, juntos, forman el absoluto de las fiestas reales barrocas. Tras esta vehemente avalancha de páginas, se vislumbra el rumor continuo de que la interdisciplinidad debe ser la única metodología posible para la interpretación de los testimonios que han sobrevivido; la fusión de horizontes. De ahí que la unión artística se cumpla para las piezas de este género de tema y ambiente fantástico y no realista.

Si bien es cierto que se ha referido al género hispano, como se ha visto, la alusión de ejemplos y casos extranjeros en relación al género poético-musical han sido obligatorios por el mismo origen del espectáculo, especialmente de Italia, como Antonio Minturno dejó constancia en su definición de *poesia scenica* de 1564. Si las palabras de Lope de Vega en la relación a la primera ópera hispánica –*La selva sin amor* de 1627– abrían las declaraciones y testimonios de este nuevo género, es enteramente provechoso, a modo de epílogo y conclusión del tema, observar cómo opiniones de intelectuales no españoles que se diferencian entre sí en más de siglo y medio captan exactamente igual estos rasgos principales del género que en este trabajo se han presentado.

El primer ejemplo se sitúa en los comienzos del género en Italia. La sublime novedad y elevación artística y humanista que fue considerado el nuevo género hizo que, en 1608, en el prefacio de la partitura de *Dafne*, Marco da Gagliano (1582-1643) elogie las cualidades, apertura y el descubrimiento del nuevo mundo de goce sensitivo y espiritual del primero llamado *melodramma* o *dramma música*, que más tarde pasará a conocerse como *opera*:

Verdadero espectáculo de príncipes, más delicioso que cualquier otro, porque en él se reúnen todos los más nobles deleites; invención y distribución del argumento, ideas, estilo, suavidad

de rimas, arte en la música; los conciertos de voces e instrumentos, la delicadeza en el canto, la ligereza en las danzas y los movimientos; y también puede decirse que la pintura juega en él un papel importante, con la perspectiva y vestuario; de forma que, a la vez que inteligencia, se halagan, juntos, los más nobles sentimientos por medio de las artes más agradables que jamás haya inventado el humano ingenio.⁵⁷⁸

Esta percepción de novedad y evolución del espectáculo cortesano totalmente positiva y artística contrasta con la de Joseph de Laporte en su *Dictionnaire dramatique* de 1776, haciendo referencia al género poético-musical, conocido en Francia desde Lully como *tragédie lyrique*:

El poeta que hace una *tragédie lyrique*, se entrega más a hacer ilusión a los sentidos que al espíritu; busca más producir un espectáculo encantador, que una acción en que la verosimilitud sea exactamente observada. Franquean las leyes rigurosas de la tragedia; y si tiene alguna consideración con la unidad de interés y de acción, viola sin escrúpulo las unidades de tiempo y de lugar, sacrificándolas a los encantos de la variedad y de lo maravilloso. Sus héroes son más grandes que naturales; son dioses u hombres en comercio con ellos, y que participan de su pujanza. Franquean las barreras del Olimpo; penetran los abismos del Infierno. A su voz, la naturaleza se estremece, los elementos obedecen, el universo les es sometido. El poeta tiende a retratar sujetos vastos y sublimes; el músico se une a él para hacerles aún más sublimes. Uno y otro reúnen los esfuerzos de su arte y de su genio para elevar y encantar al espectador sorprendido, para transportarle tanto en los palacios encantados de Armide, tanto en el Olimpo, tanto en los Infiernos, o entre las Sombras afortunadas del Eliseo. Ante algún efecto que producen en los sentidos el aparato pomposo y la diversidad de las decoraciones, el poeta debe aún más entregarse a producir, en los espectadores, el interés del sentimiento.⁵⁷⁹

Desde un punto de vista literario se puede observar como las palabras de Laporte dejan entrever una crítica al género poético-musical por la ruptura de las reglas dramáticas clásicas y una demasiada multiplicidad de artes –que significaba la distracción intelectual– así como considera que vilipendia y aniquila la fundamental verosimilitud ilustrada. Precisamente por su concepción y perspectiva ilustradas y neoclásicas, el género demasiado sensitivo que describe indica que es un espectáculo de tradición barroca, o, al menos, heredera de la fiesta real barroca que basa su composición, especialmente, en la unión total de artes y la ambientación fantástica. Lo mismo dirá Jovellanos en 1790, tal y como se ha visto.

Así pues, tanto las palabras de Gagliano como las de Laporte, aunque con otras denominaciones –como sucede en España con las zarzuelas– se refieren exactamente al mismo tipo de género, poético-musical, la supradimensión artística que es “verdadero

⁵⁷⁸ Citado por Dumesnil, *Historia del teatro lírico...* *Op. cit.*, p. 29.

⁵⁷⁹ Joseph de Laporte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, vol. II, 1776, pp. 330-331.

espectáculo de príncipes” de ambientación fantástica y no realista. Ahora bien, antes de proceder a hacer una definición general del género de este espectáculo palaciego total o fiesta real, es menester aclarar, precisamente, el grado de diversificación de los tres rasgos principales definitorios de la fiesta real barroca española. Aunque se presentan juntos en el género poético-musical, dos de ellos no le son exclusivos. La “ocasionalidad” y el tema fantástico y no realista pueden aparecer –y de hecho aparecen en gran cantidad– en otras piezas literarias, musicales, pictóricas y esculturales. En general, estas dos características existen y tienen razón de ser como rasgos del barroco, entre otras muchas razones. La utilización política e ideológica del arte es a partir del siglo XVII cuando arranca con fuerza y se institucionaliza en la era cristiana; y esto se hace mediante el elemento fantástico, muy en especial la mitología clásica.

El único rasgo propiamente de las fiestas reales es el de la unión artística, pues solamente estos eventos espectaculares cortesanos se configuran artística y técnicamente mediante la fusión de poesía, música y escenografía. Este rasgo es el continente en el que se vierten los otros dos, haciéndole genuinamente propio desde la perspectiva artística. De este modo se justifica la denominación de género poético-musical, siendo este singular y único, sin estar supeditado ni pertenecer a ni a la literatura, ni a la música ni a las artes plásticas. Es una supradimensión artística soberana y libre.

Aclarado este punto, por lo tanto, es el momento de resumir todos los conceptos e ideas características que se han tratado en este capítulo. El espectáculo palaciego o fiesta real barroca es una ceremonia espectacular elitista, ostentosa, dinámica y aglutinadora de todas las artes (unión artística de poesía, música y escenografía mediante el nexo de la actuación/teatralidad de lo que resulta una supradimensión artística) motivada por una precisa y determinada “ocasionalidad” espacio-temporal e histórico-política. Esta está configurada mediante el mensaje oficial y panegírico-propagandístico y la intencionalidad extraoficial del autor según su interpretación de las circunstancias políticas próximas a esa ocasión por la que se hace la pieza, enlazándose con la función del espectáculo en sí como reflejo de la persona homenajeada y de lo que esta representa. El resultado de la unión de estos dos conceptos está expuesto mediante el elemento fabuloso y no realista que representa la superioridad del selecto público del espectáculo en sí. Este estudio, entonces, es el desarrollo y profundización de la visión de fiesta calderoniana y de su naturaleza

expuesta, principalmente, por Sebastian Neumeister: «solo la unidad constituida por ocasión, forma y significado nos permite entender el cometido del género»⁵⁸⁰.

Todo en la fiesta real barroca se refiere a todo lo demás. Estos tres rasgos principales se retroalimentan cada uno de ellos, reflejándose en la morfología y estructura artística, en los mensajes o en la expresión de todo pedazos de cada uno de ellos mismos. Es ciertamente un espectáculo unitario y análogo componiéndose de distintas características o partes principales. De ahí que lo que se ha tratado en un punto se repita o se perciba en otros; todo es importante y creador de todo porque todo es uno. El espectáculo de las fiestas reales es un orbe perfecto, etéreo y material, que agrupa reproduciendo todo lo que el barroco fue. Solamente hay que aplicar la singularidad histórico-filosófica de los siglos XVII y principios del XVIII a la definición de fiesta por Mijaíl Bajtin para ratificar esto último: «las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico»⁵⁸¹.

El espectador de una fiesta real barroca en su representación no solamente podía ver el reflejo fastuoso y provocador de sensaciones y emociones, sino que sentía fundir su individualidad con la dimensión real en la que estaba viviendo. Aquello que experimentaba de forma presente podía tocarlo y, aunque sin esfuerzo lo entretenía y lo evadía hedonísticamente, le permitía ver una especie de engrandecido y fastuoso retablo que representaba el tiempo terrenal –y teatral– que le había tocado vivir. No es más que la realización de lo que dijo Gracián: «las medidas todas están en sus dedos, palmo, codo y brazada. Hasta el peso está seguro en la fidelidad de su tiento, sospesando y tanteando»⁵⁸². Aunque sean las fiestas reales espectáculos eminentemente efímeros y de duración determinada, su experimentación era totalmente atemporal, que conseguía tanto fundir los sentidos a la metafísica sublime como a la razón hacía vibrar, seducir y amedrentar pasional y vehementemente. Una especie de experiencia mística, del misticismo de la corte, miniatura del mundo barroco.

⁵⁸⁰ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 232.

⁵⁸¹ Bajtin, *La cultura popular...* *Op. cit.*, p. 14. El intelectual ruso añade la importancia de las fiestas como representaciones dinámicas de sus respectivos tiempos: «además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las -diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta» (*Ídem*). En este aspecto, pues, la fiesta real barroca había superado –solamente en parte– el inmovilismo oficialista gracias al aspecto de la “ocasionalidad” avanzada.

⁵⁸² Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, p. 234.

Es nota importante resaltar que el término barroco no solamente hace referencia al siglo XVII. No es este el lugar –ni tiempo hay– de detenerse en la prolongación del arte barroco en el siglo XVIII. Mas no hace falta hacerlo, pues el análisis y comentario del arte de las fiestas reales de Antonio de Zamora y la importancia de la “ocasionalidad” en ellas será exposición perfecta para este problema. En ellas veremos, como en obras de Francisco de León, Fernández Bustamante o Cañizares, que

El carácter aristocrático y cortesano de la zarzuela primitiva –la de Calderón, Diamante o Solís– todavía impregna el género a comienzos del período estudiado y explica en parte la elección de los protagonistas entre los dioses o los héroes de la Antigüedad; una puesta en escena compleja y lujosa contribuía a crear la atmósfera que mejor se adaptaba a esa suprahumanidad, cuyo lenguaje era la música.⁵⁸³

Efectivamente, el barroco cosmológico no murió con el siglo XVII, pues no lo hicieron tampoco las fiestas reales, tan o más prolíficas –con la ópera italiana y Metastasio importados por la nueva corte– en las primeras décadas del siguiente siglo. Si bien, como es lógico, que esa supradimensión artística y el modo del tratamiento evoluciona, se puede observar que la “ocasionalidad” –por ser el elemento conceptual del espectáculo, y por consiguiente, no atado a las limitaciones físicas de la estética– apenas varía en las piezas poético-musicales en los tiempos de Felipe V. El cumplimiento de las tres características principales de las fiestas reales en ellas asegura que comparten la misma naturaleza que sus predecesoras del seiscientos, aunque, como es lógico, en una forma evolucionada⁵⁸⁴. Como se ha visto –y contestando la problemática expuesta por Emilio Palacios Fernández al principio del capítulo–, las fiestas cantadas, las zarzuelas barrocas y las óperas hispanas se diferencian perfectamente de las comedias con música, es decir, del resto de representaciones palaciegas tanto del siglo XVII como del siguiente. Otra cosa bien distinta es la zarzuela costumbrista de finales del XVIII y de todo el XIX.

Este espectáculo de dioses para dioses en la tierra es la ejecución fugaz de la visión cosmológica del universo y de la existencia bajo la gran bóveda compuesta por el enorme manto negro donde los astros rigen el orden natural, que tiene su reflejo social y político en

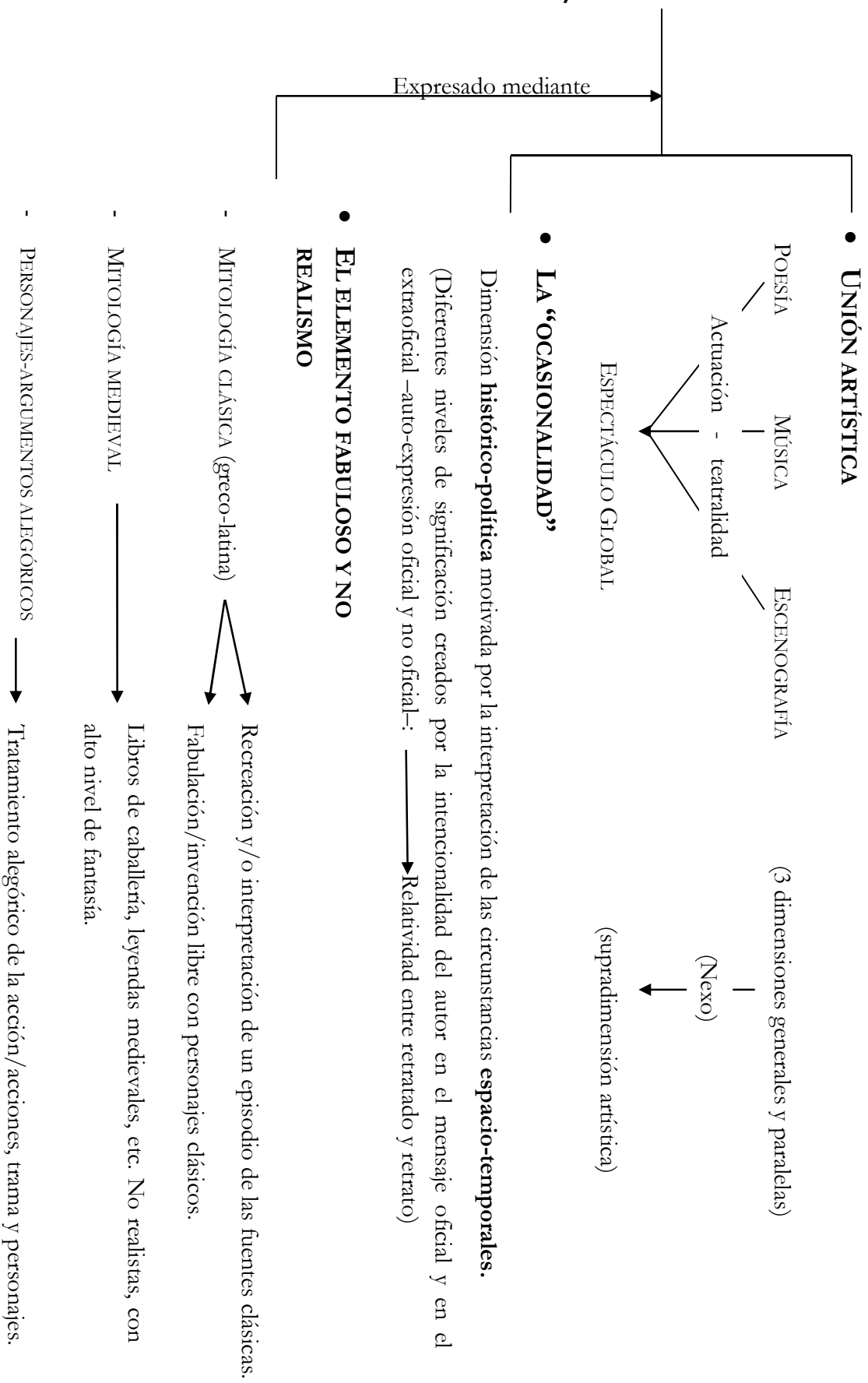
⁵⁸³ René Andioc, “Los teatros”, en *Historia de la literatura española*, Jean Cannavaggio (dir.), Barcelona, Ariel, 1993, p. 95.

⁵⁸⁴ En este aspecto sobresale, especialmente, el grado de italianización de la ópera y la zarzuela de corte de la primera mitad del siglo XVIII. No obstante, esta influencia extranjera tiene su máximo exponente en la música –solamente hace falta pensar en Farinelli, Faccio, Scarlatti o, en época ya más tardana, Boccherini– y la escenografía y no tanto en la dramaturgia, que resiste mucho mejor el aspecto de la tradición teatral del siglo anterior. Como muestra de esto son el mantenimiento de las parejas de graciosos, el enredo entre acciones y tramas o, entre otros rasgos, no hay una sistematización de las arias antes de la salida del solista. Para este tema es muy destacable la revisión y reclamo de Juan José Carreras sobre la relativa italianización de las fiestas reales de esa época (Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 52).

CAPÍTULO III

la tierra. En el espectáculo total no solamente el hombre se abre en toda su percepción sensitiva, intelectual y espiritual, sino que también lo hace el destinatario del cetro divino que gobierna a los mismos hombres. La fiesta real barroca española es lo que esos reyes querían que pareciese, reflejándose de un modo contrastivo el desengaño de los antiguos honor y valor y la hipocresía de palacio. En definitiva, la fiesta real barroca es la medida del hombre, del mundo y de la cosmología del barroco.

ESPECTÁCULO PALACIEGO / FIESTA



VOLUMEN 2

Capítulo IV

Arte y "ocasionalidad" en las fiestas
reales de Antonio de Zamora

Una vez se ha llegado a todos los rincones del género de la fiesta real barroca española, es el momento de tratar específicamente el teatro poético-musical de Antonio de Zamora, en especial lo relativo a la dimensión histórica y política por las que tienen su razón de ser las piezas que se van a tratar. No obstante, nada de la nada sale, así que es necesario empezar por la España tras la muerte de Felipe IV y la que se encuentra el madrileño al nacer.

Pero antes –y a modo de encabezadera de este capítulo–, quisiera hacer de altavoz de unas muy motivadoras y admiradas palabras de Fernando Rodríguez de la Flor a propósito del canto catártico que supone el teatro musical en la España del setecientos:

Espero que se comprenda y no se reproche en exceso el no haberme ceñido a una visión cerradamente filológica del problema del teatro musical en el siglo XVIII: allá donde se mire este teatro; allá donde se preste atención a una ópera, a una construcción de un teatro, a una elección de un Sitio Real para marco de una representación, se asiste a una propuesta eminentemente ideológica.¹

Sí, se trata de un teatro musical del siglo siguiente a los Austrias pero... a lo largo de todo este capítulo sobre el arte y “la ocasionalidad” en las fiestas reales de Antonio de Zamora se comprobará que si bien cambia el escenario, los trazos y los colores, la vista es la misma, la percepción del hombre como animal social y, por lo tanto, político se plasman en las diferentes formas de expresión que utilice. Y en este capítulo todas se centrarán en lo mismo: la evolución ideológica política de Zamora en las fiestas reales. Así pues, vayamos a emprender la etapa más larga y más solitaria con nuestro dramaturgo de este camino; empecémoslo por su principio.

La silueta de Madrid se levantaba con el picar inquisitorial de sus iglesias y el olor a hambre de los mendigos en sus calles. El corazón de la Corona española era un cuerpo putrefacto donde las ratas dormían en palacios mientras París y Viena esperaban ya repartirse sus carnes duras y hastiadas. Lo que había sido el imperio español ya no dominaba ni el mundo ni mucho menos Europa; «por fin se puso el sol que había alumbrado Tenochtitlán, Pavía, San Quintín, Lepanto y Breda»². Luis XIV de Francia se erigía indiscutiblemente como aura deidad de la política continental y todos los otros países no podían hacer otra cosa que seguir su estela o intentar desposeerlo de su cetro europeo eso sí, intentar derribarle imitando sus pasos . La herencia de la «Católica, sacra y real

¹ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 17.

² Arturo Pérez Reverte, *Limpieza de sangre*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 27.

majestad / que Dios en la tierra os hizo deidad»³ a su hijo en 1665 fue la de la derrota de Rocroi en 1643 ante los franceses, la pérdida de los Países Bajos y Portugal, la de las sublevaciones en Cataluña, Aragón y Andalucía, las germanías en Valencia, la de la corrupción endémica, un expolio de Castilla y, en especial, la extrema carestía de la vida para el pueblo en contraposición al lujo de la alta nobleza. Ese fue el reinado de Felipe IV “el Grande” —«más grande cuanto más tierra le quitan»— y así continuaría con el de Carlos II. «En fin [como dijera aquel pobre del gran teatro], este Mundo triste / al que está vestido viste, / y al que está desnudo le desnuda»⁴.

1. EJEMPLO DE “OCASIONALIDAD”: *EL HECHIZADO POR FUERZA* (1698)

Donde quiera que fuera el rey nacido el 6 de noviembre de 1661 en el Alcázar de Madrid mostraba a todo aquel que lo observara la penosa delicadeza de su porte. No podía encontrar el que lo mirara sino una escueta inteligencia que le impidió aprender a leer, escribir y hablar bien hasta los nueve años junto con una constitución física raquítica y enfermiza crónica, lastimera herencia de los sucesivos matrimonios consanguíneos de la familia real de los Habsburgo. Lo que se hizo para asegurar la supervivencia del poder de la tradición de los Austrias en el Imperio supuso, paradójicamente, la crónica de una muerte anunciada y el final de una época. Aquel que lo viera con los ojos de hombre veía en su figura el hundimiento de todo un mundo. Así lo hizo el nuncio papal cuando el rey contaba veinte años, vislumbrando lo que sería su reinado:

El rey es más bien bajo que alto, no mal formado, feo de rostro; tiene el cuello largo, la cara larga y como encorvada hacia arriba; el labio inferior típico de los Austria; ojos no muy grandes, de color azul turquesa y cutis fino y delicado. El cabello es rubio y largo, y lo lleva peinado para atrás, de modo que las orejas quedan al descubierto. No puede enderezar su cuerpo sino cuando camina, a menos de arrimarse a una pared, una mesa u otra cosa. Su cuerpo es tan débil como su mente. De vez en cuando da señales de inteligencia, de memoria y de cierta vivacidad, pero no ahora; por lo común tiene un aspecto lento e indiferente, torpe e

³ Quevedo, *Poesías...* *Op. cit.*, p. 197.

⁴ Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (eds.), Barcelona, Planeta, 1991, p. 94, vv. 605-607.

indolente, pareciendo estupefacto. Se puede hacer con él lo que se desee, pues carece de voluntad propia.⁵

Pero antes que le llegara su hora, que las monarquías europeas se emocionaran bélicamente ante las posibilidades de quedarse con la tierra española y de que el continente entero se viera agitado por la muerte de un rey que nunca debió de morir a pesar de que nunca hubiera de haber nacido, Carlos II disfrutaba de las fiestas y del teatro cortesano en el Alcázar o en el Buen Retiro. Su hastío por los asuntos de estado se diluía ante una representación teatral y su inocente y eterna alma de niño encontraba descanso y deleite entre tanto dolor. De bien seguro que Pedro Calderón, Antonio de Solís o Francisco Bances Candamo hicieron pasar buenos ratos entre bailes, música, poesía, espectaculares tramoyas y efectos visuales sobre un escenario. Él, el rey de las Españas, era el único que se encontraba justamente enfrente del espejo que pretendía ser el teatro cortesano. El asombro, la ilusión y la pasión humana debían recorrerle cada capilar del delicado cuerpo.

Carlos II se reía con las comedias que los dramaturgos de la corte escribían. La música elevaba esa sensación cómica, o aún así dramática. El vestuario, la iluminación, la escenografía y los mismos actores podían hacer depositar en sus ojos lágrimas de tristeza o de risa. De estas últimas fueron las que Antonio de Zamora bien seguro logró de Su Majestad con la comedia de figurón *El hechizado por fuerza*. Ni vio, ni pudo ni quiso ver el monarca qué escondía en el fondo a la vez que mostraba la comedia del madrileño. El hechizado era el figurón clerizonte don Claudio, «asediado por brujerías y supersticiones como consecuencia de su negativa a casarse»⁶. La superstición de la ficción encubrió la superchería de una sociedad contrarreformista bajo el manto de la carcajada y el divertimento del monarca conseguida por la brillantísima técnica cómica de la farsa y la pulcritud dramática de una de las últimas mejores comedias del siglo XVII. Mientras tanto, el rey solo se reía y lo seguiría haciendo con las, como mínimo y se verá, tres representaciones que disfrutó.

En realidad, las circunstancias que rodean a *El hechizado por fuerza* representan todo un hito y reconocimiento para el dramaturgo y su arte. Por menos había caído en 1694 el entonces dramaturgo oficial de la corte, Francisco Bances Candamo. El dramaturgo asturiano puso el dedo en la llaga de la cuestión sucesoria, que no llevaba camino a cumplirse. Mediante una trilogía de fiestas reales representadas entre 1692 y 1693 (*El esclavo*

⁵ Ludwig Pfandl, *Carlos II*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1947, p. 386.

⁶ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 13.

en grillos de oro, *Cómo se curan los celos* y *Orlando Furioso* y *La piedra filosofal*), expuso un teatro palaciego con clarísimos tildes políticos hacia la cuestión sucesoria y las maquinaciones de la reina Mariana de Neoburgo y sus partidarios mediante figuras alegóricas de tanto el rey y los ministros como de España y otros territorios. La presión política directa y la crítica al alto funcionariado de estas fiestas reales, así como supuestamente haber rebasado los límites de autocensura y/o respeto que el dramaturgo de la corte debía de tener, le granjearon enormes problemas con aquellos nobles a los que señaló como los causantes tanto de los males de la corona como del propio rey, los causantes del hechizo. «Bances dejó demasiado claras sus simpatías hacia los que en ese momento ejercían la oposición»⁷. Fue apartado de la corte y pidió el traslado a Andalucía como administrador de haciendas reales y cobrador de impuestos, temiendo definitivamente por su vida.

Como vemos, el curioso éxito de Zamora contrasta con el exilio de Bances Candamo. Efectivamente, y como se habrá intuido en estas líneas, la obra de Zamora remitía directísimamente y jugaba con ello de una forma cuasi suicida con el supuesto hechizo del Carlos II. Pero el madrileño supo tratar de manera muy inteligente el problema. *El hechizado por fuerza* es el resultado de la unión de dos maneras de hacer teatro. La primera es el satírico-cómico de Molière en *L'Avare* (1668), *Le malade imaginaire* (1673) y, sobre todo, *Le mariage forcé* (1664). De las primeras aprovecha para potenciar una hipocondría supersticiosa y galénica que convierte en motivo para la actuación codiciosa proveniente de la segunda: el casamiento por interés y por preocupaciones de honra y distinción social. El aprovechamiento de la mentalidad débil e inocente de don Claudio por doña Leonor –su prometida–, doña Luisa –su hermana–, Lucigüela –versión guatemalteca de la Toinette molieresca– y casi todos los restantes personajes materializan el engaño al «feo, tacaño, glotón, supersticioso y hostil al matrimonio»⁸ clerizonte asturiano para que, al fin, se case con doña Leonor.

Es importante resaltar que, si bien el aspecto hipocondríaco, temeroso y cobarde del protagonista parece provenir de *Le malade imaginaire* –como en alguna ocasión se ha observado⁹–, es importante dejar constancia del parecido argumental y de los personajes –e incluso del título– de la obra de Zamora con la farsa de Molière en un acto *Le mariage forcé*. Aunque es cierto que el protagonista, Sganarelle, no está pintado con la exageración de caracteres propia del figurón don Claudio, sí coincide con este en su perfil rico, avaro y

⁷ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 174.

⁸ Londero, “Hacia una edición crítica de...” *Op. cit.*, p. 1178.

⁹ Mancini, “Sobre la herencia barroca...” *Op. cit.*, p. 260.

entrado en años, así como su reticencia a casarse por desconfianza en sí en el matrimonio – aunque en *El hechizado por fuerza* las razones del protagonista son su beatería y su actitud de clerizonte–. Ambo personajes, antes de reflexionar por sí mismos sobre las razones del matrimonio, buscan la respuestas en segundas personas y así liberarse de la responsabilidad de su decisión. Para ello no dudan acudir o seguir a testimonios ajenos radicalmente a la razón y lógica. En *Le mariage forcé* serán los dos incomprensibles filósofos –el obtuso y charlatán aristotélico Pancrace y el ambiguo pirrónico Marphurius, a los que ridiculiza Molière de la misma forma que Zamora a los médicos galenistas en su obra– y dos egipcíacas medio adivinas, medio bailarinas; en *El hechizado por fuerza* será la criada hecha nigromántica de vudú Lucigüela. Todos estos personajes, de una manera u otra, representan el elemento mágico y supersticioso; incluidos los filósofos en Molière y el doctor Carranque en Zamora¹⁰, pues sus supuestos conocimientos y sabidurías filosóficas y científicas están tan alejadas de la realidad y son tan dañinas para la sociedad que su valoración no difiere mucho de la misma brujería de Lucigüela o la adivinación de las egipcíacas. La ridiculización de los personajes mediante la evidencia de aceptación y confianza de todo lo que dicen esas figuras totalmente irracionales preparará el camino para que las partes interesadas –es decir, la futura esposa Dorimène y los tres hombres a los que su matrimonio con el viejo beneficiará, igual que doña Luisa, doña Leonor y el resto de confabulados– puedan doblar las débiles y supersticiosas voluntades de los protagonistas mediante el chantaje en Sganarelle y el engaño del hechizo en don Claudio. De esta manera aprovechan las escandalosas cobardías a afrentar realmente los problemas de los protagonistas como medio para conseguir y resolver el problema de la acción principal de cada pieza, es decir, el enriquecimiento interesado mediante el matrimonio con un viejo. Como se ha vislumbrado, en las dos piezas cómicas tanto el grupo de los ignorantes y cobardes protagonistas como el de los codiciosos burladores aparecen como los destinatarios de las críticas y reprensiones morales y sociales de ambos dramaturgos. La intencionalidad reformistas surgida de una revisión del conocimiento tradicional y que expone las primeras manifestaciones de la cultura pre-ilustrada que explotará en el siguiente siglo son muy parejas, estando el estudio de las semejanzas e influencias de esta

¹⁰ Como se verá más adelante –siendo un punto fundamental en el reconocimiento ideológico del madrileño– no será casual que Zamora escriba un romance jocoserio en apoyo a la publicación científica experimental de Miguel Marcelino Boix y Moliner, *Hipócrates defendido* (1711). Este castellanense será seguidor de las primeras obras de una nueva visión científica: la *Carta filosófica, médico-química* (1687), de Juan de Cabriada, y *Avisos del Parnaso* (1690), de Juan Bautista Corachán–, en donde «ambos autores refutan los “antiguos” y defienden, como único criterio, la experiencia» (Zavala, *Clandestinidad... Op. cit.*, p. 96).

determinada farsa en un acto de Molière en la obra cumbre del teatro de Zamora todavía por hacerse.

La segunda vertiente teatral es la que recoge Zamora de la comedia barroca española inmediatamente anterior. Se han reconocido grandes similitudes o rasgos en los que el madrileño se inspiró para todo el elemento mágico y relacionado con la brujería o hechizo –es decir, la crítica de superstición y la ignorancia popular en materia religiosa– con *La dama duende*¹¹ (1629), *El astrólogo fingido*¹² (1632) y –propiamente el aspecto mágico y fantástico– *El jardín de Falerina*¹³ (1648), todas de Calderón de la Barca. Además, de este autor se ha constatado la misma «atmósfera de burla y de insinceridad»¹⁴ que en *Las manos blancas no ofenden* (h. 1640) del mismo autor. Si bien el elemento propiamente mágico y sobrenatural le viene a Zamora del teatro español, la ridiculización burlesca de un personaje por la exageración de sus caracteres enfocados desde una perspectiva crítica –es decir, los vicios y malas costumbres– que conforma el figurón no es únicamente moliersca, pues parte de la comedia de caracteres alarconiana y cultivada también por Moreto, Solís, Calderón y Rojas Zorrilla.

Según Paul Mérimée la primera representación de *El hechizado por fuerza* fue el 26 de mayo de 1697 ante Carlos II y Mariana de Neoburgo¹⁵; la obra fue repetida el martes de Carnestolendas¹⁶ y, precisamente, el 26 de mayo del año siguiente por la compañía de Juan de Cárdenas, en el Palacio Azeca¹⁷, residencia oficial del cardenal Luis de Portocarrero en Toledo. Es posible que el estudioso francés confundiera una fecha –dejando de banda una supuesta problemática de coincidencias– que, por otro lado, deduce sin entrar en más

¹¹ «Zamora actúa de una forma bastante explícita: esto se revela sobre todo cuando reescribe un momento central de *La dama duende* –la incursión del aterrorizado gracioso Cosme en el cuarto de Manuel “visitado” por Ángela/duende– transfiriéndolo al clímax de la acción de *El hechizado por fuerza*, o sea la escena de la lamparilla» (Londero “El teatro de entresiglos...” *Op. cit.*, en prensa).

¹² «El tono desenfadado de Calderón se convierte en un ataque patente de la superstición, por lo que gracias a este aspecto *El hechizado por fuerza* se muestra enraizada en la mentalidad y cultura ilustrada» (*Ibid.*, en prensa).

¹³ Londero, “Hacia una edición crítica de...” *Op. cit.*, pp. 1179-1180.

¹⁴ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 57.

¹⁵ Mérimée, *L'art dramatique...* *Op. cit.*, pp. 62 y 72.

¹⁶ Justamente, las primeras impresiones de la pieza dicen esto: *Comedia famosa, El hechizado por fuerza: fiesta que se hizo a sus majestades martes de Carnestolendas del año de 1698. De don Antonio Zamora*, [s. l.], [s. n.], BNE: T/14965; y lo mismo en Sevilla, Francisco de Leefdael, [s. a.], BNE: T/14982. Después se encuentran ediciones modificadas el 1703 (*Comedia famosa. El hechizado por fuerza. Fiesta que se hizo a sus majestades martes de Carnestolendas, del año de 1698, enmendada en el año 1703. De Antonio de Zamora*, Valladolid, Alonso de Riego, [s. a.], BNE: T/6366) y otra «enmendada en el año de 1721» (Madrid, Herederos de Juan Sanz, [s. a.], BNE: T/15005 5).

¹⁷ *Fuentes I*, p. 226.

explicaciones ni mostrar las fuentes testimoniales¹⁸. Es importante anotar que la misma compañía de Juan de Cárdenas había vuelto a representar el 26 de enero de 1698 en el Salón Dorado del Alcázar Real *El vizconde de la Corchuela o Esto es comedia*¹⁹ –de Zamora en colaboración con Fernando de la Peña y Pedro de Castro²⁰ y estrenada el 19 de febrero de 1697, martes de Carnaval²¹–, la misma que se ejecutará en la programación teatral del retiro del soberano a Toledo, en la que se volverá a representar *El hechizado por fuerza*. El hecho que se planifiquen dos obras del mismo autor representadas apenas cuatro meses antes en palacio es relevante, teniendo en cuenta además que dicha compañía «dio fin a sus representaciones en los corrales con la comedia *El bruto de Babilonia*» –de Juan de Matos, Agustín Moreto y Gerónimo Cáncer– el 4 de mayo²², para irse seguidamente a Toledo con los festejos reales programados²³, entre el que estaba también el auto sacramental de Zamora *La honda de David*, representado el 4 de junio por la misma compañía en la plaza de Palacio de Toledo, dedicada «a S. M. en público»²⁴. Debido a esa continuidad de la compañía de Juan de Cárdenas en las representaciones palaciegas en tan poco tiempo y la constancia testimonial de la representación de *El hechizado por fuerza* para Carnestolendas del mismo año ante los reyes, esta fecha se postula como la más probable de su estreno.

Pero la interpretación de los documentos no es la única evidencia que decantan esa datación de la comedia de figurón. Su temática y su género eran proclives para que se estrenase dentro de las festividades de Carnestolendas y no en fecha más próximas al Corpus Christi, en el que se representó el auto de Zamora *La honda de David*. La naturaleza burlesca, satírica y festiva, crítica mediante el disfraz de la farsa y la risa, encontraba su asilo perfecto en medio de la oficialidad de las representaciones palaciegas en el carnaval que tanto había gustado siempre a unos reyes tan amantes del juego del teatro²⁵. En otras palabras, la risa y el deseo de esparcimiento lúdico de los reyes podían acoger sin relativo

¹⁸ No obstante, John Dowling acepta «la precisión de Mérimée en cuanto al estreno, ya que la portada puede referirse a otra representación que ocurriera unos meses después» (Dowling, “La farsa al servicio...” *Op. cit.*, p. 275).

¹⁹ Rosita Subirats, “Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II” en *Bulletin hispanique*, n° 3-4, 1977, p. 443.

²⁰ Bègue, “Academia que se celebró...” *Op. cit.*, p. 54.

²¹ «Consta en un certificado notarial, fechado en Madrid el martes de Carnaval [19 de febrero], en el que se declara que este día la compañía de Juan de Cárdenas representó *De esto es comedia* [sic] –Shergold y Varey apuntan que el título debe ser *Esto es comedia*– en el Alcázar de Madrid (*Fuentes VI*, p. 298)» (*DICAT*, entrada Juan de Cárdenas, año 1697).

²² *Fuentes VI*, p. 268.

²³ *Fuentes VI*, p. 262.

²⁴ *Fuentes VI*, p. 259.

²⁵ «Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento *de juego*, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral» (Bajtín, *La cultura popular...* *Op. cit.*, p. 12).

peligro las comedias donde se ridiculizaba y se mofaba directamente del personaje principal y de sus vicios y aparcar por un momento la maquinaria teóricamente propagandística y panegírica de la oficialidad de las fiestas²⁶. Es entonces cuando Zamora emite el preciso y reformista mensaje de *El hechizado por fuerza*: la absurda superstición crédula del común de la sociedad a brujerías y poderes paranormales capaces de alterar la voluntad y la acción individual. En un plano social y cultural, el dramaturgo utiliza el mejor género posible para ridiculizar las lacras de la idiosincrasia del pueblo de la segunda mitad del siglo XVII. El figurón don Claudio, como en el capítulo primero se ha apuntado, tiene su génesis en la caricaturización de costumbres y creencias absurdas y anacrónicas del común de la sociedad. Esta es la “ocasionalidad” general de la comedia que, por su temática, estilo, mensaje y naturaleza eminentemente carnavalesca, lo más probable es que fuera estrenada el martes de Carnestolendas de 1698 –si no ya pensada para tal fecha–²⁷.

Este proceder de explotar el elemento a satirizar y criticar como pretexto y acicate atractivo para captar una atención del público que se vuelva novedoso entretenimiento se encuentra también en las comedias de magia de Zamora, muy especialmente en *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto* (1709). El madrileño utilizó para conformar esta pieza fundadora del género en España aquello propio que denuncia como herramienta, como medio para expresar el mensaje. Así, el madrileño vuelve a utilizar la influencia dramática extranjera – esta vez de la comedia de magia italiana y de la comedia *dell'arte* de los Trufaldines– para converger con la comedia nacional como actualización y renovación con una clara intencionalidad social. Después de toda la comedia y de las fechorías y travesuras del duende –el cual los personajes de condición más baja creen que es un diablo y le temen igual que don Claudio el hechizo de la esclava guatemalteca–, Zamora pone en palabras del propio foletto protagonista la clave para entender la comedia de magia:

todo esto viene
a para en que, sin que haya
intención más que juguete
hice mis Carnestolendas.²⁸

²⁶ «Precisamente por eso es el género indicado para poner en tela de juicio la perversidad o la sinrazón en situaciones que pudieran ser peligrosas para el autor que se atreva a burlarse de ellas. La ira de la persona ridiculizada, si se reconoce en la alusión, se disuelve en risa» (Dowling, “La farsa al servicio...” *Op. cit.*, p. 280).

²⁷ Por lo tanto, sería esta una de las comedias cuyos actores disfrutaron de una merienda el 11 de febrero de 1698, siendo poco anterior la fecha del estreno (*Fuentes I*, p. 258).

²⁸ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora...* *Op. cit.*, II, p. 151.

Efectivamente, «no hay que tomarse en serio ni la magia blanca ni la creencia en tragos, pues estamos ante un juguete, una diversión propia del Carnestolendas»²⁹. De esta manera Zamora difumina cualquier posibilidad de creencia seria y trascendental en el asunto de la comedia; más bien lo contrario: ridiculiza el asunto y, por consiguiente, a quienes lo creen sinceramente –tratado burlescamente como tema carnavalesco, del mismo modo que hizo con *El hechizado por fuerza*–, lo que lleva inexorablemente a una crítica satírica de creencias sobrenaturales de la tradición popular, heredadas y ajenas a un mínimo cuestionamiento racional sobre su explicación o el motivo de su pervivencia. Ridiculizar, hacer reír para renovar, para purgar el alma de los vicios. Ese es el espíritu carnavalesco desde donde se conciben y se desarrollaron ambas comedias³⁰. Así que, en el fondo, el ideario pre-ilustrado o regenerador de la sociedad de Zamora le hizo batallar al mismo enemigo con distintas tácticas, pero siempre aprovechando lo goloso y atractivo del mismo mal para evidenciar el bien y, con ello, intentar ser noticiero del progreso. Y esto mucho antes que Feijoo.

Volviendo al tema de la comedia de don Claudio, Carlos II seguro que no sacó más que carcajadas y un buen rato. Pero eso, desde un punto de vista pragmático, resultaba beneficioso para Zamora y la pieza cómica en sí. Si *El vizconde de la Corchuela* llamó la atención del rey y a los interesados en conseguir reducir la influencia de la reina sobre él, *El hechizado por fuerza* acabó por posicionarlos definitivamente como el dramaturgo favorito de esa corte ya sin el que había sido el principal aliado de la reina, Juan Tomás Enríquez de Castilla, el XI Almirante de Castilla. Este hecho se materializó en que «el autor volvió a cobrar doble por el exceso de público asistente»³¹ por la representación toledana. Su pieza cómica, que amenizaba la recuperación mental y física del dulce yugo de Mariana de Neoburgo, aquella que atacaba directamente a la actitud tradicional y popular, anacrónica y atrasada, gustaba al rey, lo que supuso la oportunidad de mantener ese ataque a la moral social durante mucho tiempo más en el ambiente regio. Y estas circunstancias relativas al lugar de estreno y de primeras representaciones denotan también que, si bien Zamora compuso una comedia de un género popular –es decir, proyección del significado y

²⁹ Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines...* *Op. cit.*, p. 321.

³⁰ «De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de 10 alto y 10 bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos» (Bajtín, *La cultura popular...* *Op. cit.*, p. 16).

³¹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 37, interpreta los datos de *APM*: Sección Administrativa, caja 11.744, expediente 86, *Fuentes I*, p. 226; y *Fuentes IX*, p. 128.

mensaje general a toda la población—, en ella había algo más específico que ridiculización del “ignorante vulgo”:

Parece que bastantes conciencias debieron irritarse cuando el mismo palacio, el viejo alcázar madrileño, se vio dominado por la noción del hechizo o los hechizos, que se decía tenían achicado hasta grados inverosímiles a Carlos II y creo muy posible, como he dicho, que de un modo más o menos deliberado, se hiciera una campaña contra la credulidad, popular o popularizada: campaña que se manifestó luego, de modo diverso, a lo largo del siglo XVIII mismo y que abarca, poco más o menos, todo lo que toca Feijoo en el *Teatro crítico*. Pero habrá que advertir, siempre, que el otro teatro, el considerado decadente y postcalderoniano, es más viejo que el del monje.³²

Efectivamente, Antonio de Zamora supo aprovechar la burla y sátira de un tema general a una crítica específica de dentro de palacio y relativo al gobierno. Es entonces cuando se acaba de comprender el retiro a Toledo en mayo de 1698: solamente alejando al monarca de Madrid el cardenal Luis Fernández de Portocarrero podía tener la seguridad de la ratificación del testamento de Carlos II por el que nombraba heredero a José Fernando de Baviera, muy a pesar del deseo de la reina y de su sobrino el archiduque Carlos de Austria. Por lo tanto, «la programación de *El hechizado por fuerza* no parecía inocente en un contexto tan delicado respecto a la salud del Soberano»³³. La exposición de una comedia que criticaba el miedo ignorante de la sociedad a hechizos y brujerías se había convertido — y por lo tanto interpretado— como un mensaje subliminal y preciso a la atención del rey y, muy en especial, contra aquellos que se aprovechan de la debilidad psicológica de un rey, que le hacen creer que está hechizado si no hace lo que lo que les interesa. Estos últimos, como se deduce, se refiere directamente a la reina y a su círculo de intereses, con la condesa de Berlips y el ya menguado valido, el Almirante de Castilla; son estos los principales atacados y reprendidos, pues, como doña Leonor, doña Luisa, Lucigüela y hasta el criado Picatoste de la comedia, «se aprovecha, claro es, la credulidad del “hechizado por fuerza” en un grupo en el que nadie parece creer en hechizos»³⁴. La trama y la representación de *El hechizado por fuerza* en ambiente regio convertían la pieza automáticamente en plataforma de mensaje político o susceptible de ello. El rey estaba embrujado y no por ninguna magia negra, sino por “duendes de palacio”, a pesar que la reina madre y su favorito Valenzuela intentaron negarlo ante el empuje de don Juan José de Austria en 1676³⁵. El cardenal

³² Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 153-154.

³³ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 180.

³⁴ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 144.

³⁵ El 23 de diciembre de ese año Mariana de Austria y Valenzuela encargaron a Agustín Torres y Salazar la escritura de una comedia palaciega titulada *El encanto de la hermosura o El hechizo sin hechizo* que desmitificase «la

Portocarrero, en esos momentos adversario político de la camarilla de la reina, supo interpretar esa primera representación en palacio de manera aislada del ambiente carnavalesco y centrándose en la utilidad para su causa que pudiera tener. Por esta razón le interesaba especialmente que en Toledo Carlos II viera teatro, mucho teatro: teatro que le divirtiera y le abstraiera del nocivo ambiente de la corte y teatro con una clara intencionalidad pedagógica y política. Y esto último estaba en la mente y en la intencionalidad de Zamora, el dramaturgo palaciego por excelencia en 1698 y conocedor de todas las intrigas por el poder. De esa forma, *El hechizado por fuerza*, además del mensaje general de tilde reformista moral hacia la sociedad, tiene también una “ocasionalidad” específica en relación a la tiranía e influencia interesada de la reina Mariana y de sus lacayos hacia el frágil monarca. La naturaleza burlesca de la comedia se adereza con la del contexto en que se estrena, obteniendo un claro efecto reflejo y de auto-representación escudado tras la permisión de las Carnestolendas:

De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval³⁶.

De esta manera se comprueba que en origen Zamora quería utilizar la superstición en hechizos en dos vertientes que reflejaran el lastimoso presente de Carlos II y el gobierno. Esto se acentuará todavía más en las enmiendas a la obra que el propio dramaturgo hará una vez asentados los Borbones en Madrid³⁷, donde esa evidencia de nocivas actitudes y codiciosas estratagemas, culpables de la reina de la dinastía de los Austrias españoles, hace resaltar todavía más la intención política específica que está en la génesis de la comedia: «la de oponer la amplitud de criterio de los partidarios de la dinastía triunfante, a un oscurantismo y arcaísmo que se atribuía a los secuaces del Archiduque y a los hombres

magia como algo que pudiera determinar la conducta del ser humano» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 69). El origen de esta problemática está en los rumores de la llamada de Carlos II a su hermanastro para que entrara en la gobernación, lo que suponía el fin del poder total de la reina madre y de su valido. Este era conocido como el “duende de palacio” por manipular a la reina madre y al rey en pos de sus intereses personales, por lo que empezó a extenderse que el rey estaba embrujado. Para más sobre este asunto, véase Sanz Ayán, *Ibid.*, pp. 68-69.

³⁶ Bajtin, *La cultura popular... Op. cit.*, pp. 12-13.

³⁷ Este tema de la intención política en las enmiendas está tratado por Caro Baroja, *Teatro popular y magia... Op. cit.*, pp. 141-142. De esta forma se resuelve el temor del erudito vasco ante lo que parecía una irresponsable osadía de Zamora: «Me parecía poco probable, dado lo vago de la referencia, que un joven, empleado en varios organismos del Estado, se atreviera a poner en solfa lo que se decía y repetía en Madrid respecto a hechizos, que llegaban al corazón de palacio y minaban la salud del rey» (*Ibid.*, p. 141).

“chapados a la antigua” que seguían las modas y usos más comunes en tiempos de Carlos II»³⁸.

Las piezas breves de *El hechizado por fuerza* son también importantes puntos de referencia para la interpretación del mensaje extraoficial de la comedia de figurón de carnaval de 1698. Estas recrearon en otro lenguaje el mismo significado “ocasional” que *El hechizado por fuerza*, viéndose tratada la problemática de la comedia en el estadio del género breve. Si bien en toda las piezas, grandes o breves, de aquella representación palaciega el temor a la censura moral y oficialista del mensaje subyacente se excusaba por la naturaleza misma de los géneros, ello hace que en la interpretación de esa forma cómica y burlesca de los temas se revele y reconozca el mismo tipo de crítica política. Así, por ejemplo, en el baile de *La pirinola* «aparecen varias damas igualmente cortejadas por diferentes personajes, lo que le permite al dramaturgo, por boca de la Idea, acusar a los cortesanos únicamente interesados en su beneficio particular»³⁹, como ocurrió dos años antes al final de la zarzuela alegórica *La Verdad y el Tiempo en tiempo*. En el entremés de la representación, *El jarro*, la situación que plantea Zamora desde la vertiente burlesca y lúdica esconde una correlación harto significativa con el argumento de la comedia. En él un tonto carga con un cántaro y es inocentemente engañado por varios personajes que van apareciendo para que le dejen beber del vino que porta a costa del necio. «La pieza contribuía al símil político que la fiesta en su conjunto reflejaba»⁴⁰, pues el hechizo de Carlos II es el control y la influencia en él de la reina y del Almirante de Castilla, que beben y se aprovechan de él, del hechizado, del jarro.

Consiguió el dramaturgo mostrar mediante la espléndida técnica dramática de los figurones que la naturaleza del hechizo del rey era la misma que la de don Claudio, es decir, la fragilidad y debilidad mental supeditada a las supersticiones y a la falta de visión de la realidad. Y no le pasó nada. El modo en que Zamora quiso mostrar el problema del rey a partir de la superstición endémica de una sociedad ignorante muy posiblemente no hubiera sido del agrado de Bances, precisamente, por la ausencia de una pedagogía directa y sin retóricas. Si Carlos II —el monarca español que la historia y la literatura recordarán como “el Hechizado”, incluyendo la burla⁴¹— se hubiera reconocido en la comedia de figurón de

³⁸ *Ibid.*, p. 146.

³⁹ Martín Martínez, “De epígonos y sombras...” *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ Eugenio de Ochoa dedicó estas palabras al soberano a propósito de la edición de *El hechizado por fuerza*: «Se cree generalmente que esta comedia, una de las más celebradas de nuestro antiguo teatro, es una burla del

Zamora sin la protección de lo carnavalesco y esa “ocasionalidad” general, como ocurrió con Bances, el futuro del dramaturgo hubiera terciado de semejante manera al del asturiano. Pero, paradójicamente, lo subliminal y lo indirecto del discreto “decir sin decir”, que había pregonado Bances Candamo, le salvó con la risa del rey.

El buen paso de *El hechizado por fuerza* y Antonio de Zamora por este ambiente tan delicado es debido a la protección y al ingenio. La primera deriva de la influencia de Portocarrero y de, como dice Rafael Martín Martínez, «la pérdida de poder político del Almirante de Castilla»⁴². De esta manera la inmunidad que le había otorgado la naturaleza carnavalesca del estreno se prolonga con la protección de una figura determinante en la corte y fuera de ella. En palacio, esta representación en el complicado contexto histórico de ese año hubiera sido casi imposible, sobre todo por la amistad o colaboración de la reina y su círculo con el XI duque de Medina Sidonia –Mayordomo mayor y, por lo tanto, responsable de los festejos de Palacio–. La segunda reside íntegramente en la capacidad del madrileño de ofrecer un divertido entretenimiento de juego de la realidad⁴³ que ridiculice la superstición y debilidad psicológica de un personaje de una posición social que debiera ser todo lo contrario –racional y moderno– que, contextualizado en la situación concreta de 1698, conecte ese anacronismo ideológico como escenificación del aprovechamiento avaro y desleal al bien del reino de la incapacidad del monarca por parte de los más cercanos. Si bien es cierto que en el plano de la “ocasionalidad” general se cumple el argumento de influencia ultrapirenaica (molieresca) que Guido Mancini y Rafael Martín Martínez consideran como explicación de la inmunidad y buena acogida de la obra de Zamora⁴⁴, debe tenerse muy en cuenta la intencionalidad política específica para confirmar que la recepción de la obra –aunque es cierto que limitada y en el círculo palaciego, como se ha visto– fue más allá del mero éxito teatral. No hay que olvidar que realmente *El hechizado por fuerza* se populariza en el siglo XVIII, mientras que en lo que le quedaba al siglo XVII las representaciones del figurón don Claudio fueron todas palaciegas.

La ausencia de heredero, la falta de esperanza en ello, el empeoramiento de la salud del rey y todas las desgracias que asolaban al reino hizo que se tomara muy seriamente el caso del hechizo del rey. Así pues, entre el verano de 1698 y la primavera de 1699, el inquisidor

imbécil Carlos II que también se creía hechizado y cuyo exorcismo se celebró con las más ridículas ceremonias en la iglesia de Nuestra Señora de Atocha en Madrid» (*Tesoro del teatro español... Op. cit.*, p. 327).

⁴² Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 57.

⁴³ «En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia» (Bajtin, *La cultura popular... Op. cit.*, p. 14).

⁴⁴ Mancini, “Sobre la herencia barroca...” *Op. cit.*, p. 260; y Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 57.

general Juan Tomás de Rocabertí hizo llamar a dos profesionales del arte de extirpar el demonio de las ánimas cristianas: el confesor del rey Froilán Díaz de Llanas y el fraile asturiano Antonio Álvarez de Argüelles. Dado que el resultado había sido que los demonios que aprisionaba el rey eran provocados por la influencia de la reina Mariana de Neoburgo y sus seguidores, estos hicieron venir al fraile capuchino Mauro Tenda para que repitiera la ceremonia, esta vez concluyendo que los culpables hablaban francés. Al final el rey estaba embrujado por magias negras que, eso sí, variaban según quién practicara el exorcismo. Natural; ahora se explicaba todo. Pero, gracias a Dios invocado, se había cogido a tiempo y la sanación espiritual era posible.

El futuro depararía un acontecimiento significativo para el moribundo rey. El 10 de enero de 1700 en Palacio la compañía de Juan de Cárdenas volvió a representar *El hechizado por fuerza*⁴⁵. Bien seguro que aquellos que asistieron a esa macabra representación que habían intentado alejar y sanar el verdadero embrujo del Carlos II llevándose a Toledo les vendría a la memoria la pieza de Zamora en relación al episodio rocambolesco del exorcismo del rey: «Exorcizamus te, omnis immundus spiritus, omnis satanicas potestas, omnis incurio infernalis adversarii, omnis legio, omnis congregatio et secta diabolica, in nomine et virtute Domini Nostris»⁴⁶. Ahora el rey no se reía; el rey estaba medio muerto. La divertida comedia de Antonio de Zamora que vio por primera vez apenas tres años antes y con la que tanto disfrutó había sido superada por la propia realidad. El gran teatro de la vida del último Austria empezaba a acabar por la misma superstición religiosa de la que antes él se reían en una comedia. La verdad objetiva e histórica era tratada como el hechizo. Zamora no fue un visionario, todo al contrario. Había escrito *El hechizado por fuerza* para que nunca ocurriera aquello que la superchería religiosa de temor a Dios en toda su extensión estaba confirmando y que el propio rey y toda la corte veía en el episodio de don Claudio el intento de un remedio que, no es que llegara tarde, sino que ahora era inútil ante un enfermo que no se dejaba ni lo dejaban curarse. Había ocurrido como en la comedia: el grupo de engañadores para forzar al clerizonte inocente e ignorante a casarse habían ganado; es decir, la posición del partido austriacista de la reina resistía, aunque tocado. Zamora creía en la virtud del teatro cómico purgadora del alma, aquel *castigat ridendo mores* de Horacio, Molière y de Jean de Santeul, pero la hipocresía política y religiosa y la ignorancia inquisitorial actuaban en todos los ámbitos invalidando cualquier cambio,

⁴⁵ *Fuentes XI*, p. 209.

⁴⁶ *Rituale Romanum Pauli V P. M. iussu editum*, Roma, Typographia Camerae Apostolicae, 1617, p. 351.

ciertamente como un hechizo que hizo de esa última representación ante el monarca una lastimosa y lúgubre imagen política y social de lo que significó el propio rey, destinatario de la comedia de Zamora. Carlos II era la personificación del mundo y la sociedad española de su reinado. De ahí el talento del madrileño en observar y saber utilizar una comedia para dos enfoques que en realidad eran uno.

Este breve estudio de los dos tipos de “ocasionalidad” en la comedia más conocida del madrileño arroja gran clarividencia para el inicio de la verdadera comprensión de su dramaturgia, la propia de finales del siglo XVII español. Antonio de Zamora en su teatro propiamente popular o, mejor dicho, relativo al género cómico –he ahí la importancia subrayada de lo carnavalesco– utiliza como recursos de creación, por un lado, la comedia molieresca y la de magia italiana y, por el otro, la línea de piezas como *La dama duende*, *El astrólogo fingido*, *El lindo don Diego* o *Un bobo hace ciento* para renovar la comedia española en la modernidad de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Esto último significa, pues, una intención satírica y reformista moral y política del común de la sociedad y de la clase dirigente. Por lo tanto, esa supuesta decadencia o falta de novedad u originalidad al final del teatro barroco no es tal cuando se observa detenidamente el panorama escénico conjuntamente con la situación histórica popular y palaciega.

El hechizado por fuerza y *Duende son alcabuetes* se refugiaron tras la máscara del teatro de juego, festivo y burlesco que le otorgaba el propio Carnaval. La nociva superstición de encantamientos y brujería negra personificada en la figura del ya desdichado monarca español no podía ser considerada como ataque directo y oficial al honor de la corona; no podía considerarse a Antonio de Zamora un subversivo, contestatario o injurioso traidor al cristianísimo rey. He ahí la clave del éxito o, al menos, de la supervivencia de este tipo de teatro popular en el madrileño: aprovechar la relativa intranscendencia del figurón en el ámbito oficial –ya que difumina lo directo de la crítica y del mensaje mediante el elemento costumbrista cómico de los personajes– para, aquel que conozca las circunstancias histórico-políticas y sociales precisas, reconocer y saber interpretar esa relación alusiva de semejanza –es decir, la “ocasionalidad” avanzada– hacia el problema de la superchería común en el pueblo que se reflejaba en la actitud de la monarquía, es decir, la debilidad y casi irrelevancia gubernamental del enfermo e incapaz Carlos II en los últimos cinco años de su reinado. En este ambiente festivo, de entretenimiento y literalmente teatral de las representaciones carnavalescas –indiferentemente que se estrenaran o representaran en palacio– es relativamente fácil e inofensivo la significación extraoficial de la

“ocasionalidad”. Pudiera decirse, entonces, que Zamora tenía las espaldas cubiertas por la simpática y jocosa irreverencia carnavalesca.

Pero en las fiestas reales este parapeto directo a la ortodoxia oficialista no está presente. Más bien al contrario: la monarquía y la política son el génesis de la representación y entorno a ella se lleva a cabo, siendo, de algún modo, todo en ella asunto del reino. Pero, como se ha visto, los dramaturgos y todos los artistas que participaron en la creación de estos espectáculos auto-expresivos de la corte y de la monarquía no dejaron escapar la oportunidad de utilizar las fiestas reales como plataformas críticas y sugerentes de mensajes políticos, ideológicos e incluso sociales y culturales. En ese caso «la lección, si es que se podía extraer alguna, consistía en que nadie podía ponerse a los deseos del dios-rey. No obstante estas lecturas quedaban camufladas bajo los enredos de la acción»⁴⁷. El capítulo anterior ha sido básico para llevar a cabo el último objetivo de este punto: desenmarañar la evolución ideológica de Antonio de Zamora a partir de aquellas piezas políticas por naturaleza, es decir, sus piezas poético-musicales.

Así pues, en este capítulo se pretende perfilar la evolución ideológica, pero sobre todo, política de Antonio de Zamora en el transcurso de sus etapas y de sus circunstancias vitales mediante el estudio de la “ocasionalidad” de las fiestas reales más destacadas en este ámbito. La naturaleza meramente política de este género mostrará el posicionamiento y la actitud de Zamora ante los sucesos históricos de los que fue testigo. En este aspecto importante será la delimitación y reconocimiento de las causas y motivos, así como medios por los que fue posible, con los que el madrileño aprendió el arte del “decir sin decir” del teatro palaciego y supo posicionarse en un destacado lugar para poder, precisamente, desarrollar la “ocasionalidad”. Así pues, no se trata tanto del perfil ideológico pre-ilustrado que han revelado los últimos estudios y trabajos sobre su teatro popular, comentados en el estado de la cuestión (especialmente los relativos a *El hechizado por fuerza* y a *Duendes son alcahuetes*), sino discernir cómo afecta, se manifiesta o influye esta ideología en la interpretación de los diversos y distintos estados de las monarquías en las que vivió y por las que trabajó. Si bien el teatro popular tenía como objetivo «extirpar las rutinas estereotipadas de la superstición, destruir el mundo anquilosado en el cual muchos yacían prisioneros»⁴⁸, mostrando así ese perfil reformador de Zamora para la sociedad, en las fiestas reales el objetivo es el de mostrar la situación política desde dentro de la corte

⁴⁷ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 167.

⁴⁸ Zavala, *Clandestinidad...* *Op. cit.*, p. 135.

mediante la interpretación de aquella por el dramaturgo. La observación y el estudio de esto último mostrarán esa evolución política en la cronología de sus fiestas reales. Por lo tanto, de un objetivo general a toda la sociedad se pasa a un objetivo preciso y concreto en el panorama político y gubernamental en tiempos de Carlo II y Felipe V.

Ante la imposibilidad temporal y el trabajo pírrico a nivel histórico y político casi inasible para las treinta y una piezas poético-musicales que Antonio de Zamora tiene en su repertorio, si bien es cierto que la evolución política del dramaturgo será efectiva y se realizará de una forma paralela y sincronizada con los principales y más relacionados a su persona sucesos políticos durante toda su existencia.

Trazada esta línea, las actitudes y posiciones ideológicas y políticas que tome el dramaturgo se dividirán en tantas cuanta la dimensión personal e histórica tuvo, yendo parejas a las cuatro etapas políticas desde 1685 hasta 1727 (periodo de actividad dramática de Antonio de Zamora). Será entonces cuando en cada una de ellas se hará un análisis y estudio de la “ocasionalidad” de, al menos, una fiesta real. Los criterios de elección de estas serán aquellas piezas poético-musicales en las que su contexto histórico-político y, por consiguiente, su “ocasionalidad” sean más relevantes desde el punto de vista histórico, propiamente político y personal del autor, y así se muestre en las investigaciones del asunto en ellas. Resumiendo, no se han escogido tanto aquellas piezas de calidad destacada sino aquellas con un trasfondo político e ideológico preeminente y significativo con las circunstancias históricas, motivos estos que impulsaron al madrileño la determinada trama y mensaje que tuvieron.

El otro objetivo de este capítulo estará relacionado con el aspecto más propiamente historiográfico del teatro del madrileño. En aquellos casos en que se pueda, se solventarán, ampliarán o corregirán cuestiones relacionadas con la autoría, la datación o circunstancias relevantes tanto de cada una de las fiestas reales como alguna de distinto género. Es decir, estos datos se conciben como aportaciones investigadoras al estado de la cuestión de la obra general y particular del género poético-musical de Antonio de Zamora

Es tiempo ahora de cincelar unas palabras de homenaje y agradecimiento al doctor Rafael Martín Martínez. Estas vienen al caso del capítulo que se empezará, pues este no sería posible sin su fundamental trabajo. Tanto el estudio de la “ocasionalidad” de las fiestas reales de Antonio de Zamora, su perfil ideológico y político, como el avance en las investigaciones sobre su obra general le deben su principio de existencia: la detallada y

amplísima biografía que el investigador realizó en su tesis doctoral sobre el dramaturgo madrileño será el eje cronológico y vital del autor del que se va a indagar el arte “ocasional”. Todo su capítulo primero, “Antonio de Zamora y Cuterillo. Vida y obra”⁴⁹, se postulará –y así se verá– como la guía que seguir para no desviarse de los frutos de la primera obra realmente seria sobre Antonio de Zamora. Martín Martínez abrió la puerta a esa dimensión personal histórica que hoy se pretende profundizar.

Asimismo, el principal interés y labor en las siguientes páginas se centrarán en el primer objetivo. Como se ha visto, el ejemplo de *El hechizado por fuerza* es posible gracias a una relativa y precisa sugestión de forma inmediata. Todo esto hoy se sabe gracias a la interpretación más o menos objetiva de la historia o lo que de manera certera es: el paso del tiempo documentado. Pero como pasan los años, pasan las mentalidades y las cosas se van viendo con vidrios distintos. Y la historia es también aquello que no está escrito literalmente. Sería totalmente infructífero, falso e irreal tratar de acometer una empresa como es la del estudio teatral de los siglos XVII y XVIII sin trasladarse más en espíritu que en cuerpo a todos los rincones de aquella época documentada. Y el espíritu, como ente subjetivo, conlleva unos peligros acerca de la verdad universal tanto de la historia como de la literatura, por lo que solamente la fusión de horizontes se presenta como metodología realizable y más aproximada para rescatar esas voces sordas de los dramaturgos que hay en las entrañas de las fiestas reales, el «decir sin decir» de Bances Candamo. Si el contraste entre pueblo y nobleza y el halo inquisitorial de la religiosidad son, precisamente, dos pilares que, dependiendo de su tratamiento, infieren totalmente con la veracidad histórica de aquellos que han tratado el teatro, ¿puede haber algo aparentemente más inestable que la interpretación de los encriptados mensajes extraoficiales sin glosa del autor ni piedra rosita que marque el proceder de descodificación –exceptuando el particular *Teatro de los teatros* del dramaturgo asturiano–?

Es menester advertir ahora que, aun habiendo defendido y argumentado las hipótesis de la mejor manera posible, no pretende este trabajo negar otras posibilidades que cuestionen o complementen las que aquí se expondrán. Todo lo contrario. El objetivo único y común de la investigación literaria debe ser aportar y sumar conjuntamente, nunca entorpecer e infravalorar el camino indagador. El estudio de la “ocasionalidad” resulta verdaderamente arriesgado y fundamentado en la decodificación del texto literario a partir de la interpretación del autor de unas circunstancias histórico-políticas precisas. Es llegar a

⁴⁹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 3-114.

ver en la fantasía, en la fábula, la realidad contemporánea del texto; es descorrer el entramado estético exterior conformado a partir de la realidad del interior. No obstante, los resultados que se pueden obtener compensan sobradamente los inconvenientes y dificultades investigadoras. Ahí reside el principal motivo de la singularidad de los historiadores de la humanidad: la voluntad y el esfuerzo altruistas para comprender un pasado que vivió siendo sueño ayer; mañana siendo tierra.

Realidad, ficción; los límites estaban poco claros porque todo era parte de la vida. Como el hechizo de Carlos II, la clave de la Corte madrileña tanto de los Austrias como la de los Borbones estaba en fijar un “parecer” espectacular y positivo, más que aceptar el “ser”. La fantasía del teatro copulativo de todas las artes era el elixir que permitía continuar riéndose y sentirse dueños de las emociones más elevadas que el hombre había podido experimentar, tener la divinidad espiritual de los dioses en casa. Robándole las palabras a Sebastian Neumeister, «que las fiestas mitológicas, no sólo las de Calderón, hayan caído simplemente en el olvido, se debe además a la tarea que han de cumplir»⁵⁰. Tal función ideológica, política, social e histórica, como es lógico, ha ido diluyéndose hasta esfumarse con el perecer del antiguo régimen –aunque sus ecos se han ido escuchando durante todas las épocas–. Por esto último tienen sentido las fiestas reales y el género poético-musical en los tiempos más determinantes de la formación del futuro estado español, que desarrollarán unas características propias, precisas e irrepetibles. He aquí la esencia de la voluntad del autor de teatro real barroco como plasmación y agitador dinámico del panorama histórico-político; he aquí la importancia de la “ocasionalidad” en el teatro poético-musical. Mediante el teatro de dioses para los dioses en la tierra, Antonio de Zamora y Cuterillo fue testigo del “parecer” de su tiempo. Por todo lo dicho hasta aquí, me veo en la obligación histórica, política, cultural y social de rescatar del olvido la voluntad de ser social y político de Antonio de Zamora cuando escribió sus fiestas reales. Se inicia, pues, el proceso de reconstrucción para comprender la singular realidad personal y política de un dramaturgo palaciego de Carlos II y Felipe V.

⁵⁰ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 307.

2. LA FORJA DE UN DRAMATURGO PALACIEGO

2.1. Aprendizaje y posicionamiento del «mozo de pocos años, armado de colete»

De parecer enjuto y algo delicado pero de un ser robusto para todo lo que el destino le deparaba, José Agustín Antonio de los Santos de Zamora Cuterillo –siendo conocido después por el último nombre de pila– vino a este mundo en el madrileño barrio de Maravillas —hoy conocido como Malasaña, sin que se cite la calle en la partida— el 1 de noviembre de 1665 en el seno de una familia hidalga venida a menos, y bautizado en la parroquia de San Martín el 19 del mismo mes⁵¹. Fue el cuarto hijo de Manuel de Zamora –hijo a su vez de Andrés de Zamora y Ana de Hita, naturales de Alcalá de Henares–, oficial en la Secretaría de Nueva España, dependiente del Consejo de Indias, y Ana Cuterillo –hija de Antonio Cuterillo y Antonia Gallo, naturales de Santander–, ambos nacidos en Madrid⁵². Antonio de Zamora fue el segundo varón entre los catorce hermanos que dio a luz Ana Cuterillo. Tras el fallecimiento de su hermano mayor, Domingo, quedó como primogénito. La posición de su padre como oficial tercero en la Secretaría de Nueva España, Consejo de Indias⁵³, le permitió el ingreso en 1676 en el jesuítico Colegio Imperial⁵⁴ –como tantas

⁵¹ Averiguar la auténtica fecha de nacimiento del dramaturgo ha sido un gran desafío hasta hace relativamente poco. La primera especulación específica de un estudioso fue la de Alberto de la Barrera y Leirado, en su *Catálogo bibliográfico...* *Op. cit.*, p. 502, que oscilaba entre los años 1660 y 1664 como fecha de nacimiento del dramaturgo madrileño. Por otro lado, Ángel Fernández de los Ríos, en su *Seminario pintoresco español. Lectura de las familias* (Madrid, Oficinas y establecimiento tipográfico del seminario español y de la Ilustración, a cargo de G. Alhambra, 1852, p. 114), y Ramón de Mesonero Romanos, en *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega* (volumen II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859, p. XIX), no precisan la fecha de su nacimiento por no dejar constancia de ello en su obra el autor. Hay que decir que Mesonero Romanos copia (plagia) toda la biografía de Fernández de los Ríos. Después esta incógnita se ha ido transmitiendo por toda la historiografía literaria, tal y como indicó Rafael Martín Martínez: «el autor de *Los gurruminos* no nació en ninguna de las fechas hasta ahora barajadas: 1660 (Manning, 1972, I, p. 297; Ruiz Ramón, 1988, p. 285), 1662 (Fernández Gómez, 1993, 715), entre 1660 y 1664 (Orellana, 1867, p. 924 b; Cejador, 1916, p. 294; *Diccionario enciclopédico hispano-americano*, 1898, p. 235 b; Trifilo, 1961, p. 40; Buendía, 1965, p. 993; Caro Baroja, Teatro popular y magia... *Op. cit.*, p. 140; Doménech, 1997, p. 55; y Mérimée, *L'art dramatique...* *Op. cit.*, p. 23), hacia 1670 (Alborg, 1975, p. 608; Lucea, 1984, p. 44; Buck, 1985, p. 5; Palacios, 1988, p. 84 y González Herranz y Penas, 1992, p. 33)» (Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 4-5). A pesar de esa nebulosa levantada alrededor de la fecha de nacimiento, el citado investigador madrileño la fijó en el 1 de noviembre de 1665 como la auténtica. Se apoyó para ello en la fuente y la partida de nacimiento del autor, en el libro 17 de bautismo, dentro de *Libros parroquiales de la iglesia de San Martín* en el arzobispado de Madrid, fol. 207r.: «[Al margen] José Agustín Antonio de los Santos. En la villa de Madrid a diez y nueve de noviembre de mil seiscientos y sesenta y cinco años, yo, fray Mauro de Posada, teniente de cura de esta parroquia de San Martín de dicha villa, bauticé a José Agustín Santos, hijo de Manuel de Zamora y de doña Ana María de Cuterillo. Nació a primero del corriente, fue su padrino don Agustín Ponce, testigos: Marcos Muslares y Ambrosio Rodríguez. Y lo firmé» (citado desde Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 8).

⁵² *Ibid.*, p. 7.

⁵³ «El 23 de abril de 1676 consiguió, eso sí, el puesto de oficial tercero en la Secretaría del Perú, una vez que la plaza, hasta entonces ocupada por un tal Cristóbal de Aguirre, había quedado vacante. Con el nuevo nombramiento se aseguraba la familia, al menos de palabra, el salario anual de 56.250 maravedíes de plata y 37.500

ilustres personalidades políticas y literarias antes—. El genio creador e intelectual del joven Zamora aparecerá ya en esos primeros años de enseñanza, pues ingresó en la Congregación de Nuestra Señora de la Anunciata, integrada por los alumnos más adelantados, tales como Calderón y el padre Juan Eusebio Nieremberg⁵⁵. En este importante momento educacional y de formación del joven madrileño, Rafael Martín Martínez subraya un aspecto muy determinante del ámbito en el que se movía en dicho Colegio Imperial: «entre las estrictas reglas que habían de observar los alumnos dentro y fuera del Colegio destacaba, paradójicamente, la prohibición de ver comedias en los corrales públicos»⁵⁶. Su ejemplar y beata conducta y actitud hubo de ser recompensada con el nombramiento de celador de la materia de *Minimus*, «algo así como el cuidador del comportamiento de la clase»⁵⁷. Este hubo de ser modélico y representante del perfil de la institución, pues en 1679 «fue nombrado nada menos que maestro de novicios, consiliario, sacristán y celador de Retórica»⁵⁸.

Así pues, encontramos al quinceañero Antonio de Zamora, hijo de un todavía oficial tercero de la Secretaría de Nueva España, como habitual y posicionado con méritos y proyección dentro de los círculos educativos religiosos, jesuíticos, para más señas. Nótese, pues, tanto la etapa en el Colegio Imperial como su adhesión a la Congregación de la Anunciata, como el primer contacto no solo con el ambiente de relevancia en la corte, sino también, muy probablemente, con el teatro. Paradójicamente con la prohibición que antes se ha rescatado, la Compañía de Jesús hizo teatro, y mucho⁵⁹. Sin entrar en la hipótesis de la participación de Zamora de alguna manera en los montajes —pudiera haber actuado incluso, puesto que los representantes eran estudiantes del Colegio Imperial—, lo cierto es que esta hubo de ser el primer contacto directo, no ya solamente con el teatro, sino con el teatro cortesano propio en la ostentación: «el teatro jesuítico desde sus orígenes, a mediados del XVI, hizo del ornato escénico el más refinado boato. [...] La estética del “predicar a los

de la misma moneda para la casa de aposento, siempre gratuita para los funcionarios de este organismo» (*Archivo General de Indias: Indiferente general*, 964, citado por *Ibíd.*, p. 9).

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ *AHN: Clero-jesuitas*, libro 760, p. 222, citado desde *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 10.

⁵⁹ Véase, por ejemplo, José Simón Díaz, “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”, *Dicenda (Estudios dedicados a Francisco López Estrada)*, nº 6, 1987, pp. 525-537; Jesús Menéndez Peláez, “La comedia jesuítica del siglo XVII”, en Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro, Ignacio Arellano y María Elena Arenas Cruz (eds.), Barcelona, *Anthropos*, 2004, pp. 11-19; o muy especialmente para el teatro poético-musical, Julio Alonso Asenjo, “Teatro musical en festejos escolares hispánicos de la Edad Moderna”, en *RILCE*, nº 30.1, 2014, pp. 19-43.

ojos”»⁶⁰. Y de un modo u otro, el que llegaría a ser gran dramaturgo, al menos, vio y fue espectador de las representaciones dramáticas que utilizó «la Compañía de Jesús como auxiliar de su pedagogía académica y espiritual a lo largo del siglo de oro en el marco escénico de la Península Ibérica»⁶¹. Este es un momento clave que determinará a la vez que facilitará el camino que Zamora recorrerá después, siendo el Colegio Imperial y la Congregación de Nuestra Señora de la Anunciata viveros del poder e influencia de la corte y los círculos aristocráticos, así como referentes, como para Lope y Calderón, de la concepción de teatro elevado. De alguna manera u otra, el joven Antonio, hijo de Manuel Zamora, empezó a entender que un medio para la ascensión social en la Corte pasaba por el beneplácito del poder eclesiástico, y una buena, representativa y agradecida vía de conseguir este último era mediante las ceremonias de auto-exaltación de la institución, es decir, el teatro palaciego. Así se le debió de presentar esta vivencia como opción para la elevación del apellido y de la estirpe de los que era heredero.

Estas aptitudes que de bien seguro tuvo el modélico y aplicado alumno jesuita convergieron en las aspiraciones que su padre tenía para él, y que no objetaría en absoluto. Efectivamente, «su destino, toda vez que era el varón más adulto entre sus hermanos, estaba irremediamente unido al Consejo de Indias»⁶², en el que la posición de su padre le facilitaba el camino. Antes de su entrada laboral, debía ingresar en un centro educativo mayor, debido a que «el atractivo principal de los colegios fue su calidad de semilleros de la administración real, que se consolidó a lo largo del siglo XVI»⁶³. Pero no hubiera sido posible el comienzo de esta esperanzadora y prometedorra carrera sin el ascenso que Manuel de Zamora obtuvo el 23 de octubre de 1680, siendo nombrado oficial segundo interino. Esta nueva posición reportaría 75.000 maravedís de salario que, además de ofrecer un cierto desahogo económico –o eso se supone, aunque la deuda del Consejo de Indias con sus empleados era considerable–, permitía la ejecución del siguiente paso académico del heredero⁶⁴. Y no tardó en ser efectiva esa nueva etapa, que sería financiada por los gajes de segundo oficial de su padre –cuando le llegarán, claro–. Una semana más tarde, el 31 de octubre, ingresaba en el Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares: «don

⁶⁰ Jesús Menéndez Peláez, “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Felipe B. Pedraza, Rafael González Caña y Elena Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 68-69.

⁶¹ Menéndez Peláez, “El teatro jesuítico...” *Op. cit.*, p. 34.

⁶² Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 10.

⁶³ José María Díez Borque, *Estructura social del Madrid de Lope de Vega*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1977, p. 12.

⁶⁴ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 11.

Antonio de Zamora, natural de Madrid, de la diócesis de Toledo, edad de quince a diez y seis años, color del rostro algo blanco, el cabello castaño obscuro, pasa hábil a oír facultad»⁶⁵. La entrada en esta institución revela la clara intención del padre de proporcionar a su hijo los medios necesarios para una carrera administrativa que promocionase su porvenir en los altos círculos de influencia de la corte y revertir así los tiempos de decadencia del apellido⁶⁶. Pasaría el joven de poca estatura, constitución endeble y algo enfermizo –rasgos que lo acompañarán hasta la muerte– los tres siguientes años en la histórica Universidad de Alcalá –único colegio mayor de Castilla junto con Salamanca y Valladolid–, aunque no haya constancia de que se examinara más allá del primer año⁶⁷.

En los deseos del padre para la buena formación del hijo en aras de un relativo rápido ascenso administrativo estaban la problemática salarial y, sobre todo, en el tiempo en que se tardaba en cobrar. El mismo tuvo que esperar al 10 de octubre de 1684 a poder disfrutar de todos los gajes de su posición administrativa. Manuel de Zamora querría seguir los pasos de Francisco Martínez de Grimaldo, al que sustituyó, ya que este había podido introducir a su hijo, José Martínez de Grimaldo y Gutiérrez de Solórzano, hacia 1674 en la misma Secretaría de Nueva España, en la que irá ascendiendo «desde “oficial entretenido” a oficial segundo»⁶⁸. Coincidencias que deparará el futuro, el joven Zamora compartirá multitud de aspectos con el que será Secretario del Despacho de Estado de Felipe V, más allá de la carrera administrativa.

Teniendo este referente –por nombrar el más significativo– que resaltaba lo importante de una prestigiosa formación, y conocedor por su padre del funcionamiento del Consejo de Indias, el adolescente intentaría continuar con la forja de relaciones y contactos cercanos al poder. Por eso no extraña que, según las observaciones de Rafael Martín Martínez, Antonio de Zamora ingresara en algún momento de los últimos años del siglo como lego terciario de la Orden Venerable de San Francisco, donde, paradójicamente, su

⁶⁵ Extracto de la autorización de asistencia a los cursos del Colegio Mayor de San Ildefonso, Madrid, *AHN: Universidades*, legajo 508/2, citado desde Zamora, *Teatro breve (Entremeses)... Op. cit.*, pp. 10-11.

⁶⁶ «La trayectoria normal era, ingresar primero, en una Audiencia o Chancillería peninsular o americana, para escalar posteriormente los peldaños que les conducirían a ser oidores o regentes de las mismas. Después, recalar en alguna alcaidía de Casa y Corte y entrar en algún consejo como Hacienda, Órdenes e incluso en Indias, en cargos menores, concluyendo el periplo con el nombramiento de Consejero de Indias» (Luis Ballesteros Torres, “Universitarios alcalaínos en el Consejo de las Indias, 1701-1800”, *Estudios de Historia social y económica de América. Actas de las III jornadas sobre la presencia universitaria española en América, la Universidad en la época borbónica*, Alcalá de Henares, Universidad, 1991, p. 242).

⁶⁷ Martín Martínez, *Teatro breve... Op. cit.* pp. 11-12.

⁶⁸ Concepción de Castro, *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 127.

polivalente epíteto de “discreto”⁶⁹ le introdujo nuevamente en una sociedad eclesiástica con evidentes ligazones con la alta nobleza y los círculos de gobierno⁷⁰. De esta forma, como hiciera, por ejemplo, Lope de Vega⁷¹, Antonio de Zamora proseguía con la expansión de contactos e influencias notables que, en el caso de segundo, asegurara lo conseguido y le ayudasen a ascender de manera rápida una vez en entrara en la Secretaría de Nueva España⁷². Eso sí, siempre desde la literal discreción, humildad y cautela de una moral católica ejemplar, prosiguiendo su actitud religiosa y ética de los tiempos de la Congregación de la Anunciata⁷³. Aunque no es probable que Zamora fuera nombrado discreto en fecha tan temprana –debido al poco conocimiento cortesano y oficial que se tenía de él–, no hay que descartar una posible relación con la orden desde los primeros años de los ochenta. Con el transcurso del tiempo, el reconocimiento de su persona y su ascenso en el círculo palaciego, es seguro encontrar a Antonio de Zamora como discreto seglar de dicha orden y, muy probablemente, hasta su muerte. Esta fecha debe ser alguna de entre 1689 –primera petición de gentilhombre– y junio de 1698 –nombramiento del título–, sino posterior a esta última. Sea cual fuere la fecha exacta de ingreso, esta posición en tan distinguida sociedad religiosa denota la eficiencia de la estrategia de influencia del dramaturgo en relación a organismos eclesiásticos, ya sea como plataforma para la promoción o recurso para el mantenimiento de su estatus cortesano.

Recapitulando, Antonio de Zamora estudiará Súpulas y Cánones en el Colegio Mayor de San Ildefonso desde el 31 de octubre de 1680 hasta, por lo menos, el 11 de diciembre de

⁶⁹ En el *Diccionario de Autoridades* aparece como cuarta acepción de “discreto”: «en la Tercera Orden de S. Francisco, y en otras comunidades religiosas, es el sujeto elegido, para que como Consiliario asista al superior en las juntas, para el gobierno con su parecer y dirección». Martín Martínez vislumbra este dato biográfico debido al elevado «número de documentos en que se le atribuye tal rasgo, como si el autor de *Los apodos* encarnara todavía [hace referencia a 1700] aquellas maneras solicitadas a los personajes cortesanos renacentistas y barrocos» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 14).

⁷⁰ «Como muestra de la relación con el poder de esta orden, baste enumerar algunos de los discretos seglares que compusieron el Discretorio el año 1629: conde de Lemos, duque de Medinaceli, Condestable de Castilla o duque del Infantado, además de asignarse como ministro de la orden el duque de Villahermosa y protector el Cardenal-Infante Fernando de Austria» (María Dolores Delgado Pavón, *La Venerable Orden Tercera de San Francisco en el Madrid del siglo XVII. Sociedad confesional, caridad y beneficencia*, tesis doctoral dirigida por José Ignacio Ruiz Rodríguez, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2007, pp. 167-168).

⁷¹ *Ibid.*, p. 161.

⁷² «Un estudio pormenorizado de las actas nos permite ver como en la V[enerable] O[rden] T[ercera] se tejieron redes de captación clientelar, que dieron lugar a que individuos relevantes dentro y fuera de la VOT confluyeran con otros que buscaban prestigio. Esas mismas redes servirían de medio de integración para individuos situados en una escala social más baja en la estructura establecida, o les ayudaría a consolidar un estatus social, quizá hasta entonces, indefinido» (*Ibid.*, pp. 362-363).

⁷³ «Todo aspirante a ingresar en la VOT debía de ser presentado por un hermano, o en su petición hacer constar el nombre de un conocido que fuese tercero. Hemos podido ver como en esas peticiones, junto a los informes de los testigos, aparecen notas de puño y letra de los avales del aspirante, que dan fe de que se trata de persona de moral intachable» (*Ibid.*, p. 362).

1683, última fecha de la documentación universitaria en la que se le menciona⁷⁴. Martín Martínez arguye una de las razones del abandono en los estudios superiores las estrecheces económicas derivadas del endeudamiento del padre producido por una dilatada demora en percibir su salario de oficial segundo al completo⁷⁵, como se ha dicho anteriormente, aunque es probable que también influyera la impaciencia del joven en abrirse camino en el mundo laboral, cortesano y, también, en el escenario literario. Lo cierto es que en 1684 Antonio de Zamora «entró de meritorio en la Secretaría de Nueva España del Consejo de Indias»⁷⁶. Este primer puesto de trabajo, aunque fuera muy menor y carente de relevancia, permitía al joven curioso y discreto estar en el Alcázar Real, en cuyas dependencias se situaba la sede del Consejo de Indias⁷⁷. Como se entiende, la asiduidad al epicentro de la actividad política y artística de la corte que le permitía dicho puesto incrementaría todavía más sus ilusiones de ascenso, codeo con el poder y, por lo tanto, promoción literaria. Todo esto fue una de las cosas que mejor comprobó y aprendió tras su paso por la Universidad de Alcalá y, muy en especial, por el Colegio Imperial y la Congregación de la Anunciata. Ahora era el momento de empezar a aplicar esos conocimientos.

La fecha de entrada en la administración real, como se verá, se convertirá en el punto de partida de toda su carrera cortesana y literaria. Antonio de Zamora, convencido y con ánimos de labrarse una posición destacable en aquella difícil, feroz y competitiva élite social que le asegure una indispensable situación económica holgada para tan indecisos y menesterosos tiempos, empezó en los ámbitos de palacio a comprobar en primera persona de qué manera podía realizar sus aspiraciones vitales. El primer requisito para ello –haber entrado en la Secretaría de Nueva España– había sido ejecutada gracias a la posición de su padre, al cierto linaje noble de su familia y a la educación superior recibida. Pero, como es lógico, estos medios que le había proporcionado su padre habían alcanzado la máxima extensión a la que podían llegar. Así que a partir de ahora todo avance debía de ser

⁷⁴ «Matrícula de los canonistas que se matriculan en esta Universidad, ante mí, don Esteban de Villamayor, secretario della, en el año de mil y seiscientos y ochenta y dos a mil y seiscientos y ochenta y tres. [...] En once de diciembre de dicho mes [sic]: [...] Antonio de Zamora, natural de Madrid, diócesis de Toledo, de diez y ocho años» (*AHN: Universidades*, libro 456-F, citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 12).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ Reproduzco la nota sobre el asunto de Martín Martínez: «el Consejo de Indias ocupó durante más de un siglo un anexo del Alcázar hasta que en 1717 fue trasladado al palacio que había construido el duque de Uceda y que durante algún tiempo había igualmente habitado la reina viuda Mariana y que hoy en día, al final de la calle Mayor, ocupa la Capitanía General de Madrid» (*Ibid.*, p. 12). Efectivamente, un «Real Decreto, expedido el 20 de enero de 1717, ordenaba el traslado de todos los Consejos al palacio de doña Mariana de Austria y daba instrucciones precisas respecto al horario de asistencia y modo de trabajo de los oficiales de las Secretarías» (Margarita Gómez Gómez, *Sello y registro de Indias: imagen y representación*, Köln, Böhlau, 2008, p. 181).

producto —a grandes rasgos— de sus propias acciones. Y el joven Zamora veía que una de las formas más rápidas de ascenso que una persona de su posición —con estudios y administrativo real— podía conseguir estaba en la adulación y el favor de ciertas personalidades que hicieran a su vez de promotores y mecenas.

Así pues, en los primeros años de trabajo en la Secretaría empezó a conocer entendiéndolo y captando todas las referencias del teatro palaciego. Su posición cercana a la élite cortesana le pudo facilitar el camino directa o indirectamente a las representaciones privadas en el Alcázar o en el Coliseo. Aunque este hecho es algo improbable debido a la casi irrelevancia de su puesto de trabajo, sí que le aproximó a las circunstancias y a los protagonistas de estas. El conocimiento del autor de la zarzuela *Alfeo y Aretusa*⁷⁸, Juan Bautista Diamante, del «aposentador de casa y corte, regidor de Madrid, caballero de Santiago además de poeta y dramaturgo»⁷⁹ Pedro de Arce y demás ingenios en ese contexto hizo que aflorara en él la curiosidad definitiva por el teatro de aquellos hombres respetables. Teniendo casi por seguras sus asistencias a las representaciones abiertas al pueblo en el Buen Retiro durante ese primer año de 1684, lo que había aprendido en sus dos etapas académicas y su periplo por la congregación religiosa ahora se ratificaba: los hombres que lograban estrenar en Palacio se integraban directamente en el círculo de poder beneficioso para una estabilidad. De ese modo fue que, muy seguramente, y aprovechando la plataforma de la Secretaría situada en las dependencias del Palacio Real consiguió los contactos suficientes para poder empezar una carrera literaria paralela a la administrativa. Ambas se reforzarían para alcanzar el tan deseado y difícil en aquellos tiempos ascenso social y desahogo económico.

En este punto de mediados o finales del año de su ingreso en la administración real hubo de ser clave la figura del mencionado Pedro de Arce. El domingo 7 de enero de 1685, con diecinueve años, Antonio de Zamora fue presidente de una academia que este regidor de Madrid organizó en su casa de la calle Atocha: «Oración que hizo don Antonio de Zamora como presidente de la academia que se celebró el día 7 de este mes de enero de 1685 en casa del señor don Pedro de Arce»⁸⁰. En ella advertía de la inspiración ejercida por Apolo, trasunto del citado mecenas, contrapuesta a la modestia de sus versos. Resulta muy sorprendente que un aprendiz de secretaría aparezca como presidente de una de las

⁷⁸ Aunque estrenada el 18 de enero de 1678 en Palacio, el 8 de mayo de 1687 fue repuesta en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Agustín Manuel y Simón Agudo (*Fuentes IX*, p. 53).

⁷⁹ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 123.

⁸⁰ *Papeles varios*, [s.l.], [s. a.]: ff. 1r. -7v (BNM: MSS/17716); también en *HS*. Datos citados desde Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 16.

principales academias literarias de más prestigio de la corte, organizada por una personalidad de tanta influencia que había estrenado con gran éxito *El Sitio de Viena* el 22 de diciembre de 1683 por el cumpleaños de la reina madre en Palacio y que volvió a ser representada el 27 de diciembre del mismo año en Palacio, el 30 de enero de 1684 en el corral del príncipe por dos compañías⁸¹ –teniendo en cuenta que lo habitual en los corrales de comedia era una compañía, destacando así el gran éxito que tuvo– y el 9 de abril del mismo año en una representación palaciega⁸². Es muy posible que el joven que quería acercarse al mundo literario fuera, al menos, a la representación del Príncipe. Quién sabe si ahí acabó de forjar, aprovechando su posición de administrador y sus estudios, el contacto que, con dedicación y el merecido agradecimiento, le brindaría la oportunidad de ser presidente de una academia literaria.

Ese contexto del primer trato entre el reconocido dramaturgo y el aprendiz de ello es aclarado en gran medida por un documento que volverá a unir a los dos nombres otra vez en la misma casa: «admiraron [de Pedro de Arce] su modestia, y más el genio de buscar poetas, pues el otro día fue corriendo detrás de un hombre, porque le habían dicho que había hecho una copla, con deseo de retratarlo»⁸³. Así describió de modo jocoso el también dramaturgo Marco de Lanuza –esta vez presidente del evento– al anfitrión. Efectivamente, tras este comentario, casi con toda seguridad fue Pedro de Arce el que introdujo a Antonio de Zamora en el círculo de los literatos que, el 3 de febrero de 1685, estaban homenajeando con composiciones laudatorias la piedad de Carlos II al ofrecer su carroza a un sacerdote que iba a dar el viático a un hortelano moribundo⁸⁴. Allí se habían reunido dieciocho poetas –tal como consta en el vejamen⁸⁵– entre los que estaban Arce, Lanuza, Francisco González Bustos, Andrés Sánchez de Villamayor, el arquitecto e ingeniero José de Arroyo, Diego

⁸¹ Estas fueron las de Manuel Vallejo y Francisca Bezón, las mismas que habían hecho las anteriores representaciones (*Fuentes IX*, p. 220).

⁸² *Fuentes IX*, p. 220.

⁸³ “Vejamen que dio a los ingenios de la academia su fiscal don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, señor de las villas de Clavijo, La Aldegüela, Embid, Miraflores y Picaza, &c.”, *Academia a que dio asumpto la religiosa y católica acción que el rey nuestro señor (Dios le guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685*, [s. l.], [s. i.], [1685], f. 40 v.

⁸⁴ «El 20 de enero de 1685, al pasarse Carlos II en su coche por la margen del Manzanares, se cruzó en el camino con un sacerdote que llevaba el viático a un hortelano moribundo. El rey se apeó, hizo entrar en el coche al religioso y le acompañó a pie hasta la casa del hortelano. Dado el Santísimo Sacramento al pobre enfermo, mandó el rey que se le diera limosna y volvió a acompañar al sacerdote hasta la iglesia. Este acto de devoción causó gran admiración en la corte, y el 3 de febrero, en casa de Pedro de Arce, se reunió una academia poética para celebrar el caso» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. XXII).

⁸⁵ El vejamen ocupa los folios 35 v.-42 v. del citado documento.

Paredes, el “soldado”, vivaz y agudo Francisco Bances Candamo⁸⁶ y el más joven de todos, Antonio de Zamora:

¡Qué furioso entraba un mozo de pocos años, armado de colete! Lo más del cuerpo era ropa, y lo demás espíritu, rizado el pelo, bien que al verle tan aseado se dudó si podía ser poeta. Iba mirando a una y otra parte, como quien busca aplauso. Dijeron unos “Este ya ha subido otra vez.” Y es que se habían equivocado con Góngora. “Algún aire se le da –dijo otro– pero se duda si es espíritu bueno o malo.” Pero otro muy juicioso, de estos que a todo dan satisfacciones, respondió: “Señores, Zamora no se hizo en una hora.” Y conocieron que lo decía por llamarse el mozo don Antonio Zamora. “Válgate el diablo –dijimos, por el viejo–, ¿que estando con el pie en la sepultura tenga ese vicio de decir equívocos? Subió el mancebo en el caballo, y aunque daba algunos corcovos, se mantenía con destreza.

Y de un sacro furor
se vio tan arrebatado,
que de nobles desperdicios
las Musas se salpicaron.⁸⁷

En el evento participó con "Pronóstico, que anuncia las felicidades que han de suceder a esta monarquía, en premio de tan católica acción. Romance de arte mayor"⁸⁸, en el que plasmaba de forma panegírica a los soberanos y la monarquía los dos temas que habría de captar la gran parte de todas las composiciones literarias de la época, incluyendo a todos los participantes en dicha academia: el refuerzo de la imagen fuerte, justa y cristianamente correcta de Carlos II y el gran y común deseo del nacimiento de un heredero que traiga la estabilidad a la corona⁸⁹. Aquel mozo que, como anota Marcos de Lanuza, estaba

⁸⁶ Duncan W. Moir interpreta el fragmento del vejamen dedicado al asturiano fundamental para configurar «una idea de cómo era Bances en la primera mitad de su carrera en Madrid Tiene aspecto de soldado, hace alarde de su erudición y es muy pobre, aunque algo pomposo» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, pp. XXII-XXIII).

⁸⁷ “Vejamen que dio a los ingenios de la academia su fiscal don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, señor de las villas de Clavijo, La Aldegüela, Embid, Miraflores y Picaça, &c.”, en *Academia a que dio asumpto la religiosa y católica acción que el rey nuestro señor (Dios le guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685*, s. l., s. i., [1685]: ff 37v.-38r.

⁸⁸ *Academia a que dio asumpto la religiosa y católica acción que el rey nuestro señor (Dios guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685. Celebrose el día 3 de febrero en casa de don Pedro de Arce, Caballero del Orden de Santiago, Montero de Cámara de su Majestad, de la Junta de Aposento y Regidor de Madrid. Fue Presidente don Andrés Sánchez de Villamayor, Capellán de Honor de su Majestad. Secretario, don Manuel de Ochoa. Fiscal, don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Señor de las Villas de Clavijo, la Aldegüela, Embid, Miraflores y Picaça*, [Madrid], Sebastián de Armendáriz, [1685], ff. 19v-21r. El romance de Zamora está reeditado modernamente en José Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1978, pp. 389-391.

⁸⁹

«Este influjo te anuncian las espigas,
que accidente no más se reconocen
manjar, con que en la esfera de la Gracia
vive el hombre Dios y en Dios el hombre.

[...]

Única perfección, María Luisa,
beldad, que vinculando aclamaciones,
no se compara sin que sea fuerza

“haciéndose” en el arte poético y tomando sus primeros contactos con el mundo literario de la corte, a pesar de haber «subido otra vez» –clara alusión a la anterior academia–, empezaba ya a despertar la curiosidad de los veteranos en las letras del Madrid después de la muerte de Calderón. El ímpetu del joven por dar a conocer su pluma, influenciada por la recta moralidad cristiana y la confianza en la justicia divina sobre el Católico rey y sus dominios, lo presentaba como un muchacho con inquietudes intelectuales, formación y gracia en su primeriza escritura. Por eso Arce no dudó en darle una oportunidad y abrirle las puertas de su casa con intención de que se quedara y pudiera desarrollar su estilo. Además, a ambos el encuentro fue positivo: para Zamora era la ocasión perfecta para introducirse en aquel ámbito en el que podía prosperar de diversas maneras, tal y como estaba observando en su recién vida laboral; mientras que para Arce y los otros poetas que ya habían estrenado comedias era importante engrosar el círculo de dramaturgos intelectuales que actualizaran a los tiempos modernos la dramaturgia filosófica y de temas serios y relevantes y creyeran firmemente en la pedagogía y la implicación política del teatro. Este será el grupo de los “regeneracionistas” que habían surgido desde las capas altas de la aristocracia –conocedoras como Arce o Lanuza de la importancia del teatro político y didáctico– como contestación a la decadencia superficial y gratuitamente espectacular, despojada de cualquier contenido profundo, que Pablo Polope y semejantes estaban infundiendo al teatro palaciego⁹⁰. No obstante, este último aspecto se presentaba como otro punto atractivo e interesante para Zamora. Además de su asentada y buena formación intelectual –que le acercaba a ese grupo, tal y como Arce debió de comprobar–, el joven oficinista debió de discernir lo positivo y prometedor que era aquel movimiento de excelentes hombres de letras y de estado que intentaban volver a llevar a lo alto el teatro para los reyes y reimplantar de nuevo toda la importancia y trascendencia que con los últimos años de reinado de María Luisa de Orleans había perdido. El grupo de estas academias debió de ser visto a ojos del joven pero no tanto inexperto en asuntos de poder

para que se compare que se copie.
 Sacra francesa, célebre hermosura,
 de Austria y de Orlens fabricará una prole:
 alma de un maridaje en quien se admiren
 tuyas las lises, suyos los leones.

[...]

Vive, Monarca, el más feliz, y vive
 excepción de la Parca, pues su corte
 común estrago sabe que a tus plantas
 postrará sólo cuando a sí se postre».

José Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1978, pp. 390-391.

⁹⁰ Para este conflicto entre los posicionamientos dramáticos palaciegos véase de este trabajo las páginas 225-228.

e influencia como un proyecto muy prometedor y beneficioso tanto para su futura carrera como para el teatro en sí. El aspecto novedoso y de renovación le otorgaba a ese proyecto suficiente confianza y, sobre todo, ilusión para crecer con él. Así que podemos decir, valiéndonos del refranero popular, que Zamora supo y quiso arrimarse a buen árbol, a un árbol nuevo brotado con mucha fuerza.

De esta forma llegó a la primera posta fruto de la combinación del buen posicionamiento académico y laboral y del conocimiento del funcionamiento del ascenso social y cortesano. Es en este momento tenía publicadas dos composiciones laudatorias y panegíricas a Arce y a Carlos II respectivamente, aparecidas al lado de nombres famosos ya por 1685. Como buen artista dentro del concepto de la época, el despliegue pasaba por la observación y la inspiración directa de las grandes plumas que a las que seguía mediante las cuales debería ir aprendiendo y descubriendo el correcto arte de hacer comedias –en toda su extensión teatral–. La ya característica serenidad, discreción, humildad y lo precavido de su carácter le hará atender y forjar un pensamiento y criterio dramático mediante la experimentación de piezas teatrales de sus compañeros mayores. Al fin y al cabo, si bien ni Zamora ni su teatro se hicieron en un año, este debía aprender y aprehender el arte palaciego. Y su posición como empleado de la Secretaría de Nueva España y, ahora, compañero de los dramaturgos palaciegos en boga le facilitaban todavía más el acceso a esas representaciones. De esta forma es probable que estuviera en julio de 1685 –quizás por el santo de la reina madre– en el estreno de *Celos vencidos de amor* de Marcos de Lanuza⁹¹; o en el estreno palaciego de Bances Candamo el 15 de noviembre de 1685 por el santo del Emperador Leopoldo I con *Por su rey y por su dama*, estrenado en el Saloncillo del Buen Retiro⁹². Lo mismo pudiera haber hecho justamente un año después en el Saloncillo del Buen Retiro para el estreno en celebración del santo del Emperador Leopoldo I y la victoria de los ejércitos cristianos en la ciudad húngara de Buda *La restauración de Buda* de Bances Candamo⁹³. Siguiendo en esta línea, y afianzando su posición cortesana gracias al grupo literario al que pertenecía, de seguro que estuvo presente o conoció de una u otra forma al estreno de la fiesta del por ese entonces ya nombrado gentilhombre de boca de Carlos II, Marcos de Lanuza, *Las Belides*, representada el 22 de diciembre de 1686 por el

⁹¹ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 134.

⁹² *Fuentes IX*, p. 188.

⁹³ *Fuentes IX*, p. 200.

cumpleaños de la reina madre en el Salón de Palacio⁹⁴. Es destacable y muy sintomático del teatro palaciego de esta época la asignación a dramaturgos “regeneracionistas” de las celebraciones que tienen que ver con miembros de la casa de Habsburgo, tanto españoles como austríacos. Este dato, como más adelante se verá, será clave para un bosquejo de la primera posición ideológica de Antonio de Zamora dentro de la corte como miembro de aquellos poetas intelectuales que lucharían y harían presión con sus creaciones a «la mutación que se estaba produciendo ante los ojos de Bances [y de todos] en el teatro cortesano “de contenidos” hacia el de puro pasatiempo»⁹⁵.

Paralelas a los estrenos en Palacio de sus compañeros y modelos poéticos y dramáticos, durante toda la segunda mitad de la década de los ochenta las fiestas reales de Calderón de la Barca se repusieron con una alta asiduidad. Aunque escritas por y para contextos histórico-políticos pasados y aparentemente distintos a los de ese presente, el reconocimiento pedagógico de la “ocasionalidad” era posible debido al aprovechamiento de esta en asuntos que –como la trama de la fábula y la trama real– volvía a haber una relación de semejanza alusiva⁹⁶. Por lo tanto, en el contexto de palacio de ese rey piadoso, justo y catolicísimo cuyas decisiones que repercutían a las acciones políticas y a la elección de los consejeros estaban divididas entre la reina María Luisa, la reina madre Mariana de Austria y el gran grupo de estadistas dependientes de alguna de las dos anteriores, como Oropesa de la segunda, debía de recordarse al exánime y auto-subestimado Carlos II los deberes y las obligaciones para la gloria, la estabilidad y la fortuna de la corona que Dios había colocado sobre su delicada cabeza. Así por ejemplo, *La fiera, el rayo y la piedra* representada el 6 de noviembre de 1685 en el Coliseo para su cumpleaños⁹⁷ transmitió al rey mediante la trama mitológica que la realeza de su naturaleza debía manifestarse y demostrarlo en los actos de gobierno⁹⁸; o en la reposición de *Alfeo y Aretusa, esta vez* de Juan

⁹⁴ Kazimierz Sabik, “El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, en la corte de Carlos II”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. 2, p. 1086.

⁹⁵ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 138.

⁹⁶ Sobre la representación de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* del 25 de agosto de 1686 para el santo de la reina, Sanz Ayán observó la validez del aprovechamiento de la fiesta real en el contexto político: «al hacer la lectura ocasional de esta pieza –cuando se representó por primera vez–, los críticos no han dudado que Júpiter podía identificarse con Felipe IV y Perseo con don Juan de Austria pero, ¿tendría alguna aplicación representativa en la puesta en escena de 1686? La respuesta es afirmativa porque el mensaje político era universal y trascendente en el tiempo. Se trataba de plasmar principios esenciales en la concepción del monarca y de su función» (*Ibid.*, p. 142).

⁹⁷ *Fuentes IX*, p. 117.

⁹⁸ «En la pieza había algunos mensajes universales relativos a la naturaleza del príncipe y de su función que adquirirían especial peso en estos momentos, cuando Carlos II había hecho declaración –e incluso tímida aunque fugaz intención– de gobernar por sí mismo» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 140).

Bautista Diamante, el 8 de mayo de 1687 en el Coliseo del Buen Retiro⁹⁹, donde el nuevo contexto fue aprovechado por el Condestable de Castilla –cuyas bodas en 1672 se celebraron con dicha fiesta real– para «convertir en un gesto de conciliación ante las continuas tormentas conyugales de la pareja real»¹⁰⁰. Como se ve, la “ocasionalidad” de las grandes piezas de los autores ilustres del siglo ya fallecidos fue aprovechada en multitud de ocasiones para el mismo motivo que en las circunstancias originales: la pedagogía política e ideológica de Carlos II y los consejos y las advertencias a las dos ambiciosas reinas. En ese periodo de tiempo fueron repuestas piezas calderonianas de contenido filosófico-político adecuados para el momento tales como *El monstruo de los jardines*, *La hija del aire*, *La vida es sueño*, *El golfo de las sirenas* –estas en 1684–, *La gran Cenobia* –7 de enero y 27 de febrero de 1685¹⁰¹–, *Fineza contra fineza* –25 de febrero y 10 de octubre de 1685¹⁰²–*La estatua de Prometeo* –22 de diciembre de 1685, 1 y 13 de enero de 1686¹⁰³–, *Apolo y Climene* –18 de enero, 16 de febrero y del 23 al 28 de octubre de 1686¹⁰⁴– o *Fortunas de Andrómeda y Perseo* –25 de agosto de 1686 para el santo de la reina¹⁰⁵–, y *Eco y Narciso* –28 de enero de 1689¹⁰⁶–, que, en la representación a la entrada de la esposa del rey en Burgos a primeros de noviembre de 1679, esta obra hubo de interrumpirse porque «en palabras de uno de sus acompañantes, la reina estaba cansada»¹⁰⁷.

Motivos tuvieron los adscritos al grupo de los “regeneracionistas” para persistir en un teatro palaciego con profundas relaciones políticas. Era imprescindible que aquellos dramaturgos en los que gran parte de la alta nobleza había puesto la esperanza de hacer ver al rey la manipulación y la falta de decisión en la que se encontraba siguieran intentando todavía más el teatro pedagógico del que será adalid Bances Candamo.

La política exterior guiaba el devenir de los acontecimientos en la corte. «Ante la política de hechos consumados desarrollada por el rey francés, la monarquía hispánica no tuvo más remedio que firmar en 1684 la tregua de Ratisbona, por la que dejaba a Francia durante veinte años la fortaleza de Luxemburgo y alguna otra plaza pertenecientes a los

⁹⁹ Fuentes IX, p. 53.

¹⁰⁰ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 148.

¹⁰¹ Fuentes IX, p. 123.

¹⁰² Fuentes IX, p. 119.

¹⁰³ Fuentes IX, p. 114.

¹⁰⁴ Fuentes IX, p. 61.

¹⁰⁵ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁶ Fuentes IX, p. 106.

¹⁰⁷ María Luisa Lobato, “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)”, en *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Judith Farré Vidal (coord.), Madrid - Frankfurt, Iberoamericana -Vervuert 2007, p. 24.

Países Bajos españoles»¹⁰⁸. Además, la presión del rey francés –paradójicamente intitulado desde el Vaticano como Cristianísimo– sobre Flandes antes de la firma el 15 de agosto de la tregua había impedido que grandes regimientos del ejército español colaborasen en la defensa de Viena contra las tropas otomanas en 1684 y en la conquista de Buda el 2 de septiembre de 1686 con nada más que ayuda económica y el envío de un simbólico destacamento de voluntarios, capitaneados por el X duque de Béjar, Manuel López de Zúñiga y Sarmiento de Silva, muerto el 16 de julio del mismo año en el sitio de dicha ciudad. Se interpretaba, así, la posición del rey francés en asuntos continentales durante esa época como contrarios a los intereses católicos, tal y como el X marqués de Astorga y embajador español en Venecia, Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, lo exponía al rey en carta fechada el 22 de junio de 1684:

S. M. aplicaría todo el poder de sus armas marítimas y terrestres a esta guerra, si las injusticias y barbaridades con que se le ha movido a esta Corona en coyuntura tan crítica al Cristianísimo a favor de las otomanas, no precisase la primitiva obligación de S. M. a proteger a sus vasallos y extinguir el fuego de la casa propia encendido no solo en los territorios de la Monarquía sino en los de sus vecinos con diversión y afectos tan escandalosos.¹⁰⁹

La estrategia de Francia era claramente la de desgastar a España para, desde fuera, quedarse con sus territorios europeos y, desde dentro, bloquear una supuesta actuación y respuesta sobre lo primero mediante el control del gobierno. En esta misión era fundamental su sobrina, María Luisa de Orleans, reina de España. No obstante, el descubrimiento a mediados de 1684 año por parte de Medinaceli de la supuesta carta que Luis XIV envió a María Luisa de Orleans incitándola a impedir el nombramiento de un primer ministro contrario a los intereses de Francia dentro de la corona hispánica¹¹⁰ hicieron que todo lo que olía y parecía francés fuera atacado y rechazado¹¹¹. Al que sería abuelo del próximo rey de España le interesaba la continuación de la debilidad tanto en Madrid como en Europa, no con otro fin desde su casamiento con María Teresa de Austria

¹⁰⁸ Sanz Ayán, *La Guerra de Sucesión española*, Madrid, Akal, 2006, p. 11

¹⁰⁹ Citado desde Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 124.

¹¹⁰ En la carta el rey francés le decía a su sobrina que «nada le agradaría tanto como que emplease todo su crédito en impedir la designación de un primer ministro a quien suponga capaz de administrar los negocios de esa monarquía mejor que lo está al presente» (Gabriel Maura y Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, tomo III, p. 289).

¹¹¹ Ya había ocurrido en enero de 1682 cuando el propio rey deseaba que los marqueses de Villars –que habían acompañado a la reina desde Francia y habían sido de embajador y de favorita de la María Luisa de Orleans respectivamente– se marchasen de España porque «excediendo de su ministerio se interesan a pláticas y negociaciones que no teniendo dependencia alguna con los intereses de V.M. Cristianísima ni de su Corona, son muy perjudiciales a las cosas internas del gobierno y a las domésticas de su palacio» (Carta del 20 de febrero de 1681 a Lui XIV, en Correspondencia de Mr. De Villars a Luis XIV, *Affaires Etrangères*. Paris. Corresp. T. 67: ff. 28-29; traducida por María Luisa Lobato en “Miradas de mujer...” *Op. cit.* p. 19).

en 1659 que asegurar la sucesión del que parecía sería el último Austria a la casa de Borbón, tal y como siempre se ha concebido por toda la crítica historiográfica¹¹². Esto, por supuesto, en su tiempo fue claramente reconocido, lo que produjo un movimiento de revalorización de lo español y de agasajo y honra del monarca español que puede verse reflejado en la producción palaciega de ese grupo de dramaturgos intelectuales de la academia de 1685 y las reposiciones calderonianas organizadas por figuras que cuestionaban la lealtad de la reina. Por contraste –y especialmente después de la conquista Buda, irguiéndose este hecho como símbolo de fortaleza del Imperio austríaco y, por supuesto, de la Casa de Habsburgo–, lo austríaco y alemán se postulaban como expresión europea de los intereses españoles en el mismo Madrid, tal y como se plasma en esta carta del embajador imperial en la corte hispánica. Además, su testimonio es verdaderamente elocuente de la inestabilidad de la política de Carlos II:

1686, octubre 24. (en alemán)

Me han designado para Comisario al Duque de Osuna. Su Majestad está en El Escorial, y volverá después de Todos los Santos. Su Majestad la Reina reinante espera en el Retiro la vuelta del Rey. Es un palacio de recreo rodeado de jardines, en las afueras de la ciudad. Antes del viaje al Escorial fue el rey a caballo a Atocha. Hubo *Te Deum* e iluminaciones. La nobleza, grandes y embajadores asistieron con el mayor esplendor. Surgieron cuestiones de etiqueta por las precedencias. Oropesa no es todavía Primer Ministro. Los Primeros Ministros en España disponen, en realidad de todo, y cuanto sucede se les atribuye a ellos. Por esto tiene el Rey que reemplazarlos de cuando en cuando, y éste es el motivo de que Oropesa no quiera ser nombrado Primer Ministro. La popularidad de Vuestra Alteza entre el pueblo y la nobleza ha aumentado mucho desde la toma de Offen¹¹³ en la última campaña. Uno de los consejeros más importantes me dijo cuando le visité que no quieren aquí menos a Vuestra Alteza que al

¹¹² «Si de estos rasgos generales de la política exterior de Francia en el reinado de Luís XIV pasamos á examinar los que caracterizan la que el Gabinete de Versalles adoptó y siguió constantemente respecto de España, hallaremos en primer término, que aquel monarca, como ya hemos dicho, pretendió *siempre*, desde 1659, la sucesión española en totalidad. Los documentos coleccionados por M. Morel Fatio en el volumen que nos ocupa, y particularmente las Instrucciones al Conde de Rebenac, en las que se prevé el caso de la proclamación como Rey de España del Delfín, con el nombre de Luís I, no dejan la menor duda acerca de nuestro aserto. Despréndese igualmente de los mismos, que el principal obstáculo con que los embajadores franceses en Madrid hubieron de luchar, consistió en la profunda y justificadísima desconfianza que la política de Luís XIV excitaba en el Gobierno español; pues, como aquel escritor reconoce, la postración en que nuestra patria se hallaba al terminar el siglo XVII, procedía en primer término de la tenacidad con que Francia nos abrumaba con incesantes guerras en todos nuestros Estados de Europa, y particularmente con invasiones periódicas en Cataluña, que llegaron en 1697 hasta tomar a Barcelona» (Joaquín Maldonado Macanaz, “Política del monarca francés Luís XIV respecto de España”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 26, 1895, pp. 217-218).

¹¹³ Es la denominación alemana a Buda, la capital de la Hungría otomana.

mismo Rey. Los más me aseguraron que a Vuestra Alteza se le considera como Infante de España.¹¹⁴

No obstante, la situación en los festejos reales estaba muy lejos de considerarse homogénea. Como las fiestas mismas, este ambiente era el reflejo del estado de disputas por el poder y el control de la política interior y –cada vez más mientras el embarazo de la reina no venía– exterior. «No puede olvidarse que la misión de una Reina al llegar al nuevo país es contribuir a la continuidad de la monarquía y, en consecuencia, debe quedarse embarazada lo antes posible»¹¹⁵. Y María Luisa de Orleans llevaba ya demasiado tiempo en Madrid. Así que mientras en el teatro del grupo crítico con Luis XIV el contenido “ocasional” plasmaba las preocupaciones de esos dramaturgos “regeneracionistas” y de los nobles a ellos allegados, en el ámbito de la reina María Luisa lo que interesaba, precisamente, era una cortina de humo. La distracción diplomática desde dentro para fortalecer el partido francés de cara a una futura sucesión fue encomendada a aquellos dramaturgos de no grandes dotes dramáticas más allá de la espectacularidad común en este tipo de espectáculos palaciegos, carentes de toda profundidad filosófica de los temas calderonianos para la altura y relevancia significativa de las fiestas reales. El 25 de agosto de 1684 se celebró en el Alcázar Real el santo de la reina con la zarzuela *Ícaro y Dédalo* de Melchor Fernández de León¹¹⁶; para el 21 de septiembre del mismo año, el aniversario del duque de Orleans, padre de la reina, se representó en Palacio *Thetis y Peleo* de Agustín Salazar y Torres¹¹⁷; y el 22 de diciembre, para los años de la reina madre Mariana, se estrenó en Palacio *Apolo y Leuctea* de Pedro Scotti de Agoiz que volvió a ofrecerse el 31 de ese mes¹¹⁸. Es más que probable que esta última fuera organizada por los sectores afines a María Luisa presentada como un homenaje a la cumpleaños que, en realidad, guardaba una advertencia a la madre del rey sobre su insistencia en el control de su hijo y de que el amor matrimonial siempre triunfa, tal y como sucedió sobre las tablas a la sacerdotisa de Diana Leucotea sobre Apolo¹¹⁹. Si es cierto que esta pieza contiene, a grandes rasgos, una

¹¹⁴ Príncipe Adalberto de Baviera y Gabriel Maura Gamazo, *Documentos inéditos referente a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, Madrid, Real Academia de la Historia – Centro de estudios políticos y constitucionales, 2004, p. 23.

¹¹⁵ María del Carmen Simón Palmer, “Notas sobre las mujeres en el Real Alcázar”, *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 19, 1997, p. 29.

¹¹⁶ *Fuentes IX*, p. 134. Volvió a representarse en Palacio el 14 de septiembre del mismo año.

¹¹⁷ *Fuentes IX*, p. 225.

¹¹⁸ *Fuentes IX*, p. 62.

¹¹⁹ Carmen Sanz Ayán ha sabido interpretar la “ocasionalidad” de esta pieza en el ambiente tenso entre las reinas: «en el escenario se veía a un oficiante de la diosa de la guerra salvada por Cupido y su madre. Muchos en la corte debieron identificar el personaje de Leucotea con la propia M^a Luisa y a la diosa de la Guerra con Francia» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 128).

significación política, esta es muy claramente favorable a la posición de la reina en Palacio. La afable relación del principio de reinado de María Luisa con la reina madre había quedado atrás debido a las circunstancias políticas¹²⁰. A estas hay que sumarle las de Pablo Polope *La profetisa Casandra o El leño de Meleagro* sobre el 21 de septiembre de 1685, aniversario del duque de Orleans, en el Coliseo¹²¹; *El bidalgote de Jaca* el 23 de febrero de 1686 –Carnestolendas –en el Salón del Alcázar y 9 de mayo en el Saloncillo del Buen Retiro¹²²; y 25 de agosto de 1687 por el día de San Luis, y 13-20 de octubre *Los tres mayores imperios: el cielo, el mar y el abismo* en el Coliseo del Buen Retiro¹²³.

En este complejo contexto palaciego y político, no cabe duda que Antonio de Zamora aprendió ya no solo lo relevante que eran las fiestas reales, sino que captó de primera mano la importancia que estas tenían como instrumentos de modulación de la política y de acercamiento a los responsables del gobierno y de las instituciones regias más destacables. Así que no tenía un solo momento que perder y decidió seguir e imitar en las dimensiones de sus posibilidades de novel el camino y la postura que sus compañeros de academia estaban mostrando. Si bien posiblemente todavía no preparado para la escritura teatral –si se compara con el alto nivel de sus referentes y de las fiestas calderonianas–, hubo de proseguir la línea de los poemas laudatorios anteriores para asegurar la posición conseguida y el leve renombre que empezaba a forjarse de su escueta figura. Aunque esta vez la ocasión volvía a ser el homenaje a una personalidad de la nobleza, esta vez la galantería puede que tuviera algo más de significación para el propio poeta y la postura que representaba. De esa manera compuso en memoria de la muerte del comentado X duque de Béjar “A la trágica cuanto gloriosa muerte del excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar, aventurero en el ejército imperial sobre Buda, plaza del turco, endechas endecasílabas. Conságralas a su memoria don Antonio de Zamora”¹²⁴. En el documento manuscrito aparecen, entre otros anónimos, Bances Candamo, Antonio Ortiz de Zúñiga, Nicolás García de Londoño y Manuel Losada y Quevedo, lo que revela lo

¹²⁰ Para un conocimiento de la evolución en la relación entre ambas reinas Laura Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, tesis doctoral bajo la dirección de M^a Victoria López-Cordón Cortezo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 394-395.

¹²¹ *Fuentes IX*, p. 193.

¹²² Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 141.

¹²³ *Fuentes IX*, p. 230.

¹²⁴ “A la trágica cuanto gloriosa muerte del excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar, aventurero en el ejército imperial sobre Buda, plaza del turco, endechas endecasílabas. Conságralas a su memoria don Antonio de Zamora”, *Poesías donde construyen los cisnes de Manzanares la inmortalidad del heroico español el excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar, muerto en el asalto que el día 13 de julio de 1686 se dio a la ciudad de Buda, metrópoli del Reino de Hungría*, [s. l.], [ff. 311v.-313v., 313v (BNM: Ms. 2.100 y VC/294/2(4)). Primeros versos: «Si entre el tropel confuso / de quejas lamentables». Reeditado modernamente en Simón Díaz, *Textos dispersos de autores... Op. cit.*, pp. 392-394.

atractivo que debió de ser ese homenaje para los poetas mencionados, además de los sinceros recuerdos al noble y a la significativa gesta en la que murió¹²⁵. Como se ve, vuelve otra vez a estar parejo el nombre del asturiano con el del joven madrileño de veintiún años. Si bien Pedro de Arce lo había introducido en el círculo literario madrileño de poetas intelectuales, será Bances Candamo su principal referente artístico y, consecuentemente, ideológico.

Nunca Antonio de Zamora quiso desligarse de los asuntos sacros. Ya fuera por el evidente beneficio que la influencia de este ámbito pudiera ofrecerle o por la clarísima convicción religiosa que desde pequeño demostró —o le inculcaron—, las composiciones de este tipo serán un continuo en su carrera, incitándole a escribir. Ejemplo de eso es un soneto de 1686 en celebración a los milagros de San Antonio Abad¹²⁶, un romance y endechas «*elogio de S. Francisco Xaviers*»¹²⁷ en 1687 y, muy especialmente, al auto sacramental *La menor edad del hombre*, compuesto para el Corpus Christi de ese año. De estas dos últimas creaciones se hablará más detenidamente en el apartado dedicado al caso de *Don Domingo de don Blas*, debido a lo coetáneo con la problemática de datación de la comedia de figurón¹²⁸. No obstante, y a pesar que la primera pieza teatral no fuera elegida para su representación ese año, el auto significa la siguiente muestra en la incipiente carrera del oficinista de Nueva España en la promoción y consolidación de su inicial estatus literario y social, considerándose *La menor edad del hombre* como el primer gran fruto de la influencia del grupo de “regeneracionista” y el que abriría el largo currículum dramático que estaba por llegar, no tanto poético¹²⁹. La temáticas que tratará estos primeros años se inscriben, por lo tanto, dentro de las composiciones panegíricas religiosas y cortesanas, los dos ámbitos que

¹²⁵ El hecho motivó multitud de reconocimientos poéticos, así como una pieza teatral de Gonzalo Enríquez de Arana, *El siempre heroico español, trágico fin de su madre*. Para un conocimiento del autor y de la comedia véase Antonio Cruz Casado, “Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738) y su obra teatral en el barroco tardío”, en *AISO. Actas III*, 1993, pp. 119-128.

¹²⁶ “Soneto”, en Ceballos, Blas Antonio de, *Libro nuevo, Flores sagradas de los yermos de Egipto: vida y milagros del gran padre San Antonio Abad y sus más principales discípulos: origen de la ilustre religión Antoniana y fundación del Orden militar de Caballeros de San Antonio en los reinos de Etiopía. Escrita ahora nuevamente y añadida con muchas sentencias y exemplos por Blas Antonio de Ceballos, de la Orden Tercera de Penitencia*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1686, pp. preliminares (BNE: 3/75941; Monasterio de la Encarnación: ME/189). Primeros versos: «Blas Antonio, de Antonio peregrino / hoy la vida eterniza en la memoria». Reeditado modernamente en Simón Díaz, *Textos dispersos de autores... Op. cit.*, pp. 391-392.

¹²⁷ *Sacro Monte Parnaso de las Musas católicas de los reinos de España, que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas con elegantes poemas en elogio de S. Francisco Xavier*. Recogidos por Francisco Ramón González, Valencia, Francisco Mestre, 1687.

¹²⁸ Esto se tratará más profundamente en el siguiente apartado apartado.

¹²⁹ Aunque continuará escribiendo poesía hasta su muerte y se tiene constancia de un corpus de poesías barroquistas, laudatorias, luctuosas o jocosas —gran parte de ellas dedicadas a miembros de la Familia Real tanto de Carlos II como de Felipe V—, el nivel de estas composiciones es poco brillante, muy tipificadas en el canon de poesía barroca y su estilo recuerda el de los poetas anteriores, hasta el punto de resultar una imitación.

podían favorecer tanto el ascenso social como la eclosión literaria. Así que Antonio de Zamora intentó explotarlas simultáneamente para que ambas se retroalimentaran en pos de la continuidad del ascenso y de los primeros reconocimientos serios, tanto artísticos como laborales. Eso sí, hubo de hacerlo, lejos de hacer una literatura vacía y trivial, de contenido político y/o religioso, pues el hecho que las primeras composiciones que han sobrevivido a la historia del madrileño fueran todas de circunstancia, eso no significa que estuvieran ni faltas de temática seria ni su intención era meramente testimonial. Nada más lejos de la realidad: en este contexto la poesía y el teatro que se exigía era circunstancial, ligada y comprometida con las covachuelas de palacio, las intrigas diplomáticas y la actitud de unos reyes que no parecían estar a la altura de, precisamente, esas circunstancias. Todo el teatro palaciego –fiestas reales las que más– tenían su razón de ser como literatura de circunstancias.

Es momento, entonces, de elaborar un resumido bosquejo del teatro en Palacio entre 1685 y 1689 –después de la caída de Medinaceli–, su manera de funcionar y lo que ello significa. Se ven muy claramente dos grupos. El primero es el relativo a los espectáculos superficiales, de poco contenido filosófico y político cuya función principal, salvando casos muy débilmente, era la única de divertir y evasión con sus pomposas tramas y su exagerada y gratuita espectacularidad. A estos se inscriben aquellos dramaturgos menores y –usando una expresión de la época– “tramoyistas” que buscaban únicamente el solaz de la reina María Luisa de Orleans y de su camarilla para ser beneficiados después. Lógicamente, en este grupo se inscribe el actor-dramaturgo Pablo Polop, siendo el más representativo del tipo de teatro palaciego como único solaz de reinas.

En el otro lado están los dramaturgos del grupo “regeneracionistas”, partidarios de la importancia de la pedagogía sobre la escena cortesana como medio para el consejo y advertencia de unos muy patriotas súbditos en tiempos tan difíciles. Este será el grupo de la “ocasionalidad” por antonomasia en los últimos años de reinado de Carlos II (aproximadamente entre 1683 y 1700). Como se desprende de la investigación de Carmen Sanz Ayán sobre el teatro de esta etapa, las fiestas reales de Calderón y todo su teatro representado en el Alcázar Real o en cualquier dependencia del Buen Retiro fueron el ejemplo a seguir para Pedro de Arce, Marcos de Lanuza, Bances Candamo, el conde de Buñol y, por supuesto, Antonio de Zamora. Estos, por lo tanto, denostaban y combatían el teatro volátil y superficial del primer grupo, demostrándose así el correcto entendimiento y comprensión que habían tenido del propio género de las fiestas reales, auto-expresión de la

monarquía y de la persona homenajeadas en cada ocasión. Polop y sus semejantes desprestigiaban y llevaban a la decadencia de un teatro regio en el que el hecho político y su implicación como advertencia y consejo era gran parte de su razón de ser. Y ahora, entre 1685 y 1689, era fundamental concienciar a aquellos que se obstinaban a hacerlo de lo decisivo que iban a ser para el futuro de la monarquía las resoluciones y el gobierno que se emprendería en los próximos años.

Estas eran fiestas reales que mostraban «lecciones dedicadas a la reina emanadas de un grupo de opinión que tenía amplia presencia en los festejos cortesanos y que defendía que estos servían para enseñar y no solo para deleitar. Se entiende que estos autores no fueran los preferidos de la soberana mientras que el profesional del espectáculo Pablo Polop ganara sus simpatías»¹³⁰. Como se observa, no es casualidad que las representaciones de fiestas reales del primer grupo de dramaturgos aparezcan en las celebraciones relacionadas con la reina María Luisa de Orleans, es decir, el círculo francés en la corte, o incluso para Carnaval —época predilecta para la algarabía en Palacio—. Sería esta reina o a través de su personal de confianza —entre el que debió estar su dócil Camarera mayor y duquesa viuda de Alburquerque, Juana de Armendáriz¹³¹ (†1696), y su Mayordomo mayor y X marqués de Astorga, Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio (1615-1689)— la que ordenaría y organizaría las festividades relacionadas con ella y su familia, es decir, los años de su padre, el duque de Orleans, (21 de septiembre); su onomástica (1 de mayo); y aniversario de su madre, duquesa del mismo sitio, (27 de mayo). No hay que descuidar que la reinante mostraba una gran implicación personal en las representaciones palaciegas que atendían a celebraciones de su familia, tal y como se deja entrever en la preparación del 27 de abril de 1686 en el Salón Dorado con la condesa de Soissons para la representación de Diamante en los festejos por su propio aniversario: «anduvo reconociendo todo el teatro y haciendo muchas preguntas a los pintores»¹³².

Debido al estado de guerra entre ambas potencias y el ambiente de castigo a la actitud agresiva e imperialista de Luis XIV hacia el reino de la sobrina, es normal que la soberana

¹³⁰ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 144.

¹³¹ Aunque favorita de Medinaceli y de la reina madre por su posicionamiento austracista, esta no hizo otra cosa que permitir y realizar todo lo que la reina quería, convirtiéndose a su vez en triste personificación de la victoria de la diplomacia francesa: «la sustitución de Camarera Mayor fue considerada en París como un triunfo de la reina consorte y una demostración del reconocimiento por parte de Madrid del poderío francés. Efectivamente, el hecho de que la reina tuviera libertad para vestirse a la francesa, practicar su cultura cortesana: caza, ejercicios de equitación etc...y usar de las costumbres de la corte parisina, fue entendido como un indicio más de la asunción española de la superioridad francesa (exterior e interior)» (Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria...* *Op. cit.*, p. 410.)

¹³² Citado por Luisa Lobato, “Miradas de mujer...” *Op. cit.*, p. 38.

quisiera «relajar el programa de contenidos mitológicos-políticos que se había acelerado desde 1685»¹³³ mediante la promoción y protección de un círculo de dramaturgos que llevasen a escena fiestas reales apoyando tanto su posición de francesa como de reina que no engendra el heredero de Carlos II. La manera más eficiente de hacerlo era, como se ha visto, no mostrar nada más que fiesta evasiva, juego maravilloso y goce sensitivo. La ostentación a los ojos para tapan la boca era la estrategia que se planteó María Luisa de Orleans en las celebraciones que podía controlar como medio para mantener sus apoyos dentro de la corte y bloquear una hipotética conjura contra ella que fuera el máximo agravante al continuo aislamiento en el que se encontraba y de la que, como recoge María Luisa Lobato, se haría eco la correspondencia francesa en la corte española hasta el final de sus días:

Las palabras de Mme. de Sévigny a su primo, Roger de Rabutin, conde de Bussy, escritas el 23 de marzo de 1689 desde Chateau son una buena síntesis de lo que fue la estancia de la reina en la corte del último Austria: «Vous voyez ce qu'il a coûté à la reine d'Espagne d'avoir été Française en un pays étranger».¹³⁴

Los momentos de más actividad por ese motivo de la reina¹³⁵ coinciden, como se ve, con la relativa asiduidad del grupo de dramaturgos tramoyistas, superando así la oposición de su Caballerizo mayor, el marqués de los Vélez, «un personaje menos aficionado a las comedias que tanto le gustaban»¹³⁶. La utilidad de este recurso debió de experimentarlo en sus primeros años en la corte de Versalles y no dudó de ejercer su influencia sobre su marido para conseguir aquello que deseaba –aunque no siempre lo lograba, como demuestran sus discusiones con el rey–¹³⁷. De ahí que no debe extrañar que, según Laura Oliván Santaliestra, el inicio del reinado de María Luisa de Orleans y el importante cambio de Camarera mayor motivara que

aquella nueva actitud perceptible en la permisividad mostrada hacia la reina francesa, estaba empezando a coincidir con los primeros atisbos de formación de un partido francés en la corte de Madrid, defensor de la candidatura gala en la cuestión sucesoria, problema cada vez más

¹³³ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 141.

¹³⁴ Citado por Lobato, “Miradas de mujer...” *Op. cit.*, p. 42.

¹³⁵ Hay que destacar que el Primer Ministro, el duque de Medinaceli, dimitió el 18 de abril de 1684 forzosamente por los continuos encontronazos con ambas reinas. Esto permitió a la reina consorte mayor control en Palacio, aunque siempre relativo.

¹³⁶ Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria...* *Op. cit.*, p. 403.

¹³⁷ «No hay duda de que María Luisa tenía dotes y resortes para instrumentalizar a su favor ciertos comportamientos: justificó acciones reprochables y logró permisividades “actuando”» (*Ibid.*, p. 401).

necesitado de resolución en tanto en cuanto el embarazo de la reina María Luisa no llegaba o parecía que no fuera a llegar nunca.¹³⁸

Este asunto fue convirtiéndose a una gran velocidad de tema de conversación habitual a problema serio y preocupante. Sobre todo para Luis XIV, que veía que únicamente la creación de un grupo cortesano francés fuerte durante el reinado de María Luisa podría salvaguardar sus derechos de sucesión a la corona española.

Pero este asunto estaba ciertamente difícil de realizarse con la deseada facilidad que se quisiera. A las antipatías que de por sí el rey francés levantaba por las ocupaciones de Catalunya y el estado de paz armada que implantó entre 1684 y 1688, su sobrina no gozaba de mejor posición. La demora en el embarazo que debía salvaguardar la continuidad de tan augusto linaje hizo que el pueblo, aquel que nada debía realmente a la reina más que el deseo de un heredero, empezara a expresar sus principales zozobras del papel de esta en un Palacio sin vástagos:

Parid, bella flor de lis,
que en aflicción tan extraña,
si parís, parís a España,
si no parís, a París.¹³⁹

Casualidades del destino, paralelamente a estos sucesos, la nieta de Mariana de Austria, María Antonia Habsburgo contrajo matrimonio con Maximiliano II Manuel, elector de Baviera, el 15 de julio de 1685. Esto suponía la entrada de nuevas alternativas a la sucesión, pues a los lazos familiares de María Antonia se le sumaban las de su marido, estrechamente ligado tanto a los Habsburgos españoles como austríacos¹⁴⁰. Ante la situación comprometida –y sin embarazo a la vista– de la reina española, la madre de Carlos II empezó a estrechar lazos con su nieta. Su marido, que podía obtener la gobernación de los Países Bajos españoles, envió el 21 de julio de 1686 a su ministro Lancier a Madrid «para salvaguarda de sus propios intereses»¹⁴¹. Esto era, básicamente, buscar el apoyo de la reina madre convenciéndola de lo beneficioso que sería la alianza tanto para España, como para el Imperio y el Electorado –además de demandar «la dote de la Electriz, 500.000 escudos

¹³⁸ *Ibid.*, p. 399.

¹³⁹ Copla popular, citada desde Rosa M^a Albarús, “El final de la dinastía”, en *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Ricardo García Cárcel (coord.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 397.

¹⁴⁰ Era nieto de María Ana de Habsburgo, hija del emperador Fernando II y biznieto de Catalina Micaela de Austria, hija de Felipe II.

¹⁴¹ Baviera y Maura, *Documentos inéditos... Op. cit.*, p. 19. En esta carta fechada en mayo de 1686 se expresa literalmente «Instrucción reservada para Juan Bautista de Lancier».

de oro de a 13 reales cada uno, lo que prometió Felipe IV en el contrato de boda de su hija la emperatriz Margarita, madre de la Electriz, en el año 1663»¹⁴²-. Se planteaba la continuación de la unión de las amplias líneas de los Habsburgos como frente común en lucha contra Luis XIV. Y, debido al cauce que iban tomando los acontecimientos dentro y fuera de las fronteras españolas, a Lancier no debió de costarle mucho conseguir el favor de la inteligente y precavida en asuntos de estado Mariana de Austria, más bien al contrario tal y como muestra en carta al Elector:

[Madrid], 1686, agosto 9.

Lancier a Maximiliano Manuel (en alemán)

Llegué el 21. Mansfeldt me condujo a la audiencia con la Reina viuda. Dijo la Reina que profesaba gran afecto al Elector y a la Electriz, y que le tendría hasta su muerte. He oído de otras personas que habla siempre del Elector con mucho cariño. Ha hecho traer en seguida de mi casa el retrato del Elector. Todos los ministros extranjeros tienen coche y postillón. He adquirido una casa y un coche muy presentables. La entrada oficial cuesta más de 600 doblones. La Reina madre regalará al Elector un bastón y una espada con diamantes y a la Electriz un aderezo de diamantes. Todo ello vale unos 100.000 reales de a ocho.¹⁴³

Tan buen recibimiento contrastaba con el tenue distanciamiento con la reina. Mariana de Austria sabía que ante el detrimento de María Luisa y el crecimiento de las simpatías y los apoyos a la causa austríaca como contenedora del empuje otomano y baluarte de la cristiandad –tal y como Arce y Bances habían escrito–, el rey debía de modificar la política de sus ministros hacia una posición que lanzara amarras ante la seguridad que otorgaba la unidad de los enemigos de Francia. De ahí vendría, por ejemplo, la “ocasionalidad” que la reina María Luisa le dedicó a su suegra con la zarzuela *Apolo y Leucotea*. La voluntad del rey, ahora, empezaba a estar disputadas por las dos mujeres de su vida.

Y la respuesta simultánea al teatro promovido por el partido galo no tardó en aparecer cuando Mariana de Austria empezó a virar en su planificación de política exterior. Como se ha podido observar en la enumeración de las anteriores fiestas reales de contenido filosófico-político –es decir, del grupo de “regeneracionistas” y las reposiciones de Calderón–, a partir de esa fecha todas están relacionadas de una manera u otra con celebraciones de la casa de Austria. Los años del rey, el santo de la reina madre y del emperador, además de las celebraciones de las victorias sobre los otomanos, se presentaron como las muy simbólicas y sintomáticas fechas en las que Lanuza, Bances Candamo o Arce

¹⁴² *Ibid.*, p. 19.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 20.

representaron sus sugerentes piezas palaciegas. No hay ni una de las obras de estos que hubiera sido expuesta para una celebración de la rama de María Luisa. El dato habla por sí solo, pues, debido al todavía cierto control hacia el rey –o transigencia de este hacia la reina–, la reina no hubiera permitido ser objeto de ataque ni a ella ni a su familia. Por lo tanto, entre los dramaturgos vivos, esos dos grupos durante 1685 y 1689 están intrínsecamente ligados a dos posicionamientos políticos diferentes, por no decir opuestos.

En cambio, para las reposiciones de las fiestas de Calderón parece que hay una mayor convergencia entre las fechas de distintos bandos. Es posible que el hecho que el insigne autor –tanto él como otros– estuviera muerto, esto es, no lo hubiera conocido la reina María Luisa, permitiera que, por ejemplo, la tan poderosa y alusiva fiesta real en el plano “ocasional” de *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo* fuera representada el 25 de agosto de 1686, es decir, para el santo de la reina¹⁴⁴. Otro caso semejante es el de la reposición el 8 de mayo de 1687 de *Alfeo y Aretusa*¹⁴⁵, de Juan Bautista Diamante –muerte ese mismo año–, cuya fecha se acerca mucho a la celebración del santo del padre de María Luisa, el primero de mayo. Como se ha dicho antes, seguramente el Condestable de Castilla aprovechó la fiesta de 1672 para ofrecer una velada palaciega a la altura de las circunstancias. En definitiva: parece que María Luisa de Orleans aceptaba piezas antiguas de autores antiguos o, en su defecto, de dramaturgos afines a sus gustos de recreo cortesano tales como Pablo Polop o Melchor Fernández de León. Pero de dramaturgos que resaltan la piedad del rey, la urgencia de un heredero, altavoces de la opinión popular y que cantan las victorias y glorias de los ejércitos imperiales o, directamente como Bances Candamo en *Por su rey y por su dama*, atacan al francés, de estos ni hablar.

Ante este panorama, algo debía de ocurrir para que alguien del círculo francés permitiera representaciones como la de *Andrómeda y Perseo* en el santo de la reina. Esta repuesta solamente tiene una respuesta: que el encargado de la organización de todos los festejos propios de la Casa Real –es decir, en el Alcázar y en el Buen Retiro– sea en la jerarquía noble y de cargos reales superior y tuviera, en estos aspectos, la total competencia sobre cualquier allegado de la reina. En especial, este era VII duque de Frías y Condestable de Castilla, Íñigo Melchor Fernández de Velasco (1629-1696). En 1676 fue nombrado Mayordomo mayor del rey, sintiendo el alcaide del Buen Retiro de por aquel entonces, Nicolás María Felipe de Guzmán y Carafa, IV duque de Medina de la Torre y Príncipe de

¹⁴⁴ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁵ *Fuentes IX*, p. 53.

Astillano, que este había usurpado sus competencias en materia de festivos¹⁴⁶. La querrela se solventó tras varios años de impugnaciones del alcaide a favor del Condestable por expreso deseo del soberano: «desde 1684 el Mayordomo mayor del rey, el Condestable de Castilla, se ocupará de la organización y dirección de los festejos y es él “a cuyo cargo corre todas las fiestas y articulares que hacen las compañías de representantes a SS. MM.”»¹⁴⁷. Además, a este también se le confiaba la repartición de aposentos para las festividades regias¹⁴⁸. Y así fue hasta el 27 de septiembre de 1696, fecha de su muerte.

Varios son los datos que demuestran el posicionamiento contrario del Mayordomo mayor a la camarilla de la reina, es decir, el partido francés y las aspiraciones de Luis XIV. Unos se desprenden de la interpretación de sus mandatos y otros proceden, precisamente, de los autores a los que confió la tarea de fiesta pedagógica. Sobre el primero destaca –ahora a modo de conclusión– que en aquellos eventos en los que el Condestable tenía plena competencia –siempre que, en el caso de las celebraciones de la casa de Borbón, la reina lo aceptase– se representaron comedias y fiestas reales de una alusiva y posicionada “ocasionalidad” que interactuase a modo de consejo o advertencia con el homenajead. Ya fueran de autores contemporáneos –y conocedores de primera mano de la situación de palacio– o muertos pero cuyas obras podía aprovecharse y reactualizarse su “ocasionalidad”, el Condestable de Castilla y Mayordomo mayor estaba plenamente concienciado de la importancia de los festejos regios como medidas de reorientación del caótico e inestable gobierno de Carlos II. Por ende, veía con muy malos ojos las maquinaciones de la reina para manipular a su marido hacia una situación de permisividad de la política de Luis XIV y de la formación del partido francés en la capital. En realidad, toda influencia familiar y próxima a la figura del rey que fuera partidista e interesada debía recibir el mismo trato repressivo, tal y como lo declaró –muy conocedor del asunto– Pedro Portocarrero en *Teatro Monárquico de España*, obra capital para conocer el estado de la política nacional en los últimos años de Carlos II y que, más adelante, se hará referencia en multitud de veces: «¡Tan fuertes son las instancias y coloridas razones de los palaciegos y de aquellos que afectan un celo falso! Pero no son estos los peores de vencer, sino aquellos

¹⁴⁶ María Asunción Flórez, “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII”, *Anales de Historia de Arte*, 1998, nº 8, p. 184.

¹⁴⁷ *Fuentes V*, p. 130.

¹⁴⁸ «”Noticias y puntos de formalidad tocantes al empleo de Mayordomo mayor del Rey nuestro señor” especifica que “todas las comedias de Coliseo y Palacio corren por Mayordomía mayor y S.E. hace repartimiento de los aposentos en aquel Real sitio, y para estas, las de años y nombre, y otras fiestas reales de esta calidad se hace representación a S.M. y para que mande librar la cantidad que se gasta en ellas...”» (John E. Varey, “La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 4, 1969, p. 158).

que por su sangre y parentesco, se sirven del carió para la persuasión de la autoridad para el interés»¹⁴⁹. En esa coyuntura, el Mayordomo mayor, como encargado de todas las festividades regias, debía de hacer todo lo posible para corregir y bloquear ese movimiento contrario a los reinos hispánicos mediante la exposición de lecciones históricas sobre el escenario –como fueron *El sitio de Viena* o *La restauración de Buda y Por su rey y por su dama*– o recreaciones alusivas con la realidad política de esos años –como *Duelos de ingenio y fortuna*¹⁵⁰ el 9 de noviembre de 1687 o cualquier fiesta calderoniana–. A grandes rasgos, pues, el Condestable de Castilla era tanto el preceptor y educador del rey como correcto príncipe cristiano –del mismo modo que la literatura política o moral y ética lo hacían de una forma mucho más concreta¹⁵¹– como el indirecto consejero crítico de la reina madre y, en ocasiones, de la reina María Luisa.

Será en esas ocasiones –que son las mayoritarias– donde en el Coliseo y el Alcázar los asistentes y espectadores de los festejos, pertenecieran al familia real, al gobierno, a los diferentes Consejos, a la villa de Madrid o miembros de las muy diferentes y variadas misiones diplomáticas extranjeras en España, verían lo que con estrategia e intencionalidad el Condestable de Castilla quería que vieran. Ya fuera por la experiencia propia en muchos de los estrenos de las piezas calderonianas –recuérdese que desde 1676 estaba al frente de los festejos reales– o por el conocimiento de nuevos dramaturgos de similitudes opiniones sobre el estado en Palacio, el Condestable elegía aquella obras que más pudieran ser de provecho para redirigir justamente y con tino el destino del reino. De ese modo, en cierta medida esta configuraba la imagen oficial de la Corona y su posicionamiento público en los muy diferentes conflictos y problemáticas nacionales e internacionales. La responsabilidad que esto suponía la desempeñó con la vista y el pragmatismo que demostró figura tan ducha en asuntos de gobierno. Y en sus competencias palaciegas no permitió que nadie –salvo la reina– le hiciera sombra, convirtiéndose así el Coliseo del Buen Retiro y el Salón

¹⁴⁹ Pedro Portocarrero y Guzmán, *Teatro Monárquico de España*, Carmen Sanz Ayán (ed.), Madrid, BOE-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998, p. 461.

¹⁵⁰ «Bances preparó, por encargo del Condestable, la fiesta para el cumpleaños del rey con el estreno de *Duelos de ingenio y fortuna*» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 145). Para estas fechas también se dispuso del drama mitológico *Guerras de celos y amor*, de Marcelo Antonio de Ayala y Guzmán –y no de Matías de Ayala– (*Fuentes IX*, p. 125). No obstante esta coincidencia, hay que matizar las distintas programaciones de estas dos fiestas. Esta última fue pensada su representación el 4 de noviembre, pero se retrasó al 6 de noviembre, cumpleaños del rey. Fue la primera, de Bances, la que se proyectó para la celebración de ese evento, a pesar de su retraso al 9 de noviembre.

¹⁵¹ Entre estas obras cabe destacar *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (1595), del padre Rivadeneyra (1527-1616); *Historia de España* (1601), de padre Mariana (1526-1624); *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas* (1640) –también conocida como *Empresas políticas*– de Diego Saavedra Fajardo (1584-1648); y las distintas obras de Baltasar Gracián, entre las que en este ámbito destacan *El político* (1637) y *El héroe* (1640). Más tarde, en 1700, Pedro de Portocarrero recogerá todas estas influencias y las actualizará en el contexto del final de Carlos II con su *Teatro Monárquico de España*.

Dorado del Alcázar en fortines patriotas de la pedagogía de reyes contra el asedio francés¹⁵².

Después de este reconocimiento de la determinada actitud del Condestable de Castilla en la elección y gestión de las fiestas reales, son los dramaturgos a los que promocionó a quienes ratifican su importancia para la causa de rechazo francés en palacio. El primero de ellos es la mención muy significativa de Francisco Bances Candamo en la primera versión de *Theatro de los theatros* (1689-1690):

[...] el señor Rey don Felipe el grande, no juzgando esto decoroso a la Majestad Real, redujo sus festejos a comedias, destinando para ellos compañías suyas, y el marqués de Heliche fue el primer que mandó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, cosa que, siendo Mayordomo mayor el señor Condestable de Castilla ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza.¹⁵³

A él se le debe la máxima cota a la que han llegado las representaciones palaciegas en la corte. Dilucidada la relación entre la promoción de Bances con la actitud pedagógica del encargado de los festejos reales, no extraña, pues, que el asturiano le dedique tan halagadoras y reconocidas palabras, tal como un guiño de homenaje y servicio a su causa y a su persona.

La segunda se desprende de una muy curiosa y sugerente relación a la fiesta de Polop *Los tres mayores imperios, el cielo, el mar y el abismo*. El título es un gran resumen de lo que en este largo romance y coplas se tratará:

Fiesta de toros ordenada por el Archibtoro mayor del Mentidero, donde solo corre la moneda desta verdad, que se labra en el Coliseo, Coso o Plaza Mayor del Buen Retiro; que se hizo a los años de la reina nuestra señora doña María Luisa de Borbón, día de San Luis, rey de Francia, a 25 de agosto de 1687¹⁵⁴

Expuesta la valoración de esta fiesta tanto en las páginas de más arriba como en el capítulo primero¹⁵⁵, lo destacable ahora es las relaciones que el autor anónimo de la sátira

¹⁵² Como muestra del poder del Condestable en los asuntos festivos y sus repercusiones políticas, es provechoso comentar el incidente del duque de Osuna sobre el inicio de 1684, y muy probablemente en el contexto de las representaciones de El sitio de Viena de Arce: «Para entonces el duque de Osuna había protagonizado algunos altercados como espectador por no ocupar el lugar que le había asignado durante la representación. El enfrentamiento con Medinaceli derivó en su destitución como Caballerizo mayor de la reina. Protestó M^a Luisa de Orléans y aunque el gesto no sirvió para restituirle en el puesto, el primer ministro debió asumir a partir de entonces un contencioso con la soberana» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 127).

¹⁵³ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁴ Este texto ha sido editado modernamente por Duncan W. Moir en *Ibid.*, pp. 137-151, de donde se cita.

¹⁵⁵ Para la querrela de los “regeneracionistas” con Pablo Polop véase las páginas 225-228.

relación, perteneciente al grupo de los “regeneracionistas” –muy probablemente Marcos de Lanuza, tal y como arguye Sanz Ayán¹⁵⁶–. El tono burlesco y sarcástico de este plantea, a grandes rasgos, dos posicionamientos dentro de ese evento. El primero –y el más tajante– es el ataque directo a la reina y a Polop, a los que relaciona:

Avisen a la villa
que a la loba la pongan su real silla,
peinándose su moño,
a la sombra de un madroño,
[...]
¿No es fuerza que se corra si es de Pablo?¹⁵⁷

No cabe duda de que por deseo de ella él ha montado todo el espectáculo oficial, aquel que monopoliza toda la actividad cortesana en esos días. Por este hecho, toda personalidad relevante de Madrid, de la nobleza y del mundo literario, estaba obligado por protocolo a asistir. Muy a su pesar, aquellos dramaturgos que menospreciaban y arremetían contra el cómico-autor de la fiesta debían asistir, tragándose, así, el honor y los principios. De esa forma –y por razones de compromiso oficial– tanto la reina como Polop, su gran enemigo dramático, los tuvieron como supuestos admiradores y expectantes en el día de su gran celebración. Esta es la única explicación que resolvería las recurrentes alusiones del autor a los cabestros, vacas y bueyes:

La banderilla vuele, el rejón baje,
que sube por el prado el cabestraje;
azucen a los perros,
que ha juntado Pablillo dos encierros,
y para que la fiesta sea notada,
de vacas, bueyes, toros va mezclada,
y la loba, que sabe ya sus tretas,
ha mandado toreen los poetas.
Y como corren toro como tora,
el primero se ofrece el gran Zamora;¹⁵⁸

¹⁵⁶ «Tras el estreno de la obra los enemigos de este tipo de teatro pasaron del precepto y la crítica a la sangrenta sátira que por el estilo del panfleto bien podría adjudicarse al conde de Clavijo. En aquel papel, mientras el resto de los poetas palaciegos del momento eran criticados con cierto gracejo malicioso», siendo el peor parado Pablo Polop, con desconsideraciones rayanas al insulto, Lanuza no sale mal parado (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 145).

¹⁵⁷ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 141, vv. 3-6, 10.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 141, vv. 11-20. En el texto D hay esta variante de este último verso: «el primero en la plaza entra Zamora, / y en una turca alfana / más rejones pondrá que Cantillana» (*Ibid.*, p. 146). El conde de Cantillana fue un famoso torero de tiempos de Felipe IV.

Después del madrileño vendrán Bances Candamo, Diamante, Juan de Vera Tasis, Lanini, Pedro Francisco de Lanini, el médico y novator Giovanni Battista Joannino Lanuza, Baltasar de Funes Villapando, Juan de Matos Fragoso, Pedro de Arce, el valenciano Alejandro Arboreda¹⁵⁹, Agustín de Lara, Fernando de Peña¹⁶⁰, Manuel Ordoñez de la Puente¹⁶¹ y un abultado número de comediantes relacionados de una manera u otra con Pablo Polop. Como se comprueba, gran parte de los citados son abiertos contrarios a los métodos dramáticos y espectaculares vacíos de Polope y lo que él significaba. En absoluto estos concordaban con lo último. Entre estos también se encontraba el Architoro mayor, el encargado de ordenar la fiesta, es decir, el Condestable de Castilla. Pero ahí estaban, ahí debían estar por imperativo regio y cortesano, pues su ausencia podría haberse considerado un insulto o incluso injuria a la reina. Así que, estos críticos dramaturgos fueron retratados de forma burlesca y jocosa como becerros que van al matadero, siendo insignes reses que iban donde les mandaba estar la pastora. Inequívocamente, esta era la loba que mandaba a su perro que sacase a correr los bueyes, a las vacas y a los toro —relacionados así los dramaturgos según su edad, su porte físico o incluso su carácter y personalidad—. Incluso el más elevado de los bovinos, el Architoro, que también tenía que estar en esa pantomima panegírica a una reina que no veía como la mejor influencia para el rey. Tal y como comentó María Luisa Lobato en relación de la reina con el teatro, «lejos quedaban ya las alabanzas a la nueva reina que en su momento se dieron y que recogen algunas de las obras teatrales preparadas para celebrar su entrada»¹⁶².

Aunque la lectura del género satírico parezca paradójico, la contextualización del evento mirado mediante la perspectiva de la intención claramente de mofa a la reina y a Polope otorga una mayor claridad sobre la relación y sobre el aspecto del teatro palaciego de esa época. Si bien el tropos burlesco que el autor emplea a los dramaturgos contrarios al espectáculo no sirve para ridiculizarlos a ellos más que lo hubiera hecho en un vejamen de academia —es decir, inofensivo—, la centralización de esas reses entrono a la loba y a su perro pueden significar algo más que lo evidente. A lo mejor el Condestable permitió que la reina María Luisa controlase las obras y dramaturgos para las celebraciones a ella relacionada, precisamente, para dejar en evidencia tanto su cuestionada figura en palacio

¹⁵⁹ «El 6 de noviembre de 1682, las compañías de Francisca Bezón y de Manuel Vallejo representaran en el Coliseo la fiesta Mármol hace la envidia, de Alejandro Arboreda, la cual se repitió los días siguientes del 9 al 14 y del 16 al 21 para que la pudiera ver el pueblo» (Lobato, “Miradas de mujer...” *Op. cit.*, p. 31).

¹⁶⁰ «Don Fernando de la Peña fue poeta, y contribuyó versos a las academias de 1685 y 1691» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 149).

¹⁶¹ «Manuel Ordoñez de la Puente, quien contribuyó versos a la academia de 1685» (*Ibid.*, p. 149).

¹⁶² Lobato, “Miradas de mujer...” *Op. cit.*, p. 41.

como sus relaciones políticas contra los enemigos del reino. La agresividad con la ataca a reina y a Polop el anónimo autor de la sátira del 25 de agosto de 1687, en la que denuesta y ridiculiza la nula calidad dramática y lo “marionetesco” y manipulable de su figura y obra por la soberana, junto con las descubiertas intenciones y procedimientos del Mayordomo mayor, hace que se tenga muy en cuenta esta opción. La misma escritura de esta curiosa y ácida relación de fiesta valdría como testimonio de ese ridículo y vergonzoso espectáculo. De esa forma se acabaría de explicar la transigencia y lo permisible del Condestable a los eventos palaciegos ligados a la Casa de Borbón, la familia de esa «loba».

No cabe duda, pues, del círculo de influencia y relación del joven Antonio de Zamora. Lo que se había relacionado anteriormente como un aprendizaje teatral en una determinada posición dramática ahora, con la inclusión del oficinista de la Secretaría de Nueva España entre los inocentemente burlados como bueyes, se ratifica la postura que nunca mostró abiertamente de adhesión al movimiento de desprestigio de la reina. Por sus compañías y por la interpretación propia, el futuro dramaturgo debió de condenar las claras maquinaciones partidistas de la soberana. De ese modo, el caricaturizado como “gran” continuaba –todavía más si cabe– queriendo poner su reducido cuerpo y su briosa juventud al servicio de una dramaturgia que fuera arma para paralizar la ruina de su reino. Recuérdese que Zamora era el menor del grupo de los “regeneracionistas”, además de ser de constitución pequeña y esmirriada, pero con la ilusión y la esperanza del descubrimiento de la vocación, y con las lecciones que las tormentas políticas y sus exposiciones dramáticas le estaban impartiendo muy bien aprendidas. Estaba con Bance, Arce, Lanuza y muchos otros, oponiéndose a las barbaridades de interés que estaban sucediendo, y siguiendo muy de cerca la relación entre la realidad política y el teatro para los reyes que el Condestable estaba promocionando y permitiendo realizar a aquellos compañeros y mentores suyos en las ocasiones y celebraciones palaciegas verdaderamente relevantes y posibles de desplegar esa pedagogía.

Cabe preguntarse, así pues, cómo encajó en este ámbito su educación que fue acorde a los atributos propios de la personalidad del madrileño? Verdaderamente esta ocupará un capítulo central y fundamental tanto de su perspectiva de la política como de su actitud e intención en la “ocasionalidad” de sus futuras piezas palaciegas. Antonio de Zamora, educado en el Colegio Imperial, recibió una formación filosófica, moral e ideológica jesuita. En este sentido, de un modo u otro, por directa lectura o referencias de segundos, hubo de conocer la obra de grandes representantes de esta orden religiosa. Textos como el *Tratado*

de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano (1595), del padre Rivadeneyra (1527-1616); *Historia de España* (1601), de padre Mariana (1526-1624); *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas* (1640) –también conocida como *Empresas políticas*– de Diego Saavedra Fajardo (1584-1648); y las distintas obras de Baltasar Gracián marcaron el camino de virtud y prudencia que el joven madrileño hubo de creer como el más equilibrado y beneficioso para el medro social en la correcta actitud ante Dios y el común de sus semejantes en el microcosmos particular y salvaje que era la corte. Muy especialmente estos dos últimos autores debieron de influenciar en la actitud vital, moral y social que iba a tener al largo de su existencia. Para no caer en el error y los vicios que bien seguro veía en las grandes personalidades de aquel Madrid político, para no convertirse en una víctima culpable de la codicia personal, de la altivez despótica y de la corrupción de espíritu –lacras que en su mayoría debía de combatir como lo hacían sus compañeros– la prudencia que predicaba Saavedra Fajardo constituía la «verdadera máxima de un príncipe cristiano en el gobierno práctico»¹⁶³. De las guías y consejos prácticos del tratado *Empresas políticas* del diplomático murciano puede pasarse a las enseñanzas del gran pensador literario del siglo XVII. En Baltasar Gracián Antonio de Zamora hubo de encontrar la dirección y el preceptor que lo preparase para la vida cortesana a la que iba a intervenir o verse involucrado. Si las obras *El político* (1637) y *El héroe* (1640) inician la formación de la disposición moral en el prototipo gobernante, *El Discreto* (1646) profundiza en la crítica de la apariencia como argumento de poder, evidenciando el estado de pobreza espiritual y moral de aquellos que, precisamente, debieran ser modélicos. La aristocracia y los estamentos que protagonizan interesadas luchas por la conquista del poder son retratados por Gracián en *El Discreto* como vacíos figureros¹⁶⁴ en cuya responsabilidad está el destino de todo un reino:

¿Qué aprovecha la fragancia de los ámbares, si la desmiente la hediondez de las costumbres? Bien pueden embalsamar el cuerpo, pero no inmortalizar el alma. No hay olor como el del buen nombre, ni fragancia como la de la fama, que se percibe de muy lejos, que conforta los atentos y va dejando rastro de aplauso por el teatro del mundo, que durará siglos enteros.¹⁶⁵

¹⁶³ Portocarrero, *Teatro monárquico... Op. cit.*, p. XLIII.

¹⁶⁴ «El belmontino arremeterá contra la figurería de los que «quieren ser» sin serlo, alcanzando por ello el desprecio universal, pues el teatro del mundo está lleno de afectados hasta en la vestimenta ridícula. La armonía entre el ser y el parecer es fundamental en el discreto, que acuerda la apariencia con los hechos, frente a los figureros» (Aurora Egido, *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 75).

¹⁶⁵ Gracián, *El Héroe... Op. cit.*, p. 102.

Todo lo contrario ha de hacer el hombre que quiera obrar con la verdad; el paso por el mundo ha de hacerse con la discreción y la prudencia que menosprecian la galantería, la adulación y la ostentación como medios para el ascenso terrenal, pues todo lo que hay en esta vida, según Gracián, es el tiempo, y para vivir en este no se puede hacer si no se sabe, que es lo único realmente trascendente y lo que da sentido a la existencia¹⁶⁶. De esta manera se acaba de comprender la separación del común de la realidad social española del siglo XVII que hace Gracián del ambiente de la corte, del círculo palaciego. No conscientes del correcto camino para el hombre espiritual, la debilidad de espíritu dirige sus acciones tanto contra sus semejantes como contra ellos mismos, a pesar de no querer ver más que la fama y riqueza que le informan sus sentidos, es decir, solamente la apariencia. A esto combatió Gracián con *El Discreto*, con *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) y todavía más en el *Criticón* (1651-1653), obras que, como se ha dicho, debieron de estar presentes en la educación y formación filosófica, moral y ética de Antonio de Zamora, aderezándose después con la experiencia práctica y la comprobación en primera persona del madrileño una vez empezara a trabajar en la Secretaría de Nueva España.

La discreción, apuntada en los anteriores tratados, tanto en el plano heroico y político como en el de la ingeniosidad, se convertía ahora en arte nuevo a través de veinticinco reales que marcarían finalmente la pauta de *El Criticón*. *El Discreto* supondría, en este sentido, un avance extraordinario respecto a los caminos a seguir para alcanzar la excelencia, habida cuenta que los modelos de la nobleza podían extenderse al común de los lectores que imitaran sus virtudes.¹⁶⁷

Si estas máximas eran buenas para los príncipes cristianos, ¿no iban a ser buenos para un joven oficinista de la administración real? La enseñanza era válida para todo el mundo¹⁶⁸. Muy claramente, la educación jesuita de predicar con el ejemplo hubo de poner los cimientos para el desarrollo de esa actitud vital basada en la humildad, la prudencia, la discreción y el trabajo. Este sería el ánimo del que será dramaturgo oficial del reino para combatir la hipócrita y adulterada apariencia de la élite gubernamental mediante aquello a lo

¹⁶⁶ Aforismo 247 de *Oráculo manual y arte de prudencia*: «Saber un poco más y vivir un poco menos. Otros discurren al contrario. Más vale el buen ocio que el negocio. No tenemos cosa nuestra sino el tiempo, donde vive quien no tiene lugar. Igual infelicidad es gastar la preciosa vida en tareas mecánicas que en demasía de las sublimes; ni se ha de cargar de ocupaciones ni de envidia: es atropellar el vivir y ahogar el ánimo. Algunos lo extienden al saber, pero no se vive si no se sabe» (*Ibid.*, p. 217).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁸ «Pero *El Discreto* de Gracián, más allá de la dedicatoria al joven príncipe, era también una *paideia* para todos, que, a lo largo de sus reales enseñaba un arte de discreción concebido como un arte de vivir y de eternizarse por los modos y por las virtudes. Al final, como es bien sabido, la obra añadía en el último realce la nuez de lo que luego sería *El Criticón*, repartiendo la vida en tres etapas de aprendizaje, según una consolidada tradición que incluso tuvo versiones a lo divino, como iremos viendo» (*Ibid.*, p. 79).

que esta llevaba tiempo postergando; mediante la predicación y didáctica de la virtud y la justicia, es decir, la verdad. Estas enseñanzas le valdrán para su aplicación a la determinada política de su tiempo que expondrá más adelante en las diferentes fiestas reales. Como se verá, este es el camino de perfección por el que intentará regir su actitud y su existencia vital Antonio de Zamora para sobreponerse o controlar su situación ante los escollos que la política y la sociedad cortesana iban a plantearle.

Llegados a este punto, es fundamental recapitular en cómo afecta esto en la forja del dramaturgo palaciego que será el madrileño. Si bien todo lo que hasta aquí se ha dicho de la situación de las festividades regias y el posicionamiento de Antonio de Zamora finales de 1687 es producto de la deducción histórico-política y literaria, nada de esto aparece si se centra la vista única y exclusivamente en sus composiciones –todas ellas poéticas–. Esta etapa pasaría inadvertida en el proyecto de recuperación de la dimensión histórica y personal que fue el madrileño –como así ha sucedido a excepción de lo valioso que ha aportado la biografía del autor por Rafael Martín Martínez–. Se comenzaría a su valoración en el preciso momento de la aparición de sus primeras obras más famosas. Pero, ¿qué hay del periodo más fundamental y decisivo para su actitud vital y sus posturas ideológicas y políticas en un dramaturgo palaciego, es decir, del aprendizaje del complejo y difícil arte de la “ocasionalidad”? Algunos podrán censurar esta práctica apoyándose en que no resulta científico la deducción o incluso sacar hipótesis de algo que no es empíricamente comprobable. Pero en las dimensiones infinitas, históricas y sociales que fueron las mentes de las personas escudriñar las huellas y el camino por el que primeramente pasó –siempre que se tengan unas mínimas referencias biográficas, como, en este caso, las que aportó al mundo de la investigación Martín Martínez– es válido para conocer al caminante y la fuerza con la que andaba. Al menos, en el caso de Antonio de Zamora está siendo prolíficamente provechoso.

Por lo tanto, y como se ha podido comprobar, en los veinticinco primeros años de Antonio de Zamora está ausente una determinada posición política sobre la situación en Palacio y en el reino de manera más o menos directa. Sus primerizas obras así lo manifiestan, lo que no significa que tuviera un pensamiento o ideario propio sobre el estado de agitación e inestabilidad del reino. Alguien de su perfil intelectual y conocedor de primera mano de, por un lado, las inquinas de los diferentes círculos aristocráticos para ostenta el poder a toda costa –encabezados por la reina María Luisa y Luis XIV– y, por el otro lado, la deficiencia gestora del gobierno tanto para los asuntos nacionales como de

política exterior –como la pérdida de Luxemburgo y la derrota de Génova, que motivaron el surgimiento de un ambiente antifrancés durante el final de 1685– hubo de tener claro que algo fallaba en los estamentos más elevados de la sociedad. Pero, no obstante, con los ojos muy abiertos y captando todo a su alrededor, el oficinista de la Secretaría de Nueva España debía callar. O al menos solamente cantar el deseo del que debe de resurgir como Imperio de antaño bajo el reinado de Carlos II, como lo había hecho en la academia de 1685:

Dominará la empresa de tus armas
provincias, climas, reinos y regiones,
cuantas alumbra el sol y cuantas lloran
nacer eterno el día de la noche.¹⁶⁹

Este es un ejemplo que resume absolutamente toda su producción literaria hasta finales de 1687. Ese encubrimiento del parecer político es consecuencia de la búsqueda de la simpatía del joven Zamora por aquellas personalidades relevantes de la corte que pudiera facilitar su ascenso y su protección. Toda novedad en la sociedad española de finales del siglo XVII debía basar sus esperanzas e intentos de promocionar en conseguir el favor de poderosos padrinos. Los científicos novatores como Diego Zapata¹⁷⁰ o el citado Juanini no eran una excepción¹⁷¹. Estas estaban muy claramente parejas a las de Bances, Lanuza o Arce, es decir, el Condestable de Castilla. Pero lo aprendido durante estos años y su personalidad comedida y humilde, junto con la condición de menor y aprendiz, le obligaba a ser mucho más cauto que aquellos. El simple hecho de entrada en el contexto literario de Madrid hubiera sido casi imposible si un desconocido mazo hubiera empezado a emitir opiniones contrarias a los grandes grupos del poder, de los que sabía que eran imprescindibles para el desarrollo de su carrera. Es decir, la superficial apoliticidad literaria de los primeros textos del bisoño administrador debe entenderse como ambigüedad y no posicionamiento oficial con ninguno de los bandos de manera declarada, que empezaría por aquellos años a disputarse la elección del heredero, por no labrarse enemistades en los

¹⁶⁹ Simón Díaz, *Textos dispersos de autores...* *Op. cit.*, p. 391.

¹⁷⁰ «Desde los siglos áureos el saber científico se difundió a menudo debido a la protección de nobles y clérigos ilustrados, que se agruparon con frecuencia en tertulias, bajo el mecenazgo de nobles valencianos, aragoneses y castellanos. [...] Zapata, que ocho años después padecería juicio inquisitorial, recuerda que desde 1687 en que llegó a la Corte “había en ella públicas célebres tertulias”, cuyos miembros trataban de la filosofía moderna» (Zavala, *Clandestinidad...* *Op. cit.*, p. 85).

¹⁷¹ «Además de la tertulia en Madrid, había otro grupo reunido en torno al conde de Alcudía y al marqués de Villatorcas en Valencia. Para completar la geografía del pensamiento novador, es ya sabido que la casa del médico Juan Muñoz Peralta (también perseguido por la Inquisición) en Sevilla atraía a los novatores osados, así como la de Juan José de Austria, en Zaragoza, que se convirtió en mentor del milanés Juan Bautista Juanini y del matemático Juan Caramuel» (*Ibid.*, p. 86).

altos círculos de poder que condenasen en un futuro su carrera. La novel práctica le había llevado a comprobar que una posición férrea a favor de unos y en contra de otros significaba un éxito volátil que se torcía rápidamente con la intermitente alternancia del signo de los grupos de poder. Así que más valía, tal y como le aconsejaba su cautela y discreción –atributo casi innato en él–, hacer guiños a todos y no enemistarse con nadie, pues en semejante panorama de inquietud e incertidumbre gubernamental y palaciega la adhesión íntegra a un signo podía suponer para el mañana la caída en desgracia. Valga el suceso de *Los tres mayores imperios* del 25 de agosto de 1687 como prueba de que tanto él como sus compañeros podían actuar de manera oficialmente deliberada. ¿Hipocresía interesada u oportunismo clasista? No puede entenderse de esa manera tan arbitraria. Dentro del contexto político-histórico, socio-cultural y de las circunstancias personales del joven dramaturgo, esa actitud primera se aproxima más a preocupación por conseguir la seguridad y el amparo prolongado en el tiempo para poder desarrollar y, por lo tanto, mejorar su arte literario y conseguir, eso sí, el reconocimiento que le permita medrar en la corte. Por este hecho todas sus primeras composiciones se centran en el homenaje, en el halago y casi veneración protocolaria de Carlos II, de la reina –«única perfección, María Luisa, /beldad, que vinculando aclamaciones, / no se compara sin que sea fuerza/ para que se compare, que se copie»¹⁷²– y de las figuras de la nobleza que personificaban la moral, la grandeza y la cristiandad del reino, como el duque de Béjar.

En líneas generales, esta temática y posicionamiento era igual en sus compañeros los poetas intelectuales y regeneracionistas, «a los que les importaba no solo entretener sino transmitir porque de uno u otro modo compartían inquietudes y estaban vinculados con los grupos de poder que pretendían copar los puestos políticos más importantes de la monarquía»¹⁷³. No obstante, así como en Lanuza, Arce y, sobre todo, Bances Candamo sí que había una manifestación más clara de no tanto la simpatía hacia el bando imperial, sino su crítica y denostación pública del sector francés, tal y como se desprende de sus principales fiestas reales, Zamora –aunque es muy probable que compartiera ese posicionamiento político reticente de lo francés de sus compañeros– no mostraba aquello que era oficialmente correcto y benigno a ambo bandos. Además, su marcada religiosidad y entereza espiritual favorecía su granito de arena en la campaña general de «difusión de la imagen de fortaleza y de piedad de la monarquía»¹⁷⁴ contra la presión y el acecho de Luis

¹⁷² Simón Díaz, *Textos dispersos de autores...* Op. cit., p. 390.

¹⁷³ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* Op. cit., p. 138.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 123.

XIV de los territorios españoles, cuestión que todo buen súbdito de Carlos II debía de defender. De ese modo su posicionamiento declarado era tan general y común con los designios del rey y la prosperidad de su reinado que a nadie podía más que agradar lo que se desprendía en estas primerizas piezas, pues no podía haber ninguna lectura malintencionada, ergo, no había “ocasionalidad” crítica.

Pero, no obstante, Antonio de Zamora estaba tan implicado y convencido en la purga de Palacio del hechizo francés como el vehemente Bances o el agudo Lanuza. Es decir, compartía el mismo posicionamiento político del grupo. Esta época de frente común entre los dramaturgos intelectuales palaciegos puede considerarse como causa inmediata de la rápida ascensión y participación del denominado grupo de “regeneracionistas” en las instituciones reales, en el nombramiento de títulos¹⁷⁵ y en la responsabilidad de la creación de los espectáculos relacionados con la Casa Real. Esta es otra de las razones por las que Zamora decidió mantenerse en el círculo literario que, por allá el enero de 1685, Pedro de Arce le había abierto las puertas. Pero no debe confundirse la crítica a un partido con la adhesión ciega a otro. Esto hubiera significado un claro error y traición a uno mismo por parte de alguno de estos ingenios, pues hubieran caído en el mismo error y delito para el destino del reino que aquellos a los que atacaban. Tal y como hizo hablar Bances Candamo a Hernán Tello Portocarrero, protagonista de *Por su rey y por su dama*, al español Francisco del Arco y al francés Carlos Dumelino:

No esta digresión te admire,
que quizás será importante,
no obscureciéndole al mundo
la luz de los ejemplares,
que es la política una
astrología tan fácil
que por lo que fue adivina
lo que será, y las edades
futuras, en las pasadas,
ciertas reflexiones hacen,

¹⁷⁵ El 10 de noviembre de 1685 Marcos de Lanuza fue nombrado gentilhombre de boca de su majestad y en 1688 solicita el título de conde de Clavijo (que fue concedido en 1695) (Pedro C. Rojo Alique, “Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo”, *Criticón*, nº 103-104, 2008, p. 175). Con el estreno de *Duelos de ingenio y fortuna* (9 de noviembre de 1687), Bances Candamo fue nombrado dramaturgo oficial de Carlos II por real decreto (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. XXVII).

con que dejan traslucirse
ya que no sea penetrarse.¹⁷⁶

Y estaba, precisamente, en la observación de la ciencia de la historia, como astros que siempre están ahí una vez ocurridos, la clave de advertir aquellos sucesos pasados que tengan una relación de semejanza con las situaciones presentes. Entonces, el pasado se ponía al servicio de evitar volver a cometer los mismos errores o actuar correctamente. Y Francia, desde 1643 en Rocroi hasta el presente, pasando por la ocupación del Franco Condado en 1668, la pérdida de Luxemburgo en 1683 –que, aunque devueltas en su gran mayoría por los tratados de Aquisgrán (1668), de Nimega (1678) y la tregua de Ratisbona (1684), perdían gran cantidad de fortificaciones estratégicas– y los continuos ataques de Luis XIV a Catalunya, estaba llevando una campaña imperialista de redondeo de las fronteras naturales en la zona del Rin. La historia no hacía que volverse a repetir una y otra vez con el mismo ganador en todas las ocasiones. Y, desde que pudo colocar a una reina francesa, esa presión de desinhibición de la actuación española estaba ya dentro de palacio.

Pero esta suerte de sucesos que mostraban la voluntad del Cristianísimo a la vez que evidenciaban la decadencia del antiguo imperio español no significaban que el modo correcto de proceder fuera aliándose desesperadamente con las potencias o bandos contrarios a Francia. Al menos en 1685. Una cosa es participar en el acoso al turco y en la resistencia de la casa de Habsburgo y otra distinta es entregarle las llaves del Alcázar. La historia había demostrado que las alianzas son meros instrumento de intereses que, según sopla el viento de los sucesos, podían virar a la contra. Las promesas y los intereses, en política, habitualmente llevaban a situaciones de impotencia cuando las consecuencias negativas habían llegado ya:

Y así el deseo del hombre
le pinta felicidades,
llenándole de grandezas
los horizontes del aire,
y en los lejos de las dichas
esconde mentiras tales

¹⁷⁶ Francisco Bances Candamo, *Poesías Cómicas. Obras póstumas*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722, tomo I, p. 440.

que imaginadas son bultos
y halladas obscuridades.¹⁷⁷

Esto fue lo que, prosiguiendo con la intervención anterior, le advirtió Hernán Tello Portocarrero al español y al francés. Así pues, en el punto de partida se debía dejar de un lado los intereses prometedores en un primer momento por la templanza de la prudencia. Si bien más tarde, con la nueva reina Mariana de Neoburgo, algunos tomarían posiciones declaradamente partidarias de un bando, esto no ocurría a finales de la década de los ochenta. Y esta debía de poner el bien común y el pragmatismo para realizarlo como único objetivo a alcanzar. En conclusión, debía prevalecer el celo por el progreso y defensa de los intereses únicamente nacionales, fueran del signo que fueran los que, en teoría, ayudasen al rey a realizarlo. Para ello era primordial poner freno y corregir la corrupción y el favoritismo en las altas esferas del gobierno y de la administración real, concienciando al rey que el principal problema no venía de fuera sino que estaba arraigado desde hacía mucho en el corazón del reino, cuyo resultado era por el que toda Europa estaba deseando que Carlos II muriera sin descendencia. Como el caso del rey, la nobleza de los ministros y consejeros, si bien les otorgaba las aptitudes para llevar a cabo la recuperación y el buen gobierno, esta no era suficiente ya que debían demostrarlo con hechos. La eficiencia en la gestión y en el gobierno de las respectivas responsabilidades ministeriales y de Consejos debía partir de la plena conciencia del estado de la realidad, pues:

no tienen los monarcas mayores enemigos que los lisonjeros. No las repúblicas medio más eficaz a su ruina. Dónde la lisonja habita se halla todo género de vicios. Es enemiga de los príncipes porque les cierra la puerta a la luz de la verdad, para que no oigan los clamores de sus vasallos para que no corrijan sus defectos, no castiguen al culpado, no premien al benemérito.¹⁷⁸

Estos aduladores que, precisamente, muchos ascendieron entre el hábitat palaciego mediante la compra de oficios y de títulos de nobleza, evidenciando con esta maligna práctica la incompetencia de los nobles ociosos, erigidos como elegidos de poder por linaje. La formación y la educación en ellos debe ser, además de imprescindible, medio de ejecución de muestras de esa grandeza, de una grandeza práctica y beneficiosa al común del reino y al soberano¹⁷⁹. De esa forma puede verse visos ideológicos del utilitarismo político

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 440.

¹⁷⁸ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 267.

¹⁷⁹ De modo contrario, la entrada de nobles incapaces en oficios y títulos genera el grave peligro de la corrupción y de la inestabilidad social, política y económica, tal y como Pedro Portocarrero lo declaró: «los tribunales, que son las áncoras firmes del imperio, descaece de su estimación por introducirse en ellos sujetos

en los puestos de gobierno que promulgarán los novatores, entre ellos Benito Jerónimo Feijoo:

Es preciso buscar fundamento más sólido [que el del prestigio] para asegurar a la nobleza la estimación que goza, y lo hay sin duda en la razón, aún prescindiendo de toda autoridad. [...] Por tanto, mucho más se debe honrar (aún con este honor extrínseco y civil, que es del que hablan aquellos dos grandes maestros de la ética) al plebeyo virtuoso, que al noble que carece de virtud [...] habiendo dicho que el honor propia y principalmente solo se debe a la virtud, asiente, que otras cualidades excelentes inferiores a ella, como son, nobleza, riqueza y poder, solo son honorables en cuanto conducen o coadyuvan al ejercicio de la virtud.¹⁸⁰

Todo el pensamiento de Feijoo y sus contemporáneos, como se comprende, fue reacción a la corrupción política de unos grandes que no estaban a la altura; fue importación de aquello que llevaba tiempo corriendo por Europa y todavía en España. Esta situación es la cotidianidad de Bances, de Arce, de Lanuza y de Zamora, mucho antes. Precisamente el análisis de la “ocasionalidad” de las fiestas reales intentará demostrar que mucho antes que el beneditino la ideología reformista estuvo presente en el ámbito palaciego. Frente a las incompetencias o la falta de efectividad en la política económica de aquellos dirigentes, grandes de España, había que sumarle una cuadrilla de verdaderos parásitos palaciegos que únicamente actuaban, escudándose en su hereditaria y divina nobleza o en contar con el favor del rey o la reina, en la ociosidad de la estafa y de la burla a los españoles. «Un gran bien haría a los nobles quien pudiese separar la nobleza de la vanidad»¹⁸¹, diría Feijoo, pero esta opinión bien pudo ser del joven Antonio de Zamora al ver los retrasos en el pago del trabajo de su padre y el suyo incluso como consecuencia de la carestía de los frentes que Francia obligaba a España a mantener, mientras en palacio había una reina que además de no poder concebir el heredero intermediaba manipulando al inocente rey para conseguir mantener la influencia de su Casa en Madrid. El gobierno estaba a merced de las inquinas palaciegas, el pueblo, ignorante, supersticioso y anclado – como esa nobleza omnímoda–, en la Contrarreforma ideológica, sufría cada vez más las deficiencias de las irregularidades fiscales y económicas y la ciencia aristotélica e inquisitorial lastraba celosamente por miedo y codicia la implantación de aquello positivo de los extranjeros que permitiera, al menos, un aproximación cualitativa a las sociedades

indignos de semejante carácter, y como estos son los que deben aconsejar al príncipe, síguese a la república notable detrimento, porque incapaces del manejo político, o por su inexperiencia o por su inhabilidad, echan a perder los negocios, con detrimento de la pública utilidad» (Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. LXIX).

¹⁸⁰ Benito Jerónimo Feijoo, “Valor de la nobleza e influjo en la sangre”, *Teatro crítico universal*, Madrid, Blas Román, tomo IV, 1730, pp. 26-44; fragmento citado desde Zavala, *Clandestinidad... Op. cit.*, p. 137.

¹⁸¹ Feijoo, “Valor de la nobleza...” *Op. cit.*, p. 26.

europas; este era el panorama ante el cual Zamora debía medrar y superar si quería ver despegar su carrera dramática.

Por consiguiente, Antonio de Zamora comprobó con sus propios ojos –y sus oídos escucharon lo de sus compañeros dramaturgos palaciegos– que si bien, por prevención individual y asimilación de la prudencia y de la discreción de los jesuitas –Gracián ante todo–, debía guardar la compostura antes de conseguir posicionarse en el teatro de palacio y asentar ese ascenso. Pero irremediamente Antonio de Zamora creció como ser político y se formó como dramaturgo palaciego junto Arce, Lanuza y Bances y su adhesión al grupo de los “regeneracionistas” contrarios a Luis XIV entre 1685 y 1689 marcaría la base primordial de su posicionamiento ideológico y político que tendría durante toda su vida. Desde sus inicios y aprendizaje en el Colegio Imperial, Alcalá de Henares y la Congregación de la Anunciata, por un lado, y la Secretaría de Nueva España por el otro, la promoción literaria y social se habían juntado con la voluntad política de lucha contra el partidismo nocivo a la prosperidad del reino y la intención dramática de regeneración, estas últimas siempre auspiciadas por la correcta moral religiosa y la justicia ética. Tal y como se ha ido viendo, el interés por el beneficio personal y estabilidad económica que pudo motivarle a la participación y promoción en el mundo literario cortesano acabó dando lugar a una primera ideología uncida entre la justa rectitud católica –que nunca inquisitorial– y el despertar del sentido político como preocupación por la degradación del bien común debido a intereses extranjeros. Por lo tanto, el joven Zamora descubrió y comprendió la potencia y el poder que podía tener la palabra en la escena palaciega, tal y como Baltasar Gracián declaró, precisamente, en *El Discreto*:

Viendo la lengua lo que la apuraban, sacando fuerzas de su propia flaqueza, dijo: “¿Qué?; ¿tan débil os parece? Pues advertid que, si yo quiero, soy más fuerte que el más sólido de todos vosotros, y, aquí donde me veis toda de carne, basto yo a quebrantar diamantes, que no digo ya huesos.¹⁸²

Ahora, auspiciado por el afianzamiento del grupo con el nombramiento de Bances como dramaturgo real y el pleno apoyo de la política pedagógica en el teatro real del Condestable, debía llegar su oportunidad de poder mostrar su primeriza, discreta y oficialmente cordial dramaturgia palaciega y ver representada su primera pieza dramática

¹⁸² Gracián, *El Héroe...* *Op. cit.*, p. 129. De la importancia de las letras lo declara también Pedro Portocarrero en su tratado político de 1700: «tan precisas son las letras en una monarquía como las armas. [...] Al paso que en una monarquía florecen las letras, triunfan las armas y más acreedoras son las armas a las letras que estas a las armas» (Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, pp. 339-341).

ante los reyes. Antonio de Zamora quería iniciarse en el género teatral más influyente y comprometido de su época. Pero esta no llegaría en 1687, como se creía, sino algo más tarde.

2.2. El caso de *Don Domingo de don Blas* y el eslabón perdido

El decidido bisoño que llevaba combinando durante tres años el trabajo entre encargos de papelería y burocracia de sus superiores de la Secretaría de Nueva España –entre los que estaba su padre– y el inicio de la actividad literaria, adscribiéndose rápidamente a un determinado grupo de artistas e intelectuales, debía de estar impaciente por seguir los pasos de sus referentes y compañeros como Pedro Arce, el conde de Clavijo o Bances Candamo. Parece ser –por su poca, mediana y circunstancial inicios poéticos– que el joven Zamora quería inclinarse al arte de Talía y Melpómene más que al de Calíope, Erato o Polimnia. Así que estaría inquieto por atreverse a crear su propia propuesta teatral como culmen del aprendizaje de todo lo que en los últimos tres años veía, seguía y vivía muy de cerca. Es entonces, en 1687, cuando en el decurso investigador de la obra y la vida del dramaturgo madrileño aparece por primera vez una pieza escénica relacionada con su nombre: *Don Domingo de don Blas*. No obstante lo que podría significar el inicio de la brillante y exitosa carrera con una comedia de figurón de semejante altura y calidad para ser su *opera prima*, esta datación debe cuestionarse. La casualidad y la comparación documental han obligado a rebajar la alta expectativa de aquel «mozo de pocos años, armado de coletos».

En relación a la primera causa, es harto provechoso fijarse, justamente, en la formación de Francisco Bances Candamo como dramaturgo. La crítica tradicionalmente ha estipulado que la primera pieza teatral que el asturiano estrenó fue *Por su rey y por su dama* el 15 de noviembre de 1685 en el Saloncillo del Buen Retro, representada ante los reyes en celebración de la onomástica del emperador Leopoldo I¹⁸³. Pero recientemente el doctor Gaston Gilabert ha aportado luz para concluir fehacientemente que Bances Candamo estrenó pieza teatral antes de que llegara a Madrid, adelantando así su venida a la Corte. El origen de esa investigación reside en su intuición de que era muy difícil representar ante los reyes sin haber estrenado ninguna pieza anteriormente que hubiera captado la atención de alguien cercano a la Casa Real o al gobierno, todavía más teniendo en cuenta el motivo

¹⁸³ *Fuentes V*, p. 188 y *Fuentes IX*, p. 188-199.

oficial de la ceremonia. Así pues, el asturiano, que estudió en Sevilla, tuvo que partir de la capital hispalense con la prohibición de comedia del arzobispo Spínola en 1679, a la que hay que sumarse una «epidemia de 1679-1680 y el terremoto de 1680»¹⁸⁴. Siguió el camino de la actriz Catalina Hernández, alias Eufrasia María de Reina, de la compañía de Manuel de Mosquera –quien representó también la citada *Por su rey y su dama* y *El vengador de los cielos y raptó de Elías* en Palacio (el 14 de febrero de 1686¹⁸⁵)– y se sabe que esta había representado la primera pieza del asturiano que se conoce, *Sangre, valor y fortuna*, en Valladolid el 1682¹⁸⁶. Esta llegó a Madrid el verano de 1684. En el estado entre 1683 y 1685 del poeta del poeta en la corte, el investigador reusense encontró otro elemento clave que demostrase no solamente la fecha de su llegada a Madrid sino la evidencia de la forja del prestigio necesario para estrenar ante los reyes. «Los biógrafos de Bances Candamo guardan silencio sobre su morada pero existe una última obra antes de su llegada a Madrid, aunque cerca de esta ciudad, en la provincia de Toledo: la que escribió con motivo del Sitio de Viena, acaecido el 11 y 12 de septiembre de 1683»¹⁸⁷. Esta pieza, rescatada por Gilabert del depósito de la Biblioteca Nacional de España, es *El ilustre Luis de Badem*¹⁸⁸. Por analogía con lo que pasará con la victoria cristiana en la ciudad de Buda en septiembre de 1686 y la pieza palaciega *La Restauración de Buda* –estrenada el 15 de noviembre del mismo mes–, «por haber escrito esta pieza sobre la noticia más reciente y aplaudida, me inclino a considerar que se representó entre finales de 1683 y principios de 1684»¹⁸⁹. De esta manera, confirmándose la lógica intuición del investigador, se demuestra que el dramaturgo asturiano hubo de demostrar y promocionar su arte dramático acorde a las demandas palaciegas antes de tener el placer y el reconocimiento de representar ante Carlos II y María Luisa de Orleans.

Irremediablemente algo parecido hubo de ocurrirle a Antonio de Zamora. La primera pieza teatral de la que hay constancia del ingenio madrileño Rafael Martín Martínez fue *Don Domingo de don Blas*, supuestamente estrenada en Palacio el 11 de febrero de 1687 por la compañía de Manuel de Mosquera. El investigador argumenta la datación con tres pruebas: la primera está relacionada con la naturaleza burlesca de la pieza, aspecto este clave para cerrar la temporada teatral en palacio en el tiempo de Carnestolendas. La

¹⁸⁴ Gilabert, *El arte dramático de Bances Candamo...*, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁵ *Fuentes IX*, p. 197.

¹⁸⁶ Francisco Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, ed. S. García Castañón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos-CSIC, 1991.

¹⁸⁷ Gilabert, *El arte dramático de Bances Candamo...*, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁸ *Comedia nueva intitulada El invicto Luis de Badem y primer triunfo del Austria*, [s. l], [s. f.] (BNE: MSS/15977).

¹⁸⁹ Gilabert, *El arte dramático de Bances Candamo...*, *Op. cit.*, p. 46.

segunda está relacionado con la supuesta actuación de Zamora sobre las tablas en la *Mojiganga famosa* que cerró el espectáculo, en el que se el propio dramaturgo es el personaje al que van a consultar cómo ensayar bien una pieza breve festiva. Las tradicionales alusiones de la actuación en su juventud del poeta¹⁹⁰ que están esparcidas por toda la historia del teatro pueden tener su confluencia, pues, en esta composición metateatral, situándola Martín Martínez como la primera por esa referencia actoral del dramaturgo. La última y más importante está sacada de la documentación de las representaciones palaciegas, está última en la que se basa el investigador para concluir la fecha anteriormente dicha de la comedia de figurón¹⁹¹.

Pero resulta que la representación del 11 de febrero de 1687 no se corresponde con la de Antonio de Zamora. Si bien es cierto que para esa fecha se representó una pieza burlesca con ese título, esta no es la del madrileño sino alguno de los dos títulos de Juan Ruiz de Alarcón que creó con el personaje –*No hay mal que por bien no venga* y *El acomodado don Domingo de don Blas*–. Germán Vega cree que la representación que aquí se está tratando pertenece a la segunda parte, diferenciando la del mejicano de la de Zamora:

La documentación hoy accesible no proporciona ningún testimonio seguro de su puesta en escena durante los siglos XVII y XVIII. Sí hay un dato que parece apuntar que la pieza fue contrahecha a lo burlesco, lo que sería un indicio de su vigencia bastante tiempo después de su escritura: el martes de Carnestolendas de 1687 Manuel de Mosquera representó en Palacio una “comedia burlesca” titulada *Don Domingo de Don Blas*. Menos de una veintena de años más adelante, en 1706, Antonio de Zamora elaboró su versión titulada con el nombre del personaje.¹⁹²

Efectivamente, como adelanta Germán Vega, en este caso la documentación aparecida resuelve el caso y confirma esta problemática. Se trata de un recibo del dramaturgo madrileño por haber recibido el pago de una comedia: «21 de diciembre [1706]. Don Antonio de Zamora. 1374 rs., "por el valor de la comedia intitulada *Don Domingo de don Blas*"»¹⁹³. Y así lo constató el propio dramaturgo: «Recibí del señor don Francisco Salgado, administrador de los aprovechamientos de la renta de las comedias, mil trescientos y

¹⁹⁰ «Varios han sido los que han afirmado que el poeta fue actor en sus años mozos. El primero en caer en la confusión, semántica, fue Casiano Pellicer: “pretendiendo entrar en una Compañía de Representantes a la sazón que estaba en ella Don Antonio Zamora” (Pellicer 1804: 67), a quien siguió Enrique Funes, manteniendo un error que se ha perpetuado hasta nuestros días, si bien es verdad que La Barrera ya lo puso en duda (Barrera 1969: 502 b)» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 13).

¹⁹¹ «El 11 de febrero, martes de Carnaval, la compañía de Manuel de Mosquera representó la comedia burlesca *Don Domingo de don Blas* con loa, sainetes y fin de fiesta, que había ensayado el 17, 18 y 22 de enero y el 4 de febrero, por lo que no pudo representar en el corral de la Cruz de Madrid» (*Fuente V*, p. 192).

¹⁹² Ruiz de Alarcón, *El acomodado don Domingo... Op. cit.*, p. 35.

¹⁹³ *Fuentes XI*, p. 81.

setenta y cuatro reales de vellón por el valor de la comedia intitulada *Don Domingo de don Blas*. Madrid y diciembre 21 de 1706. Antonio de Zamora»¹⁹⁴. Estas son las primeras referencias que unen el título de *Don Domingo de don Blas* con Antonio de Zamora. La elevada cifra para corresponderse con una comedia para el pueblo —es decir, para alguno de los dos corrales madrileños— hace casi impensable —contradiendo a Martín Martínez— que el recibo fuera un pago por alguna reposición o el beneficio de algunas representaciones, mucho menos teniendo en cuenta los diecinueve años que hubiera pasado entre el hipotético estreno y el segundo pago —y menos creíble todavía que se pagase el total de la obra después de todo ese tiempo—, con todo lo que ello significa en la administración y arrendamiento de los corrales y de las compañías. Además —y como se verá después— la coincidencia de cantidad (1374 reales) con la que percibirá Zamora por la zarzuela en un acto *Alcázar de la razón y centro de regocijo* (1707) «en aplauso del tan feliz como deseado parto de N[uestra] Reina y Señora Mará Luisa»¹⁹⁵ y ser igualmente el interventor de la Junta de corrales de Madrid Francisco Salgado¹⁹⁶ el que hace efectivo los pagos muestra que ambas piezas —aunque de muy distinta naturaleza genérica— fueron pagadas por la Villa de Madrid. Esto reafirma la prueba que ambas obras se inscriben en un mismo periodo de tiempo, el mismo que el de su escritura y estreno, y en el caso de *Don Domingo de don Blas* tuvo que ser en el último trimestre de 1706¹⁹⁷, hecho este que apoya la relación de la *Mojiganga famosa* con la comedia de figurón que apuntó Martín Martínez debido a que «se inscribe la presente mojiganga en el ciclo navideño y debemos entenderla como colofón a una pieza en la que se representaba algún asunto lógicamente cristiano y alusivo al período en que se inserta»¹⁹⁸. No obstante en ese supuesto de temática navideña y documentación, la pieza breve no sería tampoco de 1687. Justamente el hecho de ser una pieza en la carrera avanzada del

¹⁹⁴ BNM: MSS/14004/6 (citado por Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 61).

¹⁹⁵ Portada de BNE: T/24055.

¹⁹⁶«El 14 de octubre [de 1706] el tesorero de los Hospitales, don Francisco Salgado, fue nombrado interventor por la Junta de corrales para que fuera administrando los corrales por Madrid y cobrando sus 150 doblones directamente del producto de las comedias» (*Fuentes XVI*, p. 17).

¹⁹⁷ Como última evidencia de la escritura de *Don Domingo de don Blas* a finales de ese año, está la copia manuscrita autógrafa de la comedia que hizo el autor de comedias Juan de Castro Salazar un año después, en el que al final se declara: «sacóla Juan de Castro en Madrid a 20 de octubre de 1706» (*Don Domingo de don Blas. comedia famosa nueva*, [Madrid], [1707]: h. 75v (BNE: MSS/16626). Debido a que el territorio de estancia más común del actor y director de compañía por esos años era Valencia —en la entrada de Castro Salazar en el DICAT notifica la copia del entremés *El duende y Pero Grulló y Antón Pintado* el 26 de julio de 1708 en dicha ciudad—, lo más probable es que en su paso por Madrid aprovechara para nutrir el repertorio de su recién creada compañía teatral. Este dato es significativo y muestra el éxito que la comedia de figurón hubo de cosechar en tiempo cercano a su estreno.

¹⁹⁸ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 993.

dramaturgo solventaría lo sorprendente de su estructura y elaboración en un primerizo poeta palaciego¹⁹⁹.

Aunque toda la problemática con la comedia de Antonio de Zamora, como se ha visto, ha sido resuelta y se puede decir que la pieza no fue representada ese 11 de febrero de 1687 en el Salón Dorado del Alcázar, esto no solventa la cuestión de la versión burlesca de la pieza de Ruiz de Alarcón –de la que no existe más información hasta el momento–. Del mismo modo, tampoco solventa la cuestión del eslabón perdido previo al inicio de su carrera dramática palaciega. Precisamente esto ya fue observado por Martín Martínez:

La importancia de una función nada menos que ante los reyes, y colofón además de las fiestas carnalescas, sugiere que el dramaturgo ya había representado alguna pieza en palacio, pero los documentos consultados no ofrecen dato alguno que permita esclarecer, de momento, esta posibilidad. Es importante subrayar este hecho porque, dada la relevancia de la representación, no solo habría estrenado previamente sino que además lo hubiera hecho obteniendo cierto reconocimiento literario.²⁰⁰

Fuera *Don Domingo de don Blas* de 1687 o no, el estreno de un joven de veintidós años ante los reyes sin ninguna referencia teatral anterior resulta verdaderamente inviable. Y, como Bances Candamo, el madrileño hubo de escribir y ser estrenada alguna comedia en la corte antes de poder ser escogido por el Mayordomo mayor del rey –que en esa época era Íñigo Melchor Fernández de Velasco, VII duque de Frías y Condestable de Castilla– u otros cargos de palacio con competencias para representaciones privadas para representar ante Sus Majestades. Aunque es cierto que poco a poco, por los motivos que aquí se han ido trazando, Antonio de Zamora aprovechó las circunstancias académicas y laborales para asentarse en los círculos artísticos cortesanos y empezar a crear una red de contactos entre la nobleza de la que buscaba su favor y atención –muestra de ello son las numerosas y diversas composiciones poéticas y la participación en academias literarias–, estas no eran suficientes como para conseguir representar ante los reyes –a los que debería ver con cierta habitualidad debido a la cercanía de su trabajo–.

Tampoco lo fue la que sí se sabe con certeza fue su primera pieza teatral: *La menor edad del hombre*, sacramental escrito, precisamente, para el Corpus Christi, precisamente, de 1687.

¹⁹⁹ «A pesar de ser la primera obra dramática conocida del poeta, destaca la fluidez de los diálogos acertadamente cómicos del tipo de los que a principios del siglo XX se utilizaran en las comedias cinematográficas o en nuestro peculiar género del astracán» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 19).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

Ninguna otra antes²⁰¹. Ciertamente, este tipo de representaciones, una vez muerto Calderón, resultaban una buena oportunidad de promoción social y literaria para noveles dramaturgos que querían abrirse paso en el mundo teatral de Madrid, es decir, en el teatro palaciego. Tal y como ocurriría en 1725 con la escritura de las piezas breves para la reposición de la fiesta de Zamora *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* que se iba a representar en Lima dentro de los festejos de coronación de Luis I, cualquier evento artístico oficial o público en aquella época se convertía en una competición entre los candidatos: «más allá de un mero deseo de figuración personal, esta ansiedad de los escritores locales por escribir la comedia celebratoria insinúa la importancia que el teatro artesano tenía como vía de participación en el discurso del poder»²⁰². En este declarado concurso como promoción de nuevos poetas a fin de poder ocupar el hueco producido por la muerte de Calderón, Solís, Diamante y los reconocidos dramaturgos de tiempos de Felipe IV –con el riesgo que ello significaba²⁰³–, Zamora compitió con Bances Candamo, Jacinto Yáñez Ortega y Melchor Fernández de León. La inexperiencia, la juventud y el aprendizaje que lo presentaban a la sombra de los mayores y más conocidos del círculo de poetas “regeneracionistas” hicieron que se escogieran *El primer vuelo del mundo*, del primero, y *Gedeón humano y divino*, del segundo respectivamente²⁰⁴. No obstante la no elección de su primer auto sacramental, Zamora, tras tres poesías publicadas y al menos una asistencia a una academia, empezaba a trabajarse el espacio en el ambiente teatral del Madrid después de Calderón y aquellos dramaturgos. Al menos su nombre empezaba a aparecer con frecuencia impreso en papel –y no con tinta y pluma de la Secretaría de Nueva España–. Después de los autos continuó su programa de promoción y práctica artística a fin de llegar

²⁰¹ Se corrige, así, la confusión de Carmen Sanz Ayán al atribuir a Gaspar Melchor de Cervellón (1656-1686), conde de Buñol, la loa para la fiesta real de Antonio de Zamora *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 134). Primeramente porque la fecha de estreno es el 9 de septiembre de 1719, lo que hace imposible al conde de Buñol su participación debido a que murió treinta y tres años antes. La única loa que se conoce de esta pieza poético-musical es la que hizo el peruano Pedro Peralta Barnuevo para la reposición del 9 de febrero de 1725 en el Palacio virreinal de Lima en los actos festivos de la coronación de Luis I (Rodríguez Garrido, “Mutaciones del teatro...” *Op. cit.*, p. 378).

²⁰² *Ibid.*, p. 376.

²⁰³ Flórez, *Teatro musical cortesano... Op. cit. Op. cit.*, p. 980.

²⁰⁴ «Entre 1684 y 1686 todos los autos representados en Madrid para el Corpus fueron de Calderón, pero el 20 de abril de 1687 la Junta de las fiestas del Corpus propuso al monarca dos autos calderonianos, *A María el corazón* y *La mística y real Babilonia*, y, "para en caso que Vuestra Majestad se sirva mandar que por alentar los ingenios se hagan nuevos", *El primer duelo del mundo*, de Bances, *La mayor edad del hombre*, de Zamora, *Gedeón humano y divino*, de don Jacinto Yáñez, y *El divino Aquiles*, de don Melchor de León [...]. Esta vez, Carlos escogió dos autos nuevos, *El primer duelo del mundo* y *el Gedeón*, de Yáñez; y las compañías de Agustín Manuel de Castilla y Simón Aguado representaron estas dos obras, con sus loas, sainetes y mojigangas, el 29 de mayo en el Real Palacio ante los Reyes, el 30 en las Casas del Ayuntamiento ante el Consejo de Castilla, el 31 en el mismo local ante la Villa, y el primero de junio en las casas del Marqués de los Vélez, ante el Consejo de Indias. Bances y Yáñez recibieron 2200 reales cada uno como recompensa por su trabajo» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. XXV).

el reconocimiento que a Bances Candamo ya le había llegado –y trabajado–, con la participación en una recopilación poética hecha por el valenciano Francisco Ramón González en el que se ilustran con estampas y poesías distintos milagros de San Francisco Javier²⁰⁵. Zamora lo hará con un romance y una endecha²⁰⁶, siendo significativo que «los poetas, muy poco conocidos en general, proceden de toda España»²⁰⁷, utilizando este tipo de colaboraciones religiosas, como todas las anteriores, plataforma para darse a conocer. Igualmente, la relación con la Compañía de Jesús con el Colegio Imperial constata claramente que la influencia en Zamora –ya fuere por devoción, por interés de posición o ambas cosas juntas– siguió y seguirá más allá de la época de formación. En este sentido el madrileño será el único de ese grupo de la Academia de 1685 que esté o se muestre tan relacionado o próximo a órdenes religiosas.

En esta forja del dramaturgo palaciego y persona de bien y posición relevante –dentro de sus límites– todas las testimoniales piezas poéticas de circunstancias serán importantes, pero faltando siempre un título que justifique el primer gran signo de la conclusión de la etapa de pura formación artística y social. Este desarrollo llevará consigo el inicio del aprendizaje y primeras muestras de contacto político directo, aunque oficialmente no fuera declarada postura alguna. En otras palabras, a ojos huidizos de entre los años 1686 y 1687 –quién sabe si después del Corpus, a modo de contestación pundonorosa– Antonio de Zamora hubo de haber escrito alguna obra de teatro no palaciega que fuera la llave para la puerta que se le abrió al inicio del año siguiente. Esta última sí tiene fecha, lugar y título: *¿Qué más castigo que celos?*, el 18 de enero de 1688, en el Salón Dorado del Alcázar Real. La fiesta se yergue como semejante de *Por su rey y su dama* en el caso de Bances y, por lo tanto, una obra primeriza del madrileño, representada antes de esa fecha, solucionaría la lógica y coherencia del problema –como fueron *Sangre, valor y fortuna* y *El invicto Luis de Badem* con el asturiano–. Pero... ¿cuál es ese eslabón perdido? ¿Es desconocido o se trata de una obra ya conocida mal fechada? ¿O puede ser que, ciertamente, Zamora sea la excepción y

²⁰⁵ *Sacro monte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España, que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas con elegantes poemas en varias lenguas, en elogio del prodigio de dos mundos y sol del oriente San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, que recogidos y dispuestos con veinte y una lámina [sic] del Santo, da a la estampa el licenciado Francisco Ramón González*, Valencia, Francisco Mestre, 1687, p. 100 y pp. 211-212 (BNE: R/22520; 2/63992; 3/44844; BUV: R-1/221).

²⁰⁶ Primeros versos: "Romance": «Ya del cielo, ya del mar, / forma la borrasca un monstruo»; "Endechas": «En purpúreos raudales / muchas veces fluctúa». Reeditados modernamente ambos poemas de Zamora en José Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1978, pp. 395-396 y pp. 396-397; y solamente el romance en *El prodigio de dos mundos, San Francisco Javier, y el Sacro Parnaso de las musas católicas*, Gabriela Torres e Ignacio Arellano (eds), Pamplona, Universidad de Navarra, *Pliegos volanderos del GRISO*, n.º 3, 2002, pp. 5-6.

²⁰⁷ *El prodigio de dos mundos, San Francisco Javier, y el Sacro Parnaso de las musas católicas*, Gabriela Torres e Ignacio Arellano (eds), Pamplona, Universidad de Navarra, *Pliegos volanderos del GRISO*, n.º 3, 2002, p. 2.

representara directamente ante los reyes? Puede que fuera una forma de consolación por haber sido descartado su auto, una especie de segunda oportunidad. Todo son preguntas que quieren aclarar una cuestión muy precisa y ciertamente intangible tras más de tres siglos. Y, al fin y al cabo, esa respuesta puede vislumbrarse virtualmente, que es lo importante. De una manera u otra, el objetivo de la promoción de dramaturgos nuevos – tan determinante como se ha visto en el capítulo relacionado con el prólogo– se había cumplido también en uno de los rechazados de esa convocatoria. En la mente del joven madrileño estaba siempre el ya amigo Bances Candamo como el referente próximo a seguir. Este, después de cuatro representaciones palaciegas ante los reyes²⁰⁸ y el auto sacramental, se le confió –precisamente por el fundamental Condestable de Castilla– la creación de, esta vez, una fiesta real de temática mitológica para celebrar el aniversario de Carlos II. Y de ese modo *Duelos de ingenio y fortuna* se estrenó el 9 de noviembre de 1687 en el Coliseo del Buen Retiro²⁰⁹. Fue tanto del agrado del monarca como no defraudó al responsable de las fiestas del rey que «es muy probable que haya sido la causa del nombramiento de Bances Candamo dramaturgo oficial de Carlos II»²¹⁰. Definitivamente, Zamora estaba empeñado en seguir los mismos caminos de ascensos y reconocimiento del asturiano. Y esto, inevitablemente en las circunstancias en las que ya estaba el madrileño junto a los “regeneracionistas”, implicaba posicionarse o, al menos, aparecer en los mismos ámbitos que Bances Candamo, Arce o Clavijo: leve simpatía por la casa de Austria, la del rey, pero, sobre todo, rechazo de la política agresiva de Francia en la segunda mitad de la década de los ochenta.

Y en este punto, como se verá, no tendrá que esperar mucho tiempo Antonio de Zamora para comprobar que todo el trabajo y la persistencia anterior, junto con el aprovechamiento de las distintas posiciones privilegiadas que su vida académica y su igual novel carrera administrativa, ahora iban a tener su recompensa en forma de representación ante Carlos II, María Luisa de Orleans y la reina madre Mariana de Austria.

²⁰⁸ Estas son: *El ilustre Luis Baden* –finales de 1683 o principios de 1684–, *Por su rey y por su dama* –15 de noviembre de 1685–, *La restauración de Buda* –15 de noviembre de 1685– y *El vengador de los cielos y rapto de Elías* –14 de febrero de 1686–.

²⁰⁹ *Fuentes IX*, p. 104.

²¹⁰ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. XXVII.

2.3. El reconocimiento palaciego: *¿Qué más castigo que celos?* (1688) y *Romance por la muerte de la reina María Luisa de Borbón* (1689)

Después del nombramiento de Bances Candamo como dramaturgo oficial de Carlos II el círculo de dramaturgos contrarios a Francia y su provocadora política imperialista salió definitivamente reforzado de puertas hacia adentro de palacio. Este hecho coincidía con el inicio de la aproximación de la reina madre hacia la opción bávara, encabezada por el elector Maximiliano II Manuel y su esposa María Antonia de Austria, tal y como antes se ha perfilado. Y si la adhesión y vinculación de Antonio de Zamora al grupo de los dramáticos “regeneracionistas” que en el apartado anterior se ha perfilado pudiera ponerse en cuestión, precisamente, por la ausencia de referencias directas y declaradas del joven poeta en sus primerizas piezas poéticas, esto se acaba de confirmar con la ocasión por la que estrenó su primera pieza poético-musical en palacio.

El aniversario de la nieta de Mariana de Austria y sobrina de Carlos II había de celebrarse con la gala y la altura de otras ocasiones, como fueron, por ejemplo, en 1680 con *La púrpura de la rosa*²¹¹ –con la que, paradójicamente, también se festejaba la entrada real a Madrid de la esposa francesa del rey²¹²– y en 1686 con *Apolo y Clímené*²¹³. Si el motivo que habían llevado a la programación de las dos fiestas calderonianas había cambiado al compás del panorama político y de posiciones en palacio, todavía había de serlo más en el 18 de enero de 1688. Esta vez el Condestable de Castilla descartó el aprovechamiento y la actualización de la “ocasionalidad” de un autor muerto y prefirió apostar para esa labor a uno coetáneo de tan tensos tiempos y que conociera el ambiente palaciego y cortesano. Necesitaba –o creía necesario– que para la celebración de evento tan importante como era el aniversario de la nueva candidata de la familia de los Austrias que se continuase la campaña contra Luis XIV –y por tanto la reina María Luisa–. Y una manera tanto o más que inteligente y provechosa era el encargo de la fiesta a una persona del círculo de Bances o Arce. De esta manera se potenciaba a otro dramaturgo que engrosase las filas de colaboradores intelectuales. La estrategia propagandística y crítica en el teatro palaciego debió ser vista por el Mayordomo mayor muy claramente. Así que, una vez convencido de

²¹¹ Fuentes IX, p. 196.

²¹² «Primero se repuso allí el 18 de enero *La púrpura de la rosa*, y si bien se aclaró que se hacía en festividad de los años de la Archiduquesa M^a Antonia, nieta de la reina madre y prometida oficial de Carlos II hasta que el Consejo de Estado y don Juan decidieron lo contrario, la circunstancia se aprovechó para incluirla en el contexto de los regocijos posteriores a la Real Entrada» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, pp. 95-96).

²¹³ Fuentes IX, pp. 61-62.

su posicionamiento y de lo que podía aportar a la causa, el aniversario de la princesa electriz María Antonia de Austria era una oportunidad magnífica para incentivar al joven poeta del círculo de los “regeneracionistas” a colaborar en la lucha contra la “traición” de la reina a la Casa de su marido.

Así pues, y como ocurría en todas estas ocasiones de celebraciones regias, las compañías que iban a representar a palacio debían de desatender las representaciones en los corrales. Esta vez fue la de Agustín Manuel de Castilla, que, a fecha del 12 de enero, «no había puesto carteles ese día por estar ensayando en su casa la música de la comedia nueva *¿Qué más castigo que celos?*, de don Francisco de Zamora, que tenía que presentar a Su Majestad el domingo 18 de enero por orden del Condestable de Castilla»²¹⁴. Tal y como explicó Rafael Martín Martínez, tanto la juventud como el desconocimiento de su nombre para personas no relacionadas, familiarizadas o conocedoras del ambiente dramático y literario nuevo de la corte pudieron ocasionar que el escribano real, Juan Cubero Tirado, confundiera el nombre del dramaturgo²¹⁵, pues no aparece en otra documentación relacionada con el teatro ningún Francisco de Zamora. El único testimonio de la pieza confirma la autoría al joven oficinista de la Secretaría de Nueva España.

Precisamente el hecho que solamente se haya conservado una copia de la primera fiesta real del dramaturgo resulta un serio inconveniente para su estudio debido a su datación. En la Biblioteca Histórica de Madrid se conserva juntos tres pliegos sueltos – correspondientes a cada una de las jornadas de la fiesta cantada– bajo la signatura Tea 1-140-11 y el siguiente título de la primera portada: *¿Qué más castigo que celos? Primera jornada. De don Antonio de Zamora. 1746. Para José de Parra*. En efecto, este último nombre propio revela la naturaleza del manuscrito: se trata de una copia para la compañía de actores del que era autor de comedias. Es decir, cincuenta y ocho años después de su estreno la que en su día fuera fiesta real para el aniversario de la que en aquella época empezaba a posicionarse como esperanza para la sucesión de los Habsburgos españoles estaba ahora en manos de un director teatral con el que quería sacar rédito y beneficio. Y, como uno más dentro de la industria teatral que tan bien se ha perfilado en el primer capítulo de este trabajo, debía ser enviada a pasar una censura²¹⁶ para las futuras representaciones de dicha

²¹⁴ Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca...* *Op. cit.*, p. 214.

²¹⁵ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 22.

²¹⁶ El propietario del ejemplar, José de Parra, así lo prepara en el último folio: «Madrid y mayo 8, de 1746: El censor y fiscal de comedias vean y reconozcan esta comedia intitulada *¿Qué más castigo que celos?* y con su parecer se vuelva» (Antonio de Zamora, *¿Qué más castigo que celos? De don Antonio de Zamora. Comedia nueva,*

compañía en mayo del mismo año en el Teatro de la Cruz²¹⁷. Así que una vez pasada la revisión de que «no contiene algún reparo y pueda embarazar su ejecución»²¹⁸, tal y como dejó escrito el censor, Bernardo José de Reinoso el 9 del mismo mes —«por ausencia de don José Cañizares mi compañero»²¹⁹, por cierto, que, como fiscal de comedias, también las debía verificar—, *¿Qué más castigo que celos?* estaba preparada para empezar a venderse durante el breve periodo de tiempo del que habitualmente estaban en cartel. Y es precisamente en ese punto donde hay que aplicar una visión de desconfianza sobre el único testimonio de la fiesta. La propiedad de José de Parra como autor del manuscrito pone en entredicho la originalidad en relación a 1688 del ejemplar, pues la modificación de los números musicales, el aumento de la espectacularidad escénica o la variación de pasajes enteros de la pieza deben sopesarse. Ante la fecha de la escritura de la copia —mayo de 1746—, casi con toda seguridad fue esta realizada debido al conocido éxito que tuvo la zarzuela *Viento es la dicha de amor* el 28 de noviembre de 1743 por la compañía de Antonio Palomino, debido en su gran totalidad a la nueva música compuesta por José de Nebra. Y, como se ha explicado extendidamente, en esa nueva cuerpo musical había de modificarse las arias, recitados y coros para adaptarlas tanto a este último como a las preferencias del gusto popular. En este tema el actor pasado a dramaturgo prepotente Manuel Guerrero hizo lo suficiente para levantar las iras del heredero del verdadero autor del libreto. Entonces, si tras el tirón comercial que obtuvo el “autor” del libreto de la zarzuela de moda por aquellos años, sabiendo cómo se gestó ese éxito y el tratamiento que la obra original tuvo, ¿qué motivos hubiera en *¿Qué más castigo que celos?* para confiar que esto no fuera así? El hecho que no se haya conservado ni la música original de 1688 ni la de 1746 —como tampoco nombres de compositores relacionados— dificulta esa diferenciación debido a la falta de recursos para hacer un análisis contrastivo en la música que tuviera su reflejo en el texto y viceversa, pudiendo discernir de ese modo rasgos característicos de una u otra época. Por lo que, ante este panorama, no se puede suscribir como auténticos de Zamora todos los versos del único ejemplar de su primera fiesta real.

[Madrid], 1746, III, f. 18r (BHM: Tea 1-140-11). Este acusa recibo de la censura positiva el 10 de mayo, un día después del veredicto del censor.

²¹⁷ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 218.

²¹⁸ Zamora, *¿Qué más castigo que celos?... Op. cit.*, III, f. 18r.

²¹⁹ *Ídem*. Este censor era también, como Cañizares, dramaturgo: de su producción sobresalen las dos partes de *El sol de la fe en Marsella y conversión de la Francia*, *Santa María Magdalena* (1730-1731), «dos de las comedias de santos que más éxitos tuvieron en el periodo» (Jerónimo Herrera Navarro, “La comedia en el siglo XVIII”, en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne, Roberto Fernández (eds.), Lleida, Universitat de Lleida, 2012, p. 112).

No obstante, la historia por gracia o desgracia –más por la primera, quizá– ha conservado un testimonio, y si bien puede que muchas palabras sean de otra mano, la historia, el argumento y mensaje original puede vislumbrarse sin mucha dificultad. Así pues, hay la información suficiente para emprender una restauración virtual de las circunstancias que rodearon el estreno de la obra en cuestión.

Efectivamente, y como se iba diciendo, el 18 de enero de 1688 se estrenó la pieza *¿Qué más castigo que celos?* en el Alcázar de Madrid para los años de la archiduquesa²²⁰. La naturaleza poético-musical la confirma el «ensayo de la música en casa de Agustín Manuel el día 12 y otros ensayos los días 14, 16 y 17, y consta además que por ello no pudo representar en el corral del Príncipe»²²¹. Como era lógico, tantos días de preparación eran necesarios para los cómicos ante una obra nueva. No obstante, es sintomático de lo primerizo de su dramaturgia palaciega el hecho que solamente la llevaran a cabo una compañía de actores cuando las fiestas reales, debido a su gran envergadura por distintos coros y multitud de grupos de personajes secundarios e incluso figurantes, además de los músicos, necesitaban de un gran despliegue de medios, empezando por el denominado Teatro Dorado, la estructura efímera de la que se equipó el Salón Dorado del Alcázar Real para las representaciones palaciegas por profesionales²²², y que bien seguro se levantó para la representación de *¿Qué más castigo que celos?* Aunque más pequeño y estrecho que el Coliseo del Buen Retiro, y:

pese a que sus dimensiones parecen haber sido relativamente reducidas, ya que según Maestre mediría aproximadamente unos 8 mts. de embocadura por 6 mtrs. de profundidad, siendo su altura equivalente al ancho de la escena, el Teatro Dorado estaba dotado de la maquinaria o “tramoyas” (según en el lenguaje de la época) necesaria para permitir el movimiento de los bastidores que formaban el decorado.²²³

Esto lo confirma las varias mutaciones de escenografía que se muestra en la pieza, tales como un bosque con fuente o un jardín con la estatua de Amor y nichos de hiedras²²⁴, por ejemplo. La disposición de estos números escenográficos “coincide” con los giros y actos que desarrolla la trama, además que gran parte de los movimientos de los personajes –

²²⁰ No consta en el citado trabajo de González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*

²²¹ *Fuentes VI*, p. 288.

²²² «Escenario principal de las comedias cortesanas representadas en el Alcázar, el Teatro Dorado, como posteriormente el Coliseo del Buen Retiro, es ya un teatro destinado a las representaciones hechas por profesionales, por lo que a lo largo de toda su historia aparece relacionado estrechamente con las compañías de actores» (Flórez, *Teatro musical cortesano...* *Op. cit.*, p. 57).

²²³ *Ibid.*, pp. 55-56

²²⁴ Zamora, *¿Qué más castigo que celos?... Op. cit.*, I, f. 5v.

especialmente en las entradas y salidas de escenas, a las que seguirá en muchas ocasiones una mutación— están sobre esos determinados escenarios configurados siempre como traslación física de la música. Es decir, los sugerentes movimientos de los actores están sincronizados con la evolución narrativa musical y propiamente dramática de esos números mediante pases que recuerdan levemente a una coreografía, si no completamente bailada, sí equilibrada, decorosa y elegante de los personajes. Esto se comprueba muy claramente, por ejemplo, en la siguiente entrada del rey etíope Persicles y de su compatriota Clariene con un número musical, al final de la tercera jornada:

MÚSICA Quien del verde coto los términos pisa
de sus sacras ninfas estrene la saña,
y sea despojo su vida traidora
de flechas que entrega a la cuerda la aljaba.

Mutación de bosque y salen PERSICLES y CLARIENE, cada uno por su lado con sus versos.

PERSICLES ¿Qué dulce rumor el verde,
espacio del bosque vaga...

CLARIENE ¿Qué suave voz la serena
región del viento ladra...

PERSICLES ...tan variamente confuso...

CLARIENE ...tan confusamente varía...

LOS DOS ... que desde mi tienda a este
rústico seno me saca²²⁵

Los parlamento suspendidos —tan característicos del teatro barroco y todavía más propios y adecuados para el teatro poético-musical— son el resultado de la elevación, traspasándose, o mejor dicho, reproduciéndose en las dimensiones artísticas de la música y de la escenografía el lirismo de la escena entre los dos etíopes enamorados y unidos para la derrota del tirano Cambises. La fiesta cantada está construida con escenas y números de naturaleza multiartística parecida. El papel significativo y narrativo de la música y de la escenografía los hacen directos partícipes junto a la palabra en la construcción del espectáculo, denotando la supradimensión artística de la pieza —a pesar de que en el único testimonio que existe se elimina en ocasiones la naturaleza poético-musical²²⁶—. Esto

²²⁵ *Ibid.*, III, f. 10v.

²²⁶ La copla del final de la primera jornada tanto por su estructura temática a modo de síntesis o remarque en relación al personaje de Píndaro como por las varias repeticiones de la estrofa que aparecen como colofón de la jornada debió ser cantada, aunque no haya constancia en el testimonio. Después que Píndaro la dijera tras su apresamiento por el tirano, la copla cierra la primera jornada en boca de Cambises y Polícena:

LOS DOS Diciendo iré
a los rigores del hado:

también se percibe en el entremés que se introdujo en la fiesta: *La guitarra*²²⁷. En él se hace directa alusión al carácter narrativo y descriptivo de la música en la vida teatralizada sobre el escenario, tocando el Campadre con la guitarra un pasacalle, una pavana, un canario, una jácara, una gallarda o una folía según era la acción de engaño matrimonial que don Ranedo –enfaticando la familiaridad del nombre con el ilustre personaje de Juan Rana– le iba explicando al Compadre para informar a la mujer encerrada bajo llave.

El argumento de la fiesta cantada es, como todas las de su género, lleno de acciones enredadas, secundarias entorno a una principal. Esta es la del regreso de Cambises, rey persa, a Egipto, territorio que conquistó, después de intentar hacer lo propio, aunque con diferente conclusión, Etiopía. Este, desde el comienzo, está caracterizado con todos los atributos de un gobernante despótico y tirano. Llega a Menfis quiere quemar el templo del dios greco-egipcio Serapis, donde está a ninfa Policena junto Tifeo, sacerdote de Serapis. Al ver a la bella ninfa, el rey persa de enamora locamente de ella. Pero, lógicamente, esta lo rechaza por sus deseos de destrucción de su casa. Por otro lado está Píndaro, sobrino y heredero del anterior rey persa que mató Cambises para arrebatarse la corona, que aguarda la ayuda de los etíopes Persicles y Clariene para que se cumpla su hado real y poder suceder al asesino de su tío. Este está enamorado de Cintia, pero al conocerse con Policena ambos caen locamente enamorados, teniendo que disimular Píndaro ante Cintia. Al enterarse de la estada en Egipto del heredero del anterior rey, Cambises lo detiene y Píndaro es pintado como un Segismundo sin libertad. En este aspecto se nota lo novedad en el arte dramático de Zamora, reproduciendo versos casi exactos de *La vida es sueño* de Calderón, su maestro desde esta temprana pieza:

POLICENA, CAMBISES y PÍNDARO ¡Ay, infelice de aquel
que no tuvo contra sí
más delito que nacer!²²⁸

Para liberar a su amado, Cambises le ofrece ser canjeada por Píndaro, pero Policena declina que por nada en el mundo quisiera ella perder la libertad. Entonces llegan los dos etíopes para rescatar a Píndaro y matar al tirano. Pero, por su lado, Policena y lo egipcios hacen lo propio, siendo descubiertos por Cambises, quien vuelve a acosar a la bella ninfa.

¡ay infelice de aquel
que no tuvo contra sí
más delito que nacer!

(*Ibid.*, I, f. 15r).

²²⁷ Está editada críticamente en Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, pp. 89-111.

²²⁸ Zamora, *¿Qué más castigo que celos?*... *Op. cit.*, I, f. 14v.

Ante el repetido rechazo, arde en cólera y quiere promover la destrucción de todos, incluso la suya propia, «por si de esta suerte acaban / tantas desdichas conmigo»²²⁹. No obstante, el rey persa juega al doble juego con Polícene a modo de chantaje, que muestra el título de la fiesta:

POLICENA ¿Por qué mi vida perdonas
 si en quien amo has de vengarte?

CAMBISES Apis cruel, ¿no había otra
 especie de pena? Pero
 bien haces hacia tu gloria;
 ¿qué más castigo que celos?²³⁰

Después de una situación de confusión, Píndaro huye. Pero el tirano rey prosigue con su política de destrucción religiosa, tan simbólica en la trama. Este hecho hace organizarse a las ninfas para atacar, que capturan al sacrílego que profanó el jardín del templo. Al tiempo entran en escena a los reyes etíopes, que salvan y dan protección a Píndaro y prometen luchar por su causa. A partir de entonces las confusiones de las acciones irán marcando el desenlace: Polícena entra buscando a su amado, las ninfas y Febe traen a un hombre atado y con los ojos atados, al que deben ejecutar como profanador y colaborador del tirano, Polícena cree que es Píndaro, así que va a interceder por él pidiéndoles a los captores que desenmascaren al reo, pero Cambises escucha expectante la escena y, queriendo la venganza de la ninfa por despecho, interviene para que los egipcios sigan creyendo que el preso es Píndaro y no Aurelio, su títere colaborador. Ante ese panorama, rayano al caótico que diera la victoria ilícita y oportunista a Cambises, aparece Píndaro junto con las armas de Clariene y Persicles, siendo esto el detonante de toda la trama. Ante el empuje opositor y el acorralamiento que sufre el tirano, este desiste en sus pretensiones y, clamorosamente vencido, se despeña por un precipicio, acabándose así todos los problemas y restituyéndose el orden, la justicia y el amor legítimo. De ese modo Egipto vuelve a tener un rey egipcio y una reina a la altura de su posición:

PÍNDARO Pues ya que vuestro aliento
 logré la venganza, logré
 otro triunfo.

CLARIENE Ya le espero.

²²⁹ *Ibid.*, II, f. 16r.

²³⁰ *Ibid.*, III, f. 3v.

PÍNDARO Que le permitáis a mi dicha
 que el restituido cetro
 con Polícena le parta.²³¹

¿Y qué hay del sacrificio de la bella ninfa? ¿Por qué Zamora evade su muerte? Del atributo de mártir de la troyana mitológica solamente conserva la postura intransigente de Polícena en relación al caso del hipotético canje por el preso Píndaro y la respuesta de ella: «que le agravies primero / que ser menos fiera»²³². El heroísmo y la lealtad a nunca ser doblada ni vencida más que con la muerte debió de ser un atributo que el madrileño quiso mantener por la fuerza y autenticidad para la causa que suponía desde el mito original hasta la transmisión moderna, como se expuso El Brocense en el romance citado:

Pues eres Pirro animoso,
 ejercita aquesa espada,
 que más nací para muerte
 que no para ser esclava²³³

Pero el hecho de sacarla de su contexto geo-político —es decir, de la guerra de Troya— y aprovechar solamente lo que le interesaba de lo simbólico de la figura, permitió que Zamora la tratara, siempre respetando esos atributos clásicos, de forma diferente. Y el motivo principal de que evitara que muriera en la fiesta real está íntimamente relacionado, como se verá, con la “ocasionalidad” y la relación de semejanza alusiva que Polícena desempeña en ella.

Como se ve, la expresión de *¿Qué más castigo que celos?* tiene clarísimas correlaciones con el tratamiento mitológico y alejado de la realidad como ocurre en el común de las fiestas reales, aunque una gran parte de la temática es histórica o procede de la historia, funciona de la misma manera que la mitológica, tal y como se ha desarrollado dilatadamente el capítulo anterior. Antonio de Zamora crea una fiesta real de argumento e historia nueva como muestra de una cierta y siempre relativa originalidad y novedad, pues la materia mitológica para este tipo de espectáculos había sido muy explotada y en cierto punto agotada. No obstante, la historia que se inventara el dramaturgo, como perteneciente al grupo de los “regeneracionistas”, debía de tener un calado filosófico, histórico, artístico y político suficiente que legitimase la elección de esa opción. Así Zamora crea un argumento

²³¹ *Ibid.*, III, f. 16v.

²³² *Ibid.*, I, f. 15r.

²³³ Citado desde Francisco Martínez Cuadrado, *El Brocense. Semblanza de un humanista*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2003, p. 222.

y trama inventados aprovechando dos fuentes. La primera procede del libro III de *Historias* del padre de la historiografía, Herodoto. De este libro –dedicado, por cierto, a la musa de la comedia Talía– interpreta muy dramáticamente el dramaturgo madrileño los epígrafes XIX-XXIV –que narra la victoria del rey persa Cambises II (que reinó desde 530/529 a.C. a 522 a. C.), heredero del fundador del imperio persa Cirio II, en Egipto y su campaña fallida ante los etíopes–, los XXVII-XXIX –conflicto con Apis, castigo a los sacerdotes y conducta despótica y tirana de Cambises– y el LXIV –que narra la muerte del rey persa–. Sobre este último, por ejemplo, Herodoto cuenta que el persa murió al clavársele la espada al montar rápidamente en su caballo con la intención de detener con presteza al usurpador Esmerdis. Pero esta muerte no era digna de representarse en palacio como el final para un rey, a pesar de lo tirano de su actitud, así que Zamora decidió substituir el accidente por el suicidio, haciéndola coincidir, precisamente, con lo narrado por su sucesor, Darío I, en la fundamental inscripción de Behistún, gracias a la cual se pudo descifrar la escritura cuneiforme²³⁴.

Esta materia en origen histórica se funde con la mitológica de Políxena, hija menor de Hécuba y Príamo, y siempre relacionada con Aquiles, ya sea en calidad de enamorada del héroe, de su esclava como propio ofrecimiento para lograr una tregua con el griego, o ambas juntas. Incluso en la muerte de la princesa, que en muchas fuentes se concibe como sacrificio con la finalidad «ora deparar un viaje feliz a las naves aqueas –obsérvese su analogía con el de Ifigenia, destinando a volver los vientos favorables al ejército de Agamenón–, ora aplacar la sombra de Aquiles, que se había aparecido a su hijo y le había exigido esta ofrenda»²³⁵. Esta es la idea general que el episodio de la princesa troyana ha ido reproduciéndose en obras literarias clásicas, desde las tragedias de Sófocles –la gran parte perdida *Políxena*–, de Eurípides –*Hécuba o Las troyanas*–, de Séneca –tragedia homónima al anterior autor– y en el libro XIII de *Las metamorfosis* de Ovidio –vv. 239 y siguientes–, al *Romance de Polícena* de Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense (1523-1600) y la tragedia de Tirso de Molina, *El Aquiles*, que seguro Zamora leyó, aunque no sacara de esta más que el personaje mitológico. Como se verá, si bien mantiene que el suicidio de Cambises, no la tradicional muerte de Políxena, convertida ahora en ninfa, por lo que el dramaturgo no reproduce en absoluto ni una historia ni el otro mito, desarrollando un

²³⁴ Joaquín Sanmartín Ascaso, “El próximo oriente asiático. Mesopotamia y sus áreas de influencia”, en *Historia Antigua del Próximo Oriente: Mesopotamia y Egipto*, Joaquín Sanmartín y José Miguel Serrano (eds.), Madrid, Akal, 1998, p. 32.

²³⁵ *Grimal*, p. 444.

argumento híbrido mediante la libre fabulación²³⁶. Cambises II, no solo ante el contacto con Polixena, sino también por la naturaleza regia y de auto-expresión del espectáculo en el que se inserta, se “mitologiza”, aunque conservando las características y atributos de la figura histórica. Lo mismo ocurre con el personaje de Pindaro, que en este caso Zamora aprovecha la relevancia histórica y literaria del poeta griego (h. 518 a. C. – 438 a. C.) para el nombre del protagonista, aunque todos los personajes lo llamen Lisias. Como se ve, desde el punto de vista referencial, escénico y estilístico de dimensión dramática de la fiesta, la parte historiográfica sucumbe ante la mitológica y se funde a ella como parte de la expresión fantástica propias de las fiestas reales. Este hecho otorgaba mayor libertad creativa y, por lo tanto, una mayor facilidad para construir la relación de semejanza camuflada por el elemento fantástico con los destinatarios. Por lo tanto, se mezcla la pedagogía de la historia con la sugerencia alusiva de la mitología, expresión de la realeza.

En este tratamiento específico de las materias sobre las que fundamentar la fábula de la representación que debía ejecutarse por el aniversario de la princesa electriz María Antonia de Austria hay una facilidad para el aspecto directamente relacionado con la “ocasionalidad”. Como se ha comentado en el capítulo anterior sobre este rasgo, la libre fabulación, al crear una trama totalmente nueva construida por personajes mitológicos ya existentes, el poeta puede aprovechar y potenciar los atributos clásicos de estos para su propio interés alusivo. Y es ahí donde se encuentra el tercer rasgo de esta fiesta: la “ocasionalidad” avanzada.

Antes de emprender el análisis de la significación política, es necesario un apunte sobre la concepción que se tenía de la expresión “amor” en los círculos de poder. Este concepto la resume enormemente bien Laura Oliván Santaliestra:

El lenguaje del “amor” en los siglos XVI y XVII fue utilizado muchas veces por la realeza para simbolizar lealtades, favores o intereses de orden político²³⁷. Esta premisa: vínculo amoroso igual a lazo político, permite una relectura de las fuentes muy provechosa y se revela imprescindible para comprender el calado político de los “sentimientos amorosos” expresados en correos personales y oficiales. Así, tras aquellas “pasiones” tradicionalmente entendidas como pulsiones personales, pueden encontrarse interesantes relaciones de poder que ayudan a entender un poco mejor el mundo político de las monarquías cortesanas.²³⁸

²³⁶ Véase esta variante en el tratamiento de la mitología clásica en la expresión de las fiestas reales en las páginas 559-566 de este trabajo.

²³⁷ Bethany Aram, *La reina Juana: Gobierno, poder y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 119-120.

²³⁸ Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria...* *Op. cit.*, p. 394.

Las fiestas reales, como auto-expresión de palacio, es decir, del gobierno y de la monarquía, el amor entre los protagonistas reproducirá las relaciones de poder e intereses políticos entre los distintos miembros o entidades que la “ocasionalidad” avanzada de la pieza haga referencia. Se verá en esta fiesta cantada y en todas las demás que si se sustituye en la trama el concepto de amor por el de poder, todo lo restante empieza a verse como transliteración de las pretensiones de uno u otro bando y, por lo tanto, estos pueden ir relacionándose de forma alusiva a las personalidades por las que fue creada la pieza y otras que se sabía que estarían presentes en el estreno o relacionadas a ellas.

Muchas son los pasajes que denotan y atraen una lectura “ocasional” en la exacta fecha de 18 de enero de 1688 por el aniversario de la archiduquesa y electriz de Baviera María Antonia de Austria. En el inicio de la segunda jornada, por ejemplo, hay una confesión de Tifeo, sacerdote de Serapis que representa la reflexión moral del encubrimiento de las malas intenciones políticas que ejerce el poder²³⁹, sobre el robo de las guirnaldas de la estatua del dios:

TIFEIO (*aparte*) Callaré que fue Cambises
también quién con atrevida
mano la guirnalda tuvo;
porque aunque del rey se afirma
el delito, en el rey nunca
el delito se castiga
y es decir culpa sin pena
desaire de la justicia.²⁴⁰

A pesar de que haya una relación alusiva de semejanza entre Cambises y Luis XIV, esta, como ocurrirá en otras ocasiones, no es despectiva hacia la autoridad que el francés representa, pues es rey y primo de Carlos II. Su relación significativa está en que es el culpable de la imposibilidad de goce del amor en paz —es decir, del gobierno del poder— entre Polícena y Píndaro, es decir, María Luisa de Orleans y Carlos II —en una hipótesis bastante arriesgada— o, de manera más general, España y su familiar Austria, puesto que a ambos reinos —como Cambises a los jóvenes— Francia nunca deja prosperar en paz. No olvidemos que Luis XIV conquistó al Imperio y a España grandes territorios en sus

²³⁹ Así se manifiesta en otro fragmento de Tifeo:

«¡Que haya de ocultar mi voz
su delito! ¡Ah, injusta ley
que ha introducido en el mundo
legislador el poder»

(*Ibid.*, I, f. 13v).

²⁴⁰ *Ibid.*, II, f. 4r.

fronteras –del mismo modo que Cambises arrebató la corona a Píndaro– y estaba inmensamente interesado en afianzar sus opciones de sucesión en España con María Luisa –una situación parecida a la de la insistencia en cortejar a Polícena por parte de Cambises–. Ese amor interrumpido hace referencia al porvenir y recuperación de la monarquía y reinos hispánicos, dinamitado siempre por las continuas agresiones fronterizas francesas. Además, de ese modo, aprovecha para sugerir –como tantos habían hechos y harán– que los errores que pudiera cometer el rey, no son suyos propios, sino que están provocados por los malos consejos, la influencia y la manipulación de la reina o de sus partidarios franceses. Hasta aquí llega la parte de la relación alusiva de semejanza de la “ocasionalidad” como descriptora de la cotidianidad política. En adelante es donde realmente está el consejo, la lección, la pedagogía, el ejemplo y recreación de lo que ocurrirá si no se hace nada por evitar y corregir la situación o mostrar qué ocurriría –siempre de forma alusiva de semejanza, de significación general y no totalmente individual– si se planta cara y se derrota a tiempo a Cambises, es decir, la política agresiva de Luis XIV.

Esta aparece ineludiblemente, creando la indispensable comunicación del dramaturgo como emisor y del rey y de las personalidades regias y de la alta nobleza como receptores. La problemática de solicitar y, en cierta medida, reclamar a Carlos II la rectificación es mostrada harto elocuente en un monólogo del sacerdote Tifeo:

¿Cuán imposible es vencer,
cuán difícil enfrenar
el escollo del rogar
a las ondas del poder?
¡Oh, mando, cuánto ofender
puedes en tu potestad!
¿Hay más injusta crueldad,
hay tormento más impío
como que el agravio mío
penda de otra libertad?²⁴¹

En el contexto del Salón Dorado aquel 18 de enero de 1688, estas palabras enmarcadas en tan alusivo argumento se relacionan directamente con lo peligroso que es supeditar toda la felicidad del reino a las relaciones entre el rey y la reina, y las influencias que personifica esta última. Es decir, ¿hay mayor desdicha que el porvenir de la monarquía española esté condicionada por la actitud y actuación de las otras potencias extranjeras? Carlos II tenía las manos atadas y su autonomía estaba limitada a los intereses de Francia y del Imperio.

²⁴¹ *Ibid.*, III, f. 9r.

Aunque este último era amigo y se presentaba casi como incuestionable una alianza para derrotar a Luis XIV, para derrotar la «tirana / fuerza de un imperio injusto»²⁴², esta relación entre coronas familiares no debía hipotecar nunca la soberanía nacional. No obstante, el realismo político y el pragmatismo en asuntos exteriores no se niegan, pues la ayuda de Leopoldo y de la gran alianza contra el rey francés era imprescindible para salvaguardar justamente aquella autonomía. Por ese motivo viene mucho al caso el socorro que, en la fiesta real, los reyes etíopes Clariene y Pericles dan al perseguido Píndaro y el ofrecimiento de estos en la restitución de la justicia derrotando al tirano:

PERSICLES	Con más legítima causa los brazos te ofrezco.
CLAIRENE	Y más: el día que a tu venganza se mueve el nunca vencido crédito de mis escuadras.
PÍNDARO	Y con más razón segunda vez a vuestros pies la estampa beso a sus huella ²⁴³

Será este último el que deba poner orden mediante la justicia y las acciones regias a la situación de descontrol y confusión entre las ninfas, el cautiverio de Aurelio, Cambises y Polícena. Como el heredero de la trama de la fiesta real, Carlos II debía de actuar y ejercer el poder para el cual había nacido, pues su naturaleza elegida por Dios debe aplicarse para el bien de la monarquía y de los reinos.

PÍNDARO	No extrañéis la majestad; propio es el adorno regio que visto. ²⁴⁴
---------	---

Es decir, debía plantar cara y hacer respetar su posición y autoridad en los asuntos españoles y su independencia de los otros reinos, mientras Luis XIV parecía que había conseguido una gran victoria que germinaría en el futuro con el casamiento de su sobrina con el hechizado rey. Por lo tanto, la solución solamente estaba en provocarle celos al francés, puesto que el deseo envidioso denota la carencia de su posesión; el propio rey

²⁴² *Ibid.*, III, f. 9v.

²⁴³ *Ibid.*, III, f. 11v.

²⁴⁴ *Ibid.*, III, f. 15r.

Cambises lo declara: «¿qué más castigo que celos? / Una esperanza»²⁴⁵, la ilusión de mantener su poder en Egipto y la de conseguir el amor de Polícena. ¿Y cómo se podía lograr? Encontrando y aliándose con un Píndaro, una Polícena o unos reyes etíopes, tal y como sucede a lo largo de todo el tercer acto. Allí la presión, por una parte, de los propios egipcios sublevados y, por otra, del legítimo heredero Píndaro apoyado por los extranjeros Persicles y Clarimene arrinconan a Cambises y sus imperialistas deseos obligándole a desistir y a reconocer su derrota, simbolizada mediante el suicidio despeñándose por un precipicio. De esta manera, Píndaro recupera su legítima corona, puede disfrutar sin oposiciones ni obstáculos del amor de Polícena –nueva reina egipcia–, los etíopes quedan también aliviados por la desaparición de la fuerza imperialista que los amenazó en un momento y todo el reino de Egipto recupera la paz y, muy importante, la soberanía nacional. ¿Acaso no está clara la relación alusiva de semejanza con el panorama político europeo? Una vez resueltas todas las acciones y la trama, la última estrofa –que lo más probable que fuera cantada, aunque en el testimonio de 1746 no se indique– resume muy claramente el buen puerto de la actitud contestataria que ha de mostrar Carlos II ante Luis XIV:

TODO Que para vengar su ofensa
 de las deidades es el ceño
 sobran rayos a su diestra
 *qué más castigo que celos.*²⁴⁶

Como se ha ido dilucidando anteriormente, en las fiestas para las celebraciones de los miembros de la casa de Austria eran donde los mensajes de “ocasionalidad” política era más clara en crítica a Francia. Y la primera pieza palaciega poético-musical de Antonio de Zamora continúa con esa línea impulsada por el Condestable de Castilla. La significación ocasional avanzada es harto sugerente: ante la actitud y ataques franceses, España debe aliarse con el Imperio, las Provincias Unidas e incluso con Inglaterra y los principados alemanes para combatir y detener la política agresiva de Luis XIV. Solamente así se podrá liberar Europa de la todopoderosa tiranía de Francia y salvaguardar la autonomía y la toma de decisiones españolas. La coalición a la que por aquellos meses estaba sopesándose para Antonio de Zamora y sus semejantes era fundamental y la única opción de derrotar al rey francés. Y para fortalecer esa alianza era muy positivo que el próximo elector del Arzobispado de Colonia fuera aliado, es decir, sería muy conveniente hacer todo lo posible

²⁴⁵ *Ibid.*, III, f. 15v.

²⁴⁶ *Ibid.*, III, f. 17r.

para que la candidatura de José Clemente de Baviera, hermano del esposo de la homenajead, fuera elegido –como al final sucederá–. Pero no debe hacerse una lectura de posicionamiento a favor de la sucesión austríaca en España, puesto que, como se dejará constancia más adelante, para Zamora y para gran parte de la corte en 1688 la sucesión era cuestión únicamente pertinente a la alcoba real. Paradójicamente, el nacimiento de un príncipe continuaba siendo para ellos una esperanza irrenunciable –como la ilusiones de Cambises por el amor de Polícena–. Esto último, el madrileño y todos sus compañeros lo descubrirán mucho tiempo más tarde. En ese momento una cierta inocencia o preocupación patriótica por el futuro del reino impedían cualquier atisbo de idea de lo que habría de suceder.

Una vez desarrollada la “ocasionalidad” de ¿Qué más castigo que celos? puede comprenderse el motivo que llevó a Antonio de Zamora a evitar que Polícena muriera. De hecho, no podía hacerlo, pues hubiera significado la victoria de Cambises, es decir, Luis XIV. Como antes se ha esgrimido, el rebajamiento mitológico original en el tratamiento de la ninfa posibilitó las fundamentales licencias del dramaturgo para perfilar, precisamente, esa relación alusiva de semejanza. Así pues, habiendo aprovechado la personalidad heroica y estoica de la princesa troyana, Zamora la convierte en ninfa simbólica junto con Píndaro de la victoria de la colaboración multinacional que derrocó a Cambises.

El ambiente político circundante al estreno parece confirmar lo que se promovía en la fiesta real. El 29 de enero del mismo año la correspondencia entre los enviados imperiales a Madrid revela la buena relación entre ambas coronas y una disposición total a la colaboración:

He entregado a Sus Majestades las cartas de Vuestra Alteza congratulatorias por el nuevo año y he recogido nuevas expresiones de estima y afecto para Vuestra Alteza. El día 18, cumpleaños de la señora Electriz, se celebró con gran solemnidad. La Corte vistió de gran gala y el Rey mandó representar una comedia ante la Corte.

El Príncipe de Sajonia, hijo del Elector, fue recibido en Audiencia por el Rey uno de estos días pasados. Para excusar ceremonias le recibió Su Majestad en su cuarto, junto a una mesa, donde estaba su sombrero. El Príncipe presentó sus cumplimientos descubierto, y se acomodó con este protocolo, que evitó tener que atender o rechazar su pretensión de cubrirse delante de Su Majestad. Hubo en su honor una diversión de comedia. Mañana sale para Portugal. Lleva 24 personas de séquito, y me hizo el honor de venir a visitarme acompañado de ocho caballeros, al cual honor correspondí con las ofertas de servicio que eran debidas.²⁴⁷

²⁴⁷ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 38.

Esta segunda comedia a la que se hace referencia no es otra que la reposición de *Duelos de ingenio y fortuna* de Bances Candamo el 28 de enero, esta vez en el Coliseo del Buen Retiro²⁴⁸. La buena recepción que tuvo en su estreno para el cumpleaños del rey y la innegable significación de la “ocasionalidad” que la fiesta mostró ratificó la misma tónica de colaboración y de frente común europeo contra Luis XIV que el Condestable de Castilla mandó sugerir a dos dramaturgos “regeneracionistas” y muy críticos –como el propio Mayordomo mayor– con las pretensiones desleales del Cristianísimo²⁴⁹.

Pero la pieza grande de la fiesta no es la única que evidenciaba la opinión de Zamora. También puede deducirse una “ocasionalidad” en la pieza de teatro breve del evento. En *La guitarra* se desarrolla, como se ha apuntado, la angustia de una mujer por ser engañada por su marido, así que pide a su Compadre que se lo “diga sin decir”. Y así, mientras don Ranedo le va contando de manera exagerada sus fiteos amorosos con mujeres en el Prado, este se lo transmite mediante la tonada que más describiera las informaciones que le iba dando. Al final la mujer descubre al marido y lo evidencia gracias a la música. No es extraño, pues, que en el contexto de fiesta poético-musical y de la problemática de espionaje y maniobras de Luis XIV en Madrid, el marido concluya cantando todo el cómico episodio:

DON RANEDO No son admiraciones,
mujer, extrañas
cuando paredes oyen
que hablen guitarras.²⁵⁰

En otras palabras, muy claramente Antonio de Zamora está sugiriendo un mensaje claro y conciso a los espectadores del acto –entre los que debió estar sin duda la reina María Luisa–: si hay manipulaciones, confabulaciones e intrigas palaciegas de un interés opuesto o lejano al bien de la monarquía, las paredes de palacio hablarán, y lo harán del mismo modo que la guitarra en el entremés, es decir, mediante las fiestas reales en las celebraciones regias para, esta vez, rogar la alianza con las otras naciones para detener la tiranía del rey de Francia, su tío. No hay duda, pues, del ya afianzamiento del concepto de “ocasionalidad” palaciega en Antonio de Zamora. Este “decir sin decir” de la pieza breve legítima que haya también la “ocasionalidad” referida en la pieza grande, pues la primera funciona como un

²⁴⁸ *Fuentes IX*, p. 104.

²⁴⁹ En este aspecto se inscribe también la comedia palaciega de Pedro de Arce *Ofensas mudan afectos*, representada el 22 de diciembre de 1688 en el Salón Dorado de Palacio a los años de la reina madre (*Fuentes IX*, pp. 176-177).

²⁵⁰ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 111, vv. 236-239.

singular marco teórico y conceptual de la trama y del espectáculo que se está viendo representar poético-musicalmente. Y este, como se ha puesto de manifiesto aboga por una presión a la red diplomática francesa para bloquear de una vez los intereses y aspiraciones encubiertas de Luis XIV en España. El problema de la sucesión era solamente propio y pertinente a Carlos II y a su esposa; es un asunto español que no debe ser motivo de especulación extranjera, ni austríaca ni mucho menos francesa. Por eso advierte a la reina del peligro que corre y de las consecuencias que pudiera traer la insistencia en colaborar con su tío. Hay que advertir que en ningún momento Zamora se posiciona en esta pieza a favor de Viena o de Baviera, en absoluto. Su primera declaración política es la de combatir, precisamente, el asedio extranjero y desbaratar lo que parece el vuelo de cuervos expectantes alrededor de un carnuzo grande y prometedor²⁵¹. El rey español, pues, debía, no argumentar, sino mostrar con acciones su naturaleza regia –tal y como se le intentaba decir con las fiestas reales, y como diría mucho tiempo después Feijoo–, pues

El nacimiento no es el que más distingue a los príncipes de los otros hombres, sino el espíritu, y bien claro se ve, pues aquellos que le tienen flojo no hacen papel en la historia sino para llenar la genealogía; y así los días de su nacimiento y de su muerte son los dos en que se hace conmemoración de ellos en el mundo. Esto supuesto que el espíritu que se halla bien dirigido en un soberano es el que hace el bien o el mal a los pueblos que se obedecen. «Desdichada –dice el sabio– a tu tierra cuando tu rey es mozo y los señores comen por la mañana, y feliz cuando tu rey es noble, prudente y virtuoso, y sus príncipes recuerdan temprano y no para devorar».²⁵²

De una manera u otra, la situación relativa a Francia y a los miembros de la monarquía del Cristianísimo cambió o, mejor dicho, evolucionó hacia a posición que todo el tenso ambiente de los anteriores años estaban anunciando. Parecía que, efectivamente, Carlos II y su gobierno empezaban a actuar de manera declarada y dejando atrás la indeterminación diplomática de antes. El duque de Osuna, claro partidario de la casa de Austria, informó el 29 de febrero al Emperador de las pretensiones de Luis XIV en colocar al antiguo obispo de Estrasburgo, el cardenal William Egon of Fürstemberg²⁵³, como coadjutor del

²⁵¹ De esta manera Pepín Bello (1904-2008) describió lo que era: «yo solía ir al barranco de la Alfándiga, que entonces estaba en la carretera de Huesca a Barbastro, a ver las carroñas de los burros, que allí se llaman *carnuzos*. Con los gases se hinchaban y quedaban las pieles tensas como tambores. Cuando lanzabas una piedra, retumbaba en el cuero hasta que los buitres los empezaban a picotear y les hacían agujeros. Cuando un perro tenía hambre y no conseguía comida, recurría a los carnuzos» (declaraciones de José Bello en el documental *Pepín Bello: así pasen cien años*, director Javier Riayo, emitido el 13 de mayo de 2011, dentro del programa *Imprescindibles* de La 2 de RTVE).

²⁵² *Espíritu de Francia y máximas de Luis XIV descubiertas a la Europa. Traducido del francés en español por don Luis Quirante del Toboso, secretario del Eminentísimo Cardenal Guillermo de Fustemberg, obispado de Argentina en Aleman llamada Strasburg*, Colonia, Oficina de Christian Wvan-Sager, 1689, p. 1.

²⁵³ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, pp. 39-40.

arzobispado elector de Colonia. Pero los deseos de Luis XIV topaban con la propuesta imperial: el duque de Baviera, José Clemente, hermano del príncipe elector Maximiliano II Manuel, al que antes se ha aludido como parte de la intencionalidad de Zamora en *¿Qué más castigo que celos?* La disputa se concluyó el 26 de agosto de 1688 con la elección definitivamente al pretendiente bávaro, lo que desató el rechazo de Francia. Esta, como represalia, atacó al Imperio y, junto con el episodio de la afrenta francesa del navío del francés Tourville al español capitaneado por Papachin —que volvía de dejar al conde de Uceda, virrey de Sicilia—, entre otras agresiones de Francia, desató los principios de la Guerra de los Nueve Años (1688-1697)²⁵⁴. Como declaró el enviado de Viena a Madrid en carta del 17 de junio de 1688,

están aquí muy excitados los ánimos por esta afrenta, tan contraria a todos los tratados, hecha además en aguas españolas, a las puertas mismas de Alicante. Para colmo de insolencia marchó Tourville a fondear a Ibiza, que es el puerto que Su Majestad Católica asignó a los franceses para que pudiesen combatir con más comodidad a los argelinos. Francia trata a España peor que al más insignificante de los príncipes italianos; pero hay que confiar en el castigo de Dios ante tamaña injusticia.²⁵⁵

A estos dos sucesos de confrontación debe sumársele el fin de los juegos de retóricas diplomáticas, de ambigüedades, influencias y colaboracionismo franceses en Madrid. Días antes al 11 de marzo de 1688 murió el principal responsable de que había mantenido la relación diplomática y apaciguado la calma con el país vecino: el embajador francés, Isaac de Feuquières, conde de Rabenac²⁵⁶. El sustituto de este, su hijo Francisco de Pas (1649-1694), estuvo muy lejos del talante del padre e intentó cumplir sin mucha paciencia, como se verá, los designios de su soberano. El doble juego de la embajada francesa²⁵⁷ dejó de conseguir el tiempo que desde Versailles se estaba ganando presionando a España. Con falsas promesas de no agresión francesa, el conde de Rabenac hijo buscaba la neutralidad

²⁵⁴ «Los asuntos del Norte están embrollados porque se teme la guerra con Francia a causa de la provisión del Electorado de Colonia, y así será preciso enviar a Flandes y Cataluña lo que traiga la flota» (*Ibid.*, p. 43).

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁶ «El marqués de Feuquieres, embajador de Francia, murió aquí el sábado último de un “catarro sofocativo”. Los españoles han sentido mucho su pérdida porque era hombre pacífico, que procuraba arreglar amistosamente los frecuentes conflictos que surgen entre esta Corona y la de Francia, así en cuestiones de límites como en las de comercio» (*Ibid.*, p. 40).

²⁵⁷ A 21 de octubre de 1688 «El Embajador de Francia ha recibido estos días dos correos. Se esfuerza en recabar la neutralidad española en caso de ruptura con otras potencias, cosa que le costará mucho trabajo. Ayer hubo otra reunión del Consejo de Estado con asistencia de Su Majestad para prevenirse contra los armamentos del francés, aunque el embajador asegura que su señor no emprenderá nada contra España. Pero al propio tiempo aconseja a todos los mercaderes franceses, traficantes en los puertos de este reino, que retiren cuanto antes sus efectos y se vayan a Francia. Ha publicado que Felipeburgo está cercado por el ejército francés, y hecho circular un manifiesto donde se enumeran las razones que obligan a su rey a declarar la guerra al Imperio» (*Ibid.*, pp. 43-44).

española que no consiguió. La situación era demasiado evidente como para no participar en la coalición europea de repuesta a la política exterior francesa²⁵⁸. Y eso Carlos II, a partir de 1688, parece que lo tuvo claro.

A esa determinación de guerra contra el tío de su esposa se une, precisamente, la expulsión de los miembros de la nobleza gala que de una manera encubierta hacían de emisarios y de agentes de Luis XIV en la Corte, aprovechándose de su íntima relación con la reina. Este es el caso de la condesa de Soissons, que a 21 de octubre de 1688 fue, entre otras personalidades francesas, también apartada de la influencia de María Luisa de Orleans:

el rey ha hecho saber a la condesa de Soissons que desea su salida de España. Esto se comenta de varios modos; pero lo más probable es que se quiere alejarla de la reina reinante, con la cual tiene gran intimidad. Se la ha autorizado para residir en Flandes. No creo, sin embargo, que salga antes del invierno.²⁵⁹

Como se ve, la tolerancia anterior del rey ante el círculo francés en Madrid y la manipulación de la reina parecía haber desaparecido por razón de estado. Esta sería una de las excepciones que confirmarían la tónica general de su reinado. Las circunstancias lo merecían, y así respondió el soberano sin heredero en un año que había sido cénit de los anteriores en cuanto a los mensajes “ocasionales” de las fiestas reales organizadas por el Condestable de Castilla y el grupo de los “regeneracionistas”, y entre estos ya, definitivamente, Antonio de Zamora como impulsor mediante su primera fiesta real de la repuesta patriota de Carlos II.

Durante esos días hubieron «reuniones extraordinarias del Consejo de Estado, presididas por Su Majestad, cosa no frecuente. Se atribuyen a los movimientos de Francia»²⁶⁰, así que «en los Consejos presididos por el Rey se ha acordado seguir la política de la Corte imperial»²⁶¹. Exactamente igual que se ha deducido de la “ocasionalidad” de *¿Qué más castigo que celos?* y la significación del resto de representaciones palaciegas del grupo de los “regeneracionistas”, y aún las calderonianas escogidas astutamente por el

²⁵⁸ 30 diciembre 1688: «el embajador de Francia insistía en solicitar la neutralidad española, y aquí aparentaban escucharle. Pero las noticias de Inglaterra llegadas por el último ordinario han hecho cambiar totalmente la faz de los negocios y ayer hubo Consejo de Estado a presencia del Rey. No se sabe aún lo resuelto. Pero el Embajador dice ahora que ya no basta la neutralidad, porque como la guerra será de religión, debe Su Majestad juntar sus armas con las del Cristianismo. No es probable que obtenga esto que pide» (*Ibid.*, p. 46).

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁰ *Ídem.* Carta fechada a 21 de octubre de 1688.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 44. Carta fechada a 4 de noviembre de 1688.

Condestable de Castilla, la tónica política general es contra Luis XIV en defensa de la soberanía nacional, de lo español. Y para ello no había otro remedio que la alianza con Viena, La Haya, Londres y el resto de principados y repúblicas afines a la causa. El fervor popular hacía que este posicionamiento obtuviera una buena opinión pública²⁶². Como había ocurrido y ocurriría todavía más en el largo e infinito libro de la historia, se firmaba una alianza multinacional con posiciones ideológicas y de intereses bastante diferentes solamente para hacer fuerza común contra lo único que tenían en común: el peligro de conquista por parte de Francia. Muy resolutivamente lo expresó el folleto *Espíritu de Francia y máximas de Luis XIV descubiertas a la Europa*, de 1689, donde se muestra de manera muy precisa el panorama europeo político de esos años y, en especial, aquellas amenazas para la potestad de los territorios en el punto de mira del rey francés, presentado como tirano, egoísta y contrario a la cristiandad²⁶³:

Y así España no se debe descuidar, pues el espíritu de Francia se prepara de muy antemano para este designio que puede ser no le salga bien si pierde la ocasión; y así España debe hacer lo mismo si se quiere conservar sin gemir bajo el dominio de Francia, que es la mayor desdicha que les puede suceder, y la ruina y la desolación de sus pueblos, y el menosprecio y abatimiento de todos los grandes, que se verán obligados a ceder el lugar al menor caballero francés; y así los españoles, si siguen mi consejo, si sucediese la muerte del rey no deben entregar la monarquía a Luis XIV, sino con la vida, desterrando el espíritu impetuoso y orgulloso de Francia.²⁶⁴

Como se comprueba, los consejos de este texto para España coinciden exactamente con el mensaje de *¿Qué más castigo que celos?* que mostró Antonio de Zamora. Este era el estado de calma tensa y amenazada que los movimientos estratégicos de las diplomacias española, imperial y francesa, junto con las acciones de ataque que contestaban al Cristianísimo rey, habían producido. Como se dice, habría guerra contra Francia. Y esto, irremediablemente, condicionó el tono de las expresiones literarias de por aquel entonces, tal y como se ha mostrado con el ejemplo anterior.

²⁶² Carta de Madrid a Viena del 7 de octubre de 1688: «por la calle se oía gritar: "¡Viva Su Alteza el Elector de Baviera!" Muchas personas de calidad han venido a darme el parabién, entre ellas el Cardenal-Nuncio y el Embajador de Suecia, que vino en persona, con su séquito» (*Ibid.*, p. 42).

²⁶³ «Según el citado folleto, el espíritu francés se define en función de tres caracteres: la tiranía a que tiene sometidos el gobierno de Francia a todos sus súbditos, la agresividad y el egoísmo que muestra el gobierno francés en su política exterior, y el desprecio del gobierno francés hacia la religión cristiana» (Miguel Ángel Sabio Checa, "La imagen de Francia en Cataluña a finales del siglo XVII", en *Manuscrits: revista d'història moderna*, nº 6, 1987, p. 137).

²⁶⁴ *Espíritu de Francia y máximas de Luis XIV descubiertas a la Europa. Traducido del francés en español por don Luis Quirante del Toboso, secretario del Eminentísimo Cardenal Guillermo de Fustemberg, obispado de Argentina en Aleman llamada Strasburg*, Colonia, Oficina de Christian Wvan-Sager, 1689, p. 30.

Al final del otoño de 1688 la soberana cayó enferma de viruelas²⁶⁵. Su convalecencia fue en el Palacio del Buen Retiro, puesta en cuarentena. Sobre el 16 de diciembre salió de este período de precaución de la delicada salud de María Luisa, la cual estaba sometida constantemente a la ingesta de ungüentos y brebajes supuestamente médicos con los que confiaban los doctores reales potenciar la fertilidad de la reina. Pero, como es sabido, esto no hacía más que destrozar su sistema digestivo y agredían seriamente a sus defensas. En ocasión de la recuperación, se hizo grandes fiestas públicas y muestras de regocijos populares y oficiales, entre las que se destacan fiestas de toros y una enorme cantidad de poesías laudatorias²⁶⁶. En el ambiente literario cortesano esta «situación favorecía la exhibición de los ingenios; con tal motivo, consciente de la repercusión que había de tener una buena composición, Zamora publicó un romance heroico que, en esta ocasión, pasó más o menos desapercibido»²⁶⁷. No obstante, parece haber una relación de continuidad con la “ocasionalidad” de *¿Qué más castigo que celos?*, lo que delata, además de un paso más en la órbita de la participación de los festejos reales u ocasiones pertinentes, un progreso político y sintomático de esa pequeña deriva en la actitud de la reina o del rey en relación a lo francés.

El impresor del reino y portero de Cámara de su Majestad Francisco Sanz publicó a finales de ese año la participación del joven dramaturgo en las muestras públicas de celebración por la mejoría de la reina: *Con ocasión de la feliz deseada mejoría de la reina nuestra señora doña María Luisa de Borbón, consagra a sus pies esta métrica enborabuena don Antonio de Zamora*²⁶⁸. Pensando que la relevancia del impresor iba a otorgarle una cierta relevancia entre las demás, el poeta puso toda su voluntad en que su nombre volviera a ser comentado entre los altos círculos de palacio. Y después de la primera experiencia plenamente palaciega, sabía cómo había de tratarse esa doble feliz ocasión. El romance heroico está constituido desde la perspectiva oficial –tal y como reza el título– en una loa a la misma soberana. Zamora pone en confrontación la personalidad victoriosa de la reina frente a la parte maligna de la reina que no puede controlar, como causante de sus problemas de

²⁶⁵ Se sabe que desde, aproximadamente, el 21 de octubre (Baviera y Maura, *Documentos inéditos... Op. cit.*, p. 44).

²⁶⁶ Carta del embajador imperial a Viena del 16 de diciembre de 1688: «Se ha celebrado hoy una fiesta de toros en regocijo de la convalecencia de la reina reinante, que ha estado reclusa cuarenta días a causa de las viruelas. Tres caballeros, seguidos cada uno de cien lacayos, con ricas libreas, se han batido contra los toros, y esta vez no ha ocurrido ninguna desgracia, contra lo que aconteció en otras ocasiones, en que hubo heridos y muertos» (*Ibid.*, pp. 45-46).

²⁶⁷ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 23.

²⁶⁸ Antonio de Zamora, *Con ocasión de la feliz deseada mejoría de la reina nuestra señora doña María Luisa de Borbón, consagra a sus pies esta métrica enborabuena don Antonio de Zamora*, Madrid, Francisco Sanz, 1688: [5 pp.] (BNE: VE/126/21).

salud. Esta mala suerte es en muchos casos nombrada como ignorancia no adscrita a la voluntad de la reina:

Con razón le ha salido a tu ignorancia
su infiel airada ceguedad costosa,
pues formando el dibujo tu osadía
le matizó su triunfo de lisonjas.²⁶⁹

En el contexto político y de la situación aislada de la reina ese año, parece que Zamora quisiera excusar todos los errores que cometió a su mala fortuna —«da malicia undosa»²⁷⁰—, a la parte débil y manipulable —por su tío y sus enviados a la capital española, claro está— y a la juventud vehemente. Y lo hace por la relevancia de su persona, a la que no puede vencer esa “ignorancia”. Su condición regia —más que su propia identidad personal— sabe superar esas adversidades terrenales. Es entonces cuando el dramaturgo eleva como triunfadora a la reina más que a la mujer:

Más desde hoy, que de Luisa soberana
el débil desaliento fuerzas cobra,
vive su imperio, viendo que conformes,
Luisa es quien sana, España quien mejora.²⁷¹

El tratamiento de María Luisa, a partir de esa estrofa, estará ligada a su condición de reina y, por lo tanto, en símbolo del reino y de la monarquía española. Recuerda de manera enfática el vínculo con su enamorado marido y, mediante el halago y lo panegírico de los versos, de la lealtad a lo que este representa. En esta línea, y después del hincapié en la salvación de la reina, Zamora enlaza siete estrofas con este comienzo tan significativo: «desde hoy». La estructura paralelística alude de forma muy sugerente al nuevo tiempo, a la primavera de las flores —«volviendo a despertar las rosas»²⁷²—, al renacer de la esperanza del pueblo y a la finalización de las sombras en su persona y en su autoridad²⁷³. Y, después de la significación de *¿Qué más castigo que celos?*, todo apunta a que ese nuevo hoy significa una nueva oportunidad para la corrección de su instigadora actitud en favor de la influencia

²⁶⁹ *Ibid.*, [p. 2].

²⁷⁰ *Ibid.*, [p. 4].

²⁷¹ *Ibid.*, [p. 3].

²⁷² *Ídem.*

²⁷³

«Desde hoy, en fin, con nuevas luces bellas,
de su rostro en el cielo antorchas
las que hasta aquí, borrando perfecciones,
en el rostro del cielo aun fueran sombras»

(*Ibid.*, [p. 5]).

francesa en la corte. El destino o el Señor la estaba castigando por tanta permisividad a las deslealtades hacia el bien de la monarquía, así que, superada por su «perpetua inmunidad»²⁷⁴ de reina y esposa del piadoso rey –aquella dimensión personal de María Luisa que había vencido a la “ignorancia”–, su recuperación debía revertir ahora en el pueblo que «indignado / de que el temor a su lealtad te esconda»²⁷⁵ y conseguir el estado de estabilidad y fuerza del reino que textos como el de Zamora intentaban promulgar a los gobernantes. La lealtad y la rectificación de actitud tanto de ella como de las decisiones políticas de su esposo se configuran como hacedores de la felicidad de todo el reino, pues, aparecen en la conclusión de este tan significativo romance heroico de circunstancias:

Y el término que impone a tu seguro
leal cuidado o vigilancia docta,
como no se descuente de tu vida,
se adelante a abreviar nuestra congoja.²⁷⁶

Como se comprende, gran parte de la solución de esta congoja popular y gubernamental estaba en el ya casi utópico embarazo de la reina. La esperanza de un heredero de la reina francesa seguía siendo para Antonio de Zamora un motivo suficientemente de peso para mantener la ilusión y el buen ánimo, dando todavía más sentido a las muestras pedagógicas, de consejo y de advertencia hacia la reina tanto con el teatro como con poesías de este calibre. A diferencia de otras personalidades y compañeros de círculo literario, creía tanto en la posibilidad de rehabilitación “política” de la reina después de la advertencia que Dios le había dado, pero, sobre todo, tenía la esperanza de que la reina le diera el heredero a Carlos II. Fuera por una cierta inocencia propia de la juventud, por la creencia de la victoria casi segura de la que sería la Gran Alianza²⁷⁷ o las inmensas ilusiones que pesaban más que el desengaño, Antonio de Zamora veía como muy positivo en clave política la «*ocasión de la feliz deseada mejoría de la reina María Luisa de Borbón*», además de, como se ha dicho antes, una oportunidad imposible de desaprovechar para afianzar su entrada en el ambiente literario de Palacio. El mero hecho de que al rey le llegase que el dramaturgo que había escrito la fiesta para el cumpleaños de su sobrina María Antonio de Austria había escrito un excelente y muy bien intencionado romance en

²⁷⁴ *Ídem.*

²⁷⁵ *Ídem.*

²⁷⁶ *Ídem.*

²⁷⁷ Desde 1686 se conocía como Liga de Augsburgo la alianza entre España, Austria, Baviera, Brandeburgo, los Países Bajos, el Palatinado, Portugal, Sajonia, Suecia y las Provincias Unidas. El cambio de nombre a Gran Alianza se produjo en 1689 con la adhesión de Inglaterra.

celebración de la recuperación de su esposa habría de quedársele ya el nombre de tan fiel y leal vasallo, con todo lo que esto significaba. Ese era el camino de reafirmación y de búsqueda de un sitio propio en el teatro palaciego que Zamora debía de hacer para que nunca más el escribano real se confundiera con su nombre de pila. El joven hijo de un oficial de segunda de la Secretaría de Nueva España quería que su nombre fuera conocido por todos aquellos que debían conocerlo. De esa manera empezaría a lograr la senda de ascenso social y económico que, en cierta medida, impulsaba su vida personal.

Mientras los enemigos de Francia iban organizándose en Madrid, Viena y ahora también –dato importantísimo– las protestantes Londres y La Haya²⁷⁸, los diplomáticos del país galo daban por vencidas sus movimientros diplomáticos de contención española²⁷⁹. «Se buscan medios para hacer una guerra larga»²⁸⁰. Y, de golpe, María Luisa de Orleans, reina reinante de España, muere el 12 de febrero de 1689. Una caída del caballo el martes 8 de febrero propició el fallo en cadena de su ya debilitado sistema inmunológico y los vómitos acompañaron a las graves fiebres que se llevaron la vida de la joven esposa de Carlos II. Debido a la violencia de los ataques, preguntó ella misma si la habían envenenado, contestando los médicos reales que eso era, por religión y lealtad, imposible. No obstante, el embajador francés salió de su última visita a la reina consorte convencido y denunciando públicamente que había sido envenenada, utilizando el hecho como medio oportunista con el que sacar rédito político. Pero no se encontró más que con la oposición de la nobleza y del pueblo²⁸¹. Si España no firmaba el tratado de neutralidad propuesto por el embajador, ahora, sin la figura clave de la reina en la corte, la desaparición de las influencias directas en el gobierno y el rey, las relaciones diplomáticas acabarán de romperse²⁸². Una nueva etapa

²⁷⁸ Carta del 30 de diciembre de 1688: «el enviado del Príncipe de Orange vino ayer a verme y me dio cuenta de haber recibido por correo extraordinario una carta de su señor para el Rey de España en la que narra todo lo acaecido y le afirma que su designio no es otro que el de obligar a Inglaterra a que se junte con las Provincias unidas para libertar a todos los príncipes de Europa de la opresión francesa, logrando sea devuelto a cada uno lo que le pertenece, y que en cuanto a la religión no aspira a otra cosa sino a mantener la libertad, especialmente de la católica. El Príncipe es muy afecto a España» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* Op. cit., p. 46).

²⁷⁹ Carta del 27 de enero de 1689: «el embajador francés hace lentamente su equipaje por habersele contestado que no se negociarán ni firmará el tratado de neutralidad» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* Op. cit., p. 47); carta del 10 de febrero de 1689 «el embajador francés sigue haciendo instancias y trabajos para que esta corona declare la neutralidad, pero sin resultados, porque se ha resuelto no abandonar a los aliados y aprovechar esta ocasión contra Francia» (*Ibid.*, p. 47).

²⁸⁰ *Ídem.*

²⁸¹ Carta del 22 de febrero de 1689: «El Embajador de Francia obtuvo permiso para ver a Su Majestad el viernes por la tarde, y le preguntó en seguida si estaba envenenada, a lo cual contestó ella que acaso lo estuviese, pero que no podía asegurarlo. El Embajador se apresuró a divulgar que ha muerto envenenada, y esto le ha malquistado con el pueblo, dando ocasión a algunos incidentes contra él» (*Ibid.*, p. 49).

²⁸² «El Embajador de Francia sigue apremiando para conseguir la neutralidad de esta Corona; ha dado quince días de plazo para la resolución, es decir hasta el 7 de marzo. No amenaza, pero asegura que se irá si

en el reinado de Carlos II se presentaba a inicios de 1689. Y también para Antonio de Zamora.

Tanto el nacimiento como la muerte de una personalidad relevante de la Corte era motivo para que se creara entorno a él una multitud de composiciones literarias. La muerte de la reina María Luisa de Orleans originó expresiones de condolencia nacional que lamentaban tan funesto suceso para el porvenir de la monarquía. Pero —como siempre en estos casos— también era una oportunidad sobresaliente para los literatos tanto para mostrar las válidas dotes poéticas de los incipientes autores como para reforzar y hacer despuntar el renombre de los ya conocidos. Antonio de Zamora se encuentra en una posición intermedia entre una y otra. Sus veintitrés años en tan significativo momento hacían imprescindible la continuación de la promoción artística en la Corte que asentase y fortaleciera la relevancia de su primera representación palaciega. A pesar de la importancia que supuso *¿Qué más castigo que celos?* para la recién inaugurada carrera del dramaturgo, su trascendencia en el estrecho círculo de artistas palaciegos fue secundaria, como así lo demostró la poca resonancia pública y oficial que tuvo el romance heroico a la mejoría de la ya difunta reina. Por ese motivo el madrileño se apresuró a componer una pieza poética de circunstancia y elegíaca que hiciera mover su nombre más allá de palacio para que la fama conseguida fuera retornara al Alcázar Real como carta de recomendación a tener en cuenta para las futuras celebraciones y repercutiera en su posición laboral y personal.

Para ello unió estrategia con sincero sentimiento de tristeza: quiso informar a su amigo y compañero modélico Francisco Bances Candamo —que por esos tiempos estaba, se deduce, fuera de Madrid, concretamente en Baeza²⁸³— del trágico acontecimiento en forma de carta en romance: *Carta en que avisa a su amigo don Francisco [Bances] Candamo, de la muerte de la católica Reina nuestra Señora, que Dios haya*. A la vez que ejercía de noticiero oficial el ingenio cortesano²⁸⁴, Zamora no dudó ni tardó en hacer circular por la capital copias manuscritas de la epístola, «consciente de la promoción que de ello resultaría»²⁸⁵, hasta que el célebre impreso Sebastián de Armendáriz —con el que ya había colaborado para la publicación de la Academia de 1685— rápidamente lo editó como primera elegía de *Cantos*

no se firma un tratado de neutralidad, porque el Rey, su señor, juzga innecesaria su presencia en esta Corte, caso contrario» (*Ibid.*, p. 50).

²⁸³ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. XXVIII.

²⁸⁴ «Si un ingenio cortesano se encontraba fuera del ámbito palaciego al tiempo que se sabía de cierta desgracia, era preceptiva la composición de alguna epístola poética para comunicar la noticia» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 23).

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

*fúnebres de Manzanares a la temprana muerte de su mayor reina*²⁸⁶. Parece ser que la poesía del madrileño ejerció de motivación a la vez que invitación para el resto de ingenios de todo el reino a que escribieran sobre el asunto. De hecho, después de a esta primera impresión le sucedieron dos *Cantos fúnebres* más, en cuyo último volumen se recogió el romance de Bances *Para responderte (amigo)*. Lo cierto es que la composición de Zamora trascendió verdaderamente tanto en Madrid como en puntos tan lejanos como Granada²⁸⁷, multiplicándose tanto las impresiones sueltas como de recopilaciones²⁸⁸, siendo de las piezas poéticas de este asunto una de las que más copias se hicieron:

Las cifras son elocuentes: atendiendo primero a los pliegos poéticos de dos o más hojas, diversas fuentes permiten contabilizar por ahora hasta cuarenta dedicados a la muerte de la reina. [...] Es abundante, eso sí, la indicación de autoría. José Pérez de Montoro y Antonio de Zamora son los dos autores más destacados; sus poemas se reeditan incluso en dos o tres pliegos distintos, y la carta de Zamora expresamente da pie a otros poemas, algunos divulgados también en pliego²⁸⁹.

El joven autor de la corte había emprendido una iniciativa poética de sentido pésame y apoyo a la monarquía que tuvo una gran repercusión y participación. Y es que el largo romance lloraba de manera lírica la temprana muerte de una reina tan joven, con el consiguiente dolor del rey y de toda la corte. Esto en el plano formal, pues nunca hay que olvidar ni la naturaleza oficialista de estas composiciones ni el contexto político de entonces. Duncan W. Moir y Rafael Martín Martínez coinciden en que «los ingenios madrileños tuvieron hartos motivos de llorar el fallecimiento de esta gran aficionada al teatro que había sido su diligente protectora y mecenas, aunque algunos de ellos no aprobaran sus aspiraciones políticas»²⁹⁰. Pero, volviendo otra vez sobre la organización y mandato de las fiestas palaciegas según la identidad del homenajeadado, esa supuesta sincera tristeza por haber sido la reina mecenas se desacredita. Precisamente, no fueron los

²⁸⁶ La poesía se encuentra en *Cantos fúnebres de los Cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor reina doña María Luisa de Borbón*, [Madrid], Sebastián de Armendáriz, 1689, pp. 3-9 (BNE: VE/149/34; VE/106/2).

²⁸⁷ Este es el caso de Marcelino Antonio de Ayala y Guzmán, Marcelino Antonio con su "Romance. Ponderando el acierto con que don Antonio de Zamora escribió otro a la muerte de la reina nuestra señora. Del mismo autor", publicado en *Poema heroico endecasílabo en que se describe la mayor lealtad con que a su majestad don Carlos Segundo, que Dios guarde, rey de las Españas, acompañó su católica y metropolitana iglesia de Granada*, Granada, Francisco de Ochoa, [1689-1696]: [pp. 11-12].

²⁸⁸ Otras fuentes: Antonio de Zamora, "Carta en que avisa don Antonio de Zamora a su amigo don Francisco [Bances] Candamo, de la muerte de la Reina Nuestra Señora" en Antonio das Fonseca Soares, *Obra selecta*, ff. 234r-235v (BNE: MSS/5862).

²⁸⁹ Inmaculada Osuna, "La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales", en *Criticon*, nº 113, 2013, pp. 85-98.

²⁹⁰ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. XXVIII. Rafael Martín Martínez dice lo propio en el caso de Antonio de Zamora: «Los primeros versos lamentan el infortunio, y es de creer el dolor del poeta, quizá por mantener buenas relaciones con la difunta, caso que no se repitió con ninguna de las posteriores reinas» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 23).

ingenios “regeneracionistas” protegidos directamente por María Luisa de Orleans, sino por el Condestable de Castilla. Fueron los dramaturgos que divertían y no hacían pensar a la reina, como Polope, los que sí gozaron de la influencia inmediata y la promoción de su mejor espectadora. Así pues, no es tanto el grado de dependencia de la reina lo que motivó tan exitosa campaña elegíaca sino la preocupación de Zamora por hacer todo lo posible para que no se detuviera en seco la dinámica de ascensión y renombre en la Corte y en Palacio que había ido conseguido en los últimos cinco meses, porque, como sí muy bien identificó Martín Martínez, «para un joven dramaturgo [...] se cerraba la posibilidad de darse a conocer en escena mientras durase el luto»²⁹¹. Era, por lo tanto, un intento de hacerse destacar por encima de los otros para asegurar el suficiente renombre que debiera germinar satisfactoriamente cuando se la actividad festiva palaciega se reanudara, es decir, con el nuevo casamiento de Carlos II. Por lo tanto, la iniciativa que supuso la pública carta a Bances Candamo no era tanto una lamentación del fin de un tiempo de bonanza en las colaboraciones palaciegas, sino una inversión para las futuras mostrándose como un leal vasallo a su señor con grandes dotes para la pluma.

Esta hipótesis se confirma cuando se observa mínimamente el largo romance²⁹². El lógico y oficial duelo del poeta impregna los primeros versos, correspondiendo a aquello que se esperaba de una composición elegíaca a la difunta soberana firmada. Nunca se olvide que Zamora aspiraba a introducirse permanente entre las figuras que elaborasen las festividades de palacio, por lo que el desconsuelo oficial debía de mostrarse en cada verso:

Faltó; ¿para qué me embargas,
dolor, la voz, sin que arguyas,
que quitas al sentimiento
cuanto le das a la duda?
Murió, que en vano el acento
cortas, pues no conjeturas,
que son tardas elocuencias
retóricas tartamudas?²⁹³

Esta constancia en el tono de todo el poema permite apreciar la alta intención del poeta para mostrar sus brillantes capacidades versificadoras. Por eso la descripción de la muerte, del catafalco y de la procesión hasta el entierro del féretro de la reina en El Escorial es materia perfecta para ser puesta en estilo poético culto y, sin llegar nunca a ser

²⁹¹ *Ídem*.

²⁹² Está reeditado modernamente en Simón Díaz, *Textos dispersos de autores... Op. cit.*, pp. 399-402.

²⁹³ *Ibid.*, p. 399.

redundante, presentar a todo el reino el perfecto manejo que tiene del lenguaje y tanto la versatilidad como la profundidad de sus versos. Destaca, en este aspecto, la analogía que hace del Salón Dorado como lugar de espectáculos palaciegos al mismo tiempo que alberga el túmulo de la reina

El Salón, que sirvió a tanta
cómica diversión culta,
para vestirse de sombras
se desnudó de pinturas.

[...]

No dejó de ser teatro
su estancia real, pues en una
triste perspectiva hizo
su mutación la fortuna.

[...]

Funesto poeta el tiempo
(sobre pavesas augustas)
escribió tragedia, en quien
muertas sentencias abultan.

Fue el título “todos mueren”;
y, porque mejor concluya,
fueron la traza y la idea
un para siempre y un nunca.²⁹⁴

La riqueza conceptual y filosófica del teatro de la muerte en el barroco que se observa en este pasaje sobrepasa las competencias de este estudio –y dilatarían todavía más sus páginas–²⁹⁵. Pero es indudable que en la relación que construye Zamora está escondida la capacidad de dramaturgo palaciego que tanto persigue. Casi de una forma teórica perfila el final trágico al teatro de la vida de la reina –como la de todos los mortales, como recuerda el título de la simbólica pieza–. Tragedia regia es la que se representa en el Salón Dorado, el mismo lugar donde se estrenó *¿Qué más castigo que celos?* Por lo tanto, esta referencia filosófica propia del barroco la aprovecha el madrileño como afirmación de sus dotes de dramaturgo palaciego, ejerciendo la función de reclamo promocional a todos aquellos que lean el poema, y muy especialmente a aquellos de la Corte que ya lo conocen y que están enterados de su primera representación en el Alcázar.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 401.

²⁹⁵ «La muerte, que justifica la moda del decorado fúnebre, se representa como un espectáculo teatral que convierte a la vida en un disfraz de la muerte y a la muerte en un figura viva» (Rousset, *Circe y pavo real... Op cit.*, p. 279). Para un conocimiento más profundo de este tema, véase el capítulo IV, “El espectáculo de la muerte”, en *Ibid.*, pp. 119-174.

Pero no solamente le interesaba a Zamora que lo relacionasen con la literatura palaciega y de circunstancias. La valía de su arte estribaba también en la aptitud para tratar temas generales. De esta manera, aprovecha la muerte específica de la reina muerta a los veintiséis años para empezar una reflexión sobre lo caprichoso de la fortuna para arrebatarse tan injustamente la vida a la juventud. En ese momento surge la propia conciencia del autor, tres años menor que la difunta, para clamar contra la muerte temprana de vehementes espíritus, haciendo hincapié en la inconsistencia propia de la vida y de la inestabilidad del hombre en la cuerda floja de la existencia, sea cual sea la posición social de su linaje:

Y, ¡oh siempre tirana aquella
retorcida cuerda injusta
que al corbo ébano del arco
hurtó la flechada punta!
¿En qué firme vasa estriba
esta humana arquitectura,
si con dorados cimientos
aún las coronas caducan?
¿En qué estrella fía quien
humanos piélagos sulca,
si de un bajel viviente
es solo un aliento aguja?²⁹⁶

El tópico horaciano tan difundido en el barroco cierra el encadenamiento de preguntas sin respuestas que abordan al ser que quiere saber. Estas últimas estrofas debieron de ser de las más alabadas por quienes leyeron la difundida elegía, ganándose la pluma que las escribió el mérito de que su nombre lograra un impulso definitivo en el reconocimiento literario de la Corte. Este era el propósito principal de la composición. Y la respuesta de esa iniciativa, como se ha visto, fue pareja a las metas que Zamora se propuso. El poema, por lo tanto, se concibe como plataforma muy oportuna por la trascendencia del asunto en la que exhibir de manera bastante ostentosa su arte poético, sino un alarde decoroso y formalmente comedido —«esta es, de pesar tan mucho, / corta expresión, cuanto ruda»²⁹⁷— de lo elaborado y rico de su pluma. Si bien Zamora como todos los literatos y personalidades del reino sintieron la desaparición de la esposa que debía darle un heredero al rey, hubo también mucha hipocresía por motivos políticos en el suceso²⁹⁸. La oficialidad

²⁹⁶ Simón Díaz, *Textos dispersos de autores... Op. cit.*, p. 402.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 402.

²⁹⁸ Además de las manifiestas enemistades de algunos miembros del gobierno o de grandes de España con la reina francesa, sobresale el caso de la reina madre Mariana de Austria, que, según los testimonios de la

y la formalidad del luto de la muerte de la reina no podía romperse, pero que María Luisa de Orleans no fue una reina querida por gran parte de los altos miembros de la nobleza española patriota se sabe por la siempre sincera y directa opinión anónima del pueblo:

El rey, que el cielo nos guarde,
el golpe sintió tirano,
siente el casarse temprano
por olvidarla más tarde.
Y no me admiro haga alarde
del dolor que lo precisa,
pues en su gobierno avisa
desde que reina Oropesa,
que solo atendía a su mesa,
su misa y D[oña] Luisa.
Consuele el lloro severo
España en tanto pesar,
que reina no ha de faltar
aunque le falte dinero.
Y Francia en lance tan fiero
para mayor vanagloria
imprima en su real historia
cuando epitafios ensarta:
murió Marta y murió harta,
téngala Dios en su gloria.²⁹⁹

La posición personal de Zamora al respecto, no obstante debía de ser oficialista, tampoco es debe relacionarse con la de una mala imagen de la reina, al menos en el momento de su muerte. Precisamente, el romance heroico que le dedicó para su recuperación de las viruelas meses antes –cuyo tratamiento tanto con la persona como con la reina es mucho más estrecho e incluso afectivo– deja claro que, ya sea por la rectificación de la actitud de la reina como el aislamiento y bloqueo del colaboracionismo con su tío por la reacción de Carlos II, esa “ignorancia” de la reina había desaparecido. Por lo tanto, y al contrario que Lanuza y, en parte, Bances, Zamora en líneas generales no atacó tan directamente a la reina sino al poderoso responsable de las presiones diplomáticas y estratégicas a nivel europeo de posición de defensa y derrota de España. No obstante, la

época, lloró largamente el fallecimiento de su nuera por la imposibilidad de haberle dado un nieto. Extraña todavía más esta manifestación de dolor por la conocida relación tensa que tuvieron ambas mujeres, especialmente por la promoción del partido francés que hizo la reina reinante. Pero estas lágrimas de cocodrilo fueron descubiertas por aquellos que conocían los entresijos y las negociaciones que la reina madre había iniciado con su nieta la electriz María Antonia como opción de peso para la sucesión de su hijo. Por lo tanto, y a efectos prácticos de la política, la muerte de María Luisa de Orleans sería beneficiosa para los intereses familiares de Mariana de Austria (Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria...* *Op. cit.*, pp. 405-407).

²⁹⁹ BNE: MSS/17517: ff. 307r-308r. Citado por Lobato, “Miradas de mujer...” *Op. cit.*, p. 41.

muerte de María Luisa podía verse como un mal menor que posibilitase otro matrimonio con una princesa que, esta vez, sí pudiera darle a los distintos reinos hispánicos diseminados por el globo terráqueo el tan esperado heredero. Por lo tanto, las lágrimas por la reina francesa debían enjugarse rápidamente con la esperanza de una nueva de otro territorio aliado. Y para esa nueva etapa del reinado de Carlos II, para las festividades de los años, de las onomásticas de la reina y de sus padres, era por el que Zamora debía preocupar que se contase con él. Esta lectura mucho más profunda que los mismos versos de la carta elegíaca a Bances Candamo advierten el el aspecto pragmático de esta iniciativa –que hay que tener muy en cuenta, pues nace como fin de ella– como una clara campaña de autopromoción y publicidad para asentar y acrecentar la posición en el círculo literario cercano a Palacio y a su futura configuración.

Así pareció suceder. Los frutos de la carta a Bances Candamo culminaban, junto con *¿Qué más castigo que celos?*, la etapa de formación del dramaturgo en el arte áulico con el reconocimiento fuera y dentro de palacio. Entre ambas tan significativas creaciones, empezaron a materializarse los beneficios que había proyectado para sí con la consecución de esa cierta fama. Antonio de Zamora había comprobado por su propia experiencia que los conocimientos de ética, moral y cristiandad que debía tener el buen político que aprendió por Saavedra Fajardo y Baltasar Gracián no se llevaban a cabo en una Corte que, lejos de ser el centro de gobierno y administración sensatos movidos por la consecución del bien de la monarquía y el porvenir de todos los reino, era, como declaró continuamente el autor aragonés, un microcosmos salvaje e inhóspito que funcionaba por los mecanismos del interés partidista y las influencias de poder. Ante este panorama el madrileño asimiló en la práctica que eran la prudencia, la discreción y la ilusionante constancia los medios para desarrollar y aplicar sin mucho riesgo a represalias la “ocasionalidad” que debiera interceder en la actitud del manipulable Carlos II en las fiestas reales que presenciara. Su perfil ideología comprometida con la situación política, su responsabilidad ante el futuro y la actitud, en general, del joven de veinticinco años era totalmente opuesta a la de Diego de Torres Villarroel, tal y como él mismo lo confesó recordando su época veinteañera: «Finalmente, yo olvidé la gramática, las sùmulas, los miserables elementos de la lógica que aprendí a tropicones, mucho de la doctrina cristiana y todo el pudor y encogimiento de mi crianza, pero salí gran danzante, buen toreador, mediano músico y refinado y atrevido truhán»³⁰⁰. Zamora, viniendo de una familia con apenas ningún privilegio o influencia,

³⁰⁰ Torres Villarroel, *Vida...*, *Op. cit.*, p. 131.

hubiera sido imposible que consiguiera todo lo que hasta 1689 fue capaz de hacer en la capital del reino. Si su introducción en el círculo literario de Madrid, fue, al mismo tiempo que su amigo asturiano, gracias a la intercesión de Marco de Lanuza y Pedro de Arce³⁰¹, la mayor juventud y la falta del desarrollo completo de su potencial poético y dramático —que en el caso de Bances explotó tan tempranamente como relevancia consiguió su arte en la corte y en palacio— le obligó a prestar atención y aprender de la actuación de sus compañeros, a labrarse un renombre por su cuenta y a aprovechar cada oportunidad que le daban tanto la situación política como la del propio palacio para poder introducirse ya con todos los méritos dentro del estrecho y privilegiado círculo de dramaturgos palaciegos. Estas, como se ha visto, le harán componer su primera fiesta real y dos poesías, una laudatoria y otra elegíaca con todos los rasgos oficialistas que a tan elevados destinatarios debían de llevar, pero siempre construidas a en relación a las circunstancias políticas que motivaron su escritura. Y estas tres obras son la prueba de que esa temporada de principios de 1688 a principios del año siguiente Antonio de Zamora había comprendido perfectamente las dificultades que se cernían en las relaciones y las participaciones palaciegas y cómo y qué había de escribir para alcanzar las posiciones de sus apreciados compañeros y modelos Arce, Lanuza y Bances. Los breves análisis y estudios permiten apreciar a estas tres composiciones como aplicaciones prácticas de sus conocimientos de la literatura política oficialista, siempre con la prudencia suficiente y clara que no pusiera entredicho su lealtad y servicio al rey, a la reina madre y también a la reina reinante. Y, parece ser, que lo consiguió. *¿Qué más castigo que celos?* y la carta elegíaca a Bances Candamo por la muerte de la reina así lo atestiguan. Con ellas se había acabado la etapa de formación primera.

El Colegio Imperial, la Universidad de Alcalá, la Secretaría de Nueva España y muy especialmente el Alcázar y, en menor medida, el Buen Retiro habían sido las forjas cuyas vivencias y aprendizaje había funcionado de moldes en los que se vertió el metal fundido de sus aspiraciones, que, al vaivén de sus experiencias en el arte palaciego, había ido enfriándose la incandescente e inocente material de su persona para endurecerse lo suficiente como para empezar a ser lanza que su semblante político y su proyecto de vida blandiera en la constante batalla del dramaturgo palaciego que iba a ser. Los años que le quedaría por vivir y todas y cada una de las situaciones políticas y vitales que le esperarían

³⁰¹ «Marcos de Lanuza, vizconde de la Aldehuela, conde de Clavijo desde 1690 y además Gentilhombre de Cámara del Rey y miembro del Consejo de Hacienda; compañero de tertulia de Bances también pudo jugar, junto con Arce, el papel de introductor del poeta asturiano en los ambientes intelectuales palaciegos» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 133).

serían los golpes del martillo que lo irían cambiantemente definiendo en el yunque de la España de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Esto ha sido la recuperación virtual de esa forja de la dimensión personal y literaria de Antonio de Zamora, tan importante y decisiva para lo que habría de venir y ser; que la juventud es siempre el futuro viviente del mundo y que, por eso, todo en este mundo necesita su tiempo.

3. LA FIESTA REAL COMO ARMA POLÍTICA CON EL ÚLTIMO AUSTRIA

3.1. El desarrollo del arte “ocasional” de las fiestas reales

La muerte de la reina María Luisa de Orleans fue un momento simbólicamente decisivo para Carlos II y para Antonio de Zamora. La relativa celebridad que se había labrado con el conocido romance elegíaco supuso la reafirmación de su persona como literato palaciego y el inicio del despliegue de su ascenso social y cortesano. El madrileño estaba ahora introducido de lleno en el círculo palaciego y esto habría de tener unas consecuencias positivas a corto y largo plazo para él.

La etapa de cambios que, en un principio, debían otorgarle mayor reconocimiento laboral y estabilidad económica empezó significativamente el 2 de febrero de 1689. Pero, si bien ese ascenso había sido trabajo propio y competitivo, la progresión de su significativa pero débil posición iría siempre condicionada por agentes externos. Aunque expeditado ese día –debido a los lógicos retrasos debido al luto real– el 31 de marzo el joven madrileño juró el cargo de oficial entretenido supernumerario³⁰² de la Secretaría de Nueva España, oficializándose así la labor que llevaba ejerciendo sin cobro alguno desde 1684, asignándosele 10 escudos de plata al mes³⁰³. Pero la obtención de la plaza supernumeraria coincidió con una muy mala situación de la Hacienda Real por la guerra que marcaría el devenir del reino. La necesidad de sufragarla hizo que «a los empleados en toda la Monarquía les descuentan la tercera parte del sueldo, lo que hará una suma grande.

³⁰² *entretenido*: «se llama también el que está esperando ocasión de que se le haga alguna merced de oficio o cargo, y en el entretanto le dan algunos gajes con que pueda sustentarse» (*Aut.*); *supernumerario*: «lo que está o se pone sobre el número señalado y establecido» (*Aut.*).

³⁰³ *AGI*: Indiferente general, 964; citado desde Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 24.

Diariamente se están buscando todavía otros medios»³⁰⁴. Cuanto más avanzaba el año, peores se ponían las posibilidades de recibir su pequeña paga. Esos otros medios se resolvieron con un recorte importante del dinero de la Secretaría de Indias, además de intentar percibir grandes cantidades correspondientes a los territorios del otro lado del Atlántico³⁰⁵. Ante esta situación de endeudamiento y ausencia completa de ingresos –toda la familia sobrevivía gracias al trabajo de su padre, oficial segundo–, el 2 de octubre dirigiría un memorial al Condestable de Castilla, Íñigo Melchor Fernández de Velasco, duque de Frías³⁰⁶, en el que:

exponía los siguientes motivos para que se le otorgase el empleo de gentilhombre de palacio: los cinco años trabajados al servicio de la Secretaría de Nueva España sin cobro alguno; el goce de la referida ayuda de costa de 10 escudos que, sin embargo, no recibía; y su servicio en los festejos cómicos del año que corrieron a cuenta del destinatario del memorial.³⁰⁷

Estas últimas participaciones de ámbito palaciego del dramaturgo marcarán la ratificación de sus apariciones habituales en los festejos de la corte a lo largo del reinado de Carlos II y Mariana de Neoburgo, su nueva esposa. Ciertamente, el matrimonio del soberano español con la decimosegunda de diecisiete hijos del Elector del Palatinado, Felipe Guillermo (1615-1690), e Isabel Amalia de Hesse-Darmstadt (1635-1709) buscaba, por encima de todo, la sucesión, así que el hábil y estratega Luis Portocarrero, cardenal de Toledo y consejero de Estado –que jugará, precisamente, un papel fundamental en la resolución del problema más adelante–, encabezó la proposición de la segunda esposa de Carlos II:

³⁰⁴ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 48. Carta del 10 de febrero de 1689.

³⁰⁵ «1688, septiembre 25. Se hace aquí todo lo posible para poner en orden la Hacienda. Por este motivo se ha resuelto tomar la tercera parte de las pagas de las encomiendas en Indias, de lo cual obtendrá Su Majestad un millón de reales de a ocho. Además se ha escrito a Roma para que pueda percibir el Rey la décima parte de los beneficios eclesiásticos en las Indias, tributo que nunca se ha pagado y representa gran caudal. Si se hiciese todo bien en España, no faltaría nada. Los eclesiásticos a los cuales el Papa ha mandado contribuir a los gastos de la guerra del Emperador con 500.000 ducados, se han opuesto y no quieren pagar, excusándose con que son pobres» (*Ibid.*, p. 45).

³⁰⁶ Martín Martínez confunde la identidad del Condestable en el documento. Le atribuye tal oficio real a Francisco Fernández de Velasco –hijo bastardo de Íñigo Melchor Fernández de Velasco (1649-1716)– cuando esto es ciertamente imposible porque este «el año [1]681 fue nombrado gobernador y capitán general de la plaza de Ceuta, cuyo empleo sirvió hasta el de 89 que pasó a gobernador político y militar de la ciudad de Cádiz, juntamente con el puesto de Maestre de Campo General del mar Océano y costas de Andalucía, en que sirvió hasta 1696» (Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid ilustres...* *Op. cit.*, I, pp. 227-228). Después de ese año fue nombrado virrey de Cataluña.

³⁰⁷ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 25. En el memorial se puede leer que el dramaturgo «suplica a vuesa merced le honre con una plaza de gentilhombre de su real casa para que desta suerte pueda continuar con algún alivio en ambas ocupaciones, como lo espera merecer de la suma piedad de vuesa merced» (*APM: Expediente personal de Antonio de Zamora, caja 1.112/32. También en Manning, Un estudio biográfico... Op. cit.*, II, p. 335 y Pérez Pastor, *Noticias y documentos...* *Op. cit.*, pp. 295-296).

La consecución de un heredero era cuestión prioritaria según su opinión, por encima de otras consideraciones diplomáticas o internacionales, y doña María Ana parecía reunir garantías en este aspecto. Por esta vez, Portocarrero coincidió con los criterios del embajador imperial en Madrid [conde de Mansfeld³⁰⁸], al defender aquella candidatura.³⁰⁹

En efecto, el casamiento por poderes se celebró el 28 de agosto de 1689 en la Capilla Mayor del Colegio de los Jesuitas de Neoburgo, mientras que la ceremonia con Carlos II hubo de esperar hasta el 14 de mayo –tras haber desembarcado en El Ferrol el 13 de abril y un periplo por A Coruña y Santander– en el Palacio la iglesia del Convento de San Diego, dentro del Palacio Real de Valladolid. El 16 del mismo mes llegó la nueva pareja real a Madrid, alojándose en el Palacio del Buen Retiro hasta el 22 de mayo, que se haría las ceremonias y festejos por la entrada oficial de la nueva reina al Alcázar. Desde el mismo día de arribada a la que sería su nueva ciudad, un gran número de espectáculos –primero privados en el Buen Retiro y seis días después públicos–, entre los que se contaban loas, mojigangas ambulantes con carros, fuegos artificiales y, por supuesto, fiestas reales, fueron celebrándose durante más de un mes³¹⁰. Ante tanta demanda de expresiones artísticas –no obstante menores en comparación con los festejos por el primer matrimonio del rey en 1679 debido a la delicadeza de la economía regia– era lógico que se pidiera a todos los ingenios de la corte y venidos a ella de distintos territorios que participasen en la tan especial ocasión de vuelta de la esperanza popular por la concepción del tan deseado heredero. Es entonces cuando se observa que, cómo no iba a ser de otra manera, el nombre de Antonio de Zamora salió a colación por méritos propios demostrados recientemente para las preparaciones que el conde de Oropesa –«que había sido nombrado por el rey “Protector de Fiestas”»³¹¹ de la Junta Extraordinaria encargada de los fastos nupciales– y su equipo debía de organizar. En este no estaba el Condestable de Castilla –que sí había costeado voluntariamente un festejo público que había encargado al ingeniero y amigo de los dramaturgos “regeneracionistas” José de Arroyo–, por lo que resulta muy

³⁰⁸ Heinrich Franz von Mansfeld (1640/41-1715), será substituido al año siguiente de la llegada de la nueva reina alemana por el conde Lokowitz.

³⁰⁹ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. XXV.

³¹⁰ Para un conocimiento más detallado de estos festejos públicos de Madrid, véanse Zapata Fernández de la Hoz, “El teatro y las fiestas públicas...” *Op. cit.*, pp. 231-236; y Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, pp. 151-163; para los de Valladolid: Lourdes Amigo Vázquez “Fiesta y poder. Los casamientos de Carlos II y Mariana de Neoburgo en Valladolid (1690)”, en *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, María José Pérez Álvarez y Alfredo Martín García (eds.), León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1837-1850. Además, es interesante la *Relación de lo más esencial y cierto que en esta católica corte se ha sabido del viaje de nuestra reina doña María-Ana Palatina del Rbin, Baviera y Neuburg: desde las solemnes entregas de su Majestad hasta su llegada a la Coruña; con los festejos que se le hicieron: publicada Martes 25 de abril 1690*, [Madrid], Sebastián de Armendáriz, 1690.

³¹¹ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 157.

sintomático del alcance y reconocimiento que en ese momento disfrutaba el madrileño como reconocido poeta palaciego –aunque todavía inexperto– que personas con las que habría tenido alguna o ninguna relación o contacto pensarán en él para adjudicarle dos creaciones, una poética y otra dramática. El arte de Antonio de Zamora, de esa forma, ascendía a la categoría pública y expuesta a todos los súbditos de la Corona.

El primer encargo público fueron unos motes para la entrada de Mariana de Neoburgo por la “Calle de los arcos”, que engalanaba con paredes de tela y madera pintadas el espacio levantado para la ocasión entre el Palacio del Buen Retiro –donde se había levantado una puerta de piedra, de pie todavía hoy, por donde saldría la nueva reina³¹²– y la Carrera de San Jerónimo. En ese monumento efímero de homenaje muy simbólico de lo que significaba la nueva reina, es más que probable que Zamora, junto a sus compañeros y algunos amigos, «compusiera algunos de los versos, motes e inscripciones que acompañaban a los adornos y jeroglíficos de esta entrada, en lo que trabajaron poetas como Tomás de Oña, José de Ledesma y Pedro de Arce»³¹³. Por ese motivo, no hay que descartar en absoluto la participación de Lanuza y de Bances Candamo, además de José de Arce. Todos los ingenios de la corte estarían ansiosos de que su nombre estuviera relacionado a esa ofrenda simbólica y pública de toda la corte y los diferentes territorios hispánicos.

Debido a la coincidencia de fechas de los festejos nupciales con el Corpus Christi, la Junta Extraordinaria absorbió las competencias para de la organización de las representaciones sacramentales. Sea como fuere, después del intento fallido de 1687 para estrenar su primer auto sacramental, hoy perdido –*La mayor edad del hombre*–, el joven dramaturgo creó una pieza de claras convicciones religiosas y entendimiento del arte alegórico del género del auto sacramental que, precisamente, versaba sobre la importancia para la Monarquía y para el rey de una nueva y joven reina. Es decir, la que sería la segunda pieza dramática que escribiera Antonio de Zamora –obviando el caso del estudiado eslabón perdido–, había vislumbrado el autor que gran parte de las razones que motivaban su elección fueran que estuviera motivada por las circunstancias políticas, sirviendo de práctica elevada y orgullosa para el desarrollo y culminación del arte de la “ocasionalidad”. Ya sabía qué era lo que el público palaciego –es decir, el perfil de lector/espectador que elegiría los autos de ese año–. No obstante, el aspecto alegórico que debía de tener para el claro reconocimiento de la analogía entre trama y personajes con la realidad le facilitaba

³¹² «Aquel simple gesto venía a escenificar un cierto cambio de actitud, de tiempo y de estilo. Sólidos edificios frente a magnas arquitecturas de cartón piedra» (*Ibid.*, p. 158).

³¹³ Zapata Fernández de la Hoz, “El teatro y las fiestas públicas...” *Op. cit.*, p. 235.

largamente la tarea. Y así, antes del 20 de abril de 1690, Antonio de Zamora tenía escrito el auto sacramental de *La mística monarquía y las bodas del Cordero*³¹⁴, tal y como reza la aprobación final del texto por fray Francisco Arpo de Caller³¹⁵. Pero este hecho, como se verá, no significa, ni mucho menos, que su estreno estuviera cerca de ocurrir. De esa manera, a finales de abril el conde de Oropesa resolvió que los dos autos elegidos para tan importante hito de la corte —siempre previa elección de los autos por el propio rey—, fueran el auto de Zamora y *Primero y segundo Isaac* de Calderón³¹⁶, el cual el madrileño hará una versión del 7 al 29 de junio de 1720 en el teatro de la Cruz, con nuevo entremés y fin de fiesta³¹⁷.

La mística monarquía y las bodas del Cordero es un canto dramático a la alegría generalizada de todo el pueblo por la nueva boda del rey. El sencillo argumento alegórico relata muy claramente el estado de esperanza e ilusión que la princesa del Palatinado significaba para el desafortunado reino: «la Gracia —trasunto de Mariana— cambia su traje *a la alemana* por otro *a la española*; se alude a los distintos lugares por los que transcurre la procesión festiva del recibimiento de la nueva reina; Carlos II es nada menos que el Cordero; etc.»³¹⁸. A pesar de esta euforia y animoso recibimiento que se le hizo a la Neoburgo, estas efusivas muestras de afecto y cariño vasallo tenían el mismo fin por el que Portocarrero la eligió de tan fértil estirpe de mujeres alemanas. Y esto, irremediabilmente, y como reflejo de la

³¹⁴ *Auto sacramental alegórico intitulado La mística monarquía y las bodas del cordero, de d. Antonio de Zamora*, [Madrid], [1690]: 33 ff. (Fundación Lázaro Galdiano — Signatura: MC 6-12 [I. 15587] — Signatura antigua: Olim: Ms. 585 — Signatura antigua: Olim: M 38-34). También conservado en *Auto sacramental Alegórico La mística monarquía y las bodas del cordero, de d. Antonio de Zamora. Le escribió para el año de 1690 con ocasión de las Bodas del rey nuestro señor don Carlos II con ña. Mariana de Neoburgo, su segunda esposa en Autos y loas manuscritas de Zamora y Arriaga*, [s. l], [s. XVIII], ff. 10-58v (BNE: MSS/14765).

³¹⁵ Aprobación al final del texto por fray Francisco Arpo de Caller, con fecha 20 de abril de 1690, en el testimonio *Auto sacramental alegórico intitulado La mística monarquía y las bodas del cordero, de d. Antonio de Zamora*, [Madrid], [1690], f. 33v (Fundación Lázaro Galdiano — Signatura: MC 6-12 [I. 15587] — Signatura antigua: Olim: Ms. 585 — Signatura antigua: Olim: M 38-34).

³¹⁶ “Habiendo puesto en las reales manos de Su Majestad la consulta de la Junta de las fiestas del Corpus de 17 deste mes, en que proponía los Autos Sacramentales que se han de representar aquel día, se ha servido Su Majestad de elegir el de D. Antonio de Zamora intitulado *Mística y Real Monarquía y Las Bodas del Cordero*, y el de Don Pedro Calderón intitulado *El Sacro Parnaso* [después se cambiaría por *Primero y Segundo Isaac*]. De que doy aviso a V.S. para que lo participe a la Junta. Guarde Dios muchos años. Madrid y Abril de 1690. El Conde de Oropesa. (Al pie): Sr. D. Gil de Castejón” (citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 26). Además también está en *Lista de Autos Sacramentales que se han representado en esta villa desde el año de 1670 hasta 1701*, Pérez Pastor, Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid, Clase 16, 2ª-200-5, citado por José Mª Ruano de la Haza, al igual que el legajo nº 4ª-254-2 BHM, en su edición del auto sacramental de Calderón *Andrómeda y Perseo*, Kassel, Reichenberger, 1995, p.13.

³¹⁷ Jeronimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 485-490; Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 99, y II, P. 822; y Calderón de la Barca, *Autos sacramentales completos, nº 42, La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca Primero y segundo Isaac*, Alejandra Pachecho (estudio y ed.), Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2003, pp. 15-16.

³¹⁸ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 26.

opinión pública y de toda la corte, debía exponerse de forma clara y totalmente directa, como sucede en la mojiganga que acompañó al auto, tal como se indica en la edición moderna hecha por Martín Martínez:

- GITANA 2ª. Si no me engañan
las señas, antes de un año
habrá un gran día en España.
- GITANA 1ª. Hágalo Dios. Diles más.
- GITANA 2ª. Los más dichosos monarcas
serán que haya visto el mundo.³¹⁹

Sobra comentar el anhelo casi necesitado de los súbditos y de la nobleza española para que se cumpliera los vaticinios de las dos gitanas. El nacimiento de un vástago equilibraría a la vez que calmaría de manera contundente y casi definitiva —o al menos temporalmente— la agitada, inestable e insalubre política interior, alejando los intereses extranjeros del Salón del Trono del Palacio Real. Y para este mensaje se escoge la pieza de Antonio de Zamora, convirtiéndose en la prueba definitiva de que en el ascenso y en la carrera para optar a formar parte constante y habitual de la creación de las fiestas palaciegas —con la consiguiente aportación económica— iba por muy buen camino y su teatro íntimamente motivado, creado y ligado a la situación política del reino empezaba a gustar o, al menos, se le valoraba justamente. La amplitud de ese nuevo público que empieza a conocer por costumbre las dotes artísticas de Zamora supone una multiplicación de los contactos y posibles fuentes de mecenazgo o, simplemente, de relación artística, literaria, ideológica o política. Además no hay que olvidar que fue una obra de carácter público, haciendo así que su nombre y la relación con tan importante y honroso acto como son las festividades de los reyes empezara a funcionar de fructífera promoción y publicidad para el inicio del reconocimiento y difusión de su nombre por el pueblo de Madrid —aunque no sin confusiones y atribuciones a otros³²⁰—. Por eso esto solamente era el principio; debía proseguir. La elección por parte del rey —y de Oropesa— de su auto sacramental tenía, como se ve, una gran significación. Si bien, la elección del auto en sí puede considerarse como consecuencia del renombre conseguido con *¿Qué más castigo que celos?* y con la epístola elegíaca a Bances, también supone otro punto y aparte en la carrera del madrileño. Después de su debut palaciego en 1688 y la reafirmación promocional de su persona en 1689, *La*

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 1015-1016.

³²⁰ «Consta en el recuerdo de fiestas del Corpus de la ¿contaduría? de la razón año de 1690 ser de este autor y no de Candamo como se quiere decir» (BNE: MSS/14765, f. 58v).

mística monarquía y las bodas del Cordero representará el inicio de la consagración del dramaturgo como representante de las fiestas reales de la corte y figura literaria de referente de la última década de Carlos II.

3.1.1. Una zarzuela para Mariana de Neoburgo, nueva reina

Pero estas no fueron las únicas participaciones de Antonio de Zamora en el importantísimo evento del casamiento de Carlos II con Mariana de Neoburgo. Si el encargo de la escritura de un auto sacramental, justamente, para año tan significativo había sido, por descontado, una muestra incuestionable de que el joven dramaturgo estaba asentando su posicionamiento como dramaturgo palaciego al que se le empezaba a tener en cuenta, hubo otro mandato del Condestable de Castilla hacia él que subrayaba la realidad de su más que notorio reconocimiento. Esta vez su carácter era privado, en contraposición a las anteriores, públicas, dictadas por el conde de Oropesa. En un certificado notarial fechado el 19 de abril de 1690 se lee esto:

Yo, Juan Cubero Tirado, escribano del Rey Nuestro Señor, vecino de esta villa de Madrid, doy fe que hoy día de la fecha, habiendo estado con Damián Polope y Agustín Manuel, autores de comedias en esta villa, y preguntándoles por qué causa no habían mandado poner carteles para representar en los corrales, respondieron que tienen que ensayar diferentes fiestas para S.M. y algunas de orden del Sr. Condestable, como son *No hay con amor competencia*, *La púrpura de la rosa*, *Fieras afemina amor*, una zarzuela de don Antonio de Zamor[a y] otras tres fiestas que habían de poner para representar las Carnestolendas, y los autos que se les han de entregar para la fiesta de Corpus [...], por cuya razón no pueden estudiar para representar en los corrales, y para que conste donde convenga, por mandado del Sr. Corregidor del presente en Madrid a 19 días del mes de abril de 1690 años.³²¹

Es muy importante la denominación de “zarzuela” que hace Juan Cubero de la pieza de Zamora, cuya figura ahora ya conoce totalmente el escribano real, muy probablemente por el aumento de referencias que hacia él haría el encargado de los festejos de palacio. Como es sabido, en la época la nomenclatura del género de las fiestas reales (drama mitológico, zarzuela y ópera) no estaba precisamente fijado y a los dramas mitológicos (compuestos de tres jornadas) se los denominaba simplemente como “comedias nuevas” o “comedias famosas” por la misma organización de las jornadas y por el desconocimiento del copista de la cantidad y de la importancia de la música. Pero en cuanto a las zarzuelas y las óperas,

³²¹ *Fuentes VI*, p. 124.

que solamente constaban de dos o una jornada, esa diferencia era un rasgo característico que hacía que fuera imposible confundirlos con comedias para los corrales. En relación a la pieza poético-musical de 1690 se sabe con seguridad que fue una zarzuela y no una fiesta cantada porque, precisamente, la documentación de la pieza de 1688 se la denominó «comedia famosa», facilitando saber que la pieza tenía tres jornadas y no dos o una, como generalmente sucedía en los casos que se indicaba literalmente en los testimonios en relación a las zarzuelas. De esa forma se descarta la opción que esa referencia del 19 de abril corresponda a una reposición de *¿Qué más castigo que celos?*

Otro dato importantísimo es que el 6 de abril de 1690 la futura reina Mariana de Neoburgo desembarcó en El Ferrol. «Desde 4 del corriente [mayo], que en Valladolid se celebraron las augustas bodas de nuestros Católicos Monarcas, hasta el jueves 11 que sus Majestades se pusieron en camino a esta Corte [Madrid]»³²². Se sabe que los reyes no entraron a Madrid hasta el 16 de mayo, públicamente el 22 de mayo, como así lo atestigua el *Bosquejo* de Francisco Fabro³²³. Por lo tanto, y lo más lógico, es que fuera a partir de ese día que empezaran a celebrarse fiestas reales en presencia de los dos reyes.

Hay constancia que el 13 de abril empezaron los festejos para la llegada de la futura reina en Madrid: *Festejo y loa en el regocijo que tuvo esta Corona con la deseada noticia del feliz arribo de Mariana de Neoburgo al puerto del Ferrol: hizose al Rey Nuestro Señor don Carlos II por los representantes de las dos compañías desta Corte en la Real Plaza de Palacio el día trece de abril y le ofrece a su católica Majestad en manos del señor don Íñigo Melchor F[ernán]d[e]z de Velasco*. El autor de este “festejo y loa” es el arquitecto José de Arroyo³²⁴. Pero, si atendemos a los hechos históricos y al mismo título del documento citado, esta celebración dista mucho de ser una fiesta real. La primera de las razones fue la de haber sido ejecutada en la plaza del Palacio Real, circunstancias que imposibilitan la realización de una fiesta real dramática por la falta de infraestructura tramoyista, además de la diferente naturaleza dramática de lo que se llama “festejo y loa”. La segunda es por ser, al parecer, y según Rafael Martín, una procesión festiva desde la calle de Atocha hasta la de Oriente que culminó en una loa teatral

³²² “De Madrid a 16 de mayo de 1690”, en *Nuevas ordinarias de los sucesos del Norte*, Por Sebastián de Armendariz, librero de Cámara de su Majestad y Curial de Roma, 16-05-1690, p. 117. Como se ve en este documento, la boda entre Carlos II y Mariana de Neoburgo se celebró en el Palacio Real de Valladolid el 4 de mayo y no el 14 como en muchos lugares se sugiere.

³²³ *Bosquejo de la entrada que en esta Corte executó a veinte y dos de mayo de 1690 nuestra reyna doña Maria-Ana* (BNE: VE/194/16, 1690).

³²⁴ Se puede encontrar la descripción de esta fiesta en Virginia Tovar Martín, “El arquitecto madrileño José de Arroyo autor del Festejo y Loa en honor de Mariana de Neoburgo”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp. 285-298.

compuesta por el citado arquitecto en la plaza de Palacio³²⁵. En este acto público solamente celebra en la Corte la noticia del arribo a suelo español –El Ferrol– de la reina Mariana de Neoburgo, de lo que se deduce que el festejo solamente fue presenciado por el rey. Más tarde una comitiva cortesana, encabezada por Carlos II, se dirige a Valladolid para recibir a Mariana, se celebran las nupcias y, como anteriormente se ha dicho, los soberanos entran en Madrid públicamente el 22 de mayo.

Relativo a la entrada de la reina y la representación de dichas fiestas reales que el documento del 19 de abril hacía mención, en consecutivos documentos notariales referentes, precisamente, a la ausencia de las comedias en los corrales, se pueden deducir las circunstancias en las que tendrían lugar las cuatro fiestas y entre las que se encuentra la “zarzuela de Antonio de Zamora”: «[las compañías teatrales no pueden representar en los corrales por tener que] estudiar y ensayar diferentes fiestas para cuando llegase al Real Sitio del Buen Retiro la Reina nuestra Señora (que Dios guarde)»³²⁶. Por lo tanto, las fiestas reales que formaban el grueso de los festejos de la coronación de Mariana de Neoburgo tuvieron que celebrarse obligatoriamente a partir del 22 de mayo de 1690 en el Coliseo del Buen Retiro, en presencia de la nueva reina.

En este punto es cuando el documento notarial del 19 de abril del mismo año, antes transcrito, adquiere importancia en el tema tratado. Cuando el escribano real –y, por lo tanto, persona informada de gran parte de las celebraciones reales–, Juan Cubero Tirado, pregunta a las dos compañías teatrales de Madrid la razón por la que no han colgado los carteles de las próximas representaciones en los corrales, estos le responden «que tienen que ensayar diferentes fiestas para S.M. y algunos de orden del Sr. Condestable». Englobar la misteriosa «zarzuela de Antonio de Zamora» junto a *No hay con amor competencia* y a las dos fiestas reales de Calderón (*La púrpura de la rosa*, *Fieras afemina amor*,) hace que obligatoriamente la pieza de Zamora tenga en su génesis el objetivo de celebración real, dada la precisa “ocasionalidad” a la que está fundido el género de las fiestas reales. El no haberse estrenado aún esta nueva zarzuela hace que sea imposible para el escribano saber el título de la misma, a diferencia de las de Calderón. Además, el festejo y loa anteriormente comentados del 13 de abril ya habían sido representados. Y fijándonos en la fecha en que el escribano real conoce de los ensayos de las compañías de Damián Polope y Agustín Manuel para las cuatro fiestas reales que en un futuro muy próximo se ejecutaran –

³²⁵ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 113.

³²⁶ AV Secretaría: 3-476-8, extraído del documento núm. 24 b de *Fuentes VI*, p. 125.

presumiblemente en el Coliseo del Buen Retiro o en el Salón Dorado del Alcázar—, llegamos a la conclusión que esta «zarzuela de Antonio de Zamora» debe de englobarse en los inmediatos festejos para el recibimiento de la nueva reina Mariana de Neoburgo y de las nupcias de los reyes. Es más, debió de pertenecer a la parte más importante de esta celebración por la naturaleza dramática de fiesta real. Es muy posible que, además de la entrada de Mariana de Neoburgo y de sus nupcias con Carlos II, también se celebrase alguna fiesta real dedicada al Emperador austríaco Leopoldo I.

Mientras que, según parece, *La púrpura de la rosa* se representó algún día entre el 16 y el 22 de mayo³²⁷, *Fieras afemina amor* no se representó hasta entrado junio. De *No hay con amor competencia*³²⁸ y la zarzuela de Antonio de Zamora no hay referencia en ningún documento administrativo, por lo que pudieran haber sido representadas en los días de espera de los reyes en el Buen Retiro antes de la presentación oficial del 22 de mayo.

Debido a la festividad de Corpus Christi, los festejos reales se enlazaron con los autos sacramentales, haciendo de colofón final, con el comentado y simbólico auto de Zamora *La mística monarquía y las bodas del Cordero* y la adaptación para la ocasión o simple reposición de *Primero y segundo Isaac* de Calderón. Sobre este último de Calderón, Rafael Martín Martínez sostiene que para ese año fue una versión hecha por Zamora de *El laberinto del mundo*³²⁹. Esto no significa que se estrenase para los autos de ese año, tal y como Pérez Pastor y el legajo nº 4^a-254-2 de la Biblioteca Histórica de Madrid lo corroboran³³⁰. En realidad el auto que sostiene Martín Martínez fue representado para los auto de 1699. El mismo investigador fija las representaciones de 1690 el 25 de mayo³³¹, pero la notificación a Damián Polope del 9 de junio muestra que no sucedió así: «dijo que por los motivos que lleva respondido Agustín Manuel no ha representado con su compañía en el corral, ni ahora puede representar el auto por estar una dama enferma de su compañía»³³². Los autos se pospusieron porque se necesitaron las compañías en el ensayo general para la fiesta real *Fieras afemina amor*—nombrada como *Hércules*— el día 2 de junio para el estreno el día 4 del mismo mes. Pero debido a aplazamientos por jaqueca de la reina madre, fiesta de toros en el Retiro e indisposiciones, al final esa fiesta se representó hipotéticamente el 14 y 15 de

³²⁷ Zapata Fernández de la Hoz, “El teatro y las fiestas públicas...” *Op. cit.*, p. 233.

³²⁸ Existe una edición crítica moderna con la referencia *No hay con Amor competencias. Fiesta teatral a las bodas de Carlos II y Mariana de Neoburgo*, María Teresa Cacho Palomar (ed.), Kassel, Reichenberger, 2015.

³²⁹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 26-27; Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 681.

³³⁰ *Lista de Autos Sacramentales...* *Op. cit.*, p.13.

³³¹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 26.

³³² AV/Secretaría: 3-476-8, extracto de *Fuentes VI*, p. 126.

junio³³³. Por su parte, los autos sacramentales –entre la que estaba la segunda obra estrenada de Zamora– se tuvieron que representar después de esta fecha, debido a que se ordenó que «“se echasen una o dos comedias”, a partir del 10 de junio, “porque los autos no se cortasen a tercero o cuarto día”»³³⁴. Una de esas comedias representada fue *Dar tiempo al tiempo* ese mismo día por la compañía de Agustín Manuel.³³⁵

Otro dato muy importante que ratifica la representación de una zarzuela de Antonio de Zamora para dichos festejos es la aparición de un entremés del dramaturgo para fiestas reales. Aunque el hecho de que la pieza de teatro breve, que se ha conservado con el simple título de *Entremés para las fiestas reales*, esté escrita por Zamora no significa que obligatoriamente sea del mismo autor. Pero, como en otros muchos casos del mismo dramaturgo, lo más probable es que este entremés de autoría asegurada se escribiera junto con la mencionada zarzuela de 1690 del madrileño. Rafael Martín asegura que el entremés formó parte de los festejos de Mariana de Neoburgo.

Por lo sobrecargado de la programación palaciega –como estamos viendo–, los problemas con las compañías y los autos sacramentales (de representación obligatoria por Corpus Christi), tampoco hay que descartar, aunque poco probable, la posibilidad que la zarzuela que había escrito Antonio de Zamora no hubiese sido finalmente representada –tal y como ocurrió con las tres comedias proyectadas para Carnestolendas³³⁶–, lo que explicaría la ausencia y el desconocimiento, no solamente del título de la zarzuela, sino de que tuviera la oportunidad de ser reproducida por algún copista y que le hubiera dado la oportunidad de resistir y llegar hasta nuestros días. Igualmente, si ciertamente el *Entremés para las fiestas reales* se corresponde con la zarzuela para los festejos de 1690 a los que estamos haciendo referencia, no se explicaría por qué se copió el entremés y no la fiesta real, mucho más importante. El hecho que el entremés se copiara puede demostrar que fue representado. Pero, como decimos, habría que asegurar que el entremés se corresponda con la fiesta real de Zamora que el documento notarial del 19 de abril informa y no con otra fiesta real de distinto autor o, incluso, de distinta celebración. Aunque, como decimos, es poco probable esta posibilidad por ser Antonio de Zamora habitualmente autor de los entremeses, bailes y loas de sus propias obras y por la existencias, como ha descubierto Rafael Martín, de

³³³ *Fuentes VI*, pp. 290-291.

³³⁴ *Fuentes VI*, p. 291.

³³⁵ *Fuentes VI*, p. 302.

³³⁶ «Domingo, lunes y martes de Carnestolendas de 1690 (5, 6 y 7 de febrero). Dos compañías [las de Damián Polope y Agustín Manuel de Castilla]. Tres comedias proyectadas, que no se representaron» (*Fuentes I*, p. 256).

alusiones metaliterarias de la llegada de la reina en el entremés. Esto irrevocablemente vincularía la pieza de teatro breve con la zarzuela real por ser esta la única fiesta real que escribió Zamora ese año de 1690³³⁷.

Así pues, y después de corroborar los documentos notariales y la existencia del entremés –confiando que fuera del dramaturgo madrileño–, con total seguridad podemos decir que Antonio de Zamora escribió una fiesta real –con su correspondiente entremés– que tuvo que representarse ante Carlos II y Mariana de Neoburgo en el Coliseo del Buen Retiro un día entre el miércoles 16 de mayo y el viernes 2 de junio³³⁸.

En cuanto al título de la segunda fiesta real del madrileño, es menester detenerse en una opción que se ha barajado. La doctora María Isabel González Roncero en un trabajadísimo artículo crea una lista de las piezas poético-musicales de Zamora³³⁹. En él sitúa como primera representación palaciega del madrileño, precisamente, *Apolo y Dafne*³⁴⁰. Para su autoría argumenta que es Luis Iglesias de Souza, en su *Teatro lírico español*³⁴¹, el que afirma que el libreto de la fiesta puesta en música por Durón y Navas es de Zamora. Pero en esa lista de fiestas reales de Zamora, hay varias que faltan, como se verá. La primera de ellas es la fiesta cantada *¿Qué más castigo que celos?* La atribución de González Roncero se basa en su totalidad a la referencia de Iglesias de Souza, el cual no aporta grandes pruebas para demostrar que *Apolo y Dafne* fue representada en la entrada de la reina Mariana de Neoburgo bajo la autoría de Antonio de Zamora.

En relación a este tema, Raúl Angulo ha editado el manuscrito musical de Apolo y Dafne –los únicos testimonios que hay de la pieza–, llegando a la conclusión que en la parte musical, como se indica en la portada de las partituras bajo la signatura MSS/2208, los autores son Sebastián Durón para la primera jornada y Juan Navas hijo para la segunda³⁴².

³³⁷ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, pp. 113-114.

³³⁸ Muy posiblemente la representación tuviera lugar algún día de la semana de a partir del martes 22 de mayo hasta el viernes 25, debido a la fiesta de Corpus, pudiéndose aceptar también los días 26 y 27. Más allá de este domingo no lo creo por la razón que para el viernes día 2 de junio estaba programada el ensayo general de la fiesta real *Hércules*.

³³⁹ González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, pp. 127-162.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 128.

³⁴¹ Luis Iglesias de Souza, *Teatro lírico español*, A Coruña, Diputación, 1991-1996, vol. I, p. 318.

³⁴² El manuscrito M/2208 de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España se encuentra toda la música para *Apolo y Dafne*. El título exacto de este testimonio es *Apolo y Dafne: zarzuela en 3 jornadas / del maestro Durón* [y del mtro. Navas]. La importancia de esta zarzuela está en ser una de las primeras en «marcar el canto “more italiano” y galante» (Becker, “El teatro lírico en...” *Op. cit.*, p. 413) que traerá consigo el estilo italiano (en el que tendrá una importancia capital la introducción de la aria) en la música cortesana con la venida de Mariana de Neoburgo. La música para esta fiesta real, como se ha dicho, fue a cargo del maestro Sebastián Durón para la primera jornada y del maestro Juan Francisco Gómez de Navas y Sagastiberri (conocido por Juan Navas, hijo) para la segunda jornada.

En ese punto consigue una datación de la pieza poético-musical mediante el análisis comparativo de esta obra y obras anteriores de Durón, resultando de ese estudio que *Apolo y Dafne*, debido a los avances de la composición poético-musical próximo al estilo italiano, debió de estrenarse en 1705³⁴³. Para los dramaturgos baraja las opciones de José de Cañizares y de Antonio de Zamora para cada una de las jornadas de la zarzuela. Después de descartar a Juan Antonio de Benavides³⁴⁴ mediante el reconocimiento del error de Leandro Fernández de Moratín –que se fue transmitiendo con el tiempo– y las incoherencias temporales y de lugar que generaba esta autoría, Angulo aplica otro número de argumentos contrastivos con el estilo de ambos autores en obras anteriores y posteriores. Las conclusiones a las que llega son que José de Cañizares escribió la primera jornada de la zarzuela –con la música de Durón– y Antonio de Zamora la segunda –con música de Navas–. Pero en estas pruebas para la validación de esas hipótesis, hay varios aspectos que no corresponden con la realidad o, al menos, emiten una visión equivocada de la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Sin aportar más pruebas de los aspirantes a autores que las correspondencias de las otras colaboraciones de Durón con dramaturgos –obviando a ingenios como Melchor Fernández de León, Lorenzo de las Llamosas o incluso Francisco Bances Candamo–:

A diferencia de lo que ocurre en la primera jornada, en la segunda jornada se siguen más de cerca los modelos del teatro musical de finales del siglo XVII. [...] Zamora, a diferencia de Cañizares, no escribe siempre los recitados en versos de siete y once sílabas con rima pareada, sino que suele emplear los recitados escritos en romance, como sucede en la segunda jornada de *Apolo y Dafne*. Así, por ejemplo, en el libreto de la zarzuela de *Zamora Viento es la dicha de amor*, los pasajes que tienen la indicación de “recitado” están escritos en romance.³⁴⁵

Si bien el recitado al que alude Angulo al final de la cita es correcta –se trata del recitado de Amor que empieza «Confusa, asustada tropa»–, esta prueba encuentra una seria contradicción en una obra relativamente temprana como es *Muerte en amor es la ausencia*, estrenada el 17 de noviembre de 1697 en el Coliseo del Buen Retiro para el aniversario de Carlos II. A la mitad de la tercera jornada aparece en el testimonio musical de la fiesta real

³⁴³ Véanse todas las pruebas que lleva a cabo en el ámbito musicológico en Sebastián Durón y Juan de Navas, *Apolo y Dafne*, Raúl Angulo Díaz (ed.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Buelo, 2014, pp. 11-16.

³⁴⁴ En los catálogos de Eugenio de Ochoa (1838) o de Alberto de La Barrera (1860) se atribuye *Apolo y Dafne* a Juan Antonio Benavides, junto a las piezas *Loca, cuerda, enamorada y acertar donde hay error*, *El Marte español Guzmán*, *Nuestra Señora del Mar y conquista de Almería*, *San Cristóbal, su vida y muerte* y *Con bellezas no hay venganzas*.

³⁴⁵ Durón y Navas *Apolo y Dafne... Op. cit.*, pp. 27.

un recitado de Júpiter –«Amado hijo Mercurio»³⁴⁶– que, curiosamente, tiene la forma estrófica de lira, es decir, versos heptasílabos y endecasílabos³⁴⁷. Su naturaleza y composición fueron estudiadas por Mariano Lambea y Lola Josa: «se trata de una pieza importante dentro de la comedia. En ella consta el único recitado con intercalación de cuatros y breves piezas a solo. En conjunto, el tono es recogido en las melodías a solo y exhortativo en los cuatros»³⁴⁸. Y sí, ese recitado es de Antonio de Zamora y no es un romance.

Algo semejante –aunque esta vez con matizaciones– ocurre con el asunto de la utilización de arias por el autor de *¿Qué más castigo que celos?*: «parece, en concreto, que Zamora tardó más que Cañizares en incorporar arias en sus obras escénicas, como puede apreciarse en las mencionadas *Viento es la dicha de amor* y *Áspides hay basiliscos*, en cuyos textos no se indica aria alguna»³⁴⁹. Correcto, pero si nos fijamos en el manuscrito poético de *Muerte en amor es la ausencia* encontramos en la mitad de una intervención cantada de Júpiter al final de la primera jornada: «Canta; aquí aria cantada». Esta acotación hace referencia a – esta vez sí– un romancillo que se inicia «Las iras detén». Pero por el hecho que esa estrofa funcione como estribillo de un largo tono, puede indicar que, precisamente, el fragmento cantado airosamente era toda la intervención de Júpiter y no solamente las repeticiones³⁵⁰. No obstante esta evidencia, la indicación de la misma en el testimonio MSS/15095 de la Biblioteca Nacional de España está hecho con posterioridad a la escritura conjunta del manuscrito. Además, es el único testimonio de los tres que hay del cuerpo poético-musical de la fiesta en el que aparece³⁵¹. Por lo tanto, aunque no es posible que el tono airoso de «Las iras detén» sea el original de 1697, sí que pudiera serlo de tiempo después para una hipotética reposición con nueva o modificada música, quién sabe si antes de *Ópera deducida*

³⁴⁶ *Muerte en amor es la ausencia Comedia en 3 jornadas puesta en música por M[aestro] Durón representada en el cumpleaños del Rey S. M.* [s. l. s. i.], 66 ff. numerados. [h. 1697]. (BNE M/1365). Está modernamente editado en Lola Josa y Mariano Lambea, “Antonio de Zamora - Sebastián Durón. *Muerte en amor es la ausencia*. Transcripción poético-musical”, en Antonio de Zamora y Sebastián Durón, *Muerte en amor es la ausencia*, estudio y edición crítica de Jordi Bermejo Gregorio; transcripción poético-musical Lola Josa y Mariano Lambea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pp. 77-82.

³⁴⁷ La reproducción crítica y moderna de este tono ocupa los versos 2475-2482 de la fiesta real (*Ibíd.*, p. 239).

³⁴⁸ Lola Josa y Mariano Lambea, “Antonio de Zamora - Sebastián Durón. *Muerte en amor es la ausencia*. Transcripción poético-musical”, en *Ibíd.*, p. VII.

³⁴⁹ Durón y Navas *Apolo y Dafne... Op. cit.*, pp. 28.

³⁵⁰ La reproducción crítica y moderna de este romancillo airoso ocupa los versos 682-687; 706-711; 736-741. Por su parte, toda esa hipotético fragmento ocupa los versos 682-761 (Zamora y Durón, *Muerte en amor... Op. cit.*, pp. 149-153).

³⁵¹ Junto con este testimonio manuscrito poético y el de las partituras de la fiesta, existe el testimonio poético *Comedia Nueva / Muerte en amar es la ausencia* [s. l. s. i.], [s.XVIII], ff, 44r-98v (BNE: MSS/16323), que procede a su vez del primer testimonio (BNE: MSS/15095).

de la guerra de los gigantes (¿1701?), «la primera obra escénica de Durón en la que aparece el término “arieta”»³⁵².

A pesar de estas contradicciones e inexactitudes –que pueden hacer que *Apolo y Dafne* sea anterior a 1705–, lo que es innegable es que, desde el punto de vista comparativo de la musicología de Angulo, esta obra muy difícilmente puede ser de 1690. Por ese motivo, y a falta de más investigaciones que arrojen más luz sobre la fecha y autoría de esa zarzuela, se considerará ese año y esa autoría compartida del libreto como provisional. De esa manera, pues, también ha de descartarse como el título de la zarzuela de Antonio de Zamora que se refiere el documento notarial y que, con toda seguridad, formó parte del gran festejo de recibimiento de la nueva reina Mariana de Neoburgo en mayo-junio de 1690.

3.1.2. Contexto político entre 1690 y 1692

Salía más que reforzada la posición cortesana de Antonio de Zamora de aquel año. El auto, la participación en la “Calle de los arcos” y la zarzuela habían sido los requerimientos prácticos que el dramaturgo necesitaba para que la promoción que supusieron las obras de los años anteriores eclosionase en reafirmación palaciega. Todo Madrid y, muy importante, los círculos de poder y de la alta nobleza empezaban a conocerlo como una joven promesa del teatro español, con gran talento para los espectáculos y eventos relacionados con la Monarquía, es decir, las muestras artísticas con implicación política. El Condestable de Castilla –persona influyente de facto en la promoción– lo consideraba como un más que conveniente y beneficioso fichaje para la campaña pedagógica y de presión política y crítica que estaba llevando a cabo mediante la plantilla de dramaturgos de leales convicciones para la lucha contra la corrupción extranjera en Palacio. No extraña, pues, que se le concediera un puesto supernumerario en la Secretaría de Nueva España como premio a los servicios prestados en los festejos por el Mayordomo mayor organizados, es decir, por el apoyo político que su pluma le había ofrecido. Para la progresiva entrada y relación con las entidades y organismos dependientes de la Hacienda Real era un arma de doble filo. El recién estrenado nuevo estatus en el ámbito literario palaciego y laboral debía de revertir en el dramaturgo en forma de la sustentación económica. Este aspecto era esencial para un miembro de la intelectualidad y círculo artístico que dependían en exclusividad sus rentas de la administración real. Sin embargo, a 2 de octubre de 1690, nada de lo prometido

³⁵² Durón y Navas *Apolo y Dafne... Op. cit.*, p. 13.

repercutía en su vacío y resonante bolsillo, de ahí el memorial con el que pedía o bien que se le abonase todo lo que se le debía o que se le diera más oficios que, gracias a su meritoria promoción palaciega, ahora podía desempeñar, tal como el de gentilhomme de palacio³⁵³. Como se ve, después de toda la fama que le había producido ese año Antonio de Zamora se veía en todas las capacidades y aptitudes dignas para dar un paso de gigante en su posición social y palaciega. Este hecho reafirma, desde el punto de vista interior del dramaturgo, lo clave que fueron para su reafirmación las piezas poéticas y dramáticas anteriores. Pero no habría de recibir de todas las demandas y súplicas al Condestable de Castilla más que 200 ducados de vellón por el pago del auto sacramental, en fecha tan tardía como fue el 29 de noviembre³⁵⁴. Aunque la cifra no era nada desdeñable y seguramente muy bien recibida por el dramaturgo, esto no era más que un pago ocasional y puntual por tanto trabajo en el año y la trascendencia de los actos —al cambio era la cuantiosa suma de 2.200 reales de vellón—, pero no se reconocían los diez escudos de plata de su empleo en la Secretaría. Y estaba en la demora en el cobro del que debiera de ser los ingresos fijos de este trabajo por el que Antonio de Zamora, bien conocedor del estado de la economía de la Corte, había de continuar escribiendo fiestas reales y participando en los espectáculos y celebraciones de la familia real. Es decir, si la demanda del puesto de gentilhomme como otra fuente de ingresos fija no había surgido efecto, debía continuar explotando los cobros ocasionales hasta que lograra un empleo que le dé una relativa estabilidad. Y, para eso, el joven dramaturgo estaba predestinado a seguir escribiendo piezas dramáticas motivadas por las circunstancias políticas, esta vez, en el reinado de la nueva soberana.

La situación política de España en 1690 era, cuanto menos, conflictiva. El control y poder de gobierno que tenía el conde de Oropesa era ratificado por los apoyos de grandes de la alta nobleza, tales como el Condestable de Castilla, los marqueses de Mancera, Balbases y el de los Vélez³⁵⁵. Parecía, como informaba el enviado del Palatinado, el barón de Novelli, que «el conde de Oropesa desde la Presidencia de Italia continúa teniendo la mayor intervención en todos los negocios graves, como en lo pasado, lo cual hace suponer

³⁵³ “Suplica a vuesa merced le honre con una plaza de gentilhomme de su real casa para que desta suerte pueda continuar con algún alivio en ambas ocupaciones, como lo espera merecer de la suma piedad de vuesa merced” (APM: Expediente personal de Antonio de Zamora, caja 1.112/32). Citado por Martín Martínez, *El teatro breve...* Op. cit., p. 25.

³⁵⁴ *Archivo de la parroquia de San Ginés de Madrid*: legajo 26, f. 159v, AV: Contaduría, 3-720; Pérez Pastor, *Noticias y documentos...* Op. cit., p. 296; y Zapata Fernández de La Hoz, “El teatro y las fiestas...” Op. cit., p. 235. Citado por Martín Martínez, *El teatro breve...* Op. cit., p. 27. Este último da la equivalencia de dicha suma en 74.800 maravedíes.

³⁵⁵ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* Op. cit., p. 151.

que no está tan próxima su caída como quieren sus émulo»³⁵⁶. Ese año todavía el que hacía las funciones de primer ministro todavía gozaría de la benevolencia de las intrigas palaciegas. Pero esa cierta estabilidad no habría de durar mucho debido, precisamente, por los esfuerzos que él y su equipo de gobierno creían necesarios para devolver a la Monarquía su antiguo esplendor:

El implacable Vélez elaboró informes hacendísticos en los que afirmaba abiertamente la necesidad de acometer una reforma fiscal que debía obligar a la Iglesia y a la nobleza a tributar, y si no hallaban de dónde sacar el dinero se les debía permitir liberar benes de mayorazgo y de “manos muertas” para sanear así sus propias economías.³⁵⁷

El 10 de febrero el conde de Oropesa firmaba el decreto que hacía empezar estas medidas de choque que permitieran ingresar a las Arcas Reales altas cifras suficientes para poder sufragar la costosa guerra contra Francia y, de paso, extender la austeridad y los recortes a todo el órgano administrativo con el que rescatar la maltrecha economía de todo el reino.

Estas medidas afectaban directamente a un grupo jerárquico que, como se irá viendo, no estaba dispuesto a hacer lo que el valido en funciones les ordenase si significaba una reducción de su riqueza y, por lo tanto, poder. Por ese último motivo, principalmente, surgió rápidamente un movimiento contrario a Oropesa que, utilizando la querrela de la soberanía propia de cada noble sobre su patrimonio, tendría como fin recortar el radio de acción y de control del conde, sino directamente derrocarlo por sus atrevimientos. Un gran número de grandes de España y miembros de la alta nobleza muy celosos de su posición en la jerarquía social y fieles defensores de lo español ante lo foráneo empezaron a ejercer presión y denunciar, ya no la hipotética injusticia de las medidas de impuestos, sino el enriquecimiento y la ostentación de cargos honorables a personas a él relacionadas o debido a su consentimiento. La designación del embajador imperial en la corte ya por poco tiempo, el conde de Mansfeld, como responsable del viaje de la futura reina española por territorio europeo en su periplo de llegada o el ascenso a Caballerizo mayor de la nueva reina del marqués de los Balbeses levantó una ola de presiones y de quejas, incluso algunas públicas –como la del virrey de Valencia, el conde de Altamira³⁵⁸–, que llegaron hasta el rey

³⁵⁶ Carta de Novelli al Elector Palatino, en Madrid, a 23 de agosto de 1690 (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 209).

³⁵⁷ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, pp. 152-153.

³⁵⁸ Se hace referencia a la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* en los festejos nupciales en el reino de Valencia, donde el virrey, el conde de Altamira, mandó acompañar la pieza grande con una loa y una

de la mano del duque de Arcos. Esta operación de intento de derribo del gobierno de Oropesa inaugurará el combativo panorama político del próximo lustro. Muy claramente, el primer ministro y sus apoyos de gobierno eran partidarios de Mariana de Austria y muy cercanos al que será el partido bávaro. Ejemplos de eso son el Condestable, solamente por lo que muestra la ideología de la organización de las fiestas, que se posicionaba muy cerca de la reina madre; o el marqués de los Balbeses, que tenía grandes afinidades con Lancier, el embajador del Elector Maximiliano II Manuel³⁵⁹. No obstante, «la nueva reina no tardó en empezar a trabajar a favor de los intereses austríacos»³⁶⁰, convirtiéndose desde el inicio de su estancia en Madrid en principal apoyo y promotora de su cuñado Leopoldo I y de las aspiraciones sucesorias de su sobrino el archiduque Carlos.

Indudablemente, en los momentos de urgencia y necesidad por la amenaza de terceros hacen mucho más fáciles los pactos y las alianzas que la confluencia de aspectos en común. Como había sucedido con la Gran Alianza para combatir a Luis XIV, la coincidencia de enemigo hizo que el partido austríaco uniera sus fuerzas de oposición al grupo de nobles españoles recelosos del poder casi total de Oropesa. Así, el 24 de junio de 1691 Carlos II destituía de todos sus cargos de gobierno al primer ministro con estas palabras tan reveladoras del tenso y viciado ambiente político en el que el rey no era más que un títere a manos de quienes sabían mover con agudeza los hilos: «eso quieren y es preciso que yo me conforme»³⁶¹. Al derrotado se le ordenó un destierro inmediato de más de diez leguas de la corte, acabándose su mandato de cinco años mientras se inicia el periodo de mayor influencia y peso político de la nueva reina. Ahora sería ella la que designaría a las personalidades que habrían de protagonizar el panorama de política interior y exterior del reino en pos del emperador en España.

Pero no lo tuvo siempre fácil. Aunque Oropesa había caído, muchos de sus colaboradores de iguales ideas políticas resistían y algunos eran casi intocables, como el Condestable de Castilla. Por eso, cuando hubo de conformarse el nuevo el Consejo de Estado —ya que, además de Oropesa, habían muerto los anteriores miembros tales el príncipe de Astillano, don Pedro de Aragón, los duques de Medinaceli y Alba— se

mojiganga en las que «la crítica velada a las actitudes de austeridad proclamadas desde el gobierno de turno en Madrid resultaban evidentes» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 163).

³⁵⁹ Así lo asegura la carta a 11 de octubre de 1691 de Lancier al Elector: «Envío copia del tratado convenido con Balbases y de su traducción al alemán, hecha por uno de mis servidores. Su Majestad la reina madre lo ha aprobado plenamente» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos... Op. cit.*, p. 248).

³⁶⁰ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 166.

³⁶¹ Antonio Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, Madrid, Blas Román, 1788, tomo XIV, p. 71.

preocupó de que en él hubiera adversarios del anterior gobierno –y por lo tanto, también de Mariana de Austria– o personalidades de la alta nobleza afines a su causa. En relativa oposición al marqués de Villafranca del Bierzo, y el de Frigiliana y Aguilar³⁶², el nuevo Consejo Supremo también estaba formado por el duque de Pastrana y del Infantado – enemistado desde siempre con Oropesa³⁶³–, el marqués de Borgomanero, el conde de Gramado –estos dos «embajadores afectos y gratos a Leopoldo y a Guillermo»³⁶⁴ respectivamente– y conde de Melgar. Este último será el máximo defensor de los intereses de Mariana de Neoburgo, no por deseo expreso inicial de la reina, sino por estrategia de él. Es menester detenerse en la traza de un breve perfil personal e ideológico de este y otros personajes cercanos a la reina que acapararán gran parte de las páginas que a la “ocasionalidad” de Antonio de Zamora corresponden.

Juan Tomás Enríquez de Cabrera (1645-1705), conde de Melgar y, a partir del 25 de septiembre de 1691 tras la muerte de su padre, Almirante de Castilla, se casó con la hija del depuesto conde de Medinaceli³⁶⁵. Ya en su juventud en Madrid mostró un carácter arrogante y pendenciero, viéndose envuelto en numerosas disputas, entre ellas el asalto que se llevó a cabo contra la casa del conde de Oropesa³⁶⁶ o la liberación mediante el uso de la fuerza de Fernando Joaquín de la Cueva Arias de Saavedra, VIII conde de Castellar y V conde de Villalonso, preso en la cárcel de la corte. Su condición nobiliaria y la influencia de su familia permitieron que saliera impune de sus actos. En Madrid fue capitán de la guardia Chamberga desde 1669 hasta 1670, cuando tras una insubordinación por un accidente con la guardia extranjera fue desterrado a Lombardía, donde llegó a ser general de la caballería del Milanesado. En su capital fue investido gobernador desde 1678 hasta 1685, cuando, al destierro de su suegro y ascenso de Oropesa, fue enviado como embajador a Roma. Desacatando el mandato, volvió a la Corte, supuestamente para hacer frente al primer ministro. Por ello fue encarcelado en el castillo de Coca en Segovia. En 1687 fue liberado y, precisamente, Oropesa lo envió como sustituto del virrey de Cataluña, el marqués de

³⁶² «Desde los tiempos de la chamberga le sabemos incondicional de doña Mariana de Austria, gran protectora de su familia, a quien exclusivamente debió este ascenso» (Maura, *Vida y reinado... Op. cit.*, p. 7).

³⁶³ *Ibid.*, p. 5.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁵ Existe una biografía de este personaje que, aunque teñido de un tono algo épico, no puede obviarse: Cesáreo Fernández Duro, *El último Almirante de Castilla. Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera*, Madrid, Viuda e hijos de E. Tello, 1902.

³⁶⁶ Ese incidente y ser el yerno del enemigo político del Conde de Oropesa harán que más adelante «le envió el Rey, a instancia del Conde de Oropesa, disgustado de tenerle tan cerca, a gobernar las armas en Cataluña, donde estuvo por voluntad propia poco tiempo» (*Ibid.*, p. 82).

Leganés, que había fracasado ante el control de la “revolta dels Gorrets”³⁶⁷. Su contundente respuesta y agresiva represión le mereció en Madrid la gesta de pacificación de Cataluña, por lo que, convencido de su renovada fuerza y posición, se dispuso camino hacia la Corte. Una vez allí no habrían de detenerse sus ansias de conquista. Adscrito al grupo opositor de Oropesa y como punta de lanza del sentimiento de venganza por su suegro, no dudó en ponerse como objetivo a aquella persona de la que pudiera obtener rápidamente el poder. Sus dotes de mujeriego descubrieron rápidamente que, como a la reina anterior, Mariana de Neoburgo le agradaban en demasía las atenciones, los regalos y los halagos. Y así, buscando únicamente la protección de la figura más influyente sobre el rey y la que podía manipular sus deseos y dictámenes. Supo aprovechar muy ingeniosamente –todo sea dicho– la excelsa egolatría de la nueva reina, su narcisismo y los modales siempre consentidos por todos sus allegados para, rápidamente, lograr su atención y favor. Así, «valióse por de pronto esa táctica plaza en el Consejo de Estado, auguradora de otros ascensos»³⁶⁸.

Este era la pintura de la heterogénea configuración del Consejo de Estado. Lo que en un régimen democrático valdría este panorama como seguro de diálogo y de acuerdos para un bien común, en la época del Antiguo Régimen el papel de decantador de la balanza estaba en el rey. Pero a Carlos II todas las fiestas reales desde el comienzo de su reinado por allá 1665 le habían intentado inculcar el mensaje que gobernase atendiendo solamente a sus decisiones e impusiera su criterio y el de sinceros consejos. Sin apenas reacción del rey, su autoridad a la práctica no pasaba de ser la mano ejecutora, príncipe mudo:

Bien mudo está el príncipe que no habla más de lo que le dice que hable; bien sordo el que no oye los clamores de sus pueblos, ni otra que la de Medusa; bien ciego el que en un año y otro no pasa los ojos por una consulta. Y de esto, ¿qué se puede seguir sino la total ruina de una monarquía?³⁶⁹

Ante tal panorama de incapacidad y debilidad, la fuerza que hacía decantar la dirección de las decisiones en tan contradicho Consejo era, precisamente, la de Medusa. Por eso había de formarse un grupo a la sombra que detuviera los intentos de los oponentes a desequilibrar la balanza que siempre ha de estar mirando a Viena. Lo más significativo es que los pesos pesados de esta camarilla configurada a su alrededor para, hipotéticamente,

³⁶⁷ Para un mayor conocimiento de esta revuelta, consúltese Antonio Espino López, “*La revolta dels gorrets*: la crítica situación del Principado antes de la guerra de los Nueve Años, 1685-1687”, en *El frente catalán en la guerra de los Nueve Años, 1689-1697*, tesis doctoral dirigida por Antoni Simon i Tarrés, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994, pp. 492-559.

³⁶⁸ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 6.

³⁶⁹ Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. 300.

servir a la causa imperial no pertenecerán ni al estamento de nobleza española ni fueron elegidos para desempeñar cargo de gobierno ninguno. Al menos en un principio.

Después de la seducción del conde de Melgar, que guardaba las hechuras de su postura en el Consejo, debía de tener la Casa de la reina una cabeza visible y ejecutora que fuera eslabón oficial de sus propósitos. Lo encontró en Heinrich Xavier Wiser, su secretario personal proveniente de una fiel y constante servidora familia del Palatinado. «Inteligente, enredador, ambicioso y sin escrúpulos, víctima de muy ostensible cojera, [...], sus positivas dote para el entretenimiento chismoso y cizañero; su soltura de lengua y de pluma; su cínico aplomo [...], depararon a la reina un Secretario idóneo para sus intrigas políticas»³⁷⁰. A pesar de que la reina madre y algunos consejeros todavía con poder alejan con acierto al alemán de la Neoburgo en las muchas convalecencias que sufrirá, si bien la joven conciencia de la reina podía ser más manejable en los estados de debilidad, el trato y la proximidad –que se traduce en colaboración– entre el secretario y Mariana de Neoburgo adquirirá una férrea consistencia solamente superada por la confianza entre amistosa y maternal de la verdadera cómplice y cabeza pensante de esta camarilla. Sería también una alemana, María Josefa Gertudis Bohl von Gutemberg, condesa viuda de Berlepsch, la que adquiriría el verdadero poder de la toma de decisiones y acciones que acrecentaría a la vez que protegerían el lúdico porvenir del conventículo de la Neoburgo. Esta mujer ávida en la consecución de sus ambiciones, logrará de la reina los gajes de Camarera mayor sin ostentar tal cargo³⁷¹, teóricamente ejercido por la sumisa duquesa de Albuquerque desde 1680. Para una imagen sugerente de la naturaleza de la condesa, es provechosa la concisa semblanza que hace de ella Gabriel Maura y Gamazo:

La Berlips (como la llaman los españoles, en obsequio a la facilidad fonética) no ha menester sino de fijar un mísero clavo en la más humilde estancia del más monumental edificio para adueñarse de él algún día por entero. Astuta y vivaracha, positivamente abnegada cuando asiste a la reina en sus enfermedades, comparte y alivia sus angustias de toda índole, la aconseja vulpinamente en trances difíciles y es para ella muy pronto brazo derecho, cerebro inspirador, confidenta y amiga irremplazable.³⁷²

Es la *Perdiz* –como la llamará el pueblo– indómito espíritu que hará y deshará a su propio parecer incluso en los asuntos propios de la reina, de la que será nexo de envío y

³⁷⁰ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, pp. 7-8.

³⁷¹ Como muestra del provecho que le supuso su posición, existe en el Archivo Ducal de Medinaceli los Despachos originales de los reyes relativos a la pensión de 10800 ducados concedida a la condesa de Berlips, relativos desde el 15 de noviembre de 1696 al 24 de diciembre de 1698 (*ADM: Archivo Histórico leg. 39, ramo 2, n. 1-41*).

³⁷² Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 24.

recibo de la correspondencia entre Viena, el Palatinado y Madrid. Entre ella y Wisser harán que la Mariana de Neoburgo aborrezca los asuntos de estado³⁷³, para tener vía libre en las largas cacerías del rey en El Escorial³⁷⁴. Así influirán enormemente en la decisión de la reina en poner a otros cómplices y aliados dentro y alrededor de Palacio. Para el primer efecto se trajo desde el Tirol al capuchino Gabriel Pontiferser –que será conocido por su pueblo natal, La Chiusa– y el 7 de julio de 1692 se presentaba como nuevo confesor de la reina y, por lo tanto, un apoyo fundamental desde el estamento religioso y desde el propio Alcázar. Con esto, como era de esperar, los jesuitas –orden tradicional de los confesores reales– se colocarían definitivamente contrarios a la Neoburgo y sus files³⁷⁵.

En la influencia de gobierno la posición del Almirante de Castilla como representante de la camarilla a efectos oficiales de control debía reforzarse. De esa manera el 11 de octubre se nombró secretario del Despacho universal a don Juan de Angulo, «tosco de maneras, pobre de cultura y servil de carácter»³⁷⁶, apodado muy significativamente “El Mulo”. En efecto, el primer oficial de esa covachuela había sido colocado por la “Cantina” –denominación relajada del grupo de “El Cojo” y “La Perdiz”–. Pero no acabarían aquí las maquinaciones para conformar un verdadero entramado palaciego. Otras grandes incorporaciones serían el conde de Benavente como Jefe superior de Palacio –aun la oposición del mismo rey³⁷⁷– o el que será nombrado en el futuro como Caballerizo mayor, el conde de Baños en septiembre de 1693. Este noble aparecerá desde el inicio relacionado y aupado por la camarilla de la reina. En octubre de 1691 recibe la Grandeza de España por influjo directo de la Neoburgo que, al conocerlo por mediación, seguro, del Almirante, creyó que, como este, sería un miembro eficientísimo para asegurar la estructura de los contactos en Palacio y en los Consejos. Además, coincidía mucho en el perfil adulator y bufonesco de sus semejantes para con la reina y el rey³⁷⁸. Tantas serán sus intrigas y tan

³⁷³ Carta de Lobkowitz al Emperador, 20 de marzo de 1692: «Ello obedece a los interesados consejos de Wier y Berlips, que quieren acaparar la influencia de Su Majestad para sus peculiares fines» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 277).

³⁷⁴ Carta de Novelli al Elector Palatino, 31 de octubre de 1691: «El Rey se propone ir la semana siguiente al Escorial para siete u ocho días. La Reina ha conseguido la Grandeza de España para el Conde de Baños y buenas pensiones para la Berlips y Wisser» (*Ibid.*, p. 277).

³⁷⁵ Para un conocimiento profundo y detallado del periplo español del capuchino, véase María Amparo López Arandía, “El poder de la conciencia. Fray Gabriel de Chiusa, confesor de Mariana de Neoburgo”, en *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (coords.), 2011, vol. 2, pp. 1089-1110.

³⁷⁶ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 14.

³⁷⁷ «No agrada al rey la designación; pero unas cuantas peloterías conyugales bastan para someterle» (*Ibid.*, p. 27).

³⁷⁸ «Es un mentecato libertino, sin refinamiento ninguno en su ingenio, en sus vicios ni aun en sus modales; almacenador infatigable de chismes y chascarrillos, que sazona con sal gorda, ha caído en gracia al rey porque sus continuas bufonerías, frecuentemente subrayadas con gestos y ademanes de payaso y hasta insolencias de

rápida como contundente su aparición en la vida en el Alcázar que el embajador de Lobkowitz –enérgico denunciante de las malas artes de la camarilla que rodean a una muy manipulable cuñada del Emperador, su señor– le relata con semejanza incredulidad del favor que goza la ignorancia y la desfachatez en la Corte española:

Madrid, 7 de febrero de 1692

[...]

Baños gestiona el nombramiento de Caballero mayor, que él (Lobkowitz) ha pedido para Pastrana a la reina madre. Baños no sabe leer ni escribir, pero logra lo que pide y parece ir camino del valimento [...] Cuando se cuenta con buenas amistades siempre se encuentra modo de vivir a costa del rey.³⁷⁹

Y llega a contenerle su discernimiento lógico que semejante individuo no podría llegar a cielos más altos:

Madrid, 21 de febrero de 1692

[...]

No obstante el favor que disfruta Baños, no es verosímil que se le nombre valido porque carece de la capacidad necesaria, está amancebado y no piensa sino en las mujeres y en el juego. Además, temerá ahogarse donde tantos otros perecieron; pero la ambición puede hacerle arrostrar también este peligro. Lo más probable es que se nombre una Junta.³⁸⁰

Pero lo cierto es que, aun no demostrar ningún mérito que argumentase su estatus más que sus propias tretas, el rey estaba bloqueado mediante tres cordones: uno estrecho asido por su esposa, un segundo por la Berlips, Wiser y Chiusa –dirigentes en la sombra–, y un tercero ejercido por los representantes de los diferentes cargos oficiales de Palacio y de los diferentes Consejos y Despachos. Todos, especialmente los segundo por mediación directa de Mariana de Neoburgo, iban consiguiendo todo aquello que se proponían directamente del rey, desencadenando un muy preocupante desbarajuste político:

Desde la eliminación de Oropesa, estila el rey asesorarse en cada asunto de la persona que le parece más competente o imparcial para el caso, pertenezca o no a sus Consejos; y si las

truhán, amenizan su tertulia íntima, descansándole de audiencias y despachos donde graves interlocutores, campanudos, pesimistas o plañideros denuncian males públicos o conductas privadas, endilgándole plúmbeos discursos, fruncido el ceño y arqueadas las cejas por encima de las severas antiparras» (Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, pp. 27-28).

³⁷⁹ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, pp. 264.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 267.

resoluciones dictadas de este modo suelen ser justas, la heterogeneidad de su inspiración casuística agrava hasta lo insufrible la incongruencia de las directrices de gobierno.³⁸¹

Es ahí donde entran en juego los miembros de la camarilla de la reina. Si bien muchos de los consejeros a los que pide ayuda el rey también pertenecen a un bando –el bávaro– y, por lo tanto, en gran manera sus intenciones son también partidista y de beneficio personal o para la causa a la que representan, el peso de la influencia de la reina y, por lo tanto, del Almirante, la Berlips, Wiser y el conde de Baños, siempre iban a tener las más de las veces una mínima pero notoria ventaja. Por lo tanto, Palacio se había convertido en un caos organizado y siempre dinámico dividido en dos facciones enfrentadas en las que muchos de sus miembros pertenecían a alguna de las dos solamente de modo formal como plataforma para el lucro propio, el tráfico de influencias y utilizaban la bandera de una causa como cortina para la perversión, el expolio, el libertinaje consentido y la explotación mercenaria de la Corona. Y, como en todos los casos, la estancia en el poder facilita mucho más todo esto, por lo que la excelencia de que gozaba la camarilla de Mariana de Neoburgo rápidamente empezó a situarlos en la punta de mira de todos los adversarios de otros partidos –principalmente el bávaro mediante los intentos de presión de Mariana de Austria a su hijo–, incluso de aquellos teóricos amigos y partidarios como el embajador imperial Lobkowitz que, como se ha visto, enviaba a su señor pésimos informes sobre Wiser. Palacio era un caos organizado hacia el interior de cada uno de los intereses creados, pero donde iba ganando la camarilla de la reina. Este hecho y el cierto y relativo descuido del Emperador por el asunto de su cuñada, debido, en parte, por la torpeza diplomática de su embajador³⁸². Mientras, Carlos II continuaba como hechizado lejos de toda realidad.

Como se ve, en la Corte de Carlos II entre los años de 1691 y 1692 se pueden reconocer varios círculos de poder y, por lo tanto de influencia y posicionamiento político: el austriaco-palatinado, el bávaro y, muy débilmente, el español. Este último pugnaba, aunque sin la cohesión necesaria, con los otros dos por el nombramiento de nobles hispánicos para los puestos de gobierno, en la Península y fuera de ella³⁸³. Y es ahí, en

³⁸¹ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 43.

³⁸² «El embajador imperial Lobkowitz, sucesor de Mansfeld, había cometido la falta inexcusable de criticar abiertamente el favoritismo de la reina. Pero sólo después de la muerte de la reina madre se decidió el emperador a acceder a las repetidas súplicas de doña Mariana; relevando al embajador» (Príncipe Adalberto de Baviera, “Mariana de Neoburgo y las pretensiones bávaras a la sucesión española (Continuación)”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 80, febrero 1922, p. 107).

³⁸³ «Esa contraposición estaba favoreciendo la consabida tendencia política a proveer el cargo a un español; y habría en ella prevalecido si alguna de las candidaturas circulantes hubiera logrado reunir, ya que no la totalidad, la mayoría, al menos, de los sufragios ministeriales. Pero incluso la perenne propensión oligárquica a formar piña contra los extraños, se enervó de continuo, roída por la envidia, cuando más que la clase, en

Europa –especialmente en Flandes–, donde sucedieron los acontecimientos que acrecentarían las divergencias en la Corte y dentro de la propia familia real.

A finales de 1690 la situación en los Países Bajos Españoles –uno de los principales teatros de la guerra contra Francia, junto las fronteras galas con Saboya, Piamonte e incluso el Milanesado– se estaba descontrolando. Así que se dispuso relevar al marqués de Gastañaga de la gobernación³⁸⁴. Pero he ahí surgió el conflicto entre los Wittelsbach de Baviera y del Palatinado: sus lazos familiares con Carlos II les otorgaban el derecho de proponer candidatos para Flandes. Los primeros lo hicieron con el Elector Maximiliano II Manuel, apoyados principalmente por la reina madre Mariana de Austria y el Condestable de Castilla³⁸⁵. Este bando recibió el muy estratega beneplácito –aunque en secreto– del Emperador, confiada esa misión a la algo incompetente lectura de los hechos de Lobkowitz³⁸⁶. La segunda propuesta estaba encabezada por el hermano de la reina Neoburgo, Juan Guillermo de Neoburgo, recientemente designado como Elector del Palatinado por la muerte de su padre. Los condes de Montalto y el futuro Almirante sonaban como los candidatos españoles con más posibilidades, pero rápidamente se vio que el asunto era únicamente un pulso y desafío de la familia alemana que se decidiría, tras muchas dilaciones, en Madrid. En efecto, paradojas de la diplomacia y de las ambiciones regias, en las covachuelas había de resolverse el problema del gobernador de Flandes cuyo ganador abriría otra puerta más a su favor para la más que probable sucesión española. Así, en la sesión del viernes 4 de diciembre de 1691 el Consejo de Estado resolvió el asunto favorable al Elector de Baviera por mayoría absoluta; «porque grandes y ministros aceptaban sin reservas a quien sobre eliminar a sus rivales respectivos, no ocuparía el cargo sino con las mismas facultades que cualquiera de ellos, por lapso verosímelmente corto y

general, pudo favorecer concretamente a uno de sus individuos. Sonaba, en esta ocasión, el nombre de Montalto» (Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 13).

³⁸⁴ Carta de Novelli al Elector Palatino, 29 de noviembre de 1690: «Se añade que el marqués de Gastañaga ha secundado tácitamente esta especie de sedición, con lo cual se habla muy poco en su favor, y si ello diera ocasión a destituirle, la coyuntura podía ser favorable para las aspiraciones del Elector» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 223).

³⁸⁵ Carta de Lancier al Elector de Baviera, el 27 de septiembre de 1691: [...] «Me consta que el Condestable de Castilla, decano del Consejo, y el más juicioso e ilustrado de sus miembros, ha redactado una consulta en dos pliegos de papel, favorable a Vuestra Alteza, en la que razona con argumentos sólidos la máxima conveniencia de este nombramiento para los intereses de la Monarquía» (*Ibid.*, pp. 245).

³⁸⁶ «Creyó Lobkowitz venir a la Corte de España para el solo empeño de una misión breve, fácil y brillante: a entrega de Flandes al Elector bávaro, consolidadora de la renuncia de María Antonia, y franqueadora de la designación del Archiduque Carlos como heredero al trono español, a falta de descendientes directos» (Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 28). Pero la renuncia no se hizo efectiva –debido al impago por España de la dote de su madre, asunto que intentó conseguir el embajador–, así que los hijos de los Electores continuarían teniendo derechos sucesorios –como así fue–, yéndose al traste todo el ardid austriaco.

poco o nada halagüeño»³⁸⁷. Pero la resolución acabó de romper las delicadas relaciones entre ambas reinas, personificaciones de las dos ambiciones europeas del momento por el futuro de la Corona –la francesa se había sembrado con la anterior reina e iría germinando progresivamente las otras desaparecían o perdían el crédito público de la Corte–. La narración del conde de Lobkowitz al Emperador sobre el ambiente en Palacio, apenas un mes después del nombramiento, describía muy simbólicamente el estado político de España y sus relaciones con las otras potencias.

Madrid, 24 de enero de 1692

[...] Se sabe por el nuncio que se le insinuó al rey el peligro de que el Elector de Baviera se alzase desde Flandes con la sucesión. El rey increpó duramente a su madre, inspiradora del nombramiento, y ella atribuyó el disgusto a sugerencias de la reina consorte. Parece ser que el propio rey las ha puesto en paz; pero si se sigue murmurando contra el Elector, el cual no se podrá mantener en su gobierno si no se le provee de medios suficientes. Es muy posible que, tras de arruinar sus propios estados, fracase en Flandes y acabe por echarse en brazos de Francia, ya que en la corte de España ni el propio rey sabe de quién debe fiarse.³⁸⁸

¿Qué habría de esperar Carlos II de la gente que lo rodeaba? Tratado como un muerto vivo por sus propios familiares, en casa las dos mujeres de su vida rivalizaban por una sucesión que debía de venir del vientre de Mariana de Neoburgo y no de Baviera, de Austria y mucho menos de Versailles. Pero ante sus temerosos y dubitativos ojos se erigió –posiblemente por vez primera– la opción real de sucesión en el embarazo de su sobrina, la Electriz de Baviera María Antonia de Austria que daría a luz el 28 de octubre de aquel año a José Fernando. El grave contrapunto –especialmente afectivo para la valedora de su nieta– fue la muerte de la Electriz el 24 de diciembre después de unas fiebres surgidas después del parto. A pesar que la indiferencia o incluso desprecio por el rey en cuanto al nacimiento del Príncipe Elector y de la muerte de María Antonia³⁸⁹ –actitud muy posiblemente influenciada por los comentarios sobre la sucesión que, de bien seguro, malició su esposa y su camarilla contra la imagen de su suegra–, este nacimiento supondrá el despliegue de la causa bávara en la Corte, compartida incluso por parte del pueblo, que verá en el pequeño príncipe alemán una opción para la sucesión pacífica, benigna y beneficiosa para todo los

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 15.

³⁸⁸ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, pp. 262-263.

³⁸⁹ Carta de Wiser al Elector del Palatinado, el 19 de febrero de 1693: «la muerte de la Electriz bávara ha descubierto que el rey no comparte las preferencias de su madre. Quiso Su Majestad que, no obstante haber llegad la noticia, se celebrase una comedia de las de Carnaval, y aunque desistió de ello por la indignación de la reina viuda, se marchó al Pardo antes del transcurrir el novenario. [...] El rey ha designado para felicitar al Elector, sin conocimiento del Consejo, a don José Manrique, hombre de corto linaje y tartamudo. Algunos maliciosos dicen que se le escogió aposta para desvanecer las ilusiones de Su Alteza» (*Ibid.*, p. 313).

reinos. Al fin y al cabo, el episodio de esterilidad de María Luisa de Orleans se estaba volviendo a repetir con Mariana de Neoburgo, a pesar de que «se había hecho público más de una ve su estado de feliz esperanza, sin confirmarse nunca, en medio de general decepción, por nadie disimulada»³⁹⁰. La verdad es que ese clima de traiciones, intrigas, secretos a las espaldas, engaños y chantajes en la pareja real –agravado por las vehementes e impertinentes reacciones de la reina ante su suegra– no favorecía, en absoluto, la sosegada calma y entendimiento para poder procrear a un heredero.

A este panorama político que tres comedias de enredo no hacen parangón, habría que sumarle los resultados negativos en la guerra contra Francia. No se había avanzado considerablemente en ningún frente, y los progresos de unos eran rápidamente invalidados por los otros. La guerra se estaba prolongado muy costosa en vidas y en recursos, siendo sacrificios estériles en las tropas españolas directamente apenas lograban contener a Francia en sus propias fronteras, habiendo los aliados que realizar los mayores esfuerzos de la guerra. Por eso, a la muerte del francófobo papa Alejandro VIII el 1 de febrero de 1691 le sucedió el 12 de julio Inocencio XII, públicamente simpatizante de Luis XIV. Temeroso de su poder y de la miseria que la guerra podría causaba en sus territorios, inició una campaña de pacificación³⁹¹ que fue compartida por muchos territorios italianos, Suecia, Dinamarca y en adelante Holanda, impaciente por reanudar su comercio. El propio papa envió misiva para convencer al soberano español de lo provechoso del cese de las hostilidades, contestando este el 14 de febrero de 1692 que «es preciso representar a Vuestra Beatitud que mientras no se abatiese el poder del rey de Francia y se le redujere por la fuerza a los justos términos de la razón no podrá haber paz que dure ni gozar de ella los príncipes de Europa»³⁹². Luis XIV seguía con su táctico plan de apoyar encubiertamente a los turcos para mantener la fuerte presión del doble frente centroeuropeo, que empezaba a exasperar a los territorios a los que menos les atañían directamente las ambiciones francesas en las posesiones de los Habsburgos y familiares. Este trazado plan, además de estratégico para los asuntos propiamente bélicos, tenía un ambicioso objetivo que fue creciendo con el tiempo y el desgaste estéril de la guerra. De esta manera lo describe sencillamente el enviado del catalán Consell de Cent a la Corte:

³⁹⁰ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 9.

³⁹¹ Carta del emperador a Lobkowitz, 20 de junio de 1692: «Las referencias del nuncio muestran al Pontífice muy propenso a esta paz» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 290).

³⁹² Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 18.

Por aquí corre que el rey de Francia intenta la paz, pero pidiendo que admitan acá a su nieto para criarle al modo de España para en caso que no haya sucesión y que restituya toda la Borgoña y Flandes y ayudara para la recuperación de los estados de Holanda, si bien del Rosellón no hablaba palabra, y lo que vemos es que según las noticias sus prevenciones son muchas, y acá ningunas, y si sucede lo de la paz es con la seguridad que se dice con las armas en las manos.³⁹³

El plan trazado desde el comienzo del conflicto por Luis XIV para España demandaba de una agresión y ocupación contundente para lograr la liberación de sus tropas allí y la introducción formal y oficial de su nieto como candidato a la sucesión de España. Este asunto en Madrid y en Viena causó verdadera indignación, desatendiéndolo por completo y poniendo más empeño para hacerlo desaparecer cuanto antes con la victoria³⁹⁴.

Pero la situación en el teatro de la guerra no era tan favorable como se hubiera deseado. Desarrollando su ardid estratégico, las ciudades de Alicante y Barcelona fueron duramente bombardeadas por las escuadras d'Estrées y las fuerzas terrestres de Noailles ocupaban las primeras posiciones del Empordà. A la defensa de lo que era la puerta de entrada a la Península Ibérica desde Francia acudió rápidamente desde el principios de la guerra el virrey del Principado, Juan Clarós Pérez de Guzmán y Fernández de Córdoba, XI duque de Medina Sidonia. En él recaía una enorme responsabilidad, por lo que Antonio de Zamora escribió y logró estrenar el 4 de febrero de 1691 en el cuarto de la reina una versión heroica del tema de Alonso de Guzmán. La compañía de Damián Polope³⁹⁵ representó *El blasón de los Guzmanes y cerco de Tarifa*³⁹⁶ como un homenaje y deseo de buena suerte y ánimo a aquel noble –de pocas afinidades con el clan palatino³⁹⁷– en el que estaba el destino de Catalunya. Descendiente del legendario defensor de Tarifa Guzmán el Bueno –desde cuyo castillo, según la leyenda, lanzó un cuchillo para que mataran con él a su

³⁹³ Agente al Consell, 21 de enero de 1693, citado desde Antonio Espino López, *El frente catalán en la guerra...* *Op. cit.*, pp. 630-631.

³⁹⁴ Carta del emperador al embajador Lobkowitz, el 1 de marzo de 1693: «la lentitud con que en España se llevan los negocio da pábulo a todo linaje de murmuraciones entre los aliados, incluso a suponer posible que se traslade a España un hijo de Delfín, con sucesión. No existe aún motivo grave de preocupación, pero conviene estar ojo avizor y alejar desde el comienzo cualquier conato de semejante plan» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 314).

³⁹⁵ *Fuentes IX*, p. 68.

³⁹⁶ Existen varios testimonios impresos y manuscritos. Entre los primeros destacan *El blasón de los Guzmanes y cerco de Tarifa*, [s. l.], [s. i.], [s. a.] (BHM: C/18.776 bis); y *El blasón de los Guzmanes y cerco de Tarifa*, Valencia, Hermanos Orga, 1792 (BHM: C/18.866, 16). Para la consulta de los manuscritos véase Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 289-290. Además se conserva una partitura musical de la obra en el *Manuscrito Novena* del Archivo de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena: “Música en los *Guzmanes*. Cuándo encenderá Himeneo / la antorcha que nupcial arde”, *Manuscrito Novena*, p. 41.

³⁹⁷ «Exteriorizaba su malestar por el modo en que se estaban haciendo las cosas y porque se hubiera otorgado la grandeza al conde de Mansfeld y con ella, el principado napolitano de Fondi y sus rentas que habían revertido a la Corona y que reclamaba para sí por derecho hereditario Medina Sidonia» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 158).

propio hijo antes que sucumbir al chantaje que le hacían los sitiadores musulmanes—, muy claramente era el receptor y persona homenajeadada en esta comedia heroica, actualizando la más que sugerente leyenda de lealtad y sacrificio propio en el contexto del chantaje francés por la paz, posicionando al duque de Medina Sidonia como el garante de la soberanía española y la resistencia numantina —si fuera el caso— ante los ataques franceses. El desarrollo del enfrentamiento entre Medina Sidonia y Noailles pareció a primera vista concluirse como el desenlace de la histórica defensa de Tarifa, siendo esta todo el Empordà. La estrategia de Media Sidonia se basaba en romper la unidad de la caballería francesa con continuas escaramuzas durante la primavera de 1692³⁹⁸, logrando detener el embiste francés, aunque siempre desde una posición defensiva y solamente muy excepcionalmente en efímeras incursiones en territorio francés. La situación en Catalunya, pues, estaba en tablas³⁹⁹.

Guerra y deseos temerosos de paz, estratagemas coaccionadoras en todos los bandos, disputas familiares por el poder, control y manipulación de intereses, nepotismo y corrupción, caos y desbarajuste político, crisis económica con vistas a no resolverse y un rey perdido, incapaz de sus obligaciones y continuamente burlado mediante halagos y embelecocos de aquellos en que confiaba. Mientras tanto,

el pueblo, principalmente en las ciudades grandes, cansado de tantos daños e infortunios de la guerra, con la poca apariencia que se imagina para su defensa, se muestra aturdido y desesperado, dando esto ocasión a discursos incitativos de personas mal aficionadas y libertinas, así seglares como eclesiásticas, lo cual no deja de dar recelo de que se incline a mudar de vasallaje, mostrándose involuntario y perezoso en consentir las tallas y subsidios para los menesteres del común.⁴⁰⁰

³⁹⁸ «Durante tres meses ambos contendientes se vigilaron desde sus posiciones. Se demostró que Medina Sidonia había sido perspicaz al elegir Pont de Molins, pues a Noailles se le agotó pronto el forraje en Agullana, debiéndolo traer desde el Rosselló. En otras ocasiones, cuando intentaba forrajear en el Empordà, Noailles debía movilizar partidas de hasta 4.500 hombres por el riesgo de los ataques de los migueletes hispanos. Las refriegas entre unos y otros eran constantes. En cierta ocasión los franceses intentaron una emboscada que se convirtió en una contraemboscada en la que perdieron 182 hombres» (Espino López, *El frente catalán en la guerra... Op. cit.*, p. 615).

³⁹⁹ «El duque de Noailles dispuso de recursos suficientes para hacer una guerra defensiva, que solo se convirtió en ofensiva por la propia inoperancia hispana. [...] No obstante, las necesidades francesas en otros frentes terminaron por restarle tropas y, con ellas, la posibilidad de lograr algún éxito mayor en Catalunya. [...] Así, podemos definir estos cuatro años como un primer período de desgaste, un desgaste que acabaría agotando más fácilmente a la monarquía hispánica que no a Francia» (*Ibid.*, pp. 619-620).

⁴⁰⁰ Carta dada por del enviado neerlandés Schoenberg a Carlos II en el verano de 1691, citado desde Maura, *Vida y reinado... Op. cit.*, p. 33.

Este era el complicado panorama español y europeo cuando, el 4 de noviembre de 1692, en celebración al cumpleaños del monarca, Antonio de Zamora vio representada su fiesta real *Ser fino y no parecerlo*.

3.1.3. *Ser fino y no parecerlo* (1692)

El 20 de febrero de 1690 moría su padre, Manuel de Zamora, oficial segundo de la Secretaría de Nueva España, enterrándose «de secreto con licencia del señor vicario en el convento de Carmelitas Descalza de esta corte»⁴⁰¹. Al poco, el 21 de abril del mismo año, su madre Ana María de Cuterillo se iba de este mundo⁴⁰², parece ser, extrañada de su marido. Y así, entre los enredos, las demoras y las comandas de sus superiores por los festejos de la entrada de la nueva reina, Antonio de Zamora recibía dos manotazos duros, dos golpes helados, dos hachazos invisibles y homicidas, y un empujón brutal que le hacía, ahora, con todo el dolor filial, ser el responsable de sus nueve hermanos de sangre y una hermanastra, fruto del primer matrimonio de su madre⁴⁰³. «Si la familia había vivido con estrecheces económicas hasta entonces, la nueva situación vino a acrecentar el agobio de los hermanos Zamora, quienes, en su domicilio de la madrileña calle de la Cruz, sobrevivieron a partir de entonces con los ingresos del poeta»⁴⁰⁴, así que, mientras no percibiera el sueldo de la Secretaría de Nueva España o se le otorgase algún otro cargo —como el de gentilhombre, por el que insistirá constantemente—, el dramaturgo había de aprovechar su inaugurado caché literario en Madrid y en Palacio para conseguir aquellos trabajos por los que comúnmente sí eran pagados con relativa presteza y que, además, se le daban muy bien, con gusto y buena acogida. La alta producción literaria se presentaba, entonces, como único remedio seguro a las estrecheces económicas y al peso familiar que habría de soportar durante mucho tiempo. La vida le había sumado a la preocupación y conciencia política el compromiso con su honor de heredero de mantener en ese complicado y austero Madrid a la sangre de su sangre. Un choque directo con la realidad que le haría con el tiempo, precisamente, implicarse como nunca hasta ahora lo había hecho con la

⁴⁰¹ Pertenece al testamento de su padre, en *San Sebastián*: libro 16 de defunciones, ff. 351 v.-2 r. y Fernández García [1995: 579]. Su testamento se conserva en AHP: 10.071: ff. 71r -72 r. Citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 28.

⁴⁰² Su testamento se encuentra en *San Sebastián*: libro 16 de difuntos: ff. 361v -362r. Citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 28-29.

⁴⁰³ «Doña Juana Álvarez también su hija legítima y de don Pedro Álvarez, su primer marido» (*San Sebastián*: libro 16 de difuntos: f. 362r. Citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 29).

⁴⁰⁴ *Ídem*.

problemática política. Él, como muchos otros, sentía la obligación y el derecho de luchar por darle a los miembros más pequeños de tan numerosa prole no ya un futuro mejor, sino un pasado mañana de su presente más digno y con más luz.

En cuanto a las composiciones poéticas que en ese tiempo realizó, como en ocasiones anteriores, la intención primera de estas era la de promoción y homenaje a personalidades relevantes en la corte o Palacio. Así pues, participó el 10 de junio con un romance de arte mayor en una justa literaria en celebración del centenario de San Juan de Dios⁴⁰⁵; y después del 18 de septiembre, con el motivo del nacimiento de la hija de Francisco Álvarez de Toledo y Silva, duque de Montoro —y en 1701 había de serlo el X de Alba—, dedicó un romance jocoserio en felicitación al que era el gran canciller de Indias —e inmediato al reformista, partidario de Oropesa y simpatizante de la reina madre marqués de los Vélez—

⁴⁰⁶.

En cuanto a las piezas teatrales, el poeta intentaba a través de sus contactos que se le adjudicasen los festejos relevantes de la Corte y, sobre todo, de allí donde ya había mostrado su arte dramático y se había ganado la simpatía y el gusto por méritos propios de importantes personalidades cercanas al Condestable de Castilla: el Alcázar Real. En esa línea, según Díaz de Escovar y Martín Martínez, volvió a intentar que su primer auto sacramental escrito —*La menor edad del hombre*— fuera elegido para las representaciones del Corpus, aunque logrando el mismo resultado que en 1687⁴⁰⁷. No obstante sus intentos por aparecer en las celebraciones públicas, en los dominios regios y de gobierno sí consiguió su objetivo. El 14 de febrero de 1692, en plenos Carnavales, su comedia *El indiano perseguido, don Bruno de Calaborra*⁴⁰⁸ fue estrenada en el cuarto de la nueva reina Mariana de Neoburgo

⁴⁰⁵ "Romance de arte mayor. Tema: Santiago el Mayor vence a los moros, San Juan de Dios vence a sus impulsos, y en ellos a los demonios. Romance de arte mayor", en *Justa literaria. Certamen poético o sagrado influjo en la solemne cuanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el glorioso patriarca y padre de pobres, San Juan de Dios, fundador de la religión de la hospitalidad. Celebróse en el claustro del Convento Hospital de Nuestra Señora de Amor de Dios y venerable Padre Antón Martín de esta corte, el domingo diez de junio de año de 1691 y la describe don Antonio de Sarabia*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1692, pp. 68-70 (BNE: 2/33463; 2/43819; 3/24642; 3/38092; 7/107919; R/6940; R/15239; R/30999; R/31465). Está reeditado modernamente en Simón Díaz, *Textos dispersos de autores...* Op. cit., pp. 397-398.

⁴⁰⁶ *Con la feliz ocasión de haber nacido una hija a los excelentísimos señores marqueses del Carpio, duques de Montoro, escribe este romance jocoserio don Antonio de Zamora, criado de sus excelencias*, Madrid, [s. i.], 1691.

⁴⁰⁷ Díaz de Escovar, Narciso, *Anales de la Escena Española correspondientes a los años 1680 a 1700, o sea colección de noticias curiosas sobre comediantes, obras dramáticas, formaciones de compañías, disposiciones legales, etc., referentes al Teatro Español en dicha época*, Valladolid, Viuda de Montero, 1916, p. 27; Martín Martínez, *El teatro breve...* Op. cit., p. 29.

⁴⁰⁸ Martín Martínez contabilizó los siguientes manuscritos de esta obra: *Comedia nueva para Carnestolendas intitulada El indiano perseguido, don Bruno de Calaborra. De don Antonio de Zamora*, [s. a.]: 48 ff. (BNM: MSS/17222); *El indiano perseguido, don Bruno de Calaborra. De don Antonio Zamora*, [s. a.]: 70 ff. (BNM: MSS/15624); *Comedia nueva para Carnestolendas intitulada El indiano perseguido, don Bruno de Calaborra*, [s. a.]: 60 ff. (BNM: MSS/16694). Además, hay breves pero interesantes comentarios y observaciones en Martín Martínez,

ante la pareja real por la compañía de Damián Polope⁴⁰⁹. Este primer tanteo en el género del figurón –homenaje a la novela ejemplar de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*– habría de tener gran éxito en el futuro, acrecentándose con *El hechizado por fuerza*, por el motivo que Zamora la retocó, al menos, una vez, tal y como hace constar un pago del 15 de febrero de 1722 por «la comedia nueva que escribí intitulada *El indiano perseguido*»⁴¹⁰. Siguiendo en el repertorio palaciego del madrileño, María Isabel González Roncero asegura que el dramaturgo arregló la fiesta real calderoniana *El laurel de Apolo* para el cumpleaños del rey el 6 de noviembre de 1691 en el Saloncillo del Buen Retiro, ejecutada por Agustín Manuel y Damián Polope⁴¹¹. Si bien la documentación demuestra que tal festejo correspondió a lo anotado, la investigadora no aporta pruebas concluyentes de dicha afirmación⁴¹², por lo que, a falta de, como mínimo, la aparición de un vestigio, la autoría del arreglo de 1691 como el de 1696⁴¹³ no ha de contabilizarse como obra de Zamora. Esa mano pudiera haber sido de algún otro, tales como Bances Candamo, Lanuza, Arce o Melchor de León. Sea como fuera, el madrileño iba, poco a poco, ratificándose el peso y el agrado del autor de *¿Qué más castigo que celos?* entre los cortesanos y en los festejos palaciegos como va demostrando la progresiva asiduidad de sus piezas dramáticas en dicho ámbito.

El santo del rey de 1692 fue celebrado el 4 de noviembre con una fiesta real de Antonio de Zamora en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid por las compañías de Agustín Manuel de Castilla y Damián Polope⁴¹⁴. Esta fue *Ser fino y no parecerlo*, la cual habría de verse representada en multitud de ocasiones hasta bien entrado el siglo XVIII, eco de su éxito tanto en palacio como en los corrales madrileños. Se contabiliza, al menos, una en 1694⁴¹⁵, otras en 1710⁴¹⁶, en 1742⁴¹⁷, en 1743⁴¹⁸ y 1749⁴¹⁹. Para la celebración de la

El teatro breve... *Op. cit.*, p. 30; María Teresa de Miguel Robles, “El término Calahorra en el teatro áureo español y noticia del alfareño Antonio Pérez (1583-1673)”, *Kalakorikos*, n° 12, 2007, pp. 73-78; y Martín Martínez, “Carlos II y los figurones de palacio”, en *El figurón. Texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, RESAD – Fundamentos, 2007, p. 324.

⁴⁰⁹ *Fuentes IX*, p. 100.

⁴¹⁰ *Fuentes IX*, p. 100.

⁴¹¹ *Fuentes VI*, p. 292.

⁴¹² «A partir de la siguiente representación, el 6 de noviembre de 1691, y habiendo muerto ya Calderón, se inician los arreglos de Zamora. Todos los críticos admiten que la zarzuela *El laurel de Apolo* de Calderón fue adaptada para sus posteriores escenificaciones por Zamora» (González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 129).

⁴¹³ En este caso se trataría de una adaptación para el Corral del Príncipe que fue representada por la compañía de Carlos Vallejo el 6 de enero de 1696 (*Fuentes IX*, p. 143).

⁴¹⁴ *Fuentes VI*, p. 293.

⁴¹⁵ «El 17 de febrero la compañía de Agustín Manuel hizo en el Alcázar de Madrid una representación particular de *Ser fino y sin parecerlos*, ordenándose el pago de 240 reales. por esta representación el 18 de febrero, pago que se hizo efectivo el 2 de marzo» (Subirats, “Contribution à l'établissement...” *Op. cit.*, p. 473).

onomástica del rey que estaba en tan delicada situación política, el dramaturgo madrileño volvió a confiar esta vez de la libre fabulación para la creación de un argumento de claras relaciones alusivas de semejanza. Pero esta vez dejó de lado la explotación del tratamiento literario o poético de la historia como en la fiesta de 1688 y toda la materia para la expresión de *Ser fino y no parecerlo* está sacado del mundo mitológico. El dramaturgo se sirve en la mayoría de las veces de varios personajes fabulosos separados entre ellos para conformar la trama precisa que estaba buscando transmitir un mensaje en concreto ligado a las circunstancias políticas de ese noviembre de 1692. Por eso Zamora parte de la invención de las míticas y simbólicas disputas entre Amor y Diana. Para representar ese choque de conceptos, valores y filosofía que cada dios significa se sirve de la creación de una acción principal y varias secundarias mediante personajes menores de la mitología – como Tíreo, Polemón, Cloante u Oronte– o completamente inventados –como las ninfas Eumene y Cloresta– que materialicen las luchas de tan opuestos dioses. Únicamente rompe esta línea la reaparición del nombre –que no personaje– de Cambises. Si bien lo continúa relacionando con el oriente –esta vez como general fenicio–, no tiene la pintura del personaje que lleva ese nombre apenas similitudes con el tirano vengativo de *¿Qué más castigo que celos?* Esta vez, Cambises forma parte del bando justo y que actúa con lealtad y siempre hacia un bien. Es de suponer que le gustaría a Antonio de Zamora el halo de lejanía oriental que el nombre desprendía.

Como se ha dicho, la base de lo que será una compleja y enredada trama tiene su génesis en el choque entre Amor y Diana, innumerablemente repetido en las fiestas reales y en las piezas mitológicas de todo el Siglo de Oro. Esta rivalidad mitológica –en la que también se adscribe Venus–, como ocurre en las fiestas reales de Calderón *Celos, aun del aire, matan*, *Apolo y Clímene*, *Fineza contra fineza*, *La fiera, el rayo y la piedra* y muchas más, sobrepasa la dimensión puramente argumental y representa el conflicto filosófico entre el sentimiento amoroso sincero, pasional y libre frente a la castidad, contención y pureza de Diana. Esta dialéctica, si ya explotada antes de Calderón, encuentra en este autor su máxima dimensión:

⁴¹⁶ Del jueves 25 al 31 de diciembre de 1710, por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe, con una recaudación media de 476 reales. (*Fuentes XVI*, p. 175).

⁴¹⁷ Se había representado en el corral de la Cruz a finales de noviembre de 1742 a cargo de la compañía de Manuel de San Miguel (Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, 207).

⁴¹⁸ *Gaceta de Madrid*, nº 17, martes 23 de abril de 1743, p. 140.

⁴¹⁹ *BHM*: Tea 1-66-6 a: anotaciones de una representación en Madrid de mayo de 1749 que no recogen Andioc y Coulon. Para las referencias de los testimonios salidos de las reposiciones de estos últimos años, véase el punto tercero en el Anejo nº2, pp. 1084-1086.

En los episodios de galanteo que tanto menudean en estas obras, Diana avala el *aborrecimiento*, y Venus el *amor consentido*. Calderón explota de manera intensa y muy creativa la pugna entre estos dos principios, que se contradicen no sólo en personajes enfrentados, sino muchas veces en una lucha interior dentro de la misma persona.⁴²⁰

Así es como Antonio de Zamora elabora una trama partiendo indudablemente de los ejemplos de Calderón para exponer una historia que sea reflejo de la cotidianidad conflictiva del estreno en Palacio. Para ello recrea simbólicamente dos bandos, dos posicionamientos, mediante el ya tradicional enfrentamiento entre Diana y, esta vez, Amor. A la encarnación de la contundencia y del castigo del inocente de la diosa de la guerra le hace oposición el dios Amor. Es muy significativo que sea este y no su madre Venus, como ocurre en numerosas ocasiones. Si bien en *Ser fino y no parecerlo* se elide el rasgo juguetón, celoso y caprichoso del dios, este se presenta en su forma inocente, sincera y de armonía natural, como «un “genio” intermediario entre los dioses y los hombres»⁴²¹. Es, entonces, su lucha un desafío entre la contundencia y el castigo sin exceptuar caso alguno y la buena intención y la voluntad siempre de buscar el amor a pesar de los obstáculos, es decir, de actuar con amor –poder– siempre para el bien y la felicidad de todos los individuos. Es la importancia filosófica, simbólica e ideológica de este antagonismo la que hace presentar a los dos bandos de los mortales como representación en la tierra de las dos divinidades, de dos contrapuestos de categoría cosmológica, mucho más profundos y significantes que meros personajes. Esta es la razón porque Zamora presenta a Amor y no al niño Cupido, el travieso y celoso hijo de Venus.

El conflicto de la guerra y del amor sucede entre Fenicia y Acaya. Silene, sacerdotisa aquea de Diana, escapa a Fenicia para rendirse al culto del dios Amor –deidad protectora fenicia– y al amor de Cloante, general fenicio. Como es lógico, mientras los del oriente mediterráneo celebran la nueva, los griegos de Acaya arden en cólera y deciden atacar Fenicia por semejante afrenta patria. Frente a los fenicios están su rey, Nicanoro –“el vencedor de hombres”–, y la casta y serena Eumene, sacerdotisa de Diana, y aconsejados estos por Oronte, capitán griego. Entre musicales declaraciones de amor en ambos bandos y apariciones espectaculares y tramoyistas de los respectivos dioses, estalla la guerra. La dimensión terrenal primera de la historia la rompen ambos dioses, que bajan en nubes del cielo y con números musicales. Las dos concepciones se posicionan para el choque en la guerra:

⁴²⁰ Gerardo Manrique Frías, *La mitología en Calderón*, tesis doctoral dirigida por Juan Antonio López Férrez, Madrid, UNED, 2010, p. 145.

⁴²¹ *Grimal*, p. 171.

Atraviesa el Amor sobre una nube florida, llevando en la mano una trompeta de cuya boca salen unos rayos de gasa, que quedan tendidos, como va pasando la tramoya, hasta que al ocultarse se encogen de rápido

Canta AMOR Atención, atención,
que en el cóncavo veloz,
lenguas, alas, y oídos publican;
que para intimar del edicto el pregón
se mueva la planta, se escuche el acento,
se forme la voz;
atención, atención.
Albricias, mortales,
que en la liberal monarquía de Amor
correr puede al premio,
sin freno el deseo, sin ley la ambición;
atención.⁴²²

Ante la provocación de Amor, la diosa de la guerra y la castidad que ha sido ofendida ha de aparecer para plantar cara al desafío de los fenicios. Y en la guerra Diana y los aqueos no tienen otra perspectiva que el de la victoria como castigo a los que han errado. Entonces, ha de llover fuego firme y contundente contra ellos si es preciso:

Éntrase y va apareciendo Diana en una nube encendida, la más hermosa que se pueda hacer, y ha de traer una hacha encendida en la mano y canta

[...]

Canta DIANA Sí, que el enojo, si que el despego
deja lo soberano por lo sangriento,
¡fuego, fuego!,
que si el campo espera, si abrasa el ceño,
con irás el desdén quema deseos,
¡fuego, fuego!
Este brillante rayo severo
sea en tu diestra ruina del tiempo,
que aunque encender pudieran
tus ojos bellos,
son muy suaves armas
para escarmientos.⁴²³

Estas escenas, además de volver a demostrar que Zamora no estaba encasillado en el romance para los números cantados de sus fiestas reales –en este caso estos fragmentos que debieron ser recitados son silvas– son verdaderos catalizadores catárticos de esa presentación física de los dioses en las propias acciones de los mortales, por lo que deben

⁴²² Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, II, p. 327.

⁴²³ *Ibid.*, II, pp. 332-333.

ser expuestas de forma sublime y majestuosa y recreado en la dimensión musical y escenográfica ese instante de manera paralela y simultánea en la poética. Agua de la vida de Amor y fuego del poder de Diana luchan líricamente mediante una cierta irregularidad métrica –característica y sintomática de su naturaleza poético-musical– por la victoria junto a la recreación total de una batalla de época con una amplia simbología. El amor correspondido y declarado entre los personajes fenicios logra la victoria bélica tras apagar la lluvia el fuego.

Por otro lado, el dios Amor y la evolución de la trama llevan a descubrir paulatinamente –siempre lo paulatinamente que se pueda dentro de la evolución de la trama dramática– los verdaderos sentimientos de la antes casta, obediente e impertérrita Eumene: el amor hacia Oronte va aflorando paralela a la guerra que, como en todos los aspectos, va ganando Amor. Después de un bello canto y posterior ensueño, Eumene acepta la realidad de sus sentimientos amorosos que se amplifican ambientalmente por todo el teatro mediante música y danza. Por esta razón cita a Oronte por la noche en los jardines de palacio. Llega preciosa el personaje alegórico de la Noche en su carro de media luna sobre el escenario pero los amantes no se encuentran. Esta y la música preparan el ambiente con números musicales para la confusión de la razón con el sentimiento que ha de venir, pues, como dice la Noche cantando,

Que cuando entre obscuras
lucientes discordias
la noche desciende
el día trasmonta,
todo es horror el mundo,
hasta la Aurora
que entonces temerosa
la Luna falta.⁴²⁴

Eumene será protagonista de una de las escenas más prodigiosas a todos los sentidos del drama mitológico. Entra en un real salón con Diana y Amor en primer plano y adornados los bastidores con diferentes figuras “vivas” representando los episodios mitológicos de Hero y Leandro, Acis y Galatea y Venus y Adonis. Estas ilusiones de casos legendarios de sufrimiento por el amor y su negación funcionan claramente de cuadros pedagógicos para Eumene. Pensativa, es sorprendida por el cantar de Amor, empujándola a amar sobre todas las cosas. Pero la joven, mostrando el concepto del amor barroco, sigue

⁴²⁴ *Ibid.*, II, p. 346.

dubitativa e indecisa a lo que el dios le dice, pues «me persuades los halagos / y me retratas las ruinas»⁴²⁵, haciendo referencia al aspecto y a la dimensión contrastiva indisoluble de dolor y placer del amor. Y así después del plácido y embelesador parlamento de Amor, y prosiguiendo como el concepto de amor de claroscuro que acaba de expresar, Diana se despierta de la quietud y arremete todo su carácter batallador y vengativo hacia su sacerdotisa. La acusa de traidora y desleal por arrojarse repentinamente a las pasiones embaucadoras de Amor. Eumene, después de esta escena tan lírica barroca, queda confundida y resquebrajada su alma. Y es entonces cuando la relativa calma que ha venido después de la tormenta de Diana es rota otra vez por Cloante, que, para tener el favor que su rey prometió a quien hiciera la acción más valiente y decisiva para la victoria del pueblo de Amor, entra en el salón de las figuras y rapta a la sacerdotisa griega.

En un intento estoico por ganar la guerra, Nicanoro y Orente plantan batalla a Polemón, Cloante y Cambises. A pesar de la declaración de heroísmo y confianza del general aqueo —«Morir por lo que se ama / es hacer lo que se debe»⁴²⁶—, los de Acaya son derrotados y hechos prisioneros por las tropas fenicias. Mientras tanto, las ninfas de Amor y la secuestrada Eumene están en el templo cuando Tíreo, que había tenido poco peso hasta ahora, inicia lo que será el desenlace. El gracioso entra en el templo anunciando que los griegos han vencido y que han sido muertos los fenicios amantes de las presentes damas. Aprovecha la tesitura Diana para ahondar más en el engaño, buscando la venganza por cualquier medio: «rompiendo de amor el bulto; / porque no merece el bulto / quien os trujo la fatiga»⁴²⁷. Esto hace que Silene, Cloresta y Eumene, ciegas y enardecidas por la pasión y el dolor del amor muerto, clamen contra Amor y quieran destruir la estatua del dios. Pero de repente entran los victoriosos Polemón y soldados con los reales prisioneros. El rey fenicio se enfada por haber sido testigo de tal afrenta al dios que les ha concedido la victoria y dicta sentencia de muerte a las blasfemas. Sin embargo, Cloante pretende salvar a las tres damas mediante un ardid propio del teatro barroco —tanto de su teatralidad como de la cosmología de que es espejo—. Primero Cloante arguye que como capitán general tiene el derecho de salvar la vida a una: a Eumene porque fue él quien la secuestró. Seguidamente pide al rey, como héroe de la guerra y merecedor del favor que el rey prometió, que salve a Cloresta. Por último, y en un acto soberbio de honra y caballerosidad noble del siglo XVII, Oronte dispone su vida para salvar a la amada —es decir, Silene— de quien ha salvado la vida de su amor —es decir, Eumene—. Al oír esto todos se niegan y ofrecen sus vidas para salvar

⁴²⁵ *Ibid.*, II, p. 350.

⁴²⁶ *Ibid.*, II, p. 352.

⁴²⁷ *Ibid.*, II, p. 359.

al héroe fenicio. Nadie sabe quién deberá ser sacrificado como ofrenda a Amor por la afrenta de las tres damas. Y, justamente, «nadie»⁴²⁸ es la respuesta fuera de escena del mismo dios que a modo prototípico, como veremos en las otras fiestas reales, aparece en *deus ex machina* y ordena que nadie muera. Entonces, «*baja el Amor en una mariposa, que caerá sobre la hoguera, trayendo a los pies, como rendida, a Dianas*»⁴²⁹. La falta de los fenicios, que han actuado siempre movidos por la legitimidad que era el amor sincero, reside en el engaño de Tíreo y de Diana, desconociendo ellos el verdadero estado de las cosas:

Yo perdono, ¡oh, fenicios!, la culpa
de esas hermosuras, que fuera quítame
la mitad de mi imperio, si hiciera,
errado mi impulso, que muera quien ama.⁴³⁰

La sinceridad y buena intención de sus actos incluso gana el respeto de la opositora Diana. Una especie de altruismo y entrega total a una causa justa y bella, profunda y buena, ha sido malintencionadamente aprovechada por Tíreo para hacer el mal. Por lo tanto, todos, de ambos reinos, quedan perdonados. La única condición es que todos los amantes, los fenicios y los griegos, se casen para gane el amor. Polemón, continuando su actitud magnánima y sabia, concede la libertad a los prisioneros aqueos, pues el amor, aquella fuerza que une todos los cuerpos celestes, como muy simbólicamente lo expresa Zamora mediante el emblema del orbe atravesado por una flecha⁴³¹. De esta manera, Amor y el “amor” justo en todos los casos sale victorioso y se cumple la universal fuerza y soberana potencia de cohesión y de armonización de todo el cosmos⁴³². Todos se casan, enamorados y libres, y se da fin a la fiesta.

Olvidada por todos los pocos estudiosos –y curiosos– que han tratado el género poético-musical de Zamora⁴³³, este drama mitológico debe considerarse como fiesta cantada dentro del género de las fiestas reales barrocas que en el capítulo anterior se ha tratado. A los elevados números musicales –que van desde los tradicionales cuatros hasta los recitados y quién sabe si arias si se conservara la partitura original– le acompañan simultáneamente nada más y nada menos que siete mutaciones de escenario, cuatro números de tramoyas con los dioses sobre nubes y el descenso de la noche, además de dos

⁴²⁸ *Ibid.*, II, p. 368.

⁴²⁹ *Ibid.*, II, p. 368.

⁴³⁰ *Ibid.*, II, p. 369.

⁴³¹ «*Va apareciendo Amor sobre un orbe, atravesado de una flecha, que como va cantando, va creciendo, hasta que el arpón llega a tocar el escollo donde está Eumenes*» (*Ibid.*, II, p. 342).

⁴³² Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986., p. 91.

⁴³³ No consta en el citado trabajo de González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*

bailes grandes, que recrean la trama en cada una de las dimensiones de las artes que conforman la fiesta real. A este rasgo de unión artística se le suma la expresión fantástica de la mitología y la muy sugerente “ocasionalidad” que relacionó la acción principal con la situación política de los espectadores de aquel 4 de noviembre de 1692.

En este aspecto, como en todas las fiestas reales, las huellas que indican más claramente esa relación alusiva de semejanza se encuentra en la conclusión de las acciones de este tipo de piezas de naturaleza política. Desde una lectura descontextualizada el mensaje que otorga el final resulta, como mínimo, significativo en el plano ético y moral. Después del desarrollo de cada una de las acciones que confluyen en la principal como ejemplos singulares de un caso, el dramaturgo subraya la importancia del estudio pormenorizado y parcial en la aplicación de la justicia y, por consiguiente, el castigo o la recompensa a los implicados. Si bien desde el principio tanto los fenicios como los aqueos han actuado en sintonía con sus principios y valores propios, defendiendo y luchando siempre por el beneficio a su patria, la relación de cada uno de los bandos con los dos dioses marca sugestivamente quiénes eran los que atendían a la correcta y buena causa. Y así se va afianzando con las victorias en el campo de batalla de los fenicios. Pero, entonces, si han actuado siempre en base de la pureza del amor, de la sinceridad y la lealtad que marca el sentimiento y teniendo fe en la fuerza unificadora –y también redentora– del dios que protege Fenicia, ¿por qué se trocó tan fatídicamente su destino para ser ejecutados por el rey al que servían? En otras palabras, ¿cuáles han sido los motivos que han llevado a tan fieles y capaces súbditos a tan ingrato e injusto fin? El engaño de Tíreo, como se ha visto, cambió por completo su actitud, creyéndose ellos traicionados por aquel al que le confiaron sus vidas y estar convencidos que «morir por lo que se ama / es hacer lo que se debe»⁴³⁴. Casualmente, Polemón coincidió con ellos en el motivo por el que debía castigarlos por deslealtad. El mal entendido es más que notorio; es significativo. Lo es porque al final la vista del prototipo de rey, justo, magnánimo y sabio, cae en el engaño –que no error– de haber de deliberar tan tremendas penas de muertes sin poder tener los datos del otro lado, del de los condenados. Lo mismo les ocurre a estos en el momento en que se levantan contra Amor. Este clima de engaño producido por el desconcierto y la confusión crea una sensación al espectador de falsedad injusta al espectador que se exterioriza con las decepciones e impotencias –es decir, la inestabilidad o la apariencia de la verdad del mundo– de los personajes castigados por actuar acorde con su perspectiva de justicia y de lo correcto.

⁴³⁴ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, II, p. 352.

Lo que parece un embeleco del destino, una burla de la fortuna caprichosa a las nobles almas de los personajes sobre el escenario hubo de ser visto por todos los espectadores – aquellos que pudieran reconocerlo– como un toque de atención a la toma de decisiones sobre el porvenir de una persona. Es la justicia, la real, la objetiva e imparcial aplicación de la justicia lo que Antonio de Zamora subraya en *Ser fino y no parecerlo*. Justicia y comprensión propia de la naturaleza regia y de la gracia divina –es decir, de Amor– de que ellos están dotados la que se demanda en relación a los vasallos que actúen con buena voluntad y con el mayor de los sacrificios capaces de realizar por su rey, pero que fracasan en ello. Si bien no han podido cumplir con lo que se le confió, debe hacerse un verdadero ejercicio de valoración equitativa y relativa de cuáles han sido las causas del fracaso y cuál ha sido la actitud y el empeño para el triunfo por parte del fracasado. Eumene y Oronte, a pesar de partir del deseo de destrucción y aniquilación del templo de Amor, crece en ellos la semilla de su enemigo. Su enamoramiento es clave para el primer reconocimiento del sacrificio que supone hacer lo que se debe, es decir, lo que se ama. El proceder justo y la moral correcta que en el plano estético como en el conceptual toda la fiesta real se encarga de resaltar cuál es, hace mella en los propios aqueos y debilita las razones por las que luchan, que son, por lo tanto, contrarios a Amor. Eumene es “vencida” por Amor y ella desea rectificar al haber encontrado el camino que verdaderamente quiere emprender. Por ese motivo, su causa se convierte en justa y legítima, a pesar de lo difícil, duro y a veces doloroso sea la opción elegida. Y, todavía más, esa senda puede estar repleta de engaños y confusiones que harán zozobrar su pequeño e indefenso bajel, mutándose radicalmente el sentimiento de felicidad en dolorosa congoja y soledad anímica. Por lo tanto, antes que el castigo deliberado, hay que ver ese caso en perspectiva y en contexto para poder vislumbrar realmente si la falta es error –producido por una ejecución defectuosa por algún motivo exterior y no controlable de la sincera y buena voluntad– o es pecado –efectuado siempre desde el origen por un pensamiento contrario a lo correcto, legítimo y leal–. Puede que el fin sea el mismo, pero los caminos distan mucho de ser iguales.

Por eso es necesaria la parcialidad y la comprensión de todos los elementos que configuran cada caso que deban valorarse y juzgarse. Este es el principal mensaje que, al final de la fiesta, se repitió como cuarto cantado:

TODOS Y MÚSICA Que amor, que las finezas
mueve y persuade

nunca aspira al castigo
sino al examen.⁴³⁵

Harto elocuente es la estrofa con la que se cierra la trama: si la acción sale de la buena intención y el altruismo para el otro que está necesitado, no debe castigarse la falta con un juicio rápido antes de haber tratado singular y específicamente todos los elementos, variaciones y condicionales que definen su origen, su desarrollo y su fin. Efectivamente, antes de una resolución salida de una ley incuestionable, debe comenzarse con un examen del caso en concreto para discernir la envergadura del supuesto delito. Por lo tanto, si bien es cierto que sea necesaria una ley que sea un punto de referencia para el reconocimiento de una clase de delito en general y, por consiguiente, un castigo proporcional, en una parte de estos casos la aplicación rígida de la ley conduce a la injusticia moral y ética. Para solventar este peligro debe introducirse la variante de valoración práctica de cada caso, poniendo en perspectiva los motivos de actuación y la voluntad con la que se actúa que al final, desgraciadamente, han incurrido en falta. Sí, Antonio de Zamora en *Ser parecido* y no parecerlo está lanzando un mensaje de reclamación de valoración casuística al mismísimo rey, a las reinas y a toda la alta nobleza y personalidades próximas a Palacio. No extraña en absoluto esta predisposición del dramaturgo en esta corriente de ética aplicada debido a su fuerte vínculo jesuita.

Como se reconocerá ahora, el engaño de Tíreo a los ignorantes e inocentes personajes que aguardaban en el templo de Amor la llegada de noticias sobre el resultado de la batalla introduce en la trama la posibilidad de valoración casuística del caso de las supuestas traiciones. A modo de argumentación de que este tipo de proceder es totalmente válido en los reyes, son fundamentales los personajes de Polemón y de Cloante. El primero, rey de Fenicia, representa el modelo prototípico del buen príncipe y del rey correcto, magnánimo y sabio. No obstante, cuando ve que sus súbditos cometen una grave infracción, como es la de la revuelta, no tiene más remedio que impartir el castigo pertinente a la gravedad de la falta. En este sentido debe hacer prevalecer la ley, aunque eso le produzca tristeza y dolor, pues «la ley es el fundamento de la verdadera libertad, el origen de toda equidad, la que da la seguridad a la vida, destierra el vicio, da terror al malo y seguridad al bueno»⁴³⁶, sin relajamiento alguno de la ley ni la más mínima alteración, «aún en lo más ligero, porque de

⁴³⁵ *Ibíd.*, II, p. 370.

⁴³⁶ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 210.

lo leve se pasa con facilidad a lo más»⁴³⁷. No disimula Polemón su sentimiento a tan arduo deber de sacrificar a Silene, Eumene y Clorista:

POLEMÓN ¡Ah, desgraciadas bellezas!
¡Ah, malogradas beldades!

LAS TRES ¿Tú lloras?

POLEMÓN Sí, que un monarca
piadoso al ver que se mate
un reo cumple consigo
con sentido, aunque lo mande.⁴³⁸

Como se ve, la actitud y el comportamiento de Polemón se adecuan a la naturaleza regia que lo configura. Y, como máxima autoridad, ha de preocuparse del cumplimiento de las leyes que forman el contrato entre rey y vasallos mediante la deliberación justa, objetiva y parcial de los conocimientos que tiene de los casos. Es profundamente enriquecedor en este aspecto la definición que Pedro de Portocarrero hizo de este concepto propio del Antiguo Régimen. Así lo explica Carmen Sanz Ayán: «Cuando estos [los vasallos] rompen el pacto, está justificado despojarles de sus libertades y es más, haría mal en dejárselos, “porque por derecho han decaído en ellos y no tiene el príncipe obligación de reintegrarlos”»⁴³⁹. Así pues, Polemón es un ejemplo pedagógico de reyes, es decir, para Carlos II. En este sentido hay por toda la pieza significativas alusiones y demandas de la importancia de las decisiones propias del soberano. Como será común en todo el reinado del último Austrias, las peticiones para que sea él el que guíe la política de los reinos y demuestre su condición de rey, favorecido por la gracia divina, será una constante que, como es lógico, en el mensaje “ocasional” de Ser fino y no parecerlo no iba a estar excluido. Al inicio de la tercera jornada, antes de la segunda batalla, Oronte declara orgulloso y motivado ante la presencia de su rey Nicanor en la primera fila de las tropas aqueas: «con solo ese esfuerzo vences, / que es otra alma en los soldados / la presencia de sus reyes»⁴⁴⁰. Los monarcas de la fiesta están tallados por el perfil regio, sabio, activo y sobrio en el que Carlos II ha de verse reflejado y, por lo tanto, inspirarse para obrar el bien para toda la Monarquía.

⁴³⁷ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 211.

⁴³⁸ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, II, p. 365.

⁴³⁹ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, pp. LXXVI-LXXVII.

⁴⁴⁰ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, II, p. 353.

Pero este modelo representa la marmórea e inviolable ley que el ejemplo de la trama muestra como no del todo justo. Y no lo es por la implicación del general favorito de Polemón, Cleonte, en el castigo de las tres ninfas. Al interrumpir el múltiple sacrificio e intercambiarse por Eumene demuestra el honor y la capacidad de sacrificio por impedir una injusticia que él ha cometido. Representa, pues, la expiación de la responsabilidad del buen hombre de convicciones leales, nobles y legítimas. Por extensión, es una proyección de cómo debería de ser el buen político, que asume las consecuencias de sus actos, sean positivos o negativos, a pesar de que siempre lo movió la buena voluntad y el altruismo para con su obligación y su causa. Si Polemón es el modelo de rey al que debe mirarse Carlos II, Cleonte lo es el del buen consejero y buen ministro, preparado y entregado para los esfuerzos que se le requieran, tal y como dijo Portocarrero:

Ya tenemos al ministro temeroso de Dios, científico y prudente. Ahora le habemos menester desinteresado, esto es, no ambicioso –limpio de manos decimos vulgarmente–. Esta es la piedra de toque de todos los hombres. El que a su golpe descubriere el oro puro de su desinterés, seguro navega por los borrascosos mares del público gobierno, donde le hallaremos para elogiarle.⁴⁴¹

Es entonces, cuando Cloante y después Oronte con la demostración de honor y nobleza en agradecimiento por la salvación por parte del primero de su amada ponen en entredicho la recta justicia del rasgo impertérrito que ha de tener la ley. Estos, como las ninfas engañadas, actúan por motivos más que loables y lícitos: actúan movidos por su causa y por su obligación que su honra y su moral le otorgan. Entonces, ¿puede ser injustamente castigado el sincero y puro amor? Es ahí donde la dicotomía entre la justicia de la aplicación práctica de la teoría de las leyes encuentra una resistencia moral y ética – además de sentimental–. El caos que se forma solamente es resuelto por aquella capacidad que deben de tener los seres elegidos para el gobierno de los hombres: la gracia divina que debe expresarse en la sabiduría, prudencia y justicia verdadera⁴⁴². Esta proviene muy simbólicamente del cielo y entre música: es Amor que viene a deshacer el entuerto con el «nadie». La necesidad de atender al motivo de la actuación de los personajes resulta tan acaparadora y fuerte que la misma Diana –la contundencia y la intransigencia por esta vez

⁴⁴¹ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, pp. 253-254.

⁴⁴² «[La prevención y la extirpación del mal] es el fin de la ley tanto divina como humana. La divina dispuso la alta sabiduría y a la humana dio luz, para que los hombres discurriesen medios a su conservación, en aquella confraternidad, con los que debe enlazar la caridad. Y puso su alto poder la autoridad, en uno o muchos para su promulgación» (*Ibid.*, p. 209).

vencida— está de acuerdo con el proceder casuístico que determina Amor como lo justo para el específico caso:

DIANA No solo contradiciendo
 su razón, no habéis de hallarme
 de parte de mi desdén,
 sino solo de la parte
 de Amor esta vez, pues viendo
 cuánto influyen eficaces,
 amorosas ansias, rindo
 mis resistencias porque halle⁴⁴³

De esta manera lo que parecía a ojos del sabio y recto Polemón como incompatibilidad de la justicia de la ley se vuelva en necesidad promovida por la gracia divina. Debido a que la causa que ha movido todas las acciones de los personajes ha sido el sincero amor —con la previa disputa del reconocimiento en los aqueos— y esto ha supuesto sacrificios que han aceptado muy gratamente si con ello salvaban las vidas de las ninfas, es esta voluntad la que debe premiarse y la ejemplar, teniendo muy en cuenta a la hora de valorar la acción de alguien que a simple vista ha cometido delito cuáles eran los motivos que lo movían a ello y si eran dignos, legítimos y desinteresados. De esta manera Amor reconoce la finalidad de los “amagos”:

AMOR Si yo labré el enlace
 de estos amagos, fue solo
 para probar los quilates
 del cariño.⁴⁴⁴

El fin, si es de amor, justifica los medios porque estos son los únicos para efectuar el fin. De otra manera, sería hipocresía del mismo sentimiento amorosos y castigar a aquellos que siguen lo sincero, puro y bueno sería la más grande de las injusticias. Y esto, como es lógico, no puede permitírsele un rey que quiera denominarse justo.

Una vez delineado el mensaje ideológico, moral y ético de Ser fino y no parecerlo, ¿a qué injusto caso querría referirse Antonio de Zamora que debiera haber sido tratado de una forma casuística por parte del rey? Para llegar a ello, solamente hay que recordar brevemente el panorama político de la Corte en los meses anteriores de noviembre de 1692. Si bien pudiera ser que la referencia a las naciones en guerra fueran España como

⁴⁴³ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, II, p. 369.

⁴⁴⁴ *Ídem.*

Fenicia y Francia como Acaya, la configuración de los aqueos como movidos por una causa que para ellos es justa y legítima –la afrenta por el no retorno de Silene– imposibilita su reconocimiento. Lo mismo ocurre con la problemática de la designación del gobernador de Flandes. Si bien esta opción pudiera tener más probabilidades debido a que las candidaturas de ambos bandos –Maximiliano II Manuel de Baviera y Juan Guillermo de Neoburgo– eran igualmente legítimas, en este caso no hay voluntad de revisión de una antigua e injusta condena tal y como aparece en la significación ideológica anteriormente comentada. Entonces, si hay que reconocer la necesidad en noviembre de 1692 de revisión y perdón debido a una condena injusta de un alto mandatario –puesto que Amor perdona al fin y al cabo a Cleonte y a Oronte–, el caso más pertinente es el de la destitución del conde de Oropesa el 24 de junio de 1691.

Como bien se vio, su caída fue motivada por un movimiento reaccionario surgido entre la alta nobleza que estaba indispuesta a ver reducido su poder económico con las reformas económicas del conde y de sus hombres de gobierno y que estaban decididos a poner fin al valimiento y, por lo tanto, al influjo sobre la política internacional y estatal de España. En el primer grupo destaca el duque de Arcos como el portador al rey del memorial en el que exigían los Grandes de España la destitución de Oropesa. En cuanto al segundo grupo, además de gran parte de esta última fracción, se encontraba la incisiva oposición de la camarilla de la reina Mariana de Neoburgo. Ella junto a la condesa de Berlips, Wisser, Chiusa, Angulo, Baños y el Almirante de Castilla fueron el núcleo duro de la continua guerra de desgaste y de manipulación hacia Carlos II para ir preparando la eliminación de aquel aguerrido noble que había osado no permitir sus acciones libres sobre el rey, el Palacio e incluso sobre el reino –y sus Reales Arcas–. Y así, lograron que el rey tomara como ley inquebrantable la voluntad de los enemigos de Oropesa con aquel: «eso quieren y es preciso que me conforme».

Los proyectos serios de reformas de la Hacienda Real impulsadas por el hasta ese entonces valido y su equipo conformado por el Condestable, el marqués de los Vélez, de Mancera y de los Balbases eran vapuleadas desde dentro del mundo cortesano y la influencia de Oropesa sobre el flemático rey y los asuntos de gobierno empezaba a ser ya muy mal vistos por el pueblo, como el resto de toda la aristocracia gobernante, que los veían como incompetentes de alta cuna que ni eran capaces de redirigir el reino facilitándole al pueblo su subsistencia, además de enriquecerse en demasía mientras la economía común caía año tras año. Esto decían del panorama político en la España de los primeros años de la década de los noventa:

Un Condestable medroso,
 un presidente ignorante,
 mal casado un Almirante,
 un Humanes lujurioso,
 un Cardenal muy goloso,
 un Alba todo cizaña,
 un Vélez que se ha hecho araña
 y debajo un Confesor.
 Este es curioso lector,
 todo el gobierno de España.⁴⁴⁵

En el ámbito religioso el conde era visto como un desafiador del orden y los privilegios tradicionales para su propio beneficio. El clero sentía como una agresión a su posición preeminente en el reino las reformas económicas que había impulsado mediante las llamadas pragmáticas. Las expresiones de rechazo y de burla a los supuestos remedios del conde para la enfermedad de España no empezaron más que a inundar Madrid:

Habiendo enviado el Sr. Conde de Oropesa, Presidente de Castilla, a pedir a los conventos se diesen una disciplina por el buen suceso y alivio de la Monarquía, se puso en las puertas de la casa de Su Excelencia, el día 5, pintado en una tabla un capuchino azotándose, el cual decía la quintilla siguiente:

“Conde pragmatiquero
 a este dolor me condena,
 pensará este majadero
 que su testa y mi trasero
 pueden parir cosa buena”⁴⁴⁶

A este rechazo popular y eclesiástico se le unía el ya comentado de la nobleza española y de los que tenían intereses en cuanto a la sucesión. Este último veía en el conde un serio enemigo a la causa austríaca. La camarilla de la Neoburgo fue desde el primer día de la entrada de la nueva reina en España apoyada por el emperador para bloquear y eliminar la figura del valido. Leopoldo sabía de lo manipulable de Carlos II, así que era fundamental que Mariana de Neoburgo le ganase la partida a cualquier opositor que no actuase «para restablecer la absoluta compenetración entre las dos ramas de la Casa de Austria»⁴⁴⁷. Por lo tanto, las disputas en Palacio estaban más que aseguradas con la nueva reina:

Las relaciones de aquel tiempo nos pintan a la reina como una mujer hermosa, rubia, llena de vida. Era enérgica y terca, sabía imponer su voluntad. Quería reinar; no estaba dispuesta a dejar

⁴⁴⁵ BNE: MSS/3921, f. 264r.

⁴⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁴⁷ Carmen Sanz Ayán, *Los Banqueros de Carlos II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, p. 272.

el mando a su suegra, como en tiempo de la reina María Luisa. Esto tenía que traer conflictos. En la lucha cortesana salió vencedora la reina madre, porque el débil Carlos quería complacer a entrambas mujeres y no tomaba resoluciones sino a medias.⁴⁴⁸

En efecto, Mariana de Austria era la representante de la candidatura bávara que su hermano menor el Emperador debía a toda costa impedir. Y el conde de Oropesa era el hombre fuerte de la reina madre en ese aspecto. Su personalidad y su experiencia en las conflictivas atmósferas cortesanas y de poder, como el Condestable de Castilla, le habían permitido resistir a los habituales embistes de las envidias⁴⁴⁹. De esa forma, el valido se convertía automáticamente en el principal objetivo a abatir por parte de las filas austríacas. Aprovechando la oposición de la nobleza española y la impopularidad en un pueblo que – como hoy en día– cree ciegamente en lo que se le hace escuchar por aquellos estrategas de los medios, Mariana de Neoburgo empezó una campaña de acoso e influencia por varios frentes que hizo que ganase una superficial batalla ante su opositora la reina madre. No obstante, la fortaleza y posición del conde respecto a Mariana de Austria hizo ser trabajada esa destitución: «cuando M^a Ana consiguió derribar la *única cabeza capacitada que había entre los estadistas españoles del momento*, escribió a su hermano mayor Juan Guillermo diciéndole que “había tenido que trabajar mucho para separar a Oropesa del comedero”»⁴⁵⁰. De esa manera la nueva reina y principal impulsora de la causa austríaca para hacer heredero al archiduque Carlos de Austria conseguía una victoria importante para poder reinar y gobernar a su antojo.

Llegado a este momento, el rey quiso reinar y gobernar él. Por supuesto, no tenía en conocimiento de los verdaderos intereses de su esposa. Por eso no designó a ningún valido. No obstante, esta decisión es más que probable que fuera impulsada por la propia reina. Si bien Oropesa había caído, los hombres de gobierno de este seguían todavía en activo y en posiciones importantes de los organismos de los Reinos. La reina madre, por lo tanto, había perdido a su mejor general pero no se había quedado sin ejército. Ante ese panorama, y sabiendo que el Almirante de Castilla o el conde de Baños –los nobles de jerarquía más alta– no estaban todavía capacitados para poder pedir el valimiento, pensó que si convenía al rey que gobernara él mismo, con solamente usar sus más que probadas y eficientes

⁴⁴⁸ Baviera, “Mariana de Neoburgo...” *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁴⁹ «Detrás de buena presencia se ocultaban una gran capacidad de disimulo, una astucia casi traidora, una ambición morbosa y un incesante afán de que se hablara de él y de su actuación gubernamental» (Pfundl, *Carlos II...* *Op. cit.*, p. 278).

⁴⁵⁰ África García Fernández, *Toledo entre Austrias y Borbones. Su aportación al inicio de la Guerra de Sucesión (1690-1706)*, tesis doctoral dirigida por José Cepeda Gómez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 268.

estratagemas de manipulación, chantaje y engaño hacia su esposo, gobernaría en la sombra de una manera práctica, que era, al fin y al cabo, lo que quería. De esa manera bloqueaba cierto rango de acción de la reina madre, a pesar que esta, por veterana de Palacio, siempre estaba trabajando sin ser vista⁴⁵¹. Por lo tanto, lo mejor que podía hacer su esposo era que quisiera reinar por él mismo, como decían todos los sabios, filósofos e intelectuales en el tema. Ciertamente, era un plan magníficamente trazado que decía mucho del nivel de ambición y de estrategia palaciega y diplomática de la nueva reina. Y así fue durante todo un año, hasta entrado el 1692.

El vacío de poder visible en palacio que supuso la desaparición de Oropesa fue ocupado por la comentada camarilla de la reina. La Berlips, Wisser, Baños y el Almirante de Castilla empezaron a lucrarse de su posición y de la práctica del nepotismo que aseguraba a la reina un círculo fuerte a su alrededor para la consecución de sus intereses dinásticos. Como dijo el propio Wisser en carta a su hermano, Francisco von Wisser, barón palatino, «la experiencia me ha demostrado que, cuanto más asciendo, mayores cargas pesan sobre mí y se me hace más difícil el ahorro»⁴⁵², expresando de manera muy sintética la espiral de ambición y corrupción que siguió a los puestos relevantes de Palacio. Incluso el propio embajador imperial Lobkowitz describió como caótico y corrosivo el estado de la política española mediante carta al Emperador en marzo de 1692:

La caída de Oropesa no ha servido para nada, porque en lugar de su cabeza han surgido otras diez. Ello no habría tenido gravedad si entrambas reinas se hubiesen preocupado de escoger a los mejores, atrayéndolos a su partido. En realidad, quienes frecuentan la antecámara no piensan sino en su provecho personal. La prueba de la inconsistencia del rey está en lo acaecido últimamente con Baños.⁴⁵³

Y en ese panorama tan decadente y degenerado en el que se estrena *Ser fino y no parecerlo*, donde la preocupación por el bien común y la imprescindible recuperación y regeneración de parte de la política y el estamento gobernante y eclesiástico simplemente se ha olvidado en favor de la lucha de los bandos por la sucesión y el enriquecimiento personal de unos dirigentes incompetentes, ambiciosos y codiciosos de influencia, cuyos

⁴⁵¹ «Las consecuencias de la dimisión de Oropesa diciendo que fue la Reina quien intentó gobernar por sí sola y dio a sus confidentes una fuerza política que produjo mayor confusión en la Corte. M^a Ana de Neoburgo intervino enérgicamente en el gobierno pero, al mismo tiempo, la Reina Madre no se dejaba manejar y tenía bien cogidas las riendas, trabajando en silencio para conseguir también ella sus intereses entre los que estaba el llevar a Maximiliano de Baviera al Gobierno de los Países Bajos, en contra de los deseos de su nuera que lo ambicionaba para su hermano Juan Guillermo» (García Fernández, *Toledo entre Austrias y Borbones...* Op. cit., pp. 271-272).

⁴⁵² Maura, *Vida y reinado...* Op. cit., p. 66.

⁴⁵³ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* Op. cit., p. 274.

únicos méritos provienen de la adulación y de las malas artes del engaño de un rey y una reina nada a la altura de su condición regia. Pedro Portocarrero sabía muy específicamente por quiénes escribía estas palabras en denuncia de la insultante adulación que había adolecido todo el reinado de Carlos II: «El fingimiento, la simulación, el rendimiento, la blandura y un parecer todo lo que no es. Con estas artes se apodera de las cortes y palacios. Es un veneno que antes mata que se conoce; es un daño que con su ruina se descubre. Primero se ve el efecto que la causa»⁴⁵⁴.

Se había destituido de mala manera a un ministro que, si bien no consiguió lo que prometió o lo que era necesario para un inicio de despliegue, puso toda su sabiduría y buena voluntad para ello. Las reformas del conde de Oropesa pasaban por una reducción de gastos y la disminución de impuestos a las clases más humildes. El férreo convencimiento de regeneración pasaba por recortar prerrogativas del estamento eclesiástico, reducir las plantillas de los oficios vendidos, imponer un donativo entre la alta nobleza, dictar pragmáticas contra el lujo y el gasto exorbitado, acortar los beneficios de los asentistas, reducir la influencia —que eran abusos— del Tribunal de la Inquisición y reestructurar la organización del Consejo de Hacienda con la creación —a espejo de Francia— del cargo de Superintendente como mando único del Consejo⁴⁵⁵. Hombre de considerable talento y con una gran capacidad de trabajo, Oropesa llevó a cabo una política de reforma fiscal, administrativa y eclesiástica, en un último intento de reavivar la economía. Pero la aplicación práctica de estas reformas, como se sabe, chocaba con intereses y privilegios tradicionales que todos sus enemigos utilizaron como arma para hacer disminuir progresivamente su popularidad y su solidez al frente del gobierno. Y ahí es donde reside la injusticia en la que se encontró «el hombre más capaz que me he encontrado en España»⁴⁵⁶, tal y como lo apreció el embajador inglés Stanhope.

La trama de *Ser fino y no parecerlo* y el planteamiento de la duda y lo que parecía un bloqueo de la justicia de las leyes es un claro mensaje para Carlos II en el día de su santo. El Condestable de Castilla, partidario de la política reformista de Oropesa, así como de la opción dinástica de este y la reina madre, en semejante panorama político tan en contra de su causa y de lo que creía positivo para la Monarquía, debía de actuar mediante una de las competencias que tenía absoluto poder en Palacio. Si las fiestas reales son auto-expresión

⁴⁵⁴ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 265.

⁴⁵⁵ Para un mayor conocimiento de las reformas del conde de Oropesa, véase Carmen Sanz Ayán, *Los Banqueros de Carlos II... Op. cit.*, pp. 267-274.

⁴⁵⁶ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 165.

de las personalidades homenajeadas, qué mejor que la onomástica del propio rey como única persona posible para rectificar esa desfavorable situación. Confió en la dramaturgia palaciega de Antonio de Zamora para representarle ante los ojos del rey un claro mensaje hecho ejemplo: que el rey perdonase a Oropesa, pues a pesar de haber fallado y tener gran parte de la nobleza en su contra, sus intenciones y sus acciones habían estado siempre encaradas hacia la recuperación del reino. Se había movido por el amor a su rey, a sus reinos y a la responsabilidad que desempeñaba como valido. Él había defendido siempre que para llevar a cabo las reformas para ello era necesario un esfuerzo, un sacrificio de los poderosos para, así, demostrar su verdadero patriotismo y el compromiso leal con su rey. Oropesa sabía que sin recortes de impuestos a los que verdaderamente podían pagarlos y sin la puesta en práctica de medidas de modernización de una sociedad política anquilosada en los errores y vicios de antaño era imposible el desahogo de la Hacienda Real y la superación de la crisis. Ser fino y no parecerlo es un reclamo al rey de la revisión del caso y del modo de proceder que hubo con Oropesa. Este, desde el punto de vista del Condestable y de los regeneracionistas, se movió siempre por el amor a su rey y a la Monarquía. Como un Cleonte, el conde sabía que sin sacrificios no se podían salvar la vida de las indefensas, es decir, salvar el honor, la gloria y asegurar dignamente el porvenir de todos los españoles, especialmente aquellos que peor lo estaban pasando, el pueblo. Por eso, como el capitán fenicio, Oropesa dio a entender que si la única forma de devolver a la Monarquía su antiguo esplendor era mediante drásticas medidas proporcionales a la gravedad del estado, estos sacrificios debían de hacerlos aquello a que les toca, es decir, en proporción a la responsabilidad y cargos que tienen. Por eso los grandes de España y hasta el círculo eclesiástico debía de colaborar, pues sus títulos y cargos no solamente eran honoríficos y les reportaban riquezas e influencias, sino también responsabilidades. Oropesa, pues, tenía claro aquello que, igual que los que serán sus enemigos, los Portocarrero, la nobleza de sangre debe responder a la nobleza de mérito, «exaltando la virtud por encima de todo; sin ella, la clara sangre no tiene valor»⁴⁵⁷. Así, Zamora en ese 4 de noviembre de 1692 presenta al conde de Oropesa, exiliado a más de treinta leguas de la Corte, como un enamorado de su rey y de su Monarquía, que todo y como actuó responde a las buenas intenciones, a la sincera voluntad y al sacrificio que creía indispensable para que la paz y la armonía triunfaran de nuevo; para que la fuerza cohesionadora de Amor volviera a reinar. Con estos datos descodificados gracias a la fusión de horizontes de la

⁴⁵⁷ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. LXVII.

obra, ahora puede entenderse el significado mucho más profundo y comprometido de este tono de la música:

MÚSICA Si quieres tener piedad,
rompe, Amor, tu venda fácil,
porque viendo llorar a quien te ruega,
o has de parecer vil, o estar afable.
Mis lágrimas te ablanden,
sea de amor disculpa, el que se amen.⁴⁵⁸

Oropesa había actuado movido por amor, así que su falta no podía tratarse injustamente como la traición y el cumplimiento de la ley por parte de Polemón. Es en ese instante cuando Carlos II ha de recapacitar y, teniendo en cuenta ahora que las intenciones de Oropesa eran las mejores para el reino, había de saber ver que si bien había errado, no había pecado. Fuerzas exteriores hicieron que fallara en su misión, aquellas fuerzas que habían conjurado para su caída y cuyas «cautelas de los que viéndose en el puesto, empuñan la espada del poder para la satisfacción de su particular diferencia, no habiendo tenido ánimo, sin el escudo del puesto, de satisfacerse; testimonio cierto de gran vileza e igual cobardía»⁴⁵⁹. Estos eran los que llevaban las riendas de la gobernación de los asuntos que repercutían sobre el desbalijado y ajado pueblo. Bien claro lo llevaría el común de territorios y ese bien común si el denominado grupo *La Cantina* seguía acrecentándose y arraigándose en el poder. Era ya el año de 1692 una necesidad despojar a Wisser, a la Berlips, a Angulo y al Almirante de su inmunidad total. Es más, ante semejante panorama, era imprescindible que el rey reconociera y comprendiera el bien que podía haber hecho Oropesa de haberse ejecutado sus propuestas. Solamente entonces, cuando Carlos II hubiera visto la buena intención del antiguo valido, el rey debía de perdonar al conde y, con ello, ser él el que determinase mediante su propia autoridad y mandato el buen camino de la Monarquía.

Ahí sobresale el otro punto importante de significación “ocasional” de Ser fino y no parecerlo: que sea Carlos II mediante la buena y justa observación y consideración de los hechos que la sabiduría y la gracia innata en él le otorgaban el que actuase y tomara las decisiones, no ninguna otra persona, ni las reinas. Iba ya siendo hora que la realeza de sangre se exteriorizara con la realeza de méritos; y no hay acción más beneficiosa al reino que la rectificación y salvación de los errores de antaño cometidos por la no aparición de

⁴⁵⁸ Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora... Op. cit.*, II, p. 364.

⁴⁵⁹ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 399.

esa sabiduría, templanza, prudencia y, muy en especial, cometidos por las malas influencias de los interesados consejos, contrarios y desligados al amor al rey y a la Monarquía que Oropesa sí tenía. El proceder y las acciones justas de un hombre —es decir, el rey— llevan a los otros hombres a la justicia, es decir, al orden, a la armonía y al buen proceder. Esto, por supuesto, solamente será posible si el código del honor y de la ética y moral propia de la nobleza continúa activa, invariable y respetándose. Será entonces cuando el rey, al predicar con el ejemplo, sea el principal impulsor de esa tan esperada, necesitada y urgente recuperación y regeneración política: «nada da más firmeza a las leyes, como que sea el príncipe el primero que a ellas se arregle. Porque a su ejemplo, los vasallos hacen lo mismo»⁴⁶⁰.

Esta máxima propia de la ética y moral jesuítica está presente en toda la fiesta real. Cambises y Oronte no dudan en sacrificarse por una buena causa, a Polemón no le debe temblar el brazo de la aplicación de la ley. No hay duda que Antonio de Zamora concibe el teatro palaciego y en especial las fiestas reales como medio pedagógico para la educación, el consejo y la advertencia al rey. En el caso de *Ser fino y no parecerlo*, tres son los principales mensajes de “ocasionalidad” que el madrileño sugiere a Carlos II. La enseñanza moral y ética está en la aplicación de la casuística como aplicación justa de la ley que debe regir la valoración de las acciones de sus servidores, ministros y consejeros. Sigue con que esta la aplique al caso de la injusta expulsión del conde de Oropesa, le perdone y lo haga volver otra vez a la Corte, convirtiéndose en un consejo político por la urgencia de la cotidianidad política de entonces. Pero ninguno de estos dos mensajes sería posible si no hay un verdadero cambio en el rey. Más que cambio, debe haber en Carlos II una eclosión y maduración de su propia naturaleza real. Sin el total control del poder que representa y mientras no actúe basándose en su juicio renacido e iluminado por la gracia divina, siendo a la vez ejemplo y garante del orden, de lo correcto y justo, nunca tendrá la propia soberanía que todo rey debe de tener ante sí mismo y ante sus súbditos: «el verdadero poder de un monarca, consiste en el práctico ejercicio de las virtudes. Estas son la que mantienen al reino. De estas se originan los verdaderos efectos del poder, como se ha referido; que poder sin virtud no tiene subsistencia y aquel sin esta se desenfrena y desboca»⁴⁶¹. La rogativa ético-política hacia el rey lo advierte mediante la presentación del prototipo ideal de monarca del cielo que debiera de tener a las influencias de su esposa y sus repentinos ataques de cariño después de fuertes discusiones siempre por tema políticos, a las

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 187.

bufonerías de Baños, a los halagos y cumplidos de Wiser y el Almirante y a las intromisiones consentidas de la Berlips en el mismo Palacio Real.

Esta pieza poético-musical de Antonio de Zamora es la constatación que desde los comienzos de la actividad de *La Cantina* el madrileño vio con muy preocupados ojos las consecuencias que ese grupo podría hacer al rey, a la Corona y a la Hacienda Real. Por lo tanto esta fiesta real es una manera de decir al rey que todo cambia según el color con que se vea o lo hagan ver, que todas las críticas y ataques a Oropesa estaban fundamentadas en el temor y en la envidia, pues el conde era fino aunque a la opinión pública y la de la aristocracia no parecía. Pero el soberano no debía partir de las opiniones del bando opositor para evaluarlo. En ese caso, la experiencia, la sabiduría y el sentido de la justicia justa que emana de la gracia divina de su especial persona ha de ser lo suficientemente objetiva y parcial para que proceda según su regio criterio y, así, actuar siempre en virtud del bien de su Corona y de su Monarquía⁴⁶². Oropesa estaba finado de amor⁴⁶³ tanto como finado de capacidades⁴⁶⁴, lo que legitimaba la fineza de su actuación y las medidas que emprendió⁴⁶⁵. Fue el contante engaño de sus ambiciosos y envidiosos enemigos lo que tergiversaba la imagen del ser en no parecerlo. Pero Carlos II, después del ejemplo pedagógico mostrado en la relación alusiva de semejanza del contexto político de ese 4 de noviembre de 1692, debía actuar y demostrar la católica y regia condición de forma independiente y sabia, prefiriendo y premiando el *Ser fino y no parecerlo*.

El más joven dramaturgo del grupo de los “regeneracionistas” mostraba así una preocupación ideológica sobre la deriva que los acontecimientos cortesanos estaban teniendo en la política. Se unía así a la clara pretensión política que desde los comienzos Bances Candamo exigió y promulgó en el teatro palaciego. Su “decir sin decir” debía ser a la vez espada de presión y pluma de enseñanza. Y, como en todos los casos anteriores, este grupo contaba con la protección y la actuación del Condestable de Castilla. Al servicio de este pusieron sus talentos los dramaturgos de clarísimas tendencias reformistas y renovadoras para hacer frente común contra el avance en el poder del nepotismo de la camarilla inepta y codiciosa de la reina Mariana de Neoburgo, de sus primeros abusos de poder y, sobre todo, de la ausencia total de un equipo de gobierno cohesionado y capaz

⁴⁶² «Los príncipes tienen menor riesgo de la envidia y ambición. Porque Dios les hizo absolutos, sin dependencia de lo humano, con abundancia de todo lo que la naturaleza apetece; y así, la emulación, que en súbdito puede ser vicio perjudicial, en la majestad es virtud elevada y necesaria» (*Ibid.*, p. 400).

⁴⁶³ Tercera acepción de *fino* (*Aut.*): «Significa también amoroso, seguro, constante y fiel: como amigo fino, etc.»

⁴⁶⁴ Cuarta acepción de *fino* (*Aut.*): «Translaticamente vale astuto, sagaz, cauto y agudo».

⁴⁶⁵ Primera acepción de *fino* (*Aut.*): «Perfecto, puro, y que tiene la bondad y valor intrínseco que corresponde a su especie».

que, precisamente, consiguiera sin obstáculos y con solidaridad patriótica de los demás aquello que Oropesa se propuso. Si el teatro es arma cargada de futuro, en el presente de finales de 1692 era cuando más se necesitaba. Si no se corría el peligro de llegar demasiado tarde. El Condestable, hombre experimentado en las lides palaciegas y de poder, sabía que se debía continuar el bombardeo de la artillería palaciega “ocasional”. Por eso no extraña que, después de la representación algo complaciente –según Carmen Sanz Ayán– para el cumpleaños del rey *Amor, industria y poder*, de Lorenzo de las Llamosas⁴⁶⁶, se estrenasen la llamada trilogía palaciega de Francisco Bances Candamo sobre la sucesión. El 20 de noviembre de 1692 se estrenó en el Salón Dorado por la compañía de Agustín Manuel *El esclavo en grillos de oro*⁴⁶⁷, claramente dirigida al rey como advertencia directa a aquellos incapacitados para reinar o no preparados para ello que querían arrebatarle el gobierno y, por lo tanto, controlar el nombramiento del sucesor. La camarilla alemana no salía muy bien parada en esta clara alusión a su corrupción y tráfico de influencias. Seguidamente, el 22 de diciembre para el significativo aniversario de la reina madre, volvía otra vez Bances Candamo –impulsado y protegido siempre por el Condestable– a la carga. La artillería que rompiera el cerco de *La Cantina* no podía cesar. Y fue notoria el éxito de la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando Furioso*. Representada por primera vez en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Agustín Manuel de Castilla y Damián Polope⁴⁶⁸, es una alusión muy sugerente sobre la pérdida de los valores y de los rasgos propios y naturales del caballero Orlando por culpa del influjo negativo del húmedo planeta Luna. Solamente con esa alusión al satélite en la historia ya se comprende muy rápidamente que los hechizos que el caballero –es decir, Carlos II– sufría provenían de la manipulación caprichosa e interesada de Mariana de Neoburgo. En la tradición emblemática de los Austrias españoles, el rey siempre se había representado como Júpiter o el Sol, mientras que la reina como la Luna⁴⁶⁹. Y para acabar, el 18 de enero de 1693, en el aniversario de la fallecida Electriz María Antonia de Austria –aunque lógicamente la noticia no había llegado a Madrid–, madre de la esperanza bávara en España –entre los que estaba la reina madre, el Condestable y el

⁴⁶⁶ Estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 6 de noviembre de 1692 por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope (*Fuentes IX*, p. 58).

⁴⁶⁷ *Fuentes IX*, p. 112.

⁴⁶⁸ *Fuentes IX*, p. 84.

⁴⁶⁹ Solamente a modo de ejemplo, véase el final del drama mitológico *El Amor enamorado* de Lope de Vega:

Y aquí,
divino planeta cuarto,
Luna, madre de otro sol,
que gocéis por muchos años,
dé fin en vuestro servicio
el amor enamorado.

(vv. 2780-2785)

depuesto Oropesa— con el nombre de José Francisco, Bances Candamo asestó el golpe final a la campaña contra las malas artes de la Neoburgo sobre el rey y la influencia sobre la sucesión. *La piedra filosofal* fue estrenada en el Salón Dorado del Alcázar por la compañía de Agustín Manuel de Castilla⁴⁷⁰. Lo directamente alusivo y alegórico de la pieza —su expresión no es fantástica, no es mitología, es directamente recreación alegórica muy significativa— no dejó lugar a dudas del mensaje: el rey Hispán debía casar a su hija Iberia con uno de sus tres pretendientes. Después consultarlo con un sabio, Rocas, el rey decide «cerrar la puerta / con dejarla ya casada / a extranjeras pretensiones» y escoge a Híspalo, hijo de su primohermano y favorito del rey. Esto supuso un duro ataque a los intereses de Mariana de Neoburgo, que empezaban a ser ya cosa pública en la corte:

Lo que sí parece claro es que *La piedra filosofal* cerró definitivamente el ciclo del exitoso poeta cortesano porque molestó a la facción política que en esos momentos detentaba el poder y que encabezaba la reina. Bances dejó demasiado claras sus simpatías hacia los que en ese momento ejercían la oposición.⁴⁷¹

Como se deduce, estos eran la reina madre, el Condestable, el marqués de los Vélez — responsable de los informes para las reformas fiscales—, el duque Osuna y el propio Oropesa, partidarios férreos de la candidatura del pequeño José Fernando de Baviera y principales impulsores del partido bávaro. Por lo tanto, y como se ve, las confrontaciones de los bandos que encabezaban las dos reinas tenían dos signos identificativos: el del gobierno y el de la sucesión. En el primero, tanto Bances como Zamora, Lanuza y Arce estaban plenamente concienciados y comprometidos con el bando bávaro por la oposición y la presión que estos ejercían ante los intolerables, incompetentes y ambiciosos aduladores del rey —entre los que se encontraba la propia reina Neoburgo—. Sería una irresponsabilidad permitir que siguieran y no ponerles freno en sus libres acciones de saqueo y de nepotismo, señalándolos su propia conciencia plenamente política y patriota como cómplices del desmoronamiento y desvalijamiento de lo poco que quedaba de la gloria del imperio donde no se ponía el sol. Así que, inteligentes y prácticos, los regeneracionistas dramaturgos pusieron sus plumas al servicio del partido bávaro para echar la codiciosa *Cantina*.

Pero surgen las dudas sobre si también estos autores estaban plenamente posicionados a favor de la sucesión bávara, aunque el sobrino-nieto de Carlos II, José Fernando no era menos extranjero que el archiduque Carlos o el duque d'Anjou. El tratamiento recurrente

⁴⁷⁰ Fuentes IX, p. 185.

⁴⁷¹ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, pp. 173-175.

de hacer prevalecer la soberanía española de las pretensiones extranjeras –recuérdese los versos de Bances–, la constancia de poner siempre énfasis en el justo tratamiento de los hombres capaces de aconsejar y, muy importante, la demanda de todos los dramaturgos de que Carlos II reine y preserve su absoluta independencia y parcialidad mediante el ejercicio de las virtudes de su condición regia posibilita una lectura centrada más en la política interior que en la exterior de todas estas piezas palaciegas. Debería preguntarse si, por ejemplo en la alegórica *La piedra filosofal* de Bances, si bien los tres pretendientes se relacionasen con los tres partidos de la corte –el bávaro, el austriaco y el francés–, la persona a la que relaciona directamente la alegoría no fueran directamente los príncipes extranjeros sino los políticos que encabeza y representan los tres bandos. En este sentido, Híspalo podría hacer referencia a Oropesa, como favorito del rey y enteramente español. De ahí que, como ha dicho Carmen San Ayán, el grupo de poder del momento –es decir, *La Cantina*– se molestara tanto. Coincidiría, así pues, *La piedra filosofal*, *Ser fino y no parecerlo* y muchas de las demás fiestas reales como la campaña no tanto para el nombramiento de un sucesor –tema tabú para el rey– sino para el derrocamiento de la influencia ilimitada del poder de la reina y de sus interesados parásitos. El promotor de todas estas fiestas reales –cuyas fechas coinciden otra vez con las celebraciones del rey o de personalidades significativas del partido bávaro, como el aniversario de la reina o el de la Electriz– continuaba siendo el intocable para los alemanes y claro defensor de la reina madre y de sus políticas Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Guzmán, el Condestable de Castilla y Mayordomo mayor del rey y responsable de la organización de los festejos ordinarios de la Casa Real de Carlos II.

Sea como fuera, a Antonio de Zamora el asunto de la sucesión puede que no le preocupara tanto como sí lo hacía el estado de nepotismo, de incapacidad, de parasitismo y de injusticia con los buenos hombres con propuestas y con una contundente voluntad de revertir la decadencia y la ruina que se cernía de forma absurda y despreocupada por los teóricos reinantes. Así lo señalan las significaciones “ocasionales” de sus fiestas reales. *¿Qué más castigo que celos?* y *Ser fino y no parecerlo* son dos balizas señaladoras desde la realidad política, ideológica, moral, ética social y personal de un joven con pleno conocimiento y experiencia del presente de la calle de cómo se estaba moviendo el mundo de la Monarquía española. Eso sí, nunca sin atacar directamente al rey, a la única persona que por nacimiento tenía en su interior la gracia de actuar con sabiduría, templanza y justicia. El rey nunca aparece ni directa ni indirectamente como culpable, ni satírica o sugerentemente. Carlos II, como se percibe en las fiestas reales de Zamora y en la de su compañeros, puede

verse como un niño que, si no acierta –pues los reyes no fallan– no es por mala intención o incapacidad sino porque supuestamente todavía estaba en proceso de aprendizaje de las esquinas oscuras y complejas de la sociedad cortesana y de su aplicación práctica. El Católico rey debía aprender a no dejarse engañar, lo que llevaría a tomar él mismo las decisiones que, una vez eclosionada la sabiduría e ingenio innato en la naturaleza regia, fueran las mejores para sus territorios y para sus súbditos. Y para este fin, para esta enseñanza, las fiestas reales barrocas desempeñaban una función pedagógica decisiva. No iba a ser menos en la delicada situación de noviembre de 1692.

3.2. El hechizo de Carlos II: la corrupción de la decadencia

Francisco Bances Candamo fue un dramaturgo que excedió sobremanera el hipotético lugar de acción que se le reservaba y de ellos se esperaba a los artistas más relevantes de la corte. Lo fue como el conde de Villamediana o el mismísimo Quevedo. Si a estos les había llegado el pago de sus impertinencias en forma de cuchilladas y de frío y húmedo presidio, a Bances le llegó su parecido en un ataque con arma blanca y, más adelante, hubo de pedir el traslado al sur como agente de Hacienda huyendo del grave peligro que corría su vida en un Madrid donde el poder de los que había insultado pública y directamente podía estar perfectamente en cualquier emboscada. Como aquellos y como siempre ha pasado con las élites culturales e intelectuales, siempre son estos obstáculos incómodos de las esferas de control y de poder que se inmiscuyen en el pragmatismo visto por los poderosos, es decir, contrarios a la ejecución de sus intereses:

Desde que vieron que pudo
ser de utilidad el brío,
el espíritu en el cuerpo
quieren enterrarme vivo.⁴⁷²

Como dijo el censor de las obras dramáticas de Bances Candamo en 1722, «este ingenio feliz que acabó injustamente desgraciado porque fue sumamente entendido»⁴⁷³: la significación política de Bances Candamo se convierte en denuncia directa con nombre y apellidos, sin el respaldo mimético y de camuflaje del elemento fantástico.

⁴⁷² Bances Candamo, *Poesía selecta*, Santiago García-Castañón (ed.), Gijón Libros del Peixe, 2004, p. 86.

⁴⁷³ Bances Candamo, *Poesías Cómicas... Op. cit.*, f. 4r.

A pesar de la significación y de notoriedad del caso del asturiano como represaliado por su teatro político, el compromiso crítico directo y literal que se reconoce muy rápidamente de las “ocasionalidades” de Bances Candamo no significa que las otras piezas poético-musicales palaciegas estén carentes de la misma ideología, la misma postura y la misma significación de la pedagogía política que en las obras del asturiano. Como se ha explicado largamente en el pertinente lugar del anterior capítulo, Bances Candamo representa una excepción adelantada o heterogénea, *sui generis* o de una intencionalidad pragmática. Sea como sea, el dramaturgo asturiano desarrolló una dramaturgia palaciega donde el código reflejo entre retrato y retratado era reducido considerablemente del habitual distanciamiento de la realidad por la fantasía de esa autoexpresión regia. Por esa alusión directa y reconocible, donde el asturiano trabaja habitualmente con el mecanismo próximo a la alegoría para ello, las fiestas reales y las comedias palaciegas de Bances Candamo siempre han ocupado las páginas de los trabajos que trabajasen teatro y política en la última década de Carlos II. El efecto de los estrenos de sus piezas palaciegas corroboraba lo incidente y lo directo de su mensaje “ocasional”. Así lo buscaba él desde el origen. Las fiestas reales, al estar motivadas por y para una ocasión de celebración regia y cortesana, estaba creada por y para la política. Del mismo modo que la mitología y la fantasía en general era expresión estética de reyes, la misma celebración lo convertía en plataforma para la política. Esto, eso sí, es el primero Bances Candamo en declararlo expresamente y directamente: «[...] he juzgado tocarme por muchos títulos estudiar ex profeso cuanto pudiese conducir a hacer arte áulica y política la de festejar a tan gran rey, cuyos oídos se me entregan aquellas tres horas»⁴⁷⁴. Pero no eran menos dramaturgos políticos sus contemporáneos, especialmente Arce, Lanuza y Zamora. La única gran diferencia era en la modernidad que hay en Bances, que no es política, sino conceptual del género y del teatro en general —de ahí su insistencia en el *Teatro de los teatros* en que las comedias «necesitan de alguna reforma que las ponga ajustadas de todo punto a las reglas con que se permiten y que no por leves reparos se quite al pueblo una de las más útiles e inculpables diversiones que hasta hoy conoció el mundo»⁴⁷⁵—, pues el género de las fiestas reales barrocas y toda representación palaciega de un mínimo de calidad tiene su origen, su sentido y su desarrollo en y por la política.

Por ese motivo genérico, todos los dramaturgos palaciegos —o la gran mayoría de ellos— eran escritores políticos, a pesar que fuera el asturiano el primero que lo declarase

⁴⁷⁴ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 56.

⁴⁷⁵ *Ídem*.

abiertamente. Los espectadores regios y cortesanos del estreno de todos los festejos podían relacionar igualmente –aunque sin la misma evidencia e incluso agresividad que con Bances– la trama y la significación de esta con el contexto político y social, cumpliéndose del mismo modo la relación alusiva de semejanza que muestra la intencionalidad de la interpretación de esas circunstancias por parte del dramaturgo, es decir, la “ocasionalidad”. Aunque las fiestas de Antonio de Zamora no han sido tratadas en este ámbito político como sí lo han sido las de Calderón, de Solís, de Diamante o, en especial, las de Bances, tienen igualmente su significación y su compromiso con el estado de la monarquía hispánica en esos años. Hasta el momento el estudio detenido de esa “ocasionalidad” de dos fiestas ha demostrado cómo el madrileño intervenía en la vida política una vez se introdujo en Palacio, exactamente igual que su amigo y compañero Bances Candamo. Pero en ese sentido Zamora nunca estrecha tanto la distancia literal o referencial directa que pudiera reducirse a alegoría o semejante. Lo respeta impulsado no solo por la misma prudencia y la discreción jesuítica, sino por el respeto y cumplimiento de, precisamente, del código de la expresión fantástica de clarísimas y profundísimas connotaciones y simbologías con los miembros homenajeados. En ese sentido es Calderón su mayor referente y el modelo al que sigue directamente. Por ese motivo resulta más complicada y necesita más detenimiento una observación de una fiesta real de Zamora que una de Bances Candamo para extraer la significación y la implicación política.

Esta fue la hoja de doble filo con la que al final hirieron a Bances: si su teatro estaba pensado para la corrección y la advertencia al rey sobre la política de sus reinos, esas referencias demasiado directas eran completamente intolerantes para la camarilla de *La Cantina* que ostentaba el poder. Aunque volvió a principios de 1696, Bances lo hizo como injustamente vencido, pobre y sin el éxito y el favor en el teatro palaciego que antaño tuvo. Otra vez en Madrid, estrena en el corral del Príncipe *Más vale el hombre que el nombre*, que está en cartel del 24 al 28 de febrero de ese año, por la compañía de Carlos Vallejo⁴⁷⁶; y para las Carnestolendas de 1697, el 17 de febrero, consigue volver una vez más al Salón Dorado del Alcázar. Sería *¿Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor?* su última contribución palaciega, puesta en escena también por la anterior compañía⁴⁷⁷. Pero no habría de acabar aquí los entrometimientos de la cúpula inmune de la reina, enemigos de Bances y de todos los poetas “regeneracionistas”:

⁴⁷⁶ Fuentes IX, p. 156.

⁴⁷⁷ Fuentes IX, p. 89.

cuando parecía que empezaba a rehacerse como dramaturgo, por hechos que también desconocemos, lo enviaron como administrador de rentas a Ocaña en el mes de abril, cargo en el que duró pocos meses pues fue separado por orden del Almirante de Castilla. Se conserva un poema recriminatorio con versos muy duros que dedica Bances al Almirante, fechado en febrero de 1698, “por haberle devuelto de la superintendencia de Ocaña”.⁴⁷⁸

He ahí un ejemplo más del proceder de uno de los miembros más representantes de la camarilla de la reina Mariana de Neoburgo, que, como se verá, desde el estreno de *Ser fino y no parecerlo* hasta finales de 1697 con el estreno de *Muerte en amor es ausencia*. Irá Antonio de Zamora siendo testigo activo y denunciante de lo que el caso de su amigo Bances Candamo solamente fue un reflejo.

3.2.1. Contexto político entre 1693 y 1697

Nada habría de cambiar para bien los siguientes años de reinado de Carlos II. 1693 sería un año malo para la Monarquía de Carlos II. Tanto que el historiador Gabriel Maura y Gamazo lo vio como la fecha en la que «se inicia realmente el patético drama de la sucesión española»⁴⁷⁹. Pero, como se ha ido comprobando, el asunto del heredero del monarca no era una cuestión aislada, sino todo lo contrario. Era el cauce donde se reflejaba de forma simbólica y sintomática todas las vicisitudes de la política exterior e interior. Y ninguna de las dos era alentadora de un mínimo signo de mejora. En Europa la guerra llegó a su punto medio, asentándose ya como una guerra larga y de mucho desgaste para poco avance aliado en el continente y ninguno en la Península para el ejército español. Roses, enclave estratégico del Empordà, cayó en manos francesas y con ella la puerta al territorio catalán se abrió a los franceses. Mientras tanto, la Corte seguía sucumbiendo al vicio de la desconfianza, de la codicia y el interés personal. Lo que le pasará al reino siempre era asunto secundario –aunque hipócritamente expuesto como principal– a la propia situación de la alta nobleza, la teórica clase gobernante: «la pérdida de Roses produjo gran desasosiego en Madrid mientras los grandes no conseguían dar la imagen de constituir un frente común ante los desastres bélicos, desunidos y preocupados tan solo por mantener sus posiciones, mercedes y beneficios»⁴⁸⁰. Los intentos del intermitente rey con voluntad de gobernar personalmente no pudieron prosperar más allá de sus constituciones. La Junta de

⁴⁷⁸ Gilabert, *El arte dramático de Bances Candamo...*, *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁷⁹ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁸⁰ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 175.

medios para la guerra con Francia⁴⁸¹ o la reforma del Consejo de Estado –impulsada por el embajador imperial– formado por cuatro ministros que hacen funciones de tenientes generales: el Condestable de Castilla la Vieja; el duque de Montalto de Castilla la Nueva; el Almirante de Andalucía y Canarias; y el conde de Monterrey la Corona de Aragón. Pero un planteamiento racional del sistema de gobierno habría de chocar como siempre lo había hecho con la ambición y el genio ibérico: el Condestable y Monterrey se separan del cuatriunvirato por motivos de clara lucha entre los otros dos:

Aquella famosa nueva planta de Lobkowitz queda reducida finalmente al duunvirato de Montalto y el Almirante, sistema que, según lo auguraba la historia, había de degenerar muy pronto en duelo político entre esos dos optimates, secundados por sus facciones respectivas, complicándolo esta vez la absurda distribución geográfica de las sendas jurisdicciones de gobierno, cuando eran tantos y tan vitales los negocios de Estado que cabalgaban sobre las rayas de los reinos y aun sobre las fronteras de la Monarquía.⁴⁸²

En ese estado de ruptura nacional por los juegos de poder y competiciones desleales para conseguir mayor influjo en Palacio y su consecuente incremento de la riqueza personal, la cuestión de estado era una preocupación de todo el mundo menos de los que estaban en posición de actuar. Entonces, con el Almirante posicionado ya como uno de las más poderosas personalidades en todos los reinos, la corte de Mariana de Neoburgo sella su protegido y productivo *status quo*. Mientras tanto, el reino se hundía en las calles de las ciudades, en las malas cosechas de los campos y en los frentes de guerra.

Pero como antes se ha esgrimido, la reina madre no estaba, en absoluto, aletargada de las estrategias de poder. Tenía una candidatura sucesoria por la que luchar y trabajar. Cualquier opción a aquella que representasen la Neoburgo y sus interesados leales había de ser beneficiosa –desde un punto de vista teórico– para España. Y, no casualmente, aquellos hombres de naturaleza verdaderamente política capaces y capacitados para intervenir positivamente en la urgencia de la Monarquía se movían siempre en los círculos de la reina madre esperando que se efectuase su salida a la palestra de gobierno por intermedio de Mariana de Austria. Lo mismo que Zamora al Condestable y a la reina madre, Alonso Carnero López de Zárate consiguió una vez muerto el favorecido Secretario del Despacho Universal Juan de Angulo sucederle en el cargo y de ese modo efectuar el cambio. No

⁴⁸¹ Integrada por «el Presidente de Castilla, Ibáñez, Arzobispo de Zaragoza, el Gobernador de Hacienda don Pedro Núñez de Prado, conde de Adanero, los ministros de varios Consejos y cuatro teólogos, a saber: el dominico confesor del rey, Matilla; el cura párroco de San Justo y Pástor, un padre jesuita y el franciscano fray Diego Cornejo» (Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 39).

⁴⁸² *Ibid.*, p. 46.

obstante, este hombre está retratado en la documentación de la época como afín a la Neoburgo. Pero el propio Maura y Gamazo da varias indicaciones para entender este teórico posicionamiento:

supera holgadamente al *Mulo*, por su conocimiento de personas, lenguas y cosas extranjeras, aunque, para no incidir en servilismo, se valga de la duplicidad. Al par que Mariana le dice incondicional suyo, en carta a Juan Guillermo, escriben lo mismo a Prielmayer, Lancier y Baumgarten con relación al elector de Baviera.⁴⁸³

La ambigüedad de su postura se aclarará cuando, ya en 1694, la posición del Secretario haya empezado a dar frutos para una causa concreta. En este y en el Consejo de Estado recaían las decisiones más importantes del gobierno, de forma oficial. En la reunión de este último celebrada el 21 de enero asistieron Mancera, el Almirante, Montalto, Portocarrero y el Condestable. De estos dos últimos era conocida su vinculación con la reina madre, lo mismo de Mancera y el Almirante con la causa austríaca. Montalto era tan cambiante como beneficioso fuera una u otra posición que más le acercase al rey, llegando a ser un firme opositor a cualquier clase de plan sucesorio del rey, pues tales negocios eran motivo de deslealtad⁴⁸⁴. No obstante, este únicamente se movía por ambición personal e interés: si se moría el rey, se acababa el beneficio de su favoritismo tan trabajado con el rey. En este aspecto, debido a la influencia del Almirante con la reina y de la total disponibilidad de los asuntos de esta para conseguirlos mediante su marido, el favorito empezó a acaparar más y más poder, lo que ponía en cuestión el terreno de Montalto como candidato oficial a válido. Pero nada estaba deteniendo la acción de aquella Cantina, que si bien no tenía representación mayoritaria a nivel oficial en el gobierno, sí lo tenía de facto en la alcoba real, donde la condesa de Berlips, Wiser y Baños entraban a placer por mediación directa de la impetuosa y caprichosa Mariana de Neoburgo.

Como ha ocurrido y siempre ocurrirá en la historia española, el carácter ibérico únicamente ha podido lograr la unión y cooperación momentáneas de posiciones separadas por el gran peligro del enemigo en común. Como había ocurrido con la Gran Alianza, a finales de 1694 solamente se veía como solución un frente común de contrarios a la condición de intocables de los favoritos de la reina y de sus hábitos nepotistas. Encabezados por el cardenal Portocarrero, se utilizó como excusa una consulta con el rey

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸⁴ Una vez el embajador imperial sondeó al duque de Montalto su posicionamiento en la sucesión y este «le atajó secamente, calificando de traidores a cuantos especulasen sobre la herencia de un rey de reinita y dos años, y se apresuró a referir lo ocurrido al principal interesado, jactándose de su lealtad, frente a la sospechosa indiscreción del embajador cesáreo» (*Ibid.*, p. 59).

para gestionar los recursos de la siguiente campaña bélica para mostrarle al rey lo nocivo que son para el buen gobierno de tan delicada situación de aquellos obstáculos favoritos de la reina que entorpecen la justicia y especulan con su relación. Esta queja fue suscrita por los enemigos del Almirante: Montalto, el marqués de Villafranca – Capitán General del Mar Océano– y Monterrey. La principal motivadora y promotora de esa querrela informal, así como de la protección de estos, fue la reina madre, único contrapeso político de importancia práctica prolongada más allá de los azotes de participación consentida de la consorte. Por supuesto, el Almirante protestó ante tal acusación arguyendo que ofender al criterio de la reina era desprestigiar también al rey. A tan delicada llegó la situación que el 4 de enero de 1695 el cardenal Luis Portocarrero no vio otra opción que hacerle llegar un memorial al rey presentándole por escrito la gravedad del caso y la necesidad, justicia y sabiduría –casualmente rasgos todos estos con los que los dramaturgos pintaban a los pedagógicos ejemplos de barbas y de reyes de las comedias palaciegas–. La situación y las intenciones del cardenal quedan reflejadas por sí solas:

Será mi más culpable omisión no repetir a Vuestra Majestad mis rendidas súplicas para que esa gente salga de los dominios de Vuestra Majestad y se dé planta conveniente para que estos reinos no se vean en el abandono que hoy se consideran, estando atropellada y vendida la justicia y desperdiciada la gracia, debiendo ser estas, bien dispensadas y observadas, la base fundamental en que se asiente el amor y servicio de Vuestra Majestad. Como tengo dicho a Vuestra Majestad, ambas contribuyen a la total enajenación del corazón de los vasallos, que es la mayor pérdida que Vuestra Majestad puede hacer, y están hoy desesperados de lo que ven, tocan y padecen, no conviniendo afligirlos más, pues públicamente y sin reservas alguna están discurriendo algunas novedades.⁴⁸⁵

Algo semejante hizo llegar Alfonso Carnero a Su Majestad, habiendo pensado este convencerlo de ir a Zaragoza y dejar la Corte desgobernada para, desde allí, mandar un edicto de expulsión de los obstáculos, ya que «estando juntos el rey y la reina nada se lograría jamás, hasta que un desacato del pueblo obligase a ello»⁴⁸⁶. Pero este movimiento estratégico fracasó y fue el turno del único ministro a favor de los favoritos –porque era uno de ellos– y de la propia reina de mover ficha. Intercedieron el 9 de enero de 1695 a que Carlos II fulminara inmediatamente a Carnero como Secretario del Despacho Universal, quitó a Montalto la Presidencia de Indias y le asignó la de Aragón, «cuyo titular tiene poca influencia en la Corte y se privará de ella a Medina Sidonia, quien la ejerce interinamente y

⁴⁸⁵ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 457.

⁴⁸⁶ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 76.

no es tampoco devoto de la reina»⁴⁸⁷ y el cardenal Portocarrero, a pesar de haber salido teóricamente indemne de la caza de brujas —la reina quería que se le retirase el mando de 300 soldados del que era coronel en la capital, que el rey no permitió—, pidió permiso para una retirada estratégica a su diócesis para reorganizar junto con la reina madre la oposición y la acción futura —cosa que tampoco se les permitió a ambos—, dando a entender la derrota política que había supuesto el episodio.

Como es lógico, esta crisis resuelta satisfactoriamente para el bando de la reina tuvo grandes beneficiarios. Si bien en un primer momento no estuvo adscrito a ningún círculo de poder, los movimientos del nuevo Presidente de Indias, Pedro Núñez de Prado, conde de Adanero, poco a poco empezó a repetir los hábitos corruptos de desvío de fondos de los navíos procedentes allende el Atlántico. Su presidencia, que llegará hasta el momento de su muerte, 10 de enero de 1699, continuará la práctica de la rapiña con una gestión muy deficiente de grandes títulos con pocos méritos a sus espaldas.

Pero el que saldrá reforzado de la crisis dentro y fuera del gobierno será el Almirante de Castilla. A pesar de su creciente impopularidad, el único defensor de la camarilla acusada ante el rey, Juan Tomás Enríquez de Cabrera obtuvo el poderosísimo puesto de Caballerizo Mayor, «premiado con esta publicidad sus leales servicios a la reina»⁴⁸⁸, tal y como cuenta Wiser en enero de 1695. De esa manera el noble político puesto por Mariana de Neoburgo iniciaría el periodo de mayor influencia y poder sobre el rey, actuando en ocasiones como valido encubierto y extraoficial por la proximidad y la cotidianidad de tratamiento con los reyes. Mientras su valedora, la reina, sobreviviera o el pueblo no pidiera su cabeza expresamente, seguiría estando ahí. Un perfil muy sugerente hizo el embajador de Venecia del hombre de la gobernación:

El Almirante, aparentando siempre no querer disponer de nada, todo lo determina como si fuera primer ministro, teniendo a su dependencia ministros, virreyes, embajadores, y el caso es que el rey despacha con consulta suya los negocios más graves, por la estimación en que tiene a su capacidad. Con este proceder tiende a dos fines: mantener su superioridad y esquivar las imputaciones de malos sucesos. Va por su camino, y con sagacísimo genio y superior disimulo, si no a todos engaña, engaña a muchos, o al menos parecen engañados los que por necesidad tienen que estarle sometidos.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 456.

⁴⁸⁸ *Ídem.*

⁴⁸⁹ Fernández Duro, *El último Almirante...* *Op. cit.*, p. 48.

Efectivamente, la prudencia de su discreción por el conocimiento de la futilidad y de lo efímero de la carrera política oficial le previno de no presumir ni de mostrar excesiva prepotencia oficialista. Ese efecto necesitaba de la cercanía de la reina sobre el rey para continuar y expandir su posición de crecimiento y derrocamiento de toda oposición política y cortesana. Pero ese engaño táctico del parecer caerá, como se verá, por su propio peso.

No obstante, si los nombres de los opositores a la camarilla de la reina citados arriba habían sido apartados del gobierno, no fue en balde el frente común que se hizo para derribarla. El conde de Baños dejó en evidencia su cobardía y su oportunismo interesado cuando, en el transcurso del conflicto, quiso desquitarse de toda relación con los acusados. Debido a la expectación y al gran rumor popular sobre el asunto, el conde expuso públicamente su rechazo al grupo por el que se había aprovechado al inicio de la querrela, previendo una caída en desgracia de sus antiguos compañeros. Pero erró completamente en la previsión de la influencia de la reina sobre el rey —con la que tanto se había lucrado— y esta, furiosa y ávida de venganza y castigo a la deslealtad, lo desterró a veinte leguas de Madrid⁴⁹⁰.

La única baja real del bando de la Neoburgo fue la del parasitario sin discreción Wiser. A pesar de la clara y contundente victoria de los afrentados por las quejas de Portocarrero y demás, el círculo aristocrático de la Corte pedía igualmente una compensación y, como siempre en estos casos, cambios y acción como medida mediática que calmase la opinión pública. Según Maura y Gamazo, la partida del alemán fue sentida por el propio rey, lo que es otro ejemplo del estado de introducción y protección que tenían los favoritos de la reina: «tembloroso y sudoroso contestó el rey que, si bien le dolía mucho decírselo, tenía que culpar de todo a Wiser, a quien los grandes habían tomado tal aversión que, mientras permaneciese en la Corte, no se restablecería en Palacio la tranquilidad»⁴⁹¹. Y así fue. Wiser fue la cabeza de turco premeditada por el Almirante o la Berlips para proteger su posición. Es importante decir que, precisamente, el alemán era conocido por no haberse adaptado muy bien a las costumbres españolas y, según palabras de la reina, no conocer bien el país⁴⁹². A pesar de sus dotes diplomáticas sibilinas y su retórica embelesadora hacia los monarcas, los otros personajes del escenario político español, y aún menos el pueblo, podían tolerar el poder de un tan declarado extranjero. Y así, «desde la partida de Wiser

⁴⁹⁰ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁹² Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 472.

nadie, si quiera el Cardenal ni Montalto, han vuelto a combatir a los alemanes»⁴⁹³. El que fue secretario personal de la reina, eso sí, volvió a ser enviado como persona de confianza esta vez de Dorotea de Neoburgo, hermana de Mariana, que se convertiría en la nueva duquesa de Parma y Piacenza tras su boda con Francisco de Farnesio.

¿Y qué fue del Condestable de Castilla? El que años atrás había validado el gobierno de Oropesa –enemigo del Almirante– esta vez salió indemne de la represión de enero de 1695. Su posicionamiento en favor de la reina madre parecía no haberle pasado factura, a pesar de los claros lazos que lo habían unido con los opositores de *La Cantina*. Para una explicación diligente es harto beneficioso recordar que era el hombre más experimentado del Consejo. Ello le permitía vislumbrar el punto hasta el cual podía llegar en sus pretensiones de poder e influencia palaciega sin correr el riesgo del ostracismo de otros. Maura y Gamazo hace una breve semblanza de su personalidad que mucho tiene que aportar en esta cuestión:

No ha suavizado la edad el carácter del Condestable ni añadido luces a su entendimiento; pero sí deparado a sus sesenta y cuatro años algunas partículas del saber que el dicho popular atribuye, por viejo, al diablo. Sin aspirar al valimiento, por reputarlo superior a sus fuerzas y, aunque halagüeño, mucho más trabajoso que reproductivo, como el feudo ministerial que se le adjudica basta a satisfacer sus desordenados apetitos de mangoneo caciquil, si bien no tolera intromisión ninguna en su propio campo, tampoco la intenta él en los ajenos.⁴⁹⁴

Efectivamente, el Condestable y Mayordomo mayor sabía cuándo se podía hacer presión sobre un opositor y de qué forma hacerlo. Y parece ser que no vio en las quejas de Portocarrero y Carnero la mejor ocasión para triunfar. Por ese motivo, en las reuniones en las que los miembros del Consejo por la preparación de las campañas acusaron a los favoritos de la reina, «el Condestable de Castilla dijo que no alcanzaba a ver los males ocasionados por la servidumbre de la reina y que, pues el tema de la consulta era muy otro, prefería pasar a contestarla, como lo hizo»⁴⁹⁵. No hizo pública lo que pudiera haber pensado o lo que la “ocasionalidad” de las piezas palaciegas que preparaba hacían entender. ¿Por qué? Por el estado de fortaleza y de plena influencia sobre el rey de la consorte. No hubiera sido inteligente, él, que no ambicionaba más de lo que tenía, declararse abiertamente contrario a la reina Mariana de Neoburgo en ese momento, pues de hacerlo, pensaría, hubiera compartido el destino de Carnero y Montalto. La crisis del memorial de

⁴⁹³ Carta de Mariana de Neoburgo al Elector Palatino, 29 de abril de 1695 (*Ibid.*, p. 491).

⁴⁹⁴ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, pp. 45-46.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 73.

Portocarrero daría el pistoletazo de salida a un periodo de total impunidad del Almirante y de la reina –y continuaría el de la Berlips–. La mejor posición de este grupo hacía prever por parte del Condestable el desenlace que fue. Así, para no hipotecar su porvenir, él se centraría en el asunto del día, como le era obligación. Salvó muy sabiamente su posición el veterano hombre de estado de Carlos II, teniendo muy claro quién a partir de ese momento tendría la potestad para decantar hacia su lado la justicia y la gracia del rey. El camino para seguir su intención política habría de ser clandestina o, al menos, precisamente, un parecer oficial y afable con el poder⁴⁹⁶.

Mientras esto ocurría en Madrid, Cataluña se iba perdiendo por la incapacidad de resistir o de organizar contraataques. El frente italiano en bajo el mandato del gobernador de Milán, el marqués de Leganés, si bien iba aguantando, estaba ya solo tras la salida de la guerra de Saboya y de la neutralidad de los demás aliados italianos. Por ese motivo, hubo de estipularse la paz en ese frente de guerra. La verdadera preocupación seguía siendo Cataluña, que tras una ya larga e infructuosa guerra, iba cayendo poco a poco en manos francesa. Por este motivo, llegó Carlos II a sopesar su opinión sobre el conflicto armado europeo que ya duraba demasiado y que debía resolverse de la manera más digna y rápida posible. Así le declara al Emperador en carta del 3 de marzo de 1695: «los gastos y pérdidas que he hecho en esta guerra han apurado el Erario y reducido mis vasallos a término que no hallo otro camino de que respiren que el de una paz pronta y general»⁴⁹⁷.

En la urgencia de paz por parte de España empezó la verdadera y directa pugna por la sucesión y repartición de los territorios de Carlos II. Será entonces cuando la paz de volverá el campo de batalla más deseado para Francia y para el Imperio. Por una parte Lobkowitz insistió «en la necesidad de que el tratado de paz consagrarse solamente los derechos sucesorios a la Augustísima Casa, eliminando de una vez no solo a la de Francia, sino también a la de Baviera»⁴⁹⁸. Pero, precisamente, la cierta ingenuidad del embajador imperial o su desinformación sobre el decurso de la guerra en la Península no le permitían reflexionar sobre la ventaja que muy estratégica e inteligentemente habrían de sacar los franceses de la guerra.

En el controlado panorama de la Corte, la reina, la Berlips y el Almirante hacían y dejaban hacer a personajes como el conde de Adanero o el de Aguilar. Si bien no les unía

⁴⁹⁶ «Los ministros españoles, que conocen ya bien a la nueva reina y han comprobado más de una vez cuán difícilmente se da a razones, prefieren engañarla a contradecirla» (*Ibid.*, p. 49).

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 88.

un lazo de lealtad y coordinación, sí podían considerarse aliados. Y, entonces, murió la reina madre Mariana de Austria. Un cáncer de pecho la destronó de su vida la noche del 16 de mayo de 1696, en medio de un eclipse de luna⁴⁹⁹. Se quedaba medio huérfana la candidatura bávara que tanto empeño y trabajo había puesto la difunta, a no ser por el relevo que tomó el cardenal Portocarrero, convirtiéndose en nuevo garante del pequeño José Fernando y, de ese modo, su motivación política volvía a emanar y a resurgir de la pasada derrota del año anterior. Pero, como antes, nada hubiera podido hacerse si no se separaba a la reina del soberano que debía signar testamento. Y este último, ante lo vetado del tema por el propio monarca, no podría tratarse directamente con él a no ser de correr serio peligro su vida, como así fue. A la trágica muerte de la reina madre para el bando bávaro la acompañó una suerte de convalecencias del rey y, todavía más importante, de Mariana de Neoburgo. Durante todo el verano de 1696 la pareja real estuvo enferma y, lógicamente, separada. En un momento de máximo peligro por la vida del rey –recibió el Viático el 12 de septiembre–, urgió hacer testamento. Liberado del campo gravitacional de la reina, el Cardenal Portocarrero pudo acceder al enfermo y hacer que se prestase a la firma de un testamento que respondía a las súplicas que desde su lecho de muerte Mariana de Austria le había hecho a su hijo:

Desbordó esta pasión durante su postrera enfermedad (que no llegó a enturbiar sino en la hora de la agonía lucidez de su cerebro) en exhortaciones y súplicas a Carlos II, para que, caso de negarle Dios descendencia, no antepusiese jamás otro heredero al nieto de su hermana, único ser por cuyas venas corría, como por las suyas, la sangre de sus padres.⁵⁰⁰

Otra vez, el rey de las Españas actuaba condicionado por otros. Otra vez su conciencia reflejaba una ausencia total de voluntad propia y un campo fértil para las urdidas manipulaciones. Esto, por supuesto, lo sabía Portocarrero como lo había explotado la reina difunta. Pero otra vez se hacía constancia y se demostraba que para que el débil y pusilánime rey accediera a interceder por cualquier asunto contrario a la posición de su mujer o de sus lacayos, la Neoburgo debía estar lejos.

Y en ese momento de liberación de la reina gobernante, pareció lo que era la venganza de los represaliados en 1695. El cardenal volvería a ser figura imprescindible en el Consejo de Estado, mientras tres días después de la firma del testamento Baumgarten, enviado de Baviera, comunica de su Elector de las novedades propias ya del panorama político de

⁴⁹⁹ Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria...* *Op. cit.*, p. 412.

⁵⁰⁰ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 105.

altibajos: «Su Majestad hizo llamar al conde de Oropesa, que llegó, en efecto, con gran consternación de muchos personajes, aunque los más se alegraron de su venida. Desde hace dos días dirige el despacho del Cardenal y todo hace creer que, si el rey sana, habrá grandes novedades políticas»⁵⁰¹. Aquel que fue desterrado por «eso quieren y es preciso que me conforme» era ahora vuelto a necesitar por aquellos que habían propiciado su caída en 1691. Estaba claro que la estrategia respondía a la voluntad de destronamiento del alto poder del Almirante en el gobierno. Pero, como se preveía, la esperanza para el partido bávaro se difuminó considerablemente cuando la reina mejoró y reemprendió la línea de actuación política, esta vez teniendo que deshacer los obstáculos que en su enfermedad habían ido apareciendo. La vuelta a la supuesta lucidez del rey permitió a la Neoburgo hacer destituir a Oropesa por segunda vez –regresando este el 11 de octubre a La Puebla de Montalbán– y devolver la plena soberanía en el gobierno a su bien querido Almirante de Castilla, al que le había sentado tremendamente mal la competencia del veterano político⁵⁰². Pero lo que no puedo enmendar para sus intereses era el testamento. Esta sorpresa con la que se encontró una vez recuperada le hizo preocupar por primera vez su situación en España: «¿qué podrá esperar su familia alemana, si, viuda y expulsada de España, se viese en la necesidad de volver al Palatinado? Su porvenir depende exclusivamente de la continuidad dinástica»⁵⁰³. Por ese motivo debía de hacer todo lo posible por vencer en el testamento. Para llevar a cabo una campaña de reconquista hubo de necesitar de otro embajador más ducho que Lobkowitz: el conde de Harrach fue el elegido. Esta vez el Emperador se había percatado del peligro que corría su dinastía si no se hacía nada directamente en España, así que quiso rectificar la postura que tuvo el antiguo embajador en una clara apuesta por reforzar el cerco austricista al rey.

Y así fue como un cierto equilibrio tenso que había siempre que nivelar gobernó Palacio durante dos años. Por un lado el partido de la reina recuperaba su campo de influencia y de acción sobre el rey, haciendo que no se designara a ningún Secretario de Despacho Universal que sobresaliese más que el Almirante o la propia Neoburgo. Por la otra el partido bávaro había salido reforzado de la muerte de la reina madre y sus principales valedores Portocarrero, Montalto y Monterrey «defendían una apuesta de paz ya que la pérdida del resto de Cataluña dada la extrema situación financiera de la Hacienda

⁵⁰¹ Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 568.

⁵⁰² Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 117.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 103.

Real, era solo cuestión de tiempo»⁵⁰⁴. Ante esta situación de división del Consejo de Estado trabajó muy eficientemente el enviado Alois Harrach, instando a la reina para que «atrayéndose a sus enemigos o reconciliándose con quienes habían dejado de ser amigos suyos, constituyese núcleo capaz de apoyar o secundar las directrices políticas de la Casa de Austria»⁵⁰⁵. Y así lo hizo con Mancera, Aguilar e incluso Montalto. A tanto llegaron las estratagemas del nuevo embajador imperial en colaboración con la reina que esta el 25 de junio de 1697 consiguió la formación de un triunvirato para las funciones de gobierno entre Portocarrero, Montalto y el Almirante. Lo que era claro que los tiempos del total nepotismo se habían rebajado considerablemente o, al menos, los puestos de gobierno no eran un cortijo privado de *La Cantina*. Ahora había que bailar con otros pretendientes y el primero al que le venciera el decoro quedaría fuera. Antes, el 29 de septiembre de 1696, el Condestable de Castilla había muerto y con él se venía un cambio en el importante cargo en Palacio. Primeramente, en calidad de sustituto temporal, el cargo lo desempeñará Juan Francisco de Castellví y Dexart, VI marqués de Laconi⁵⁰⁶, mientras que se sabe que el 8 de agosto de 1697 «el conde de Benavente es ahora Mayordomo mayor del rey, y de Palma Sumiller de Corps»⁵⁰⁷. Esta última sustitución confirmó el avance de poder del partido liderado por el Portocarrero: el primero era afín al círculo del cardenal, de Leganés y de Monterrey y el segundo sobrino del arzobispo de Toledo. Por lo tanto, y en un nivel práctico, la dinámica de las fiestas reales seguiría el mismo curso estratégico que con el Condestable de Castilla.

Este es el estado de incoherencia y de desbarajuste constante con que se iba tambaleando peligrosamente una Monarquía ingobernable por la lucha de pareceres. El único aliado verdaderamente de los protagonistas de estas páginas eran ellos mismos, habiendo de cooperar, utilizar o engañar –todo quedaba resuelto tras la retórica diplomática– con aquel que pudiera ser beneficioso para el mantenimiento de la posición o, simplemente, hacer frente conjunto temporal contra un enemigo común. El equilibrio de posiciones entre los bávaros y los imperiales irá dejando paso a un partido francés que, después de, casualmente, *Muerte en amor es la ausencia*, plantará sus raíces para volver a brotar de nuevo. Pero lo que es innegable es el estado paupérrimo de la Monarquía española, reflejo de la condición de los protagonistas de la multitud de sátiras populares de la época. Esta era la España de 1697 en la que, como muestran las opiniones de Oropesa primero y

⁵⁰⁴ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes...* *Op. cit.*, p. 179.

⁵⁰⁵ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 134.

⁵⁰⁶ Flórez, “El Coliseo del Buen...” *Op. cit.*, p. 187.

⁵⁰⁷ Carta de Senheim a Lobkowitz (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 651).

del conde de Aguilar después, el bien de la Monarquía parece que la propia reina lo olvida y la traición y la deslealtad no se castiga. La situación política interna había empeorado y el pueblo madrileño, aunque lejos de cualquier frente, estaba a punto de arder en motín por una jerarquía aristocrática infame, corrupta, ladrona e incapaz:

Que se yerre de dos, una
ordinaria cosa es,
mas no acertar Oropesa
las tres que le vimos juez,
¿qué es?

Y que cuando el pueblo voces
contra este ladrón cruel
le consienten que se vaya
sin apretarle la nuez,
¿qué es?

Y que salga con honores
un tan gran traidor, que es
causa de que toda España
no tenga pan que comer,
¿qué es?

[...]

Que habiendo sido traidor
al pueblo, a Dios y a su rey
no solo no le castiguen
sino que premio le den.
¿Qué es?

¿Qué? Ser tiempo desgraciado
este en que España se ve,
y así quien premios quisiere
ha de vivir al revés.
Esto es.⁵⁰⁸

3.2.2. 1695: *La fuente del desengaño* y *Castigando premia amor*

Si el momento de la España de entre 1693 y 1696 era complicado y lleno de incógnitas sobre el destino de la monarquía y de sus súbditos, el de Antonio de Zamora habría de ir forjándose mediante su férrea y estoica voluntad de subsistir. Los tiempos pasados, aún como estaban, podían considerarse mejores en general, no tanto por una disminución de su prestigio dramático –todo al contrario–, sino por la ligazón con todos los embrollos

⁵⁰⁸ “¿Qué es de España?”, BNE: MSS/18210, ff. 233v - 234r.

palaciegos a la que estaba sometido tanto profesional, social como literariamente. A esto habría que sumársele los vaivenes propios de la vida. El 23 de septiembre de 1693 fallecía su bien amado e importante mentor en la escena artística y cultural cortesana. La desaparición de Pedro de Arce lo dejaba un poco más huérfano, aunque su posición en la Corte como dramaturgo de referencia no necesitaba ya de su intercesión sino la de los protagonistas políticos, la de los altos cargos en Palacio y la de la alta nobleza española.

Por ese motivo Zamora continuó su actividad laudatoria y de circunstancia panegírica, precisamente, con los miembros de la nobleza residente en Madrid. Para este fin no dudó en aprovechar y trabajar los contactos que poco a poco la representación palaciega le iba otorgando. Poco a poco se le fueron poco a poco reconociendo los méritos y los trabajos dramáticos empezaron a abrirle las puertas de una confluencia cada vez más habitual en el ambiente propiamente cortesano y palaciego. Esto se deduce de su viaje a San Lorenzo del Escorial, muy probablemente coincidente con la muerte de su compañero y de la reducción de pagos de la administración real⁵⁰⁹. En la sierra dejó constancia de su experiencia con un romance jocoserio intencionadamente dedicado al conde de Valdefuentes⁵¹⁰. A partir de ese momento, además de ir preparando futuras fiestas reales, comedias palaciegas y autos sacramentales, el dramaturgo aprovechaba cualquier acontecimiento para una composición poética sobre el asunto para continuar sumando experiencia y, por encima de todo, que su nombre empezase a ser común en Madrid y en las casas de los magnates y altos miembros de la aristocracia cortesana.

La designación no oficial de dramaturgo oficial de la Corte tras la partida de su amigo Bances Candamo en 1694 detuvo su actividad laudatoria y promocional. Precisamente por no conocerse ningún decreto nombrándolo dramaturgo oficial, este no existía por no concedérsele al madrileño renta fija alguna. Así que, si bien su posición y reconocimiento había recibido un empuje indudable, este debía seguir componiendo, trabajando y superando los diversos pagos que debía afrontar para mantener a tan numerosa familia y los regulares impagos o retrasos por sus labores en la Secretaría de Nueva España. Así en 1695 aparece *Responde Antonio de Zamora a su amigo don Alonso Francisco de Otaño por la muerte*

⁵⁰⁹ «A los funcionarios les supuso dejar de cobrar un tercio de su sueldo desde el 22 de diciembre hasta 1699» (Martín Martínez, *El teatro breve...* Op. cit., p. 31).

⁵¹⁰ *Escribe don Antonio de Zamora al Excmo. Señor Marqués de Valdefuentes lo que pudo admirar en el Real Sitio del Escorial en los pocos días que estuvo en él en su primer jornada en este romance jocoserio, que saca a luz un íntimo amigo suyo, sí por concederle al aplauso común, como porque no corra expuesto a los errores de la pluma*, Madrid, [s. i.], 1693, 16 pp. (BNE: VE/102/34). Primeros versos: "Romance jocoserio" «Desde el Gran Colmenarejo, / (Marqués mío, en cuya sangre». Reeditado modernamente en Simón Díaz, "Primer índice...XVII", p.191; Fradejas Lebrero, José, *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992, pp. 229-230.

de doña Jacinta Girón⁵¹¹, de la casa de Osuna, y compone el dramaturgo unas octavas en celebración de la hija del duque de Arcos⁵¹². La relación íntima ya entre el dramaturgo y la esfera de gobierno y de Estado, donde era reconocido y apreciado, se confirma ya en ese año: Alonso Francisco de Otazo será caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de su Majestad, su secretario y oficial segundo de la Secretaría de Italia en la negociación de Milán⁵¹³. Del mismo modo concurría habitualmente a las tertulias literarias que se celebraban en la casa de Osuna y en la de la condesa de Benavente y de Lemos, donde lo principal era el juego poético y la diversión, solaz de la nobleza. Esas veladas las debió aprovechar Zamora para ganarse el afecto de las mujeres que las organizaban, sabiendo que era una inversión, además de un pasatiempo excelente el codearse entre lo más florido de la sociedad si podía fascinarlos con versos como estos:

Las aves y los cristales
el ceño de Fili amaban,
y cuando siguiendo estaban
sus desdenes celestiales,
“¿cómo las seguís iguales?”
a entrambos fui preguntando;
y respondieron estando
su dulce desdén sintiendo
los cristales, que corriendo,
los pájaros, que matando.⁵¹⁴

Está claro que la participación activa en la vida poética como entretenimiento pudiera ir contra sus principios, pero nada más lejos de la realidad. Estas reuniones privadas no pretendían nada más que el objeto de su finalidad lúdico-festiva. Además, la promoción para conseguir mecenazgo o el encargo de obras poéticas o dramáticas bien valía su asistencia, que para nada hubo de ser forzada, a pesar de la cierta obligación que el poeta oficial de la Corte había de tener⁵¹⁵. Pero no estas muestras de cortesía literarias, si bien

⁵¹¹ BNE: R/37898(10). Este poema es en contestación a *Participa don Alonso Francisco de Otazo a don Antonio de Zamora, su amigo, la muerte de doña Jacinta Girón* (Madrid, [s. i.], 1695; se trata del romance heroico «Lee mi espanto, y mira que estos rasgos»).

⁵¹² “Octavas”, en *Métrica demostración reverente en el día feliz que cumple años la excelentísima señora doña Isabel Zacarías Ponce de León y Alencastre, hija de los excelentísimos señores duques de Arcos, Aveiro y Maqueda, y dignísima esposa del excelentísimo señor don Antonio Martín Álvarez de Toledo y Guzmán, hijo primogénito del excelentísimo señor duque de Alba y Huéscar, condestable de Navarra*, [s. l.], [s. i.], [1695].

⁵¹³ Bègue, “Academia que se celebró...” *Op. cit.*, p. 51.

⁵¹⁴ “Los pájaros, que volando. Glosa repentina de Antonio de Zamora”, [*Cancionero de finales del s. XVII*] (BNE: MSS/3188, f. 1 v.).

⁵¹⁵ «Literariamente, esto obligaba a la presencia del poeta en cualquier asunto cortesano. De entre otras poesías circunstanciales sobresalen las octavas que escribió para el cumpleaños de la joven Isabel Zacarías Ponce de León, esposa del primogénito del duque de Alba, quien con el tiempo sería viuda y heredera de la famosa Casa» (Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 330).

asentaban sus relaciones entre la alta nobleza y servían de la tan fundamental promoción cortesana, no reportaban reales. Por eso intentó que se representasen para la fiesta del Corpus sus autos sacramentales *La bonda de David* y *El Hospital General*. Los presentó para que se leyesen⁵¹⁶, pero, como de costumbre, los elegidos fueron los calderonianos *El divino Orfeo* y *La vida es sueño*. Los autos de Zamora no serían representados el primero hasta 1698⁵¹⁷ y el segundo –perdido hoy, por cierto– hasta 1709⁵¹⁸.

La continúa e incansable insistencia del dramaturgo para el estreno de sus autos –a pesar de la costumbre de ser estos siempre de Calderón– muestran el estado y la condición de poeta en la que se encontraba Zamora en 1695 como desarrollo de su carrera. Si bien la posición que más tenía a favor y que mejor había sabido encontrar era la promoción palaciega y cortesana, el renombre que iba cumpliendo uno de sus hitos personales en el ascenso social debía de continuar trabajándose. No recibía ingreso alguno que no procediera de sus estrenos, por lo que debía probar cualquier ocasión de asunto literario. Tampoco podía por su condición de dramaturgo oficial ni tenía tiempo debido al alto nivel exigido de creación probar suerte con comedias para los corrales. Debía ceñirse a la dramaturgia palaciega o derivada de festejos populares y oficiales, como el Corpus. Por ese motivo Antonio de Zamora, posicionándose ya como uno de los máximos exponentes del teatro español de la época, debía continuar preocupándose en la confección y preparación de fiestas reales. Esta era su mejor baza, nada desdeñable. A la promoción consiguiente tras cada estreno palaciego le seguía el pertinente ingreso económico. Solamente cobraba por obra y servicio, pero al confiársele una parte importante de los festejos reales hacía que esta ocupación fuera la más segura y mayores beneficios –económicos y de promoción– le reportaba.

Esa relativa certeza de actuación y trabajo palaciego puede verse como el momento en que más libremente puede escribir. Está en el arte “ocasional” de las fiestas reales una

⁵¹⁶ «Lo que D. Antonio de Zamora suplica al Sr. Conde de Murillo es se interponga con su tío el Ilmo. señor D. Carlos Ramírez [de Arellano, protector de las fiestas], a fin de que mande ver y censurar los Autos Sacramentales suyos (que entregaron a su Ilma. en Madrid), y en caso de salir aprobados, los consulte a Su Majestad condicionalmente para que si gustare de que este año se hagan nuevos, elija éstos mereciéndolo la obra, pues de otra suerte es ninguna su pretensión, previniendo son los Autos: *La bonda de David* y *El hospital general*, que el año pasado bajaron remitidos para su informe al señor Gobernador del Consejo, que podrá informar a su Ilma. de ellos, como también la compañía de Damián [Polop], a quien los leyó su autor” (AV: Secretaría, 2-200-5, Pérez Pastor, *Noticias y documentos... Op. cit.*, p. 296; y Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 31).

⁵¹⁷ Estrenado el 4 de junio de 1698 por Juan de Cárdenas en Toledo, Plaza de Palacio; y después del 21 de julio hasta el 7 de agosto de 1698 por Juan Cárdenas en el Corral de la Cruz (*Fuentes VI*, p. 269).

⁵¹⁸ Auto sacramental representado en el Corral de la Cruz desde el viernes 7 al miércoles 12 de junio de 1709, por la compañía de Juan Bautista Chavarría en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 685 reales (*Fuentes XVI*, 1992, p. 146).

oportunidad de que escriba el hombre social y político y no tanto el dramaturgo palaciego. Las formalidades y la cortesía propia de los trabajos de promoción –fundamentales, como se ha visto, para la consecución del estatus en el que estaba en esos momentos– se duplican ahora con la intencionalidad ideológica de la interpretación de los hechos por el autor. Y además le reportaban sustanciosos beneficios en todos los ámbitos. Es entonces cuando el novato dramaturgo palaciego, una vez consolidada su posición participativamente activa y continuada en los festejos palaciegos, puede empezar a desarrollar su propia línea ideológica como motivo de creación poético-musical. Y su parecer de la política española y del estado en que se encontraba la Monarquía continuaría siendo la misma ante las evidencias de la camarilla de la Neoburgo.

Así pues, el 26 de julio de 1695 Antonio de Zamora estrenó ante las tres personas regias la zarzuela *La fuente del desengaño*⁵¹⁹. La ocasión esta vez era la onomástica de ambas reinas enemistadas. No se conserva el testimonio exacto de esta representación, pero sí la versión que el propio autor hizo para corral de comedia en 1719. Este hecho impide completamente descifrar la intencionalidad política que tuvo, pero el mito que originalmente recrea Zamora, el de Castalia⁵²⁰, hace pensar en una “ocasionalidad” de consejo hacia, precisamente, el desengaño de la realidad –del estadio político delicado– mediante la fuerza limpiadora y purificadora del agua, tal y como cantan todos los últimos versos de la zarzuela:

*Moradores de Phosis,
venid volando
a beber de la fuente
del desengaño.*⁵²¹

En este caso Zamora habría utilizado la ninfa como relación con la víctima del sacrificio que habría que hacerse para que se restablezca el orden y la claridad. Es Apolo, dios de la luz, de la sabiduría y de las artes, el que la quiere amar y poseer, pero esta lo detesta. Entonces –haciendo una lectura “ocasional”–, la iluminación de la verdad, que es justicia, ha de presionar de una u otra forma a la desaparición de aquella que la rechaza. No se olvide que la confusión y el caos de la trama lo soluciona el personaje de modo *deus ex machina* el Desengaño, que apacigua las tormentas literales y figuradas al mismo tiempo que

⁵¹⁹ *Fuentes XXIX*, pp. 166, 191.

⁵²⁰ «Castalia es una muchacha de Delfos. Perseguida por Apolo, cerca del santuario del dios, se arrojó a la fuente que, desde entonces, lleva su nombre y que se consagra a Apolo» (*Grimal*, p. 90).

⁵²¹ *BHM*: Tea 1-31-5, f. 45r.

Castalia se arroja a la fuente. El personaje de constitución alegórica que soluciona las acciones y cierra la zarzuela es bien representante de la intencionalidad del autor en el contexto político. Su primera acepción según el Diccionario de Autoridades, distinto al general hoy en día, habla por sí mismo: «luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño». El conocimiento de la historia mitológica, de la naturaleza y comportamiento del género al que pertenece y de las circunstancias en las que se creó la zarzuela permite una interpretación general del título bastante sugerente. De ese modo, el motivo que propicio su composición es a la vez origen de la significación desiderativa del dramaturgo para con los regios espectadores.

Y no habrían de acabar aquí los intentos de mostrar al rey una salida de los engaños a los que estaba sometido –de forma “ocasional”, claro está–. No solamente la observación anterior de *La fuente del desengaño* puede contradecir la afirmación de Carmen Sanz Ayán de que, por esas fechas, «zarzuelas de bella factura y tema amoroso tomaron los escenarios en los días de fiesta teatral»⁵²². Esa temática no solamente atendía al primer nivel de significación de la fiesta en el plano dramático –es decir, en el lírico–, sino que el amor palaciego distaba mucho del amor pastoril y bucólico, siendo la obtención del poder y la política el mayor enamoramiento en el Alcázar Real de Madrid y en el Palacio del Buen Retiro. No solamente Bances Candamo hacía un arte áulico y político en la corte, si bien no tan directo y, por lo tanto, más prudente.

Otro ejemplo de esa línea ideológica en los festejos palaciegos de Zamora es la supuesta fiesta cantada de *Castigando premia amor*, representada el 22 de diciembre de 1695 por las compañías de Andrea Salazar y Carlos Vallejo en el Salón Dorado de Palacio⁵²³. Le acompañó el entremés de *Las conclusiones*, del mismo autor⁵²⁴. Y, otra vez, la reina madre era la homenajead. En un ambiente donde toda actuación, toda deliberación e incluso las palabras con las que dirigirse a alguien estaban meticulosamente calculadas pensando en un beneficio o el mantenimiento de la posición, no puede haber casualidad que los estrenos del dramaturgo más destacado después de la huida de Bances Candamo estén siempre relacionados con la cabeza visible del partido bávaro y principal opositora y núcleo resistente a la camarilla de la Neoburgo.

⁵²² Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 176.

⁵²³ *Fuentes IX*, p. 76.

⁵²⁴ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 46; Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 681. Martín Martínez afirma que es de 1698.

La forma en la que trata y expresa el conflicto de los favoritos, su relación con el rey y la no reacción de este ha hecho que desde el origen se atribuya esta fiesta cantada de tema mitológico un tal Nicolás Carnero. Pero esta autoría es, cuanto menos, improbable. La única vez que se relaciona este nombre con *Castigando premia amor* proviene de la anotación por parte del escribano Pedro Cubero, que obtuvo esta información de Gregorio Antonio, primer galán de la compañía de Andrea Salazar⁵²⁵. La presupuesta dificultad del escribano en conseguir el nombre del autor de la fiesta indica una primera evidencia de lo comprometido del contenido. Pero el actor de bien seguro que no sabía quién era Nicolás Carnero y Mata. Lo poco que se conoce de este hombre es que fue autor y político granadino, nacido en Motril, ordenado caballero de la Orden de Calatrava en 1661⁵²⁶ y alcaide de Torres Bermejas y Castillo de Mauror entre el 21 de septiembre de 1682 y 1684. Solamente se le conoce una obra: *El Artamenes o el Gran Ciro*, publicada en 1682⁵²⁷. A pesar de los pocos datos que hay sobre este andaluz, todos ellos complican una hipotética relación con Palacio en fecha tan tardía como es 1695. Así pues, se debe descartar a Nicolás Carnero como posible autor de la fiesta cantada.

En este momento, pues, no hay que descartar en absoluto la hipótesis de Martín Martínez sobre el motivo de ese nombre: adoptó Zamora un pseudónimo en un acto de apoyo y solidaridad con el antiguo Secretario del Despacho Universal⁵²⁸. Pero tampoco hay que descartar que la introducción del apellido Carnero en el asunto se deba solamente a un despiste, descuido o confusión del actor Gregorio Antonio o, incluso, a que se interesó que el nombre relacionado con el ministro injustamente expulsado apareciera de una u otra forma, por lo que el dramaturgo palaciego concertara el asunto con el afectado debido a las grandes relaciones que siempre tuvo con los hombres de letras, tal y como su sentido práctico de la política le indicaba que había de tener⁵²⁹. Esta curiosa colaboración o el simple acto simbólico no quita que se supiera quien fue el autor de la obra. La primera publicación de la fiesta en 1734 parece apoyar esta hipótesis última, pues en su título

⁵²⁵ *Fuentes VI*, p. 296.

⁵²⁶ Real Academia de la Historia, *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro*, Tomo XVIII, Madrid, 1957, p. 161.

⁵²⁷ Nicolás Carnero: *Caballero de la Orden militar de Calatrava. Dio a luz: El Artamenes o el Gran Ciro, escrito en francés por el Sr. Scudery, traducido en toscano por el Conde Mayalino Bisaccini, y ahora en castellano*. Madrid, 1682. En esta traducción constan algunas composiciones poéticas suyas. Para más información sobre la obra de este hombre, consúltese Inmaculada Osuna, "Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII", en *Críticón*, n.º 103-104, 2008, pp. 93-117.

⁵²⁸ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 33-34.

⁵²⁹ «En todos estos empleos manifestó los talentos de uno de los más sabios ministros que ha tenido la monarquía. Tuvo siempre comunicación con los hombres de letras y particularmente con el insigne don Antonio Solís, con quien estando en Flandes, siguió una estrecha correspondencia, cuyas cartas se hallan impresas» (Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid ilustres...* *Op. cit.*, I, pp. 65-66).

aparece bien claro el motivo de la fiesta unido con el del madrileño⁵³⁰. Por este hecho, y a falta de más documentación que aporte nuevas pruebas a favor o en contra, *Castigando premia amor* debe atribuírsele a Antonio de Zamora, a pesar de que en su momento no interesara que se supiera quién fue el ingenio autor.

No era para menos. La trama, constituida por diversas acciones de fabulación libre, siempre en la expresión mitológica, está plagada de alusiones “ocasionales” mucho más directas que las acostumbradas en fiestas de esta naturaleza firmadas con un nombre específico y conocido por el auditorio. Todas ellas están formadas entorno a dos temas de advertencia y consejo de la actuación regia. La primera va en la ya común tendencia de recordarle al rey lo esencial para la buena dirección de sus dominios que actúe acorde de su condición de escogido por Dios para gobernar a los hombres conforme a la justicia, magnanimidad y amor a sus vasallos:

La diferencia de estados
que hay entre ti y el infante
no haga tu pecho más grato,
que es precepto en el humilde
el ruego del soberano.
Advertirte digo que eres
aún más de lo que has pensado.⁵³¹

En efecto, el dramaturgo está intentando hacerle entender al rey de lo importante que es la aplicación de la justicia por méritos y según el caso. Si en *Ser fino y no parecerlo* fue Oropesa, esta vez indudablemente es Carnero al que se refiere una aplicación práctica de la justicia mediante la ética, es decir, vuelve la casuística a los escenarios reales pidiendo la rectificación y la benevolencia de la única persona que tiene y, por eso, debe mostrarla y beneficiar así a sus súbditos. Ante el problema de ajusticiar un prisionero, el rey de Chipre dice esto:

Porque no es razón que mande
a vista del juez el reo,
aunque su divina causa
disculpa mis desaciertos,
ya os dejan cetro y corona

⁵³⁰ Antonio de Zamora, *Comedia nueva Castigando premia amor. Fiesta que se representó en celebridad de los años de la reina madre nuestra señora, doña Mariana de Austria. De don Antonio de Zamora, en Ameno jardín de comedias, de los insignes autores Don Antonio de Zamora, Don Juan Bautista Diamantes, y Don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, [s. i.], 1734, p. 97.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 127.

mi mano y sienes sabiendo
que de sienes y de mano
mejoran corona y cetro.⁵³²

Vuelve otra vez el personaje encargado de la restitución del orden y de la aplicación de la solución equitativa y lícita a perdonar los actos de un criminal a ojos de otros que se movió por «causas divinas». Zamora expone muy claramente en una estructura dramática desahogada de por sí como es la fabulación libre la revisión del caso de aquel gran ministro y hombre de Estado elogiado por todos menos por sus enemigos, aquellos que consiguieron destituirlos. Este primer bloque de la significación “ocasional” se presenta – otra vez– como un ejemplo pedagógico del modelo de rey y de la sabiduría que motivan sus decisiones, apartadas siempre de cualquier influjo de terceros.

Pero esta súplica se coordina en la fiesta cantada mitológica con otro mensaje de tono mucho más crítico y acusante. Es la primera vez que Antonio de Zamora ha de presentar a personajes maliciosos que, en contra de la condición noble de su linaje, actúan de mala manera y de manera traicionera. Esto es lo que dice el protagonista Artemidoro sobre Partenia:

Y aun con más razón me irrito,
pues su humilde candidez
trocada con noble altivez
la manchó con un delito.
Y fuera más estimada
de mí entre tanta bajeza
una villana pureza
que una nobleza manchada.⁵³³

Enclavada en el contexto político donde el Almirante, la Berlips, el confesor de la reina y la propia soberana hacían y deshacían a su antojo, no dudaron –en especial el primero– a ir más allá de la legalidad y a rebasar los supuestos límites del honor y el compromiso caballeresco. Su posición inmune y toleradas todas y cada una de las acciones que emprendía habían sido reelaboradas en la expresión mitológica para que Carlos II reconociera qué personaje de su proximidad tenía un comportamiento igual. Este es el segundo bloque de la “ocasionalidad” de la fiesta real, la de castigo y reprimenda por los crímenes cometidos. Lógicamente, este sin la súplica del comportamiento regio a la altura

⁵³² *Ibid.*, p. 136.

⁵³³ *Ibid.*, p. 129.

de su naturaleza no servía de nada, pues el enfermizo rey había de obrar en consecuencia con la justicia y la gracia para el orden que se le había otorgado. Debido a la cada vez más acuciante urgencia de esa reacción, era fundamental que se le volviera a repetir una y otra vez el ejemplo y la lección en las fiestas reales. Por una vez, debía acceder a atender las súplicas de sus más humildes siervos –como los dramaturgos–, incluso en nombre de aquellos que obrando bien y con la única pretensión que el altruismo para el bien de la Monarquía habían sido injustamente castigados –como Bances o como Carnero–, pues la lealtad y el amor que al rey profesaban no estaba unido ningún lazo sanguíneo con nadie ni había adulación interesada en su voluntad⁵³⁴. Por ese motivo, como declara el gracioso Alegrín como significativo cierre de la fiesta cantada, el género de las fiestas reales era fundamental que siguiera actuando de forma dinámica y continua como pedagogía política, ética y moral del rey:

Y pues ya habéis conocido
por este gustoso ejemplo
que Amor castigando premia
temblando os pide mi miedo
que no mordáis con tenazas
de a comedia los yerros,
sino que con blanda lima
los liméis como discretos.⁵³⁵

Indudablemente Zamora quería que su «gustoso ejemplo» tuviera consecuencias positivas en el gobierno con el control de las acciones de la camarilla de la Neoburgo. No encontró mejor manera que recreando la situación política del momento en clave mitológica para suplicar al rey que, precisamente, el orden, la paz, la bonanza de España vendría del castigo de aquellos que los espectadores han visto como claros culpables y no otros. El amor beneficioso y nocivo premiaría a un despertado y consecuente rey, que *Castigando premia amor*.

Esta última fiesta fue un hito para Antonio de Zamora en el plano dramático de la “ocasionalidad”. Su técnica poco a poco va siendo más refinada y va introduciendo conceptos políticos más difíciles de solucionar en la realidad en unas tramas complicadas que nunca pierden el atractivo poético-musical ni espectacular. La confirmación de su destreza en los festejos palaciegos continuó presentándose en los meses siguientes. A pesar

⁵³⁴ «*Dorinda*. Ven, que el que hable no te toca. / *Alegrín*. Vamos, que el rey me nombró / su guarda de vista, y no / su gentil hombre de boca» (*Ibid.*, p. 126).

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 138.

de la clara relación alusiva de semejanza de la fiesta con la realidad, Zamora fue escogido entre otros en para un evento de capital importancia política. «En el año de 1696 el Ayuntamiento de Madrid le encargó la composición de los jeroglíficos para el túmulo de la reina madre doña Mariana, en las exequias que celebró, a 19 de mayo, en el convento de Santo Domingo el Real, de esta corte»⁵³⁶. Uno de los epigramas del madrileño dentro del común de los jeroglíficos⁵³⁷ decía así:

Águila augusta nació,
única fénix reiné,
viuda tórtola lloré
y paloma fallecí.⁵³⁸

No solamente fue su participación en las ceremonias por la muerte de la reina madre lo que demostró que la carrera de Zamora seguía igual de activa y con buenas previsiones que antes, sino que, justamente, en las fatídicas convalecencias de los reyes, el madrileño volvió a ser cabeza de lista de los ingenios y hombres de letras que celebró casi como un milagro, postrándose poéticamente a los pies del recobrado rey, la mejoría y, por lo tanto, la posibilidad de reorientación de su postura ante la camarilla de la reina como consecuencia del temor piadoso de Dios del monarca. La enfermedad que casi se lo lleva podía haber significado un castigo o un aviso de lo errado que iban sus elecciones y tolerancias con aquellos que lo rodeaban en Palacio. Pero, como ya se sabe, ese milagro se denominaba sentido táctico del cardenal Portocarrero y aprovechamiento del distanciamiento con la reina.

Es importante destacar que tanto en los jeroglíficos como en las celebraciones poéticas por la recuperación del rey se encuentran las primeras participaciones de José de Cañizares⁵³⁹. El trazo de sus apariciones palaciegas muy paralelas a las de Zamora hace

⁵³⁶ Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico...* Op. cit., p. 502.

⁵³⁷ *Jeroglíficos que sirvieron en las Reales exequias que a la Augusta Reyna Madre D^a María Ana de Austria consagró la Villa de Madrid en el Convento de Santo Domingo el Real de esta Corte el día 19 de Mayo de 1696 con la oración fúnebre que dijo Fr. Manuel de León*, [Madrid], [s. i.], [1696]. Descripción del túmulo municipal en Madrid en forma de pirámide escalonada, obra del arquitecto José del Olmo y en Pamplona reflejadas en la relación *Batallas y triunfos de la Serenísima Señora doña Mariana de Austria*, Pamplona, Francisco Antonio Neyra, [s. a.] en Inmaculada Reyes Moya, "La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos", en *Quiroga*, n^o4, julio-diciembre 2013, pp. 62-63. Para más información sobre los túmulos de Madrid y Pamplona y de otras ciudades españolas, véase Ricardo Estabridis Cárdenas, *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, pp. 214-215.

⁵³⁸ Reyes Moya, "La mujer-águila..." Op. cit., p. 63.

⁵³⁹ José de Cañizares, *Acis y Galatea*, María del Rosario Leal Bonmati (ed.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert – CSIC, 2011, p. 22.

pensar que fue este el que introdujo al adolescente poeta –el también madrileño tenía veinte años– en el círculo literario cortesano y palaciego. Devolvía, así, la merced que Arce le concedió a él, permitiendo que nuevos ingenios con capacidades para desarrollar una carrera dramática fueran acrecentando y regenerando el tejido dramático de la Corte. De esa forma Zamora, además de sus obligaciones literarias con Palacio y la alta aristocracia madrileña, también desarrollaba y potenciaba la responsabilidad que como poeta oficial tenía con la calidad de las expresiones poéticas y dramáticas de la Corte. Además, tras las desapariciones de Arce y Bances, era más que necesario el reemplazo con nuevos hombres y sangre nueva que continuasen agitando el avispero político. Las fiestas reales de Carlos II en esos momentos no podían pasar inadvertidas, así que era fundamental seguir entreteniéndolo y advirtiéndolo del rumbo que estaba cogiendo la nave de la Monarquía.

3.2.3. *La Verdad y el Tiempo en tiempo (1696)*

Con *La fuente del desengaño* y *Castigando premia amor* sigue Antonio de Zamora en la misma postura ideológica y comprometida que en las dos anteriores fiestas reales. Como las convalecencias de la reina Mariana de Neoburgo en las que su círculo de acero entorno a Carlos II se suspendía temporalmente, las festividades de los miembros próximos a la reina madre –cuando vivía esta, que incluía las del mismo rey– eran un momento fundamental y muy ocasional –en todo lo extenso de su significación– para hacer contrarrestar los influjos de la camarilla de la reina. Pero, como en el caso de la anterior reina, nunca el madrileño cuestionará ni culpará directa ni indirectamente, pública o mediante la significación de la “ocasionalidad” la reina ni mucho menos al rey. Su postura política es, a alturas de la segunda mitad de 1696, la de demanda de una justicia –es decir, castigo o correctivo– a aquellos personajes que aprovechan su posición y gracia con Mariana de Neoburgo para lucrarse en detrimento de la Hacienda Real y del bien de la Monarquía. El aprovechamiento de los monarcas y los engaños a los que los tienen sometido son, como se verá, la principal preocupación y denuncia en la siguiente fiesta real. Poco o nada habían funcionado los mensajes de las anteriores, por lo que llegó un punto de aplicar lo expuesto del teatro directo de Bances e incluso ir más allá. Así lo declara cantando el personaje alegórico del Tiempo:

*No culpes el gran monarca
ni culpes su esposa bella,
pues desean lo mejor*

*y yerran sin experiencia.
Culpa aquel que cauteloso
gobierna mal su conciencia
y a un rey, que es todo piedad,
en solo crueldad le emplea.⁵⁴⁰*

Cuando nos encontramos ante una pieza como es *La Verdad y el Tiempo en tiempo* de Antonio de Zamora, la división de los géneros de la poesía cómica salta en pedazos. Pero eso ocurre desde la perspectiva de historia de la literatura en los días contemporáneos. De ella no hay constancia alguna en la documentación de Palacio, reflejo de lo comprometido de su mensaje. En la época en que fue escrita y supuestamente representada para el trigésimo quinto aniversario de Carlos II, a primeros de noviembre de 1696, el tipo de género al que pertenecía la pieza ni se planteaba ni, desde luego, era muy relevante. Pero hoy se sabe que el género condiciona no solamente la forma, sino también el contenido y el mensaje. Desbrozar la maraña confusa y extensa del género de las fiestas reales puede ayudar a entender mejor no solamente el texto y su mensaje, sino ese espectáculo de fusión de todas las artes que expresa el ambiente histórico-político preciso de la corte, de los enredos y de las inquinas de 1696.

Nada habría de sorprender al empezar a leer esta obra si ya desde los diferentes títulos se señala lo excepcional del texto:

LA VERDAD Y EL TIEMPO EN TIEMPO

Zarzuela en un acto

[Antonio de] Zamora [tachado]

Esta zarzuela se escribió anónima. Es contra el Almirante, privado del rey, favorecido de Madama y del confesor. Es del tiempo Carlos II.

Y enuncia coplas para al fin desafía al Almirante y habla de Candamo, cisne que entonces escribía comedias [tachado]⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ Zamora, *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo en tiempo*, [Madrid], [h. 1696-1697], ff. 10r-10v (BNE: MSS/15101).

⁵⁴¹ *Ibid.*, f. 1v. Todas las referencias a la obra parten del manuscrito con signatura MSS/15101 de la Biblioteca Nacional de España. En dicha biblioteca también se encuentran varios testimonios de la misma obra: MSS/16099, M/16098, MSS/16098, MSS/16697, MSS/17146, MSS/4096, MSS/17185, MSS/14830 y MSS/3926 (en este último testimonio se encuentra entre los folios 179r y 195r, junto con otras piezas teatrales, cartas y otros papeles de muy varios autores). La elección de MSS/15101 responde al carácter completo del texto y a que contiene referencias directas del mensaje político contra el Almirante de Castilla, Juan Tomás Enríquez de Cabrera, y un romance satírico contra su persona (ff. 22r-22v).

O este de otro testimonio, mucho más sugerente de la intención de la “comedia famosa”: «Comedia famosa vista, sentida y no advertida de un ingenio de la corte de España, representada en La Zarzuela, año de 1696»⁵⁴². El título y las descripciones de los testimonios recrean lo que Alonso Carnero escribió en 1694 –antes de su expulsión– sobre el estado de la política española en general: «la verdad, aunque desnuda, es conocida de pocos, porque el engaño se viste en su traje y la pasión y el interés le dan sus colores. Sofístico el entendimiento, halla razones para todo, y como pocos las penetran en lo vivo, las más veces se desaciertan las operaciones»⁵⁴³. Efectivamente, esta zarzuela ataca directamente y sin tapujos al ya conocido por aquel entonces último Almirante de Castilla, Juan Tomás Enríquez de Cabrera. Pero, como se verá, no solamente arremete contra el favorito de la reina, sino a todo el círculo duro de la camarilla como los circundantes a ellos, aquellos que por 1696 estaban también en la órbita del poder y se beneficiaban de la protección de *La Cantina*. Aparte de la forma mezquina, corrupta y avariciosa de entrometerse en los asuntos de estado y de faltar a la condición de conducta y a lo parasitarias de sus acciones interesadas, será el agravamiento de la corrupción y el nepotismo después de la destitución múltiple de Portocarrero, de Montalto, de Medina Sidonia y, sobre todo, del competente Alonso Carnero lo que llevarán a Antonio de Zamora a plantearse la efectividad pedagógica de las fiestas reales anteriores. No hay que olvidar el caso de injusticia, calumnia y exilio forzado de Bances Candamo. Esta vez concluye en que es menester practicar una fórmula eminentemente clara e imputadora para la denuncia directamente al monarca de aquellos que tenía a su alrededor, de forma anónima, claro está. Se había llegado a una situación tal de inmunidad sobre el círculo de la reina y de alta tolerancia por parte de Carlos II que el madrileño –dramaturgo palaciego preeminente, desgraciadamente, tras la marcha del asturiano– debía de hacer mostrar al rey lo que no sabía interpretar ni reconocer en las fiestas reales de tema mitológico o caballeresco. Eso sí, ahora debía sacar rédito verdadero –pues podría irle la vida en ello– la prudencia y la discreción que lo habían caracterizado desde joven. «Debido el fin que Bances había tenido por resultar tan directo en sus lecciones teatrales, los dramaturgos que por aquellos años servían en la Corte debieron sacar conclusiones para su propia supervivencia»⁵⁴⁴, comentó Carmen Sanz Ayán. Y, en efecto, Zamora vivió de primera mano la caída en desgracia de su amigo. Pero, como este con la trilogía conflictiva, no cesó en su empeño de hacer presión desde dentro de Palacio y ser el altavoz de toda la opinión

⁵⁴² BNE: MSS/3926, f. 179r.

⁵⁴³ Alonso Carnero, *Verdad política*, Amsterdam, Henri Desbordes, 1702, p. 1.

⁵⁴⁴ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 175.

popular. En realidad, Zamora no hizo otra cosa que, como hiciera Bances en *La piedra filosofal*, recoger las quejas y demandas de las calles de Madrid y ponerlas en un teatro «que a imitación de Italia / se canta y se representa»⁵⁴⁵. Cualquiera de los versos y fragmentos de esta zarzuela de un acto pudieran, aislados, confundirse o entenderse como composiciones de la tan abundante y cultivada poesía satírica del final del reinado de Carlos II.

Se puede deducir que el autor es Antonio de Zamora porque, sin contar con la aparición de su nombre tachado –caso que vuelve a repetirse la misma problemática que con *Castigando premia amor*–, el dramaturgo de la corte en por aquel tiempo ya era el dramaturgo madrileño, concretamente, desde 1694, en sustitución de Francisco Bances Candamo. Además, la repulsa e aversión del dramaturgo hacia el Almirante hace pensar que el dramaturgo de la pieza fuera Zamora –demostrado sin duda alguna en el drama mitológico *Castigando premia amor*–. Aunque muy probablemente las inscripciones antes transcritas que informan del carácter político de la pieza sean bastante posteriores a la escritura de la misma, la fiesta real no necesita explicación del mensaje que el dramaturgo ha querido transmitir debido a su particularidad concepción y naturaleza dramática. Es, pues, un caso de zarzuela de Zamora en la que la “ocasionalidad” no es tan profunda como en las anteriores pues la relación alusiva de semejanza entre la trama y el contexto político es el mismo con los mismos personajes reales, si bien altamente construida la primera mediante el recurso de la alegoría.

La pieza está configurada mediante personajes alegóricos –como son la Verdad, el Tiempo, España y Castilla– y otros personajes reales a los que va dirigida la obra –el Almirante, Pedro Núñez –conde de Adanero–, Francisco de Truyols y Bernardo Tirado–. Este dato, como veremos más abajo, es la base y lo primordial para poder denominar a la obra como zarzuela alegórica. Y, como zarzuela que es, empieza con música y canto. Aparece el personaje de la Verdad cantando un plaño sobre el estado en el que se encuentra: el de total ignorancia, sumida en las «discretas soledades / que amantes de verdades / mi retiro advertís»⁵⁴⁶. Seguidamente y curiosa por la naturaleza de tan bello canto, aparecerá España, vestida de muy lujosa manera –«*muy bizarra, vestida a la francesa con cola muy larga*»⁵⁴⁷–, que le preguntará quién es, ya que «y si he de decir la verdad, / aunque

⁵⁴⁵ Calderón de la Barca, *El Laurel de Apolo...* *Op. cit.*, pp. 656-657. Fue escrita en 1657 y representada en el Coliseo del Buen Retiro el 4 de marzo de 1658, para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe Príncipe.

⁵⁴⁶ Zamora, *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo...* *Op. cit.*, f. 4v.

⁵⁴⁷ *Ídem*.

revuelvo la idea, / juzgo que nunca te he visto»⁵⁴⁸. Aunque la Verdad intenta que España la reconozca por ella misma, esta no solamente es incapaz de hacerlo, sino que la desprecia por la pobreza de su vestimenta, de su físico y apariencia, cosa que, según el concepto de España, nunca puede asociarse con la cierta verdad, es decir, con el poder y la fortaleza, al menos de aspecto. Se marcha la Verdad y entra Castilla La Vieja, también vestida de lustrosa manera y «mezclando el traje francés y español»⁵⁴⁹. Ésta pregunta por el suceso anterior y se posiciona al lado de España al defender la importancia de una apariencia fastuosa y que mezcle «con primor / alhajas tan contrapuestas / que las halla la locura / y no las nombra la lengua»⁵⁵⁰. Se van España y Castillas unidas por la misma idea y aparece otra vez la Verdad maldiciendo su triste fortuna por no ser reconocida por España ni por Castilla y, mediante canto, se lamenta de la ceguera que gobierna a ambas. Al acabar de cantar, agotada anímicamente, la Verdad se queda dormida y aparece el Tiempo «*vestido de cortezas de árboles, muy viejo, barbas y cabello blanco, un trunco por arrimo*»⁵⁵¹. Con la salida a escena del Tiempo la Verdad despierta del sueño y del cansancio y recupera el ánimo, pues este reanima cantando a la Verdad para que no decaiga en la necesaria justicia de su existencia, ya que de otra manera «es dejar a los tiranos / libre el campo esas empresas»⁵⁵². Es aquí cuando se manifiesta el principal problema del gobierno del reino que denuncia precisamente el dramaturgo y que no reside exclusivamente en el monarca sino en sus viles consejeros. El Tiempo –representante de la aplicación práctica de todo el mensaje de la fiesta, expuesto por la Verdad– habla a España y a Castilla con el mismo tono con que advierte y da consejo al rey del camino recto y de las acciones necesarias para la corrección, para la cura del mal venéreo que parece contagiársele cuando comparte alcoba con la reina:

*Aplicad fuego a este cáncer
bulla Carlos, porque sea
rey como debe y no manden
tiranos, libres violencias.
Y tú, Verdad apacible,
prosigue tus advertencias
que a tus voces fió solo
lo que alcanzó mi experiencia.*⁵⁵³

⁵⁴⁸ *Ibid.*, f. 5r.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, f. 8r.

⁵⁵⁰ *Ídem.*

⁵⁵¹ *Ibid.*, f. 10r.

⁵⁵² *Ídem.*

⁵⁵³ *Ibid.*, f. 12r.

Es necesaria la acción más que nunca. El Tiempo se yergue como actuación inmediata. Es más que interesante la analogía conceptual que Zamora crea con este personaje alegórico. La Verdad, como tal, no tiene las facultades activas para su imperio –Castilla y España bien lo demuestran–, por lo que el Tiempo es el único camino eficiente y pragmático para su cumplimiento. La buena ejecución de este segundo personaje alegórico, pues, hará vencer la Verdad. De esa forma se desengañará al rey, mediante el premio que el castigo pertinente y justo otorgue al bien común y a la soberanía propia de un rey que actúe como tal. En efecto, esta zarzuela alegórica parece ser la culminación en expresión directa y crítica de *La fuente del desengaño* y *Castigando premia amor*.

Una vez haya aparecido el Tiempo y haya activado la voluntad de acción, la Verdad retomará el espíritu de lucha por todos los medios para que los nubarrones tiranos desaparezcan y reine la luz de su justicia: «¡Librad a Carlos, leales, / aunque sea a sangre y fuego!»⁵⁵⁴. Al marcharse estas dos figuras alegóricas aparecerán los personajes reales causantes de la ceguera y ruina de España y Castilla: don Francisco Truyols, don Bernardo Tirado, liderados por el Almirante de Castilla. Este último no esconde sus claros objetivos –«Jamás turben mis sentidos / nada que no sea ambición»⁵⁵⁵, pues «solo a palacio me voy / y de reales objetos / ha de ser mi diversión»⁵⁵⁶–, además de asegurar –de una forma muy detallada y revelando todo el entramado de corrupción entrono a su persona– que derrotará cualquier oposición por el poder de ser el valido encubierto del rey y favorito de Madama, la reina Mariana de Neoburgo. Está él protegido por ellos y tiene toda la confianza del poderoso confesor del rey, Pedro de Matilla⁵⁵⁷, –quien a su vez había protegido y promocionado la exitosa carrera administrativa de Pedro de Núñez, personaje también de la zarzuela⁵⁵⁸– siendo la cabeza política visible del fuerte y dominador círculo

⁵⁵⁴ *Ibid.*, f. 13r.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, f. 13v.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, f. 14r.

⁵⁵⁷ De esta tan singular manera describía un anónimo al final del siglo XVIII la actividad del confesor en Palacio: «conocía muy bien el padre Matilla este tiránico desorden, pero tan lejos estaba de atender a su remedio que antes lo fomentaba, estimando estos males, como robustas anclas, que le afianzaba el confesionario, apeteciendo más este manejo que todas las mitras de España; lo que acreditó la experiencia, pues habiéndole explicado el Presidente de Castilla, conde de Oropesa, quería consultarle en una bien grande, le respondió: estimaba más poder hacer obispos que serlo. Con esta única mira, y fin de conservarse, pasó a coligarse estrechamente con el Almirante de Castilla don Juan Tomás, y fue el instrumento para proporcionarle que disfrutase todas las preeminencias y autoridad que siempre ha producido el primer ministro de estos reinos» (*Proceso criminal fulminado contra el Rmo. P. M. Fray Froilán Díaz, confesor del Rey N. S. don Carlos II y electo obispo de Ávila, que tuvo principio en el año pasado de 1698 y se concluyó en el de 1704*, Madrid, Blas Román, 1788, pp. 5-6).

⁵⁵⁸ Pedro Matilla «fue capaz de crear a Pedro Núñez de Prado, a quien desde la corta esfera de hijo de un procurador de Valladolid, elevó al título de Castilla con el dictado de conde de Adanero, gobernador del Consejo de Hacienda y el de Indias, no sin murmuración de todos los que se daban por ofendidos de tolerar

cerrado de gobierno de facto del reino: «*qué importa, si tengo yo / los Berlíces, la Madama / área y al confesor*»⁵⁵⁹. Así pues, con la salida a escena de España y Castilla, el Almirante intentará cortejar a España, a lo que esta dirá que «*mis damas y yo / venimos a divertirnos / y a haceros con gran primor / un sarao en que conmigo / dancéis, porque mi atención / solo os previene festejos*»⁵⁶⁰. «*Toman los primeros puestos el Almirante y España, Adanero y Castilla los segundos. Tirado y Truyols con dos damas. El Tiempo y la Verdad detrás*»⁵⁶¹, escondidos sin ser vistos. El baile se desarrollará con total tranquilidad hasta que el conde de Adanero, le robará todas las joyas a España al cruzarse con ella en el baile. Con ese acto aparecerán la Verdad y el Tiempo para hacer ver tanto a España como a Castilla del engaño y del robo que han sido víctimas. Mediante la música y el canto, estos personajes alegóricos se darán cuenta de la estafa y la ruina que significaba la compañía de esos personajes reales y se marcharán. Todos los estadios de la Monarquía estaban controlados por gente corrupta y de semejante parecido. En lo político, en lo religioso, en lo económico e incluso en lo regio, los personajes reales de la zarzuela alegórica imponían su criterio y su intención:

*¡Ay de ti, Castilla,
cuando manda el Padre Matilla!
¡Ay infelice España,
pues es hoy Pedro Núñez tu guadaña!*⁵⁶²

Entonces, y como colofón final, la Verdad asegura que, con el único juez eterno y supremo del tiempo, la verdad debe triunfar. Además, advierten al Almirante que rectifique su actitud parasitaria, pues «*la Verdad y el Tiempo / te advierten / que a un precipicio / caminan tus desafueros*»⁵⁶³.

Como vemos, modo de expresión más directo para hacer ver la situación de corrupción y mostrar el estado de peligro en el que se encuentra el reino no puede haberlo. Y todo en una obra de teatro con música y poesía cantada. Y pensada para una representación ante el rey y la corte, es decir, para una recepción del mensaje cortesana. Ese siempre es y ha sido el fin de la sátira y la denuncia: hacerse llegar a los acusados y a quienes pueden solventar la injusticia. La mezcla de alegoría y personajes reales resulta totalmente exitosa para

a este hombre dueño de los caudales de la Monarquía» (*Intrigas de la Corte en el reinado de Carlos Segundo*, [s. XVIII, pp. 1-2; BNE: MSS/5724).

⁵⁵⁹ Zamora, *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo...* *Op. cit.*, f. 14r.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, f. 19r.

⁵⁶¹ *Ibid.*, f. 19v.

⁵⁶² *Ibid.*, f. 10r.

⁵⁶³ *Ibid.*, f. 21r.

conseguir el objetivo de la pieza: denunciar y advertir al rey y a los otros nobles de la peligrosidad de la continuación en la misma corte de esos personajes reales que han aparecido en la pieza de la que han sido hipotéticos espectadores pero seguros lectores.

Aunque no hay constancia de su estreno, la razón es que si se creó y se copió bien podía haber sido representada en una representación privada. Como se ha dicho antes, hay constancia que fue «vista, sentida y no advertida de un ingenio de la corte de España, representada en La Zarzuela, año de 1696»⁵⁶⁴. Esto no prueba su representación física, pero poco importa, pues, como se verá, obtuvo unas extensas e interesantes contestaciones. Lo que importa es que fue recibida y, al menos, leída por gran parte de la corte. Quizás sí se efectuase una representación en el Palacio de la Zarzuela. Lo que causa más interrogantes es que, a pesar de ser conocida por un importante público, no fue “no advertida”.

Después de este pequeño y breve comentario argumental y formal de la pieza, la posibilidad de que se estuviera hablando simplemente de una loa palaciega que se ha conservado o ha llegado aislada viene a la cabeza. Precisamente, los personajes alegóricos son un pilar sobre los que se fundamenta el amplio género de la loa. Ciertamente. Pero hay dos datos importantes que hacen descartar totalmente la posibilidad de loa palaciega. El primero es que, aunque en el testimonio MSS/15101 de la Biblioteca Nacional no se incluye, esta pieza estaba acompañada de una loa, como así lo demuestra y atestigua el manuscrito MSS/4096 –también de la misma biblioteca–, en la que aparece la loa incompleta y la zarzuela alegórica en cuestión y editada por Rafael Martín Martínez⁵⁶⁵. Es totalmente imposible que una loa preceda a otra. Además, el hecho de que se denomine expresamente “zarzuela” en el título indica que la obra debía de ser la pieza principal de una hipotética fiesta real y, por lo tanto, ha de ser forzosamente una zarzuela y no una loa.

Esta zarzuela alegórica que Antonio de Zamora escribió para el cumpleaños de Carlos II en 1696 nace de las conflictivas y decadentes circunstancias histórico-políticas en las que se encontraba España en la continuación de la supremacía sobre el rey de Mariana de Neoburgo, la Berlips, el Almirante, el conde de Adanero después de la muerte de la reina madre. Con ella había recibido un duro golpe el partido bávaro, que hacía de tapón y contrafuerte al libertinaje político y cortesano de *La Cantina*. Por ese motivo, viendo Zamora una situación mucho peor que con *Ser fino y no parecerlo* y las otras fiestas, no duda en criticar y atacar directamente a los causantes de que la decadencia española de los

⁵⁶⁴ BNE: MSS/3926, f. 179r.

⁵⁶⁵ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 505-510.

Austrias no haga más que acrecentarse con ellos en el corazón de España, que es la Corte y que es el rey. Conocedor de primera mano de esa realidad, Zamora –tenía treinta y un años– era empujado por la juventud a hacer una obra de mensaje directo, carente total de ambigüedades y con toda la fuerza de la rebeldía y de la lucha ciega por unos ideales de justicia. Estaba en juego también su futuro.

Como se ve, *La Verdad y el Tiempo en tiempo* es un directo ataque y denuncia de la extendida costumbre del nepotismo llevado a las más nocivas consecuencias. Parece que Pedro Portocarrero estaba pensando en la misma temática de la zarzuela alegórica de Zamora cuando trató los inconvenientes de la venta y repartición arbitrista y partidista de los títulos y los cargos del gobierno: «¡tan fuertes son las instancias y coloridas razones de los palaciegos y de aquellos que afectan un celo falso! Pero no son este los peores de vencer, sino aquellos que por su sangre y parentesco, se sirven del cariño para la persuasión y de la autoridad para el interés»⁵⁶⁶. Esta práctica vaticinaba la ruina de los territorios y el bloqueo de un sistema administrativo ya de por sí con sus limitaciones. Las élites gobernantes, además de sobrepasar en proporción a los súbditos, actuaban única y exclusivamente de forma táctica para el enriquecimiento personal y negociando ocasionalmente con quienes les fuera beneficioso la protección de esa posición de explotación indiscriminada. Así España estaba siendo reventada desde dentro por sus propios dirigentes, todos alrededor del rey completamente hechizado por las presiones adulatoras y manipuladoras de todo aquel que quería mantener su estatus.

Esta zarzuela supuestamente de Antonio de Zamora reafirma el estado político que se ha ido planteando detenidamente hasta el momento. Habrían cambiado los protagonistas, pero no las acciones ni la trama. Todo era corrupción y el pueblo así lo notaba. Extranjeros y españoles únicamente se preocupaban de su bolsillo, del ego de su ombligo y del parecer de su conjunto. España y Castilla, como la pareja real según Zamora, estaba engañada. De esta manera, pues, el Almirante, el conde de Adanero, Francisco Trullols y Bernardo Tirado de forma presente, y la condesa de Berlips, el confesor Matilla e incluso la permisividad de la reina pasan una venda en los ojos del rey e impiden, como veneno paralizador y de distracción, a la verdad entrar en el palacio. La verdad, noción que debiera regir toda acción y deliberación de los hombres de estado, empezando por el rey, no puede ser reconocida por la misma nación:

⁵⁶⁶ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 461.

CAPÍTULO IV

VERDAD	¿Señas de humilde mal te parecen?
ESPAÑA	Sí. Si junto a esotras señas dime quién eres y acaba.
VERDAD	Sí haré, aunque con harta pena de verte como te veo, pues harto mejor pudiera extrañar las señas tuyas que tú las mías, pues fuera más puesto en razón dudarte siendo España, cuando llega a tanto tu menosprecio, tu delirio y tu indecencia, que olvidada de ti misma y olvidando tu modestia (aunque te miro bizarra) es bizzaría indiscreta vestirse de ajeno traje imitando a la corneja, que ajenas plumas la adornan y falso engaño la alienta.

El ser y el parecer no pueden ser discernidos por los propios objetos. Es la ruina cuando los mismos territorios –de forma simbólica, por supuesto– han perdido la noción de la verdad si esta no está acompañada del halago a la vista, con bellos y costosos ropajes. Lo que no es atractivo y lujoso no puede ser bueno. Véase lo arraigado de las consecuencias de las malas costumbres de la adulación a los reyes y el nepotismo incapaz había producido en la sociedad cortesana gobernante. Todo es parecer, pues el ser es parte de ello. El hechizo es este, el de los instigadores palaciegos. Estas criaturas son denunciadas ya sin el disfraz de la mitología sugerente, pues hasta un punto crítico ha llegado la Monarquía; estos personajes parasitarios, de cara al rey, «callan la verdad, apoyan la mentira, atropellan las leyes, faltan a la justicia con poco temor de Dios y de las gentes. ¡Ay de vosotros que a lo malo llamáis bueno y a lo bueno malo! Esta amenaza les hace Dios y no les basta. Pues básteles el castigo de los hombres si menosprecian aquella»⁵⁶⁷. Véase lo parecido de este fragmento con la resolución de la pieza alegórica y lo sugerente y directo de su expresión teatral:

VERDAD	Sí, Almirante, la Verdad soy, y la Verdad y el Tiempo
--------	--

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 272.

te advierten que a un precipicio
 caminan tus desafueros.
 Advierte sus advertencias
 y si no mudas de intento
 para la segunda parte
 de tu tráfico sucio
 perdonando nuestras faltas
 convidamos los discretos.
 Porque aquí solo se vea
la Verdad y el Tiempo en tiempo.

*Cúbrese el teatro y queda en trozos, como lo estamos todos*⁵⁶⁸

Esta última acotación habla por sí sola de la sensación de abatimiento y de injusticia que asolaba la Corte. ¿Qué esperanza podría mantenerse ante tal panorama, tras un año de total control del Almirante de la política y de muestra de sus artes y de su condición? Independientemente de la confirmación de la autoría de Zamora –como así parece ser–, *La Verdad y el Tiempo en tiempo* es un ataque muy específico a la facción de la reina, al grupo de *La Cantina*. No se hace ninguna alusión ni al Condestable, ni a la próxima Oropesa y la única referencia a Montalto –aquel hombre de estado que no se había posicionado firmemente con nadie– es en relación a su destitución de la Presidencia de Indias, pintándolo como víctima de las maquinaciones de la camarilla en favor de Pedro Núñez, conde de Adanero⁵⁶⁹. Lo mismo sucede con Portocarrero, apartado de la zona de influencia y poder como reprimenda, dejando el camino libre para los personajes reales de la zarzuela. Esto hace declarar el suspicaz dramaturgo al Almirante:

El cardenal que pudiera
 ser freno en esta ocasión
 impidiendo a este peligro
 tan intrépido furor
 me deja, porque le dejan
 los que alentaron su voz
 que en aquel susto habló el miedo
 y ahora habla aquí el temor

⁵⁶⁸ Zamora, *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo...* *Op. cit.*, ff. 21r-21v.

⁵⁶⁹ «Si Montalto por su sangre
 tuvo aquella presidencia
 que llaman el nuevo mundo,
 un enjuague se hizo en ella
 pasada por Montellano
 como por agua, la entregan
 a Pedro Núñez, porque
 las indias también pierdan»

(*Ibid.*, f. 11r).

y contento con comer,
deja la jurisdicción
de consejero de estado,
de cardenal y pastor
a gusto de mi albedrío,
de la reina a la ambición,
a la crueldad de Adanero⁵⁷⁰.

Por lo tanto la zarzuela alegórica es posterior a enero de 1695. Pero también es posterior al verano de 1696, cuando la salud del rey estuvo tan al límite la noche del 12 de septiembre que fue preciso el testamento:

*No se acuerdan de la noche
que en misteriosa advertencia
el riesgo de Carlos pudo
causar la última miseria.*⁵⁷¹

Esto lo canta el Tiempo. Resulta verdaderamente singular esta zarzuela, configurada como pieza poético-musical, exponente de las fiestas reales barrocas, en las que los personajes alegóricos y reales hablan directamente de política. No hay “ocasionalidad” avanzada en La Verdad y el Tiempo en tiempo. El mensaje es claro, conciso y muy adecuado como protesta literaria a la situación de finales del año 1696. Como las otras veces, el cumpleaños de Carlos II era una más que pertinente fecha para hacer llegar de manera sugestiva y alusiva un mensaje político. Lo directo de esta zarzuela hace muy difícil pensar en una representación ante los reyes, pero no hay que descartar en absoluto una pequeña puesta en escena en otro espacio, como bien pudiera ser el Palacio de La Zarzuela. Lo cierto es que la pieza corrió por las calles de Madrid y después de la Península. Incluso llegó al conocimiento del principal agraviado y acusado.

En el testimonio MSS/15101 de la Biblioteca Nacional de España se conserva, además de la referida zarzuela, un documento harto elocuente de los efectos de esta: “Papel al Almirante, dándole noticia donde hallaría la persona que escribió la zarzuela por haber ofrecido cierta cantidad de doblones a quien se lo dijese”⁵⁷². En él, además de desmentir la responsabilidad y autoría a Bances Candamo, se responde al Almirante en forma de desafío ficticio por las supuestas incomodidades que la verdad ha dicho. En él el autor continuó

⁵⁷⁰ *Ibíd.*, ff. 16v-17r.

⁵⁷¹ *Ibíd.*, f. 11v.

⁵⁷² *Ibíd.*, ff. 22r-22v.

con el mismo tono que en la zarzuela y funciona como un gran colofón a todo lo referente a la significación política de la pieza:

No sé qué en valimientos,
que lo más que hará Madama,
será torcer dos decretos
pero no dos estocadas.
Aqueste duelo no es mío,
que es duelo de toda España,
que aún primacías atentas
no las sufre quien le iguala.⁵⁷³

Efectivamente, el motivo que ha llevado a Zamora o al autor a escribir *La Verdad y el Tiempo en tiempo* trasciendo cualquier identidad individual. Es el porvenir de España el que está en juego; un juego amañado y adulterado por aquella pequeña minoría que lleva engañando al rey y al leal pueblo, amante de su soberano, durante ya demasiado tiempo. No hace falta comentar el agravante que era la cuestión del vacío de heredero español. Precisamente, tras este asunto se escondía toda la tramoya que hacía funcionar espectacularmente los entramados de luchas, caciquismo, nepotismo, corrupción e ineptitud premiada que tanto la zarzuela denuncia. Llegados a este punto, y coincidiendo con el ánimo general reflejado en la sátira popular, estaba próximo el tiempo de un levantamiento necesario que demandara la justicia a fuego. Si bien el rey estaba impedido de ver la manada de parásitos que lo incapacitaban y engañaban, empezaba a ser responsabilidad del pueblo la única forma de hacer verlo y de extirpar del corazón del reino las criaturas palaciegas que corroían sus entrañas:

¡Intentad su bien por bien
y no logrando el intento!
¡Librad a Carlos, leales,
aunque sea a sangre y fuego!⁵⁷⁴

Al acabar de leer la pieza de Zamora, tenemos la sensación de haber presenciado algo totalmente distinto al común de las fiestas reales y nada convencional, mucho más parejo a una loa palaciega por el aspecto de los personajes alegóricos y la expresión directa del mensaje. Pero por entre estas cuestiones sobrevuela toda la pieza algo que le da un carácter que va más allá de la loa, algo que le da cuerpo propio, no deudora de nada y algo que le

⁵⁷³ *Ibid.*, f. 22v.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, f. 13r.

hace ser una entidad dramática única. No hay que olvidar nunca que esta pieza de Zamora contiene gran cantidad de música e intervenciones cantadas de los personajes alegórico y reales, fundiéndose la música como parte más del común de la obra, no solamente como acompañamiento, lo que hace muy difícil o casi imposible por el carácter palaciego en esa época que esta pieza fuera pensada para una representación en la calle o en una plaza. Aunque no se ha encontrado la música, se sabe que es una fiesta poético-musical por las abundantes acotaciones del testimonio poético en el que aparece la música como elemento fundido al concepto común de la obra y por las indicaciones en las acotaciones en la que se informa y se muestra cuándo los personajes cantan en forma de recitado o de aria y las apariciones de los respectivos coros.

Como toda fiesta real, la intencionalidad de *La Verdad y el Tiempo en tiempo* está supeditada a las circunstancias espacio-temporales por las que se creó la fiesta. Todas las fiestas reales del barroco se construyen en varios niveles de significación de esa “ocasionalidad”. Por lo tanto, «sólo la unidad constituida por ocasión, forma y significado nos permite entender el cometido del género»⁵⁷⁵. Si bien en este caso la brevedad, la configuración alegórica y real de los personajes —no mitológica o caballeresca como suelen las fiestas reales— y que la significación, las referencias personales y el mensaje político de la pieza de Zamora sean demasiado directos y rompan totalmente la cualidad del “decir sin decir” que debían cumplir las fiestas reales⁵⁷⁶ y del teatro palaciego que Bances Candamo teorizó parece que incumpla con el rasgo característico del género de la expresión distanciada de la realidad, no es tanto así. Su singularidad morfológica, aunque pudiera distraer y descartar a *La Verdad y el Tiempo en tiempo* como fiesta real y denominarla simplemente como comedia satírica, no es, en absoluto, impedimento del teatro palaciego. El subgénero dentro de las fiestas reales de las zarzuelas alegóricas barrocas respeta totalmente la “ocasionalidad”, la intención y el tipo de mensaje propio del resto de zarzuelas, de los dramas mitológicos y de las óperas hispanas. Aquellas características propias y originales de las zarzuelas alegóricas que podían hacer que se englobasen en otros géneros y alejarlos del palaciego se inscriben dentro de la variable y de la flexibilidad propia del género, cosa que hace que las zarzuelas alegóricas siempre estén en la órbita (nunca fija ni única) del género del teatro palaciego. En cuanto a funcionalidad y objetivos, las

⁵⁷⁵ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...*, p. 232.

⁵⁷⁶ «Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respeto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte?» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros...* *Op. cit.*, p. 57). Parece, pues, que Zamora no creía que el corto ingenio de Carlos II le mostrara la verdad. Esta puede ser una de las razones de la creación de la zarzuela alegórica.

zarzuelas alegóricas llegan mucho antes al destinatario por lo directo de su mensaje gracias a los poderosos personajes alegóricos como la Verdad, del Tiempo, de España o de Castilla y de los personajes reales como el Almirante o Pedro Núñez. Lo que ocurre es que Zamora adelgaza hasta un límite extremo y casi simbólico el distanciamiento de la realidad. La relación alusiva de semejanza se convierte en recreación que expone claramente la intencionalidad del dramaturgo salida de la interpretación del contexto político del momento. El madrileño se salta el último paso que camuflaba el mensaje tras la fantasía. Eso sí, lo que sí se respeta es la teatralidad necesaria de los personajes. Los representantes reales están configura de una forma satírica y burlesca, por lo que, al fin y al cabo, se mantiene un mínimo de distanciamiento expresivo entre ficción y realidad básico para cualquier muestra teatral. Por lo tanto, y aunque no podemos adjuntarla completamente al modelo de fiesta real que serían la zarzuela barroca común por sus notables diferencias de estructura, sí podemos decir que *La Verdad y el Tiempo en tiempo* de Antonio de Zamora es en esencia una fiesta real, para ser más exactos una zarzuela configurada de manera alegórica.

3.2.4. *Muerte en amor es la ausencia (1697)*

A pesar del intento por parte del Almirante de descubrir la identidad del que lo ofendió a él y, por lo tanto, a la reina, Antonio de Zamora salió indemne de la afrenta cometida por causas justas. La efímera venida de Oropesa la pudo ver como esperanzadora de, al menos, añadir un contrincante al favorito de la Neoburgo. Esa lucha por el gobierno podía suponer un cierto periodo de estabilidad por la competición que les obligaba a ser, cuanto menos, efectivos y resolutivos de los principales problemas. O, al menos, la ilusión y la esperanza del retorno –o simplemente aparición– por fin de la justicia y el acuerdo por el bien común alentaban a una solución del conflicto interno y externo. La guerra con Francia debía acabar antes que lo hiciera la ruina total con España, y el problema sucesorio parecía resuelto con el nombramiento de José Fernando de Baviera. Pero de Oropesa ya no emanaba la misma confianza que antes y los leves movimientos en el gobierno de finales de 1696 no significaron más que la continuidad del desolador estado anterior, donde los relevos diplomáticos encrudecerían la lucha por el control extranjero del destino de la Monarquía hispánica.

Por otra parte, la situación personal y económica del dramaturgo madrileño después de *La Verdad y el Tiempo en tiempo* no varió un ápice. La promoción cortesana que le permitiera de forma directa o indirecta el asentamiento de su posición cultural y social para continuar con la incansable y esencial escritura de todo tipo de obras literarias que le reportasen los ingresos que no recibía de sus labores de tercer oficial en la Secretaría de Nueva España fue una constante. Esto sumado al complicado ambiente político y a su reticente ideología en conformarse hizo que el tono de sus fiestas reales no variase e intentara acaparar cada vez más la escritura de los festejos palaciegos. Y así se le permitió. A pesar de la desaparición del Condestable de Castilla, se le confió cada vez más la composición de los actos festivos de Palacio, muy seguramente como herencia prolongada de la confianza que el antiguo Mayordomo mayor puso en el joven, prometedor y coincidente a su posicionamiento político de aversión a la camarilla de la reina. El sustituto temporal de tan relevante cargo, el marqués de Laconi, no varió en absoluto el proceder de su antecesor. Quizás fuera también él afín a la ideología del Condestable, cosa que no se ha podido demostrar por la falta de testimonios relacionados con este tema. Fuera por una u otra causa, el encargado de los festejos reales siguió confiando en el arte palaciego de Antonio de Zamora y, por supuesto, de la línea “ocasional” de su pluma.

El luto oficial por la muerte de la reina madre se había levantado, precisamente, para el aniversario en 1696 de Carlos II. En el contexto de la zarzuela alegórica de Zamora, su joven compañero y del que hacía de mentor, José de Cañizares, estrenaba su primera fiesta real, *Salir el amor al mundo*, con música del ya conocido por aquel entonces Sebastián Durón⁵⁷⁷. A este estreno le siguió el 31 de enero de 1697 el de la fiesta cantada de Zamora titulada *Todo lo vence el amor*, representada por las compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas en Palacio. Estos volvieron el 10 de febrero del mismo año a reponerla como consecuencia de la buena acogida que tuvo⁵⁷⁸. El texto de esta fiesta no se ha conservado más que en la segunda versión que el propio dramaturgo hizo en 1707, como en su momento se tratará. Justamente nueve días más tarde de la segunda representación de la fiesta cantada que en su momento rivalizó con la zarzuela de Cañizares, según los la historia de la musicología, con la primera aparición de la denominación aria⁵⁷⁹, el dramaturgo

⁵⁷⁷ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 179. El testimonio musical se encuentra en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura M/2283. Siguiendo este testimonio se hizo una grabación musical con la totalidad de la música de la zarzuela: Sebastián Durón, *Salir el Amor al mundo*, Richard Savino (dir.), Dorian Recording, 2010.

⁵⁷⁸ *Fuentes VI*, p. 297. Sacadas ambas fechas de *AV*, Secretaría 2-456-14.

⁵⁷⁹ « En la zarzuela aparece una de las primeras documentaciones del término musical *área*; aunque Cotarelo pensaba que Zamora había sido el primero en usarla, Antonio Martín Moreno advierte de que fue en *Salir el*

favorito de Palacio estrenó la comedia de figurón *El vizconde de la Corchuela o Esto es comedia*, el 19 de febrero, martes de Carnaval, por la compañía de Juan de Cárdenas⁵⁸⁰. La obsesión de un estafalario vizconde de demostrar su limpieza de sangre le lleva a representar –de forma metateatral– la lopesca *Los hijos de la Barbuda*, siendo el precedente de la burla y la parodia de aquellos hijosdalgo que querían aparentar blasones legendarios. Si bien la atribución de esta pieza festiva y distendida, trasunto de *Le Bourgeois gentilhomme*, siempre se relaciona a Zamora, en ocasiones también aparece la autoría compartida con Fernando de la Peña y Pedro de Castro⁵⁸¹. A esta participación palaciega habría que sumarle la ópera *Selva encantada de amor*, con música de Sebastián Durón, encargo cortesano para la celebración de los años del conde de Oñate en 1697, aunque no se sabe con certeza cual, si Íñigo Manuel Vélez Ladrón de Guevara y Tasis⁵⁸² (1642 – 5 de noviembre de 1699; X duque de Oñate) o Diego Vélez de Guevara (1677-1725; XI duque de Oñate)⁵⁸³. Lo más probable es que sea el primero. El hecho que solamente se ha conservado el manuscrito musical de Durón⁵⁸⁴ –que permite apreciar su constitución operística⁵⁸⁵– complica la entera afirmación de la autoría de Zamora. Como ocurre con *Apolo y Dafne*, solamente Iglesias de Souza la atribuye al madrileño⁵⁸⁶. Lo dilatado que ha sido este trabajo ha impedido un mayor detenimiento e investigación sobre la autoría real de Zamora en esta ópera hispana. Lo único que se puede añadir es que es muy posible que, ante un hipotético éxito de la fiesta, se quisiera llevar a Palacio un año después, ya que esta pieza es la única que encaja con la descripción de “ópera” en esos años, a no ser que sea una reposición de *La púrpura de la rosa* o *Celos aun del aire matan*:

Constan varios certificados notariales, fechados en Madrid el 27 y el 28 de enero [de 1698], en los que se declara que estos dos días las compañías de Carlos Vallejo y de Juan de Cárdenas ensayaron “la fiesta de la ópera que se había de representar a sus majestades; constan varios

amor del mundo, zarzuela de Cañizares con música de Sebastián Durón representada en 1696» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 33).

⁵⁸⁰ *Fuentes IX*, p. 114. El 5 de mayo del mismo año volvió a representarse por la misma compañía y en el mismo lugar (*Fuentes IX*, p. 114). La última representación tuvo lugar el 12 de mayo de 1698 por la compañía de Juan de Cárdenas en «el palacio de Aceca de Villaseca de la Sagra, a mitad de camino entre Aranjuez y Toledo, donde se holgó la sala» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 34).

⁵⁸¹ Bègue, “Academia que se celebró...” *Op. cit.*, p. 54.

⁵⁸² Durón, *Selva encantada de amor... Op. cit.*, p. 12.

⁵⁸³ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 47.

⁵⁸⁴ Solamente existe el testimonio de la música en BNE: M/2211 (*Selva encantada de amor, compuesta por don Sebastián Durón*. Contiene también el *Baile armonioso de La tienda de Amor*, pp.69-96, y *Baile de El órgano y fin de fiesta*, pp. 145-72).

Para la edición crítica musical y un estudio musicológico de la pieza, véase Durón, *Selva encantada de amor... Op. cit.*

⁵⁸⁵ No obstante, Raúl Angulo y Antoni Pons la definen como una zarzuela íntegramente cantada (*Ibid.*, pp. 2-9).

⁵⁸⁶ Iglesias de Souza, *Teatro lírico español... Op. cit.*, III, p. 604.

certificados notariales, fechados en Madrid el 30 y 31 de enero, en los que se declara que estos dos días la compañía de Juan de Cárdenas ensayó las fiestas que habían de representarse ante los reyes.⁵⁸⁷

El trabajo no faltaba para el dramaturgo madrileño. No obstante, en su responsabilidad familiar hubo dos acontecimientos que desahogaron algo la presión sobre las constantes búsquedas de ingresos. El primero fue noticia digna de celebración: «el 3 de marzo de 1696 se casaron Manuel Francisco de Encinas —quien, como después apuntaremos, intentaría arrendar los corrales de comedias— y Ana de Zamora, hermana del autor»⁵⁸⁸. Pero la feliz noticia del casamiento y de la nueva casa de su hermana de sangre contrastó al año con la del triste fallecimiento de su hermanastra Juana Álvarez, acaecido en el centro de beneficencia de las Casas de la Diputación de los Pobres de San Sebastián de la calle del Baño el 17 de febrero⁵⁸⁹. Ella, en su testamento, declaró la dedicación y el celo por el porvenir que siempre tuvo Antonio⁵⁹⁰, tanto en ese año de 1697 como lo continuaría teniendo en 1712, cuando le ocurra lo mismo a su hermana Bárbara Zamora, ingresada en el hospital real de la Pasión de la calle Atocha. En la última declaración de esta se encuentra otra muestra de afecto y agradecimiento hacia quien desde la muerte de ambos padres había cargado y desempeñado con total dignidad y honor el papel de cabeza de familia:

Declaro no tengo bienes de que testar en ninguna manera, por lo cual pido y suplico, por amor de Dios nuestro señor, a don Antonio de Zamora, mi hermano, vecino de esta corte, que si la divina majestad fuere servido a llevarme en esta santa casa, me haga enterrar donde y como fuere su voluntad, y haga por mi alma el bien que pudiere como lo ha hecho en vida y espero de su mucha caridad lo hará en muerte, y pague cuatro reales de vellón que debo a María Valbuena, enfermera en dicho hospital.⁵⁹¹

A pesar de estos hechos que forman parte de la vida del hombre como la muerte de seres queridos, postas en el camino tristes pero inevitables, lo que los convierte en procesos de aprendizaje vital, Zamora no vaciló un instante ni decayó en su proyecto de dramaturgo oficial de Palacio y hombre político y social. De ese modo, sobre la mitad del verano de 1697, Francisco Casimiro Pimentel de Quiñones y Benavides, IX conde-duque de

⁵⁸⁷ *DICAT*, entrada de Juan de Cárdenas.

⁵⁸⁸ *San Sebastián*: libro 14 de matrimonios, f. 55 v, citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 34.

⁵⁸⁹ *San Sebastián*: libro 17 de difuntos, f. 18 r, citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 35.

⁵⁹⁰ «Y por cuanto don Antonio Zamora, su hermano y uno dellos, ha algunos años que la está alimentando de limosna, le pide y suplica sea servido de enterrarla en la parroquial de San Sebastián, en la capilla del Santo Cristo de la Fe. Y se holgara de tener bienes muchos y conocidos como va referido para pagar a dicho su hermano lo mucho que le debe» (*AHP*: 13.361, ff. 314 r-314v, citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 35).

⁵⁹¹ *AHP*: 24.789, ff. 110r-110v, citado desde *Ibid.*, p. 80.

Benavente y desde julio de ese año Mayordomo mayor, le encargó al dramaturgo oficial de la Corte la realización de una fiesta cantada para la conmemoración de tan importante evento⁵⁹²: la celebración del trigésimo sexto aniversario del rey Carlos II. Había de contrarrestar los festejos el decaído ánimo debido a la inminente caída de Barcelona en manos francesas, que acorralaba ya a España a una derrota con consecuencias significante a corto y largo termino⁵⁹³.

El estreno de la fiesta cantada de tema mitológico *Muerte en amor es la ausencia* estaba previsto para el día 6 de noviembre de 1697 –el aniversario del rey–, pero debido a que ese miércoles «hubo fiestas de toros en la Plaza de Madrid se dejó para el domingo siguiente 10 de dicho mes y año»⁵⁹⁴. Pero acasos del destino, el estreno tuvo que posponerse al otro domingo por celebrarse ese 10 de noviembre la llegada a Madrid de la noticia del Tratado de Rijswijk entre Francia y España, que significaba la finalización de la ocupación francesa de Cataluña y el conclusión de la Guerra de los Nueve Años⁵⁹⁵. Así pues, *Muerte en amor es la ausencia* se estrenó el domingo día 17 de noviembre de 1697 en el Coliseo del Buen Retiro ante la Sus Majestades, los ministros, las principales personalidades de la Corte y varios

⁵⁹² Según María Isabel González Roncero, en un documento oficial «aparece una cita sobre esta comedia, pero alude a los años de la “Reyna Nuestra Señora” y otra fecha, 28 de octubre de 1697. Exactamente, doña María Ana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, nació el 28 de octubre de 1667, mientras que el rey vino al mundo el 6 de noviembre de 1661. Por tanto, se podía aplicar la comedia a la celebración de ambas onomásticas» (González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 132). Pero Margaret Rich Greer y John E. Varey aseguran, apoyándose en varios documentos oficiales de la época, que hubo una fiesta específica para el aniversario de la reina: *Los triunfos de la hermosura y los infiernos del Amor* de Carlos de Villamayor y que se estrenó el 28 de octubre de 1697 –aniversario de Mariana de Neoburgo– en el Coliseo del Buen Retiro (*Fuentes XXIX*, p. 195). Además, en el manuscrito musical de *Muerte en amor es la ausencia* conservado en la Biblioteca Nacional (M-1365) aparece explícitamente en el título «Representada en el cumpleaños del Rey S. M.» y en el inicio de la música de la segunda jornada claramente se lee “Música de la segunda jornada de la comedia que se hizo a Su Maj[estad].” Por lo tanto, queda claro que *Muerte en amor es la ausencia* fue la fiesta real para el cumpleaños de Carlos II; la hipótesis de la doble celebración queda definitivamente descartada.

⁵⁹³ Carta del obispo de Solsona –enviado español para las negociaciones de paz– a Carlos II, desde Viena, 10 de agosto de 1697: «[El emperador] ha vuelto a hablar de la apretada situación de Barcelona. El desistimiento de enviar la escuadra parece intencionado para que caiga la ciudad y se la canjee, una vez perdida, por el Luxemburgo. Ha visto el proyecto de paces que presentan los franceses, que en principio parece aceptable. Si se perdiese Barcelona, España debe apremiar a los aliados para que hagan la paz, y si ellos la demorasen podría ya tomar el partido que mejor la conviniera» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos... Op. cit.*, p. 658).

⁵⁹⁴ *Fuentes IX*, p. 167.

⁵⁹⁵ El Tratado de Rijswijk (o Riswick) se firmó en la localidad holandesa del mismo nombre el 20 de septiembre de 1697 por Francia y la Gran Alianza (en esos momentos solamente Inglaterra, Países Bajos, España y el Sacro Imperio Románico Germánico) y significó el fin de la Guerra de los Nueve Años (1688-1697). Los enviados del emperador firmaron el tratado el 30 de octubre del mismo año. Por lo tanto, el aplazamiento de *Muerte en amor es la ausencia* se debió a la celebración no solamente de la paz entre Francia y España (puesto que dichos festejos podrían haber sido un mes antes), sino de todos los miembros de la Gran Alianza, muy especialmente del Imperio de Leopoldo I.

embajadores de otros países. La pieza fue representada por las compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo⁵⁹⁶.

En general, gustó y complació a todos los asistentes⁵⁹⁷. Se volvió a representar el miércoles 20, esta vez para el pueblo hasta el 2 de diciembre⁵⁹⁸. Éstas son las representaciones, podríamos decir, oficiales (el estreno para la corte y el inicio de las representaciones para el pueblo). Pero hay constancia de que también se hicieron representaciones para un público muy reducido: las criadas de señoras de honor y damas (el jueves 21 y 22 de noviembre), las criadas de camaristas (viernes 23 y sábado 24) y muchas otras altas personalidades, entre los que hay dos religiosos de San Gil. Estas pequeñas representaciones privadas se extendieron hasta el 1 de diciembre de 1697⁵⁹⁹, lo que corrobora su éxito.

No obstante, solamente se han conservado tres testimonio de la fiesta real, dos poético-musicales⁶⁰⁰ y uno musical, que contiene todas las partituras de la obra. Se conoce por su mención en este último de la existencia de una loa, un baile y un fin de fiesta que acompañaron el drama mitológico⁶⁰¹. De estas piezas solamente se conserva la parte del acompañamiento musical, ya el texto se ha perdido.

⁵⁹⁶ En el artículo dedicado a Juan de Cárdenas en el *DICAT* se dice, referido a su actividad para el mes de octubre de 1697: «consta un certificado notarial, fechado en Madrid el 28 de octubre, en el que se declara que este día las compañías de Juan de Cárdenas y de Carlos Vallejo representaron *Muerte en amor es la ausencia* en el Palacio del Buen Retiro de Madrid para celebrar los años de la Reina. Esto se contrapone a lo anteriormente dicho sobre la fecha del estreno. Pero teniendo en cuenta que los documentos oficiales mostrados por Greer y Varey aseguran que el estreno fue el 17 de noviembre, es muy posible que ese certificado notarial que nombra el *DICAT* esté equivocado en cuanto a la obra (que debió ser *Los triunfos de la hermosura* de Carlos de Villamayor), pero muy posiblemente no en cuanto a las compañías que representaron la obra de Zamora. La argumentación de esta hipótesis es que si estas compañías fueron contratadas para el aniversario de la Reina, también serían las encargadas de hacer lo propio con la celebración del Rey unos días más tarde, si no hubiera sido por la fiesta de toros en la Plaza Mayor de Madrid, el día 6 de noviembre, y la celebración del Tratado de Rijswijk, día 10 del mismo mes. No es probable, creo yo, que se cambiara de compañías en tan poco espacio de tiempo cuando dichas compañías ya habían sido contratadas y habían preparado la representación para el aniversario de Carlos II».

⁵⁹⁷ Para el parecer del embajador toscano en Madrid en motivo de la celebración, Ludovico Incontri, los informes de esos aplazamientos y de la descripción de la pieza consúltese Ulla Lorenzo, “Sobre el estreno...” *Op. cit.*, pp. 147-157.

⁵⁹⁸ Subirats, “Contribution à l'établissement...” *Op. cit.*, p. 459; *Fuentes XXIX*, pp. 195-196.

⁵⁹⁹ Para todos los testimonios conservados que indican las representaciones que se hicieron del drama mitológico y a qué público, véanse *Fuentes XXIX*, pp. 195-199 y González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, pp. 127-162.

⁶⁰⁰ *Comedia nueva intitulada Muerta / en amar [sic, por amor] es la ausencia / De Don Antonio de Zamora*, [s.l.], [s. XVIII]: ff. 1r-48v (BNE: MSS/15095); y *Comedia Nueva / Muerte en amar es la ausencia*, [s.l.], [s. XVIII]: ff. 44r-98v (BNE: MSS/16323). Existe un amplio estudio y edición crítica de la fiesta real en Zamora y Durón, *Muerte en amor...* *Op. cit.*

⁶⁰¹ *Muerte en amor es la ausencia / Comedia en 3 jornadas / puesta en música / Por M[aestro] Durón / representada / en el cumpleaños del Rey S. M.*, [s.l.], [h. 1697]: 66 ff. (BNE: M/1365). Contiene las partituras de toda la música de la obra (f. 1r-33v), de la parte del acompañamiento de una sinfonía (ff. 36r-38r), de la loa (ff. 39v.-40r), de un

Sobre la mitad del verano de 1697 ya se estaban preparando los festejos del resto del año, el de los cumpleaños de los monarcas. La reina Mariana de Neoburgo, desde su llegada a Madrid en 1690, se esforzó por aclimatar los estilos musicales a los que estaba acostumbrada en la corte de Düsseldorf⁶⁰². Para ello no sólo trajo a Madrid oboístas, flautistas y otros músicos de cuerda de Alemania, sino también piezas musicales de sus compositores favoritos como Johann Paul Agricola, Giovanni Battista Mocchi o Georg Andreas Kraft⁶⁰³. Por lo tanto, no extraña que la reina hiciera traer un conjunto de flautistas directamente de Düsseldorf para que tocasen en los festejos reales de la segunda mitad del año, siendo las representaciones de *Muerte en amor es la ausencia* una de las más importantes. Los músicos extranjeros se quedaron largo tiempo en la corte debido al enorme éxito que tuvieron y al agrado de los monarcas de la fiesta cantada de Zamora⁶⁰⁴.

Últimamente esta pieza ha sido víctima de la confusión que a día de hoy hay en la concepción del género poético-musical y de sus subgéneros. María Isabel González Roncero considera *Muerte en amor es la ausencia* simplemente una zarzuela. Para esta conclusión se basa en que, aunque en los epígrafes de los manuscritos que se conservan de la obra vienen precedidos por “Comedia en tres jornadas”, «la consideramos una zarzuela que, excepcionalmente, está formada por esas tres jornadas en vez de las dos habituales»⁶⁰⁵. Se basa en que

su música es tan abundante, con intervención de diversos instrumentos, que supera en tiempo a la parte simplemente hablada. Las jornadas primera y tercera son riquísimas en música con “aria” y numerosas expresiones de “aquí representando”; también aparece el canto o baile “a

baile (ff. 48r.-50v.) y de un fin de fiesta (f. 56r). Para un estudio musicológico de este testimonio y de la edición moderna de la música, véase Mariano Lambea y Lola Josa, “Sebastián Durón – Antonio de Zamora: *Muerte en amor es la ausencia*. Transcripción poético-musical”, en Zamora y Durón, *Muerte en amor... Op. cit.*

⁶⁰² Carta del Elector Palatino a la Condesa de Berlips, desde Düsseldorf el 17 de agosto de 1697: «[...] Los músicos que envía son seis, pero han de ir por Francia, y como el pasaporte que se les expidió no sirve ya, están aguardando otro nuevo, para proseguir en seguida su viaje. Enviaré lo antes posible las vacas suizas y los caballos: el vino ya salió» (Baviera y Maura, *Documentos inéditos... Op. cit.*, p. 661).

⁶⁰³ Pablo L.-Rodríguez, “Semblanzas de compositores españoles. Sebastián Durón (1660-1716)”, en *Revista Fundación Juan March*, nº 391, febrero 2010, p. 5.

⁶⁰⁴ La noticia del origen de los músicos y el efecto que causaron han sido recuperados en gran parte por Alejandra Ulla Lorenzo en su artículo. Así lo mostró el embajador toscano Ludovico Incontri en una de sus cartas donde informaba de dicha celebración real, fechada el 28 de noviembre de 1697, conservada en el Archivo di Stato de Firenze, Fondo Mediceo del Principato, filza 4988: «[...] Alla prima recitazione, è quella di domenica scorsa, la Regina fece sonare nell’ orchestra anco i suonatori di flauti venuti di Dusseldorf e si crede adesso che questi rimarranno al servizio della Maestà Sua mostrando pure di gustare la Maestà del Re» (Ulla Lorenzo, “Sobre el estreno...” *Op. cit.*, p. 150).

⁶⁰⁵ González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 132.

cuatro”. Las intervenciones de los dioses (Júpiter, Juno, Marte, Apolo y Mercurio) son, prácticamente todas, con música.⁶⁰⁶

Como vemos, González Roncero se limita solamente a desmentir que *Muerte en amor es la ausencia* sea una comedia, cosa en la que tiene toda la razón. Pero, como se ha desgranado meticulosamente en el capítulo anterior, no todas las piezas con música han de ser obligatoriamente zarzuela como no todo lo que en aquella época se denominaba *comedia* era tal. Parece que obviase el género del drama mitológico, tan cultivado desde Lope al mismo Antonio de Zamora o José de Cañizares, pasando por el genio de Calderón que perfecciona el género. Por lo tanto, rasgo definitorio y, en este caso diferenciador, –puesto que el tema mitológico nada resuelve– es la brevedad de la pieza: una jornada o dos a lo máximo para la zarzuela y, siguiendo la estructura de la comedia –de ahí el epígrafe de “Comedia en tres jornadas”– tres jornadas para la fiesta cantada o también denominada drama mitológico. Es la brevedad la que diferencia estos dos subgéneros. A la misma conclusión llega Alejandra Ulla Lorenzo⁶⁰⁷.

Como dato final para la defensa del subgénero de fiesta cantada en detrimento del de zarzuela, las partes cantadas en *Muerte en amor es la ausencia* ni mucho menos superan las habladas. Si es cierto que cuando hablan los dioses gran parte de sus intervenciones son cantadas, no ocurre esto con los personajes mortales –como habitualmente ocurre con este tipo de fiestas reales–, que son mucho más superiores en número. Hay bastante cantidad de partes cantadas y la música es muy extensa (lo que no significa obligatoriamente gran extensión de versos cantados), pero no se puede decir que las partes cantadas superen a las habladas, todo al contrario⁶⁰⁸.

El testimonio de los embajadores toscanos que ha estudiado Alejandra Ulla Lorenzo hace pensar que el escenógrafo principal fue el napolitano Andrea Belvedere, aunque no hay que descartar la participación de alguna manera del consolidadísimo pintor Luca Giordano⁶⁰⁹. Así pues, con Sebastián Durón como creador de la dimensión artística musical, un napolitano al frente de la escenográfica, músicos alemanes y el ingenio de

⁶⁰⁶ *Ídem*.

⁶⁰⁷ «Flórez [*Música teatral...* *Op. cit.*, p. 269, n. 392] sitúa la comedia de Antonio de Zamora bajo la etiqueta de “zarzuela”, aunque parece que las características que presenta *Muerte en amor es la ausencia* no corresponden, como he dicho, con las que la autora ofrece para explicar el concepto de zarzuela, sino más bien con las de fiesta cantada». (Ulla Lorenzo, “Sobre el estreno...”, *Op. cit.*, p. 151, nota 9).

⁶⁰⁸ De los 2848 versos que tiene la obra, 2147 son hablados y únicamente 701 son cantados. Los versos cantados sólo representan el 24,61% del total de los versos.

⁶⁰⁹ Para un conocimiento mayor del tema escenográfico, véase Zamora y Durón, *Muerte en amor...* *Op. cit.*, pp. 55-60.

Antonio de Zamora en la dimensión poética –en este caso origen de la creación de la fábula–, *Muerte en amor es la ausencia* se irguió ante tan relevantes espectadores y en tan delicadas circunstancias políticas como una verdadera supradimensión artística exponente del presente de la Monarquía de Carlos II a finales de 1697.

La fiesta real está construida entorno el mito de Ganimedes, sacado del Canto de Orfeo de las *Metamorfosis* de Ovidio, entre los versos 153 y 161 del canto X. El episodio mitológico clásico habla del raptó del joven pastor troyano Ganimedes por el enamoramiento del dios Júpiter, el que lo subirá al orbe celestial como recompensa con el signo del zodiaco de Acuario y al Olimpo como copero de los dioses, despidiendo del cargo a Hebe⁶¹⁰. Hasta aquí llega el relato clásico. Pero, ¿qué relación tiene el mito de Ganimedes, en principio vacío de cualquier significación política, con la corte española de finales del siglo XVII? Es ahora cuando el estudio pormenorizado de la “ocasionalidad” avanzada de las acciones y la trama de *Muerte en amor es la ausencia* dará sus frutos.

La obra se divide en tres jornadas respondiendo a la introducción, al desarrollo y al desenlace, respectivamente. La fiesta real se abre con música, sin contar con la sinfonía inicial que se ha perdido y de la que sólo se conserva la parte del acompañamiento. Desde la primera escena en que Juno canta sus celos y Júpiter se excusa, ya se le expone al público el motivo principal con el cual se formará el conflicto de la trama: el enamoramiento encaprichado de Júpiter por Tidoris, una preciosa pastora de Troya. Y aunque nada sabrá la susodicha hasta que se le aparezca Júpiter entrada la primera jornada, el espíritu sensible del espectador se perturbará al descubrir que Tidoris, que ama a Ganimedes, es la elegida para otro de los múltiples cortejos del dios, lo que irremediamente significa la imposibilidad del amor entre los dos jóvenes por la fuerza divina que es el capricho de Júpiter. Furioso del troyano, Jove intentará vengarse de su imposibilidad de cortejo a Tidoris. Pero la promesa de protección hecha a la muchacha le pondrá difícil su venganza. Igualmente, el obstinado dios no deseará otra cosa que cobrar su *vendetta* divina. Esto producirá en el heredero de Troya una brusca desazón que cambiará totalmente su actitud y que precipitará la conclusión de la única acción trágica de la obra.

⁶¹⁰ «Al fin por su hermosura fue Ganimedes preferido a Hebe, que antes tenía el oficio de escanciante. Esta fue hija de la diosa Juno. [...] Ejercitando su oficio sucedió un día que había muchos convidados y mostróse Hebe tan descompuesta y descortés que estando en su ministerio de escanciar se arregazó las faldas deshonestamente y mostró a todos los convidados las partes que estaban más ocultas. Y ofendido Júpiter de ver en una mujer tanta descompostura, la privó luego de su oficio» (Vitoria, *Teatro de lo dioses...*, pp. 150-151).

Dentro de la historia de Ganimedes, Tídoris, Júpiter y Juno aparecerán los dioses Marte y Mercurio tras las súplicas de ayuda de Júpiter para resolver el dilema de su venganza en la tercera jornada. Pero el dios de la ciencia y la prudencia –que advierte al regente del Olimpo que ha de respetar la promesa– choca con la sed de castigo del dios de la guerra. No podrá ser otro dios que Apolo –divinidad del Sol, de su luz y de la sabiduría– quien traerá la solución a la cuestión tan ambigua. Su aparición funciona a modo de *deux ex machina*, precipitando y aclarando al espectador cómo acabará la trama⁶¹¹. Apolo explicará el plan que respetará *a priori* la palabra de Júpiter a Tídoris y a la vez efectuará la venganza tan deseada:

(*Canta*) APOLO Si del favor le apartas
cuando le premias
ya, Jove, le castigas,
pues q[u]e le ausentas.

(*Canta*) JÚPITER Bien me persuades
que la ausencia es la muerte
de los amantes.

vv. 2625-2631⁶¹²

Premiándolo con el privilegio de ser el copero del Olimpo y convirtiéndolo en semidiós, con su consiguiente posicionamiento en el cielo bajo el signo de Acuario, Júpiter consigue lo que deseaba: no faltar a su palabra para no manchar su honor y cobrarse la venganza por no poder conquistar a Tídoris. Y así sucede: Júpiter envía a su águila para raptar al joven y trasladarle a su nuevo cargo en el cielo. La conclusión de la acción principal esta vez es negativa, con la muerte en vida por la ausencia de los amantes. De aquí se desprende el título y tema del drama mitológico. Será la única pero decisiva intervención de Apolo y con la que empezará el cierre definitivo de la trama.

Estrechamente relacionados con la historia de Ganimedes y de Feriadna están Troe, el rey de Troya y padre del primero –aunque este no lo sepa–, y Alcimedón, sabio pastor. Troe es el modelo de rey a que todo monarca debe aspirar. Comprensivo, amante, noble y

⁶¹¹ La aparición de Apolo y su solución en el drama mitológico de Zamora se asemeja mucho con la entrada inesperada del mismo dios al final de la tercera jornada de *La estatua de Prometeo* y a la función de resolver el conflicto entre Minerva y Palas, de forma parecida a como lo hacen Mercurio y Marte. Pero mientras en *Muerte en amor es la ausencia* Apolo solivianta el problema condenando a Ganimedes –pues debe cumplir con los deseos de Júpiter– en el drama mitológico de Calderón Apolo salva a Prometeo de ser ajusticiado por los embustes de Discordia.

⁶¹² Zamora y Durón, *Muerte en amor...* *Op. cit.*, p. 247.

honrado, es prudente pero decisivo en sus elecciones, que siempre son justas por su sabiduría. El atributo de *Barba* con el que se le hace referencia denota el papel y la figura de sabio rey, aquel a quien el paso de los años ha ido curtiendo y agrandando la ciencia y el saber propios del justo rey. Además, demandará de la ayuda, del consejo y de la confianza del sabio Alcimedón para desvelarle a Ganimedes su verdadera identidad. Este punto es importantísimo desde el punto de vista político de Zamora, precisamente, por considerar a Troe el gobernante idóneo. Recuérdese *El hechizado por fuerza* y la zarzuela *Verdad y el Tiempo en tiempo*, donde Zamora pide al monarca que escuche a los buenos consejeros, a sus criados, sus súbditos, y no solamente a los interesados. En este aspecto, *Muerte en amor es la ausencia* sigue con el ejemplo pedagógico, insistencia que denota el poco advertimiento de Carlos II a este mensaje.

La primera acción en que aparece como factor indispensable es en la de Feriadna. Troe es el responsable de que Feriadna esté en Troya prisionera, tras «el encuentro de mis escuadras / y las de Argos» (vv.2016-2017)⁶¹³. Esto motivará la aparición de los dos aspirantes al amor de Feriadna, Aristeo y Atamas y la consecuente acción. Pero, como ocurrió en *Ser fino y no parecerlo*, al final la rea es liberada justamente, con todos los honores y al fin puede regresar a su patria Argos junto a su amado Aristeo.

Ésta es la cabeza de la columna vertebral de la trama y la configurada alrededor del mito y del tema principal –el que le interesaba a Zamora–. Esta se coordina con la lírica de Feriadna y sus pretendientes Ariteo y Atamas. Con la irrupción brusca y de golpe de gran parte de los personajes mortales tras la discusión de Juno y Júpiter, el dramaturgo crea en el escenario un ambiente de gran confusión y desconcierto cargado de agitación y velocidad. Esto confiere al principio de la obra un halo de juego de contrarios que expresa el sentimiento filosófico barroco, extrapolado a la estética, y, a la vez, esa agitada confusión es una herramienta de captación de la atención del espectador –ya en la segunda escena!–. Esa agitación y caótico movimiento se volverá a repetir al final, con el desenlace de la trama general, a modo de catarsis dramática.

El lógico hecho de que el misterio por el cierre y conclusión de las acciones se suspenda y se dilate extrema el sentimiento del público. Como hemos dicho antes, el público sabe de las intenciones de Júpiter, de Aristeo, Atamas o de Troe; pero los mismos personajes no. El encuentro de unos y otros, sin saber el peligro que corren, sobrecogerá al

⁶¹³ *Ibid.*, p. 218.

espectador que sabe pero no puede hacer nada para evitarlo. El teatro no solamente es en el escenario, sino también es el público, al que llega todo el universo creado por el dramaturgo, el compositor y el ingeniero de la escenografía. Por eso, y en época barroca tardía, el público sentirá palpitar el miedo en su interior, haciendo nacer el temor de la fatalidad de los personajes y de la consiguiente aflicción del espíritu del espectador. Cuando una pieza teatral consigue precisamente remover los adentros al público, éste le da vida real a los personajes, los resucita del papel. *Muerte en amor es la ausencia*, como muestra del buen teatro barroco español, consigue materializar las ideas y los conceptos de la época: se remueven los sentidos con la velocidad y la agitación tanto escénica como con la confusión y la duda de los personajes. Es mediante el dolor, la eterna duda y el sufrimiento de la existencia y de la pequeñez del hombre cuando más claramente se siente la vida. Y cuando esto más sucede, más afianzada se transmite la relación alusiva de semejanza mediante la cual el dramaturgo configuró la pieza.

La elección del episodio mitológico muy posiblemente le vino inspirada a Zamora por uno de los mejores dramas mitológicos de Calderón de la Barca, *Fieras afemina Amor*, extraído de un parlamento de Hércules:

[...] a la ausencia muerte llaman
de amor, pues falta
el afecto
adonde el objeto falta.⁶¹⁴

Los versos remiten a la situación de distanciamiento de Hércules y Yole en la fiesta de Calderón⁶¹⁵, semejante distanciamiento que Zamora reclamaba al rey para alguien o un grupo de personas cuya presencia y actividad potenciaban el desorden, el estado de crisis y suponían una nociva influencia para aquel rey que debía ser justo y sabio. No hay que cabilar mucho para ponerle nombres y apellidos a los que debían ser alejados de la Corte. A finales de verano de 1697 la camarilla de la reina seguía con sus negocios personales a costa del buen gobierno y de la Hacienda Real. El Almirante, ante la previsión de que fueran complicándose las cosas por los acontecimientos políticos —el crecimiento del poder de

⁶¹⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Fieras afemina Amor*, Edward M. Wilson (ed.) Kassel, Reichenberger, 1984, p. 124, vv. 1701–1704.

⁶¹⁵ No solamente en el tema del drama mitológico y la inspiración del título viene la influencia de *Fieras afemina Amor*. Zamora utiliza varios personajes de la obra de Calderón para configurar su elenco de personajes, así como Licas —criado de Hércules que Calderón lo configura como el gracioso que después toma Zamora—, la mención de Anteo y el personaje de Aristeo. Además, las similitudes con alguno de los comportamientos y acciones de los personajes atestiguan que el drama mitológico en general de Calderón fue una importante fuente de influencia para Antonio de Zamora y su *Muerte en amor es la ausencia*.

Portocarrero y la vuelta de Oropesa—, continuaba estrechando el cerco y ganándose cada día más el favor y el apoyo de la reina y el rey. Prevenía así lo peligroso de una desprotección si la impopularidad manifiesta del pueblo y la enemistad y aversión que producía en los otros hombres de Estado y de Palacio seguían creciendo como lo habían hecho en estos dos últimos años. En esos momentos, según el prisma de la condesa de Berlips, «los españoles son naturalmente desagradecidos: el único que se porta bien es el Almirante, cuya fidelidad a la reina se comprueba en cada ocasión»⁶¹⁶. Pero también estaban en el punto de mira de la opinión pública y cortesana la misma condesa y la propia reina, indiscretamente relacionadas con el Almirante. Como este, se las acusaba constantemente de sabotear la relativa armonía y estabilidad en los gobiernos para barrer el camino a los negocios de sus propios intereses, como era conseguir Luxemburgo —antiguo territorio español— para el Palatinado. La Berlips se deja en evidencia en la carta que envía al Elector del Palatinado el 10 de octubre de 1697:

No le ha costado poco trabajo a la reina conseguirlo, porque todos los ministros estaban enfrent. Otra victoria señaladísima acaba de obtener sobre su constante enemigo el duque de Montalto, que despotricaba públicamente contra SS. MM. y procuraba encizañar sus relaciones. De algún tiempo atrás había dejado de asistir al Consejo de Estado, y últimamente escribió al rey un papel irrepetuosísimo. La reina entonces apremió a su marido para que le desterrase a veinte leguas de la Cote, y no sin mucho esfuerzo lo consiguió. Ahora está el rey contento de haberlo hecho.⁶¹⁷

Este fue el resultado del comentado anteriormente triunvirato entre el Almirante, Montalto y Portocarrero. Un gobierno de urgencia y casi se podría llamar de convergencia para intentar controlar la difícil situación y recapacitar ante tantos errores cometidos anteriormente. Pero la acción de la reina, de la Berlips y del embajador imperial Harrach lastraban desde la sombra cualquier colaboración en pos de la Monarquía. Y, claro está, el representante de ese bando, «cuya fidelidad a la reina se comprueba en cada ocasión», era el Almirante de Castilla. Por todos estos motivos era necesario que el rey, el único con verdadera potestad para hacerlo, reaccionara, se quitara la venda del engaño y el halago de los ojos e hiciera aquello que Portocarrero y Carnero le habían reclamado ya a finales de 1694: la expulsión de la Corte.

Zamora tenía, pues, un claro contexto política que recrear de manera mitológica y un indudable mensaje de consejo y advertencia que exponer mediante el ejemplo pedagógico

⁶¹⁶ Carta de la Berlips al Elector del Palatinado del 9 de noviembre de 1697 (Baviera y Maura, *Documentos inéditos...* *Op. cit.*, p. 693).

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 679.

de la acción principal para que cayera, al menos, el representante de la camarilla en el gobierno. El Almirante de Castilla debía de ser secuestrado por la gracia y la justicia, por la luz y la sabiduría del buen príncipe y alejado de su objeto de amor, el poder. Pero el sujeto alejado debía de ser un hombre para no desvincularse demasiado de la realidad de la corte en 1697. Así pues, es natural y lógico que Antonio de Zamora pensara en el episodio del rapto de Ganimedes con el que poder mostrar todos los niveles de significación de la “ocasionalidad”. El dramaturgo madrileño pudo haber escogido otro episodio mitológico de rapto como el rapto de Europa, de Leda, Danae o de Dafne. Pero quería mostrar claramente la “ocasionalidad” de la pérdida de poder de Juan Enríquez de Cabrera. Por esta razón debía de ser un hombre la víctima del rapto y la consiguiente pérdida de toda libertad divina (es decir, poder humano). Todo se arregla con la aparición de Tídoris como enamorada y, en esencia, el mito no queda para nada alterado. Pero aunque es cierto que la figura de la enamorada de Ganimedes disiparía cualquier sospecha o reminiscencia del mito original, esta no es la razón principal para la introducción de Tídoris. Es ella la transliteración del poder, de la inmunidad política y de la influencia sobre los reyes. Irán cogiendo sentido, pues, todas las licencias que el dramaturgo aplicó para la recreación del mito.

No obstante está relativa claridad en el mensaje “ocasional” a transmitir, *Muerte en amor es la ausencia* destaca sobre las otras fiestas reales de Zamora por lo elaborado de la fabulación intencionada del mito. Por lo tanto, y de manera excepcional, es menester detenerse más profundamente en la metodología que permitió al dramaturgo a realizar una de sus más logradas fiestas reales mediante el tratamiento dramático de un mito donde supuestamente el protagonista es el condenado injustamente.

Tal y como es el relato mitológico original, la hipotética comparación de Ganimedes con el Almirante de Castilla y de Júpiter con Carlos II o viceversa no sería proclive para tratar el tema ni del buen hacer y justicia del rey, debido a los matices tiránicos del dios de dioses y el aspecto injustamente desdichado y fatídico de Ganimedes. Así pues, tras dar con el episodio mitológico que pudiera expresar la “ocasionalidad” con la que crear la pieza, forzosamente Zamora tuvo que refundir la historia añadiéndole esa prolongación ampliada alrededor del mito original. De esta forma Zamora añadió y cruzó varios personajes mitológicos que traerán consigo otras acciones distinta a la principal del mito. Eso sí, ya que había escogido un mito preciso y no personajes separados como sucede en la fabulación libre, Júpiter tiene que raptar a Ganimedes para seguir la tradición y ser esta violenta conclusión un elemento primordial para la significación “ocasional”. El final no ha

cambiado, pero han cambiado las formas. El mito se cumple, pero no según la manera clásica. Estas licencias que el autor se toma son el meollo de la creación, la guinda que le da su razón de ser y, por supuesto, la calidad literaria y artística en general de la obra.

Trillado y preparado el campo para la nueva versión, la significación y las referencias de “ocasionalidad” adquieren gran importancia para el correcto y delicado desarrollo del espectáculo. Ahora, con Ganimedes atado a su destino por el encaprichamiento de Júpiter con su amada, la tarea de Zamora era delimitar los personajes y/o elementos que mostrasen relación con la situación histórica de la corte. No se podía equiparar completamente a Carlos II con Júpiter, por muy dios de los dioses que fuera: había actuado por impulso, pasión, venganza y sin templanza alguna enamorándose de Tidoris, cosa que no puede ser admitido en un monarca modélico –como supuestamente, o así debía de mostrarse, era Carlos II. Además, su falta de juicio y de sobriedad para decidir –Júpiter pide ayuda a Mercurio, Marte y Apolo para saber elegir bien qué hacer con Ganimedes– distaban mucho de las capacidades y responsabilidades de un soberano ejemplar. Carlos II puede ser comparado con Júpiter –siempre «el dios de la fiesta de corte es, sin embargo [frente a Dios de los autos sacramentales], un dios mundano, es el príncipe»⁶¹⁸, “teatro de dioses para los dioses mundanos”–, pues los monarcas se reconocen en los dioses como una tentativa de perfección lúdica, de la máxima expresión lírica de las pasiones mundanas y excelsas. A parte de esto –que podría verse en otros personajes como Ganimedes, Tidoris, Atamas o Feriadna, por lo que desbancaría el paralelismo en cuanto a elemento lírico y teatral con los monarcas–, lo único que comparten Carlos II y Júpiter es la gracia divina, la sabiduría y el poder que le confiere ser la personalidad por excelencia de la Monarquía o del Olimpo⁶¹⁹. Además, no sería completamente correcto, ateniendo a la voluntad de la “ocasionalidad” de Zamora, hacer un paralelismo directo e inamovible de Carlos II con Júpiter. No olvidemos nunca que es un regalo para el rey en el que le insta a

⁶¹⁸ Neumeister, *Mito clásico y ostentación...* *Op. cit.*, p. 40.

⁶¹⁹ Este único rasgo que comparten Carlos II y Júpiter resalta la cristianización de la mitología antigua en los dramas mitológicos, ya desde Calderón. Como se contempla en *Muerte en amor es la ausencia* y en absolutamente todas las fiestas cantadas, los dioses no están ataviados ni caracterizados con los poderes y los valores omnipotentes y divinos de la religión antigua, sino que son tratados como personajes de carne y hueso (exceptuando el comentado estatus de una supuesta superioridad jerárquica, obligada por seguir el modelo de la mitología clásica). El elemento mitológico es solamente poético y estético, no alegórico ni interpretativo, cosa que sí ocurre en los autos sacramentales. La palabra, la escenografía y la música enfatizan, agrandan y unifican ese nuevo valor de lo mitológico. No hay que olvidar que las piezas mitológicas no tendrían razón de ser, ateniendo a la “ocasionalidad” obligada de las piezas, si no mostrasen y mantuvieran la actitud católica y contrareformista del siglo XVII español. Precisamente por esa seguridad en la fe, el autor puede utilizar las narraciones y episodios mitológicos para la creación lírica, poética y filosófica, pero nunca para un hipotético reniego de la fe cristiana católica en pro de la antigua religión clásica. Para más profundidad en el tema del mito cristianizado, véase el capítulo III de *Ibid.*, p.75-102.

actuar de manera modélica. Por lo tanto, obligatoriamente se debía añadir como expresión regia una figura de rango elevado y de características modélicas: respetable, sabio, bondadoso, misericordioso, valiente, sobrio y, sobre todo, justo. Precisamente, estos rasgos no definen a Júpiter.

Zamora en este aspecto lo tenía más fácil que con Tídoris. Según la leyenda mitológica, Ganimedes era pariente directo de los fundadores de Troya, descendiente de Dárdano. Según una versión, la más extendida, «suele considerársele como el menor de los hijos de Tros y de Calírroe, hermano de Cleopatra, Ilo y Asáraco. Otras versiones, en cambio, lo presentan como el hijo de Laomedonte –hijo de Ilo que, en la genealogía tradicional, es sus sobrino–, o bien de Ilo, de Asáraco, o incluso de Erictonio –su abuelo en la tradición más corriente»⁶²⁰. Antonio de Zamora utilizó la versión más extendida de la estirpe de los fundadores de Troya. Muy posiblemente el dramaturgo consultara la *Iliada*, libro V, verso 256 que dice «en pago a Tros por su hijo Ganimedes; [...]»⁶²¹, para conformar la genealogía de su drama mitológico. Así pues, introdujo la figura del padre de Ganimedes, Troe –variante del Tros mitológico–, para esa figura de realeza que necesitaba. Además, Ganimedes podía ser considerado el único heredero de Troya –ya que no hay constancia en la obra de los nombres de los otros hijos mitológicos de Tros–, lo que hacía que fuera más pareja aún la situación de “ocasionalidad” en relación a Ganimedes y Enríquez de Cabrera.

Así pudo, aproximadamente, Antonio de Zamora coincidir el mito del rapto de Ganimedes con la situación del Almirante de Castilla. Pero lejos de conformarse la fiesta real como un simple y directo paralelismo entre Almirante y Ganimedes o Carlos II y Troe, el tratamiento de esos individuos es inmensamente mucho más complejo. Se amoldan mediante una enmarañada construcción dramática de los personajes que no únicamente tienen su significación en la mitología o literatura, sino también en la vida real de la corte española del siglo XVII, de 1697 para ser más exactos. Zamora no atribuye los personajes del mito a las personalidades reales de forma directamente individual, cerrada y típica, estableciendo paralelismos claros, totales e inamovibles, sino que juega con las personalidades de la corte difuminándolos entre valores de uno y otros personajes mitológicos. Eso sí, al final siempre el mito se cumple y la “ocasionalidad” transporta el mensaje político e histórico hasta el final de la fiesta cantada, sin verse variada a pesar de

⁶²⁰ Grimal, p. 210.

⁶²¹ Homero, *Iliada*, traducción y edición de Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 2006, p. 91.

ese juego de psicologías reales y mitológicas. Ciertamente, esto es muy difícil de hacer. Pero más complejo que se haga bien y no se pierda ni se modifique nada, ni del mito ni de la realidad de la corte.

3.2.4.1. El Almirante de Castilla

En el tratamiento de estas expresiones “ocasionales” de Carlos II y el Almirante de Castilla en el drama mitológico hay una importante ambigüedad. Si bien la distancia y ausencia con el rapto de Ganimedes en el mito es una alegoría de la necesarísima pérdida de poder de Juan Tomás Enríquez de Cabrera, no se puede considerar literalmente a este referencia directa y completa con el hermoso joven troyano. La razón es muy sencilla: el indudable protagonista es Ganimedes y nunca se lo presenta como un tirano que merezca el castigo del exilio, cosa que sí es aplicable al Almirante de Castilla según Zamora. Además, en una fiesta real como es *Muerte en amor es la ausencia*, sería indecoroso e impropio adjudicarle al parasitario favorito de la reina el papel de protagonista principal, y menos cuando es tratado como personaje víctima del designio de los hados divinos⁶²². Así pues, como ocurre con Carlos II y Júpiter, en relación al poder divino y supremo, la relación que hay entre Ganimedes y Enríquez de Cabrera es solamente en lo negativo, es decir, en el dolor de la distancia y en el apartamiento del poder. Ganimedes es apartado de Títoris, lo que produce a los dos gran desdicha y sufrimiento –rasgo este que estaría vinculado a la trama propia de la comedia, no relativo a la persona del Almirante–, y a la vez se le impide que sea el próximo rey de Troya con el rapto de Júpiter. Igual que Ganimedes, Enríquez de Cabrera estaba destinado a continuar siendo una pieza clave en el gobierno de los reinos mientras mantuviera inalterado la protección de la reina, pero la justicia (con el tiempo) le truncó esa carrera. En el caso de Ganimedes ese rapto/distanciamiento es por causas humanamente injustas. Antonio de Zamora se aprovecha de esas situaciones parecidas para camuflar su verdadera voluntad de celebrar la pérdida de poder del valido, mostrando la parte sentimental y romántica de esa misma situación con dos caras opuestas, que es la de la desdicha de Ganimedes.

Para que no se sospeche de la intención del dramaturgo en humillar a Enríquez de Cabrera, y que todo parezca una coincidencia, Zamora se vale del concepto harto cultivado

⁶²² Una observación: no hay ningún personaje que sea completamente antagonista; no hay más enemigo que el propio destino.

por Calderón del fastidioso destino. Ganimedes es hijo ilegítimo del rey Troe con Creúsa, «hermosísima zagala / de estas florestas» (vv. 1996-1997)⁶²³. Para evitar «los celos que ocasionara / criarle en palacio» (vv. 2005-2006)⁶²⁴, encomendó al sabio pastor Alcimedón la educación y tutela del bastardo, «[...] haciendo / usura de la desgracia» (vv. 2011-2012)⁶²⁵. De esta forma encauzaba otra vez con la tradición de que Ganimedes era pastor. Bien, pues de forma semejante que ocurre con Segismundo en *La vida es sueño* (1635) o a Semíramis de *La hija del aire* (1653) –ambas de Calderón de la Barca–, Ganimedes es apartado de su lugar natural, que es palacio, y se le niega la educación que un futuro monarca debe tener por temor. Es el episodio de un rey que no conoce su verdadera identidad, ni sus orígenes ni sus derechos.

Pero no solamente Antonio de Zamora se basa en los ejemplos de Calderón. El nombre de la madre, Creúsa, delata también la íntima relación de Ganimedes con Ión, expuesta y divulgada por Eurípides en la tragedia homónima. En ella, Creúsa fue violada en el Acrópolis de Atenas, su patria, y de cuya unión nació Ión, al que abandonó allí en una cesta. Hermes lo llevó al Oráculo de Delfos, donde Pitia, la sacerdotisa, lo recogió y lo inició en los misterios de Apolo, sin que Ión supiera la verdad sobre su origen y a quién servía. Creúsa, mientras tanto, se casó con Juto hijo del rey de Tebas, con quien no podía tener descendencia. Después de una peregrinación de la pareja a Delfos, al templo de Apolo, Creúsa vuelve a ver a su hijo. El dios miente a Jato diciéndole que Ión es su hijo. Por lo tanto, al igual que ocurre con Ión y Apolo, Ganimedes está, sin saberlo, ante su padre y se le es negado el derecho natural de saber quién es.

Ambas influencias conforman a Ganimedes como el héroe barroco al que por el miedo, la duda y la superstición se le aparta de su lugar natural. Zamora modula a Ganimedes utilizando recursos de las dos fuentes. El joven troyano conseguirá descubrir quién es y su derecho al trono, como Segismundo o Semíramis por lo inamovible del destino de un príncipe, pero no podrá llegar nunca a desempeñar ese cargo, como ocurre con la completa ignorancia de Ión. Zamora enfatizará el inflexible hado desdichado de Ganimedes que hará que la vida sea un continuo dolor y temor por los caprichos de las divinidades (en este caso Júpiter), idea tan latente en el barroco. La aflicción y el sufrimiento de Ganimedes provocada por este doble distanciamiento –el aislamiento por la ocultación de su verdadera identidad y, con el rapto, el alejamiento del poder que le

⁶²³ Zamora y Durón, *Muerte en amor...* *Op. cit.*, p. 218.

⁶²⁴ *Ídem.*

⁶²⁵ *Ídem.*

pertenece debido a su condición de heredero— lo utiliza Zamora magistralmente tanto para plasmar, a primera vista, la concepción filosófica de la vida como para recalcar el lado negativo del aislamiento de Ganimedes, es decir, el Almirante de Castilla. En esa situación de continuo sufrimiento e inclemencias en la tierra, queriendo amar en paz a Tídoris, el rapto de Júpiter es el alivio de ese dolor, es también la salvación. El premio de formar parte del cielo y ser el copero del Olimpo insta perfectamente a una posible y muy utilizada en la política del siglo XVII opción para deshacerse de un miembro de la alta nobleza molesto para el gobierno: la designación de virrey de cualquier de los territorios hispánicos repartidos por el mundo. De esa manera, al Almirante de Castilla podría enviársele como representante del rey, pudiendo desempeñar la honorífica labor de servidor de la Monarquía y máxima autoridad de un reino. Este galardón, reconocimiento y distinción lo llevaría lejos de Madrid, cumpliéndose la máxima de Apolo de castigar premiándolo.

3.2.4.2. Carlos II

Para completar la significación de la “ocasionalidad” en *Muerte en amor es la ausencia* resta el análisis del principal destinatario de la fiesta cantada y personalidad homenajeada en su cumpleaños: Carlos II. ¿Dónde aparece la figura del rey? La respuesta se vislumbra muy claramente en cómo se desarrolla la trama, espléndidamente sintetizada en la última estrofa cantada de la comedia mitológica a modo de colofón:

Pues ya de la esfera
es luz brilladora,
¡viva el dichoso copero de Jove
y viva el invicto monarca de Troya!

(vv. 2812-2814 y 2845-2848)⁶²⁶

Esta estrofa funciona a modo de epílogo de la pieza. Es impresionante cómo esta estrofa resume tanto la voluntad de presentar la trama como las referencias circunstanciales de la obra. Nos encontramos en la conclusión de la historia, cuando Ganimedes ha sido sumando al cielo con el signo de Acuario —«Pues ya de la esfera / es luz brilladora»— y Troe hace justicia liberando a Feriadna del cautiverio, después de que sepa que no podrá ser la esposa de su hijo, dejando que regrese a su patria y continúe su historia de amor con Aristeo. Tanto Troe como Ganimedes acaban en una posición elevada (de ahí los vítores).

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 258 y 259.

El joven troyano ahora castigado habiendo sido premiado ha de conformarse con ser copero del dios; es decir, si se expulsara al Almirante nombrándolo virrey, este habría de ser dichoso por tan respetuoso y alto nombramiento como servidor de Carlos II y el mayor representante de la Católica Majestad, es decir, expresión palaciega del dios Júpiter en la tierra. La paradoja de la resolución de Apolo es, como se va viendo, la más beneficiosa tanto para uno como para otro; tanto para el Almirante como para la soberanía de Carlos II.

Pero indudablemente el que mejor queda de esa estrofa es Troe, “el invicto monarca de Troya”. La liberación de Feriadna es un golpe de afecto hacia su persona y que justifica su trono y sus decisiones por ser un hombre muy capaz para desarrollar bien su cargo. Ese énfasis en la justicia del monarca lo excusa de cualquier error o atrocidad que pudiera haber cometido porque –algo muy importante– rectifica. Nunca se le discute a Troe (ni la misma Feriadna) el rapto de la princesa de Argos, pues un rey como él siempre obra consecuentemente, con inteligencia y aplicando objetivamente la justicia, a parte que con nobleza y templanza. Es una ratificación de la autoridad del rey como el ejemplo modélico y pedagógico al que debe mirarse Carlos II. Por eso Troe tratará tan bien a Feriadna, pues su honor de soberano, de hombre y de caballero así se lo exigen, viendo en ella la esposa de su hijo, una mujer que tal vale la muestra de afecto que Troe le muestra, aun siendo su prisionera. Su conducta correctora para con su responsabilidad es lo que hace que, además de ser perdonado, admirado, respetado y seguido por sus súbditos y los extranjeros.

Así pues, igual que Troe hace justicia liberando a Feriadna y lleva con resignación el rapto de su hijo por designio divino, Carlos II debía mostrar públicamente un cambio con el que se hiciera del mismo modo justicia con el alejamiento progresivo del Almirante de Castilla del gobierno. Por eso se puede asegurar que Troe es el auténtico referente pedagógico e histórico de Carlos II en la obra, no solamente por todo lo que significa, sino también por cómo se muestra y las acciones que lleva a cabo. Entonces, Júpiter y, muy especialmente, Apolo son la expresión de la naturaleza a la que pertenece y la potestad elevada que ha de tener para actuar con luz y sabiduría, siempre por el bien de sus reinos.

Muerte en amor es la ausencia, si bien directamente no produjo ninguna consecuencia directa, sí que puede vérsela como un símbolo de los acontecimientos políticos que le precederían y que serían la conclusión de toda la significación de las anteriores fiestas reales de Zamora. La postura ideológica y política de Zamora fue evolucionando pareja al agravamiento de la situación, reflejándose de eso modo en la elevación de la

“ocasionalidad” del mensaje de consejo y súplica para que Carlos II actuase conforme a la condición regia a la crítica advertencia y exigencia directa de la expulsión de aquellos individuos que, precisamente, impedían la buena labor del rey, convirtiéndole en un títere a disposición de sus ociosos intereses. Por lo tanto, de la ideología de prudencia cristiana y juicio casuístico en la política interior y exterior se pasa progresivamente a una centralización de la urgencia para, ya no el progreso, sino para la detención de la degradación que estaban ocasionando el Almirante de Castilla, la condesa de Berlips, el conde de Aguilar y demás parásitos protegidos y utilizados por Mariana de Neoburgo para el buen desarrollo de sus partidarios, interesados y codiciosos negocios. Esta relación simbiótica entre la camarilla y la reina en el poder convertido en cortijo personal y privado había de ser destruida por el único que podía hacerlo: Carlos II. He ahí toda la importancia y lo esencial de la “ocasionalidad” de las fiestas de Antonio de Zamora en el complicado y caótico panorama entre 1687 y 1698.

3.2.5. El dramaturgo y el fin de una dinastía

Como se ha dicho antes, *Muerte en amor es la ausencia* fue la antesala del cambio del panorama político y, aunque mucho tiempo después, resumía lo que habría de ocurrir para que los reinos hispánicos fueran desengañándose del hechizo y parálisis degenerativa a los que estaban sumidos. Esa fue la sincera, leal y comprometida intención de Antonio de Zamora con la que construía sus fiestas reales pensando en el bien común de la Monarquía y de sus pueblos. Pero, ¿qué papel tuvo el dramaturgo oficial de la Corte en lo que iba a suceder los próximos años?

Efectivamente, poco a poco Juan Tomás Enríquez de Cabrera fue perdiendo influencia en la Corte y mucho más entorno a la figura de Carlos II. El principio del fin de la autocracia del gobierno del Almirante empezó en diciembre de 1697 con el escándalo público con el conde de Cifuentes –y su primo– que lo retó en duelo por haberle lastrado y entorpecer Juan Tomás su carrera diplomática y aristocrática⁶²⁷. El aún hombre fuerte del rey y gentilhombre de la Cámara de la Reina, se negó en rotundo al duelo alegando su

⁶²⁷ Según Rafael Martín Martínez, tal incidente sucedió en agosto de 1697 (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 39), pero Cesáreo Fernández Duro pone como fecha diciembre del mismo año, mostrando como prueba las cartas que se enviaron los afectados el 7 y 9 de diciembre (Fernández Duro, *El último Almirante... Op. cit.*, pp. 129-131). La datación de las cartas es innegable. Así pues, tanto el escándalo público como la pérdida definitiva de poder por parte del almirante de Castilla son posteriores a la escritura de *Muerte en amor es la ausencia*.

posición de máximo ministro del gobierno y el alboroto social que significaría el duelo. Pero es más posible –conociendo su actitud y personalidad–, que rehusara el reto por pura cobardía. El caso es que:

se habló muchísimo del asunto en todas partes, como es de suponer, y preocupó al rey sobre lo que merecía, mas vino a producir al pronto un resultado que no entraba en el cálculo de los que prepararon las escenas: el soberano ordenó a su ministro que habitase en Palacio, en uno de los departamentos destinados a los Infantes, acrecentando el prestigio del valido la notoriedad de la Real protección⁶²⁸.

Así lo cuenta Cesáreo Fernández Duro en la biografía del último Almirante de Castilla, algo idealizada y fanática. La protección real se le acabó cuando lo que se inició como un asunto personal pasó a dominio público y los numerosos detractores de Enríquez de Cabrera presionaron al rey –fuerza también ejercían las fiestas reales y las comedias– para que poco a poco, éste lo fuera apartando del gobierno y del poder. Así había de ser. En ello tuvo mucho que ver su socio el frente del Consejo de Estado, el cardenal Portocarrero. Enterado de la naturaleza halagadora y zalamera del Almirante con los reyes para su inmunidad, el arzobispo de Toledo potenció desde la sombra el escándalo para que adquiriera el caso –muy discretamente– un retrato de la bajeza moral y de honra del consentido y engatusador favorecido de la reina. Sus tradicionales enemigos de la nobleza española –tales como el marqués de Leganés, Monterrey o el conde de Palma, sobrino del cardenal– juntaron fuerzas a modo de presión con los hombres del Emperador –capitaneados por el embajador de Harrach–, que veían, como a la Berlips, su demasiado ensimismado en el ocio personal y mantenimiento de su estatus con la reina –lo que significaba el cambio de posiciones según las circunstancias– como un verdadero obstáculo e impedimento para el partido austríaco. La oposición o neutralidad de antes de estos con el Almirante se convirtió en declarada enemistad con fines de derrocarlo. Por lo tanto, aprovechó Portocarrero las horas bajas y de debilidad pública y cortesana de Juan Tomás Enríquez de Cabrera para, de manera disimulada y tras un parecer benigno y bien intencionado, hacerse poco a poco con la mayoría absoluta de las decisiones de Estado.

De esa manera el cardenal fue desmontando, auspiciándose en la legalidad, el bien común y la lealtad al rey, la preeminencia de la camarilla de la Neoburgo. Consiguieron reemplazar como confesor del rey al calculador padre Matilla por Froilán Díaz de León –

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 52.

cercano a la postura pro-francesa que había emergido con la firma de la paz⁶²⁹ – y retirar un regimiento de infantería que la reina a través del Almirante querían mantener en la Corte por protección a una hipotética y muy verosímil revuelta o ataque contra ellos. Tal es la nueva situación de poder y gobierno de facto en la capital que la Berlips lo retrata el 14 de marzo de 1698 tan tristemente al Elector Palatinado como contraria era para sus negocios y los intereses de su señora:

El Cardenal consiguió sacar de la Corte al regimiento de la guardia, enviándolo a Toledo; y esto se hizo sin el consentimiento de la reina. Ello demuestra la inestabilidad de todo, por el pavor que infunde a los vasallos cualquier indisposición de Su Majestad. Ya ha visto el conde de Harrach que los españoles no son de ningún partido, sino de sus personales intereses. Lo que se impone ahora sobre todo es sacar al rey de la gran melancolía en que ha caído, excusándole toda ocupación que fatigue su cabeza, a fin de prolongar, al menos, una vida tan importante a la Cristiandad.⁶³⁰

El nuevo panorama político estaba complicándose cada vez más a los intereses de la reina. Las ya continuas enfermedades del rey hicieron que, ante la posición desprestigiada del Almirante –que por marzo todavía estaba recluido en Palacio–, los influjos de la reina sobre un rey que cada vez tenía menos ganas de soportar las intrigas de gobierno y los cruces continuos de acusaciones entre sus súbditos perdían fuelle y no tenían el apoyo del favorecido. Por lo tanto, el cardenal Portocarrero empezaba a tomarse la revancha de la crisis de enero de 1695 e iba consiguiendo progresivamente tomar el control del gobierno de un rey que estaba próximo a su muerte.

Este punto, el de la sucesión, lo tenía muy en cuenta el nuevo hombre fuerte del Consejo de Estado. Oficialmente, como se ha comentado, suscribía todavía la candidatura de José Fernando de Baviera como la más indicada y la más familiar con el monarca para sucederlo. Pero la paz de Rijswijk que tanto necesitaba España y anhelaba Francia no fue pensada, en absoluto, a la ligera. Si bien la noticia de la paz en Madrid se recibió con alegría –siendo el primero el rey–, resultó ser la conclusión de un brillante plan táctico de Luis XIV. A España se les devolvían Mons, Luxemburgo y Kortrijk a los españoles –sólo conservó Estrasburgo– pero la jugada llevaba claramente la intención de superponer las opciones del hijo del Gran Delfín de Francia, es decir, Felipe, duque de Anjou, a cualquier

⁶²⁹ «Elegido por Sebastián de Cotes, y convencido el rey de su idoneidad por Portocarrero, el conde de Benavente marchó a Alcalá para trasladar a fray Froilán a la Corte [...]. A fray Froilán se le nombró confesor del rey el 2 de marzo de 1698, coincidiendo con el regreso al poder de Oropesa» (Leandro Martínez Peñas, *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, Colegio Universitario de Segovia – Editorial Complutense, 2007, p. 513).

⁶³⁰ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, pp. 179-180.

otro pretendiente en caso de desaparición de la candidatura de Baviera. Muy claro lo deja a entender el *Memorial que dio el embajador de Francia de las paces que se hicieron el 30 de septiembre de 1697*⁶³¹. Portocarrero sabía que una de las condiciones no indicadas para la paz era la revalorización del partido francés y de su pretendiente. Así que, muy sagazmente, hubo de ir ampliando sus contactos y buenas relaciones –lo que significaba favorecer– a los partidarios galos. Un protagonista clave para ese nuevo panorama político fue Henri Hacourt, nuevo embajador de Luis XIV en Madrid una vez restablecidas las relaciones diplomáticas. Por lo tanto, el cardenal debía de atender a los dos partidos que tenían más perspectiva de triunfo con un único objetivo: aislar la candidatura austríaca y, en especial, bloquear los intereses y actividades de la Neoburgo. Para ello se valió de una actitud ambigua con los austríacos, haciéndoles creer la sinceridad de su apoyo y fidelidad a la Casa de Austria. Pero los hechos demostrarían, al fin y al cabo, que las intenciones de Portocarrero eran la del conseguir el pleno poder del rey para desarrollar sus inversiones políticas.

Como notificó la Berlips, la movilización de la tropa a Toledo, residencia oficial del cardenal, era el paso inicial de una campaña de aislamiento del rey de la influencia de la reina. No obstante, hubo esta de aliarse con su antiguo enemigo político –al que había conseguido echar en dos ocasiones– en un intento de detener el creciente poder de Portocarrero. El 7 de marzo de 1698 «la reina, postrándose a los pies de su marido, ha suplicado el retorno de Oropesa; y habiendo respondido Su Majestad: “haz lo que te pareciere bien”, el ex valido, llamado inmediatamente, se encaminaba ya a la capital»⁶³². En respuesta a la desvalorización del partido austríaco que intentaba el cardenal, la reina hacía lo opuesto, encomendándoles la misión Oropesa y al Almirante⁶³³. Pero todo fue en vano. Efectivamente, Portocarrero consiguió alejar al rey de su manipuladora e influyente esposa, trasladando temporalmente la Corte en Toledo del 25 de mayo al 26 de julio del mismo año, bajo el pretexto de lo beneficioso que sería para Carlos II un cambio de aires. Así fue como, además de recuperarse verdaderamente la salud del rey⁶³⁴, la confianza de este en el

⁶³¹ BNE: MSS/18210, ff. 230r-231r.

⁶³² Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 178.

⁶³³ «Trató el Almirante de contener el progreso francés reconciliándose con el conde de Oropesa, ofreciéndole el puesto de Primer Ministro con la Presidencia de Castilla y compartiendo con él el gobierno reforzado con sus talentos» (Fernández Duro, *El último Almirante...* *Op. cit.*, p. 55). A pesar de la imprecisión en la descripción de los hechos y posicionamientos políticos –pues Portocarrero estaba también en el gobierno y por aquella época no era oficialmente el máximo defensor del partido francés–, sirve este fragmento como reafirmación del ambiente de incertidumbre y preocupación de la facción de la reina.

⁶³⁴ «En realidad semejante dinámica en su quebrantada salud obedecía a que fuera de Madrid Portocarrero daba carta blanca a los médicos antigalenistas que administraban a Carlos II terapias de quinina que

anfitrión de su retiro fue creciendo imparablemente. A pesar de que Mariana, Oropesa, el Almirante, la Berlips y todos los opositores a Portocarrero se desplazaron también a Toledo, también lo hicieron sus aliados o, al menos, con quienes compartía los mismos intereses, que eran más. Y en ese ambiente tan peculiar y de movimientos tácticos, se vislumbrará «un último capítulo de teatro palaciego con intenciones “pedagógicas”»⁶³⁵.

No olvidó el cardenal el beneficio que podía hacer a su causa las representaciones palaciegas y la facilitación de todo tipo de entretenimientos y distenciones que ayudasen a la calma y a la recuperación del buen ánimo del soberano. Entre estos últimos fueron sobresalientes las monterías, que, como todos sus antecesores, pasaba grandes jornadas de esparcimiento y solaz de reyes. Al regocijo de esta actividad había que sumarle la del teatro. En el inicio de este capítulo se ha comentado la importancia que tuvieron las representaciones de Zamora de *El vizconde de la Corchuela o Esto es comedia* y, muy en especial, *El hechizado por fuerza*. Si antes se ha perfilado la importancia de esta comedia de figurón como burla y reprensión social junto con acusación de que los hechizos del rey provenían de todos aquellos personajes que el dramaturgo ha ido criticando en cada una de las fiestas reales, ahora se vislumbra más claramente la labor de Zamora en el panorama político entre 1696 y 1698.

La colaboración del dramaturgo en la campaña de presión y acecho a la camarilla alemana es más que evidente, no como férreo partidario de los intereses del cardenal, sino por coincidencia del necesario cambio y la regeneración. Pero eso era secundario, pues lo importante era la acción, la consecución del objetivo. Para ello no dudo un ápice Portocarrero en echar la vista a Antonio de Zamora. Este había estrenado, con música del abate Francesco de Russi, la zarzuela *Fábula de Polifemo y Galatea* días antes al 21 de enero de ese mismo año⁶³⁶ «para diversión y festejo de la excelent[ísima] señora doña Catalina de Silva y Mendoza, Condesa de Lemos y Andrade»⁶³⁷. Muy posiblemente al madrileño se le

favorecían su recuperación, mientras que en la Corte este tratamiento era imposible» (Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 180).

⁶³⁵ *Ídem*.

⁶³⁶ Las circunstancias de representación se conocen gracias a la mención que se hace en la *Gaceta de Madrid*, 3 (martes 21 de enero de 1698), pp. 9-12, 12: «los reyes en la representación que los criados de la condesa de Lemus repitieron en las casas de Ruy Gómez de Sylva [hace referencia al Príncipe de Éboli (1516-1573), favorito de Felipe II]».

⁶³⁷ *Fábula de Polifemo y Galatea. Por don Antonio de Zamora Oficial de la Secretaría de Indias con la negociación de Nueva España. Puesta en música por el Abate D. Francisco de Russi. Para diversión y festejo de la excelent^{ma}. Señora d. Catalina de Silva, y Mendoza, Condesa de Lemos y Andrade, mi señora*, [s. l.], [s. n.], [1698]. Solamente se ha conservado un testimonio: BNE: T/546. Este testimonio también contiene una "Advertencia" (p. VI), dos sonetos signados con las siglas N. N. (pp. VII-VIII) y una *Introducción música a la fábula escénica de cinco voces Polifemo y Galatea* de Antonio de Zamora a modo de loa (pp. IX-XI). Hasta la fecha no se ha encontrado ninguna parte de la

confió esta fiesta real a propósito del gran éxito y del agrado por parte del público –en el que seguro estaban los condes de Lemos– en las representaciones de *Muerte en amor es la ausencia*. La estima y el aprecio que ya tenía entre las clases altas de la nobleza aumentaban todavía más su reconocimiento cortesano y lo situaban, con una ideología determinada, como dramaturgo comprometido con la búsqueda del bien de España. Sus antecedentes como combatiente desde el inicio del nepotismo y de la prepotencia de *La Cantina* y la confianza que el Condestable de Castilla puso en él y seguía haciéndolo su aliado conde de Benavente, Mayordomo mayor del rey, para los festejos palaciegos no debieron de hacer dudar en demasía al cardenal de llevar a su toledano Palacio de Aceca la representación del último Carnaval. Por eso *El hechizado por fuerza*, en tan distendido ambiente para el rey y de aprecio por los gestos de Portocarrero, hubo de significar un otro medio importantísimo y apreciado para la reafirmación y el crecimiento de su influencia y poder.

De la importancia de Zamora para la campaña del cardenal lo corroboran dos hechos muy significativos ocurridos en Toledo en esas fechas. El primero es que, si la parte moral y política fue cubierta por *Esto es comedia* y *El hechizado por fuerza*, el ámbito de celebración religiosa de la estancia de la Corte en la ciudad de Portocarrero –los autos sacramentales del Corpus Christi– fue confiado también al poeta oficial. El primero de ellos fue *La honda de David*. El auto, escrito en 1694, se estrenó el 29 de mayo por la compañía de Juan de Cárdenas en la Plaza de Palacio de Toledo⁶³⁸; y después del 21 de julio hasta el 7 de agosto de 1698 por la compañía de Juan Cárdenas en el madrileño Corral de la Cruz⁶³⁹. El 4 de junio lo vio Carlos II⁶⁴⁰, junto con la loa de *Los reinos*, el entremés de *Las pelucas* y la mojianga de *La sortija*, todas obras también de Zamora⁶⁴¹. El segundo, esta vez ya en Madrid, fue *El templo vivo de Dios*, también llamado *El divino artífice*, «por la compañía de Carlos Vallejo, el 14 de julio en palacio y los días 17 y 18 para el consejo y el ayuntamiento respectivamente, y en el corral del Príncipe entre el 21 de julio y el 12 de agosto»⁶⁴². Su trabajo al frente de los espectáculos reales y la buena consideración en que se tenía el

música. En relación a la homenajeada, es importante enmendar el error de Martín Martínez (*El teatro breve... Op. cit.*, p. 41) que la nombra como condesa consorte de Lemos y Benavente, cuando en realidad este último título lo ostentaba en aquel año Manuela de Zúñiga Silva y Sotomayor, casada con Francisco Casimiro Pimentel de Quiñones y Benavides, IX conde-duque de Benavente.

⁶³⁸ *Lista de Autos Sacramentales... Op. cit.*, p.12.

⁶³⁹ *Ídem*.

⁶⁴⁰ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 181. De ese día está fechado el testimonio del auto en *Autos y loas manuscritas de Zamora y Arriaga*, [s. XVIII]: ff. 122v-161v (BNE: MSS/14765).

⁶⁴¹ Todas las piezas breves han sido editadas modernamente en Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 533-548; 688-702; y 1036-1051 respectivamente. También se encuentra el entremés de *Las pelucas* en Zamora, *Teatro breve (Entremeses)... Op. cit.*, pp. 209-238.

⁶⁴² Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 44.

dramaturgo por, especialmente, el conde de Benavente y lo loable y provechoso que era su posicionamiento político para la facción del anfitrión del rey, permitió que se le concediera el 12 de junio en Toledo la deseada plaza de gentilhombre. Como cuenta Rafael Martín Martínez, «juró el cargo el 30 del mismo mes y se le destinó en el bureo, tribunal presidido por el mayordomo mayor de la casa real, al que asistían los mayordomos de semana, el contralor o veedor y otros jefes de casa para tratar y decidir los asuntos relacionados con palacio»⁶⁴³. De esta manera, pues, se le recompensaba rápida y oficialmente toda la trayectoria dramática, además de reafirmarse como el ingenio literario preeminente de la Corte, a la vez que se le protegía de las supuestas represiones que pudiera ocasionar su poesía dramática palaciega, tal y como le ocurrió a Bances. Se unía, pues, a Lanuza como dramaturgo palaciego gentilhombre, a pesar que este último lo había conseguido más por títulos que por los méritos y estoica insistencia de Zamora, y a pesar que el conde de Clavijo empezaría a decantarse por el partido imperial por amistad y afinidad con el Almirante⁶⁴⁴. No obstante, esto no impedía que el madrileño le rindiera homenaje con un soneto en la publicación de la fiesta *Celos vencidos de amor* que Lanuza estrenó el 20 de marzo del mismo año⁶⁴⁵.

La estancia en Toledo supuso la reafirmación de un antes y un después iniciado con el incidente del Almirante con el conde de Cifuentes. No dudó el cardenal de llevarse a su terreno al monarca para hacer a la práctica exactamente lo mismo que había estado haciendo el Juan Tomás Enríquez de Cabrera. Era fundamental ganarse la confianza total de Carlos II para poder obrar con libertad para allanar el terreno político a sus intereses y planes. Es decir, debía el cardenal hacer lo que fuera necesario para que el rey aborreciese el trabajo en casa de Portocarrero. El lugar y el control del ambiente por parte del cardenal era su gran baza, pues «si la reina quiere activar los negocios no faltan malintencionados que la tachan de querer usurpar la Corona a su marido, y el estado enfermizo del rey hace temer que se preste crédito a esas hablillas, procedentes, en muchos casos, de personas que

⁶⁴³ APM: Expediente personal de Antonio de Zamora, caja 1112/32, Manning, *Un estudio biográfico... Op. cit.*, II, pp. 335-336, citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 45. «Los gentileshombres de la Cámara no tienen número fijo, son los que su majestad gusta de hacer esta merced; suele haber 24, y cada uno tiene de gajes al día 36 plazas, que montan al año 3.053.500 [reales]. Comen a la mesa del sumiller de corps (y un Paje de cada uno) después hacen la cama de S.M., y el más antiguo sirve de sumiller en ausencia del que lo es» (AHN: Consejos, libro 1.189: ff. 141 r-v, citado desde Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 45).

⁶⁴⁴ Pedro C. Rojo Alique, “Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo”, *Criticón*, nº 103-104, 2008, p. 176.

⁶⁴⁵ “No la amistad, o conde, sino el juicio”, en *Lanuza Mendoza y Arellano Liñán y Aragón, Marcos de, conde y señor de Clavijo, vizconde de La Aldegiela, señor de las villas de Santiuste, Embid, Miraflores y Picaza, gentilhombre de la cámara y de los más antiguos de la boca del rey nuestro señor, Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo, fiesta zarzuela que se representó a sus majestades en uno de los jardines de la Priora, en celebridad de los años de la madre de la reina nuestro [sic] señora*, Madrid, Francisco Sanz, 1698: 24 v.

deben a mis señora cuanto son, e incluso la proximidad al rey»⁶⁴⁶. Esta alusión –prosigue Maura y Gamazo– hace especial referencia a los condes de Benavente. El Mayordomo mayor del rey, como se presupone, integraba el círculo duro del bando de Portocarrero, junto con Monterrey y el confesor fray Froilán Díaz, que se preocuparon muy mucho de hacer, precisamente, lo que censuraba el sobrino del cardenal en *Teatro Monárquico de España*, tomándole la palabra a Diego Saavedra Fajardo: «disponer que el soberano aborrezca los negocios, trayéndole embelesado con los divertimientos de la caza y de la fiesta con que divertidos os sentidos, ni los ojos atienden a los despachos, ni las orejas atienden a las murmuraciones y lamentos del pueblo»⁶⁴⁷. A pesar que Portocarrero introduce el teatro crítico y pedagógico con el fin de concienciar medianamente al rey de lo beneficioso que era para él su estancia en Toledo, donde mejoraba de salud y estaba protegido de un tipo parecido de chantajes y de engaños de los que había visto en El hechizado por fuerza, la intención del cardenal es eminentemente pragmática. Por lo que, ante un manipulado soberano, había que, primero, aislarlo de las influencias negativas y, segundo, apartarlo de la toma de decisiones debido a su total incapacidad y falta total de tino estratégico y político. Portocarrero debía conseguir que el rey delegase directamente en la aristocracia válida para el gobierno. Así que, entre cacerías, fuegos artificiales, juegos, mascaradas y comedias harto elocuentes conseguía el cardenal la despreocupación de Carlos II y se ganaba una íntima confianza que le abría aseguraban y ratificaban unas puerta ya abiertas.

Desde entonces, como se verá, solamente habrá un claro ganador político hasta la muerte de Carlos II. Es tanta la importancia que hay que darle al retiro del rey en Toledo que, justo antes de regresar la Corte a Madrid, el monarca cambió su comportamiento con el Almirante de Castilla. «Bien por intrigas del cardenal, como supusieron la reina y la Berlips, bien por algún rebrote de celos o antipatía personal, se negaba Carlos II a seguir hospedándole en el Alcázar»⁶⁴⁸. Y no solamente eso. Le impidió regresar a Madrid al mismo tiempo que él con el elocuente comentario «quedaos, que no sois menester para nada»⁶⁴⁹. Aunque la reina consiguió al final que se le permitiera regresar –eso sí, en su casa– y continuó en el Consejo de Estado y actuando con Oropesa –ya reconciliado a la fuerza y por necesidad con la reina–, su estatus había decaído enormemente. La actitud adulatora que le había conseguido una destacada posición y el poder, como todos los miembros que

⁶⁴⁶ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 196.

⁶⁴⁷ Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. 317.

⁶⁴⁸ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 200.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 201.

pertencieron a la camarilla de la reina, evidenciaba ahora cuando su protección pendía de un hilo su condición oportunista e interesada. Y esto en ese ambiente político le facilitaba tanto al bando francés y bávaro como al del emperador su caída, así como el de la condesa de Berlips. Así que Portocarrero, jugando secretamente a dos bandas para asegurarse el triunfo, solamente tenía que aprovechar las mismas circunstancias sociales y políticas del Madrid de finales de 1698 y principios de 1699 para barrer de un solo golpe cualquier oposición.

El periodo de práctica predominancia del cardenal continuó con la ratificación del testamento en favor de José Fernando de Baviera el 11 de noviembre de 1698. Pero este dramáticamente murió el 6 de febrero de 1699, llegando la tan fatídica noticia a la capital a la semana. La relativa y tensa calma en el asunto de la sucesión saltaba definitivamente por los aires, y volvía la pugna por el heredero —ahora ya con más virulencia que antes por la urgencia—. En esa encrucijada, Portocarrero pasó a seguir lo que los franceses tras Rijswijk habían planeado: a la desaparición del Príncipe le había de seguir el nombramiento del duque de Anjou como heredero. Así que promovió la unión del partido bávaro con el francés —ambos trabajados por el cardenal— oponiéndose casi públicamente al imperial. Pero, lógicamente, la muerte del heredero favorecía un realce de la candidatura del archiduque de Austria, promovido, precisamente, por gran parte de sus enemigos políticos. Necesitaba, pues, eliminarlos definitivamente. Y, por ninguna casualidad, el largo período de carestía y pobreza que estaba agravando el porvenir del pueblo llano se colapsó el martes 28 de abril de 1699 con el estallido en Madrid del denominado Motín de los Gatos. Las malas cosechas del año y, por lo tanto, el encarecimiento del pan fueron aprovechados por los simpatizantes del bando francés para acabar con los personajes de Estado y de Palacio impopulares a grito de “¡Viva el Rey! ¡Muera el mal gobierno!”⁶⁵⁰. Por supuesto, el regimiento que retiró de Madrid Portocarrero un año antes no pudo hacer nada para controlar la masa desde, precisamente, Toledo. Ese acontecimiento posicionó claramente los representantes del partido pro-francés⁶⁵¹ y dilapidó bruscamente la ya fina de por sí protección del rey y la reina a Oropesa, el Almirante de Castilla, la Berlips o el conde de Aguilar. Por lo tanto, el desenlace era ya intuido por todos: el 9 de mayo Carlos II firma la

⁶⁵⁰ Para un conocimiento amplio y detallado de las causas, el desarrollo y las consecuencias de la revuelta, véase Teófanos Egido, “El motín madrileño de 1699”, en *Investigaciones históricas*, nº 2, 1980, pp. 259-261.

⁶⁵¹ El cardenal Portocarrero, Monterrey, Villafranca, Mancera, Leganés, Benavente, Medina-Sidonia, Pastrana —hermano de la condesa de Lemos, mecenas de Zamora—, el corregidor Francisco Ronquillo y Manuel Arias, nuevo Presidente del Consejo de Castilla. Estos y, por supuesto, el embajador francés Harcourt.

orden de destierro de Oropesa⁶⁵², el 29 del mismo lo propio con el Almirante⁶⁵³ y el 7 de noviembre llegó un mandato de Viena que llamaba a su corte a la condesa de Berlips, lo que se entendió como victoria del cardenal⁶⁵⁴. Había llegado, por fin, la separación del poder de los personajes más odiados, vilipendiados y denostados por el pueblo, el común de los cortesanos y los principales rivales políticos de la reina. Por fin –tras nueve años– se había obrado pensando en el bien de la Monarquía, extirpando los canceres que iban consumiendo y corrompiendo el débil cuerpo español de un rey tan ingenuo, supersticioso e incapacitado como apesado por una agobiante soledad e incompreensión del mundo que hizo condenarse a sí mismo como hechizado. La falta de una voluntad, yerma por sangre, de Carlos II determinó la ruina de su tiempo y la irresponsabilidad con la que, piadosamente sin quererlo, abocó a sus súbditos al desbarajuste político y social más elevado de su siglo.

Pero, al menos, a finales de 1699 la verdad había llegado con el tiempo; donde había triunfado el ser fino y no el parecerlo. Se había premiado al reino castigando ese falso amor, haciéndolo morir por la ausencia y logrando así la fuente del desengaño. Antonio de Zamora podía ver ya que la justicia parecía volver a España. Se había conseguido detener aquel voraz estamento que personificaba las palabras que diría un año después Pedro de Portocarrero:

A este fin disponen el gobierno de los reinos, de forma que los reyes no tengan noticia de lo que pasa en ellos, sino e conforme al gusto del privado. Para lograr esto, en los tribunales, en los gobiernos, en los ejércitos y aún en el inmediato servicio del rey ponen dependientes, parientes o amigos, que todos viven del albedrío del valido, conque el pobre rey ni sabe, ni entiende, ni oye ni ve más que lo que el valido quiere.⁶⁵⁵

Pero, ¿había recobrado el juicio verdaderamente la política española? Portocarrero habría de capitanear y centrar en su persona cualquier episodio político de la época. El único momento en que la autoridad del cardenal se pondrá entredicho será el caso de los exorcismos a Carlos II de 1698 y 1699⁶⁵⁶. Pero Froilán Díaz de León, el confesor del rey que instó a la realización de los rituales, fue la cabeza de turco del bando francés. Y nada

⁶⁵² Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 265.

⁶⁵³ Fernández Duro, *El último Almirante...* *Op. cit.*, p. 56.

⁶⁵⁴ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 317.

⁶⁵⁵ Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. 317.

⁶⁵⁶ Para un pormenorizado y detallado conocimiento de la problemática de los exorcismos, véase *Proceso criminal fulminado contra el Rmo. P. M. Fray Froilán Díaz, confesor del Rey N. S. don Carlos II y electo obispo de Ávila, que tuvo principio en el año pasado de 1698 y se concluyó en el de 1704*, Madrid, Blas Román, 1788; y Martínez Peñas, “Caída y proceso del padre Froilán Díaz”, en *El confesor del rey...* *Op. cit.*, pp. 522-527.

más. También fue una mala noticia el grupo del cardenal la orden de destierro de Monterrey, aunque este hecho, bien pensado, eliminaba de en frente un hipotético rival de Portocarrero a la competencia e influencia sobre el rey. Así que, con las circunstancias internas y externas a favor, el cardenal se convirtió de facto en el hombre más poderoso y más cercano al rey de todo el reino. Fue tal su posición que, como dice Carmen Sanz Ayán, «solo él conoció en todos sus términos el testamento del rey, otorgado el 11 de octubre de 1700, y el 29 del mismo mes, a tres días de su fallecimiento, don Luis Portocarrero fue nombrado regente de la Monarquía»⁶⁵⁷. Como se sabe, el elegido y promovido por el cardenal fue el pretendiente francés, Felipe d'Anjou, que pasaría a reinar bajo el nombre de Felipe V. Fue entonces cuando el embajador Harrach despertó de la ilusión de fidelidad al Emperador que el cardenal le había convencido. Demasiado tarde, pues el de Toledo y sus más próximos como Leganés jugaron con los deseos y confianzas del embajador y de la reina para no levantar sospechas que supusieran campañas agresivas de oposición. El partido que antes de 1697 era casi inexistente se aupó como la gran prometidora a partir de la muy pensada y táctica paz francesa de Rijswijk se convirtió desde la discreción en la plataforma idónea para que Portocarrero fuera eliminando contrincantes, practicando una política de parecer y engaño a los rivales y sembrara en los cargos estratégicos de Estado y de Palacio personas a él afines. Puede verse en la argumentación de esas prácticas la preocupación por el porvenir de la Monarquía, pues, la aguda y fina intuición política del cardenal le advertía que el mejor negocio para el futuro de los reinos que dejaba huérfanos Carlos II era la de la vinculación con Luis XIV, el más grande monarca que había demostrado y conseguido la hegemonía europea desde la segunda mitad del siglo. La convergencia con Francia mediante la vinculación dinástica se presentaba, pues, como la mejor opción en los últimos años del último Austria español. Pero este loable motivo no descartaba lo que ya había tenido en cuenta el Cristianísimo rey: «se acercan, de continuo, a mis embajadores personajes de segunda o tercera fila, que aspiran, evidentemente, a ascender, aupados por ellos en nombre mío»⁶⁵⁸. Aunque Portocarrero fuera de la más primerísima línea, no hay que descartar un relativo interés más propio del oportunismo político que de la sinceridad y fidelidad de la causa francesa. Lo cierto es que si Luis XIV quería ver prosperar las opciones de su nieto para coronarse rey de las Españas necesitaba contactos y enlaces españoles fuertes y con claro potencial político. Y Portocarrero creía

⁶⁵⁷ Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. XXX. Puede consultarse el edicto sobre la designación del cardenal como regente en “Copia del Decreto de Carlos II, al Cardenal Portocarrero, confiriéndole facultades para el gobierno político y militar de los Reinos de España. Dado en Madrid, 29 de octubre de 1700 (tres días antes de morir)”, en *BNE: MSS/18210*, ff. 261r-263v.

⁶⁵⁸ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 328.

que el rey Sol era el mejor árbol al que arrimarse. Así que nació una especie de relación simbiótica que determinó todo lo que pasó en el último año del reinado de Carlos II. Una profundización en el estudio de la ambigüedad diplomática que le interesó pudiera aportar más luz sobre el asunto. Pero lo incuestionable es que el cardenal movió ficha siempre en relación a cómo se iban desarrollando los acontecimientos políticos internos y externos. Aquí también jugó un papel fundamental los tratados secretos entre Francia y el Imperio para la repartición de los reinos españoles y la campaña a favor de la sucesión gala por el papa Inocencia XII. Fue cuando el panorama era totalmente favorable al candidato francés que lanzó una colosal campaña política que terminó con el convencimiento al rey del más adecuado sucesor⁶⁵⁹ y con la designación del cardenal y no la reina como regente hasta la llegada del nuevo monarca español. Portocarrero, como se ve, no daba puntada sin hilo, y siempre lo hacía tanteando el panorama en el que se desarrollaba ese juego de engaños, de falsos movimientos y sinuosas prácticas. No era para menos, pues su fama, su reputación y su porvenir estaban en juego. Por eso había de apostararlo todo al caballo ganador.

Y ahí en medio estaba Antonio de Zamora. De si el dramaturgo madrileño hubo de aprovecharse de la situación política para su medro social y cortesano –como se depende de su nombramiento de gentilhomme– debe ponerse en cuestión. Después de realizar la versión del auto de Calderón *El laberinto del mundo* y la composición de su loa para el Corpus Christi de 1699 –el otro fue el también calderoniano *Segundo blasón del Austria*⁶⁶⁰, no se detuvo ahí la producción palaciega de Zamora. Antes, el 12 de abril de ese año, había estrenado en Palacio la compañía de Juan de Cárdenas *Mazariegos y Monsalves*⁶⁶¹, comedia de capa y espada que fabula con las adversidades de estas dos familias ilustres de la ciudad de Zamora⁶⁶² (curiosa casualidad), para esparcimiento del enfermo rey y la preocupada reina. La pieza es una muestra del teatro de fines del barroco en el que el sentimiento del honor se muestra evolucionado al presente de la comedia, mostrando así que, además de este incidir y aumentar la pasión amorosa que mueve a los protagonistas, es también evidencia crítica de lo inútil y del lastre que supone un parecer propio del pasado –cuando la

⁶⁵⁹ Este es el voto del cardenal en el Consejo de Su Majestad de sobre la elección del sucesor a principios de junio de 1700: «Si este Príncipe que nos ha de ayudar y defender halla Vuestra Majestad que puede ser el Archiduque Carlos, hijo segundo del señor Emperador, esto es lo que pide el genio del que vota (y cree que de toda España) y la doctrina en que estamos criados, y dominio y mando con que estamos gustosos y bien hallados; pero el caso no pide restringirse a cariños, ni amores, ni buenas voluntades; y así, queda solo uno de los nietos del rey de Francia» (*Ibid.*, p. 356).

⁶⁶⁰ *Lista de Autos Sacramentales... Op cit.*, p.12.

⁶⁶¹ *Fuentes IX*, p. 159. Acompañaban a la comedia el entremés de *Los gurruminos* y el baile de *Los pares y nones*.

⁶⁶² González Cañal, Rafael, “Rivalidades famosas en el teatro del Siglo de Oro: *Los amantes de Verona*”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, p. 405.

Monarquía española dominaba el mundo— en un presente de ruina e incertidumbre. Este aspecto será desarrollado de forma excelente en 1713 con *No hay deuda que no se pague*⁶⁶³. La comedia volvió a representarse el 12 de diciembre debido al éxito que tuvo⁶⁶⁴. El poeta oficial de la Corte continuaba ostentando su posición sobresaliente en el mundo literario junto con la necesidad de producción relativa al plano económico. De esa fue el presidente de la academia celebrada el 20 de febrero de 1700 en el Salón de los Espejos del Real Alcázar. En presencia de los reyes el dramaturgo, junto a toda la flor y nata del panorama literario español, expuso la “Oración académica” propia de este tipo de eventos⁶⁶⁵. La idea de esta academia literaria, sin el motivo de regocijo religioso propio de las anteriores, puede tener su génesis dentro de la campaña mediática de Portocarrero, ya sea como homenaje al moribundo rey o como maniobra de distracción política para acrecentar todavía más el afecto de Carlos II por el cardenal mientras este ganaba tiempo para ultimar la consecución de sus objetivos en la sucesión⁶⁶⁶. Continuó Zamora su actividad palaciega con el estreno de la fiesta real *Siempre hay que envidiar amando* el 21 de julio de 1700 por las compañías de Juan de Cárdenas y Teresa de Robles⁶⁶⁷. La pieza —por nadie considerada fiesta cantada, tal y como su naturaleza poético-musical que denota la ejecución mediante dos compañías— trasmataba en plano mitológico de fabulación libre las pretensiones y los intentos desesperados ya de la facción austríaca por la designación del archiduque heredero. Según Martín Martínez, la fiesta fue encargada al dramaturgo por el duque de Medina-Sidonia⁶⁶⁸, alcaide del Buen Retiro desde 1698 y Mayordomo mayor desde el diciembre de 1699 —en recompensa por su adhesión al bando opositor de Oropesa y el Almirante después del

⁶⁶³ Mancini, “Sobre la herencia barroca...” *Op. cit.*, pp. 263-264; y Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 46.

⁶⁶⁴ *Ídem.*

⁶⁶⁵ “Oración académica” [«Volaba Amor, o pájaro o centella»], en *Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus majestades, estando en público, el día veinte de febrero de este año de 1700, siendo presidente de ella don Antonio de Zamora, gentilhombre de la Real Casa del rey nuestro Señor y oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de Nueva España; secretario don José Antonio Mulsa, del Consejo de su Majestad, su secretario en el Supremo de Aragón y Oficial Mayor de la Secretaría de Valencia; y fiscal don Baltasar de Funes y Villapando, mayordomo de la Corona de Aragón* [s.l.], [s.i.], [1700]: ff. 7r-10r. Este documento ha sido transcrito y editado críticamente por Alain Bègue, en “Academia que se celebró...” *Op. cit.*, pp. 63-119. La “Oración académica” de Zamora se encuentra en las páginas 74-81.

⁶⁶⁶ En ese supuesto el objetivo práctico de la academia sería el de tener entretenido al rey mediante un evento panegírico a su persona, fin este tan complicado debido al estado de salud en el que se encontró constantemente durante ese año, tal y como asegura Alain Bègue: «los integrantes de la academia debieron de intentar a duras penas suavizar, mediante el tratamiento jocoso de temas triviales, que veremos, las penalidades padecidas por el moribundo soberano y luchar con sus escasos medios contra una decadencia que podían comprobar *de visu*» (*Ibid.*, p. 56). Un estudio pormenorizado de la academia en sí y de sus integrantes se encuentra, precisamente, en *Ibid.*, pp. 45-61.

⁶⁶⁷ *Fuentes IX*, p. 218.

⁶⁶⁸ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 59

Motín de los Gatos⁶⁶⁹—, lo que corrobora la excepcional y muy ocasional unión política de todos los hombres fuertes del Consejo hacia un único objetivo: «no discrepar de esa opinión del Real Consejo de Vuestra Majestad, que se funda en la necesidad primordial de asegurar, hasta donde sea posible, la unidad e íntegra conservación de la Monarquía», tal y como votó el conde de Montijo, partidario del archiduque que, ante la postura favorable de la designación del duque de Anjou como heredero, hubo de someterse a la voluntad del candidato de Portocarrero como único que aseguraría la unidad de las posesiones españolas, incluido el Mayordomo mayor⁶⁷⁰.

Esta era la principal preocupación de todo el reino de cara a la sucesión. Se oponía la alta nobleza a las intrigas extranjeras por el repartimiento y desmembración de la Monarquía, pero todavía más lo hacía la opinión del pueblo, que, después de 1697, veía en la dinastía de Borbón la única capacitada por poder y fortaleza a mantener unida los territorios europeos de España, siendo la mejor acreditación la hegemonía francesa en el continente, sus continuas victorias en el campo de batalla y en la imagen de progreso, estabilidad y prosperidad nacional que se tenía de la Francia de Luis XIV, y que reafirmaba la experiencia desastrosa del gobierno de los reyes de la dinastía Habsburgo y a ellos relacionados —donde tenía mucho peso la impopularidad y el conocimiento de las prácticas de la camarilla de la reina—. Véase lo desesperado de la situación española en general para que se olvidase el polémico reinado de la consorte María Luisa de Orleans y la guerra de entre 1689 y 1697. De la caverna del tedio por el desbarajuste gubernamental salió un halo de ciega e inocente confianza ante la aparición de una opción distinta de la que había coronado la Monarquía española durante los últimos tiempos de ruina e injusticia⁶⁷¹. La simpatía por el candidato francés por el pueblo era la alternativa lógica a la situación presente, mostrándose Francia como lo opuesto a lo que se había convertido España, tal y como informa el padre Duval, capuchino francés, a Luis XIV en 1697:

La grandeza del rey, sus hazañas durante la guerra, su moderación en la paz que acaba de conceder, su prudencia, su justicia, la culta prosperidad de sus estados, la esperanza fundada de

⁶⁶⁹ «Se adherían al partido de la oposición nuevos adeptos, a medida que se barruntaba el triunfo: Medina Sidonia, Pastrana, Valero y otros personajes de menor fuste» (Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 267).

⁶⁷⁰ «Debe Vuestra Majestad alejar daños, teniendo presentes los derechos de los interesado en la sucesión, declarándola en el que considere Vuestra Majestad podría conservar esta Monarquía en la misma unión que Vuestra Majestad la conserva felices y dilatados años» (*Ibid.*, p. 356).

⁶⁷¹ Alois Harrach escribe a su padre el 4 de noviembre de 1700 describiendo, precisamente, el estado de valoración de la dinastía de los Habsburgo en Madrid y de lo que supone el advenimiento de Felipe V: «La opinión general es que ha muerto por obra de hechizo, cosa que concuerda con lo que el demonio declaró en Viena y en Madrid. [...] La nobleza y el pueblo están contentos, porque creen que con el duque de Anjou se mantendrá intacta la monarquía y habrá paz» (*Ibid.*, p. 424).

que sus nietos sigan su ejemplo, la proximidad de entrambas Monarquías, que facilitará la asistencia mutua; el afán de los castellanos por reconquistar Portugal; la voz de la sangre de sus reyes, transmitida por la infanta María Teresa; el brutal y feroz humor de los alemanes, su codicia, y lo pesadamente que gravan el Tesoro público (reflexiones todas que he escuchado en labios de personas muy calificadas), inclinan hacia el partido de Francia a los mejores y más celosos castellanos; y, por poco que se aplique Su Majestad a fomentar esa tendencia, valiéndose de los medios que estime oportunos, se puede esperar, con plena confianza, un éxito feliz.⁶⁷²

La opinión del modelo de Francia como el que se debía de seguir funcionada de manera análoga al pedagógico que Antonio de Zamora mostraba en sus fiestas reales como ejemplos de rey. Al menos esa era la percepción que se tenía al otro lado de los Pirineos. Huelga repetir que los únicos motivos ideológicos que definían la posición de Zamora eran los de la defensa de los intereses nacionales, patriotismo y esfuerzo español y la ejemplar monarquía católica, prudente, piadosa y, sobre todo, justa –por la cual habían de recibir el castigo adecuado los culpables y no los que había podido errar guiados por la consecución del bien común–. No se ve en ningún momento una referencia “ocasional” en favor de un partido político concreto hasta, al menos, la muerte del rey y la designación definitiva del heredero francés. Otra cosa sería después del nombramiento de Felipe de Anjou como nuevo rey.

Para entender precisamente la problemática que surge del posicionamiento de Antonio de Zamora en esta disyuntiva política del último lustro del reinado de Carlos II, viene muy al caso la reflexión sobre lo propio en Bances Candamo después del estreno de *El esclavo en grillos de oro*, realizada por Carmen Sanz Ayán a propósito del tema tratado por Ignacio Arellano⁶⁷³:

¿Significaba esto que Bances era una especie de paniaguado al servicio de un determinado grupo político? Creo que no. Probablemente compartía las críticas que clamaban contra la camarilla gobernante austriaca al mismo tiempo que coincidía en la opinión con los intelectuales y aristócratas descontentos que temían los manejos del Emperador para resolver el problema de la sucesión española a favor de sus exclusivos y “extranjeros” intereses.⁶⁷⁴

Zamora, como Bances, nunca deben inscribirse en un determinado bando político por la sencilla razón que, debido a su condición social no noble de ninguna categoría, no aspiraban a grandes puestos ni a compensaciones gratuitas o arbitrarias como en otros

⁶⁷² *Ibid.*, pp. 167-168.

⁶⁷³ Ignacio Arellano, “Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo”, en *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 182-193.

⁶⁷⁴ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, pp. 170-171.

casos relacionados directamente con personajes de la alta esfera gubernamental o palaciega. El posicionamiento político de los dramaturgos no atendía a la de los personales intereses de esos últimos, sino a una, digamos, coincidencia de opiniones. Por supuesto que todo autor de la Corte anhelaba un acercamiento al grupo de poder que más representase sus idearios políticos para asegurarse, por ejemplo, una paga, un puesto en Palacio o en alguno de los consejos o instituciones del reino –pues este era, bien lo había descubierto Zamora en sus primeros años de contacto con el mundo cortesano y palaciego, el único camino para conseguirlo–, pero no escribían ciega y de forma parcial propagandísticamente y sin criterio en favor de ese grupo que había funcionado de introductor en Palacio y de mecenas. Ellos, los escritores profesionales y no pertenecientes a la nobleza, no codiciaban enriquecerse sino, como se ha ido dibujando progresivamente en este capítulo en el caso de Zamora, una seguridad de sustentación económica constante y continuada en el tiempo a pesar del ir y venir de miembros en el gobierno. En las significaciones y mensaje extraídos de la “ocasionalidad” de las distintas fiestas reales de Zamora y de las muy directamente alusivas de Bances se observa que todas coinciden en dos posturas durante: primero, la crítica sobre los abusos e injusticias al bien de la Corona y los reinos –incluido el propio rey– por parte de miembros del gobierno o personalidades de mucha influencia y, segundo, las advertencias, consejos o ejemplos –todos expuestos de forma pedagógica y no imperativa ni faltando al distanciamiento jerárquico entre dramaturgo, es decir, vasallo, y el rey– de, en primer lugar, aquello que pasaría si se permite continuar obrando a las corruptas e interesadas figuras de relevancia y, en segundo lugar, ejemplos del bien para todos los intereses de la Monarquía que sucedería si se detienen los enemigos de la patria y expoliadores. Estos personificaban la maliciosa soledad cosmológica que lleva al egoísmo y al interés parasitario, tal y como lo desarrolló José María González García, plasmándose un clarividente retrato de la actuación de gran parte de los protagonistas durante el reinado de Carlos II que aquí se han tratado:

La soledad constitutiva de los individuos (“los humanos corazones están tan sellados e inescrutables”, dirá Gracián) búsqueda constante del interés propio, insolidaridad egoísta e mónadas que solo se aproximan entre sí por intereses tácticos y con la voluntad de someter al contrario o evitar ser sometido por él.⁶⁷⁵

Consecuentemente, Zamora, educado en la moral jesuita de la discreción y la prudencia, utilizará el género autorrepresentativo de la corte y la Monarquía para atacar a

⁶⁷⁵ González García, “La cultura del Barroco...” *Op. cit.*, p. 157.

aquellos que considera exponentes máximos de la degeneración y corrupción individual y social de su tiempo. Este hecho lo agravará todavía más que estos sean los responsables del gobierno de los reinos y el destino de España. De ahí la naturaleza pedagógica para el rey y de crítica y denuncia para el resto de espectadores del teatro palaciego. No hay en estos dramaturgos halagos sobredimensionados o justificaciones de sus acciones y actitudes de ningún bando de forma cerrada, panegírica y propagandística. Esto último –no por casualidad– sí que se observa en las fiestas reales de los dramaturgos protegidos por la reina María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo. Pero en Bances, en Lanuza, en Arce y en Zamora, con mayor o menor claridad, se podría reconocer una ideología política propia del autor en relación a esa realidad tan densa, inhóspita y repleta de incertidumbres que nada bueno auspiciaban. Es por ese posicionamiento y visión crítica del panorama político tan desolador que los dramaturgos que empezaron su andadura conjunta de forma simbólica en la Academia de 1685 atacaban y denunciaban aquellas personalidades, acciones o posturas con competencias de gobierno y relativas a la Monarquía que iban contra, precisamente, la lealtad, el amor y el celo del porvenir de los reinos que tenían en el perdido y asediado Carlos II la cabeza de su Corona.

Como se ve, la conciencia y el compromiso político de estos dramaturgos no están supeditados a los miembros de los distintos intereses partidarios, sino a la fidelidad y solidaridad con el rey, su verdadero y único señor. Y, ante las continuas campañas de presiones, manipulaciones, chantajes y extorsiones encubiertas para sus propias pretensiones en el gobierno y en la sucesión por las tres reinas –Mariana de Austria y las dos esposas del rey–, estos dramaturgos actuaban a modo de defensa y baluarte de la propia independencia de Carlos II en la capacidad de gobernar y de la elección de consejeros. De ahí la importancia pedagógica del teatro palaciego –y, en la visión de Bances Candamo, de que esta fuera directa para que la obtusa y desdichada mente del rey pudiera captar el mensaje– como sinceros y leales consejos y advertencias parra el buen gobierno o, al menos, para erradicar los males –y los “malos”– que lo impedían. No obstante, vuelven a presentarse los miembros del bando de poder opuesto y enemistado con aquel al que van dirigidas las críticas y censuras de la “ocasionalidad” de las fiestas reales para poder llevar a cabo esas represiones y correcciones tan necesarios, dependiendo de la ideología y las posturas de los comprometidos dramaturgos de la coincidencia otra vez con ellos. Esa coincidencia, pues, solamente se encuentra en los aspectos crítico, no en los reivindicativos propios de los intereses de los bandos políticos. De esa forma se comprenden las críticas hacia el bando austracista en la década de los noventa, que, en el último lustro del reinado

de María Luisa de Orleans habían gozado del apoyo político de esos dramaturgos que ahora los atacaban. Al no existir una oposición política fuerte y cohesionada con fecundos programas de gobierno apoyados por una gran mayoría, era la práctica teatral palaciega y en especial las fiestas reales recurso mediático y, como tal, destacable e influyente cuyas denuncias y así sus propuestas pedagógicas y de reacción que fueron aprovechadas interesada y partidistamente por los opositores de aquellos a los que iban dirigidos los ataques de las significaciones de las fiestas. El recambio político del mismo carácter que del que quiere derrocar, como se ha visto, no es más que un grupo heterogéneo, de diversos intereses y, a veces, entre ellos incompatibles que enarbolan un programa negacionista como único discurso. Entonces estos se preocupan de utilizar la función de las fiestas para robustecer el descrédito al rival, que al final cae por las presiones y se produce el reemplazo en el poder. Todavía más efectivas son estas prácticas cuando se hace levantar de forma engañosa y mezquina al pueblo. Pero esto no es más que una etapa más del sistema político en tiempos de Carlos II, puesto que,

el prestigio y el botín del mando dan al vencedor, durante meses o años, apariencias de genuino exponente nacional, hasta que se rehace más o menos pronto (pero con infalibilidad de ley física) un nuevo *anti*, en que se juntan contra él sus enemigos de ayer y sus aliados de la víspera, con quienes no compartió bastantemente los despojos de la victoria común.⁶⁷⁶

Ahí radica precisamente la diferencia entre los intereses de la clase política aristocrática y la de los dramaturgos como Antonio de Zamora. Mientras que los primeros se van uniendo entre amigos y enemigos según las circunstancias y creando los diferentes nuevos grupos anti según los intereses, los segundos siempre mantienen la misma opinión de denuncia y crítica sea quien sea el grupo de poder, pues si aquel que pudiera haberse presentado como hombre comprometido y válido para salvar la política en un principio se desvía de la correcta y honesta senda será diana de todos los ataques de la “ocasionalidad” de las fiestas reales y del teatro palaciego. Mientras que los primeros juran lealtad a su persona y a sus intereses a toda costa y medios, los segundos mantienen siempre la fidelidad al bien común del reino, por lo que instan constantemente al monarca a que actúe de forma objetiva y justa, siempre separado del parasitismo codicioso de aquellos que la “ocasionalidad” representa en la relación alusiva de semejanza. Estos dramaturgos toman su postura y visión en relación a las muestras de las actividades, las acciones y méritos que ven en cada uno de los miembros y representantes de las facciones políticas en cada uno de los

⁶⁷⁶ Maura, *Vida y reinado...* Op. cit., p. 331.

momentos y situaciones políticas de la Corte y la Monarquía. La fidelidad de mecenazgo no siempre coincide con la política a menos que demuestren un compromiso y acción por el bien de España. Esa es una variante que, en el caso de no ser la misma, el arte de la “ocasionalidad” puede auspiciar y desarrollar una estrategia que no ponga en evidencia una crítica que sería prácticamente una afrenta de honor y fidelidad. Como se comprueba, es el arte áulico discreto una fuente enorme de libertad para los dramaturgos, lo que hace que su posicionamiento no esté ligado más de lo necesario —es decir, promoción y mecenazgo— con los magnates de la política y su opinión sea sincera y comprometida para el interés general de la Monarquía, representada en Carlos II. De ese modo las fiestas reales de estos dramaturgos “regeneracionistas” —y no solamente en el aspecto estético o dramático del teatro— funcionan como una especie de opinión pública decorosa, adecuada y sugerente que hace presión, señala y propone el camino para desterrar la ruina ética, social, territorial y económica de los maltrechos reinos hispánicos en la última década del siglo XVII. Si bien había que ser muy cauto y sinuoso en ello —pues los castigos a los literatos que excedieron esos límites siempre están presentes como modelos de advertencia—, la urgencia y lo menesteroso del tiempo hacía que fuera básico continuar con la presión política. Así que en el desarrollo del significado “ocasional” de las fiestas reales residía la mejor manera de llevarlo a cabo.

El corto espacio de tiempo en el que actuó ya como protagonista principal Portocarrero y el monopolio del asunto de la sucesión como preocupación principal —que el cardenal soluciona con la opción menos relacionada con la dinastía reinante y, por lo tanto, más ilusionante y prometedora— pueden ser los dos motivos principales por los que ni Zamora ni los otros dramaturgos palaciegos atendieran y reconocieran las maquinaciones partidistas y de pericia estratégica para ostentar el pleno poder de Portocarrero. El apremio y lo esencial que era encontrar un buen heredero hizo que, una vez resuelto el mejor candidato por unanimidad, fuera asunto de salud nacional y pública poner en entredicho la figura del cardenal. Era fundamental no agitar el avispero que se mantenía milagrosamente estable y asegurar la paz y el campo limpio y preparado para el nuevo rey. Además, no hay que olvidarse que, al fin y al cabo, al nieto de Luis XIV lo nombró sucesor el propio rey, por lo que, como había ocurrido con José Fernando de Baviera, hubiera considerándose traición cuestionar la sabiduría y el amor a sus súbditos que hizo escoger al mejor pretendiente para garantizarles el buen porvenir, el honor nacional y, lo más importante, el mantenimiento de la unión de cada uno de los territorios de la Monarquía que iba a cederle.

Será a partir de entonces cuando Antonio de Zamora defienda a Felipe V: porque, ante la extrema situación el rey ha escogido la mejor opción de arreglo interno y externo, lo que convierte el asunto no ya en partidista –de Portocarrero, Mancera, Leganés y demás, en oposición a la candidatura austríaca–, sino en la última voluntad del rey, es decir, en mandato real. Este punto es importante para acabar de cerrar la postura política del madrileño con Carlos II. El madrileño profesaba una enorme lealtad y respeto hacia el rey de España, fuese cual fuera. El hecho que ratifica esta postura y, por consiguiente, la constante e inflexible fidelidad para con el soberano se verá con el sucesor que designe el moribundo monarca. Por la historia se sabe que fue Felipe V –al que, como se verá, el dramaturgo defenderá de forma activa e incluso desde un arresto–, pero si el elegido hubiera sido el archiduque Carlos de Austria el compromiso y la lealtad con él hubieran sido los mismos. La prueba de esto se encuentra en la primera comedia de santos que Zamora escribió, *El lucero de Madrid y divino labrador, San Isidro*. Si bien estrenada en mayo de 1701 –tiempo después de haber entrado en Madrid en nuevo rey Felipe V–, la escritura de la pieza fue bastante anterior, incluso antes de la oficial designación del nieto de Luis XIV como heredero. En ella se ve que, ante una inminente muerte del monarca sin descendencia, uno de los dos candidatos accederá al trono por voluntad regia de Carlos II:

ÁNGEL 2 Y últimamente, de cuantos
 en Castilla y en León
 nuevos monarcas se sigan
 ya de Austria y ya de Borbón,
 será venerado Isidro
 a imitación del fervor
 con que a vuestra Villa dice
 la vulgar aclamación.⁶⁷⁷

Fuera cual fuera el sucesor, sería el legítimo siempre que lo hubiera coronado la sabiduría y responsabilidad para el futuro de los territorios y súbditos de Carlos II. Ante la situación de incertidumbre de no saber exactamente a favor de quién iba a testamentar, el dramaturgo se cubre las espaldas y alude con respeto y complacencia a los Borbones o a los Habsburgo austríacos como muestra de fidelidad a quienes han de enderezar la postura de España en el mundo y extirpar de su interior la corrupción endémica ya.

Como se ha ido viendo, la actitud que mantiene Zamora con el rey es la de sincera veneración, creencia en su persona, fidelidad y amor a él como responsable del destino en

⁶⁷⁷ Zamora, *Comedias de Antonio Zamora... Op cit.*, II, p. 266.

la historia de España que es. Por ese motivo ofrece constantemente su ayuda pedagógica con el teatro palaciego. Nunca lo critica, todo al contrario. Solamente le avisa, le advierte y le recrea el engaño bajo el que está de aquellas personalidades que no son de buena influencia; como el maestro que cuenta fábulas a un chiquillo, Zamora intenta abrir los ojos al rey, advertirle de la realidad que algunos no le dejan ver y le insta a que reacciones y rectifique. Es por eso que cuando en el testamento Carlos II declara que «en tal modo es mi voluntad que se ejecute por todos mis vasallos como se lo mando y conviene a su misma salud, sin que permitan la menor desmembración ni menoscabo de la Monarquía fundada con tanta gloria por mis predecesores»⁶⁷⁸, el dramaturgo, como leal servidor, obedece y siente la responsabilidad de hacer lo que esté en su mano para el cumplimiento de la última voluntad del soberano. Entonces, no debe verse en adelante a Zamora como afín a un posicionamiento político determinado sino como un comprometido por la justicia y el mandato que el monarca ha dictado, a pesar de los claros intereses partidistas nacionales y europeo en ambos bandos desde antes de la muerte de Carlos II y por los que se alzaría en toda Europa una cruenta y despiadada guerra. Como siempre, la manipulación de sentimientos y de la realidad harán que la dos opuestas justicias legitimen cada uno de los pareceres y razones nobles por una estupidez que los de arriba llaman causa y no es más que especulación de la codicia y de los intereses de muy pocos.

El inicio de la carrera dramática de Antonio de Zamora, que había tenido lugar siempre en el ambiente palaciego, fue siempre fundamentado en la creencia del poder del teatro como moduladora o, al menos, cuestionadora de la realidad de su presente. Hubo de conocer desde muy joven los mecanismos y la propia justicia que el sistema cortesano y palaciego requerían a las nuevas plumas. La búsqueda siempre de mecenazgo y promoción fue pareja siempre a la interiorización de una actitud de discreción, prudencia y cortesía con el estamento poderoso, cuyos frutos le otorgarían el cargo del último poeta oficial de la corte de Carlos II. Ello y las circunstancias personales le permitían y exigían un ahínco soberbio en la constancia producción de piezas teatrales y de poesías circunstanciales. Pero su aproximación e introducción en los círculos cortesanos y palaciegos hizo también que aflorara en él un compromiso por la política española y la realidad de la Corona de Carlos II. En ello será imprescindible el grupo de los dramaturgos “regeneracionistas” al que perteneció y acabó siendo uno de los máximos exponentes tras la caída en ruina de Bances Candamo. El joven oficial de la Secretaría de Nueva España comprobó desde sus

⁶⁷⁸ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 410.

principios que la escritura teatral y literaria era una extrapolación a la vez que prolongación subjetiva de la realidad, de una realidad arduamente compleja que era esencial conocer desde dentro para poder ser alguien en el mundo literario. Por lo que, como se ha visto, la práctica debía adelantar en mucho al estudio, ya que sin la primera el teatro palaciego al que aspiraba era completamente imposible. Además, tenía razones suficientes para hacer entender tanto el estado corrupto y peligroso de la Monarquía como la exigencia de reacción y enmienda que el presente demandaba. La ligazón entre poder y teatro que entendía Zamora sobra comentarla después de todo este capítulo, pues fue el objetivo, el camino y la meta que lo forjó como dramaturgo palaciego.

En ese aspecto de «enmendar los casos a la naturaleza» y «vestir al uso del siglo la historia»⁶⁷⁹ —tal y como dirá en el prólogo de 1722—, su posicionamiento político nunca fue partidista, a pesar de, como se ha visto, la coincidencia de motivos de la crítica que desprendían sus fiestas reales, sino aquel surgido del sincero y leal compromiso de lucha y presión contra los vicios y malas costumbres parasitarias de gran parte de los protagonistas en la gobernación de la Monarquía. En este sentido tenía Antonio de Zamora ve en la política los instrumentos para la aplicación de la razón de estado cristiano, es decir, «un esfuerzo nacional, nunca opuesto a la fe, sino auxiliado por ella, que sirve para salvar los intereses políticos»⁶⁸⁰, siempre y cuando para conseguirlo no incumpla en el razonamiento casuístico, que tanto le preocupaba al dramaturgo. Su perfil ideológico, pues, era el del pragmatismo político confiado en los méritos y en la utilidad demostrada de la nobleza para el gobierno siempre equilibrada mediante una justicia que tuviera en cuenta el verdadero motivo de acción. Por lo tanto, le movía el alejamiento de aquellas criaturas que con sus maliciosos y codiciosos consejos le hacían cometer errores para que, de una vez, el rey respondiera y actuara acorde su posición y naturaleza; le movía altruistamente la solución política de su país que pasaba por el desengaño y el despabilamiento del hechizado Carlos II, «avocado a recibir lecciones de regia conducta desde los escenarios hasta casi el final de sus días»⁶⁸¹. La política que había conocido el dramaturgo estuvo siempre a la desconsoladora altura de Carlos II. Contó mucho el papel de las reinas, que lo agravó una clase gobernante noble ociosa y que confiaban únicamente en su linaje como derecho para la ostentación del poder. Otra opinión tenían personalidades como Zamora, que, como los excepcionales figuras como Alonso Carnero o Antonio de Ubilla —último secretario del

⁶⁷⁹ Véase la edición crítica del prólogo en la página 1115 de este trabajo.

⁶⁸⁰ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. LII.

⁶⁸¹ Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 182.

Despacho Universal del reinado—, demandaban para el ejercicio de la política un equipo de gobernantes eficaces y con sentido de estado que supieran ejercer con conciencia profesional y nacional sus tareas administrativas.

La conducta, la condición y la práctica nepotista, corrupta, codiciosa e incompetente de, precisamente, los especuladores de influencias que rodeaban al rey producían la misma repulsa a Antonio de Zamora que el ignorante y crédulo dogma en la que estaba constituida la educación de la gran mayoría de la población. La superstición, las falsas creencias y los engaños alzados como principios morales y éticos suponían un lastre para, no solo el avance del país y de la modernización de la sociedad, sino que eran reflejo del estado impracticable del funcionamiento de la Monarquía. Tanto en los altos estamentos aristocráticos y gubernamentales como en las capas populares de la población, los negocios carroñeros y los subconscientes mecanismos de control daban al dramaturgo madrileño más razones para la escritura y para pasmarse negativamente de aquello en lo que se había convertido el otrora imperio que gobernó el mundo. Por desgracia, era este mundo cortesano el producto de la degeneración del siglo español de mentiras, falsedades y destrucción burlando la justicia de la naturaleza y del hombre, como lo dijo Gracián:

Aquella es la tiranía de la fama hechiza, el monopolio de la alabanza. Apodéranse del crédito cuatro o cinco embusteros aduladores y cierra el paso a la verdad con el afectado artificio de que no lo entienden los otros y que es necio el que dice lo contrario. Y así veréis que los ignorante se lo beben, los lisonjeros lo aplauden y los sabios no osan chistar, con qu triunfa Aragne contra Palas, Marsias contra Apolo, y pasa la necedad por sutileza y la ignorancia por sabiduría. ¡Oh, cuántos autores hay hoy muy acreditados por esta opinión común, sin haber hombre que se le atreva!⁶⁸²

Ya Zamora pretendía, precisamente, atender a los reclamos del aragonés para agitar — siempre desde la protección de la discreción— un cambio mediante el teatro; ya promover un verdadero desengaño de aquello que antes se consideraba fundacional de la sociedad española; ya lograr que ante ese desbarajuste moral, ético, político y religioso en todos los planos las faltas, vicios y errores de antaño se tomaran como Torres Villarroel la materia de brujería y magia: «las brujas, las hechiceras, los duendes, los espiritados y sus relaciones, historias y chistes, me arrullan, me entretienen y me sacan al semblante una burlona risa, en vez de introducirme el miedo y el espanto»⁶⁸³. Sin personas como Antonio de Zamora, que

⁶⁸² Gracián, *El Criticón...* *Op. cit.*, pp. 750-751.

⁶⁸³ Torres Villarroel, *Vida...* *Op. cit.*, p. 153.

«empedró de chistes la seriedad»⁶⁸⁴ de los hechizos y las criaturas de la noche, que empezaron a picar para resquebrajar de una vez por todas el muro del aislamiento racional y político, es probable que aquellos espectadores, de todas las clases, hubieran resistido a desprenderse algún tiempo más de los duendes, las brujas y los hechizos –de todo tipo, en las calles y en Palacio–. En otras palabras, el principal motivo que movía la conciencia de Antonio de Zamora –y de la que partían sus pareceres ideológicos y políticos– era la de la modernización y avance político, social y moral de España encarados a la consecución de la razón de estado, sin que fuera incompatible la apertura mental e intelectual con el idiosincrático catolicismo ni con la expresión artística barroca, tal y como comentó Julio Caro Baroja:

Los cambios no son homogéneos y acordes en todo, como se apuntan antes que la famosa “Ilustración” (con mayúscula) una serie de “ilustraciones” particulares, de suerte que un hombre significativo de la época de Felipe puede tener grandes y modernas inquietudes de tipo económico y social y ser, a la par, un admirador del Barroco, dentro de las líneas tradicionales, o venerador de Sor María de Ágreda.⁶⁸⁵

El reinado de Carlos II, si bien fue un verdadero desafío en todos los sentidos, para Antoni de Zamora supuso el aprendizaje, desarrollo y endurecimiento de su furor comprometido para la reescritura de un futuro negro, que no por ello iba a renunciar a cambiarlo. El león español debía dejar de comportarse como un inconsciente y debía utilizar la sagacidad de su estirpe y de los nuevos tiempos. Uno de los panoramas más caóticos y asolados como aquel era, a poco de sensibilidad social y patriotismo que se tuviera –en ese estado, pues, significaba capacidad crítica–, una indicación de los cambios que irremediabilmente ibas a suceder. Zamora lo sabía, por lo que escribió *El hechizado por fuerza* y así escribiría las comedias de magia. Zamora sabía que la verdadera política no era una «arrolladora coalición de todas las negaciones (diversificadas y aún incompatibles entre sí) frente a la única afirmación circunstancialmente triunfadora y adueñadora del poder»⁶⁸⁶; por eso escribió *La Verdad y el tiempo en tiempo* o *Muerte en amor es la ausencia*, entre muchas otras. Así, después del rey que murió el mismo día del treinta y cinco aniversario del dramaturgo, el madrileño –como todo el pueblo castellano– estaba condenado a una única y menesterosa opción: la de la ilusión y la esperanza con Felipe V.

⁶⁸⁴ Véase la edición crítica del prólogo en la página 1115 de este trabajo.

⁶⁸⁵ Caro Baroja, *Teatro popular y magia...* *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁶ Maura, *Vida y reinado...* *Op. cit.*, p. 331.

4. LA “OCASIONALIDAD” DE ANTONIO DE ZAMORA CON LOS BORBONES

Antes de emprender el otro gran desafío de este capítulo, que es el viaje a las fiestas reales del madrileño por el también complicado paraje del reinado de Felipe V y Luis I, es necesario hacer una advertencia al respecto de la materia historiográfica. Debido al debilitamiento progresivo de Antonio de Zamora a las ligazones directas con Palacio, este se irá alejando del contacto directo con los protagonistas políticos y palaciegos de cada uno de los momentos de los veintisiete años en los que el dramaturgo vivirá bajo el reinado del primer Borbón. Esto, como es lógico, condicionará su escritura poético-musical y, por lo tanto, reducirá la “ocasionalidad” de las fiestas reales a aquellos aspectos ideológicos, políticos e históricos que él observe, conozca, experimente y esté implicado en las nuevas posiciones que tomará en la Corte. Por esa reducción de la presencia en los nuevos ámbitos palaciegos y políticos, en el siguiente punto se reducirá proporcionalmente el contexto histórico a lo únicamente relacionado al dramaturgo y al nuevo carácter de su producción poético-musical. Ello será fundamental para el estudio y análisis del exilio que sufrieron sus fiestas reales del ámbito palaciego al del teatro comercial, estrenando sus últimas piezas directamente en los corrales. Como se deduce, ahí reside la génesis de la transformación que experimentará el género durante la primera mitad del siglo XVIII.

Consecuentemente, este hecho permitirá también una capacidad de síntesis y caracterización de las dos grandes etapas dramáticas poético-musicales en tres obras representativas y exponentes de ese nuevo estado: *Quinto elemento es amor* (1701) y *Todo lo vence el amor* (1707) para la primera y *Angélica y Medoro* (1722) para la segunda. Las demás fiestas reales, si bien se dará noticia y circunstancias de estreno y creación, estarán mencionadas y relacionadas a alguna de esas cuatro piezas representativas según su proximidad y coincidencia de motivo de creación, mensaje y toda clase de circunstancias y significaciones que compartan con ellas o se engloben en el mismo tipo de teatro de aquellas.

4.1. La fiesta real como muestra de ilusión y esperanza

Toda la élite aristocrática, gubernamental y cortesana –entre la que estaba la literaria– espera con ansia y emoción la llegada del nuevo rey para empezar el gobierno y la puesta en

marcha de las reformas necesarias que aquellas personalidades que habían apoyado la candidatura de Felipe V esperaban y deseaban que se emprendieran inmediatamente. En ello estaba claro que aceptaban y requerían la ayuda del conocimiento y la experiencia de los hombres de confianza de Luis XIV que debían acompañar al nuevo rey. El joven sobrino del rey de Francia necesitaba de aquellos que habían aconsejado y trabajado para hacer del reino galo la máxima potencia mundial, en la que debía inspirarse la nueva Monarquía española.

Pero esa introducción del elemento francés en la política y en la dirección del país – según los Portocarrero, Montalto, Leganés y demás– debía limitarse a ser apoyo que enseñara y proporcionara sabio consejo para el saneamiento y purga de todas las instituciones –en especial el Consejo de Hacienda, motor del reino–. Para ello era indispensable modernizar la administración estatal heredada de Carlos II tan caótica, incompetente y, en ciertas entidades, innecesaria o que significaba un lastre para tan encomiable objetivo. Pero nunca más allá de lo permitido por los fueros y, por lo tanto, del mantenimiento del mismo sistema estamental y de privilegios del anterior rey. La causa principal de la elección del francés se debía a una alianza con el mayor estado del mundo que permitiera mantener los mismos territorios españoles heredados por Carlos II unidos bajo la autoridad del rey. Eso sí, la introducción de una dinastía extranjera hacía que ese grupo castellano pro-borbón exigiera que nunca se desplazara de los puestos de mando y de las altas esferas a los políticos nativos, es decir, a ellos mismos que habían promocionado y, en cierto modo, conseguido la coronación de Felipe de Anjou como nuevo rey español. Estaba en juego, según ellos, la soberanía nacional práctica, es decir, la identidad plenamente española que había de preocuparse y ser única responsable del porvenir de los territorios hispánicos.

El plan de gobierno de este grupo que encabeza el cardenal Portocarrero se encuentra intencionadamente mostrado en el *Teatro Monárquico de España*, de su sobrino. Felipe V, como heredero de todos los reinos hispánicos desde los Reyes Católicos, tiene la obligación de observar y respetar los fueros, consiguiendo de esa forma la unión de todos los territorios. Después, progresivamente y expuesto de manera discreta, desarrolla una serie de consejos que ha de seguir para el buen gobierno de la Monarquía. Estos, como se verán, sirven de motivos justificantes del gobierno del cardenal y de su equipo español de la alta nobleza. La elección de los ministros es fundamental, habiendo de ser de la misma nacionalidad que lo es el pueblo, es decir, español. En este sentido, «los extranjeros ignoran

por lo general el genio natural de la provincia, aunque sean muy versados en cortes diferentes, pues siempre cada provincia tiene alguna cosa particular que no ha llegado a su noticia y las cosas que se miran por de fuera son muy distintas»⁶⁸⁷. Además de advertir de la nefasta experiencia de la camarilla de la Neoburgo, Pedro de Portocarrero intentaba influir en el acento que tendría el gobierno de Felipe V, disuadiéndole un probable “asalto” de consejeros franceses para ratificar a su tío al frente del país debido a la supuesta eficiencia de los eclesiásticos en el gobierno. Felipe V debía, pues, ser como su bisabuelo y abuelo, que confiaron plenamente en «Richelieu y Mazarino, por cuyas fatigas permitió la Divina Providencia se elevase aquella monarquía al último grado del poder y grandeza en que se mantiene con tanta gloria de su príncipe»⁶⁸⁸. Portocarrero era el idóneo para hacer reproducir la historia, en este caso en España.

En último lugar resalta una defensa enfática y exaltada del mantenimiento de las costumbres y, muy significativamente, de lo relacionado con la vestimenta, en capítulos con tan elocuentes y concisos títulos como “Que trata de la profanidad de los trajes y de la mudanza y alteración admitiendo los extranjeros, señal evidente de la ruina de un imperio”⁶⁸⁹ o “Que trata de cómo dejando una nación o reino su propio traje es presagio casi cierto de su ruina”⁶⁹⁰. En el supuesto caso que eso sucediera, está en la obligación de la alta nobleza y del propio rey reprenderlo y corregirlo de nuevo a la moda española. Esta debe de ser la etiqueta del rey de España, siendo el primer entusiasta y velador por el traje español el rey:

es necesario adviertan los príncipes que si su obligación los precisa a establecer leyes que reformen etas vanas ostentaciones, la tienen mayor en hacerlas observar sin aceptación de sus personas. Y para esto no necesitan de la espada de la justicia, que su ejemplo es quien ha de tener el poder para que el vasallo no se despeñe.⁶⁹¹

El significado de la cita al respecto, en semejante contexto político y temático, habla por sí solo. No es casual que Portocarrero reservara los últimos capítulos para hablar de lo importante que es para los reinos ya no solamente el mantener su traje, es decir, su expresión singular, que la caracteriza y que representa sus atributos y sus virtudes, sino lo básico para la continuación y, por lo tanto, el próspero devenir del reino el mantenimiento de su propia idiosincrasia y de la potenciación de esta para el mantenimiento de la

⁶⁸⁷ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 234.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁸⁹ Tercera parte, capítulo XVII (*Ibid.*, pp. 488-491).

⁶⁹⁰ Tercera parte, capítulo XXI (*Ibid.*, pp. 492-499).

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 491.

soberanía nacional. Los valores hispánicos de la Monarquía de los Austrias –significados de su arte– debían prevalecer y prolongarse durante los siglos. En ello, como en todo lo comentado, el rey había de ser el primer ejemplo para con sus vasallos, a los que representaba y a los que debía gobernar. El rey de los españoles debía de parecer español y promover la expresión española como su auto-representación. Así pues, estaba muy claro cómo había de actuar el nuevo rey una vez llegado a Madrid. O, al menos, eso era lo que esperaban que hiciera.

La entrada del rey Felipe V propagaba un mensaje de ilusión y esperanza progresista que hiciera de lo español nuevamente una entidad sostenible, respetada en Europa y cuanto menos temida que soliviantara el deseo de devorar los territorios hispánicos por las demás potencias mundiales. Igual que Antonio de Zamora veía en el cambio de dinastía una oportunidad de modernización y depuración de las malas costumbres, prácticas y vicios de la sociedad española característica de Carlos II –la comedia de figurón–, Portocarrero personificaba en un nivel general y oficial ese deseo de una apertura social, política y científica –relaciones con los científicos–. Otra cosa será lo que realmente significó para la política de los primeros años de gobierno de Felipe V. Por lo tanto, es totalmente sintomático que el grupo político, artístico y cultural que fue partidario de un cambio de dinastía tuviera una ideología de destierro y corrección de los rasgos idiosincráticos españoles negativos pero que se respetaran sino promovieran aquellos plenamente nacionales que pudieran ayudar al progreso sin perder nunca la identidad propia. Como la problemática surgida desde hacía tiempo entre la supuesta imposibilidad de coordinación y avenencia entre ciencia y religión, la modernización social y política no estaba ni debía estar enfrentada al hecho culturalmente español.

4.1.1. Fracaso ante el gusto del nuevo rey: *Quinto elemento es amor* (1701)

Ante ese panorama ilusionante y prometedor, el grupo vencedor de la antigua lucha por las candidaturas a la sucesión fue preparándose para recibir al nuevo rey y acometer con él –y sus, en teoría, consejeros tecnócratas franceses– las reformas necesarias. Dentro de ese contexto se sitúa a Antonio de Zamora como el responsable principal de todas las fiestas reales y celebraciones relacionadas con la Monarquía. Es decir, así como Portocarrero, Montalto, Mancera, Leganés y demás creían y querían que el nuevo rey

confiara en sus servicios, Antonio de Zamora se erigía incuestionablemente como el dramaturgo oficial de Palacio de manera práctica, ejerciendo tanto de coordinador de la imagen cortesana, oficial y pública del nuevo rey como de responsable del entretenimiento privado –siempre “ocasional”, por supuesto– de los nuevos reyes. La afincada costumbre de las representaciones en los cuartos de los reyes –especialmente de la reina–, que tanto habían motivado la sugerencia de consejo, peticiones y rectificaciones a nivel político a Carlos II y a su estado mayor, continuaba siendo un medio importante para la relación y la influencia de aquel grupo francés en el futuro gobierno del nuevo rey. Eso lo daban por seguro, pues era a los ingenios y cómicos españoles entretener y divertir, así como aconsejar, a su esperado señor. Al menos, eso pensaban los castellanos al reafirmarse en el afín duque de Medina-Sidonia la responsabilidad del Mayordomía mayor, cargo que heredó del último gobierno con Carlos II. En otras palabras –y Zamora era un claro exponente– el grupo de gobierno y formación que ostentaba el poder al morir el último Austria creía que iba a proseguir su posición al frente de los Consejos y los puestos de mayor relevancia al frente de la política. Esto denota que nunca irían más allá del respeto a las instituciones primarias del gobierno –es decir, el Consejo de Estado y demás– y a la naturaleza plurinacional de los distintos fueros de los reinos que definían la singularidad y el equilibrio territorial de la Monarquía española. Así pareció ser después del 18 de abril de 1701, cuando el nuevo rey de España, Felipe V, entraba en Madrid:

Dada su edad, así como su inexperiencia con aquel sistema de gobierno y con el idioma, resultó obvio que el joven rey necesitaba algún tipo de asistencia. Por lo que sabemos, al principio gobernó con Portocarrero y con Arias, el gobernador de Castilla. Era “una especie de Consejo del Rey”, en palabras de Luis XIV.⁶⁹²

A ellos se les sumaba Antonio de Ubilla, secretario del Despacho Universal, y, por supuesto, la red de contactos y aliados tan común en el reinado de Carlos II. Junto con la autoridad del nuevo rey y la “desinteresada” ayuda de su abuelo iban a limar y a arreglar las asperezas y los defectos surgido después de tantos años de inmovilismo institucional y de sistema político y administrativo. O, al menos, eso parecía.

El 1 de mayo de 1701, San Felipe, supuestamente en el Coliseo del Buen Retiro y bajo la organización del Mayordomo Mayor, Fadrique de Toledo Osorio, VII marqués de Villafranca del Bierzo, se llevó a cabo una demostración palaciega de esa postura de ilusión, esperanza y regocijo que suponía para aquella élite española la venida del nuevo rey. El

⁶⁹² Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 37.

responsable de crear una tan pertinente fiesta real fue Antonio de Zamora. Y así, dicho día se estrenó ante el monarca Borbón *Quinto elemento es amor*.

La naturaleza poético-musical de la pieza es innegable, y parece que es una ópera hispana. No obstante, en todos los testimonios conservados está denominada en el título como zarzuela⁶⁹³. Pero varios datos hacen confirmar que fue totalmente cantada y con música de Sebastián Durón. De esto último se sabe por la referencia expresa al maestro manchego en el único fragmento que se conserva del total de la música: “Ay de mí, Deyanira”⁶⁹⁴. Después están las pruebas de los mismos textos. El hecho que en ninguno de los testimonios conservados se halle más que una única indicación de “cantado” en la primera acotación de la pieza⁶⁹⁵ y que se sepa que todos los personajes fueron representados por actrices, incluso los papeles masculinos⁶⁹⁶, hace pensar que las dos jornadas de las que se compone la pieza fueron cantadas, es decir, una ópera hispana. Por otro lado, este hecho ha permitido conocer –mediante el cotejo de los nombres en la base del DICAT– las dos compañías que llevaron a cabo esta fiesta real: las de Teresa Robles y Carlos Vallejo. Pero la acotación con que, literalmente, «*se da fin a la zarzuela*»⁶⁹⁷ hace indicar todo lo contrario. La naturaleza manuscrita de los testimonios no asegura –ni es de fiar, en muchos casos– que la pieza fuera cantada. La expresa denominación de zarzuela de los títulos hace despistar. Por lo tanto, es necesaria una observación del concepto de principio de siglo XVIII del término zarzuela para avanzar en el tema. El Diccionario de Autoridades la define como «representación dramática, a modo de comedia española, con solo dos jornadas». Centra su atención, como se ve, a la extensión de la pieza y fábula. A pesar de los

⁶⁹³ Véase en el Anejo nº 2, p. 1091.

⁶⁹⁴ Según Stein (*Songs of Mortals... Op. cit.*, p. 368) existen estos dos testimonios que los atribuye a Durón: "Ay de mí, Deyanira / que en tanto incendio", en *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*, [s. l.], [s. XVIII], f. 19r (BNE: M/2478); y *Solo humano: "Óyeme, Deyanira"*, [s. l.], [ca. 1700], 2 ff. (BC: M. 738/8). No obstante, según John Koegel, Nuria Llopis y Celia Martín esta última variante (“Óyeme, Deyanira”) correspondería a Juan de Navas (John Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, en *Heterofonía*, 116-117 (1997), p. 28; y *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Suro, SMMS-M1, de la Biblioteca Suro de San Francisco, California*, Nuria Llopis y Celia Martín (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, p. 47-49). Pero ante que en el testimonio poético no se encuentra ningún verso con el incipit de la variante, mientras que la atribución de Stein a Durón sí coincide con un canto de Hércules de la segunda jornada, parece claro que el compositor manchego fue el encargado de poner en música esta ópera hispana. Para consultar todos estos datos, véase NIPeM, pp. 84 y 255, y Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol. II, p. 16.

⁶⁹⁵ «*Cantan dentro el estribillo y bajando Venus en una nube coronada de un mirto y una estrella, quedándose en el aire*» (Zamora, *Zarzuela música intitulada Quinto elemento... Op. cit.*, f. 110r.)

⁶⁹⁶ En el primer folio del manuscrito de la pieza MSS/14071-1 de la Biblioteca Nacional de España se puede leer la siguiente relación de personajes y actrices: «Amor: Margarita Ruan; Venus: Josefa de San Miguel; Hércules: Teresa de Robles; Deyanira: María de Cisneros; Apolo: María de Navas; Clície: Paula María; Alfeo: Manuela de la Cueva; Aretusa: Josefa Ruano; Narciso: María de Villavicencia; Eco: Isabel de Castro; Fauno: Ángela de San Román; Sirene: Josefa de San Román».

⁶⁹⁷ *Ibid.*, f.131v.

comentarios de dramaturgos como Calderón de la Barca o Melchor Fernández de León sobre la singularidad de la zarzuela de «no es comedia, sino solo / una fábula pequeña / en que, a imitación de Italia, / se canta y se representa»⁶⁹⁸, llama mucho la atención la inclusión en dos de los manuscritos de *Quinto elemento es amor* la especificación de “zarzuela de música”⁶⁹⁹. Lejos de contentarse en el sentido de las zarzuelas tradicionales —es decir, cantada y representada—, a esta pieza se le suma expresamente un rasgo que, precisamente, aparece en la definición de ópera del Diccionario de Autoridades: «se llama también la representación teatral de música». Este último complemento nominal le otorga la configuración musical total y constante. Al contrario de otras futuras piezas del mismo Zamora como *Veneno es de amor la envidia* o *Viento es la dicha de amor* que se sabe con certeza que son zarzuelas —a secas, como se indica en los distintos títulos—, en *Quinto elemento es amor* parece que ese complemento “de música” es especificativo y no explicativo, lo que lleva indudablemente al mismo sentido del sintagma de la definición de ópera. Por lo tanto, “zarzuela de música” parece ser una pequeña glosa de la naturaleza poético-musical de esta pieza, es decir, una representación dramática a modo español de dos jornadas de música como las óperas, o en otras palabras, enteramente cantada y musicada. La acotación del final que hace referencia a solamente la zarzuela se refiere a la conclusión de la representación dramática de solamente dos jornadas, pero que ha sido íntegramente cantada⁷⁰⁰. Precisamente, por la connotación de mezcla e hibridad de este subgénero le da la singularidad en la nomenclatura de ópera hispana. Por lo tanto, y a falta del hallazgo de la partitura completa que arrojara la definitiva luz al asunto, se ha de considerar a *Quinto elemento es amor* como ópera hispana, el mismo tipo de fiestas reales que con la llegada de la reina Isabel de Farnesio y el definitivo sentamiento de la música y de la ópera italianas en la Corte pasarán a denominarse “dramma en musica”. La modernidad del estilo festivo italiano con la tradición española de la zarzuela se juntan en lo que quiere ser un sugerente regalo de santo para celebrar la entrada del nuevo rey.

Esta pieza es, verdaderamente, singular por su estructura. Como se verá, Antonio de Zamora la construye como una pieza poético-musical metalitararia del propio género de las fiestas reales. El motivo atiende exclusivamente al motivo de su creación: presentarse ante

⁶⁹⁸ Calderón de la Barca, *El Laurel de Apolo*, en *Obras*, t. II, Juan Eugenio Hartenbusch (ed.), Madrid, Hernando (Biblioteca de Autores Españoles IX), 1849, pp. 656-657.

⁶⁹⁹ Antonio de Zamora, *Zarzuela música intitulada Quinto elemento es amor*, en *Obras cómicas de Antonio Bázquez de Zamora*, 1741, ff. 109r-131v (BNE: MSS/14771); y *Quinto elemento es amor: zarzuela música para el día del nombre del Rey Nuestro Señor*, s. XVIII (BNE: MSS/14071/1bis).

⁷⁰⁰ Raúl Ángulo sostiene que, como muchas fiestas reales de Durón, es una “zarzuela íntegramente cantada” (Durón y Navas, *Apolo y Dafne... Op. cit.*, p. 17).

el nuevo rey y enseñarle mediante la práctica cómo son y cómo funcionan las fiestas reales barrocas españolas. La más que probable primera fiesta real española que viera Felipe V⁷⁰¹ está expuesta íntegramente desde un posicionamiento pedagógico ateniendo a la importante enseñanza que debía ir viviendo el nuevo rey durante los primeros meses y años. Para ello, como en el plano político y de gobierno, Zamora le ayudaría a ir comprendiendo su nueva posición y la realidad cultural española a la que había de introducirse. El madrileño tomará el mensaje que quiere transmitir al rey y se lo expondrá de manera “ocasional” con la representación literal de una recreación de la misma situación en la que debía estar el recién llegado monarca: Venus se encuentra ofuscada por no comprende cómo puede ser que Amor –su hijo– sea prisión, condena y sufrimiento a la vez que redención y razón de existir a los cuatro elementos, ignorando por qué *Quinto elemento es amor*. La zozobra de no saber cuál es la naturaleza de su hijo, si buena o destructora, la sume en un sentimiento de estar perdida, no saber situarse ni cuál es su fin principal por naturaleza, siendo ella la diosa del amor, pues «en buena razón ser puede / de la causa el efecto diferente»⁷⁰². Ante tal tesitura, el personaje de Amor se convierte por unos breves instantes en la figura del dramaturgo oficial de la corte, Zamora, que procederá a aclarar el concepto y a reconfortar a Venus con la reafirmación de sus cometidos en el Olimpo y entre los mortales. Para ello –y ahí está lo interesante– el dios hará pasar a cuatro personajes mitológicos condicionados por la paradoja del amor que, convertido el bosque en escenario, representarán sus episodios ante la diosa que prestará gran atención:

AMOR	De esta suerte: Hércules, que [...] vives en la esfera; Clície, dorado honor de la viveza; líquido Alfeo amante, cuya margen fragante borda joven escuadra de pimpollos; Eco, confusa huésped de escollos que en mudas quejas blandas segundas voces finges.
DENTRO LOS 4	¿Qué nos mandas?
AMOR	Que condensando bultos a mis acentos de v[uest]ras formas revestido el viento representéis la historia:

⁷⁰¹ Si bien es cierto que debió de ser la primera fiesta real española que viera, en los actos oficiales por su llegada se le dedicó un sarao y una mojiganga: «17 de abril de 1701. Teresa de Robles y Manuel Villaflor. "Sarao y mojiganga". Plazuela de Palacio, a "S. M."» (*Fuentes XI*, p. 209).

⁷⁰² Zamora, *Zarzuela música intitulada Quinto elemento...* *Op. cit.*, f. 111r.

o ya tragedia sea, o sea gloria
 de v[uest]ro fin, o celebre o funesto,
 que teatro supuesto
 será este bosque en cuya falsa escena
 pintor el mayo en láminas de arena
 del llanto al temple que la noche llora,
 natural mutación finja a la aurora.⁷⁰³

De esta forma pasará a ser el escenario del Coliseo del Buen Retiro teatro dentro de teatro. En la dimensión interna de la fiesta, es decir, la expresión fantástica, Venus irá observando y tomando nota de las representaciones de los ejemplos que Amor – aconsejándola y aclarándole en todo momento las dudas que estas puedan producir a quien se destinan– ha ordenado llevar a cabo. Al mismo tiempo, en la dimensión de la realidad de diciembre de 1701, el joven y novato Felipe V de diecisiete años hace lo mismo que la diosa. El rasgo de autoexpresión y auto-representación del género de la fiesta real se evidencia sin ninguna duda y de forma clara y muy sugerente. El nuevo rey extranjero está en la misma situación que Venus de no tener claro cuál va a ser su propósito como soberano de todos los españoles ni cómo va a llevar a cabo sus cometidos. Así que, si Venus lo va a conseguir mediante la visualización de las cuatro recreaciones –debidamente tratadas por el dramaturgo para el objetivo pedagógico de la fiesta–, Felipe V va a salir de dudas siendo espectador, precisamente, de *Quinto elemento es amor*. Esto último será posible, claro está, gracias a la ayuda y al consejo de sus más fieles y amantes súbditos, es decir, aquellos que consiguieron que Carlos II testamentara a su favor. Dentro esa línea, en el plano plenamente político, la redacción de *Teatro Monárquico de España* por Pedro Portocarrero atendía a dos claros objetivos: «enseñar el “buen camino” al futuro rey que la facción del cardenal deseaba entronizar, y en segundo término persuadir a los tibios –con sutileza pero al mismo tiempo con argumentos de fuerza y conveniencia– de los beneficios de esta opción»⁷⁰⁴. Por lo tanto, Antonio de Zamora será el representante en el plano dramático y festivo de este grupo al que tanto ayudó involuntariamente.

Siguiendo la organización estructural de las fiestas reales españolas, en la primera jornada se presentarán el planteamiento de la, en este caso, singular y múltiple trama. Por delante de Amor y Venus irán pasando las cuatro parejas mitológicas y la introducción de

⁷⁰³ *Ibíd.*, f. 112r.

⁷⁰⁴ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. XXXII. «La obra es, sobre todo, un manual de advertencias para el futuro monarca, donde se explica lo que un príncipe heredero –educado fuera de la Monarquía Hispánica, y que desde su nacimiento había vivido casi en continua confrontación con ellas– debía conocer sin excusa sobre el Estad que iba a regentar» (*Ibíd.*, p. LXII).

sus respectivas problemáticas amorosas. No hay que olvidar que, si bien estos personajes son los mitos propios de la tradición, en la trama de la fiesta son tratados como actores, ya que obedecen las indicaciones de Amor. La teatralidad de estos en la recreación de las historias, pues, hace que esta sea doble en el conjunto de la obra, facilitando así el reconocimiento de la metodología “ocasional” del género por parte del rey de origen francés y desconocedor del espectáculo español —a pesar de que las óperas-ballet de Versalles funcionan de manera semejante—. Primero saldrán Hércules y Deyanira, huyendo esta del héroe olímpico y buscando la venganza a sus celos tras la afrenta que supuso el enamoramiento de Hércules de Yole. Continuó la aparición en escena de Eco obsesionada con Narciso, que continuamente la rechaza, comunicándole la primera que su desdén hacia ella acabará por matarla. Seguidamente la presentación de los dos últimos mitos se hace conjuntamente. Alfeo y Clície —la Clitia mitológica— recriminan a Aretusa y a Apolo respectivamente los tremendos celos que ambos sufren por preferir la primera la caza a aceptar a Alfeo y el segundo por los continuos escarceos amorosos que convierten a Clície en una desdichada. Mientras van representándose en el bosque hecho teatro, Amor y Venus comentan entre ellos las recreaciones anteriores, presentando como interpretación dramática que hace referencia, en realidad, a la instancia del dramaturgo hacia el rey para que haga lo mismo a fin de ir entendiendo el mensaje de la fiesta que se le presentará de manera clara con la conclusión de la trama propia del espectáculo. En todo momento Zamora deja constancia del ambiente metateatral de la pieza, apoyándose en muchas ocasiones del elemento poético-música como los coros para ello:

TODOS *Al palacio de Amor y de Venus,
zagales, venid,
y alternando el silencio fragante
del verde pensil,
la gala las cante el alegre festín.*⁷⁰⁵

Una vez vista la primera jornada de la ópera hispana donde se plantean las acciones y, en este caso, los despechos de los celosos amantes, será en la segunda jornada donde se resuelvan y, con ello, se pueda extraer un mensaje cohesionado de la fiesta. No extraña, en este plano de “ocasionalidad”, que sean los graciosos Fauno y Sirene mediante números musicales los que cierren y abran ambas jornadas respectivamente. Luego que los personajes míticos y a la vez actores hayan mostrado a Venus los mitos, son los dos graciosos los responsables de iniciar un breve momento de reflexión e interiorización de lo

⁷⁰⁵ Zamora, *Zarzuela música intitulada Quinto elemento...* Op. cit., f. 120v.

hasta el momento visto. Este tipo de personajes –como se ha estudiado en el capítulo anterior– son los nexos dinámicos entre ficción y realidad, que relacionan el tiempo fantástico de la mitología del que se está siendo espectador –es decir, la dimensión atemporal de la fábula– con el presente propio del auditorio –la dimensión temporal y de tiempo físico–. De esa manera, antes de la ejecución del entremés o baile entre jornadas, la intervención de los graciosos sirve como compendio y baliza de la sugerente metateatralidad de la pieza, impidiendo que esté la pedagógica y “ocasional” trama suspendida y, al empezar la segunda jornada, pueda perderse o confundirse la concepción metateatral de la pieza. Por el mismo motivo son Fauno y Sirene los que abren la última parte de la ópera hispana en la que se resolverán las representaciones ante Amor y Venus, y, por consiguiente, el cumplimiento de los mitos originales. Se inicia con la segunda jornada, pues, la última entrega de la lección que debe despejar cualquier duda a Venus –y a Felipe V–:

AMOR	Ya, hermosa madre mía, es preciso que al grande asunto mío tantos suelos cabos enlace. Ahora verás cómo aman tierra, fuego, agua y aire todos ardiendo al fiero volcán de mis volcanes. Y para que no tengas duda alguna, pues sabes que en quien creer es difícil, es el dudar muy fácil, ¿qué ves de aquel arroyo en el florido margen? ⁷⁰⁶
------	---

Efectivamente, las cuatro representaciones que se relacionan con los cuatro elementos se concluirán seguidamente. Deyanira consigue que su amado se ponga la piel del centauro que mató, hecho este que hace inmediatamente arder a Hércules y morir por los celos de su esposa. Es aquí donde se encuentra el único testimonio musical de Durón que de esta ópera hispana se conserva: “Ay de mí, Deyanira”. Después, ante la insistencia de rechazo de Apolo, la ninfa Clície pide a los dioses que la conviertan en girasol para poder, al menos, seguir durante el día el movimiento del carro de su amado. Seguidamente aparecen Fauno y Sirene que, además de otorgar el riguroso momento jocoso y cómico de los graciosos,

⁷⁰⁶ *Ibid.*, f. 121v.

reafirman y mantienen el reconocimiento metateatral de la trama. Vuelve Eco a escena, observando secretamente a Narciso, y cuando este la descubre, huye de ella, provocando la desaparición de la ninfa, que, cuando consigue el bello muchacho irse, se va metamorfoseando en el concepto al que dará nombre. Este suceso es aprovechado por el dramaturgo y el equipo de escenografía y tramoya para una primera exhibición espectacular de la pieza poético-musical: «vase cubriendo de una nube transparente que vuela»⁷⁰⁷. El último número escénico que Amor y Venus ven es el que hace que Alfeo, desesperado por la obsesión de Aretusa por la caza en postergación de su posible amor por el joven, se lanza al vacío convirtiéndose en río. La conclusión de esta postrera historia escenificada por los dioses-actores se lleva a cabo superando un peldaño más la anterior: «Sube a un peñasco desde adonde se despeña a su t[ie]mpo, trayendo tras sí la corriente de un río que atraviesa el tablado»⁷⁰⁸.

En cada resolución de los mitos «*bajan Amor y Venus en dos nubes quedándose en el aire*»⁷⁰⁹, lo que supone una especie de glosa y aclaramiento de lo que se estaba representando por parte de Amor para resolver cualquier duda a Venus y conseguir así que la diosa vaya entendiendo el significado de cada uno de los ejemplos de la que es espectadora. Todas las representaciones donde las parejas se sometan a los celos, a las culpas y al amor doliente hubieron de ser enmarcadas mediante números musicales en los que, además de la propia música y de los coros, cada uno de los personajes de fatal final cantaron tonos humanos, acrecentando todavía más la sensación de supuesta desdicha y del poder omnímodo del amor. Una vez resueltos todos los mitos por orden de Amor, es la hora de sacar conclusiones. Para ello, es siempre oportuno una recapitulación general del asunto mediante un verdadero número de tramoya, ingeniería escenográfica y total voluntad de lucimiento y ostentación, pues la ocasión lo requería:

A un mismo t[ie]mpo baja Hércules en una estrella cercada de otras 28 con la piel en la una mano y la clava en la otra. Alzase el girasol y sale Clície. Baja Eco a igualar con él sobre una nube diáfana y atraviesa el río Alfeo sobre un caracol coronado de corales y perlas.

HÉRCULES	<i>Rayos corone de fuego la esfera.</i>
ALFEO	<i>Perlas tributen del agua las conchas.</i>
CLÍCIE	<i>Flores la tierra despliegue en abriles.</i>

⁷⁰⁷ *Ibid.*, f. 128r.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, f. 129v.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, f. 127r.

ECO

*Plumas el aire derrame en garzotas.*⁷¹⁰

Con este gran número final escenográfico y musical –pues muy probablemente estos versos fueron cantados junto con la pieza de música de más potencia y efusiva– se reúnen a las cuatro supuestas víctimas de amor y se las relacionan cada una con los distintos elementos físicos del cosmos. El devenir de todas ellas tiene a un quinto elemento como regente y, al fin y al cabo, es su razón de ser. Este no es otro que amor, fuerza poderosa que tiene el imperio de todos los elementos y por el cual debe su contrapuesto equilibrio el universo. Si bueno o malo, es indiferente: lo importante es que es amor la única fuerza que gobierna la naturaleza y a los humanos –inclusive a los dioses–. Con ello, la lección acaba y la madre queda satisfecha con los ejemplos que le ha mostrado su hijo:

VENUS Y Venus ya satisfecha
de su duda misteriosa
asciende otra vez a su trono pisando
la pluma rizada a sus blancas palomas.

AMOR Mientras cerrando el asunto
voces repiten sonoras
poblando los vientos de acentos que envidie
el sol en su lira, la fama en su trompa.

TODOS *Rayos corone de fuego la esfera,
perlas tributen del agua las conchas,
flores la tierra despliegue en abriles,
plumas el aire derrame en garzotas.*

Desapareciendo los cuatro, vuelan Amor y Venus

*Y se da fin a la zarzuela*⁷¹¹

De esta forma también se cierra el ejemplo que Antonio de Zamora por encargo de las personalidades de gobierno ha hecho que sea lección y expresión del nuevo monarca. Es *Quinto elemento el amor* nada más y nada menos que un espectáculo pedagógico y auto-representativo del rey dentro del cual se lleva a cabo una representación ordenada por Amor, donde los actores de esa meta-representación son los propios personajes mitológicos. Los actores de las compañías españolas, por lo tanto, representaban a su vez a unos actores. Las historias representadas son ejemplos para Venus, que, al mismo tiempo, es ejemplo para que Felipe V obtenga las enseñanzas y saque las conclusiones pertinentes que le permitan ejercer cuanto antes de un modélico y amado monarca.

⁷¹⁰ *Ibid.*, ff. 130v-131r.

⁷¹¹ *Ibid.*, f. 131v.

El mensaje “ocasional” que Zamora intentó plasmar es sencillo a la par que elocuente. Felipe debe de ser ese quinto elemento que gobierne a los otros cuatro, es decir, que ejerza de líder y de guía de la Monarquía española ante los venideros tiempos. Todos los reinos estaban deseosos de tener un rey dinámico y sentían como una necesidad imperiosa que, al contrario que Carlos II, el nuevo monarca gobernara por él mismo, pudiendo ser que llevara a la herida y casi moribunda España al mismo lugar que su abuelo había hecho con Francia. Para ello, como esperaban los españoles que hubiera entendido, Felipe V debía de comportarse como el “amor” que necesitaba la Monarquía, es decir, como fuerza ordenadora, cohesionadora y armonizadora de todo el cosmos español. Debía de regentar el poder y ser el protagonista del renacer de sus nuevos territorios. Pero, lo más importante, debía de hacerlo siempre teniendo en cuenta y buscando el bienestar y de la mano de aquellos sus muy amantes súbditos que lo servirían en todo lo que mandara. El nuevo rey, gracias al consejo de ello, habría de volver a poner a España en lo más alto reivindicando el traje español, pues

siempre que la nación española mantuvo su antiguo traje, fue vencedora. Luego que admitió géneros extranjeros, fue vencida. Con las calzas y cuellos admiró el mundo su prudencia y temió su espada. Enfadóse de este género de vestido y recibiendo con aplauso gustoso nuevos adornos, empezó a perder.⁷¹²

En el español y portentoso traje español que era esta ópera hispana, Felipe era el padre que desconocía la realidad de sus hijos, por lo que estos le enseñarían a comprenderla para que, juntos, propagaran el amor español por el mundo. El destino de Venus V estaba íntimamente ligado al de su hijo Amor español; desde su llegada el 18 de febrero compartían un único y prometedor camino. Así que *Quinto elemento es amor* fue una sincera y filial primera muestra de cariño, a la vez que una proposición para que fueran siempre juntos padre e hijos. Y, como era lógico, esperaban –y estaban convencidos– que aceptaría.

Lo que realmente supuso esa fiesta real ni los propios promotores ni el mismo autor lo podían imaginar. «Dado lo conceptuoso de la zarzuela y los nulos conocimientos del idioma español por parte del monarca, nos atrevemos a afirmar que éste no se enteró de nada. No debe de ser casual, pues, que el poeta oficial tardase varios años en representar de nuevo ante el rey»⁷¹³. Si bien esta última afirmación de Rafael Martín Martínez, como se verá, habrá que desmentirla –así como la rectificación de la denominación del subgénero–,

⁷¹² Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. 497.

⁷¹³ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 48-49.

sí que tuvo unas consecuencias negativas para Zamora –y en especial su economía– y, sobre todo, para el conjunto del teatro español. El ánimo que desde un principio tuvo el nuevo rey fue negativo, siendo el germen de su vitalicio estado melancólico. Se sentía intranquilo y añoraba a su familia y el ambiente de Versalles con el que creció. Los propios palacios que por herencia poseía eran de lo más incómodos y poco acogedores, por lo que, como decía uno de los nobles franceses que lo acompañó, «no hay de hecho verdaderas casas de recreo comparables a las de nuestro rey; es de esperar que Felipe V haga copiar en este país algunos de los modelos realizados en Francia»⁷¹⁴. No solamente el disgusto del rey estaba con los palacios españoles. El teatro y la música les eran a los franceses terriblemente aburridos y diametralmente opuestos a lo que había conocido en su país natal, además de ser la caza la actividad que realmente le apasionaba y lo emocionaba, sacándolo de su desequilibrio emocional⁷¹⁵. El choque cultural y la soledad artística y lúdica que sentía, junto con la añoranza que sentía por el arte de su patria, debieron de ser tremendos. Así pues las comedias españolas, tal y como comentó sobre el tema María del Rosario Leal Bonmatí:

Las consideraban en la corte un medio para divertirse unas horas sin grandes pretensiones, además de considerarlas totalmente ajenas a la tradición francesa: sin regla, ni decencia; hablando las mujeres y hombres con una libertad poco apropiada y, el marqués de Villena, que es considerado como un hombre de letras y próximo al sentimiento francés, opinaba que no hay ni rima ni razón y que Calderón, Solís y los otros autores más famosos no tenían nada que ver con Corneille y Racine.⁷¹⁶

A tanto llegó la desidia del rey en su nueva casa que «prefería volver a ser duque de Anjou, y no puedo aguantar España»⁷¹⁷. Pero él era el nuevo monarca de los reinos hispánicos y no podía hacer más que, al menos, convivir con sus súbditos que desde el primer momento lo veneraban. Antonio de Zamora había participado en los jeroglíficos, motes y demás inscripciones que Madrid organizó para la celebración de la entrada oficial⁷¹⁸. Los españoles le habían recibido con los brazos abiertos y las cabezas postradas, a lo que Felipe V debía de actuar en consecuencia y mostrarse receptivo para sellar la relación

⁷¹⁴ Kamen, *Felipe V...* Op. cit., p. 22.

⁷¹⁵ «La caza era la distracción diaria del rey, y era preciso que fuese la de la reina» (Louis de Saint-Simon, *Saint-Simon en España: memorias: junio de 1721-abril de 1722*, María Ángeles Pérez Samper y Jaime Lorenzo Miralles (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, 2008, p. 338).

⁷¹⁶ Cañizares, *Acis y Galatea...* Op. cit., pp. 24-25.

⁷¹⁷ Kamen, *Felipe V...* Op. cit., p. 23.

⁷¹⁸ *Descripción del adorno que se hizo en esta corte a la real entrada de su majestad nuestro católico rey don Felipe Quinto, el día catorce de abril, desde el Buen Retiro a palacio, con el gran aparato del arco, monte Parnaso y distancia de él al Prado y carrera hasta el palacio; de sus jeroglíficos, motes y demás inscripciones, según sentido literal, histórico o natural asumpto*, Sevilla, Francisco Garay, 1701.

entre señor y vasallos. Esa actitud era fundamental para, ya no solamente el nuevo rey francés, sino para la conducción de cualquier reino. Luis XIV lo había dejado escrito como código de poder para el reinado de su hijo Luis legado el momento en *Memorias sobre el arte de gobernar*, que, paradójicamente, sirvió antes a su nieto Felipe:

En aquellas memorias podía leerse que aunque “existen naciones en que la majestad de los reyes consiste en gran parte en no dejarse ver, y esto puede tener sus razones en espíritus acostumbrados a la servidumbre, que solo se gobiernan por el temor y el terror, si hay cierta singularidad en esta monarquía (en la francesa) reside en el acceso libre y fácil de los súbditos al príncipe. Es una igualdad de justicia entre este y aquellos que lo mantienen, por decirlo así, en sociedad suave y honesta, no obstante la diferencia casi infinita de nacimiento, rango y poder”, aconsejando a quien debía ser su heredero que “no os encerréis en la molición vergonzosa de vuestro palacio, mostraos a vuestros súbditos, escuchad sus demandas y hacedles justicia”.⁷¹⁹

Debía el rey tener contentos a sus súbditos mostrándose a ellos, porque a la vez que sufraga las necesidades de protección de ellos sintiéndose atendidos y reconocidos se fortalece su autoridad y su control hacia ellos de forma positiva y nunca sentido este como tiránico. Trasladado esto al territorio español, debía tener contentos y hacer que sus súbditos se sintieran realizados en cuanto a la relación con su monarca, lo que llevaría a estos a sentirse atendidos y, por lo tanto, a serle fieles y a defenderlo hasta la muerte en batalla si fuera preciso. Mostrarse abierto a su pueblo era seguro de triunfo y poder consentido y deseado por los súbditos⁷²⁰. Este contrato de la manera de gobernar absolutamente debía de ser primordial en los primeros años de Felipe V, atendiendo todavía más a la importancia significativa para tal fin que tenían las muestras representativas y simbólicas mediante el arte. Pero era ahí donde, como en los palacios, en la pintura y en cualquier expresión artística de la Monarquía española, se encontraba una clara desincronización entre el rey crecido en el arte absolutista francés y los artistas-vasallos únicamente conocedores de la etiqueta de los Austrias españoles. Como estaba ocurriendo en el teatro y la música, a Felipe V no le agradaban los pintores retratistas españoles por un claro choque de realidades y de representaciones de mundos que poco tenían que ver, tal y como lo cuenta Álvaro Pascual Chenel:

⁷¹⁹ José Miguel Morán Turina, *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990, p. 74.

⁷²⁰ En este sentido, el consejo de Luis XIV de mostrarse siempre al pueblo y no caer en la cerrazón del palacio puede contemplarse de forma simbólica con la comparación de las plantas del Palacio de Versailles y del Palacio del Buen Retiro. Mientras que el español –igual que el Alcázar Real– están constituidos entorno a un patio cerrado, el francés tiene tres bloques principales unidos en forma de C cuya fachada principal está abierta hacia el exterior.

Las razones de la insatisfacción sentida por los reyes hacia los retratistas que hasta la llegada de Ranc les hicieron esos diversos y números pintores, habría que buscarlas en una serie de circunstancias y factores coincidentes. Por un lado, la falta de calidad y parecido con el modelo, una vez pasado este por el fino tamiz de la *dissimulatio*. Por otro, su incapacidad para articular nuevas fórmulas de representación de la realeza y la majestad, a través de una serie de modelos y tipologías de retrato que dotasen de una convincente imagen a la nueva monarquía, con el fin de proyectarla dentro y fuera de sus fronteras.⁷²¹

Las concepciones francesas y españolas de la retórica representativa de la autoridad regia eran muy opuestas y no cubrían las necesidades simbólicas y, precisamente, de auto-expresión. Siempre desde la perspectiva francesa, los relativos pompa y fasto españoles eran demasiado sobrios y austeros para representar lo sublime y lo majestuoso del arte de Versailles. Así que era fundamental para instaurar verdaderamente esa dinastía que debía enmendar España cambiar la etiqueta española para aproximarla —en realidad recrearla— a la francesa. Para ello no eran útiles los artistas españoles que debían de sustituirse por franceses o italianos que les agradasen y le dieran a la nueva y renovada Monarquía española la imagen que necesitaba. Pero en ello había el peligro de contradecir la indicación de Luis XIV de abrirse al pueblo debido a un aislamiento representativo entre la identidad francesa de los reyes y la española de los súbditos que habría de controlar alguna forma.

Ocurría lo mismo en la política. Lo cierto es que el contraste que supuso los primeros meses el grupo francés que había acompañado al rey con la élite política española evidenciaba que, en realidad, «Portocarrero y Arias no solo no pensaban hacer innovación alguna en la forma tradicional de gobierno hispánico, tampoco asumían la apremiante necesidad de preparar la defensa del territorio español»⁷²². El verdadero propósito de aquella élite era mantener su puesto de influencia, total control e inmunidad⁷²³. Ante ese panorama, el nieto del rey Sol iba a tener que actuar como su abuelo, según el propio Luis XIV pensaba. España era, pues, carne de absolutismo; no de otra manera conseguía el más importante monarca del momento programar un plan de regeneración para los territorios heredados por su nieto:

⁷²¹ Álvaro Pascual Chenel, “De Austrias a Borbones: retrato, poder y propaganda en el cambio de siglo; continuidad o fractura”, en *Europa entorno a Utrecht*, Marina Torres Arce y Susana Truchel García (eds.), Santander, Universidad de Cantabria, 2014, p. 256.

⁷²² Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 40.

⁷²³ «Las medidas de “asepsia” impuestas por el arzobispo de Toledo en el entorno castellano, para preservar al nuevo rey de intrigas palaciegas, apartaron de la corte a la mayor parte de la alta nobleza, haciendo destacar más si cabe su poder, ratificado ahora con el nombramiento de Consejero de Gabinete de Felipe V» (Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. XXXIII).

Había que enderezar los vicios del gobierno español y el abandono de su Hacienda; había que apartar a Felipe V de cualquier influencia nociva que pudiera separarle de su abuelo, convencerle de lo absoluto de su poder real en España y de la conveniencia de seguir las indicaciones del rey de Francia para la colaboración entre ambas monarquías.⁷²⁴

Este fracaso en la primera toma de contacto entre el nuevo rey y el que habían de ser sus vasallos y servidores se representa extraordinariamente bien en el estreno de *Quinto elemento es amor*. La intención de Luis XIV –autor que orquestaba todas y cada una de las decisiones y movimientos que atendían al gobierno español– no era, no absoluto, aceptar la posición predominante de la élite española. Sus intenciones eran las de cambiar y reformar de arriba abajo el país para una recuperación interesadamente rápida –en especial lo que atendía a lo económico y lo militar– para preparar el reino de su nieto para apoyar bélicamente a Francia en la guerra que irremediamente iba a tener lugar en Europa⁷²⁵. Así pues, la supuesta urgencia y lamentable estado de la naturaleza política de esa España que había apoyado al partidario francés hizo que el pragmatismo desde el punto de vista francés reorganizara y se apoderara del mando:

Desde 1701 el Despacho se compuso de un puñado de importantes consejeros españoles, pero su miembro más destacado era el embajador francés, quien muy pronto impuso sus criterios. Los consejeros españoles fueron gradualmente descartados, lo cual tuvo consecuencias que no tardaron en dejarse sentir.⁷²⁶

Necesitaba Luis XIV eficiencia en muy poco tiempo de maniobra, por lo que, como es lógico en su ideario absoluto, no iba a dejar semejante responsabilidad en manos de unos políticos cuya incompetencia y falta de resolución práctica que dejaba entrever los motivos partidistas y las ambiciones particulares los había comprobado de sobra en el largo litigio por conseguir el testamento favorable de Carlos II. Era, según el embajador de Francia Michel-Jean Amelot (1655 - 1724), «deprimente tener que escoger entre una gente así» para conformar el gobierno. Pudiera observar en la extremada preocupación de la élite española en general en beneficiarse de una postura concreta la falta de aptitudes de mando y administrativas. Eso sí –tal y como declaró el propio Luis XIV al Amelot en carta en 1705–, había de practicarse una estratagema de parecer y falso reconocimiento con ellos para

⁷²⁴ Castro, *A la sombra de Felipe V...* Op. cit., p. 38.

⁷²⁵ Luis XIV al embajador francés Jean-Michel Amelot en 1702: «es de desear que sea posible llevar a cabo la reforma más completa de todos los estados de la monarquía. Pero como se trata de un problema demasiado vasto, debe [el embajador Marcin] intentar por todos los medios solucionar lo más urgente y dedicarse sobre todo a conseguir que el rey de España se encuentre en situación de contribuir de alguna manera a la guerra que el rey [de Francia] está preparando soportar» (citado por Kamen, *Felipe V...* Op. cit., p. 42).

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 22.

mantener una cierta estabilidad política que le permitiera sin obstáculos aplicar todos los planes ideados desde Versailles: «el principio que Vd. va a establecer con respecto a los grandes es válido. Es conveniente preservar todas las prerrogativas externas de su rango, y al mismo tiempo excluirlos del conocimiento de todas las materias del gobierno»⁷²⁷.

De esa forma, al citado embajador francés, le siguió una caterva de funcionarios, tecnócratas y consejeros galos que tuvieron su máximo representante en Jean Orry (1652-1719). Este personaje, que será clave en el gobierno hasta su regreso a Francia en 1715, fue el principal ideólogo de las reformas. Fundó los cimientos del nuevo sistema administrativo mediante la centralización financiera y económica, que pasó en un primero momento –y antes de la sublevación de la Corona de Aragón– en una redirección hacia la capital de todos los impuestos, lo que perjudicó seriamente a la nobleza asentista de los diferentes y divididos administrativamente reinos hispánicos. Esto sucedió primero en las dos Castillas «con el propósito de debilitar los prejuicios y antipatías internos que dividían el reino»⁷²⁸. El otro personaje clave para el nuevo panorama político que iba a bloquear a los grandes de España fue la Camarera Mayor de la reina, Marie-Anne de La Trémoille, princesa de los Ursinos (1641 - 1722). Esta agente puesta por Luis XIV fue la encargada del tutelaje de la nueva reina y de asegurarse discretamente de que tanto ella como su marido acataban y seguían las indicaciones de Versailles. Precisamente, esta aristócrata francesa y el ministro de Hacienda tuvieron rifirrafes con otros miembros franceses, como fueron con d'Estrées y Louville, tutor de Felipe V. Al final, y entre una expulsión de todos por orden de Luis XIV en 1705, la partida fue ganada por el economista y la princesa al ser requeridos de nuevo explícitamente por los reyes y regresaron a la Corte española con total poder hasta la expulsión de ambos en 1715. Por lo, en resumen, tras la llegada de Felipe V el total dominio de los asuntos de estado se resumía de la siguiente forma, según Henry Kamen: «el embajador francés controlaba las decisiones en el Despacho y la princesa de los Ursinos, en nombre de la reina, tomaba las decisiones de política general»⁷²⁹. La autoridad francesa de la Monarquía española era evidente.

Como obediente nieto del rey más poderoso del orbe, Felipe V viajó a los territorios italianos en una acción de propaganda a la fidelidad de aquellos reinos que empezaban siendo el primer frente de la guerra en Europa. El rey partió de Madrid el 5 de septiembre de 1701 hacia el reino de Nápoles –después de una también muy táctica estancia de seis

⁷²⁷ Citado desde *Ibid.*, p. 71.

⁷²⁸ Zavala, *Clandestinidad...* *Op. cit.*, p. 23.

⁷²⁹ Kamen, *Felipe V...* *Op. cit.*, p. 42.

meses en Barcelona⁷³⁰—, llegando a la capital italiana el 16 de abril de 1702. Allí, además de las muestras públicas de aclamación y regocijo del pueblo napolitano —así como también la resistencia de una parte opositora austracista—, el rey entró en contacto con toda la gran actividad musical, teatral y artística en general de la ciudad, asistiendo al estreno en privado de la ópera *Tiberio imperatore d'Oriente* en el Palacio Real de Nápoles el 8 de mayo de 1702, con música de Alessandro Scarlatti y texto de Giovanni Domenico Pallavicino⁷³¹, así como también disfrutando de las piezas cómicas de las compañías *della commedia del arte*. Estas «reavivaron su gusto por el teatro y posiblemente incitado por el marqués de Medina Sidonia, escudero del rey, y gran melómano, se produjo la contratación de la compañía de los *Trufaldines* que acompañaron y entretuvieron al rey durante su estancia en Milán, y posteriormente, en su retorno a España»⁷³². Este tuvo lugar el 17 de enero de 1703. Algo más de un año que Felipe V estuvo ausente de Madrid y, al llegar, si la débil estabilidad política con la élite política controlada por los franceses se suspendió críticamente para un fatal desenlace venidero, en el ámbito teatral no hizo más que empeorar.

Pero es importante constatar que estos primeros cómicos italianos contratados por el rey no eran propiamente cantantes de ópera o melodrama sino actores que cantaban del mismo modo que lo hacían los homónimos españoles, es decir, cuando era menester en la comedia, farsa o se introducían bailes y mascaradas. Los intérpretes que necesitaron esta primera compañía traída desde Italia, como ha estudiado Fernando Doménech Rico, estaban compuestas mayormente de solo tres músicos, por lo que no componían «una auténtica orquesta, sino un ligero apoyo por parte de la cuerda para alguna escena muy concreta, que con toda probabilidad era uno de los bailes que insertaban los italianos en sus comedias»⁷³³. En consecuencia, si, como se verá, ejecutarán piezas ya con un elemento poético-musical muy importante, estas, como en el estadio español, formaban parte de las excepciones propias de las representaciones de Palacio en ocasiones oficiales.

No obstante su naturaleza eminentemente cómica, la introducción de la tropa italiana de cómicos supuso un verdadero revés para el ambiente artístico de la Corte y, por

⁷³⁰ «Los consejeros franceses del rey deseaban disipar cualquier sentimiento negativo que pudiera haber entre los catalanes, y en su discurso el rey expresó la esperanza de que las Cortes atenderían a “todo lo que pueda ser más útil, conveniente y de justicia para su mejor gobierno, consideración y beneficio, mirando por ellos con el gran cuidado particular y cordialísimo amor que les tengo”» (*Ibid.*, p. 25).

⁷³¹ *Tiberio imperatore d'oriente, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Palazzo en el Teatro di S. Bartolomeo, per il felice arrivo in questa Fedelissima Città di Napoli del gran monarca Filippo V nostro re e signori, che dio guardi*, Napoli, Dominico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutio, 1702.

⁷³² Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, p. 163.

⁷³³ Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines...* *Op. cit.*, p. 220.

consiguiente, tuvo repercusiones políticas. La contratación de la compañía atendió única y exclusivamente al gusto del rey. En realidad, Louville se oponía por lo que representaba el hecho en detrimento del teatro francés, como se lo comunicó a Luis XIV el 3 de diciembre de 1702 desde Milán:

Se nos ha hecho contratar un grupo de comediantes italianos. No se la razón, y el rey tampoco, pues me ha dicho que prefería mucho más al grupo de comediante franceses que le podían recitar las tragedias de Corneille y Racine, porque es el único divertimento que le place y que le agrada.⁷³⁴

Esta supuesta contradicción del monarca se resuelve prontamente con la identificación del estado bipolar y melancólico que desarrollará durante toda la vida. Si bien pudiera ser que Felipe V prefiriera a sus compatriotas, el rey no le desagradaban en absoluto las comedias italianas y, muy especialmente, le recordaban a su amada esposa. Felipe V demostró desde el inicio de su reinado que no sabía estar sin una mujer al lado al frente de la Monarquía española. Este hecho le hizo ser terriblemente vulnerable a la influencia de sus esposas. Pero mientras la jovencísima María Luisa de Saboya no le acechaba en el tema político —pues este estaba controlado por la de Ursinos—, sí que tenía recelos sobre las diversiones palaciegas españolas y añoraba en demasía los espectáculos con los que creció. Por lo tanto, y de acuerdo con Fernando Doménech Rico, con toda seguridad la contratación de la compañía de los Trufaldines se produjo como un regalo de Felipe V hacia su amadísima mujer, para que se sintiera cómoda, satisfecha y contenta en su nuevo puesto, además de despejar así los momentos de melancolía y depresión de ambos⁷³⁵. Al llegar a España el nuevo rey con la compañía italiana, aparte de la alegría e ilusión de la reina, nadie más se congratuló de ello. Ni los mismos franceses. Con la corte francesa había llegado también la Real cámara de música desde París, compuesta por un elevado número de músicos franceses liderados por el compositor Henry Desmarets que, entre otras composiciones, realizaron el *Divertimento para el matrimonio del rey de España* por su boda con la italiana el 3 de noviembre de 1701 en Figueres. Suponía otra carga adicional a las maltrechas y racionalizadas para la guerra Arcas Reales el mantenimiento de la tropa italiana junto a los músicos franceses. Así que «el 14 de mayo de 1703 ordenaba el monarca español que los doce músicos franceses de cámara retornar a su país de origen, quedando sola a su servicio Henry Desmarets, quien dejaba definitivamente la corte española en diciembre de

⁷³⁴ Citado por Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, p. 164.

⁷³⁵ «En efecto, los cómicos italianos agradaron a María Luisa y expresaron siempre su devoción por la reina, como se ve en la misma dedicatoria de *Il pomo d'oro*» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines...* *Op. cit.*, p. 28).

1706»⁷³⁶. Fue esto un varapalo para los intereses franceses que, aunque gobernaban de manera absoluta la política, habían fracasado en el intento de establecer su música en la Corte de Madrid y veían cómo los italianos recibían la protección real⁷³⁷. A estos, cuando hubo que recortar los gastos de Palacio para el financiamiento de la guerra, se les cedió el Coliseo del Buen Retiro para que lo pudieran abrir a todo el público y así autofinanciarse⁷³⁸. Con ello se ratificaba la enorme distancia en lo representativo y mediático entre Monarquía y pueblo que tanto temía Luis XIV.

4.1.2. Campaña nacional por la causa borbónica

Sin embargo, la gran consecuencia de la contratación de los Trufaldines ocurrió en el plano teatral, siendo la principal víctima el elemento español y muy en especial el negocio teatral de los corrales, que vieron reducidos sus ingresos. Ya no solamente quedaba constatado el fracaso de *Quinto elemento es amor*, sino que ahora se oficializaba el gusto de los reyes. Y era italiano, no español. Siempre se ha creído que desde su viaje a Italia hasta 1707 no hubo teatro musical en la Corte de Felipe V. Ello ha hecho que se tuviera en la ausencia total de representaciones españolas la mejor prueba del aislamiento oficial de la Casa Real respecto a los súbditos españoles. Pero Begoña Lolo Herranz dio a conocer la documentación del legajo 72 bis/96 del Archivo General de Palacio y su estudio desmintió la ausencia de fiestas reales durante ese periodo⁷³⁹, cosa que desde Cotarelo se había ido repitiendo casi como cuestión de fe⁷⁴⁰. Desde el regreso a España de Felipe V correspondió exclusivamente a aquella compañía las representaciones oficiales en el Coliseo del Buen Retiro, lugar que fue cedido en exclusivo a los nuevos cómicos⁷⁴¹. El 20 de marzo se ejecutaron comedias italianas y españolas; el 25 de agosto la alegoría cómica titulada *Il pomo d'oro* para la celebración de los santos de la reina y del rey francés; y el 20 de octubre la

⁷³⁶ Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, p. 165.

⁷³⁷ Torrión, “Como a vuestra Majestad...” *Op. cit.*, pp. 763-765.

⁷³⁸ «En marzo de 1703 el rey ordenó que se cediese a la compañía “de la farsa italiana” el Real Coliseo del Buen Retiro con todos sus pertrechos, “bastidores y galería”, para sus representaciones durante tres meses a partir del día 8 de abril» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 30).

⁷³⁹ Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...”, *Op. cit.*, pp. 159-184.

⁷⁴⁰ “Siete años hacía que en España, o a lo menos en Madrid, no se oía cantar una obra nueva musical en castellano” (Cotarelo, *Historia de la zarzuela... Op. cit.*, p.75).

⁷⁴¹ «En marzo de 1703 el Conserje del Buen Retiro recibía orden de ceder el Real Coliseo a la “compañía de farsa italiana que ha mandado S. M. venir a esta corte”» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 26).

también comedia alegórica *La guerra y la paz* para el aniversario de la reina⁷⁴². A pesar que estas piezas no eran óperas sino farsas italianas con gran cantidad de música⁷⁴³, las preferencias y caprichos de los reyes habían resquebrajado de manera simbólica el plan de Luis XIV del superficial reconocimiento de lo español en la nueva Monarquía en el plano oficial. Descuidada e inconscientemente, el bien intencionado obsequio a su amada esposa había destapado las intenciones de ignorar a la clase española de todos los estados del gobierno. Por lo que es indudable que Luis XIV y su equipo diplomático dirigentes de las riendas del estado actuaron para rectificar tal desliz en el importantísimo juego de las apariencias cortesanas. En ello tuvo un papel fundamental la perspicaz y aguda princesa de los Ursinos, que «supo imprimir a la vida de la corte un nuevo aire con el que, sin anular por completo las prácticas tradicionales, supo adecuarla a las nuevas exigencias de la monarquía».⁷⁴⁴ Los reyes podían hacer que solamente los italianos fueran los encargados de divertirles, pero siempre en privado, en representaciones en estancias reservadas y que no tuvieran repercusión mediática. Las celebraciones oficiales debían ser, sino totalmente españolas, sí al menos compartidas, otorgándole a sus súbditos ese parecer de reconocimiento y valoración que tenían hacia ellos la nueva dinastía que pensaba en ellos para la ardua tarea de levantar el vuelo, la regeneración y el progreso. Eso era lo que debía de suceder —a instancias de Versailles— para que no surgiera ningún imprevisto que complicara o simplemente hiciera perder ese acuciante tiempo a Amelot, Orry o a la misma princesa de los Ursinos.

Así, tal y como ha podido averiguar Begoña Lolo Herranz, el 19 de diciembre de 1703 se representó en el Coliseo del Buen Retiro la zarzuela de Antonio de Zamora *Vengar con el fuego, el fuego y el fuego de Meleagro* para celebrar acto tan importante como fue el cumpleaños del rey, por las compañías de Juan Bautista Chavarría y de Manuel Villafior, con loa del mismo dramaturgo y con música de la loa de José de Torres⁷⁴⁵. De esa forma se aclaran las

⁷⁴² Todas las referencias de estas representaciones provienen de Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, p. 168.

⁷⁴³ Estas representaciones no se correspondían con el concepto del género poético-musical italiano serio. Por ejemplo, *Il pomo d'oro* no era «una ópera, sino una comedia mitológica escrita en su mayor parte en prosa, en donde apenas hay resto de la posible música que se utilizara en su representación. En los años siguientes tampoco hay datos que sugieran que las comedias de los Trufaldines fuesen auténticos melodramas» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines...* *Op. cit.*, p. 222).

⁷⁴⁴ Morán Turina, *La imagen del rey...* *Op. cit.*, p. 115. Para un mayor conocimiento del tema véase Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 207 y ss.

⁷⁴⁵ José de Torres, «entonces organista segundo de la Real Capilla [por detrás de Durón], compositor del que se sabe muy poco sobre su actividad en el ámbito de la música teatral» (Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, p. 170). Ni la música de la fiesta ni el nombre del compositor se saben, pudiendo ser del mismo autor. Existe relación de la representación donde aparecen detalladamente todos los datos

circunstancias y autorías de la fiesta, habiéndose contemplado la posibilidad de que fueran los italianos los responsables de tal espectáculo⁷⁴⁶, o la fecha exacta de su estreno⁷⁴⁷. La zarzuela está construida alrededor de la recreación “ocasional” de un episodio preciso de las fuentes clásicas: el mito de Meleagro y del tizón que determinaba su existencia. Zamora, como observa Lolo Herranz, modifica el original mediante licencias que permiten el reconocimiento de una clarísima “ocasionalidad”:

El texto, por otra parte, reflejaba la situación política del momento, y justificaba en buena medida la declaración de guerra en la que se hallaba inmerso el rey en defensa de sus intereses sobre el trono español; de ahí el primer título de *Vengar con el fuego el fuego*, es decir, vengar el desacato a la última voluntad de Carlos II.⁷⁴⁸

La oportunidad que supuso para todo el grupo aristócrata y del funcionariado español que se pudiera celebrar el aniversario del monarca con una pieza representante del orgullo nacional en las artes hubo de concebirse igual de válida como muestra de exaltación nacional hacia su monarca y justificaba exquisitamente a la vez que promovía la unidad entre Francia, España e Italia como perteneciente a una misma realidad histórica que habían de luchar juntos contra el agresor austríaco, portugués, holandés e inglés que pretendían derrocar ese futuro de ilusión y esperanza. No hay que olvidar que, como dijo Rodríguez de la Flor, el género poético-musical se erigió indiscutiblemente como «Operación de Estado»⁷⁴⁹. Consecuentemente, la permisividad del giro que la princesa de los Ursinos ejecutó en cuanto al teatro español y su tolerancia se convirtió en una jugada maestra en la política estratégica dictada desde Versalles⁷⁵⁰. Por un lado, eran los propios españoles los que de forma oficial iniciaban una campaña nacional para la defensa y la promoción del legítimo rey y de Francia entre la opinión pública del pueblo y la nobleza. Por el otro lado, tener entretenidos a los españoles haciendo fiestas reales oficiales para las principales celebraciones de la Casa Real hizo que pudiera rebajarse la gravedad de la contratación de los Trufaldines, convencer a la gran mayoría de la importancia del papel

anteriormente comentados (*Ibid.*, p. 179, doc. 2) y la constancia administrativa de que la representaron la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Ibid.*, pp. 178 y 180, doc. 1 y doc. 4).

⁷⁴⁶ «Es muy probable que fueran también los Trufaldines los encargados de la fiesta que se hizo a los años del rey (19 de diciembre), si bien en este caso no hay constancia de qué obra se representó ni siquiera de quiénes fueron los cómicos» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 34).

⁷⁴⁷ González Roncero señala erróneamente que el estreno fue el 5 de octubre de 1714 en el corral de la Cruz (González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 49).

⁷⁴⁸ Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, pp. 169-170.

⁷⁴⁹ Rodríguez de la Flor, “Canto catártico...” *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁵⁰ El encargo de la fiesta real fue directamente de Palacio, tal y como lo constata la orden del propio rey que, casi un año después de la representación, en septiembre de 1704, «se paguen estas dos fiestas con el caudal de gastos secretos» (*Fuentes XXIX*, doc. 70).

español en el futuro de los reinos para que, de ese modo, no se le dieran motivos que provocaran la duda, el enfado y una cierta oposición se levantara contra los ministros y consejero franceses, permitiendo así que no se rompiera el cordón umbilical que debía unir España a Francia. De esa manera, pues, puede solventarse la cuestión que se formuló la propia Begoña Lolo Herranz ante la teórica incongruencia de la representación de *Vengar con el fuego, el fuego y el fuego de Meleagro*:

No deja de resultar sorprendente que para celebrar el cumpleaños del rey, se realizara con una zarzuela, y que no se eligiese para la ocasión una vez más, una obra representada por los trufaldines, teniendo en cuenta el aborrecimiento que la reina M^a Luisa Gabriela de Saboya profesaba a la música española, a la que consideraba la peor del mundo, tal y como escribía a Madame Royale desde Barcelona en enero de 1702; y siendo patente, por otra parte, la afición que ambos monarcas sentían por el teatro italiano.⁷⁵¹

Parecía triunfar, una vez más, la excelente maniobra del estratega Luis XIV, tan delicado y celoso para las formas y los engaños que le llevaban casi siempre a la victoria. Se cubría sobradamente la opinión positiva y favorable del pueblo –que era la que realmente importaba–, sino servía para acrecentar todavía más la fidelidad y el amor de Madrid hacia los Borbones.

De esa manera, y en contra de lo que se había pensado, el año 1704 será especialmente prolífico para las fiestas reales únicamente españolas. Lolo Herranz ha podido reconocer cinco piezas poético-musicales de claro tilde nacional⁷⁵² que no son más que la continuación del plan del simulado reconocimiento oficial y todavía más engañosa vinculación del elemento español en el gobierno de la Monarquía. Así el 25 de agosto se hizo en celebración del nombre de Luis XIV la fiesta de Antonio de Solís *Las amazonas*⁷⁵³ el 5 de septiembre para festejar el aniversario del mismo rey, se representó la calderoniana *La hija del aire (primera parte)*⁷⁵⁴; el 17 de septiembre se representó la zarzuela nueva de José de Cañizares *Hasta lo insensible adora*⁷⁵⁵ para los años de la reina; el 6 de diciembre se reestrena la zarzuela de Antonio de Zamora *Áspides hay que son basiliscos* para el aniversario de la

⁷⁵¹ Lolo Herranz, “El teatro con música en la corte...” *Op. cit.*, pp. 170-171.

⁷⁵² «Estas obras, años más tardes fueron interpretadas en los teatro públicos, siendo el momento en el que los investigadores las han catalogado como obras de estreno de primeras representación, induciendo a errores importantes en torno a la actividad teatral y al propio catálogo, tanto de compositores como de literatos» (*Ibid.*, p. 171).

⁷⁵³ El compositor de la música de la loa fue Juan Serqueira de Lima, mientras que el texto fue obra de Eugenio Lobo.

⁷⁵⁴ Volvió a componer la música de la loa Serqueira, mientras que el texto fue esta vez de Antonio de Zamora.

⁷⁵⁵ Toda la música de la zarzuela fue obra de Antonio de Literes, siendo el texto de la loa de Sebastián Salvo y Vela y la música de Serqueira.

duquesa de Borgoña, esposa de Luis de Francia, hijo del Gran Delfín; y el 19 de diciembre se representó el zarzuela de Calderón *El jardín de Falerina*⁷⁵⁶ para la celebración del cumpleaños del rey⁷⁵⁷. Todas ellas fueron representadas por las compañías de Juan Bautista Chavarría y José Garcés en el Coliseo del Buen Retiro. Se llenaba, pues, la expresión oficial con fiestas reales españolas.

A nivel artístico general ocurrió algo semejante. Como es lógico, esta rectificación a nivel oficial no solamente se dio a nivel teatral palaciego. Las representaciones palaciegas de 1704 ratificarían la nueva postura ante el arte, constituido ahora mediante una basculación constante entre la tradición y la fractura⁷⁵⁸. El teatro palaciego introducirá lo que más tarde a nivel pictórico –especialmente en los retratos, según explica Álvaro Pascual Chenel– de una:

dicotomía –en ocasiones muy marcada– entre la imposición y establecimiento de una supuesta nueva imagen regia y el mantenimiento de la mayoría de las tipologías, conceptos y usos y funciones que se venían asociando con el retrato real dentro de la teoría artística prácticamente vigentes e inalterados desde el siglo XVI y que eran los que se aplicaban en la tradición retratística de la casa de Austria.⁷⁵⁹

Era primordial evitar cualquier tipo de motivo que pudiera resentir la cohesión de la unidad nacional a la causa borbónica durante el transcurso de la guerra. La princesa de los Ursinos era plenamente consciente de ello –a pesar de la desidia que ella misma sentía por las compañías teatrales españolas⁷⁶⁰– y por ese motivo, junto con el gabinete francés y, lógicamente, español, incitó a la vuelta comedida del arte representativo del propio país combinada con la introducción de la novedad y renovación que suponía el arte francés e italiano a nivel oficial. Tradición y modernidad que de manera pendular sostenían un equilibrio mediático que, una vez apartados del gobierno los gerifaltes de la política del siglo anterior, allanaba el terreno para la ejecución de, no ya solo un teórico sistema absolutista, sino de un pragmatismo político tecnócrata de la órbita francesa. Había de tener contentas y sentirse útiles y realizadas a las instituciones madrileñas. Así la realización

⁷⁵⁶ La música de la loa fue de Manuel de Villaflor y el texto de Antonio de Zamora.

⁷⁵⁷ Todas las fechas están extraídas de *Ibid.*, pp. 171-173 y 178-184.

⁷⁵⁸ Miguel Morán Turina, “Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura”, en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso, Retrato y escena del Rey*, Catálogo de la Exposición, La Granja de San Ildefonso, Segovia, 2000, pp. 70-80.

⁷⁵⁹ Pascual Chenel, “De Austrias a Borbones...” *Op. cit.*, p. 256.

⁷⁶⁰ «En palabras de Madame de los Ursinos, solo les producía aburrimiento durante dos o tres horas por la tarde» (Cañizares, *Acis y Galatea...* *Op. cit.*, p. 24), según le contó a Torcy el 20 de febrero de 1713.

de la causa estaba por delante de los gustos artísticos. Al menos durante la guerra y el afianzamiento de la sucesión.

Con respecto a la zarzuela de Antonio de Zamora es importante tratar un significativo dato. *Áspides hay que son basiliscos* fue realmente estrenada el 17 de noviembre de 1704 en casa del Duque de Veragua –Pedro Manuel Colón de Portugal, VI duque de Veragua (1651-1710)–, según informa *La Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1704⁷⁶¹. En esa ocasión junto con la zarzuela se representaron también la *Introducción a Áspides hay que son basiliscos* (loa) del mismo dramaturgo⁷⁶², el *Baile del río y del Barquillero*–estrenado previamente «en Valencia, 20 de junio de 1703»⁷⁶³– y el fin de fiesta de *El Baratillo*⁷⁶⁴. El motivo de la zarzuela está más que claro con la indicación que tras el título de la loa⁷⁶⁵, lo que releva que Antonio de Zamora no solamente estaba colaborando con la campaña nacional para la promoción de la causa borbónica desde esa oficialidad singular de las representaciones en el Buen Retiro, sino que participaba para ella con la creación de fiestas reales encargadas por la alta nobleza española que había recibido con gran alegría y satisfacción el elemento francés en el gobierno y en el ejército. Parecía, pues, que la unión del pueblo con sus extranjeros gobernantes era más que positiva y cohesionada, además de aprobando la gestión de estos últimos, como se comprueba de la postura del duque de Veragua para homenajear y agasajar laudatoriamente al mariscal Tessè al mando de los ejércitos y también un gesto solidario para el regreso de la princesa de los Ursinos de su estancia en Francia⁷⁶⁶.

Esta zarzuela de dramaturgia plenamente barroca⁷⁶⁷ hubo de agradar, al menos a las altas personalidades españolas, entre las cuales debería de estar Fadrique de Toledo Osorio, VII marqués de Villafranca del Bierzo y Mayordomo mayor, o el marqués de Leganés,

⁷⁶¹ «Ayer hizo el señor Mariscal de Tessé la función de cubrirse por Grande de España, siendo su padrino el señor duque de Veraguas [sic]; concurrió toda la grandeza de España, y después hubo un gran banquete en casa del señor duque, y a la noche comedia» (*Gaceta de Madrid*, 53, martes 18 noviembre 1704, p. 210).

⁷⁶² Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 683.

⁷⁶³ Se encuentra un testimonio del baile en BNE: MSS/ 14088. Referencia extraída de *Ibid.*, p. 682 y 683.

⁷⁶⁴ *Ídem.*

⁷⁶⁵ «Ejecutada en casa del Excelentísimo Señor duque de Veragua, la noche del día en que su Excelencia llevó a besar la mano a sus Majestades y cubrir como Grande de estos reinos al Excelentísimo Señor Mariscal de Tessè» (BNE: T/19634, f. 1).

⁷⁶⁶ Ante la negativa de Berwick de movilizar las tropas hacia el sur para recuperar Gibraltar en 1704, como comandante de los ejércitos borbónicos «de sustituyó el mariscal conde de Tessé y se le ordenó regresar a Francia. María Luisa, amiga de Tessé, apoyó el cambio, en parte porque esperaba conseguir el regreso de la princesa de los Ursinos gracias a la influencia de Tessé en Francia, y en parte también porque creía que Berwick era “un gran diablo seco del inglés, que siempre va a lo suyo”» (Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, pp. 57-58).

⁷⁶⁷ Irina Bajini ha reconocido que «la obra recoge “el topos calderoniano de la hermosura como causa de desdicha”, presente, además, en otras creaciones de Zamora» (Bajini, “Intersecciones culturales en la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 251).

Alcaide del Buen Retiro. Estos eran viejos conocidos de Zamora y claros representantes de ese grupo político español molesto con la actitud déspota de los nuevos consejeros franceses que los habían apartado del gobierno. Así que sin duda, ellos, que tenían competencias en, al menos, la organización oficial de los festejos reales –siempre por táctico permiso del plan francés de satisfacerlos superficialmente–, hubieron de coincidir en que aquella zarzuela era idónea para celebrar la fecha tan significativa como era el cumpleaños de Felipe V, el rey español que debía ser aceptado por las demás potencias – «pues nuestra isla logra / tan alta dicha, / su monarca la juren / las demás islas»⁷⁶⁸–. A la autoría española de la zarzuela se le unía un más que claro mensaje de filiación hispano-gala propagandístico. Indudablemente la pieza se englobaba en la campaña propagandística de unión y legitimación de la causa y, por lo tanto, una aclamación para el compromiso nacional y la lucha conjunta en las armas con Francia, tal y como se dice en la zarzuela:

DELFO Y pues de su voz sabemos
 quién es quien tomar intenta
 tierra en nuestra isla; y más
 viene a fomentar en ella
 su aplauso que nuestra ruina,
 recibámosle depuestas
 las armas; tan al contrario
 de lo que pensé, que sea
 teatro al festín, el que hacía
 yo para la lid palestra.⁷⁶⁹

Esta representación privada, si bien era homenaje a Tessé, la Ursinos, el anfitrión y la casa de Borbón, estaba dirigida la alta nobleza española venía a ser un llamamiento a la colaboración para el abastecimiento del ejército y un esfuerzo para el reclutamiento tan urgente de tropas⁷⁷⁰. El sentido propagandístico y de teatro de guerra de la zarzuela es innegable. Así, la misma zarzuela que se ejecutó en tan emotiva y patriota velada se llevó menos de un mes después al escenario del Coliseo del Buen Retiro. Si bien el motivo primero que llevó a escribir a Zamora una pieza de tan referente y clara “ocasionalidad” era el de apoyo al mariscal Tessé y a la princesa de los Ursinos, la variación del motivo del espectáculo del 19 de diciembre no supuso ninguna alteración de significación; todo al

⁷⁶⁸ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. 334.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁷⁷⁰ «La orden de reclutamiento general de 3 de marzo de 1703 comenzaba reconociendo la necesidad de poner remedio a la suma escasez de tropas regulares en España y la necesidad de crear tercios de 1000 hombres cada uno [...] el rey mandaba [el 4 de marzo de 1704] que le siguieran a la guerra todos los hijosdalgo de aquellas provincias de Castilla» (Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 63).

contrario, pues la exaltación y reverencia a las dos personalidades se acrecentaba y se proyectaba a todo la Monarquía en la figura de Felipe V. Así, pues, este tipo de fiestas reales –como *Hasta lo insensible adora* de Cañizares– son de una directa significación y relevancia para la promoción nacional de la Casa de Borbón y los miembros del gobierno relacionados a ellos y, a la vez, formaban parte del músculo propagandístico del estamento español que quería demostrar la valía de su propio ingenio para servir a la causa de su amado rey. En este sentido, como había sucedido con *Vengar con el fuego, el fuego*, las cinco fiestas reales españolas constituían un primer intento de impresionar al rey y a los gobernantes con el teatro lírico nacional; primer encuentro combativo poético-musical, pues, entre españoles e italianos para demostrar que estos últimos eran mejores o, al menos, capacitados totalmente de hacerse agradar y valorar la calidad y excelencia de las fiestas reales españolas. Era una forma de demostrar que no había ninguna necesidad de que los festejos auto-representativos de la Monarquía estuvieran a cargo de los italianos; era una forma de demostrar que habían aprendido y que el mundo literario español se merecía una segunda oportunidad para el divertimento y ejercer la representatividad de Felipe V y sus reinos.

Pero esta reacción diplomática y salomónica a nivel teatral y general no apagó el ya malestar e inquietud peligrosa de los grandes de España. Realmente la contratación de los Trufaldines que evidenciaba el acento extranjero de la nueva Monarquía no fue más que la explosión de aquello que ya se estaba previendo: el 1 de septiembre de 1701 el rey designó al cardenal Portocarrero como regente en su ausencia⁷⁷¹. El supuesto control del líder de la élite política castellana no pasó de un mero homenaje simbólico⁷⁷². Los ministros franceses continuaron la política de Luis XIV y la reina suspendía todas las representaciones teatrales con música de compañías y autores españoles. Nada podía hacer el supuesto regente por defender una práctica ya tradicional que, en personas como Antonio de Zamora, tanto había hecho pedagógica y sugerentemente para la causa que defendía. Esto se acució con la declaración de guerra de Austria junto con sus aliados –entre los que se había sumado el Ducado de Saboya, patria de la reina– a España a inicios de 1704, poco después del estreno de *Vengar con el fuego, el fuego*. Los mandos del ejército recayeron en generales franceses, lo que hizo que los españoles se quejaran ante Luis XIV por tener más derechos que los franceses, reivindicando que su sangre y los privilegios de su linaje les daban preferencia.

⁷⁷¹ Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 24.

⁷⁷² «El poder del cardenal parece haber sido ahora más aparente que real; porque, en la delegación de poderes, el rey le ordenaba irle dando cuenta no solo de cuanto ejecutase, sino también de otros asuntos que no debía resolver Portocarrero sin previa resolución real» (Castro, *A la sombra de Felipe V... Op. cit.*, p. 46).

Empezó, pues, un claro movimiento de intrigas y reuniones secretas del grupo político español por la decepción y el sentimiento de afrenta que el rey le había hecho, tal y como conoció el gobierno: «en una de ellas, el marqués de Villafranca, molesto, se quejaba de que las decisiones del rey en Italia habían sido dictadas por los franceses. En otra, el conde de Montalto, al recordarle que Francia estaba ayudando a España, replicó que también la ayudaba a arruinarse»⁷⁷³. Estaban tomando una conducta totalmente hostil frente al gobierno. Los puestos de relevancia dentro de la Corte y Palacio como el de Mayordomo mayor del marqués de Villafranca o el de alcaide del Buen Retiro del marqués de Leganés, si bien se les había asignado a ellos, precisamente, por el cariz simbólico y tradicional en relación a la nobleza española, carecían a la práctica de toda relevancia política. Los españoles eran, con la guerra en la Península, ninguneados por los franceses. Vale la pena rescatar el testimonio del duque de Medinaceli en una reunión con Amelot en 1706, precisamente, para calmar los ánimos de los aristócratas:

Dijo que si había algo que podía ofender a la nación y hacer que no fuera tan fiel a su príncipe como había sido a todos sus otros reyes desde el establecimiento de la monarquía, eso solo podía surgir de que le mostraran desprecio, al ver cómo los ejércitos eran mandados por extranjeros, se celebraban consejos secretos sin la participación de los personajes más importantes, y había venido gente al reino para saquearlo, y estas razones eran demasiadas poderosas y hacían que el pueblo prestara oídos a los numerosos manifiestos que los enemigos habían distribuido.⁷⁷⁴

Las intenciones de Luis XIV efectuadas por Orry eran las de agrupar todos los reinos de la Monarquía bajo un solo Despacho y un solo gobierno, suprimiendo los privilegios «que han sido un obstáculo perpetuo a la autoridad real, y un pretexto por el cual estos pueblos han estado siempre exentos de contribuir a los gastos de Estado»⁷⁷⁵, como declaró el propio rey francés. El absolutismo era fundamental para revertir la suerte de la España de los Austrias. Y en eso, claro está, los grandes iban a salir perjudicados. El que más Luis Portocarrero: invalidado de tomar cualquier decisión, en 1704 dimitió de su puesto de Despacho. Aunque Felipe V sabía que gran parte de su designación como heredero de Carlos II se debía al cardenal, «no confiaba en absoluto en su capacidad para gobernar, menos en circunstancias tan difíciles como aquellas, teniéndole, además, por ambicioso e

⁷⁷³ Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 41. «Por medio de persona fidedigna se ha sabido están muy unidos los duques de Medinaceli, Montalto, Infantado, Condestable, el marqués de Leganés [...] y otros señores, juntándose muy frecuentemente en casa de Medinaceli, donde tiene largas y secretas conversaciones» (*Ibid.*, p. 41).

⁷⁷⁴ Citado por *Ibid.*, pp. 71-72.

⁷⁷⁵ Citado por *Ibid.*, p. 85.

interesado»⁷⁷⁶. Era Portocarrero la personificación del desengaño y del tedio que corrió por la élite política española, frustrados y desalojados bruscamente del mundo privilegiado al que pertenecían. Aunque es importante diferenciar entre grados de descontento según qué personaje –proporcional al énfasis con el que defendió la causa francesa en el testamento del último rey–, lo general era de un evidente malestar entre el estamento nobiliario. Parecía que los reinos de España volvían a tener una situación parecida a la de 1520 con el extranjero Carlos I, los flamencos y el descontento de la nobleza y pueblo castellano. Pero esta vez, precisamente, la guerra y las estrategias políticas y mediáticas de los franceses evitaron unos nuevos comuneros.

Entonces, el 25 de julio de 1706 las fuerzas austracistas ocuparon Madrid. La Corte hubo de desplazarse en marcha itinerante por varias ciudades hasta llegar a Burgos. En la capital la posición de los grandes se aclaró, viendo en la entrada de las fuerzas del archiduque la oportunidad perfecta para resarcir la frustración y el insulto para su altura que habían supuesto los primeros años de Felipe V. El primero fue el cardenal Portocarrero, que ofició el *Te Deum* de proclamación del entronado Carlos III. Era llamativo que el principal artífice del advenimiento del francés «decidiera ahora –defenestrado meses atrás por la acción de los ministros franceses– dar “gracias a Dios” por la llegada del primitivo adversario»⁷⁷⁷. Le siguieron el conde de Haro, el conde de Oropesa, conde de Tendilla, el de Gálvez, el duque de Nájera, marqués de Mondéjar, el conde de Cardona y el conde de Santa Cruz. «El conde de Lemos, ex coronel de la Guardia Real, junto a su esposa, hermana del duque del Infantado, intentaron unirse a los desertores, pero fueron detenidos por los seguidores leales del rey y enviados como prisioneros a Pamplona»⁷⁷⁸, exactamente igual un año antes el duque de Leganés.

No obstante, en el pueblo había calado esa primera campaña nacional por la causa del legítimo rey. Sumándole lo incómodo que suponía una ocupación por un ejército formado en gran parte por herejes –ingleses y holandeses–, los madrileños, que no tenían mucho conocimiento de lo que ocurría verdaderamente en Palacio y de dónde salían verdaderamente las órdenes a cumplir, recibieron al nuevo rey con una hostilidad total. Si bien los nobles que no habían partido con la Corte de Felipe V sí que dieron muestras de apoyo y regocijo, en el pueblo llano y medio surgió inmediatamente un movimiento de

⁷⁷⁶ Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 38.

⁷⁷⁷ Portocarrero, *Teatro Monárquico...* *Op. cit.*, p. XXXVI.

⁷⁷⁸ Kamen, *Felipe V...* *Op. cit.*, p. 74.

resistencia y lucha contra lo que se entendía como invasor. La lealtad de Madrid hizo que el rey austríaco hubiera de hospedarse extramuros. Entonces, Antonio de Zamora,

cuando dominaron la corte las armas de Portugal, fue uno de los cuatro a quien de orden del general marqués de las Minas llamó el conde de San Pedro, consejero real, para disuadirles la constancia con que en todo aquel barrio mantenían la justa fidelidad, el amor al rey nuestro señor; y despreciando sus repetidos amagos, fue quien respondió por todos con la honra y resolución que a su majestad consta por informes del gobernador del Consejo.⁷⁷⁹

Él, como integrante del pueblo madrileño, juraba lealtad a Felipe V por todo lo que este – significaba en relación a los últimos años del siglo XVII. Ciertamente, fue el propio dramaturgo uno de los responsables directos del afianzamiento o promoción dinámica y continua de esa lealtad que Madrid había demostrado. Tras el fracaso que supuso *Quinto elemento es amor* como choque directo con la nueva realidad cortesana y palaciega que iba a constituir desde 1701 hasta el regreso del rey de Italia a comienzos de 1703, el que otrora estuviera encargado de representar habitualmente ante los reyes –fuere en representaciones privadas o en celebraciones oficiales– se encontró con su carrera palaciega bruscamente cercenada. Eso significaba un duro golpe también a su economía, máxime cuando el 20 de febrero de 1701 se le jubiló como oficial de la Secretaría de Nueva España, aunque manteniendo el salario de oficial jubilado hasta 1721⁷⁸⁰, lo hacía que solamente pudiera contar con las pagas como gentilhomme. Pero, desgraciadamente, una de las primeras medidas para reducir gastos del nuevo rey fue reducir el número de esos puestos a solamente diez, quedando el dramaturgo fuera⁷⁸¹. Si bien el reducido sueldo de oficial jubilado lo mantenía –siempre que la endeble situación del Consejo aguantó y pudo hacer frente a los gastos–, el de gentilhomme debía reclamarlo cuando uno de esos diez puestos quedaba vacante. La primera vez que pudo optar a hacerlo fue nada más y nada menos que el 11 de abril de 1709, una vez fallecido Eugenio de Miranda cuando empezó a cobrarlos⁷⁸².

Por lo tanto, irremediablemente había de buscar otras fuentes de ingresos de inmediato. No extraña, pues, que la fecha de jubilación coincidiera con el inicio de su carrera en los corrales de Madrid. Así, en la segunda quincena de mayo de 1701, se estrenó *El lucero*

⁷⁷⁹ APM: Expediente personal de Antonio de Zamora, caja 1.112/32. Citado por Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 60. Antonio Luis de Douza, marqués de las Minas, nacido en 1644, era el responsable de la campaña portuguesa de acoso al Borbón.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁸¹ *Ídem.*

⁷⁸² *Ibid.*, p. 71.

de Madrid y divino labrador, San Isidro⁷⁸³; a finales de abril o principios de mayo de 1702 *No muere quien vive en Dios, San Mercurio*⁷⁸⁴; *La fe se firma con sangre y el Primer Inquisidor San Pedro Mártir* en la Navidad de 1701⁷⁸⁵; entre 1701 y 1702 *Judas Iscariote*⁷⁸⁶; y en la Navidad de 1702 estrenó *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada*⁷⁸⁷. No extraña que todos estos títulos fueran comedias de santos e íntimamente relacionadas con la religión. A estas piezas hay que sumarle los autos sacramentales y teatro breve de la misma temática⁷⁸⁸. La entera entrega a la escritura dramática religiosa adquiere de un relevante significado si se entiende dentro del contexto socio-político de Zamora en ese Madrid de los primeros años de siglo. La alta producción de comedias hagiográficas y las participaciones en los autos sacramentales dirigidas siempre hacia el público y representadas por instituciones eminentemente españolas y madrileñas –los corrales de comedias y el Ayuntamiento de Madrid para los autos– debe insertarse en la muy consciente campaña nacional para la defensa y promoción del legítimo rey, además de otorgarle ingresos económicos que suplían la ausencia de pagos provenientes de la administración real. En ese sentido estas piezas pretendían captar la atención de un público mayormente popular y tremendamente católico mediante un mensaje religioso politizado. Una muestra de ello se encuentra, precisamente, en la versión circunstancial que hizo Zamora del auto de Calderón *El lirio y la azucena o la paz universal* de 1701, donde se le añadió fragmentos alusivos a Felipe V que producían una sugerente imagen: «aquel bellissimo joven que arrodillado se ve ante el Sacramento Augusto [...] algún día Madrid verá que, al volver el Sacramento a su casa, deja piadoso el corcel, hinca en tierra la rodilla y sigue a Dios»⁷⁸⁹. Como acicate se emplea la fórmula ya sistematizada de la gran espectacularidad requerida por varios motivos por el teatro popular como recursos de innovación y originalidad que logran atrapar al auditorio que demandaba novedad. Con ello se conseguía propagar una campaña que relacionaba a Felipe V con la bondad, la piedad, la magnanimidad y la justicia designada por la voluntad y

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 66. Con el entremés de *Los oficios y matachines* (*Ibid.*, p. 51).

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 52. Con el entremés *Las bofetadas y Baile del cometa* (*Ibid.*, pp. 52-53).

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸⁸ Para el Corpus de 1701 compuso la loa de *El lirio y la azucena o La paz general* de Calderón; para ese año también adaptó y acabó el calderoniano *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* –del que La Barrera dijo que «es imposible señalar el punto donde comienza la obra del diestro continuador» (La Barrera, *Catálogo bibliográfico... Op. cit.*, p. 503)–, aunque se estrenó en 1704; hizo el entremés *La Cañamona* para el Corpus de 1702; hizo una versión del auto de Calderón *Venir el amor al mundo* para las fiestas de 1703; para la representación del citado auto *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* para 1704 compuso la loa del *Non Plus Ultra* y el entremés de *Los apodos*, así como también para ese mismo año la loa y el entremés de *La saca* para su *La cuarta parte del mundo* (todas las referencias extraídas de Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 49-57).

⁷⁸⁹ José María Prados, “Los autos sacramentales y la monarquía española” en *Barroco, Actoas do II Congresso Internacional*, Fausto Sanches Martins (ed.), Porto, Universidade do Porto, 2003, p. 331.

gracia divina –es decir, la elección de Carlos II–. Es indudablemente una campaña de promoción panegírica a nivel popular que atribuye de forma alusiva y simbólica al nuevo rey español y a la casa de Borbón los atributos y los rasgos propios de los héroes religiosos. De esa forma Zamora une religiosidad con el poder en el plano popular de los corrales y también oficial popular de Madrid con los autos sacramentales. Esa clara intención propagandística para reafirmar lo que significaba Felipe V de avance, modernidad y justicia sin faltar a la ortodoxia religiosa expuesto en una forma que el pueblo llano pudiera captar y entender de la mejor forma –que es la de sorprenderlos y causarles admiración– fue una de las cosas que precisamente no entendió Ignacio de Luzán en el tratamiento de ese subgénero cómico, además del código teatral barroco que no atendía a verosimilitud:

Y si por lo inverosímil no apruebo en las comedias semejantes asuntos, por lo irreverente y dañoso no me parece que se pueden tampoco aprobar las comedias de santos de que hay tan gran número en España. Si alguna utilidad tienen tales comedias, es tan poca que no tiene comparación con los graves daños que causan. No es el menor de ellos el profanar cosas tan sagradas con amores, con vanidades y graciosidades poco docentes. Además de esto, ¡qué de milagros falsos, qué de historias apócrifas no se esparcen de esta manera en el vulgo ignorante, que las cree como puntos de religión y como dogmas de fe, cuando no tienen otra autoridad que la imaginación o la ignorancia del poeta!⁷⁹⁰

Lo que sí que conseguían esas piezas era que el pueblo relacionara aquella parte que en su presente llevaba la etiqueta de lo legítimo, justo y beneficioso con la trama de este tipo de comedias y de autos. Tanto más efectivo y directo era si se trataban de alegorías como en el caso de estos últimos. Entonces una “ocasionalidad” mucho más ligera y directa de este tipo de piezas hace el resto: Felipe V y la casa de Borbón representan la bondad y piedad de Dios, por lo que, ante las viles pretensiones del Demonio y otros opuestos personajes –es decir, los aliados–, hay que plantarles cara convencidos de la victoria guiada por la voluntad divina. La Guerra de Sucesión desde el primer momento también se hizo ver como una cruzada religiosa contra la herejía de los ingleses y holandeses que pretendían derribar al piadosísimo y abnegado defensor de la verdadera religión. No extraña la imagen de rey guerrero que se construyó en los primeros años de su reinado, nieto del Marte europeo⁷⁹¹. De esa forma prepara y motiva la moral y la opinión ante la inmediata guerra que se preveía, englobándose con el estallido de la guerra en la Península en 1704 como

⁷⁹⁰ Luzán, *Poética...* *Op. cit.*, p. 602.

⁷⁹¹ Debido a las circunstancias, una de las principales imágenes que se tenía de Felipe V era la del rey guerrero, la de que «el rey en la guerra es el primer soldado el modelo de su ejército, con quien se muestra totalmente solidario tanto a la hora de demostrar su valor como de sufrir privaciones» (Morán Turina, *La imagen del rey...* *Op. cit.*, p. 50).

una estimulación religiosa que se unía a la pecuniaria, pues «se trataba ahora de atraer también al pueblo llano hacia la carrera militar, por lo que se preveían una serie de incentivos»⁷⁹².

A esa campaña nacional para la defensa y la promoción de la guerra y de la resistencia por la unidad popular de la causa borbónica en el plano de los corrales de comedia hay que añadir también la comedia heroica *Preso, muerto y vencedor todos luchan con su honor en defensa de Cremona*. Esta recreaba la recuperación por las tropas borbónicas en la batalla de la lombarda ciudad del mismo nombre, acaecida el 1 de febrero de 1702⁷⁹³. Aunque la primera representación que se tiene de la pieza es de 1714⁷⁹⁴, el vacío existente en el registro de los corrales madrileños entre 1701 y 1707 esconde el más que probable estreno de tan patriótica y propagandística comedia poco después de la llegada de la noticia a la capital. El carácter informativo —pasado por el filtro de la heroicidad de las armas hispano-francesas que le otorgó Zamora, eso sí— hubo de ser notorio, como años atrás Arce y Bances Candamo hicieron con la defensa del sitio de Viena y la victoria sobre los turcos en Buda.

Redondeaba esa iniciativa nacional de apoyo y exaltación de la causa en el plano popular las representaciones hechas por encargo de casas nobiliarias antes de la ocupación austracista de Madrid. Como se ha esgrimido con anterioridad en el caso de *Áspides hay que son basiliscos*, el desplazamiento parcial pero significativo de Palacio que sufrió el dramaturgo rescindía solamente a aquellas ocasiones específicas que el gobierno francés permitía la exposición y representación de las fiestas reales dentro del plan de Luis XIV de fingido reconocimiento del elemento español. Aunque festejos oficiales, como se ha comprobado anteriormente, solamente abarcaban en 1704 cinco representaciones en el Buen Retiro. Por descontado que, aunque no ha sobrevivido suficiente documentación que lo atestigüe, los reyes disfrutaban de recreos teatrales y diversiones palaciegas privadas durante todo el

⁷⁹² Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 87.

⁷⁹³ «El episodio que recreaba era el siguiente: la ciudad italiana, ocupada por una reducida compañía española al mando de la cual está Diego de la Concha, “el muerto” del título, es ocupada el 1º de febrero de 1702 por las tropas de Eugenio de Saboya-Carignan, el *príncipe* (1663-1736); es hecho prisionero el mariscal Villeroy, François de Neufville (1644-1730), “el preso”, que había acudido en auxilio del español; tras la lucha interminable del siguiente día, el conde de Revel, “el vencedor”, recupera la ciudad causando en el ejército enemigo más de dos mil bajas» (Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 53-54). Se conserva la música de esta comedia en el Archivo de la Cofradía de la Novena (Stein, *Songs of Mortals...* *Op. cit.*, p. 228).

⁷⁹⁴ Otras representaciones: sábado 11 - martes 14 de enero de 1714, por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 566 reales (*Fuentes XVI*, p. 411).

año⁷⁹⁵. Y estas, como no, estuvieron a cargo de la tropa italiana que Zamora describió en la reveladora mojiganga de *La casa del duende* para el Corpus de 1716:

HOMBRE 1º Carteles,
si la vista no me engaña.
Vamos.

Lee. Aquí el Genarino
hace habilidades varias
y la ópera de Milán.

MUJER No había oído tal.

HOMBRE 1º Se hallan
en la corte cada día
novedades extremadas.

Sale el Duende de trofaldín.

DUENDE *Benvenuto, me signori,
vole vedere la danza
e la ópera di Milano.*⁷⁹⁶

Este duende ataviado del personaje *trofaldín* engañará al resto de los personajes españoles con total impunidad del mismo modo que lo llevaban haciendo durante toda su estancia en la Corte los cómicos italianos, siendo esta pieza de teatro breve buena señal de ello⁷⁹⁷. El total control, pues, de la compañía de los Trufaldines en ámbito privado de Palacio y las simbólicas y estratégicas representaciones palaciegas españolas obligaron a Zamora a derivar la escritura poético-musical hacia las casa nobiliarias. Estas, mediante la “ocasionalidad” de las piezas, lograrían de esa manera un importante apoyo mediático hacia

⁷⁹⁵ Fernando Doménech Rico recoge el testimonio del arrendador de los corrales José Socueba de las características del teatro que levantaron los italianos en la calle Alcalá después de noviembre de 1703, en el que «las funciones se hacían todos los días, excepto los viernes, y cuando la compañía era llamada a Palacio. Y, lo que representaba una gran novedad, estas funciones se hacían por la noche, pues Lorenzo Martínez entró a ver la comedia a las “seis de la noche”, lo que contravenía de nuevo todas las disposiciones legales establecidas para el teatro público en Madrid durante siglos» (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 37). Asimismo, el investigador aporta documentos que confirman las representaciones privadas de los italianos en Palacio, en especial en el cuarto de la reina (*Ibid.*, p. 35).

⁷⁹⁶ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 1100.

⁷⁹⁷ Resulta muy revelador el final de la mojiganga y del carácter burlesco de la situación con que lo trata Zamora:

MÚSICA Pues dale al panderillo
y a las sonajas
y forme nuestra burla
la mojiganga.
CORO Que al celebrar tal día
no es cosa impropia
el ser todos figuras
de la pandorga.

(*Ibid.*, p. 1103).

la nueva Monarquía en un intento de recuperar la confianza y el favor de ellos de cara a una reintroducción de aquellos nobles hacia los órganos de gobierno, la obtención de privilegios o, al menos, afianzar su posición dentro del nuevo sistema estatal que poco a poco los ministros franceses iban imponiendo. Y para eso confiaron en Antonio de Zamora que tan bien conocía y dominaba el arte político del teatro palaciego.

Así pues, a *Áspides hay que son basiliscos* se le podrían sumar la estudiada con anterioridad *Apolo y Dafne* —aceptando la propuesta de Raúl Angulo—, *Veneno es de amor la envidia* de antes de 1706⁷⁹⁸ y *Desprecios vengan desprecios*, también posiblemente de ese año. Resultan especialmente interesantes las circunstancias que debieron de rodear la composición de esta última si, como sugiere Martín Martínez, finalmente es de 1706⁷⁹⁹. La zarzuela vuelve a relacionar el nombre de Antonio de Zamora con el condado de Lemos: «*Zarzuela música en la celebridad de años de la excelentísima Condesa de Lemos intitulada Desprecios vengan desprecios*»⁸⁰⁰. Pero, recordando lo dicho anteriormente, los condes de Lemos fueron detenidos y encarcelados en Pamplona al querer unirse a la élite española que había cambiado de bando con la efímera ocupación de Carlos III de Madrid. Esto plantea, como se deduce, muchas dudas. Acaban de complicarse el asunto cuando en la siguiente zarzuela que en el manuscrito donde se encuentra la anterior es la famosa *Viento es la dicha de amor*, «*zarzuela música que representó el día de los años del señor conde de Lemos*»⁸⁰¹, Ginés Miguel María de la Concepción Ruiz de Castro Andrade y Portugal Osorio (1666-1741), siendo el día de su nacimiento el 16 de octubre. Esta ha sido por varios investigadores situada sobre el año entre el 1707 y 1708⁸⁰². Es cuanto menos relevante que ambas zarzuelas fueran dedicadas a los aniversarios de los dos condes de Lemos que fueron encarcelados por sedición y rebeldía. Las propuestas de Martín Martínez y González Roncero sobre a razón de la creación de esta última zarzuela son, cuanto menos, lógicas, coherentes y posibles: «conducidos ambos al castillo de Pamplona permanecieron presos hasta agosto de 1707 cuando, con motivo del nacimiento del príncipe Luis, se les dio la libertad. Lógicamente, su

⁷⁹⁸ «Señalamos este año como el de su estreno por dos razones: el primero, el hecho de que en las representaciones de 1711 sólo pagaran 140 reales. a Zamora, avala que no era "obra nueva" y más, cuando los ingresos en los primeros días de la representación fueron altísimos, aunque después bajase considerablemente la recaudación (AV Secretaría 1-361-3). En segundo lugar, Sebastián Durón, autor de la partitura de la zarzuela, se exilió voluntariamente de España en 1706 y por tanto antes de este año debió de componerla» (González Roncero, "Las zarzuelas de Antonio de Zamora..." *Op. cit.*, p. 139). No obstante, sí se tiene constancia de su representación el jueves 22 de enero de 1711 por la compañía de José de Prados en el Corral de la Cruz (*Fuentes XVI*, p. 62).

⁷⁹⁹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 59.

⁸⁰⁰ BNE: MSS/16321, f. 1r. La zarzuela ocupa los folios 1r-36r de dicho manuscrito.

⁸⁰¹ *Ibid.*, f. 37r. La zarzuela ocupa los folios 37r-36r de dicho manuscrito.

⁸⁰² Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 68; y González Roncero, "Las zarzuelas de Antonio de Zamora..." *Op. cit.*, p. 143.

primer cumpleaños tras la liberación sería motivo de celebración»⁸⁰³. En esa disyuntiva hay algo que la “ocasionalidad” puede aportar.

En una composición que oscila entre la fabulación libre y la recreación de mitos de las fuentes, Antonio de Zamora constituye principalmente la zarzuela mediante el episodio de la náyade Liríope –y, por lo tanto, representante del elemento del agua– y las pretensiones que tiene sobre ella Céfiro, hijo del viento. Es impresionantemente significativo el hecho que en la tradición clásica el amado de Liríope es el dios-río Cefiso, con el que tendrá al malogrado Narciso⁸⁰⁴. Pero a Antonio de Zamora este episodio no le sirviera para la utilidad simbólica y “ocasional” que pretendía, así que, ante el parecido fonético entre los dos personajes masculinos, escogió al elemento del viento, Céfiro. Este se presenta de la manera más representativa que ha de tener durante todo el desarrollo de la pieza: incendia el templo de Amor por despecho hacia el rechazo de una de sus sacerdotisas, Liríope. Tiresias, astrológico adivino, predice el nacimiento de Narciso, hijo de Céfiro y Liríope, que morirá desgraciado por causa de la ninfa Eco. Tras ello la náyade y sacerdotisa se desespera y se intentó suicidar y evitar así la fatalidad del hado. Pero los personajes secundarios van en su busca y logran detener su deseo. Esto permite que Céfiro reemprenda su obstinado deseo y vuelva dispuesto a llevársela a toda costa. El hijo del viento, en una impresionante puesta en escena musical y escenográfica, donde canta y hace volar las flores del ramo de la ninfa, está a punto de ser definitivamente seducida por el que la quiere privar de su libertad y consumir su trágico hado. Lo intenta impedir pidiéndoles a las otras ninfas ayuda, pero Céfiro vuelve a disipar la voz de la joven mediante su canto, mediante el viento. De esa manera Céfiro consigue su objetivo y se lleva a Liríope a su elemento, el aire. Apareciendo en *deus ex machina*, Amor se presenta enfurecido por no haber podido evitar que aquel que había quemado su templo y raptado a su sacerdotisa se saliera con la suya. No obstante, Liríope acaba aceptando a Céfiro y, con él, el hado que le espera porque ha entendido que el amor lo vence todo y todo lo vale, arrojándose al sincero y bondadoso amor. Con este giro, el dios se siente satisfecho por la superación de Liríope al miedo de su destino que estaba condicionado por el amor. Y, de esta manera, acaba *Viento es la dicha de amor*, zarzuela dedicada al conde de Lemos:

TIRESIAS En fin, invencible el hado
 su vaticinio cumplió.

⁸⁰³ González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 143.

⁸⁰⁴ En las *Metamorfosis* de Ovidio esto se cuenta en el tercer libro, vv. 341-352.

CÉFIRO Con que aplaudiendo mi dicha
 en tanto que vuelta doy
 al boreal Alcázar mío,
 repita la aclamación.

TODOS Y MÚSICA Que vano intenta el rigor
 frustrar de amor el intento,
 pues para adular al viento,
 viento es la dicha de amor.⁸⁰⁵

Resulta claro el mensaje de cumplimento y aceptación de la ley y de la justicia —es decir, el amor— que debe regentar la vida de los hombres de bien, siendo el conde de Lemos un gran exponente de ello. Las probabilidades que esta fiesta fuera realizada para después del presidio del conde tras el acto de deslealtad hacia Felipe V se acrecientan con el mensaje “ocasional” que Zamora, utilizando la fábula modificada de Liríope y Céfiro transmite al homenajeados. Después de la demostración de magnanimidad y piedad del justo y legítimo rey con su amnistía, lo que ha de hacer es rectificar su afrenta, pues no ha de tener miedo del irremediable destino que le espera a España, es decir, Felipe V. A pesar de las dudas y del temor que pudiera surgir en el panorama de la guerra, los condes de Lemos han de tener plena confianza en la única opción que permitirá el equilibrio y la paz de los reinos y han de vencer sus miedos —que son equivocaciones— al hado que está escrito por Amor, es decir, Felipe V. Así pues, deben pedir públicamente disculpas, jurarle la misma fidelidad que a Amor Liríope y Céfiro y colaborar en todo lo que pueda con el buen desarrollo de la Guerra de Sucesión a favor de aquel que, como Amor a Céfiro, les ha perdonado. La experiencia en la cárcel le ha servido de mucho —«aplaudiendo mi dicha», así que ha salido convencido de corregir la actitud violenta hacia su soberano —«en tanto que vuelta doy / al boreal Alcázar mío»—. A él le deben la libertad, entendiéndose que el olvido —y, por lo tanto, su perdón— es la dicha del poder, es decir, de la gracia divina y beneficiaria que hay en el rey. Esa razón ata a los condes indirectamente a saldar su deuda de honor volcándose en la causa y convenciéndose definitivamente de lo equivocado de su anterior conducta. Como los condes de Lemos, la decisión del Felipe V de darle el perdón a los las figuras de más peso de aquella nobleza que lo había traicionado barrió de inmediato la oposición interna que había tenido desde su llegada a España. El caso más representativo de esto fue, precisamente, el cardenal de Portocarrero⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ BNE: MSS/16321, ff. 74r-74v.

⁸⁰⁶ Después de la amnistía, el cardenal «consiguió mantenerse en su arzobispado de Toledo, pidiendo perdón Felipe V y ofreciéndole de nuevo su lealtad. Esta no fue rechazada pero desde luego sí puesta en cuarentena. Portocarrero no volvió a ejercer nunca un puesto político, aunque en su dignidad de titular de la

No cabe duda de la implicación política de esta zarzuela contextualizada históricamente. Pues bien, la fiesta real para el aniversario de la condesa es todavía más relevante. Como siempre ocurre, en el final de la pieza se encuentra el momento en que la referencia entre la expresión mitológica y la realidad que motivó la creación de la fiesta es más estrecha y deja entrever mejor el significado “ocasional”. En él se encuentra esto:

CANTAN TODOS En eternidad florida
viva su hermoso arbol
y al feliz consorte unida
asegure el sol la vida
del mejor rayo del sol.⁸⁰⁷

La condesa, encerrada también junto a su marido, su consorte, en la prisión navarra, salió junto con él. Se les culpaban exactamente de los mismos cargos. Una vez liberados y teniendo en cuenta la significación de la zarzuela anterior, todo se presenta evidente y claro. Una vez que han aprendido la lección de la sublevación y traición al rey, ella, «al feliz consorte unida» ha de procurarse un buen porvenir, y este solamente será posible si sigue la senda de la justicia y de lo correcto, es decir, «del mejor rayo del sol». Sobran los comentarios entre la analogía simbólica entre Felipe V y su relación con su ilustre abuelo Luis XIV.

Queda demostrado que solamente pudieron ser ejecutadas ambas zarzuelas después de la puesta en libertad de los condes y de la consiguiente disculpa pública, es decir, sobre el último tercio de año de 1707. Entonces aparece este documento administrativo:

Decreto de S.M., sobre que las compañías no representen en casas particulares. 23 de febrero [de 1708]. Don Francisco Ronquillo a la Villa de Madrid. "Habiendo puesto en las reales manos de S. M. la representación que V. S. hizo en 17 del corriente con motivo de haber faltado el día 14 en los dos corrales la representación de las comedias al pueblo, por la causa de haber hecho un festejo particular, se ha servido S.M., en vista de lo que V. S. refiere en este punto, y providencias que para en adelante pide V. S., de tomar la resolución siguiente:

Está bien se observen las reglas dadas sobre esto. Cuya real resolución participo a V. S. para que en su inteligencia de V. S. las providencias y órdenes convenientes para su cumplimiento en la parte que le toque.⁸⁰⁸

sede primada de Toledo, bautizó al príncipe de Asturias, don Luis, en diciembre de 1707 y un año más tarde actuó de padrino en el juramento que el príncipe hizo en la iglesia de San Jerónimo como heredero de la Corona. Fue su último acto público relevante antes de fallecer» (Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. XXXVIII).

⁸⁰⁷ BNE: MSS/16321, f. 36r.

⁸⁰⁸ Fuentes XI, p. 104.

Efectivamente, parece que el miembro del Consejo de Castilla, Ronquillo, en conocimiento de que se habían llevado a cabo representaciones privadas por parte de algunos nobles que supusieron la detención del funcionamiento de los corrales de comedias –esenciales para mantener la moral del pueblo alta y afín al rey–, mandó en nombre de Felipe V que esas prácticas se detuvieran de inmediato. Muy posiblemente fueran estas dos zarzuelas a los condes de Lemos los que motivaron la resolución real, pues las fechas coinciden perfectamente. Así que, una vez estudiadas brevemente ambas “ocasionalidades” y este último documento, se ve que, a falta de la aparición de más evidencias que lo atestigüen, deben datarse *Desprecios vengan desprecios* y *Viento es la dicha de amor* para principios de año de 1708. Y ambas, como se ha visto, quedan inscritas dentro de la campaña propagandística de promoción y demostración mediante el teatro popular y palaciego de la causa de Felipe V como la única justa, legítima y digna de ser valorada positivamente. Había que derrotar a los extranjeros invasores y Antonio de Zamora lo hizo mediante la concienciación y exaltación mediática, siendo altavoz y abanderado de Felipe V, un rey que, parecía, seguía confiando en los ingenios españoles para las celebraciones oficiales.

Pero no solamente el madrileño participó a la causa con su teatro. Así como hizo con las victorias militares también ensalzó la resistencia a la ocupación de Madrid el verano de 1706 de algunos grande de España que eran totalmente leales al rey. Cantó con un soneto la actitud del duque de Medina-Sidonia al negarse a caer en el chantaje que el marqués de las Minas, general español que entró en la capital con una compañía de caballería portuguesa, le hizo para hacer el canje de prisioneros por la condesa de Niebla –hija del duque– y de sus hijos⁸⁰⁹. Zamora aprovechó el incidente para presentar al Caballerizo Mayor de Felipe V que lo había acompañado a Italia como el famoso héroe de Tarifa, analogía que repetía el dramaturgo de *El blasón de los Guzmanes y cerco de Tarifa* de 1691 cuando el por entonces virrey de Cataluña combatía, paradójicamente, a los franceses. La heroicidad de Medina-Sidonia se postuló como ejemplo de conducta de la nobleza y reafirmación de la viveza y fuerza de la causa que el dramaturgo propagaba literariamente, todavía más después del regreso de Felipe V a la capital, que fue motivo de una

⁸⁰⁹ "A la heroica respuesta con que el excelentísimo señor duque de Medina-Sidonia se negó a la proposición del canje de su hija la excelentísima condesa de Niebla e hijos, prisioneras en el ejército del marqués de las Minas, queriendo antes su pérdida que su libertad, con pasaporte de vasallo del duque de Berganza. Soneto de Antonio de Zamora", en *Las Poesías de Don Joseph Peres de Montoro y de otros Autores. Recogidas por D. Juan Isidro Faxardo y Monroy, caballero de la orden de Calatrava y oficial de la Secretaría de Estado*, 1712, f. 267v. (BNM: MSS/3916, f. 267v).

composición típica para aquellos casos: *Epinicio métrico, prosfonema numeroso* al regreso de Felipe V⁸¹⁰.

4.1.3. Campaña de reivindicación del elemento español en la Corte

Aunque Antonio de Zamora no conociera exactamente la totalidad de la compleja realidad política en el gobierno y el general alejamiento del elemento español del gobierno – a pesar que el puesto de Secretario de Despacho Universal fue siempre ocupado por un español⁸¹¹, el poder factico provenía del embajador francés, la Ursinos y Orry, que influían en las decisiones del rey–, sí que había comprobado cómo habían sido los defensores de Madrid el mismo pueblo y algunos nobles que Zamora se encargó de ensalzar y que se conociera públicamente y llegara a oídos del rey su fidelidad y disposición de sacrificio por la causa. Esa muestra de verdadero heroísmo por parte de Medina-Sidonia exteriorizaba mediáticamente la gran altura de la nobleza española y la inquebrantable palabra de su honor. Esto planteaba la cuestión de que la fidelidad y el mérito demostrado de los españoles era igualmente válidos y, es más, necesaria, pues eran ellos quienes luchaban por su tierra y por su rey; eran ellos quienes, como el pueblo de Madrid lo demostró, rechazaban al invasor y eran ellos –como Medina-Sidonia y el propio Zamora– quienes defendían con honor y una estima infinita su fidelidad y sentimiento de pertenencia de la realidad histórica que se estaba construyendo con el nuevo rey. A pesar de las coacciones y de las presiones de los enemigos, ellos eran buenos vasallos españoles.

Esta experiencia personal de Zamora se juntó con la de las otras personalidades relevantes de Madrid, que, una vez había regresado la Corte a la ciudad, comprobaron como todo continuaba igual: los franceses llevando las riendas de la Monarquía y los italianos divirtiendo de nuevo a los reyes. Así que todo este arroyo de discreto malestar –

⁸¹⁰ *Epinicio métrico, prosfonema numeroso, en que explica su júbilo el reverente afecto de la corte, en la deseada feliz restitución a ella de su monarca don Philipo Quinto a quien humillado le consagra por mano del Señor Don Juan Claros Alonso / Don Antonio de Zamora* en Madrid, imprenta de Agustín Fernández, 1706: 12 pp. (BNE: VE/419/31; VE/1186/9; RB: III/6494 (49).

⁸¹¹ «Su labor era la que venía ya desempeñando: consistía en leer, resumidos, los asuntos del día ante el monarca, anotando después las respuestas para transmitir las a sus destinatarios [...] Sin iniciativa ni responsabilidad, la labor del secretario del Despacho Universal era mecánica. A pesar de lo cual, la proximidad a la figura del monarca le confería prestigio y capacidad de influencia» (Castro, *A la sombra de Felipe V... Op. cit.*, pp. 37-38). Entre 1700 y febrero de 1705 ocupó el cargo Antonio de Ubilla; entre febrero de 1705 y noviembre de 1714 el marqués de Canales y a partir de ese año hasta enero de 1724 José de Grimaldo.

nunca exteriorizado y siempre desde la concepción previa del respeto y sumisión a la autoridad real— se encauzó en la institución del Ayuntamiento de Madrid. Como se verá, de ella saldrán todas las muestras de afecto y homenaje protagonizadas exclusivamente por los españoles. Será por la iniciativa de la Villa que se publicarán compendios poéticos en celebración de eventos importantes de la familia real y la Casa de Borbón, como serán el nacimiento de los príncipes Luis y Fernando o cualquier otro asunto y ocasión relacionados a la Monarquía que pudiera ser cantado y alabado por Madrid. Será la Villa de Madrid la que prosiga con las fiestas del Corpus Christi a pesar de haber recibido en 1705 un duro varapalo de menosprecio por parte de los reyes al dejar de asistir a las representaciones de los autos sacramentales, lo que reflejaba una actitud muy «clara de los soberanos hacia el teatro en lengua española»⁸¹².

Pero lejos de protestar por el menosprecio y la afrenta a la arraigadísima tradición que conformaba parte de la idiosincrasia cultural de los españoles, los hombres de Madrid tomaron una posición, podríamos decir, de reactancia, en otras palabras, de psicología inversa. Será a partir de la vuelta a la capital que se intensificarán las expresiones artísticas y muy en especial las literarias de adulación y exaltación de la Monarquía. Esta actitud será un claro y enfático intento de captar la atención de los reyes para conseguir revertir el papel secundario del elemento español tras la inhabilitación práctica de los Consejos tradicionales del sistema de los Austrias. El gran esfuerzo y el compromiso del pueblo y la elite fiel española se expresaba perfectamente en la diversa y, por primera vez, también fuera de los ámbitos palaciegos producción de Antonio de Zamora, por lo que, además de continuar agradeciendo y venerando al rey, se debía aumentar esas muestras de cariño, lealtad y compromiso para, si no ver a valeroso, eficientes y leales personalidades españolas al frente de las secretarías de Estado, de los Consejos y, con menos esperanzas, en el ejército, sí en las fiestas reales oficiales, en las muestras artísticas relacionadas con la Corte y la Monarquía y, muy especialmente, en ser protagonistas de todo el entretenimiento público y privado de los reyes; ser los únicos dueños del Coliseo —aunque lo complicaba también su mal estado⁸¹³—, del Salón Dorado y de los cuartos de los reyes, en especial de la reina. Para eso, entonces, había que llevar a cabo una vasta campaña de ostentación, precisamente, con fiestas reales español.

⁸¹² Fuentes XI, p. 40.

⁸¹³ Doménech Rico transcribe el informe de inspección que realizó el maestro de obras Teodoro Ardemans el 23 de abril de 1705, dando noticia de la peligrosidad de la representación de obras de gran teatro con tramoya si no se llevan a cabo reformas de rehabilitación (Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 36).

Después del monopolio italiano en el Coliseo del Buen Retiro, a estos se les dio licencia de que levantaran un teatro en la calle Alcalá; «en contra de todas las disposiciones del Ayuntamiento, se instalaba en la villa una nueva compañía en clara competencia con las de los corrales de la Cruz y el Príncipe»⁸¹⁴. De esta manera la Villa perdía el total control del teatro popular ante una compañía que, además, ofertaba farsas de contenido reprehensible y de una procacidad inusitada en España. Como es comprensible, todo esto agravó la inquietud y la supuesta afrenta que los italianos estaban realizando al teatro español desde su llegada a España. Era momento, entonces, de intensificar, además de las quejas a los soberanos por competencia desleal⁸¹⁵, la posición con el poder por parte de los castellanos. Así pues, Antonio de Zamora, utilizando la plataforma del Ayuntamiento de Madrid, inicio una empresa oficialista de signo mínimamente variable de la anterior, pero cuya focalización era especialmente reveladora de la intención de la misma y de lo que se proponía conseguir. Esta fue una campaña por la reivindicación nacional al rey en detrimento del proteccionismo del que se favorecían los cómicos italianos y, también, del monopolio gubernamental y administrativo francés. Esta postura no excedía en demasiado la anterior en lo que a ideología y política respetaba. Se continuaba una afectuosa y convincente línea de exaltación de la Monarquía de Felipe V, de Luis XIV y, muy especialmente, se centraba en los tiempos de guerra que corrían el agradecimiento pleno de todo el pueblo español fiel al heredero legítimo de Carlos II a su ayuda militar. A pesar de ese pleito de los castellanos en el asunto que se sienten ofendidos y menospreciados, en ningún momento se vislumbra queja ni reparo que pudiera achacársele a la autoridad real. Totalmente al contrario. Como en la relación que la “ocasionalidad” establece entre el dramaturgo y el monarca, el mensaje siempre parte desde mucho más que el respeto, desde el vasallaje y la sumisión. Lo que pudiera parecer crítica no es más que una petición sincera y que parte desde la admiración y la confianza de que el rey otorgue justicia, pues él propio para impartirla siendo su veredicto incuestionable.

En ese contexto, pues, el Ayuntamiento creyó ver en la opción de una grandilocuente y continua cadena de homenajes a la Casa de Borbón la mejor manera de hacer llegar la reclamación de que retornara el aspecto español a todos los ámbitos oficiales de la Monarquía. Que fuera la Villa de Madrid la que sufragara todos los costes de los espectáculos en un momento difícil para la economía del Estado por la guerra y, por lo

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁸¹⁵ Pueden verse los pleitos y las denuncias, así como su comentario, que José Socueba dirigió al juez protector y el rechazo real que transmitió el duque de Montellano en *Ibid.*, pp. 38-41.

tanto, que ese gesto tuviera mayor relevancia y lo valora el gobierno hubo de ser uno de los garantes que convencieron a los madrileños en la puesta en práctica de esa campaña. Las persistentes muestras de amor, fidelidad y alegría a Felipe V de los castellanos funcionarán –o esa era su intención– de golpe de efecto y de toque de atención, especialmente en forma de fiestas reales. En este hecho se percibe la continuidad proveniente de la antigua dinastía por parte de los funcionarios y hombres ilustres de la capital de la concepción del género poético-musical español como mejor representación y auto-expresión de la Monarquía española, que, como creían legítimo también, debía de ser en el reinado de Felipe V. Huelga decir que lo que buscaba esta campaña por la reivindicación nacional era también, como en los años anteriores, la propaganda y el afianzamiento de un mensaje de unidad nacional contra el agresor extranjero. No se refería este último a los franceses, pues, la postura oficial era la fraternidad que había nacido con la dinástica unión de las coronas española y francesa. Y, con esta muestra de patriotismo a la vez que fidelidad a la Casa de Borbón, el Ayuntamiento de Madrid había de hacer cortés y lisonjeramente un efecto de presión para reclamar la vuelta del acento español en toda la Monarquía.

El momento más determinante para la potenciación de esa campaña fue durante todo el año de 1707. En él sucedieron acontecimientos que marcarán no solamente el devenir de la guerra y, por lo tanto, la ratificación por las armas de la sucesión de Felipe V que todo el pueblo castellano enarbolaba, sino también el fruto palpable de las pretensiones y reclamaciones españolas al reconocimiento oficial.

La alta valoración del ejército hispano-galo entre los castellanos aumentó cuando, el 10 de abril del mismo año, el mismísimo tío del monarca, Felipe de Orleans, llegó a Madrid para relevar al duque de Berwick como comandante en jefe de los ejércitos borbónicos. Pero antes de que ese produjera, el hijo ilegítimo de Jacobo II de Inglaterra que había desertado uniéndose a la causa de Felipe V hubo cerrar su comandancia general en la Guerra de Sucesión con un broche de oro. La decisiva victoria de los ejércitos borbónicos en la batalla de Almansa –que tuvo lugar en dicha localidad albaceteña el 25 de abril de 1707– abrió la puerta para la conquista de los reinos de la Corona de Aragón, territorio dominado por el bando austracista. Valencia y Aragón cayeron rápidamente, derogándoseles los fueros por traición y rebeldía. A ese contexto victorioso habría que sumarle el embarazo de la reina María Luisa de Saboya. Se presentaba, pues, un oportunidad inmejorable para la Villa de Madrid en su intento de golpe de efecto y propagandístico hacia los reyes. Y, como era lógico y esperable, confiaron tan importante

misión al más renombrado ingenio español de la Corte. Hay constancia de que en fecha anterior a julio de ese año se le encomendaron a Antonio de Zamora la escritura de cuatro fiestas para celebrar tan favorable año, tal y como dice el propio Antonio de Zamora: «[...] para que se le adelante la media fiesta que le resta por percibir en cumplimiento a las cuatro que le ofreció y cumplirá don Antonio con la que está escribiendo para cuando se celebre el parto de la Reina nuestra Señora»⁸¹⁶. La primera había de ser una verdadera ofrenda a la familia real francesa: *La Poncella de Orleans*. No queda muy claro si esta pieza histórica y heroica fue representada en un ambiente palaciego, pues para su datación solamente se dispone de un recibo de la compañía de Blas Polope el 5 de mayo de 1707 correspondiente a los corrales de comedias⁸¹⁷. Tampoco queda clara la participación de alguna forma en la comedia que Rafael Martín Martínez le atribuye a Cañizares⁸¹⁸. Sea cual fuera su estreno y la colaboración del otro dramaturgo, lo cierto es que la comedia se inscribe como la primera muestra de sincero y venerado afecto que Madrid ofrecerá a los reyes y a la causa de la guerra por la que tanto estaban sufriendo los madrileños. De la identidad de las otras tres solamente se pueden asegurar dos: *Todo lo vence el amor* y *Alcázar de la razón y centro del regocijo*.

La cuarta sugiere Martín Martínez que pudiera ser *Victoria por el amor*, pues «el título lo sugiere. Aunque desconocemos la pieza, es posible que se trate de la llamada *Adonis*, conservada manuscrita en la Biblioteca Palatina-Parmense»⁸¹⁹, que pudo coincidir con la única impresión que se conoce con ese título, publicada en Valladolid por Alonso del Riego⁸²⁰. No obstante, esta zarzuela también está atribuida a Manuel Morchón⁸²¹. Lo más probable es que el testimonio de Valladolid por la imprenta de Alonso Riego no se corresponda al año 1707 año que propone Rafael Martín Martínez, ya que la primer obra hecha por este impresor vallisoletano se remonta a 1716⁸²² y no con toda la seguridad, haciendo que sea muy poco probable que un novato impresor vallisoletano publique una

⁸¹⁶ *Fuentes XI*, p. 94.

⁸¹⁷ El autor de comedias cobró 150 reales «por la mitad del teatro de *La Poncella de Orleans*» (*Fuentes XI*, p. 83).

⁸¹⁸ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 678.

⁸¹⁹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 81. El testimonio Adonis se encuentra en la Biblioteca Palatina-Parmense de Parma bajo la signatura CC*.IV.28033 t. XLII.

⁸²⁰ *Victoria por el Amor*, Valladolid, Alonso del Riego, [1707]: BNE, T/5016.

⁸²¹ «Citada en diversas ocasiones a nombre de Zamora, aunque nunca documentada, la zarzuela *Victoria por el Amor* responde igualmente al título de una obra de Manuel Morchón. Antonio de Restori afirma que una obra titulada *Adonis* puede ser la misma de la que hablamos, aunque el verso inicial de sendas piezas no coincide. Añadimos en la presente bibliografía las dos referencias a la espera de una pronta aclaración» (Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 245).

⁸²² *Mundo nuevo descubierto en un eucarístico átomo aplauso universal que ofrecieron a Cristo en el Sacramento proclamado por P. Fr. Manuel Antonio Sánchez del Orden de N. P. S. Francisco*, Valladolid, Alonso Riego, 1716, p. 92 (BNE: VE/312/24).

fiesta real dedicada a semejante celebración de 1707 por el nacimiento del Príncipe en Madrid. Todo este cúmulo de datos hace que sea poco posible la relación del testimonio con esa tercera fiesta real de Zamora para 1707 y, por lo tanto, desconociendo totalmente cuál pudiera ser⁸²³.

Lo que interesa de esas tres reconocidas piezas de Zamora es, precisamente, ser tres diferentes muestras de la campaña reivindicativa del elemento español por el Ayuntamiento. Antonio de Zamora, como se comprobará, se erigirá con contundencia como máximo exponente del estamento cultural y artístico español que ofrece sus servicios a la causa por la que fue encarcelado injustamente. Muy seguramente este hecho le otorgó más credenciales y motivos de los ya demostrados en la carrera palaciega del dramaturgo para ser el elegido en el múltiple agasajo teatral que Madrid quería regalar en un claro ejemplo de autopromoción. Es el Ayuntamiento el que, ante tal prometedor contexto festivo, se esfuerza y se implica al máximo para, directamente, impresionar a los reyes y, de esa forma, transmitirles la petición de reconocimiento. La ostentación pragmática de las fiestas reales adquiere aquí una fundamental importancia como medio principal para lograr el objetivo de obtener el favor del rey, tal y como lo deja entender muy claramente José Martínez, secretario de la Junta de Festejos del Ayuntamiento de Madrid para las festividades relacionadas con el parto de la reina María Luisa, que han de superar en mucho los análogos por el nacimiento del último rey de los Austrias:

Contemplando este con mayores circunstancias por lo mucho que importa la deseada sucesión de esta monarquía al bien y a la quietud de toda la cristiandad, en que Madrid logra el mayor interés, por tener en esta villa la asistencia de su monarca, hallándose con la obligación, por su amor y experimentada e inimitable lealtad, de excederse en esta ocasión con las mayores demostraciones que sean posibles.⁸²⁴

Las tres fiestas atienden a los tres grandes eventos del año. La primera pieza, La comentada, *Poncella de Orleans*, constituye una superación de aquello que ya hizo Zamora en 1702 con *Preso, muerto y vencedor*. A la admiración y alabanza hacia un hecho histórico

⁸²³ Además hay una comedia titulada *Victoria por el amor* en el manuscrito MSS/14886 de la BNE que Alberto de la Barrera (*Catálogo bibliográfico... Op. cit.*, pp. 99-100) la vinculó a Jacinto Cordero (1606-1646). Según A. Paz y Meliá (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934, tomo I, p. 385) este testimonio es autógrafo, está firmado y la pieza también se la conoce con el título *No hay fuerza contra el amor* aunque la atribuye a Jacinto López, un actor y músico cuya actividad corre por los años de 1635 y 1669, cosa que es totalmente improbable. Por otro lado, Aguilar y Piñal (*Bibliografía de autores españoles... Op. cit.*, p. 247) da noticia de una *Relación de la comedia Victoria por el amor*, escrita por el mismo Jacinto Cordero, hecho este que aproxima aún más la obra a dicho autor y a la época de la primera mitad del siglo XVII.

⁸²⁴ *Fuentes XXXII*, p. 36.

reciente propio del género heroico en época de guerra hay que sumarle la muestra de gratitud hacia el homenajeado de la pieza, es decir, el duque de Orleans. La relación de la heroína francesa con el nuevo comandante en jefe de los ejércitos borbónicos, como es lógico, va mucho más allá de las coincidencias en el título. Incomprensiblemente, la comedia ha sido tildada de ajena a cualquier acontecimiento político y no más interesante de su trama sentimental por Elisabeth Frenzel⁸²⁵. Esa inoportuna interpretación ha sido rectificada por Martín Martínez, que reconoce sin muchas dificultades –las mismas que sugiere la obra en su contexto histórico– el ataque a la alianza aliada contra los Borbones:

En los episodios históricos que forman la trama de la obra zamorana, la Liga formada por ambos estados es, precisamente, el enemigo que Juana de Arco combate. Circunstancia paralela, por tanto, de que se hace eco el dramaturgo madrileño. Así, en nuestra opinión, la legendaria pastora francesa actúa como estímulo y reflejo de la conducta del militar francés a quien va dirigida la fiesta teatral.⁸²⁶

Todavía más importancia adquiere la pieza en sí y su clarividente mensaje de alabanza al tío de Felipe V cuando se sabe que el duque no había dirigido todavía el mando en ninguna batalla. La de Almansa la había ganado Berwick, llegando Orleans un día después de la victoria. Este dato revela las verdaderas intenciones de la creación de la pieza: primero la de rendir muestra de fidelidad, gratitud y entusiasmo a que semejante hombre acudiera a apoyar a la causa justa por la que el pueblo castellano estaba muriendo y, en segundo lugar, la de continuar con la propaganda y cohesión de la unidad nacional entorno a la misma causa española y francesa de los Borbones. Es por esta última razón que sería muy práctica y beneficiosa para la opinión pública su representación en tan indicados tiempos, pudiendo conseguir un valioso efecto de euforia y confianza popular o de perduración de la sensibilidad a la causa, como sucedió años más tarde⁸²⁷.

⁸²⁵ «Alejada de todo interés político está la obra del español A. de Zamora (*La Poncella de Orleáns*, 1722), que probablemente es una refundición de Lope. La protagonista es aquí una dulce figura femenina víctima de la venganza de una concubina del rey, que muere en los brazos de éste después de haberla arrancado de la hoguera en el último momento» (Elisabeth Frenzel *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de C. Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976, p. 120).

⁸²⁶ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 62-63.

⁸²⁷ Otras representaciones de *La Poncella de Orleans*: miércoles 28 de noviembre - 3 de diciembre de 1714 por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 492 reales; martes 20 y 21 de septiembre de 1718, por la compañía de Juan Álvarez en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 455 reales (*Fuentes XVI*, p. 411).

La segunda fiesta por la que Zamora recibiría 1374 reales el 17 de julio de 1707 sería la «que entregaré para ejecutar en la celebridad del feliz parto de la reina nuestra señora»⁸²⁸. Para la autoría y la fecha de representación de esta no hay lugar a dudas. Aunque en el título de la impresión no aparece explícitamente el nombre del autor ni referencias que puedan deducirlo, el anterior pago aclara la cuestión: *Zarzuela intitulada Alcázar de la razón y centro de regocijo. En aplauso del tan feliz como deseado parto de nuestra reina y señora doña María Luisa en muestras de regocijo y norabuenas que sacrifica a los reales pies de su majestad el afecto de su más leal vasallo*, Madrid, [s. i.], 1707. Esta zarzuela en un acto de personajes alegóricos –programada para los festejos en los días inmediatos del natalicio, y lo más probable que representada⁸²⁹– encumbra a la monarquía hispánica –mediante el Tiempo y la Razón– al dominio completo y a la restitución de su antiguo esplendor durante prolongados años, máxime con el nacimiento del príncipe Luis el 25 de agosto de 1707. La breve fiesta real celebra únicamente el feliz parto de la reina, hecho este que no ocurría desde 1661 con el nacimiento del malogrado Carlos II, por lo que constituyó de por sí un hito merecedor de toda celebración y deseos de buen desarrollo para la madre, que habría de continuar dándole al reino español herederos de la tan clamada y deseada nueva dinastía.

No es en absoluto baladí el motivo de creación de la pieza anterior. El Ayuntamiento de Madrid quería mostrar una imagen de máximo interés y preocupación por su soberana que fuera agrandando la impresión de merced y de llena fidelidad que de bien seguro hubo de agradar y reconfortar a los soberanos. Antonio de Zamora, pues, capitaneaba esa campaña por la reivindicación del elemento nacional de agasajo y regocijo con los reyes que parecía que iba surgiendo efecto. Toda la inversión económica que estaba haciendo la Villa fue cosechando sus frutos con unos primeros acercamientos y homenajes a sus devotos súbditos. Así, en los días después del parto de celebración popular organizadas por el Ayuntamiento, se le concede la petición que hizo a la Casa Real de participación directa con los súbditos, mostrando, como dijeron Ignacio López Alemany y John E. Varey, «hacer un esfuerzo por complacer al pueblo de Madrid como modo de agradecimiento a su lealtad durante la ocupación por parte de los partidarios de Carlos de Austria, por lo que se le invita a participar de un besamanos al Rey»⁸³⁰. Parecía que los monarcas iban devolviendo a los madrileños todas las demostraciones de inquebrantable compromiso y defensa por su causa, sintiéndose esta como la legítima y justa a la que ya pertenecían muy

⁸²⁸ *Fuentes XI*, p. 94.

⁸²⁹ «[...] en los tránsitos de la carrera se hagan diferentes tablados en donde se repartan compañías de comediantes para que estén representando y cantando» (*Fuentes XXXII*, p. 36).

⁸³⁰ *Fuentes XXXII*, p. 9.

honorablemente. La propia reina, después de regresar del exilio del verano, le confesó a Madame Maintenon en noviembre de 1706: «Ha sido obvio en esta ocasión que, después de Dios, es al pueblo a quien debemos la Corona. ¡Sólo contábamos con ellos, pero gracias a Dios ellos contaban por todo!»⁸³¹. Madrid y la gente de Castilla permanecieron siempre leales. La esperanza y la ilusión de la dicha de un futuro mejor pasaban por la creencia acérrima al heredero que había de solucionarlo. Pero una cosa era, según los reyes, el amor, la fidelidad mutua y la excelente relación entre soberano y súbditos y otra era el tipo de teatro y entretenimientos artísticos que les gustaban a los reyes, que no coincidían, en absoluto, con lo que habían visto desde su llegada.

En ese aspecto, el príncipe Luis congregaba todo lo que el pueblo esperaba de sus nuevos reyes. Aquel niño se convirtió desde su nacimiento en un poderoso símbolo en el año 1707. Su feliz nacimiento había sido augurado por la fundamental victoria en Almansa, a la que le siguió la celebrada y propagandística venida del que iba a ser su padrino, el otro hijo del rey de Francia, Felipe de Orleans. Con ellos la sucesión borbónica parecía que se había completado definitivamente en el campo de batalla y en la prolongación de la sangre del nuevo rey legítimo, amado y defendido por el castellano pueblo. Incluso aumentó considerablemente la imagen del rey de magnánimo con una gran amnistía a los trásfugas de la nobleza como los condes de Lemos y el cardenal Portocarrero, entre otros, lo que supuso una verdadera victoria mediática para el rey, exaltación más si cabe de su persona y la causa, además de zanjar definitivamente la problemática con la alta nobleza celosa de sus privilegios con la humillación de su perdón público. La Junta de Festejos de la Villa entendía esa precisa alineación de astros y sabía perfectamente que era la mejor oportunidad para acabar de reafirmar su posición como perfectos vasallos y, por consiguiente, inmejorables servidores a Su Majestad en la organización de los festejos oficiales y, sobre todo, privados que expresaban de forma impresionablemente imponente y soberbia la auto-expresión de lo que era la Monarquía española de Felipe V. En el ámbito del teatro popular parecía que la empresa estaba dando sus resultados y se volvía poco a poco a la predominancia de las compañías españolas. En ello Zamora, Cañizares, Vela y Salvo y otros dramaturgos del momento tuvieron gran parte de responsabilidad. Por lo tanto, solamente faltaba un broche de oro por todo lo alto para ver restablecido el reconocimiento por parte de los reyes de la valía de los españoles para servirles en todos los ámbitos de su Estado. Madrid, entonces, necesitaba su propia victoria de Almansa.

⁸³¹ Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 76.

4.1.4. Celebración de un príncipe español: *Todo lo vence el amor* (1707)

La zarzuela *Alcázar de la razón y centro de regocijo* no fue representada en el Coliseo del Buen Retiro. El Ayuntamiento, a pesar de preparar y sufragar un enorme número de actos festivos, no podía representar en el teatro regio por excelencia, lo que indica que desde un principio no se consideraba la producción de una fiesta real al completo. Esta idea revela que, como tal, la realización de las grandes piezas poético-musicales estaban reservadas exclusivamente a Palacio, es decir, al nuevo Mayordomo mayor desde 1705, José Fernández de Velasco y Tovar, VIII duque de Frías, Condestable de Castilla, hijo del anterior tan decisivo para Zamora en el reinado de Carlos II. La aceptación de la jerarquía palaciega en el protocolo como este caso parece que hizo que no se les pasara en un primer momento por la cabeza a los concejales madrileño encargarse una gran fiesta real. La naturaleza eminentemente auto-representativa y de auto-expresión de la Monarquía de las grandes producciones palaciegas les parecía un hito inalcanzable desde su posición de súbditos municipales, además de ratificar lo significativo y fundamental que era el género de las fiestas reales para la concepción de la sociedad y del mundo barroco español. En ese punto, al no poder directamente programar una fiesta en el Coliseo, es posible que estuvieran esperando que, como había sucedido anteriormente con *Vengar con el fuego, el fuego*, *Hasta lo insensible adora* o las demás fiestas reales de los años anteriores, fuera Palacio el que hiciera el encargo a algún ingenio español de la Corte –básicamente a Zamora o a Cañizares– para tan significativa, importante y fundamental conmemoración de importancia esencial para la Monarquía y, sobre todo, para el pueblo español. Le pertenecía, pues, a españoles la ejecución de todas las festividades por el nacimiento de su príncipe: era su derecho. Por lo tanto, y en consonancia con lo anteriormente comentado sobre *La Poncella de Orleans* y *Alcázar de la razón y centro de regocijo*, la Villa confió en dicho supuesto y esa gran fiesta real era una de las cuatro que se le encargó a Antonio de Zamora desde un principio de la conformación de la Junta de festejos de Madrid el 24 de mayo⁸³². Ahora, deberían de pensar los concejales, solamente debía esperar que el rey enviara orden de encargo.

⁸³² Ignacio López Alemany identifica la media fiesta por el parto de la reina que Zamora ya tenía escrita de las cuatro el 17 de julio con *Todo lo vence el amor* (*Fuentes XXXIII*, p. 9), cuando, en realidad, esta era *Alcázar de la razón y centro de regocijo*. López Alemany, aunque deduce bien que fueron todas apalabradas antes por la Villa y Zamora, las confunde por el desconocimiento de la zarzuela alegórica.

Ante el vasallo estatismo del Ayuntamiento esperando que se le encargara una gran fiesta, Palacio movió ficha y, en un más que probable estímulo familiar y egocentrista de los felices padres, ordenaron que fuera la compañía de actores italianos que tanto agradaban a los soberanos los que realizaran esa fiesta real oficial y auto-expresiva del reino. El propio rey mandó que se le entregasen las llaves del Coliseo a la compañía de los Trufaldines para que «se pueda ir trabajando en las disposiciones de la comedia que se ha de hacer en el en celebridad del feliz parto que se espera de la misericordia divina tendrá la reina, y que ha de representar la farsa italiana»⁸³³. Incluso se le entregaron dichas llaves. Pero inmediatamente se rectificó en el asunto a principios de septiembre de 1707:

Aunque en conformidad de dicha orden se les entregaron las llaves del Coliseo y sus pertrechos y dieron principio a la disposición del festejo en que hicieron algunos gastos, no llegó a tener efecto a causa de que la Villa de Madrid pidió a S.M. el Coliseo con el mismo motivo, y habiéndosele concedido, se recogieron las llaves para la Villa.⁸³⁴

Finalmente el 6 de septiembre el rey accedió a cederle a la Villa toda la potestad y competencias relacionadas con el nacimiento del príncipe, en sintonía con la línea de reconocimiento público y exterior a sus súbditos. La noticia de que iban a ser los italianos los responsables de tan relevante evento para el porvenir de la Monarquía española puso el grito en el cielo. Ante esa tesitura, no se podía permitir el Ayuntamiento ver cómo todo el capital municipal invertido en la gran pieza poético-musical caía en saco roto y eran los ya odiados *trofaldines* los que, como en la mojiganga de *La Cañamona* de Zamora, pasaban la mano por la cara a los españoles. Así que el consistorio hubo de hacer algo que nunca se había hecho, en palabras de Barbieri, «no pudiendo tolerar que los extranjeros fuesen preferidos en una solemnidad de carácter tan nacional como la que se preparaba, pidió al rey el Coliseo, para hacer la fiesta con elementos españoles y por cuenta de la Villa»⁸³⁵. En el festejo, la Casa Real solamente cedía el Coliseo del Buen Retiro, haciendo responsable de todo lo demás al Ayuntamiento, tal y como el marqués de Mejorada lo comunicó definitivamente el 7 de septiembre a Miguel de San Juan, del Consejo de festejos madrileño: «que todo el tiempo que se represente la referida comedia ha de estar únicamente a disposición y cuidado de Madrid todo el Coliseo, sin intervención de otra persona alguna»⁸³⁶. Y, así, dos días más tarde se resolvió en la Junta que fuera José Verdugo el

⁸³³ Fuentes XXIX, doc. 80 a.

⁸³⁴ Fuentes XXIX, doc. 80 b.

⁸³⁵ Francisco Asenjo Barbieri, “Prólogo” a Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878, p. XXV.

⁸³⁶ Fuentes XXXII, pp. 38-39.

organizador del evento, quien acordó que «mediante la gran inteligencia y habilidad de don Antonio de Zamora se le remite la ejecución de la loa, sainetes y fiesta principal, esperando asimismo su desempeño»⁸³⁷. No era para menos la preocupación de la Villa porque todo fuera de gran lucimiento y sublimidad, pues la oportunidad lo merecía. Estaba mucho en juego. Había de exceder la fiesta que iba a promover Madrid ya no solamente todas a las que hasta la fecha habían visto los reyes, sino a las demás de semejante índole, para culminar de la mejor manera la campaña de reivindicación nacional que el Ayuntamiento y los demás ingenios y personalidades castellanas y madrileñas habían empezado tras el regreso de la Corte a la capital.

Para ello parece que Antonio de Zamora recurrió a la fiesta real que ya estrenó en Palacio el 31 de enero de 1697, reescribiéndola para la ocasión. De ello salió la fiesta cantada —es decir, el subgénero poético-musical estructurado en tres jornadas con multitud de escenas cantadas y abundante música— de *Todo lo vence el amor*. Con ella el dramaturgo elaboró también una loa titulada para la ocasión *Introducción Genethliaca*, un *Entremés para la fiesta de Todo lo vence el amor*, un *Intermedio músico* y un sarao como fin de fiesta. El pago de todas estas piezas corrobora su autoría⁸³⁸. Por su parte, Antonio de Literes compuso toda la música de las citadas partes de la fiesta real⁸³⁹. Desgraciadamente, de la gran cantidad de música que conforma la fiesta cantada —incluyendo multitud de coros y otro tanto de números de recitados y arias— solamente se conserva las cifras para arpa de la breve tonada que canta la dama Egina “Cupidillo desleal / ¿qué te hizo mi corazón?”⁸⁴⁰. En el apartado de lo relacionado con la pintura y tramoya hay un notable número de ingenios debido a lo colosal, abundante y espectacular de la dimensión escenográfica de la fiesta⁸⁴¹. La cortina de la loa la hizo Antonio de Palomino⁸⁴²; cuatro mutaciones del estreno fueron obra de Juan Vicente de Ribera, José García Ballesteros y Lorenzo Montero⁸⁴³, mientras que otras dos

⁸³⁷ *Fuentes XXXII*, p. 39.

⁸³⁸ «*Autor de la comedia*. Asimismo se dio de agasajo a Antonio de Zamora, quien compuso dicha comedia, loa y sainetes, un regalo de orden de la Junta, que tuvo de costa 12.360 reales de vellón» (*Fuentes XXXII*, p. 51).

⁸³⁹ «*Literes*. Más se pagaron a don Antonio Literes por haber compuesto la música de dicha comedia, loa, sainetes y sonatas de los huecos 4.500 reales» (*Fuentes XXXII*, p. 51).

⁸⁴⁰ Se encuentra en Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII, ff. 1r-v. (BNE: M/816). El texto de esta tonada se encuentra en Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. 34).

⁸⁴¹ Puede verse la descripción y breve comentario de las diferentes mutaciones y elementos escenográficos de la pieza en Zapata Fernández de la Hoz, “Fiesta teatral en el Coliseo...” *Op. cit.*, pp. 36-48; y en *Fuentes XXXII*, pp. 11-15.

⁸⁴² «Acordóse se libren a don Antonio Palomino, a cuyo cargo está el pintado de la cortina para el teatro, 1.000 reales de vellón por cuenta de lo que h de haber por esta razón y para los colores que se gastan en el teatro» (*Fuentes XXXII*, p. 51).

⁸⁴³ *Fuentes XXXII*, p. 13.

por José García Hidalgo y Antonio Cedilo⁸⁴⁴; y finalmente Teodoro Ardemans, Maestro de Obras Reales y de las de Madrid «y con gran experiencia en arquitectura efímera, supervisó desde el principio tanto la ejecución de las pinturas como la realización de las tramoyas “para la composición del teatro del Coliseo para la comedia”»⁸⁴⁵. Así, finalmente, el jueves 17 de noviembre de 1707 se estrenaba *Todo lo vence el amor* en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Juan Bautista Chavarría y Juan de Cárdenas⁸⁴⁶. La programación oficial de la fiesta señalaba que «en los dos días siguientes 18 y 19 se ha de continuar a los Consejos y Madrid»⁸⁴⁷, respectivamente las reposiciones. No obstante, la fiesta real de Zamora que hizo la Villa para honrar y agasajar al rey la vieron, como al final se verá, muchos más espectadores.

Para el argumento de esta fiesta real Antonio de Zamora escoge un episodio mitológico especialmente adecuado para el contexto político y social de aquella celebración. El madrileño apenas introduce modificaciones del mito más que las necesarias y pertinentes prolongaciones de la fábula con otras acciones y personajes. No lo hace porque, debidamente tratado, la historia mitológica escogida –las adversidades y las hazañas de Belerofonte– otorga de por sí una significación “ocasional” elocuente debidamente contextualizada. Es decir, de por sí, el reconocimiento de las relaciones alusivas de semejanza entre argumento de la fábula, realidad y, por lo tanto, intencionalidad del dramaturgo es considerablemente directa y clarividente. No obstante, gracias a la conservación de la piezas de teatro breve que se conservan, se puede conocer y valorar *Todo lo vence el amor* como la fiesta real de mayor trascendencia y mayor exponente de la campaña de reivindicación y promoción del elemento español impulsada por el Ayuntamiento de Madrid.

Belerofonte, príncipe de Corinto, es enviado por el Preto, monarca de la Argólida, a Licia, donde lo recibe el rey Ariobates. El joven le entrega a este una carta sellada de su suegro, Preto, que es guardada sin ser abierta. Mientras tanto, en la corte de Licia se celebran festejos por la llegada del joven corintio. El huésped homenajeado por el rey se enamora plenamente de Filónoe, hija de Ariobates, consintiendo este que la corteje. Pero este ambiente distendido y de felicidad se rompe bruscamente cuando el rey lee la misiva de Preto que había guardado. En ella este le manda que acabe con el portador de la carta por

⁸⁴⁴ *Fuentes XXXII*, p. 14.

⁸⁴⁵ *Fuentes XXXII*, p. 15.

⁸⁴⁶ *Fuentes XXXII*, p. 41.

⁸⁴⁷ *Fuentes XXXII*, p. 53.

haber faltado el respeto y al honor de su mujer y al suyo. Debido a no querer faltar a las sagradas leyes de hospitalidad con el asesinato del invitado, el rey de la Argólida había ordenado a su nuero que lo hiciera por él, pero este se encuentra en la misma situación. Por lo que, aconsejado por su capitán Orestes, idea una estratagema para que muera sin matarlo: lo envían a varias peligrosas misiones con la excusa de que si las supera obtendrá la mano de su hija. A partir de ahí, se va configurando el desarrollo de las acciones principales que centrarán más de dos jornadas de la fiesta cantada.

Ariobates y Orestes son, a la práctica, los responsables directos que impiden a Belerofonte tener la mano consentida de Filónoe. Son ellos los que urden las misiones a las que envían u obligan acudir al héroe corintio como excusa para la obtención de la mano de la princesa, cuando, en realidad, lo mandan a destinos que ellos creen imposibles para Belerofonte. De esa manera, cuando le insten a combatir a peligrosos enemigos, creen que podrán librarse de él como lo mandó Preto. Además, para la intención de estos dos personajes reciben el apoyo de dos de los dioses más poderosos e influyentes del Olimpo.

Júpiter y Marte representan el poder despiadado del universo, el oleaje incesante de la furia y de la inconstante naturaleza que siempre mece con violencia para hacer zozobrar la estabilidad del hombre. Si a la suerte se deja el porvenir, este será una y otra vez embestido por la furia innata de la existencia, reduciendo a cenizas un deseo y convirtiéndolo en una quimera. La omnipotencia de la divinidad se transmite al mundo de los frágiles mortales con el canto, siendo Júpiter el que más arias protagoniza. Por eso, ante los perpetuos intentos de contribuir a lastrar el objetivo de Belerofonte por parte de Júpiter y Marte, el héroe declara:

Aún no
me doy por vencido yo,
pues la voz de un jardinero,
que acaso canta, es quien ya
casual respuesta previno.⁸⁴⁸

La actitud estoica de Belerofonte ante las adversidades le hace nunca decaer, a pesar del lógico sufrimiento que tantas inclemencias del destino le hostigan. Este posicionamiento ético y filosófico con el cual Zamora imprime al protagonista y figura más relevante en la trama propia de la fiesta y fuera de ella –su correlación con el aquel que preside el espectáculo– es irrealizable sin la razón de su deseo y esperanza: Filónoe. El

⁸⁴⁸ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. 35.

amor hacia la hija del hombre que quiere matarlo –sin saberlo, por supuesto– le da al héroe la ilusión con la que superará una tras otra las pruebas y misiones mortales que se le pidan para que la joven caiga a su cariño y para que, precisamente, Ariobates reconozca y acepte el amor entre su hija y el incansable e invencible héroe-amante. Por lo tanto, mientras que el rey de Licia y su capitán general son los que ponen los impedimentos para la consecución de la felicidad de Belerofonte, su acción puede ser combatida y derrotada por acciones físicas, ya que las malas artes de los mortales no son, en absoluto, imperecederas. Pero la fuerza contradictoria y constantemente beligerante del universo influye de tal manera en los elementos que ningún mortal con acciones mortales puede tergiversar o torcer su poder. Esa acción todopoderosa y superior del cosmos está expresada mediante la obstinación de Júpiter y Marte a que Belerofonte fracase en superar los retos que Ariobates y Orestes le van poniendo.

Pero el príncipe de Corinto no está solo. Su razón de ser y de actuar, el amor a Filónoe, lo sincero, lo profundo e ilusionante de su sentimiento, hará que acudan a tan legítima causa los dioses propicios: Cupido y Venus. Serán ellos los que, ante la implicación de Júpiter y Marte en el asunto y debido a su oposición por celos y rabia, se sentirán en la obligación de actuar y defender la causa del joven enamorado que nace de sus mismas existencias como dioses del amor. En los momentos más delicados para el héroe, cuando la violencia del orbe bajo el que está le supera, son estos los que acuden a su ayuda para animarlo y, de esa forma, revivir la potencia atemporal y arrolladora con los obstáculos que es el amor. Si bien, como es costumbre en todas las fiestas reales desde los orígenes, son los dioses los que acaparan la gran mayor parte de intervenciones cantadas, las de Cupido y Venus serán no solo muy pertinentes y significativas, sino que recrearán la estructura propia de la ópera italiana de recitado seguido de aria, como esta del dios niño después de haber acudido a la ayuda de Belerofonte ante su inminente asesinato:

Empezando a descollarse el rosal canta Cupido

CUPIDO No, no te escarmienten,
 no, no te acobarden
 amantes fatigas,
 esquivos desaires,
 que el amor que las dichas influye
 los ceños disuade.
 Y pues lo que era risco
 transforman mis piedades
 en rosal, cuyas flores

tiñó de Adonis la vertida sangre.
 [...]

 Y pues vencidos riesgos
 son del poder ultraje,
 bien pueden mis cadencias
 asegurar con dulces suavidades.

Área Aunque de Júpiter la sacra cólera
 máximas busque, que asusten tu fe,
 yo triunfaré, sí, sí, yo triunfaré,
 pues sus escándalos no pueden rígidos
 émulos ser de mi sacro laurel;
 yo triunfaré, sí, sí, yo triunfaré.⁸⁴⁹

Si Júpiter y Marte anuncian sus maledicentes y dramáticas intenciones para el joven al principio del desarrollo de cada desafío también con recitados y arias, son Cupido y Venus en los momentos más tensos y ajustados para la suerte de Belerofonte quienes aparecen del cielo en auxilio milagroso cantando en números típicamente italianos. Realmente, es una lástima que no se conserve la música completa de Literes para esta fiesta, pues tanto el desarrollo de las acciones, la poesía como las mutaciones y escenografías son de una exquisitez que con la dimensión musical de la pieza se acabaría de experimentar lo que verdaderamente debió ser de sublime y espectacular la supradimensión artística –además de ser una muestra ejemplar de la música de este género, tan escasas, y los beneficios que esto reportaría para su estudio–. Lo decisivo de estas apariciones en este preciso formato poético-musical imprime al propio amor, a su legitimidad y a la justicia de un tono épico y dramático excelente para, precisamente, enfatizar el poder absoluto de ese quinto elemento que puede dobligar la suerte de los mortales si estos demuestran su valía, sinceridad y capacidad de sacrificio. Eso es amor: la única conexión que pueden asir y poseer los mortales con la divinidad de lo imperecedero, con lo victorioso y lo invencible de las causas nobles.

De esa manera, y con la inmunidad que le daba la ilusión y esperanza de su amor con Filónoe –representado mediante Cupido y Venus–, el príncipe de Corinto derrotará a la reina de Lidia Ariclea, vencerá y matará a todos los soldados –comandados por Orestes– que lo acorralaron en una emboscada y, finalmente, matará al monstruo Quimera, que nadie creía poder ser derrotado, además de haber de competir por el amor de Filónoe con Atamas. Precisamente, y debido a que se creía que la terrorífica criatura que estaba sembrando el caos, la destrucción y la muerte en la zona era imposible de siquiera herir,

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

convirtiéndose esta última misión la planea Orestes con el beneplácito de Ariobates como la definitiva y precisa prueba para librarse del que cree molesto huésped y cumplir el mandato de Petro.

Como se comprende en un espectáculo de semejante talla e importancia, la pieza está constituida con múltiples y espectaculares de tramoya y de escenografía. Palacio, bosque, templo, campo de batalla, montañas que se las llevan en cuatro partes los dioses, gruta donde sale el imponente autómatas del monstruo Quimera, humo, fuego y un sinnúmero de números escenográficos que, verdaderamente, «la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos»⁸⁵⁰. Pero no queda atrás la dimensión musical. Además, en esta, si bien, como se ha comentado, hay una clara voluntad por parte de Zamora de recrear intencionadamente el elemento operístico italiano como necesidad y urgencia de adaptación hacia el gusto de los reyes, sería un error afirmar que ya en 1707 hay una italianización total de la dramaturgia poético-musical española. Además de los coros a cuatro, sobresalen los números donde un gran grupo de dioses van cantando ordenadamente uno tras otro en pequeñas intervenciones en las que exponen un conciso mensaje para el héroe relacionado con sus atributos o poderes olímpicos como regalo para matar a la bestia. Estos números, además, están formados por dioses que no tienen ninguna relación con el episodio original o que no tienen ningún peso relevante en la trama, evidenciando de ese modo su utilidad funcionalidad plenamente simbólica y emblemática, cosa esta muy de la «castellana moda»⁸⁵¹.

Entonces –siguiendo con la conclusión de la pieza–, de esta forma Belerofonte se dirigió a tan insinuante criatura antes de matarla:

Bandido monstruo, que del horizonte
riesgo común, salteas la campaña,
y retraído en el verdor del monte,
te indulta la traición y no la saña.
[...]
gime, pues otra vez, si el brazo agosto
es quien causó tus ansias infelices;
más no, no gimas, si el pesar me dejas
de saber yo que aún vives, pues te quejas.⁸⁵²

⁸⁵⁰ Lope de Vega, *La selva sin amor...* *Op. cit.*, p. 66.

⁸⁵¹ Véase un ejemplo de esto en el número poético-musical protagonizado por Neptuno, Minerva, Vulcano, Velona y Hércules en Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, pp. 44-46.

⁸⁵² *Ibid.*, pp. 51-52.

Al final todo lo vence el amor y consigue lo que ante parecía impensable: el héroe se repone otra vez de los celos y estorbos que Júpiter y Marte intentan ocasionarle; consigue la mano, por fin, de Filónoe; Júpiter y Marte acceden a reconocer la victoria de Belerofonte por la legitimidad y nobleza de su causa⁸⁵³, además de poner a su disposición sus poderes, como el resto de los dioses que habían aparecido; Ariclea traza una alianza con aquellos que habían sido antes enemigos y surge el amor entre ella y Atamas. Este final apoteósico producido por el regocijo de, precisamente, la fuerza que ha permitido al héroe corintio sobreponerse y hacerse más poderoso e invencible traba tras dificultad que el universo caprichoso e inestable le ha ido poniendo. La firme fe y la entrega inexorable a la causa de su amor le han hecho vencer la violenta naturaleza y someter sus miedos e inseguridades interiores mediante ese quinto elemento y fuerza capaz de hacer que lo imposible sea casi nunca. Esto, que es la significación final de la propia trama, además de estar expresada deliciosamente mediante la lírica dramática, también está erigido en las dimensiones artísticas musicales y escenográficas de la fiesta, como lo muestra el coro general que cierra la pieza y da paso al sarao que cierra la fiesta real⁸⁵⁴:

Al compás de cajas y clarines, cantan unos y representan otros, puestos en dos alas.

TODOS Y MÚSICA Al logro, al triunfo, al favor
 de la más nueva victoria,
 y suerte y fama y valor,
 canten, que para más gloria,
 *todo lo vence el amor.*⁸⁵⁵

Las referencias al nacimiento del príncipe Luis del final de la última jornada son apenas inexistentes. Efectivamente, no hay elementos con los que se pueda trazar una relación alusiva de semejanza con el motivo principal de celebración. Esto no ha de sorprender, pues, como se ha explicado en el apartado dedicado a la “ocasionalidad” del anterior capítulo, el asunto oficial de la fiesta no trasciende en la significación interna más que como contextualizar en unas determinadas circunstancias histórico-políticas relacionadas a él que sí posibilita, con el conocimiento de todas ellas, la interpretación “ocasional” de toda la pieza. La bella y espectacular historia de Belerofonte y su lucha acérrima y estoica por el amor de Filónoe es, como en todas las fiestas reales –inclusive más por la importancia de

⁸⁵³ «Porque Júpiter vencido, / más gustoso que violento, / le subministre los rayos» (*Ibid.*, p. 66).

⁸⁵⁴ «Haciendo cortesía a Sus Majestades, se dio fin a la comedia, y principio al sarao, que constó de cuatro lazgos por diversos tañidos, formando al fin de ellos las letras del nombre de Luis, y al último bajó de rápido la cortina en la misma forma que subió, cerrando la boca del teatro, conque repitiéndose la sonata, que con todos los instrumentos dio principio al festín, se levantaron Sus Majestades.» (*Ibid.*, p. 67).

⁸⁵⁵ *Ídem.*

los motivos políticos, sociales y artísticos que la rodearon y motivaron—, solamente el trasunto mitológico y multiartístico de mucho más. El amor que todo lo vence mostrará una serie de mensajes “ocasionales” que van mucho más allá de la celebración y alegría por el nacimiento del primer príncipe Borbón de España.

La primera posta en la que hay que detenerse para desenmarañar tal asunto es la de la loa de la fiesta real, titulada *Introducción genetliaca*. Como en todas de su género, la única significación y mensaje que muestra —y por lo tanto, el motivo por el que está constituida— es el aplauso del nacimiento del futuro Luis I. Pero, específicamente esta, hará énfasis en el suceso y ambiente que llevó al Ayuntamiento de Madrid a reclamar una fiesta real española para tal ocasión. Sin entrar en la clara significación oficial de esta loa y de la configuración alegórica de sus personajes como exaltación y celebración sincera para tan importante acontecimiento para el porvenir de la Monarquía y afirmación de la causa borbónica en la guerra, interesa en este aspecto los fragmentos que Antonio de Zamora dedica a la temática referente de la afirmación española. Para una mayor comprensión de ello resulta muy beneficioso transcribir la descripción del telón de esta *Introducción genetliaca* que pintó Antonio de Palomino y que por fortuna todavía se encuentra⁸⁵⁶:

La cortina en forma de pabellón, y en el aire se vio un sol, en cuyo centro estaba el nombre coronado, con una tarjeta transparente en la mano, con una cifra, que decía: LUIS. Su circunferencia ocupaba doce rayos, en las punta de los seis alternativamente estaban sobre nubes hermosas seis figuras, que eran el Número, el Siglo, el Año, el Agoto, el Día y la Hora, teniendo cada uno en la mano una tarjetilla recortada con su divisa: la del Número un I, la del Siglo XVIII, la del Año MDCCVII, la del Agosto VIII, la del Día XXV, la de la Hora X. Cerrando toda esta fábrica un rótulo, en que estaba escrito: *Clarus in offenso precedit lumina titan. Virg. in Epig. Natal.* [...] En el primer cuerpo del tablado estaba a mano diestra en un solio majestuoso España con cetro y corona y esta inscripción: *Casta fave Lucina. Virg. Egl. 4.* En frente, en otro adorno correspondiente, Lucina, con esta: *Tuus iam regnat. Apolo ibi.* [...] Arrimado al trono de España el Deseo y al de Lucina el Logro, y por ambos lados repartidos en los caros de los bastidores los demás hombres y mujeres, todos de gala.⁸⁵⁷

Como se percibe de la emblemática de la dimensión pictórica que muestra el telón, el tratamiento del nacimiento del biznieto del mayor rey de la cristiandad como suceso que sobrepasa la dimensión humana y es designio de la esfera celeste es expresado por el dramaturgo mediante una *genetliaca*, es decir, mediante —según el Diccionario de Autoridades— de «la ciencia vana y supersticiosa de pronosticar a alguno su buena o mala

⁸⁵⁶ El testimonio donde se encuentra dicho telón fue encontrado, junto a otro de Francisco Ignacio para la fiesta real de Sebastián Rejón *Hipodamia y Pelope* (1698), por Varey, en “Dos telones para el Coliseo...” *Op. cit.*, pp. 15-18.

⁸⁵⁷ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. 2.

fortuna, por el día y hora en que nace». Rafael Martín Martínez se extraña, al respecto y con muy buena lógica, de que «Zamora atacara la superstición en muchas de sus obras y tuviera que admitir estas creencias cuando se trataba de adular a la monarquía»⁸⁵⁸. El conocimiento de la naturaleza auto-representativa de las fiestas reales y, en este caso, del objetivo preciso de la fiesta real encargada por Madrid como colofón de esa campaña de reivindicación del elemento español mediante la adulación y la muestra continua y constante de la devoción y de la fidelidad del pueblo español hacia los reyes puede aportar luz sobre el tema. La condición de los reyes Luis XIV y Felipe V, y más en aquellas circunstancias, hace que, como no, solamente puedan expresarse sus autoridades mediante una alusiva analogía simbólica con los todopoderosos dioses mitológicos. El nacimiento de un príncipe español en tan delicado contexto era otro argumento más que hacía prometer a la causa borbónica, ya no solamente como la más justa y digna –además de legítima, cosa constante desde el inicio–, sino también la más pragmática y con motivos sólidos para perdurar durante muchos años más. El nacimiento del príncipe Luis, por lo tanto, era un garante de la estabilidad dinástica y política para el futuro; justamente lo que no había sucedido en el reinado de Carlos II. En solamente siete años el nuevo rey francés ya les había dado un heredero a los españoles, lo que se mostró como el enraizamiento definitivo de Felipe V a España.

Ante ese panorama, la hora, el día y el año en que nació Luis fueron sido vistos como los escogidos por la Divina Providencia para otorgarle a el rey más piadoso, más amante de Dios, más magnánimo y más unido a su reino el heredero en el que continuarían –también por coincidencia astrológica– los atributos y la fortuna victoriosa de sus predecesores. Pero es que si hubiera nacido, por ejemplo, el 6 de abril, hubiera ocurrido exactamente lo mismo. Zamora por supuesto que no cree sinceramente en que ese 25 de agosto de 1707 a las diez de la mañana se alinearan los astros más poderosos del cielo y otorgaran al pequeño príncipe todos los rasgos y poderes de los dioses mitológicos que representan, entre los que están su abuelo –el rey Sol– y su padre –el rey Júpiter, siguiendo la tradición española desde los Austrias–. Efectivamente, sería fatalmente contradictorio para sus comedias de figurón, de magia y para él mismo. El dramaturgo utiliza ese formato supersticioso astrológico como otra herramienta más de la reciente línea de su producción: agasajar, homenajear y rendirle pleitesía por ser el rey de los españoles. Y este objetivo, además de la verdadera voluntad de victoria de la legítima causa, atiende especialmente a la campaña de

⁸⁵⁸ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 66.

reivindicación del elemento español en la representatividad de la Monarquía que corona Felipe V. Así pues, esa genetliaca no es más que un formato llamativo y muy estratégicamente escogido para captar la atención de los monarcas y convencerles de forma muy apasionada y enamorada de, precisamente, lo que se dice en ello. La interpretación astrológica de las circunstancias temporales en que nació el príncipe no es más que expresión de la realeza y superioridad de sangre que tienen el linaje de los Borbón, es decir, son los dioses mitológicos de las fiestas reales.

Precisamente, planteando desde el primer momento esa auto-expresión regia en las circunstancias del nacimiento del príncipe empieza la loa introductoria. Las relaciones analógicas y simbólicas con dioses, astros y otros reyes de la misma dinastía serán tan evidentes que sobran comentarios. Lucina, diosa romana de los nacimientos que protegía a las madres en los partos, que ha velado por el cumplimiento del hado que los astros y las cifras prometen, entablará una relación con la figura alegórica de España. Será discretamente inserida ahí la fundamental relevancia de Madrid y del pueblo español en el asunto:

MÚSICA	<i>Si un joven rayo pedía al Júpiter español, o Hesperia, tu Monarquía, ya casta Lucina envía en primer Luis nuevo sol.</i>
ESPAÑA	Prónuba deidad, por quien han conseguido mis ansias, que un vivo laurel corone la antigüedad de mis armas; no dirás que en el festivo culto que te consagra no responde agradecida a tu favor.
LUCINA	Noble España, ya que de tu nuevo sol has compuesto alborozada el enigma de tu ofrenda en rendida acción de gracia, que a Filipo y Luisa postra el obsequio de la patria (siendo Madrid quien le idea y el amor quien le adelanta), sepa yo (ya que a su triunfo

asisto) las circunstancias
de que le adorna.⁸⁵⁹

España no puede estar más agradecida a Lucina del beneficioso y decisivo favor que le ha otorgado, después de tantas «ansias» para, por fin, salvaguardar victoriosamente «la antigüedad de mis armas» mediante la reproducción de la sangre real escogida por Dios –y por Carlos II–. Y, como acción de gracias a la divinidad, España ha querido celebrarlo, postrándose a los que han hecho posible ese milagro, con un obsequio acorde a la importancia del asunto, «siendo Madrid quien le idea / y el amor quien le adelanta». Indudablemente todo lo referente a España, a los súbditos agradecidos, está representado en aquella entidad que ofrece y organiza el espectáculo, es decir, el Ayuntamiento de Madrid. A continuación se dará un auténtico desfile de simbolismo religioso, mitológico y astrológico mediante un enorme número de personajes alegóricos⁸⁶⁰ que argumentará la excepcionalidad de ese nacimiento. Es interesante lo que Zamora identifica con el siglo:

CANTA SIGLO El Siglo, a quien el Oriente
de nuestro Príncipe esmaltea,
hace que el décimo octavo
por el resucite la edad más dorada.⁸⁶¹

En esta breve estrofa se encuentran sintetizadas maravillosamente la ilusión y la esperanza que suponía para Antonio de Zamora el cambio de siglo y, con él, el de dinastía, que prometía traer el progreso, la paz y la prosperidad carentes totalmente en la España en la que creció. Este será el fundamento principal de su posición ideológica y el motivo de su lucha y del mensaje social de su obra dramática durante los primeros años del reinado de Felipe V. De esa manera intervienen los personajes alegóricos consolidando el nacimiento del príncipe Luis como el hado de España para resucitar en ella «la edad más dorada». Al completar el círculo simbólico que el telón pintado por Antonio Palomino se refleja en la emblemática, llega el momento en que se hace énfasis en la característica de tan majestuoso y reverente obsequio:

DESEO ¿Y quién es, di, quien se encarga
de tanto empeño?

⁸⁵⁹ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. 3.

⁸⁶⁰ Estos serán, además de España, el Nombre, el Siglo, el Año, el Agosto, el Día, la Posesión, la Inmortalidad, la Fortuna, la Esperanza, la Hora, el Nombre, el Esplendor, la Abundancia, el Logro, el Deseo, la Fama y la Paz.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

- ESPAÑA Quién pudo
ser sino la coronada,
Madrid, que al fin como trono
heroico de sus monarcas,
(de la obligación haciendo
cotejo) pone a sus plantas,
una ofrenda, que es por suya
a la moda castellana.
- LUCINA ¿Cuya es la pluma que osó
volar a esfera tan alta?
- LOGRO De un criado de Filipo;
porque aunque hay otras más sabias,
fue razón que en tal obsequio
fuese el ingenio de casa.⁸⁶²

No parece, en absoluto, casual que el inicio del evento de mayor relevancia e importancia, en tiempos tan determinantes tanto para España como para la Casa de Borbón en la Península desde la subida al trono de Felipe V, organizado por la Villa en medio de la intranquilidad por la preeminencia del elemento italiano y francés en la expresión de la Monarquía, en su divertimento privado y en el gobierno del Estado, se encuentren estas palabras. A su vez estas recuerdan las de Pedro Portocarrero en *Teatro Monárquico de España* en relación a la incuestionable razón que sobresalga lo español debido a la importancia del nacimiento del Príncipe para sus habitantes y súbditos. Es increíblemente sintomático y sugerente el hecho que «hay otras más sabias», es decir, hay francesas y, sobre todo, italianas plumas que pudieran ser mayores y más gloriosas –eso no lo discute–, pero que ante lo que supone lo que celebra la fiesta solamente puede haber una expresión y un promotor que pudiera realizar tal obsequio: lo español y Madrid. Sería impensable que, como había sucedido en 1703 con las representaciones oficiales por los italianos en el Coliseo del Buen Retiro, fueran extranjeros quienes cantaran y celebraran el nacimiento del futuro rey español. Ese hecho sería ya una enorme y menospreciante afrenta, ya que –repetiendo las palabras de Portocarrero– los foráneos, «aunque sean muy versados en cortes diferentes, pues siempre cada provincia tiene alguna cosa particular que no ha llegado a su noticia y las cosas que se miran por de fuera son muy distintas»⁸⁶³. Ante tal acontecimiento corresponde única y exclusivamente a los españoles el derecho y el deber de celebrar de modo representativo a todo el Estado y también al mundo entero el nacimiento de un príncipe español. Y, si bien ha de ser Madrid el único con potestad para

⁸⁶² *Ibid.*, pp. 5-6.

⁸⁶³ Portocarrero, *Teatro Monárquico... Op. cit.*, p. 234.

encargar a un ingenio español el mejor obsequio, agasajo y gratificación, esta ofrenda solamente puede ser «a la moda castellana», es decir, solamente puede ser una fiesta real española. Todo, absolutamente todo, ha de salir de la soberanía nacional, de donde emana el amor español que, como en la zarzuela, hará posible la superación de cualquier impedimento que surja en el camino de los bien amados Felipe V y Luis I.

La *Introducción genethliaca*, como se ve, si bien sirve de presentación y canto del motivo oficial de la fiesta real, también da las claves para comprender la significación “ocasional” de la fiesta: todo lo vence el amor, pero ha de ser un amor español. Este es incuestionable, leal hasta la última instancia porque está unido: «¿Qué piensan los castellano? / ¡Que ya somos todos unos!»⁸⁶⁴ Estas palabras las dice el muy pertinente personaje de un niño en el entremés de *Todo lo vence el amor*. La pieza de teatro breve, situada entre la primera y la segunda jornada, por su parte, le suma la connotación de la unanimidad y cohesión del pueblo castellano –es decir, total fidelidad y confianza en Felipe V–, por lo que, para sumar, es necesario todo el mundo, y en especial a los nobles, a pesar de haber cometido delito de traición. De una manera muy directa y elocuente lo expone el entremés: recrea un breve episodio situado en el mismo tiempo que el del motivo de la fiesta real. En la agitación y la euforia por el suceso, el estudiante Araña y el soldado Garduño roban vino y comida. Ante la lógica queja y deseo de ajusticiamiento de los dos pícaros por el resto de personajes populares, el alcalde –trasunto de la autoridad, y en especial de Madrid, pues está dispuesto a bailar⁸⁶⁵– considera que, debido a la feliz noticia que han dado los reyes a su pueblo, no es momento de castigos sino de celebración y regocijos:

ALCALDE ¿Qué es que se prenda,
 Escriba de tres al cuarto,
 nos ha nacido un príncipe
 y quieres por cuatro ochavos
 prender a nadie? El bolsillo
 con trecientos diablos.⁸⁶⁶

Así que el alcalde, al final, revierte la condena a Garduño para que todos festejen y se unan todavía más a la causa de aquel pequeño príncipe: «Sí, pero yo le perdono / y entre al baile»⁸⁶⁷. Será ese amor por el nuevo príncipe y las esperanzas que con él revive el motivo

⁸⁶⁴ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. 27.

⁸⁶⁵ «Escribano: Un ministro es descaro / que baile. *Alcalde*: Y he de bailar / aunque fuer veinticuatro» (*Ibid.*, p. 24).

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

por el que pedirán perdón –o han de pedirlo– y los moverá a colaborar y a luchar fielmente por la causa legítima que ha de permitir en un futuro el reinado de tan aquel que «quién dijera, consiguiendo / hacer ruido en toda Europa, / que un chiquillo tamañito / sea tan grande persona»⁸⁶⁸. Por todo lo que ello supone y por lo beneficioso para la Monarquía y para la unidad del reino, han de ser perdonados y estos responder consecuentemente. Ese tema, precisamente, lo volverá a tratar de manera más específica en el caso de los condes de Lemos Antonio de Zamora con *Desprecios vengan desprecios* y *Viento es la dicha de amor* al año siguiente, como se ha visto.

Con la exposición de la trama de la fiesta cantada, de la loa y del entremés, es más que suficiente para poder extraer del conjunto del espectáculo la “ocasionalidad” avanzada de *Todo lo vence el amor*. Es entonces cuando las relaciones alusivas de semejanza que posibilitan su reconocimiento se presentan de manera clarividentes. La causa de Belerofonte es la misma que la del pueblo castellano, encabezada por Felipe V: para el héroe corintio la razón de existir es Filónoe y para los fieles al legítimo rey es la victoria definitiva en la guerra y el reconocimiento de su monarca por todos los enemigos. Pero en el mundo en que tanto Belerofonte como los castellanos viven miles de impedimentos hacen peligrar el éxito de sus deseos. Esas dificultades proceden tanto de los mortales como de la naturaleza propia del cosmos. En la fiesta la oposición mortal está encarnada por Ariobates y Orestes y en el plano cósmico por Júpiter y Marte, mientras que en el presente de 1707 están protagonizados, respectivamente, por el archiduque Carlos y la causa austracista y la propia suerte de los acontecimientos políticos y militares. Esta última, como los dioses que la representan, es atemporal y constante.

El universo en que habitan –uno expresión del otro– barre las ilusiones que son estáticas, es decir, que no se mueven. La confianza y la ilusión por la causa en sí no es garante de éxito, por lo que no hay, en la vida de los mortales y de la mitología, otro remedio que la lucha. Y ahí es donde entra el único elemento desestabilizador de la tiranía del cosmos para los deseos y las ilusiones: el amor. Solamente si este sentimiento es igual de sincero, profundo y leal que altruista, sacrificado, justo y legítimo, el amor otorgará a quienes crean ciegamente en él el poder sobrehumano y divino para realizarse en cuerpo y en espíritu, las dos dimensiones de la existencia humana en el universo. El amor a Filónoe y el amor del pueblo castellano hacia Felipe V y la propia causa borbónica lo son sobremanera. De esa manera será el propio amor el que los inflija una resistencia y un

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

sacrificio estoico para nunca darse por vencidos e ir hasta las últimas consecuencias en la lucha por su felicidad. Pero no solamente les permitirá obtener la victoria de su causa, sino que ese éxito por medio del amor los salvará y podrá protegerlos si mantienen su llama siempre encendida, pues durará tanto como lo cuiden los amantes y lo cuidarán tanto como lo quieran. Es entonces cuando, el efímero deseo ha de convertirse en el motivo completo de la existencia de la sustancia amatoria, pues, parafraseando a Jean-Jacques Rousseau, desear no es querer. Se desea lo que se sabe que no dura. Se quiere lo que se sabe que es eterno. Será solamente entonces cuando *Todo lo vence el amor* y la casa de Borbón se ratifique para poder comenzar a disfrutar de la felicidad y de los beneficios que supone para España el reinado en paz de Felipe V para el resto de los siglos, para la eternidad.

La actitud y la voluntad de esfuerzo, altruismo amante con su rey y de lucha infatigable del pueblo y de Felipe V contra todos los elementos que complican ese querer son la constatación de los méritos por los que acudirán a ayudarlos Cupido y Venus. La fe en la lucha legítima y justa hará victorioso su amor. Las circunstancias y el surgimiento continuo de obstáculos y desaventuras para los españoles han sido las pruebas que, una tras otra, les ha mandado el destino. Estos, representados por Felipe V, su rey, han superado muy positivamente los desafíos y vencido a todo enemigo que se ha interpuesto entre ellos y Filónoe, es decir, la victoria en la guerra y el reconocimiento internacional de su reinado. Se han sobrepuestos por su voluntad y amor a la emboscada que supuso la conquista de Madrid y, sobre todo, han derrotado a la Quimera en todos sus aspectos y sentidos. Este último monstruo mitológico es aprovechado brillantemente por el dramaturgo para imprimirle una doble relación alusiva de semejanza y, por lo tanto, un doble simbolismo. Por un lado, la significación de la Quimera en el plano “ocasional” es el del último y más feroz enemigo, monstruo que quiere acabar con Belerofonte y, por extensión, con Felipe V. Sí, la criatura Quimera se presenta aquí como una expresión de semejanza con el bando austracista, que, en las ciudades y territorios borbónicos por los que ha ido pasando, ha sembrado el caos, la destrucción, la violación, el saqueo y la muerte de aquel pueblo siempre fiel al legítimo y deseado monarca Borbón. El simbolismo que le otorga Chevalier viene muy al caso para esa correlación:

Su cola de serpiente o de dragón corresponde a la perversión espiritual de la vanidad; su cuerpo de cabra, a una sexualidad perversa y caprichosa; su cabeza de león, a una tendencia dominadora que corrompe toda relación social. Este símbolo complejo se encarnaría por igual

en un monstruo que devastara un país como en el “reinado nefasto de su soberano pervertido, tiránico o débil”.⁸⁶⁹

Belerofonte-Felipe V le asestó el golpe definitivo a ese monstruo en Almansa. De esa manera, Antonio de Zamora configura una relación alusiva de semejanza del mismo signo que ya antes la hizo Pedro Calderón de la Barca en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) con el monstruo Ceto que tenía encadenada a una roca a la enamorada del héroe corintio⁸⁷⁰.

Pero el otro matiz con el que se nutre la fantástica y terrible criatura y, por lo tanto, la victoria de Belerofonte es la significación propia que cohera la palabra una vez gramaticalizada como concepto común y abstracto. La Quimera será la imaginación fértil e incontrolada, que expresa el peligro de la exaltación imaginativa. Será la idea falsa, la vana ilusión construida mediante una fantasía irrealizable. En esta disyuntiva, la causa del archiduque Carlos –relacionada con el monstruo por la destrucción, devastación y muerte, sufrimiento y dolor– es verdaderamente imposible de ser realidad porque el pueblo castellano y español, por el amor que profesa, ha defendido al legítimo rey y ha expresado su total rechazo al invasor. Es decir, la pretensión, la voluntad y el deseo del bando austracista de reinstaurar la Casa de Austria en España son una enorme quimera. Pero esa vana y engañosa esperanza de los vilipendiados por el pueblo, que haría sucumbir la realidad y la verdad que es Felipe V, puede cumplirse. Dejando de un lado el peso paradójico que adquiere este concepto en la lírica de las intervenciones del estoico héroe, era necesario aplacar definitivamente esa quimera con un suceso que asegurase la confirmación y la prolongación en el tiempo de la Casa de Borbón. Este, además de la batalla de Almansa, es el nacimiento del príncipe de Asturias. Con él el linaje del verdadero rey se perpetúa en la tierra y suma más razones para la victoria decisiva y justa. De ese modo, la caza y muerte del monstruo quimera adquiere varias y muy sugerentes connotaciones con el contexto histórico y la situación política de Madrid en 1707 que, todas, señalan lo mismo: el exterminio del invasor y la victoria por los venideros siglos de la Casa de Borbón. Otra vez, esta confluencia de significados y matices es descrita maravillosamente por el Diccionario de Autoridades en la definición de “quimera”: «ficción, engaño, agregado, o conjunto de cosas opuestas. Viene del monstruo Quimera, que fingieron fabulosamente haberse criado en el monte Quimera de Licia».

⁸⁶⁹ Chevalier, *Diccionario de los símbolos...* *Op. cit.*, p. 866.

⁸⁷⁰ La “ocasionalidad” avanzada de esta fiesta real es la celebración y homenaje a Juan José de Austria por haber apaciguado la rebelión catalana en septiembre de 1652. Como la resolución del episodio mitológico – Perseo, tras matar a Medusa y al monstruo Ceto, libera a Andrómeda con quien se casa –, el poder de la monarquía es inquebrantable y siempre victorioso. Es la confirmación de la justicia divina y la siempre victoriosa única verdad. Para saber más sobre este tema, véase Rich Greer, *The play of power...* *Op. cit.*, p. 65.

La resolución de toda la trama confirma toda la significación “ocasional” de la fiesta cantada. Será entonces cuando Belerofonte consiga aquello que tanto esfuerzo, sufrimiento y lucha le ha costado. Este debe de ser el destino de la España de Felipe V: a pesar de las continuas complicaciones y adversidades que supone la guerra fratricida y la oposición desleal que supone el bando austracista al intentar destronar al legítimo rey, la plena confianza y la plena convicción en la victoria por la pureza y sinceridad del querer del pueblo harán que, como Belerofonte, Felipe V sea victorioso. La relación alusiva de semejanza es indudable, máxime cuando aquel que había sido el principal instigador de la muerte del héroe, lo reconoce y lo ratifica como el caballero justo y noble que despose a su hija. Filónoe es la victoria total de la Casa de Borbón y la prosperidad que le espera a España con los Borbones. Así lo expresa el padre de la joven:

ARIOBATES Ilustre corte de Licia
 vasallos, amigos, deudos,
 en quien a glorias se exceden
 lealtades y parentescos
 ya llegó el dichoso día
 en que unido el lazo estrecho
 de Himeneo con mi hija
 Filónoe, daros quiero
 sucesor, en que afiance
 los blasones de mi imperio.
 Este es, pues, Belerofonte,
 hijo de Glauco, supremo
 rey de Corinto, y en quien
 (después de los cognomentos
 de aplaudido, liberal,
 prudente, justo y guerrero)
 concurre el haber tenido
 en su favor todo el cielo.
 Y pues en pocas palabras
 explique mucho concepto.⁸⁷¹

El monarca español guerrero —«solo tu sagrada llama / del más soberano incendio / pudieras darme igual dicha»⁸⁷²— y todos los «cognomentos» con que lo definen, proveniente de la estirpe de Luis XIV, supremo rey de Francia, ha logrado poseer definitivamente la victoria, por el sincero amor de una causa que sigue legitimando y dando fuerzas la lealtad de sus súbditos. Nunca perder la fe y luchar por el más alto y noble sentimiento ha hecho

⁸⁷¹ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, pp. 65-66.

⁸⁷² Intervención de Belerofonte dirigida a Cupido (*Ibid.*, p. 66).

que tenga «en favor a todo el cielo». Una de las expresiones de ese amor es el nacimiento del sucesor que reafirmará el linaje del Felipe V en la corte de la Licia española, que es Madrid. El príncipe Luis, por lo tanto, será el fruto de ese amor que todo lo puede y será, como Cupido y Venus, otra divinidad que ayudará a su padre a conseguir la victoria definitiva. El hijo de Felipe V y María Luisa de Saboya será el más importante y perdurable triunfo de *Todo lo vence el amor*.

El efecto que se buscaba con esta importante pieza poético-musical el Ayuntamiento de Madrid es más que claro. Toda la fiesta real en sí es un imponente regalo y leal ofrenda dispuestos y presentados de tal manera que el elemento español sobresalga de manera reconocible. La introducción de elementos propios de las óperas-ballets francesas como un elevado número de danzas y el afianzamiento del elemento musical italiano con un significativo número de arias y recitado tiene su razón de ser en adecuarse al gusto de los monarcas para, de esa manera, llamar su atención hacia el común de la zarzuela española. La italianización de las fiestas reales españolas será desde ese momento una realidad latente como un esfuerzo e intento de conquistar el gusto, el aprecio y la confianza de los reyes hacia las plumas nacionales. Sobresale en ese aspecto el *Intermedio músico* entre la segunda y la tercera jornada. En él —compuesto únicamente por bailarines y músicos que celebran con canto italiano y baile francés, así como su traje⁸⁷³— se ve un claro intento por parte de Zamora para recrear un número de ballet cortesano tan propio en la *tragédie lyrique* francesa —que lo presenta como la forma más acorde a finalizar el intermedio músico⁸⁷⁴—, así como de interpolar en medio una de esas arias italianas que tanto debía de gustar a los reyes. Zamora crea a conciencia una pieza breve que sobrepasa a los típicos bailes españoles, precisamente, resultando una pieza poético-musical híbrida que conformada de base por el género breve palaciego español reinterpretado mediante el baile francés y la música y el canto italianos. Lógicamente, intentarlo no significa conseguirlo, pero lo seguro es que con este *Intermedio músico* Zamora a modo de galantería y adulación al conocido gusto artístico de los reyes puedo lograr, al menos, un viso de satisfacción, interés e incluso agradecimiento hacia aquella representación española mandada por el Ayuntamiento, cuando un bailarín clama sobre la majestuosa relación entre el natalicio del príncipe y el sublime canto por excelencia italiano, confirmado en coro por todos los bailarines y músicos vestidos a la francesa:

⁸⁷³ «Salen seis Hombres y seis Mujeres vestidas de azul y plata con volantes, penachos y caretas, y todo lo demás del traje a la moda francesa» (*Ibid.*, p. 48).

⁸⁷⁴ Uno de los bailarines clama «que ayudéis / para darle al baile fin / a un minué francés», lo que lleva a «*lazo francés con todos los instrumentos del minué*» (*Ibid.*, p. 49).

BAILARÍN 1º	Dejad que antes para hacer vario el festín en una arieta italiano haga un vaticinio a Luis de los triunfos que le esperan.
TODOS	Quién puede no concurrir a ese obsequio. ⁸⁷⁵

No obstante el peso que empezaban a tener lo francés e italiano en las fiestas reales, en esos momentos, en 1707, la naturaleza general de la forma en la que se introducen esas influencias extranjeras seguía siendo eminentemente española; los elementos franceses e italianos –a pesar que la música se había empezado a italianizar desde finales del siglo anterior con Sebastián Durón– eran variables que iban añadiendo singularidades a la evolución propia que el género de las fiestas reales españolas iba desarrollando desde los tiempos de *La gloria de Niquea* o *Selva sin amor*. Estos se concentran en este *Intermedio músico*, siendo la pieza principal una constatación y una muestra de la tradición poético-musical española que venía del siglo anterior, como lo demuestra la determinada configuración de los coro a cuatro⁸⁷⁶. Ocurre lo mismo con la cortina de la loa, costumbre que todavía se mantiene⁸⁷⁷. Era un proceso más en la historia de un espectáculo que tiene su razón de ser en la Monarquía española, por lo que, ante la situación del arte español con la llegada de del rey francés y la reina italiana, era indiscutible e incluso previsible que la introducción de innovaciones operísticas no solamente se limitarían al aspecto de la música, sino en todo el tejido de la fiesta, pero nunca sin dejar de reconocerse como la expresión española por antonomasia. Este baile al asunto es una muestra de la confluencia de lo nuevo –extranjero– y lo tradicional –español– en el ámbito palaciego, donde siempre se recibían antes las novedades⁸⁷⁸. El mensaje ocasional y la muy evidente loa dejan muy claro las

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 49. El aria de después está conformada por la repetición de la siguiente sextilla: «*Consolati ch'il fatto / t'invita a triumphar, / e forse il cieco alato / adumbra le tue glorie, / perchè le tue vittorie / più venga scintillar*» (*Ibid.*, p. 49).

⁸⁷⁶ «Anunciar y avisar del comienzo de la representación era la primera de las funciones asignadas a la música en la fiesta teatral, y su importancia es tal que dará origen a una forma musical teatral de tan larga tradición como el “cuatro de empezar”, interpretando en todo tipo de representación, y cuyo uso –duplicando en ocasiones el número de voces–, se prolonga incluso al siglo siguiente, tal y como podemos ver en la acotación inicial de la comedia palaciega *Todo lo vence* [el] amor [...]: “Acabando el ocho, que con todos los instrumentos dio principio a la loa, cantando lo que sigue» (Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, p. 139).

⁸⁷⁷ «Los dos dibujos ofrecen evidencia clara e incontrovertible de que se solía idear cortinas nuevas para el estreno de comedias palaciegas que celebraban los grandes acontecimientos [...] que, a pesar de la subida de los Borbones al trono de España, la misma costumbre seguía en vigor durante los primeros años del siglo XVIII» (Varey, “Dos telones para el Coliseo...” *Op. cit.*, p. 18).

⁸⁷⁸ «Una vez asimiladas las danzas cortesanas, los comediantes no se limitaron a repetir un repertorio que iba quedándose anticuado, sino que además de modificar el carácter de algunas, se mantuvieron al tanto de las novedades, y buena prueba de ello es el Baile y sarao que se cantó y representó con la comedia *Todo lo vence*

esperanzas, el deseo y la reivindicación que esto continúe siendo así, como parecía haberse solucionado otorgando a las fiestas reales españolas la única competencia para las celebraciones oficiales. Entonces, ¿por qué en 1707 Antonio de Zamora –en nombre de Madrid y de todos los ingenios españoles– vuelve a insistir en el exclusivo derecho de los españoles en las fiestas reales españolas? Quitando el lógico malestar que supuso que desde Palacio se encargara a la tropa italiana una farsa para celebrar el suceso –siendo este, como se ha dicho, el principal y directo motivo para el encargo de *Todo lo vence el amor* por el ayuntamiento–, las últimas palabras de Zamora en la loa descubren también que las solicitudes y reclamas continuas de esa campaña de reivindicación del elemento español iban dirigidas también al espectáculo privado de los reyes, cubierto, eso sí, por los Trufaldines.

Por si eso no fue lo suficientemente evidente para los reyes, la propia Villa se preocupa de que los monarcas puedan volver a disfrutar de ese sugerente regalo y se ponen todas las facilidades para que lo entiendan. Todo, absolutamente todo lo dicho hasta ahora sobre *Todo lo vence el amor* se confirmará en una declaración expresa de la intención de esta fiesta como pieza clave para esa campaña de reivindicación española en los ámbitos representativos, emblemáticos y de gobierno de la Monarquía, como mejor baza del Ayuntamiento de Madrid para llamar la atención de Sus Majestades y convencerles definitivamente de la valía del teatro español y de todos los súbditos que hacen lo imposible por el amor a sus monarcas y, por lo tanto, que se puede confiar al elemento español la responsabilidad de cualquier ámbito oficial y privado. Esta se encuentra en la publicación expresa de la fiesta real promovida y costeadada –también– por el Ayuntamiento de Madrid⁸⁷⁹. La edición de lujo –como lo relevante del caso merecía– contenía la zarzuela principal, las piezas de teatro breve y, muy importante, una “Instrucción” que, debidamente contextualizada con la “ocasionalidad” avanzada de la fiesta, es harto significativa:

No es dudable, Señor, que no acostumbrado Vuestra Majestad, ni la Reina nuestra señora a estos festejos nacionales, habrá tenido no poco que extrañar la vista, o que construir el discurso entre las confusiones del teatro; y aún por eso estampó hoy nuestra cuidado la obra,

[el] *amor*, [...], en el que se interpretó una de las danzas más modernas: “para dar al baile fin / a un minué francés”» (Flórez, *Musical teatral... Op. cit.*, p. 61).

⁸⁷⁹ *Comedia nueva intitulada Todo lo vence el Amor. Fiesta que se ejecutó a sus majestades en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro en celebridad del deseado feliz nacimiento de nuestro serenísimo príncipe don Luis Fernando de Borbón, a expensas de la muy noble, leal, imperial, coronada villa de Madrid. Escribiola don Antonio de Zamora*, [Madrid], [s. i.], 1707, ff. 1-3 sin numerar con el escudo de la corona e “Instrucción”; 67 pp. de la fiesta; y 1 f. con el escudo de Madrid. Para los testimonios localizados véase Anejo n° 2, pp. 1095-1096.

sin más fin, que el de que en Vuestras Majestades satisfaga a la alta comprensión las dudas, las facilidades de las líneas.⁸⁸⁰

De esta manera, las reclamas directas de la exclusividad de competencia los españoles para el asunto de fiestas reales oficiales y su adaptación a las privadas se argumentan. A pesar de siete años de reinado, los reyes todavía no estaban acostumbrados «a estos festejos nacionales». Como es lógico, los propios soberanos no mostraron mucho interés en ello más que las cinco o seis representaciones de rigor protocolario y de ejecución de ese plan de superficial y fingido reconocimiento que congratulase a los españoles. Los aniversarios, onomásticas de los reyes y de sus padres eran festejados con zarzuelas u óperas hispanas a la que asistían los reyes, pero esto no percibían nada más que un terrible aburrimiento ligado por el formalismo y la obligación que tenían con la opinión pública que, como le recomendó su abuelo y armonizó la de los Ursinos, tanto había de cuidar para con sus súbditos y pueblo. Una vez pasado los señalados trances, los italianos enmendaban tanto tedio y hastío por el teatro español hacia un fingido reconocimiento y tolerancia pragmática y útil. Por ese motivo todavía no habían entendido ni un ápice de la emblemática de la fiesta real española, de la estructura idiosincrática de cada uno de sus tres subgéneros y de la importancia para el aspecto auto-representativo –y por lo tanto la “ocasionalidad”– tenía el género poético-musical en el universo expresivo barroco de la Monarquía española. Ante esa carencia total de aprecio y valoración del arte español personal de los reyes había que dejarle las cosas muy claras –como en la *Introducción genetliaca*– o mostrárselo de forma detenida y paciente, casi con carácter pedagógico, como supuso la edición expresa de la fiesta. Un ejemplar fue enviado a los reyes y otro a la princesa de los Ursinos⁸⁸¹. El envío a esta última –que había disfrutado del espectáculo desde el aposento número dos del primer piso de la luneta alta de Coliseo⁸⁸²–, como se deduce, no fue un simple cortés detalle del consistorio hacia la Camarera Mayor de la reina. Sabían que ella era la responsable máxima de Palacio de facto –pues influenciaba en las decisiones de representación que los reyes mandaban al Mayordomo Mayor–, y que la actividad teatral en él –la más habitual, es decir, la representación semanal de los sábados de la compañía italiana– pasaba por sus manos, a pesar de que en las ocasiones oficiales se le daba relativa libertad al Condestable de Castilla, que, o a instancias de Madrid o por iniciativa propia, confiaba en autores españoles. Así que, casi más que a los propios reyes, era fundamental cortejar y satisfacer a la Ursinos para

⁸⁸⁰ *Comedia nueva intitulada Todo lo vence el Amor...* *Op. cit.*, “Instrucción”.

⁸⁸¹ Zapata Fernández de la Hoz, “Fiesta teatral en el Coliseo...” *Op. cit.*, p. 44.

⁸⁸² *Fuentes XXXII*, p. 3.

poder, de una vez por todas, revertir el papel de los italianos en Palacio por el de las compañías e ingenios españoles. Como se ve, toda actitud e iniciativa del Ayuntamiento estaba dirigida al convencimiento y conquista por fin del gusto de los reyes por parte del teatro español para, ya no solamente les agrade el arte nacional del país que son soberanos, sino que se identificasen con aquella expresión singular, cultural y de concepto del mundo español en toda su extensión que significaba el género de las fiestas reales. Por lo tanto, *Todo lo vence el amor*, en sus muy diversas vertientes y diferentes dimensiones de la fiesta –la pieza dramática grande, las piezas breves, el significado de “ocasionalidad” avanzada y en el hecho de la publicación circunstancial del espectáculo–, fue pensado, creado, ejecutado y difundido como un obsequio ostentoso de agasajo y fidelidad a la causa para una reivindicación de los que le rinden tributo y ofrendas para que se promociones –una vez demostrados los méritos de estos mediante la consecución de la propia fiesta real– el elemento español en todos los campos de la Monarquía española, muy en especial en el aspecto representativo, es decir, en el del teatro palaciego.

Después del estreno el 17 de noviembre ante Felipe V, María Luisa de Saboya y las principales autoridades de Palacio y la Monarquía⁸⁸³, el 18 se hizo una representación para los Consejos y el día siguiente, 19, para a propia Villa de Madrid. A partir de esa fecha se abriría el Coliseo al pueblo para el definitivo efecto propagandístico de exaltación y unión nacional. La recepción de esta imponente fiesta parece ser que fue un éxito. De esta forma lo hizo público *La Gaceta de Madrid*:

Habiendo estado Sus Majestades muy divertidos las tres horas que duró, lo manifestaron después con especiales expresiones de su gratitud a Madrid, por el celo, cuidado y liberalidad con que desempeñó el día en la magnificencia de trajes, teatros, adornos y demás aparatos de la función. Fenecido el festejo, se restituyeron en público a palacio.⁸⁸⁴

Otorgándole a la noticia el beneficio de la duda sobre el sentido y sincero agradecimiento por haberles gustado a los reyes o por mera cortesía ante tanto despliegue de medios y de muestras de estima, parece ser que *Todo lo vence el amor* consiguió el efecto y éxito buscado en Felipe y María Luisa, presentándose como posible llave que abriera el afecto y la valoración del arte español de puertas de Palacio hacia adentro. Lo monumental, lo celosamente trabajado de cada escena, lo ostentoso y, sobre todo, las muestras de elementos franceses e italianos debieron de agradar al regio público, comunicándose a los

⁸⁸³ La distribución de la planta ordenada por el Condestable para esa representación se encuentra en *Fuentes XXXII*, pp. 48-49.

⁸⁸⁴ *Gaceta de Madrid*, 47 (martes 22 de noviembre de 1707), p. 188.

artífices —el Ayuntamiento de Madrid—. Parecía que, finalmente, había una representación plenamente española y reivindicadora de ello que les había gustado de verdad o, al menos, podía ensombrecer por un momento la competencia con los Trufaldines. Parecía que el amor iba venciendo los obstáculos y complicaciones que surgieron en el plano artístico español, y especialmente teatral, desde la llegada de los reyes extranjeros. Así pues, el 20 de noviembre, después de la representación dedicada a la Villa de Madrid, esta escribió la siguiente carta al rey:

Señor: la Villa de Madrid dice que, habiendo logrado la honra de que VV. MM. Manifestasen su Real gratitud en la aceptación del festejo de la comedia con que sirvió a VV. MM., teniendo noticia se aproxima la llegada a esta Corte del Serenísimo sr. Duque de Orleans, ha suspendido se represente al pueblo, teniendo por de su reverente obligación representar a V. M. será del mayor aprecio de Madrid saber si la Real benignidad de V. M. inclina a que se repita el festejo a S. A. R., por cuya razón no se han desarmad los adornos que pueden servir a este fin para ponerse las gradas que sirven al pueblo. V. M. mandará ver y resolver o que sea de su Real agrado⁸⁸⁵.

En efecto, si la buena recepción de los reyes había sido todo un triunfo, el estado de satisfacción, euforia y realización de la institución madrileña vio en la llegada del que habría de ser el padrino del pequeño príncipe otra excepcional ocasión para prolongar ese primer muy satisfactorio efecto creado y ratificar la victoria de lo español en los reyes, en Palacio y en la Corte. El estado de regocijo y confianza que habrían de tener desde los concejales a los diferentes y numerosos artistas que participaron en la fiesta —Antonio de Zamora sobre todo— les incitó a repetir la sugerencia de representación. A ello Felipe V contestó: «he oído gratamente la atención de Madrid y está bien se suspenda la representación al pueblo como propone»⁸⁸⁶. En la misma línea de la decisión anterior, la Casa Real aceptó. Verdaderamente, la denegación tendría unos efectos negativos en el excelente ambiente de confianza, exaltación y unión popular y cortesana que había producido la fiesta, resintiéndose la imagen del rey. Por el futuro de la dinastía Borbón en España, el 7 de diciembre se volvía a representar *Todo lo vence el amor* ante los reyes y ante Felipe de Orleans, capitán general de los ejércitos borbónicos y protector del celebrado príncipe Luis en su bautizo. Como se deduce, era una oportunidad para afianzar la fiesta real española apoyada por la significación simbólica que representaba la ocasión, beneficiando y promocionando todavía más a la relación de la Villa con los soberanos. En esa línea, no se dudó en intentar superar la primera representación del 17 de noviembre. La persuasión mediante la

⁸⁸⁵ Fuentes XXXII, pp. 59-60.

⁸⁸⁶ Fuentes XXXII, p. 60.

ostentación pragmática se ve reflejada en la modificación de algunas mutaciones y en la participación de las actrices Manuela de Labaña y Teresa de Robles⁸⁸⁷. No pareció cambiar mucho la acogida de esta perfeccionada fiesta de la del estreno, sino la superó: «repitióse el día siete el festejo que tenía prevenido esta Villa para Sus Majestades a su Alteza Real el señor duque de Orleáns; fue muy vistoso en las mutaciones añadidas a su teatro, muy sonoro en la música y en todo de la aprobación de las reales personas a quienes se dedicaba»⁸⁸⁸. La confirmación del éxito de *Todo lo vence el amor* en la esfera palaciega y cortesana le siguió la popular, considerándose esta una de las primeras tomas de contacto seria en el pueblo de los elementos italianos y franceses en el género poético-musical: desde el 9 de diciembre al 6 de enero de 1708, día que se cesó a causa de «estar el tiempo metido en aguas, por cuya causa no concurría gente a ver la comedia»⁸⁸⁹, con un gasto total por parte de Madrid de la astronómica cifra de 384.552 reales de vellón. Ese esfuerzo y sacrificio por amor al rey parecía que había superado las adversidades anteriores. Por ello, y en gratitud por todo lo realizado, Antonio de Zamora recibió del Ayuntamiento 12.360 reales de vellón el 30 de julio de 1708, cantidad total entre lo que se le pagó «y el regalo que se le hizo de una pequeña bandeja de plata y un par de guantes»⁸⁹⁰.

Todo lo vence el amor es, como se ha visto, una exquisita muestra del tipo de fiesta reales en los primeros tiempos de los Borbones, es decir, condicionados y creados en el contexto de la Guerra de Sucesión Española. Y, como teatro poético-musical nacional, se inscribe dentro de la campaña de reivindicación del elemento español en la Monarquía y Corte de Felipe V mediante la gratitud, el homenaje y el agasajo de su persona y la muestra de lealtad y defensa de la causa borbónica, es decir, mediante propaganda. Ciertamente, *Todo lo vence el amor* es el primer gran exponente de este posicionamiento encabezado y organizado por el Ayuntamiento de Madrid debido a la importancia del motivo oficial de celebración. Para la mayor efectividad del objetivo de captar la atención y el gusto de unos soberanos que desconfiaban del arte palaciego español, Antonio de Zamora supo introducir elementos coreográficos franceses y poético-musicales italianos en la supradimensión artística plenamente española que eran las fiestas reales barrocas. Este hecho no supuso la pérdida de la soberanía nacional en la pieza, en absoluto: la promoción del arte auto-representativo regio español que son las fiestas reales adquiere una relevancia máxima con la excepcional muestra de ellas como es esta pieza. No podía ser otra manera que, en ese tiempo,

⁸⁸⁷ *Fuentes XXXII*, p. 51.

⁸⁸⁸ *Gaceta de Madrid*, 50 (martes 13 de diciembre de 1707), p. 199.

⁸⁸⁹ *Fuentes XXXII*, p. 66.

⁸⁹⁰ *Fuentes XXXII*, p. 10.

reivindicar la valía de lo español mediante una fiesta real «a la moda castellana». Si Belerofonte y Felipe V lograban la consecución de sus legítimos y nobles quereres mediante el sincero y todopoderoso amor, las esperanzas, la ilusión y la fidelidad que la Villa y todo el mundo cortesano español pusieron en esta pieza habrían de hacerles alcanzar igualmente sus afectuosas y serviles intenciones, porque *Todo lo vence el amor*.

4.1.5. Equilibrio palaciego y regeneración popular

A los monarcas parece que, por primera vez que estaban reinando, les gustó una fiesta española. O, al menos, los entretuvo durante tres horas gracias a la virtuosa y ostentosa espectacularidad que el presupuesto del evento notoriamente señala. En efecto, parece que todo el espectáculo, salvo alguna crítica motivada por cuestiones personales⁸⁹¹, fue todo un éxito. Pero, ¿qué consecuencias tuvo verdaderamente el éxito de *Todo lo vence el amor* para el teatro palaciego español y, por lo tanto, para la campaña de reivindicación del elemento español en la Monarquía? Es decir, después del reconocido éxito por los propios reyes de la fiesta con que les había rendido pleitesía y agasajado la Villa de Madrid, ¿hubo verdaderamente una introducción del teatro palaciego español dentro de Palacio, es decir, en las representaciones privadas que controlaban los italianos?

A la fiesta real por el nacimiento del príncipe Luis le siguieron un considerable número de representaciones de la misma naturaleza —es decir, espectáculos poético-musicales españoles con influencias italianas en la música y francesas en las danzas—, que continuaban la costumbre que parecía ya afianzada de reservar a las fiestas reales nacionales el honor de la autoexpresión y representatividad oficial. Para la celebración de la onomástica del rey el 1 de mayo de 1708 «ha resuelto el Rey que desde luego se ponga a disposición del sr. Condestable el Coliseo con todo lo anejo y dependiente de él»⁸⁹², siendo la escogida la reposición de *Ícaro y Dédalo* de Melchor Fernández de León. La ejecutaron las compañías de Antonio Ruiz y José Garcés. Esta había sido estrenada en 1684 con música de Juan de

⁸⁹¹ La loa recibió críticas de Juan Vélez de León, desde Salamanca: «Algunas observaciones de la loa del Retiro», en *Papeles varios*, ff. 198 r-199v. (BNE: MSS/3923). «Le achacaba al poeta haber imitado una composición de la universidad salmantina. Juan Vélez de León era poeta de cámara de los duques de Medinaceli. El duque, Gaspar de Haro y Guzmán, había sido en parte denostado por Zamora cuando el noble, tras el regreso de Italia, había caído en una enfermedad; probablemente ambos ingenios estuvieran enemistados desde entonces» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 68-67).

⁸⁹² *Fuentes XXXII*, p. 74.

Hidalgo⁸⁹³. Del 3 al 15 se representó al pueblo, habiendo de cesar durante cinco días por intensas lluvias, restituyéndose de nuevo del 20 al 30 de mayo⁸⁹⁴. Más tarde, el 25 de agosto de 1708, el conde de las Torres sufragó *Decio, y Eraclea, opera para recitar en música, según estilo, y metro italiano, en celebración festiva del primer año, que cumple el serenísimo señor Príncipe de las Asturias. Dedicada a la excelentísima señora princesa de los Ursinos. En el regio teatro del Coliseo*⁸⁹⁵. Es muy posible que fuera el propio Cristóbal de Moscoso y Montemayor, conde de las Torres, quien escribiera el texto de este primerizo intento de ópera «según estilo y metro italiano», conservándose la música de la loa de Juan de Serqueira y la completa de la ópera anónima⁸⁹⁶, aunque muy posiblemente fuera de Alessandro Scarlatti y Bernardo Sabadini⁸⁹⁷. Este giro hacia el espectáculo poético-musical plenamente italiano –o, a menos, una imitación en la dimensión dramática– será sintomático y fundamental de cuál era la situación real del espectáculo palaciego en Madrid durante esos años. En esa línea, el 19 de diciembre de 1708, otra vez el rey ordena que se le entreguen al Condestable lo aprestos del Coliseo para que el Mayordomo Mayor pueda organizar «la comedia que S. M. ha resuelto se haga en Palacio el día de los años»⁸⁹⁸. *Acis y Galatea* será una zarzuela con letra de José de Cañizares y música de Antonio de Literes⁸⁹⁹ en la que se van desarrollando y afianzando los elementos innovadores y de acercamiento al gusto regio que ya se han expuesto en *Todo lo vence el amor*:

En uno de los campos donde se refleja esta variedad y ambivalencia es en el de la versificación; en los diálogos, hay versos que pueden ser recitativos o no, o también cantados o no. En las partes cantadas, la métrica sigue el ritmo musical, con intentos de aproximarse al estilo italiano de las óperas y al francés de la tragedia de un Racine.⁹⁰⁰

Aunque era fundamental ya a estas alturas ir introduciendo las características musicales de la ópera italiana y rasgos propios de los ballets de corte franceses, así como ir atendiendo

⁸⁹³ Para una relación de los testimonios de fragmentos musicales de esta obra consúltese Stein, *Songs of Mortals...* *Op. cit.*, pp. 390, 392, 396, 350, 520-521.

⁸⁹⁴ *Fuentes XXXII*, pp. 243-244.

⁸⁹⁵ Madrid, Gabriel del Barrio, 1708, 52 pp.

⁸⁹⁶ *Música manuscrita. Tomo 17, Cantada, titulada ----, a cuatro voces y orquesta (letra en castellano) sin nombre de autor* (BNE: M/2247).

⁸⁹⁷ Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol. II, p. 42.

⁸⁹⁸ *Fuentes XXXII*, p. 81.

⁸⁹⁹ *Zarzuela nueva que se hizo a Sus Majestades en su Real Palacio el año de 1709 [sic] intitulada Acis y Galatea de don Antonio de Literes* (BNE: M/2210 (19)). Contiene la partitura de las letras vocales, los violines y el acompañamiento general de la zarzuela.

⁹⁰⁰ Cañizares, *Acis y Galatea...* *Op. cit.*, p. 113. Para un conocimiento profundo de absolutamente todos los aspectos de esta zarzuela, consúltese el brillante estudio introductorio a la edición crítica de María del Rosario Leal Bonmatí en *Ibid.*, pp. 15-117.

a Lully y a Quinault como referentes para la inspiración de eso –tal y como había empezado a hacer Bances antes⁹⁰¹–, al fin y al cabo estas fiestas reales no dejaban de perder la esencia española –singularmente concentrada en el mantenimiento de los graciosos–. José de Cañizares y Antonio de Literes se eruirán en verdaderos referentes de ello durante la primera mitad del siglo.

Pero esta nueva línea de las fiestas reales barrocas no fue desatendida por Antonio de Zamora. El 19 de febrero de 1709 consta que «para un festejo que ha resuelto el Rey se haga en el Coliseo del Retiro en celebridad del juramento que se ha de hacer al Príncipe nuestro Señor, ordena S. M. se ponga a la disposición del Condestable, a quien S. M. ha encargado la disposición de la fiesta»⁹⁰². Esta redundante ordenanza volvía a salir de Palacio para conferirle al Mayordomo Mayor toda la responsabilidad de un espectáculo que gustase al rey, además de funcionar de conmemoración oficial de tan importante evento. A diferencia de las fiestas a cargo de la Villa, el de este tipo debían de, ante todo, divertir y hacer pasar un rato distendido a los monarcas. Bien podría haber mandado a los Trufaldines el Condestable de Castilla que preparasen una de sus farsas con música asegurándose con ello la primera necesidad–, pero sabía a ciencia cierta que eso volvería a levantar ampollas como en 1703 o 1707. El hecho que el rey no ordenase expresamente la actuación de los italianos le daba al Mayordomo Mayor una gran libertad para poder contribuir él a la promoción del arte español. Recuérdese que él fue uno de los que acudía a las reuniones en cada de Medinaceli al inicio del reinado donde se palpaba el malestar por la preeminencia de lo francés y el menosprecio de lo español. Así que, teniendo los éxitos y la buena acogida de *Todo lo vence el amor* y *Acis y Galatea* en los reyes, no dudó en encomendarles la creación de una fiesta real española que produjera el mismo buen efecto que las anteriores a los ingenios que las idearon. Así el 9 de abril de 1709 en el Coliseo las compañías de José Garcés y Juan Bautista Chavarría⁹⁰³ estrenaron la zarzuela *Con música y por amor*: el texto de la primera jornada fue a cargo de Antonio de Zamora y la música de Juan de Navas, mientras que la segunda fue creada por José de Cañizares y Antonio de Literes⁹⁰⁴. La estructura de esta zarzuela está repartida independientemente en los dos

⁹⁰¹ Bances Candamo, *Teatro de los teatros... Op. cit.*, p. 79.

⁹⁰² *Fuentes XXXII*, p. 81.

⁹⁰³ *Fuentes XXXII*, p. 244.

⁹⁰⁴ Mientras que la autorías del texto se conoce por los documentos de contaduría de Palacio –«Año de 1709. Comedia intitulada *Con música y por amor*. Sus autores don Antonio de Zamora, la primera jornada, asunto. Don José de Cañizares, la segunda, asunto Eurídice y Orfeo. Siendo el Mayordomo Mayor el sr. Condestable» (*Fuentes XXXII*, p. 82)–, las autorías de la música se sabe por el denominado “Manuscrito Lera” (BNE: M/2618). En él, se conservan dos fragmentos de la zarzuela: un solo de Juan de Navas para la primera jornada titulado “Guerra, guerra” (páginas 15 y 16 del manuscrito) y una cantata de Antonio de Literes para la

bloques para cada una de las jornadas. La primera trata sobre el mito de Anfitrión y los amores por Tebe, por quien, después de que Mercurio le regalara una lira por sus excepcionales dotes musicales, levantaría las murallas de la ciudad que llevarían el nombre de la joven, Tebas. La segunda se centra en el desarrollo lírico de la fábula de Eurídice y Orfeo y la pérdida de la esposa cuando regresa del Hades. Como se ve, cada una de las jornadas centra sus esfuerzos en el virtuosismo poético y musical para un único y claro objetivo mandado por el Condestable: hacer disfrutar al rey con música y teatro español pero que recordara el estilo italiano. El éxito se confirmó con las representaciones al pueblo, que fueron intermitentemente del 11 al 16 de abril, 18 y 19, y del 21 al 1 de mayo, con una recaudación de 48.937 reales de vellón. Es muy sintomático que el 17 de abril, por orden del Condestable —es decir, deseo del rey— se pararan las representaciones para la actuación de la comedia italiana⁹⁰⁵. No obstante, parece ser que el Condestable de Castilla consiguió su propósito: el de hacer que el rey gustara de las fiestas reales españolas con música italiana, convirtiéndose en íntimo aliado —siempre que el rey no pidiera expresamente a los italianos— del mundo literario y musical nacional en su reivindicación.

En los restantes años este equilibrio y convivencia pacífica y tolerante en el ámbito palaciego oficial pareció que se afianzó. O al menos, eso lleva a indicar el registro de las obras que se conservan en la documentación existente. El 1 de mayo de 1710 se ejecuta en el Coliseo del Buen Retiro una comedia desconocida con motivo de la onomástica del Rey. La mandó ejecutar —como lo hiciera el conde de Torre en 1708— el duque de Osuna. La siguiente fiesta que se tiene constancia es del 15 de noviembre de 1711, después de una todavía más efímera ocupación otoñal de Madrid en 1710 por los austracistas y un exitoso contraataque de las tropas borbónicas —esta vez apoyadas por un gran contingente enviado por Luis XIV en agosto del mismo año y comandado por el mariscal duque de Vendôme—. Para celebrar el regreso de los reyes y del príncipe a Madrid después de una estancia en

segunda titulada “Fieras que el monte habitáis” (pp. 25 a 29). El descubrimiento de este dato procede de Juan José Carreras, “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional y sus concordancias”, en *Actas del Congreso “Música y Literatura en España, 1600-1750”*, A. Virgli, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp.95 y 99.

⁹⁰⁵ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 85.

Corella para que la reina recuperara la salud⁹⁰⁶, la Villa de Madrid organizó una máscara y un sarao en la Plazuela de Palacio⁹⁰⁷.

Desde el fracaso que había supuesto *Quinto elemento es amor* de 1701 mucho había cambiado la dramaturgia poético-musical propiamente española. Antonio de Zamora y José de Cañizares serán los dos máximos exponentes de, por una parte, una comprometida campaña propagandística a nivel nacional de la causa justa de Felipe V y, por el otro lado, una actuación efusiva de reivindicación del elemento español en el arte de la Monarquía que tanto defendían y que incluso los dos dramaturgos vivieron en sus carne la guerra —además de la encarcelación de Zamora, Cañizares fue capitán de los caballeros coraza leales a Felipe V⁹⁰⁸—. En este aspecto se encontraron un panorama hostil hacia el tipo de fiestas reales continuadoras de la época anterior de Carlos II, por lo que, gracias a la intermediación de la princesa de Ursinos como maniobra mediática y política, se les fue concediendo una segunda oportunidad para ejecutar la función auto-expresiva de la Monarquía mediante fiestas reales españolas. Pero, como era lógico, no podía continuar igual el género poético-musical palaciego de los españoles. Había de hacer concesiones a los gustos de los reyes y de sus cercanos para captar su atención y, de esa forma, conseguir los deseos de representación y valoración de lo español por encima de lo italiano que enarbolaba el Ayuntamiento de Madrid, o al menos convencerlos por méritos de que debían seguir confiando las representaciones oficiales a sus muy leales vasallos españoles. Las pretensiones de esta campaña de reivindicación llegan también a plantearse la batalla para la representación privada de los reyes, aquel ámbito que estaba exclusivamente reservado a la compañía de los Trufaldines. Por ello, ya sea cuando las fiestas las ordenaba el rey mediante el Condestable de Castilla o cuando se las ofrecía la Villa, el equilibrio pragmático de decoro mediático y político para la opinión pública española que suponía la delegación a los artistas españoles la celebración oficial de ocasiones y eventos sobresalientes de la Monarquía, mientras las representaciones privadas de los reyes continuaban en manos italianas, llevo al inicio de una relación de superficial mestizaje poético-musical de las que son vivas muestras *Todo lo vence el amor*, *Acis y Galatea* y *Con música y por amor*, tal y como señala Juan José Carrera:

⁹⁰⁶ «En mayo María Luisa fue a Corella en Navarra para recuperar la salud; su marido estuvo allí con ella desde junio hasta octubre, mes en que regresaron para pasar quince días en Aranjuez, antes de volver la capital. El éxito personal del rey en las campañas de esos años fue primordial para consolidar su imagen entre el pueblo» (Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 102).

⁹⁰⁷ *Fuentes XXXII*, p. 244.

⁹⁰⁸ Cañizares, *Acis y Galatea... Op. cit.*, p. 23.

El repertorio de las dos primeras décadas del siglo viene caracterizado por la absorción e integración de elementos musicales operísticos dentro de los espectáculos tradicionales, como sucede en las zarzuelas de Sebastián Durón y Antonio de Literes, frente a las que la presencia de los cómicos italianos no supuso una competencia importante.⁹⁰⁹

Esa situación para la dramaturgia palaciega española llevó a una clara conciencia de asimilación de los elementos extranjeros, introducidos en esta época de forma significativa en la forma pero no internos a la concepción del género de las fiestas reales barrocas. Se dieron cuenta los dramaturgos, músicos y todos los ingenios del mundo artístico madrileño que para, ya no solamente triunfar, sino sobrevivir en la nueva realidad cortesana de los Borbones había que mostrar innovaciones salidas de Italia y Francia, solucionándose, en parte, la demanda de novedad que desde la última década del siglo anterior se le exigía al teatro español, especialmente en el plano popular. Así que, contra lo que la historiografía decimonónica ha resuelto de forma tremendamente reducida en conflicto entre lo español y lo extranjero, las nuevas necesidades y las muestras de arte europeo en la Corte incitaron una apertura hacia la recepción de las novedades que, a la vez de granjearles una relativa buena recepción en los reyes, permitió una evolución decisiva en el panorama teatral madrileño, ofreciendo ahora nuevos retos y motivos para la escritura y práctica teatral a nivel palaciego y a nivel popular. Llegará a tanto que, en 1708, Cañizares en *Acis y Galatea* rompió considerablemente con la estructura dramática del siglo anterior conformando la fábula mucho más corta y concentrada en las tres unidades –a la manera de las *tregédie lyrique* de Quinault y las óperas serias de Metastasio– con la música de plena influencia italiana de Literes. Precisamente esto hizo que Felipe V empezara a agradecerle esas nuevas fiestas reales que nada tenían que ver con *Quinto elemento es amor*⁹¹⁰. Por el beneficio de esa relación, hubieron de encontrar más que provechosa la presencia del teatro italiano como fuente de renovación. Pero, una vez admitidas y absorbidas esas influencias extranjeras, los ingenios españoles eran igual de válidos o más que los italianos para los espectáculos poético-musicales, por lo que, sumándole el innegable carácter nacional como exclusivos para la función de auto-representación de la Monarquía española, era lícito y era un derecho –el mismo que Felipe V fuera el justo sucesor al trono– que fueran los españoles los que organizaran y llevaran a cabo los festejos oficiales. De esa manera, las fiestas reales pueden

⁹⁰⁹ Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 52.

⁹¹⁰ «En total sería una hora de canto, que le gustaría especialmente a Felipe V después de sus experiencias en Milán; [...] además, el tema era conocido ya por el monarca de su época de pupilo de Fénelon [...]. Además del moderado clasicismo en las tres unidades dramáticas y, en cierta medida, seguro que también agrada al rey el ahorro económico con que se puso en escena *Acis y Galatea*. Estos podrían ser los motivos del éxito en la corte de un dramaturgo novel como Cañizares» (Cañizares, *Acis y Galatea...* *Op. cit.*, pp. 115-116).

vestirse y sonar a las maneras de Italia y Francia, pero nunca dejarán de ser españolas, es decir, herederas en dramaturgia de las del siglo anterior. Por esa primera evolución del género en el siglo XVIII los dramaturgos y los músicos parecía que salieron ganando.

Pero lo que parece ser un panorama prometedor a nivel oficial de las fiestas reales españolas era dilapidada simultáneamente por el mismo presente de la realidad. Hay un caso que evidencia de la continuación de la actitud de los reyes con el teatro palaciego español. Justamente, entre las representaciones al pueblo de *Todo lo vence el amor*, se celebró en el Palacio Real una comedia para celebrar el aniversario de Felipe V. No se conoce ni el título de la pieza, ni la autoría del texto, de la música o de la escenografía. Debido a la similitud con el título de la fiesta de Zamora y su significación “ocasional”, hay posibilidades –aunque de momento mínimas– de que esta fuera *Victoria por el amor*, tal y como lo sugiere Martín Martínez⁹¹¹. Por otro lado, la alta cantidad que recibió Zamora puede llegar a pensar que esa suma incluía más de una fiesta –como pudiera ser Alcázar de la razón y centro de regocijo–. Pero las inconexiones entre el pago de 1.387 reales de vellón que recibió de esta última y que la documentación de contaduría referida a la alta suma que cobró el 30 de julio de 1708 es solamente para la fiesta «en celebridad del nacimiento del Serenísimo sr. príncipe don Luis Fernando (que Dios prospere)»⁹¹², no por los años del rey, imposibilitan bastante la autoría de Zamora. No obstante esta situación de incógnita, sí que se puede observar apreciaciones de la interpretación en ese preciso contexto por la documentación sobre la preparación del evento. Al contrario que *Todo lo vence el amor*, la fiesta para el aniversario del rey fue directamente ordenada desde la Casa Real: «el rey ordena que de los aprestos del Coliseo del Sitio de Buen Retiro se entreguen al Condestable, superintendente de festejos, todos los que dé orden suya se pidieren para la comedia que S. M. ha resuelto se hagan en Palacio el día de los años de S. M.»⁹¹³. Si bien la lectura aislada de esta ordenanza no sugiere más que lo evidente, el análisis comparativo con las demás representaciones puede hacer que, como dijo Ariobates, «en pocas palabras / explique mucho concepto».

Las representaciones realizadas por la compañía de los Trufaldines en esos años, como sucedía con los anteriores, no decayó. El 11 de mayo de 1707 el Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor, escribía al rey para informarle de las gestiones que había llevado a cabo para que se les concediera, como resume Doménech Rico, «de nuevo el Coliseo del Buen

⁹¹¹ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 67-68.

⁹¹² *Fuentes XXXII*, p. 49.

⁹¹³ *Fuentes XXXII*, p. 67.

Retiro para que hicieran representaciones al pueblo y se habían renovado las disposiciones para que no pagaran el canon correspondiente a los hospitales ni al arrendador de los corrales»⁹¹⁴. De ahí empezaría el litigio con la Villa por la celebración del nacimiento del príncipe. Pero un año más tarde, el 30 de mayo de 1708, el mismo Condestable remitía la disposición de la planta del Coliseo para la «representación de la farsa italiana mientras SS. MM. (que Dios guarde) estén en el Retiro»⁹¹⁵ —es decir, justo después de las representaciones al pueblo de *Ícaro y Dédalo*—. Y, como los reyes, los Trufaldines duraron hasta, como mínimo, el agosto, como consta en los seis días que estuvieron los italianos en el Retiro hasta el 12 de agosto, días antes del estreno de *Decio y Araclea*⁹¹⁶. Además, se conoce que ese año —aunque no hay fecha exacta— asistieron a Palacio en calidad de intérpretes de violón y violines para las comedias de los Trufaldines Antonio Milani, Juan Flori o Antonio Literes, entre otros músicos de estilo italiano⁹¹⁷.

Como se ve, todas estas actuaciones de los Trufaldines ante los reyes coinciden en varios motivos: son ordenadas por los propios monarcas mediante su Mayordomo Mayor, son o privadas o no celebran ninguna conmemoración relacionada con la Casa Real y, por esta última razón, acostumbran a realizarse allí donde están los reyes, es decir, Palacio o el Coliseo. Así pues, estas representaciones coinciden en la organización del Condestable de Castilla por orden del rey y haberse ejecutado en Palacio, razones estas que hacen valorar muy seriamente que la fiesta para celebrar el cumpleaños del rey el 19 de diciembre de 1708 fuera una pieza de la compañía italiana. Este hecho, como se deduce, sería terriblemente denigrante y una clara muestra del verdadero y personal menosprecio que los reyes sentían hacia la mayoría de las fiestas reales españolas —en privado, eso sí—. Quizás convencido del buen efecto que había surgido la felicitación y las muestras de agrado hacia la Villa en la representación de *Todo lo vence el amor* le dio la seguridad que los madrileños no se enfadarían en demasía por haber cubierto sobradamente sus reclamaciones con las representaciones del 17 de noviembre y del 7 de diciembre ante Felipe de Orleans. Pasado la obligación oficial y decorosa, era momento para el verdadero goce del teatro y de la música, eso sí, en Palacio. Por lo tanto, mientras al pueblo se le ofrecería *Todo lo vence el amor*, el rey disfrutaría de una función de los italianos. En todo caso, la ordenanza directa de palacio señala incuestionablemente que la pieza tuvo que tener claros elementos italianos y franceses para que agradasen al rey.

⁹¹⁴ Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 47.

⁹¹⁵ *Fuentes XXXII*, p. 77.

⁹¹⁶ *Fuentes XXXII*, p. 77.

⁹¹⁷ *Fuentes XXXII*, p. 77.

Si bien esta hipótesis no puede ser confirmada a no ser que surjan nuevos testimonios documentales, lo cierto es que las facilidades y beneficios que desde la Corona se les concedió a los Trufaldines para actuar y llevar a cabo su actividad profesional dejan entrever muy certeramente el interés de los reyes en que se quedaran en Madrid. El 29 de febrero de 1708 Miguel Bayón, tras haber primeramente pedido como nuevo arrendador de los corrales de Madrid una compensación por las pérdidas que suponían para la industria teatral madrileña la competencia desleal de los italianos, notifica su reconsideración al Ayuntamiento para el periodo de 1708- 1712 y desiste en su empresa con estas palabras: «y por lo que toca a si se mantiene la compañía italiana que llaman Trufaldines me aparto de pedir baja por dicha razón, porque siendo del agrado de S.M. (que Dios guarde) es para mí la mayor ganancia»⁹¹⁸. Si ya, desde su teatro de la calle Alcalá, los italianos recibían todas las protecciones posibles para su subsistencia, esto era debido a que querían ser mantenidos desde Palacio en la capital para que animasen y entretuvieran sus recreos personales y privados. La actuación de cada sábado parece que continúa produciéndose en 1708 y nada parecía que iba a cambiarlo.

No obstante, al menos, el teatro palaciego español no había retrocedido de su situación oficial. Aunque el agrado de los reyes por *Todo lo vence el amor* pudiera ser verdadero, este no era suficiente como para hacer cambiar las costumbres del rey francés y de la reina italiana, y mucho menos de aquellos quienes realmente los controlaban —especialmente la princesa de los Ursinos—. Pero este hecho no impidió que se consolidara ese plan en la que esta última había actuado del reservar a las fiestas reales españolas el honor de ser las expresiones de auto-representación y simbolismo de la Monarquía regentada por Felipe V, mientras que en las diversiones privadas de Palacio los italianos continuaban ganándose los motivos por el proteccionismo de los reyes y su personal más cercano. Así que ese equilibrio pragmático de imagen oficial española con divertimento italiano en privado atendiendo a los gustos —y caprichos de los reyes— continuó existiendo y haciendo gozar a la Monarquía y a la causa de Felipe V en la Guerra de Sucesión a nivel castellano de un inmejorable estado mediático. De esa manera, los enviados por Luis XIV para gobernar cada uno de los pasos del joven rey en el gobierno y en desarrollo del conflicto —por el cual los Despachos de Hacienda y de Guerra adquirirían importancia plena en el gobierno— podían despreocuparse de la opinión pública y dedicarse a corregir y a aconsejar al vehemente y melancólico rey que quería ser absoluto como su abuelo.

⁹¹⁸ *Fuentes XIII*, p. 71.

Si bien de facto los principales dirigentes de la política española fueron los franceses coordinados por la princesa de los Ursinos, entre septiembre de 1703 y julio de 1705 el Despacho Universal de Guerra fue ocupado por el marqués de Canales, claro partidario de Felipe V. Este lo había designado sin consultárselo a su abuelo y desatendiendo a la reclamación que le hizo de reimplantar un pequeño gabinete con personalidades españolas y con el embajador francés –que asumía todo el control del consejo– como muestra de la cooperación entre ambas nacionalidades. Cuando en 1705 cayó Gibraltar en manos británicas, «para Luis XIV significó, aparte de otras consideraciones, la ocasión de eliminar al nuevo ministro, aquella figura con capacidad de influir en el joven al margen de las órdenes del abuelo: “¡Mira lo que has conseguido con tu Canales!”», le escribió. Con el secretario del Despacho Universal de Guerra cayó el resto del equipo»⁹¹⁹. La imprudencia y la peligrosidad de los actos –como el de designar a los Trufaldines los responsables de las dos representaciones oficiales de 1703– que no le consultaba el rey inexperto en el arte de gobernar ponían en peligro la estabilidad y el buen progreso tanto del gobierno mismo como de la imagen de la Monarquía, tanto o más importante. Pero “afortunadamente” en todos los impetuosos intentos de Felipe V por decidir él de forma absoluta, indiscreta e imprudente –y, por lo tanto, rompiendo el decoroso equilibrio de un rey extranjero en su reino– pudieron ser, al menos, enmendadas.

Ante ese panorama que obligaba a Antonio de Zamora –como a todos los otros dramaturgos españoles– a compartir la escena madrileña, tanto en el plano palaciego como popular, la situación del autor de *Todo lo vence el amor* se estabilizó en relación a antes de 1707. Esto, lejos de mejorar, significa que se afianzó el estado desprendido de la práctica oficialidad dramática de la corte en el que se encontraba antes de la realización de aquella fiesta cantada que el Ayuntamiento había ideado para el nacimiento del príncipe Luis. Como entonces y ya hasta el final de su vida, la creación de fiestas reales se redujo considerablemente en comparación con las piezas y representaciones que llevaban su nombre en todas festividades de la Casa Real. La celebración de las Carnestolendas y las representaciones privadas en los cuartos reales habían sido entregadas incontestable y absolutamente a la compañía de los Trufaldines. Precisamente ese fue el motivo por el que no se encuentran comedias palaciegas españolas –como lo habían sido *El indiano perseguido*, *don Bruno de Calaborra*, *El hechizado por fuerza* o *Mazariegos y Monsalves*– en el repertorio palaciego de esa época; porque ese tipo de piezas teatrales cómicas fueron sustituidas por

⁹¹⁹ Castro, *A la sombra de Felipe V...* Op. cit., p. 99.

las farsas italianas, además de las piezas poético-musicales que podían ejecutar los Trufaldines. Ese cese suponía una bajada importante de únicamente ya de fiestas reales que podía estrena y representar ya no solamente en Palacio, sino en el ambiente áulico general. La cotidianidad con los reyes y la élite gubernamental era historia, si acaso alguna vez con Felipe V la hubo. Como se ha visto, solamente había una opción para que Zamora –como Cañizares y los otros dramaturgos– consiguiera tan alto honor: la celebración oficial de una fecha o evento importante de la Casa Real. Y, cuando eso sucedía, su aparición en el Coliseo del Buen Retiro o en el Salón Dorado estaba condicionada por dos variables. La primera es que, en el caso de ser mandada desde Palacio y en los casos en que no se hace mandato expreso de que la lleven a cabo lo italianos, el rey otorgara total libertad al Mayordomo Mayor para que organizara las fiestas según su parecer y su criterio. Como ocurrió con *Acis y Galatea* y *Con música y por amor*, cuando se da ese preciso caso, el Condestable de Castilla siempre apuesta por dramaturgos y compositores españoles que puedan ofrecer a los monarcas una fiesta real nacional pero con claras e importantes influencias y muestras de música operística italiana, números coreográficos franceses y, en ciertos casos, una dramaturgia aproximada al teatro clasicista galo. La segunda es –en ocasiones oficiales extraordinarias y, por lo tanto, menos frecuentes– es el propio Ayuntamiento de Madrid el que solicita al rey la organización de la fiesta real en un intento de agasajo, homenaje y de conseguir sorprender y, por lo tanto, agradar a la Casa Real con un espectáculo barroco español igualmente evolucionado con elementos extranjeros, pero que se diferencia mínima y simbólicamente por una preeminencia del cariz nacional que ha de funcionar como reivindicación del arte español. La muestra más evidente de este segundo caso es *Todo lo vence el amor*.

Debido a que tanto para una opción como para la otra de ese preciso caso, si bien muchas veces se le confiaba la confección de la pieza, no era el único dramaturgo disponible. Por lo tanto, teniendo en cuenta que, aproximadamente del total de las representaciones que se hacían en Palacio o en el Coliseo durante los años de 1708 hacia 1715⁹²⁰, un 60 por ciento correspondían a los italianos –recuérdese solamente la actuación de cada sábado–, y el 40 por ciento restante había de compartirlo y competirlo con otros ingenios como José de Cañizares, del total de representaciones regias que se hacían en la Corte aproximadamente solo un 15 por ciento se le encargaba a Zamora su escritura. Esto se traduce en una sola fiesta real por año destinada al Palacio Real o al Coliseo del Buen

⁹²⁰ El año de 1707, por el protagonismo que tuvo el Ayuntamiento de Madrid en los festejos de todo el año, no puede incluirse en esta aproximación media.

Retiro. Eso en los casos positivos, pues del año 1710 al 1715 no estrena ninguna fiesta real oficial ante los reyes. La cifra es dramática comparándola con la de los años 1697 o 1698 con tres y cuatro estrenos, sin contar con las reposiciones de esas mismas obras en otro periodo de la temporada o de piezas anteriores. El Condestable de Castilla no tenía ahora la libertad y competencia de decisión el tipo de espectáculo que tuvo su padre por la implicación directa de Felipe V y María Luisa de Saboya en el asunto, siendo en este reinado el Mayordomo Mayor únicamente el ejecutor de los deseos de la autoridad del soberano, aconsejado por la misteriosa, poderosa a la vez que interesante princesa de los Ursinos. Efectivamente, todo seguía igual que antes de 1707, aunque, al menos, Zamora estrenaba ante los reyes. Si bien no podía considerarse un fracaso la campaña de reivindicación del elemento nacional en el teatro, ya que no se había perdido el importante derecho a ojos de los madrileños –cuando realmente se trataba más de una cesión del equipo de gobierno de Felipe V– de ser españolas las fiestas reales de las celebraciones oficiales, los italianos seguían donde estaban y reafirmada su protección regia. Así que se mantiene y se consolida de forma casi inherente a la propia estructura de la nueva Monarquía el decoroso equilibrio mediático con la auto-representación oficial «a la moda castellana» y el divertimento privado en manos de los italianos. Pero ese al parecer empate técnico perjudicaba a los ingenios españoles, como se ha acabado de ver. Ante esta lectura, la situación de la dramaturgia poético-musical en 1715 debía de ser decadente y pesimista. O al menos hace pensar eso el sintomático dato.

Efectivamente, el alejamiento del círculo palaciego de Antonio de Zamora era una total realidad. Al menos en el estado en que se encontraba durante los últimos años del reinado de Carlos II. Con Felipe V, si bien continuaba siendo teóricamente el dramaturgo oficial, a la práctica se ha demostrado que en absoluto era así, por lo que habría que cuestionarse realmente si la Corte Borbón tuvo dramaturgo oficial –al que habría que nombrar la compañía italiana–. Por otro lado, si bien desde el 20 de febrero de 1701 se le había jubilado como oficial de la muy deficiente económicamente Secretaría de Nueva España aunque teóricamente manteniendo una paga, de esta no hay constancia en ningún documento hasta el 28 de junio de 1721, que la recuperó a cambio de renunciar a los gajes que recibía como gentilhomme⁹²¹. Y, precisamente de este cargo, Martín Martínez ha demostrado las dificultades que tuvo para cobrar, consiguiéndolo muy de vez en cuando,

⁹²¹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 95.

cobrándolos por primera vez desde la entrada de Felipe V el 11 de abril de 1709⁹²² y ya nunca más a causa de dicha renuncia. Aunque hasta la muerte seguiría poseyendo ambos cargos –como así lo atestiguan las numerosas portadas y títulos de impresiones de sus obras–, estos no le reportaban apenas ingresos. En este aspecto es muy significativo el hecho que a principios de julio de 1707 pidió un adelanto por la media fiesta de *Alcázar de la razón y centro de regocijo* con el urgente motivo de costearse el cambio de vivienda, mudándose a la por aquel entonces señorial calle del Príncipe⁹²³. «La importancia del dato reside en que era la primera vez que el autor tuvo que hacerse cargo del pago de una vivienda, pues hasta entonces, gracias a su empleo en la Secretaría de Indias, recibía alojamiento por cuenta de la institución»⁹²⁴. Así que, apartado de la dramaturgia real y de la relativa seguridad de los cargos relacionados con Palacio y la Administración, ¿de dónde sacaba los ingresos suficientes para mantenerse y, por lo tanto, qué evolución tuvo su dramaturgia en general?

A grandes rasgos, Antonio de Zamora centró su actividad literaria en dos grandes bloques. El primero de ellos es el relativo a la escritura para grandes casas nobiliarias o la participación y realización de composiciones poéticas para acontecimientos relevantes de la Corte. Como se comprueba, hay indudablemente un rasgo de oficialidad en ambos casos. El dramaturgo mantenía a la vez que continuaba promocionando su figura y su arte palaciego con representaciones como la del 16 de octubre de 1708 en *Viento es la dicha de amor*, junto con, por algún momento ese año, *Desprecios vengan desprecios* en conmemoración del primer aniversario de los condes de Lemos después de su turbulento e deshonoroso episodio de encarcelación en Pamplona. Estos encargos, en circunstancias tan adversas en el campo de las representaciones ante los reyes, le servían al dramaturgo como medio de afianzamiento y expansión por los círculos de la siempre influyente alta nobleza de la belleza, de lo delicado, elegante, fastuoso, espectacular y fascinante –además de “ocasionales”– eran sus piezas teatrales poético-musicales. A esas representaciones acudían gran cantidad de miembros españoles con algún u otro cargo palaciego que podían ayudar –en el caso de haberles agradado– a que, por ejemplo, le dieran buenas referencias al respecto al rey en el caso de estar próximo los festejos de alguna celebración de la Casa Real. Además, estas fiestas reales para la nobleza –como también lo había sido *Áspides hay*

⁹²² *Ibid.*, p. 71.

⁹²³ «Le suplica disponga por su parte le sea efectivo este corto socorro antes que fenezca la fiesta de autos, por necesitar dél [dinero] para pasarse a un nuevo cuarto que corre por su cuenta en la calle del Príncipe» (*Fuentes XI*, p. 94).

⁹²⁴ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 64.

que son basiliscos— reportaban una considerable cantidad de dinero, por lo que era una actividad beneficiosa para todos los ámbitos.

En este sentido también funcionaban las composiciones poética que Antonio de Zamora dedicaba a miembros de la alta nobleza, como por ejemplo al marqués de Mejorada⁹²⁵ —quien había actuado muchas veces de intermediario entre el rey y el Condestable para la organización de las fiestas⁹²⁶— o el romance que dedica a la muerte de la duquesa de Aveiro y Maqueda, viuda del duque de Arcos en febrero de 1715⁹²⁷. Pero donde realmente adquiere relevancia es en las participaciones por los fallecimientos de miembros de la Casa de Borbón que les hace la Villa de Madrid en muestra de sentimiento y de homenaje a tan alta estirpe. Así las muertes del Gran Delfín, Luis de Borbón —padre del rey español—, el 14 de abril 1711⁹²⁸; la de su otro hijo Luis, duque de Borgoña y heredero de su padre, el 18 de febrero de 1712 y la de su esposa María Adelaida de Saboya, seis días antes⁹²⁹; la de del fallecimiento de Luis XIV el 1 de septiembre de 1715 —aunque las reales exequias se celebran en Madrid el 16 de mayo del año siguiente—⁹³⁰; y, la más sentida de todas, la del 14 de febrero de 1714, cuando moría la reina María Luisa de Saboya de tuberculosis ganglionar⁹³¹. Como se deduce, estas composiciones elegíacas y jeroglíficas para el tumulto de la reina fueron realizados a instancias de la Villa por el mismo motivo que el de las fiestas reales cuando podían organizarlas. Por ello el dramaturgo también

⁹²⁵ *Romance jocoso en que al señor marqués de Mejorada y La Breña, caballero del Orden de Alcántara, gentilhombre de cámara de su majestad, su secretario de Estado y del Despacho Universal, refiere su viaje al Molar a tomar las aguas minerales de la Fuente del Toro su más obligado servidor don Antonio de Zamora, gentilhombre de la casa del rey nuestro señor, y oficial de la Secretaría de las Indias de la Negociación de la Nueva España*, [s. l.], [s. i.], [s. a.].

⁹²⁶ Este fue el caso, por ejemplo, de *Acis y Galatea* y *Con música y por amor*. Véase *Fuentes XXXII*, p. 81.

⁹²⁷ *Métrico y conciso manifiesto en que con doloridas reverentes cláusulas, grita al mundo su fama póstuma, las nunca bien aplaudidas virtudes de la excelentísima señora doña María de Lencaster [sic] y Cárdenas, duquesa de Aveiro y Maqueda, y hoy da a la prensa más la buena ley que el numeroso canto de su más humilde criado don Antonio de Zamora*, [s. l.], [s. i.], [s. a.].

⁹²⁸ *De orden de la muy noble leal coronada villa de Madrid, saca a la luz pública su más reverente hijo, don Antonio de Zamora, gentilhombre de la casa del rey nuestro señor y oficial de la Secretaría de las Indias en la Negociación de Nueva España, los jeroglíficos, inscripciones y demás obras fúnebres que sirvieron en las reales exequias que al serenísimo Luis de Borbón, difunto Delfín de Francia, dedicó su rendido fervoroso celo en el convento de Santo Domingo el Real desta corte*, [s. l.], [s. i.], 1712, pp. 3-10.

⁹²⁹ *Breve descripción reverente de los jeroglíficos, epitafios y demás obras fúnebres que sirvieron en las reales exequias que a la augusta memoria del serenísimo Luis XVI, Delfín de Francia, y su digna esposa, María Adeleida [sic] Emanuel, princesa de Saboya, consagró dolorida y dedicó afectuosa la muy noble leal imperial y coronada villa de Madrid en el convento de Santo Domingo el Real de esta corte el día 20 deste presente mes de agosto de 1712*, Madrid, [s. i.], 1712.

⁹³⁰ “Soneto segundo”, *Melancólico trasunto de las obras fúnebres con que la muy noble imperial coronada villa de Madrid adornó las reales exequias que el día 17 de mayo consagró en el convento de Santo Domingo el Real de esta corte a las augustas, veneradas pavesas de el Grande, nunca bien aplaudido monarca de la Francia Luis Décimocuarto de este nombre*, [s. l.], [s. i.] [1716], p.15.

⁹³¹ *Breve cuanto melancólica congerie de las obras funerales con que [...] la muy leal imperial coronada villa de Madrid adornó las reales exequias que el día 29 de mayo de este año de 1714 dedicó [...] a [...] doña María Luisa Emanuel de Saboya en el convento de Santo Domingo el Real [...] y a cuyo [...] resumen [...] engrandece la fúnebre oración, que en ellas dijo [...] fray Manuel de los Santos [...] del Orden de Recoletos Agustinos [...] y hoy [...] saca a luz don Antonio de Zamora*, [s. l.], [s. i.] [1714].

percibía un pago económico, como lo atestiguan los 1.524 reales y 100 escudos de plata que recibió de esta última ocasión⁹³². La creación poético de circunstancia y de motivos relacionados con la religión y la causa nacional fueron una constante, como vemos, durante toda su vida⁹³³, que le granjeó renombre, promoción e ingresos económicos.

La segunda línea de actuación y producción de Antonio de Zamora durante esa etapa está centrada en el que le habría de dar tantos beneficios y reconocimiento y fama por entre el pueblo. Debido al afianzamiento del estado secundario en el plano palaciego que creía y confiaba el dramaturgo que iba a cambiar y al condicionamiento de su participación en espectáculos regios intermitente y ocasional, sin ninguna seguridad económica, acaba por asentarse definitivamente en el mundo de los corrales. Cuando Zamora centra su producción en el teatro popular es porque necesita ingresos económicos. Aunque esto no es nuevo –ya que desde la llegada del nuevo rey empieza a escribir para los corrales–, antes había una clara conciencia propagandística y de promoción moral de la causa borbónica en el pueblo –como son las comedias de santos–, será después de 1707 que el aspecto de teatro de guerra vaya perdiendo importancia en beneficio del desarrollo propio de la dramaturgia popular como tal de Antonio de Zamora.

El repertorio hagiográfico y heroico de los primeros años de siglo en la urgente situación de guerra ahora se había normalizado con la inclusión de comedias de figurón, de honor e incluso de magia –siendo el introductor el dramaturgo del género español como tal–. Quizás en eso tendría mucho que ver el ambiente de tranquilidad y victoria que generalmente hubo siempre en Madrid después de 1707 –con la excepción de la fugaz y fracasada ocupación de la capital por las tropas austracistas del 28 de septiembre al 3 de diciembre de 1710⁹³⁴–. La vuelta de la cotidianidad y el regreso de las actividades diarias de la población permitieron la estabilización de las representaciones públicas que habían sido

⁹³² Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 83-84.

⁹³³ A estas composiciones panegíricas hay que sumarle: el de la participación en las ceremonia festiva a los desagravios sufridos por la Iglesia durante los conflictos bélicos recientes, donde Zamora, que fue el encargado, una vez más, de componer oficialmente unos versos para los festejos, se hacía eco del sentir popular en las cuarenta y una octavas reales que compuso: *Breve descripción numerosa del votivo eucarístico festejo que en ejecución del Real Decreto de su majestad de 23 de marzo de este año dedicó reverente y consagró festiva a los desagravios de Cristo Sacramentado en el real templo de Santa María la Mayor la real, imperial, coronada villa de Madrid el día 18 de abril*, [Madrid], [s. i.], [1711]; y el de la dedicatoria a una vida de santa: “De don Antonio de Zamora, gentilhomme de la casa del rey nuestro señor y oficial de la Secretaría de las Indias en la Negociación de la Nueva España. En alabanza de la obra. Soneto”, Oviedo y Herrera, Luis Antonio de, caballero del Orden de Santiago, conde de La Granja, *Vida de santa Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema heroico*, Madrid, Juan García Infanzón, 1711. Aunque apareció la publicación con fecha de 1711, en el libro se lee la licencia de Miguel Antonio de Errazquin el 6 de enero de 1712.

⁹³⁴ La capital, que fue liberada sin dificultad alguna por el mariscal de Vendôme, fue recibido con vítores por el pueblo madrileño: «¡Viva Vendôme nuestro libertador!» (Joaquim Albareda Salvadó, *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 303).

seriamente perjudicadas durante la guerra⁹³⁵, más todavía cuando, tras la firma el 13 de abril de 1713 de la paz de Utrech, Gran Bretaña acabó con la contienda cuando ella quiso⁹³⁶. En la Península, como se sabe, duró la contienda hasta la capitulación de Mallorca el 2 de julio de 1715. En Madrid, por lo tanto, el fantasma de la guerra hacía tiempo que había dejado de existir, lo que permitió a Antonio de Zamora estrenar y representar un enorme número de piezas cómicas. Y, en eso, a los arrendadores y las compañías les urgía una buena oferta teatral para reponerse de los malos tiempos para las finanzas teatrales que habían supuesto los “generales contratiempos” como les llama el arrendador Juan Antonio Penón, es decir, «los estragos de la guerra, la inclemencia del tiempo y las malas cosechas»⁹³⁷.

Si bien *Don Domingo de don Blas o no hay mal que por bien no venga* lo había hecho antes del 20 de octubre de 1706, tuvo representaciones en 1709 y 1714⁹³⁸. Siete representaciones desde su estreno que la compañía de Juan Bautista Chavarría, desde el jueves 29 de noviembre al miércoles 5 de diciembre de 1708, realizó de la comedia *Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragón* en el corral de la Cruz —con una recaudación media diaria de 691 reales—, por las que recibió el dramaturgo 1.500 reales⁹³⁹. Pero esto estrenos no solamente se quedaban ahí. Le siguieron la comedia de santos *El custodio de la Hungría, San Juan Capistrano* —con el entremés *El pleito de la Dueña y el Rodrigón* y el baile nuevo de *Los toques de guerra*— del 25 al 31 de diciembre de 1712 en el corral del Príncipe la compañía de Garcés⁹⁴⁰; *No hay deuda que no se pague y el convidado de piedra* del 9 al 12 de septiembre de 1713 la compañía de José de Prado representó en el corral de la Cruz⁹⁴¹; o las reposiciones de *La*

⁹³⁵ «Las peripecias de la guerra repercutían en el negocio teatral y se reflejan en la documentación aquí publicada. [...] En 1711 Penón se refiere [...] al “inopinado accidente de acercarse las tropas enemigas a esta Corte” en septiembre, con cuyos motivos salieron de Madrid los reyes, “siguiendo sus reales personas toda la grandeza, tribunales, ministros, subalternos, títulos de Castilla, hombres de negocios y tras personas de consideración, quedando este público en una sedie tan calamitosa”. No es de extrañar que en 1712 se hable de “la total falta que hay en España de representantes y músicas”» (*Fuentes XI*, p. 39).

⁹³⁶ La intervención de Gran Bretaña en la Guerra de Sucesión fue siempre en busca del control del comercio marítimo atlántico, por lo que «la paz de Utrech fue, ante todo, una paz urdida por Gran Bretaña para ser la mejor parada tras el cierre del conflicto; así recibió de Francia varias concesiones territoriales en América y el reconocimiento de la dinastía de Hannover; y de España obtuvo el derecho de asiento por la trata de esclavos en América y las posesiones de Menorca y Gibraltar» (Sanz Ayán, *La Guerra de Sucesión... Op. cit.*, p. 50).

⁹³⁷ *Fuentes XI*, p. 39.

⁹³⁸ Otras representaciones de *Don Domingo de don Blas*: del jueves 31 de enero al 4 de febrero de 1709 por la compañía de Juan Bautista Chavarría en el Corral de la Cruz, 5 representaciones con 711 reales de media diaria; y del miércoles 31 de enero al sábado 3 de febrero de 1714 por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe, 4 representaciones con 249 reales de media diaria (*Fuentes XVI*, pp. 140, 239 y 241).

⁹³⁹ *Fuentes XVI*, p. 403. Además, fue representada también del viernes 5 al lunes 8 de junio de 1716, por la compañía de Juan Álvarez en el Corral del Príncipe, con una recaudación media de 408 reales (*Fuentes XVI*, p. 403).

⁹⁴⁰ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 54 y II, p. 841.

⁹⁴¹ *Fuentes XVI*, p. 407.

Poncella de Orleans en 1714 y 1718⁹⁴². La predilección de los autores de comedias por el dramaturgo madrileño era más que clara. Sus piezas cómicas gustaban al pueblo, por lo que eran garantía de beneficios o, al menos, de seguridad en la inversión de las compañías y los arrendadores, además de convertirse ya indiscutiblemente en el principal medio de ingresos económicos y, en definitiva, de vida de Antonio de Zamora los primeros quince años del nuevo reinado. Y estos procedían en su totalidad del pueblo madrileño.

Precisamente, en la misma tónica que en la contratación para las fiestas reales que organizaba la Villa, Antonio de Zamora disfrutó de la confianza de la institución española para los autos sacramentales de Corpus Christi. Él, cristiano devoto, cultivador de comedias de santos, autos y con una relación desde joven siempre estrecha con la religión, hubo de ser visto como el mejor exponente para reanimar en el aspecto oficial –desde que en 1705 los reyes nunca más volvieron a asistir– una fiesta tan tradicional e idiosincrática como eran los autos sacramentales. Así, para el Corpus de 1709 el Ayuntamiento de Madrid quiso hacer una muestra de virtuosismo e innovación con la representación de autos sacramentales que no eran los tradicionales de Calderón de la Barca⁹⁴³. Aunque esa iniciativa se encontró con una fracasada recepción por el público, la compañía de Juan Bautista Chavarría ejecutó *El Hospital General* en el corral de la Cruz y José Garcés *La cuarta parte del Mundo* en el del Príncipe⁹⁴⁴. No obstante, la Villa continuó confiando en él para las piezas breves que habían de acompañar a los autos de los siguientes años: para 1711 creó una loa y un entremés para el auto de *La cura y la enfermedad* de Calderón⁹⁴⁵, y el entremés de *La guerra* para el auto *A Dios por razón de estado*, también de Calderón⁹⁴⁶; en el Corpus de 1716 hizo la mojiganga de *La casa del Duende*⁹⁴⁷; y en 1718 la mojiganga de *Los oficios* –reescritura de su antiguo entremés *Los oficios y matachines* de 1701– para la puesta en escena

⁹⁴² Otras representaciones de *La Poncella de Orleans*: miércoles 28 de noviembre - 3 de diciembre de 1714 por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, con una recaudación media diaria de 492 reales; martes 20 y 21 de septiembre de 1718, por la compañía de Juan Álvarez en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 455 reales (*Fuentes XVI*, p. 411).

⁹⁴³ Ha comentado y esclarecido la problemática de los autos de ese año Martín Martínez, en *Teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 72-74.

⁹⁴⁴ *Fuentes XVI*, p. 61

⁹⁴⁵ El auto y las piezas breves se representaron desde el viernes 12 de junio al domingo 5 de julio de 1711 por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz (Zamora, *Teatro breve (Entremeses)...* *Op. cit.*, p. 459; Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682).

⁹⁴⁶ El entremés de *La guerra* se representó junto a dicho auto desde el viernes 12 de junio de 1711 por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe (Zamora, *Teatro breve (Entremeses)...* *Op. cit.*, p. 491; Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682).

⁹⁴⁷ No se sabe exactamente si fue para el auto de *Nuevo hospicio para pobres* de Calderón –29 de junio por la compañía de José de Prado en la Cruz– o *La Orden de Melquisedec, del mismo autor* –29 de junio por la compañía de José Garcés en el Príncipe– (*Fuentes XVI*, p. 64).

del auto sacramental *La cura y la enfermedad* de Calderón⁹⁴⁸. El éxito de estas representaciones y, en especial, de las piezas de Zamora fue tal que, por ejemplo, en 1711 el auto *La cura y la enfermedad* de Calderón –cuyo entremés lo había escrito el madrileño– estuvo «más días de representación, presumiblemente por culpa de los sainetes, que el otro auto puesto en el Príncipe»⁹⁴⁹.

Pero los repertorios cómico y sacramental del dramaturgo no eran los únicos que se ofrecían al pueblo. Como nunca le había ocurrido antes, sus fiestas reales se representaban ahora en los corrales de comedia por una sola compañía de actores y una más que necesaria reducción del monumental aparato escenográfico de sus estrenos en el Coliseo o en Palacio, aunque en muchas ocasiones se mantenía gran parte del decorado. Este es el caso de *Vengar con el fuego el fuego y el fuego de Meleagro*, que fue representada entre el 5 y el 10 de octubre de 1714 por José de Prado. Para puesta en escena de la zarzuela fue necesario trasladar los bastidores del Coliseo del Retiro al corral de la Cruz⁹⁵⁰. Antes, José Garcés había representado *Ser fino y no parecerlo* en el corral del Príncipe del jueves 25 de diciembre de 1710 al 31 del mismo mes, con una recaudación media diaria de 476 reales de vellón⁹⁵¹; simultáneamente la compañía de José de Prado llevó a escena la zarzuela *Veneno es de amor la envidia* a primeros de año de 1711. Sobre esta última, no obstante, hay que detenerse en cuanto a su datación.

Antes, al menos, de 1711 Antonio de Zamora estrenó la zarzuela *Veneno es de amor la envidia*⁹⁵². Aunque gran parte de la crítica la sitúa antes de 1706 por ser aquel año el del exilio del autor de la música, Sebastián Durón⁹⁵³, existe al menos una evidencia que Durón pudo estrenar zarzuelas desde el exilio. Este es el caso de *Las nuevas armas de amor*, que, según Luis Iglesias de Souza fue estrenada el 25 de abril de 1711⁹⁵⁴. De esta zarzuela escrita

⁹⁴⁸ Fue representado del 24 de junio al 12 de julio de 1718 por la compañía de José de Prado en el Corral del Príncipe (Zamora, *Teatro breve (Entremeses)... Op. cit.*, p. 315; 2010, p. 681).

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 459.

⁹⁵⁰ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 66 y II, p. 873.

⁹⁵¹ *Fuentes XVI*, p. 62.

⁹⁵² Irina Bajini trató el aspecto de la mitología en dicha zarzuela: «deriva el tema de Ovidio, y trata de Scila, amada por Glauco y transformada en monstruo por la celosa Circe. Zamora sigue a Ovidio sólo en la historia básica, en el nombre de los protagonistas y en el tipo de metamorfosis sufrido por Scila» (Bajini, «Intersecciones culturales en la zarzuela...» *Op. cit.*, pp. 250-251).

⁹⁵³ El dato se sabe por el descubrimiento de la partitura musical: Stein, «Un manuscrito de música teatral...» *Op. cit.*, pp. 225-233.

⁹⁵⁴ Lo que sí se sabe es que fue representada en versión reducida del viernes 25 de noviembre al martes 1 de diciembre de 1711 por la compañía de José de Prado en el Corral del Príncipe, con una recaudación media de 463 reales de vellón (*Fuentes XVI*, p. 408).

por José de Cañizares –a pesar de las inexactas atribuciones a Zamora⁹⁵⁵– se conserva la partitura atribuida al compositor manchego⁹⁵⁶. Por ese motivo, es posible que *Veneno es de amor la envidia* tanto pudiera ser estrenada antes de 1706 como en a finales de 1710, cuando se representó del 22 de enero al 6 de febrero de 1711 en el Corral de la Cruz por la compañía de José de Prado⁹⁵⁷. Que este no fue el estreno lo demuestra el pago que se le hizo al madrileño de solamente 140 reales de vellón cuando tuvo una recaudación la pieza de 15.000⁹⁵⁸. Debido a la falta de pruebas documentales, debe tratarse provisionalmente esta zarzuela en el contexto del dramaturgo de 1711, como otro testigo del gran éxito de sus piezas poético-musicales en los teatros públicos. Estas fiestas reales que habían sido previamente estrenadas en un ambiente palaciego y oficial bajaban ahora a la calle y –como le ocurrió también a Cañizares con *Hasta lo insensible adora y Acis y Galatea*⁹⁵⁹– habían de amoldarse para el formato algo más reducido y adecuado para el tipo de espacio que se convertirá en su principal sustento. Esta nueva situación prepararía el terreno para que, en la próxima y última etapa dramática de Zamora, se corroborase definitivamente la escritura de piezas poético-musicales expresamente para sus estrenos en los corrales de comedia.

Debido a la falta de documentación, Martín Martínez fecha tres piezas poético-musicales anteriores en algunos años inmediatos a 1708⁹⁶⁰: *No hay contra el hado defensa y la destrucción de Tebas*; *Con bellezas no hay venganzas, contra reos poderosos solamente el cielo es juez*; y *Competencias de amistad y bizarrías de amor dan fama, vida y honor*. Sobre la primera el investigador madrileño y Renata Londero aseguran que fue escrita a cuatro manos junto con Marcelo Ayala de Guzmán⁹⁶¹. No obstante, la falta de pruebas documentales imposibilita su datación.

La relación y ya dependencia que el dramaturgo tuvo del teatro popular se consolida con el progresivo y continuo interés por el Ayuntamiento de seguir contando con él como

⁹⁵⁵ Solo Luis Iglesias de Souza (*Teatro lírico español... Op. cit.*, II, p. 812) la atribuye en colaboración a Cañizares y a Zamora. Pero al constatar únicamente en los documentos y testimonios de la zarzuela el nombre del primer dramaturgo, a falta de más pruebas, ha de atribuirle por entera a Cañizares (González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, pp. 148-149).

⁹⁵⁶ *Zarzuela armónica intitulada Las nuevas armas de amor*. M[astro] Durón (BNE: M/2276).

⁹⁵⁷ *Fuentes XVI*, p. 423.

⁹⁵⁸ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, II, p. 873. No obstante, gracias al gran éxito de la pieza Zamora recibió otros 140 reales de regalo el 2 de febrero (Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, II, p. 873).

⁹⁵⁹ *Hasta lo insensible adora* fue representada del 16 al 28 de mayo de 1713 por José de Prado en el corral de la Cruz; mientras que *Acis y Galatea* por José Garcés del 6 al 10 de mayo del mismo año en el corral del Príncipe (*Fuentes XVI*, p. 63).

⁹⁶⁰ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 68-69.

⁹⁶¹ Para un estudio sobre el tema tebano en la fiesta, véase Londero, “Mito e storia sul fondale tardobarocco...” *Op. cit.*, pp. 179-192.

figura de referencia de la dramaturgia española del momento. No hay que descartar que fuera el propio madrileño el que buscara una relación más estrecha con la institución representante del elemento español en la Corte con la que dar más seguridad a su ya solvente estado económico. De ahí que no hay que extrañar que, como asegura Alain Bègue, «encontraremos a Zamora como autor de censuras literarias, como sucedió el 21 de diciembre de 1708 en el caso de la comedia *El gran médico*, de Fernando de Zárata»⁹⁶². Llegó a ser tanta la implicación del dramaturgo en el mundo teatral popular que, como consta en un documento fechado el 2 de agosto de 1714, desde el Ayuntamiento se le otorgaron todas las competencias en cuanto a las decisiones de los corrales de comedia de Madrid⁹⁶³. De esa manera se constataba no solamente que Antonio de Zamora desde hacía un tiempo vivía completamente de las obras que representaba al pueblo, sino que pudo suplir el alejamiento y vacío laboral de Palacio con la introducción en las tareas relacionadas a los espectáculos de todo tipo de la Villa de Madrid, siendo –como constatan los encargos de fiestas reales y de las diferentes composiciones poéticas a sucesos oficiales– una personalidad de alta relevancia e importancia dentro del ámbito de los festejos de la ciudad. En otras palabras, no es solo que Antonio de Zamora recibía la gran mayoría de sus ingresos del Ayuntamiento de Madrid y de la industria teatral pública –vinculada de alguna manera a él–, sino que el rol de protagonista y figura de relevancia del ámbito de espectáculos que había desempeñado en Palacio durante el reinado de Carlos II, con Felipe V se había convertido profesionalmente al plano municipal y popular.

En ese aspecto, Zamora sabrá aprovechar las adversidades para la escritura teatral española heredera del siglo anterior como fuente de oportunidades con las que redimirse y prosperar en el gusto popular. La habilidad y la aptitud del dramaturgo para la vertiente cómica la demuestran todos los entremeses, sainetes y mojigangas que escribió, así como memorables piezas de la altura de *El indiano perseguido*, *don Bruno de Calaborra* o, por supuesto, *El hechizado por fuerza*. Con esta última en especial se planteaba una clara crítica y sátira a la superstición y a las apariencias guiadas por los intereses realizada mediante la evolución de la comedia de carácter y elementos del teatro de Molière. Así que, muy perspicazmente, Antonio de Zamora, tal y como lo cuenta excepcionalmente Fernando

⁹⁶² Bègue, “Academia que se celebró...” *Op. cit.*, p. 51.

⁹⁶³ El abad Lorenzo de Vivancos Angulo a la Villa de Madrid «Habiéndose visto en el Consejo la representación que V.S. hizo en 14 de julio p[róximo] p[asado] participando cómo la Junta formada para la Administración de las sisas reales y municipales ha expedido orden para que las personas que cuidan de los corrales de comedias no obedezcan ninguna que V.S. les diere, si sólo las de don Antonio Zamora, persona nombrada a este fin, ha acordado que sobre lo expresado en la citada representación acuda V.S. a su majestad, lo que participo a V.S. para que se halle enterado» (*Fuentes XI*, p. 111).

Doménch Rico, volvió a darle una nueva perspectiva al género cómico español con claras intenciones de análisis, reprobación y censura de aquellas irracionalidades que todavía persistían en la sociedad del siglo XVIII. Esta vez le fueron muy a propósito la estancia de los italianos en Madrid:

La compañía de José Garcés estrenaba el 22 de enero de 1709 en el Corral de la Cruz una comedia de Antonio de Zamora, el dramaturgo español que había conseguido romper el monopolio italiano en la Corte, llamada *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto*, que el mismo autor apostilló como “trova de la que ejecuta la tropa italiana”. La obra tuvo un éxito considerable, se mantuvo veinte días en cartel y repitió en Carnestolendas el año siguiente de 1710. Zamora había conseguido la que iba a ser una de sus comedias más comerciales. Pero, y eso es lo más importante, había encontrado la fórmula para competir con los italianos: ya que los cómicos españoles no podían expulsar a los Trufaldines, se unían a ellos. A partir de ese estreno, los italianos se van a convertir en personajes del teatro español y éste se va a inspirar en ellos para superar la terrible crisis en que su venida lo había sumido.⁹⁶⁴

Efectivamente, el dramaturgo madrileño supo sacar partido de la nueva situación del teatro español con la llegada de Felipe V y los italianos. *Duendes son alcabuetes y el espíritu foletto* es una clara prueba de ello⁹⁶⁵. La redirección de su actividad dramática hacia los corrales de comedia públicos de Madrid debido a la búsqueda de otros medios económicos distintos de los de Palacio y de la Administración potenció la modernización de la dramaturgia popular española durante los primeros años del siglo XVIII. A la aplicación de los elementos espectaculares palaciegos a los corrales como nuevos medios de fascinación y de atracción a un público cansado de las comedias anteriores –en el que tuvo mucho que ver y fue producido en parte por el apartamiento de los ingenios españoles en la cotidianidad de representaciones privadas en Palacio– hay que sumarle el aprovechamiento de las farsas italianas como nuevos temas y estilos que, por lo tanto, darán como resultado un nuevo género español: el de la exitosa comedia de magia del siglo XVIII⁹⁶⁶. Lejos de una lucha cara a cara del teatro español barroco tradicional frente a los italianos, desde 1701 entendieron los dramaturgos que en la nueva realidad palaciega y cortesana era fundamental

⁹⁶⁴ Doménech Richo, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 57.

⁹⁶⁵ Existe una edición crítica, junto a *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* de Cañizares, por Fernando Doménech Rico en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos – RESAD, 2008.

⁹⁶⁶ Las representaciones de *Duendes son alcabuetes* hasta 1719 son las siguientes: martes 22 de enero - martes 12 de febrero de 1709 por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, con una recaudación media diaria de 927 rs. (*Fuentes XVI*, pp. 139 y 141); («lunes 1 de abril de 1709: Carteles de ayer: 12; resto de la comedia de *El foletto*, a Zamora: 800 rs.» (*Fuentes XVI*, p. 142); jueves 20 de febrero - martes 4 de marzo de 1710, por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe, con una recaudación media diaria de 699 rs. (*Fuentes XVI*, p. 161); miércoles 27 de enero - martes 9 de marzo, Carnestolendas, de 1712 por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, con una recaudación media diaria de 880 rs. (*Fuentes XVI*, pp. 196 y 198); jueves 28 de enero - viernes 5 de febrero de 1717, por la compañía de Juan Álvarez en el Corral del Príncipe, con una recaudación media de 601 rs. (*Fuentes XVI*, pp. 307 y 309).

la renovación –es decir, la asimilación de elementos poético-musicales extranjeros–, como el fracaso de *Quinto elemento es amor* constató. A eso hay que sumarle la propia innovación que propagó por el pueblo el teatro de la *commedia dell'arte* que desde su pequeño pero popular y concurrido teatro de la calle de Alcalá la compañía de los Trufaldines cosechaban gran fama –e importantes ingresos–, introduciendo en el gusto popular una nueva oferta: la de los temas de la farsa italiana, caracterizados por los duendes o *foletos* mágicos. Así que, ante la disyuntiva de renovarse o morir que presentaba el gusto operístico francés e italiano en los ámbitos palaciegos y el éxito de los Trufaldines, los dramaturgos supieron sacar rédito de esa situación a priori adversa para los intereses y el carácter nacionales para asimilar “a la moda castellana” las virtudes de aquellos y así superarlos en la competición popular, que no derrotarlos.

De esa forma la recién creada comedia de magia española –que no asimilada de los italianos⁹⁶⁷– se alió con la joven pero ya poderosa comedia de figurón para hacer imponer el acento nacional en los dos corrales públicos de Madrid y, por lo tanto, revertir el colapso del antiguo sistema administrativo teatral⁹⁶⁸ hacia una clara recuperación y rendimiento económico. En el nuevo despegue de la actividad cómica española tendrá mucho que ver los géneros barrocos que muestran cierto aspecto ilustrado, es decir, la comedia de figurón y la de magia. No obstante, Zamora nunca dejó de ser un católico de fe, como así lo demostró continuamente con sus autos sacramentales y composiciones en homenajes a actos religiosos, pero sí que supo discernir perfectamente dónde estaba la creencia venerable y verdadera y dónde comenzaban los fanatismos ignorantes y que nada tenían que ver con el dogma católico. La nueva línea de los dramaturgos españoles de ese comienzo de siglo llevará a los corrales un movimiento de pedagogía social y moral para reprender y censurar los viejos vicios de un pueblo en unos supuestos nuevos tiempos de progreso y de civilización cristiana racional. No extraña, pues, que para los Carnavales de 1709, de 1711, de 1716 y 1717 *El hechizado por fuerza* y *El espíritu foletto* fueran programados y representados indistintamente en el corral de la Cruz y en el del Príncipe. Además de repercutir muy favorablemente en las recaudaciones, estas dos piezas llevaban ahora al pueblo lo que el figurón de don Claudio había mostrado en representaciones palaciegas a Carlos II. Después de todo lo que se ha ido diciendo sobre el ambiente y el estado del

⁹⁶⁷ Irina Bajini rechaza totalmente el origen del género propiamente dicho argumentando que no hay una tradición de comedias de magia en la *commedia dell'arte*: «Zamora, tuttavia, esagera quando parla di spettri e folletti come si fossero tipicamente italiani, ovvero come se fossero correntemente presenti nel teatro italiano. In verità, in Italia, almeno nel repertorio della Commedia dell'Arte, non c'è una grande tradizione “mágica”» (Bajini, *Il mito, la maschera...*” *Op. cit.*, p. 198).

⁹⁶⁸ *Fuentes XI*, pp. 41-42.

teatro popular y la multitud de condicionamientos circunstanciales que determinaron toda España, se entiende por qué *El hechizado por fuerza* tuvo nada más y nada menos que nueve representaciones entre 1709 y 1719, es decir, repuesta casi anualmente⁹⁹. ¿Por qué no había sido representada al público antes? La falta de los libros de contaduría de los corrales entre 1701 y 1708 complica mucho la respuesta, pero en ella ha de valorarse la vuelta a la normalidad con la lejanía de la guerra que permitía relucir en sus luces y sombras a toda la sociedad madrileña y española.

La superstición, los vicios, la creencia en oscuras y demoníacas fuerzas y criaturas serán criticadas de la misma forma que Cervantes lo hizo con los libros de caballería y que la preceptiva clásica de *castigat ridendo mores*. Esa sátira y burla será ahora —una vez afianzada la paz y reconocida la Monarquía de Felipe V como la legítima y única— más necesaria que nunca. Los tiempos de modernización y de progreso que debían traer el nuevo gobierno de inspiración francesa —aquel que había llevado a Francia a la cima del poder europeo en todos los sentidos y ámbitos— serían verdaderamente complicados sin una regeneración ético, moral y educativa de los propios súbditos. Era claro que la dramaturgia del siglo anterior estaba condenada al fracaso por representar y partir de una concepción social, moral y política pasada, incompatible con el ambiente de renovación y de cierta apertura europea —pero sin perder nunca la identidad española— que era necesario para el progreso nacional. Por lo tanto, había que barrer y limar los obstáculos y lastres para eso que residían en el interior del pueblo en general; había que desparasitar mediante la risa —siendo esta el recurso más eficaz para las clases bajas— la propia conciencia y la concepción moral y ética de la vida humana en sociedad. No cabe duda de su posición ilustrada en el plano moral y social. Su lucha no estaba solamente en el teatro, sino que, como mente abierta, apoyaba a las propuestas ilustradas y progresistas de todas las disciplinas. Por ese motivo compuso un romance jocoserio en alabanza y aplauso al médico de la cámara de Felipe V, Miguel

⁹⁹ Estas fueron: miércoles 6 - martes 12 de febrero de 1709 por la compañía de Juan Bautista Chavarría en el Corral del Príncipe con una recaudación media de 675 rs.; sábado 14 - martes 17 de febrero, Carnestolendas, de 1711 por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe, con una recaudación media de 816 rs.; lunes 29 - sábado 3 de febrero de 1714, por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 660 rs.; viernes 6 - miércoles 11 de diciembre de 1715, por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 685 rs.; martes 25 de febrero de 1716, Carnestolendas, por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 927; lunes 8 de febrero y martes 8 de febrero de 1717, Carnestolendas, por la compañía de Juan Álvarez en el Corral de la Cruz con una recaudación media de 770 rs.; sábado 26 de febrero y domingo 27 de febrero de 1718, por la compañía de Juan Álvarez en el Corral del Príncipe, con una recaudación de 961 rs.; miércoles 15 - domingo 19 de abril de 1719 por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz, con una recaudación media de 735 reales. (*Fuentes XVI*, p. 397).

Marcelino Boix y Moliner por su libro *Hipócrates defendido* de 1711⁹⁷⁰. En el poema las ideas de Zamora se exponen literalmente en cuanto a lo fundamental que era para la nueva sociedad un cuestionamiento del modo de vivir y de la derogación inmediata del hermetismo castizo, temeroso de cualquier avance por su posible conflicto con la fe. A pesar de reconocer no dominar la materia científica y médica del libro⁹⁷¹, entiende perfectamente que está en la obligación de personajes doctos y eruditos con nuevos recursos la ilustración y el descubrimiento al resto de la sociedad del camino para el progreso tan urgente:

Ojalá, como en mí, en muchos
 consiguiese el desengaño
 que en lo que no entiende el juicio
 no diese doctrina el labio.⁹⁷²

En esa importantísima misión que han de tener de hacer conocer a los ignorantes – aquellos que por mentecatos viven felices, confiados y confinados en el conocimiento de su mundo– la verdadera realidad mucho más positiva para el hombre que la anterior, ha de ser valiente, estoica y constante –como la de *Todo lo vence el amor*–, superando las adversidades y los obstáculos que los de percepción obtusa del mundo vayan poniéndoles, pues

¿Por miedo de los gorriones
 no se ha de sembrar? ¡Malaño!
 ¿Qué más quisieran los picos
 que inutilizar los granos?⁹⁷³

La perseverancia y confianza en la verdad han de guiar la propagación del verdadero conocimiento que, como la comedia de figurón y la de magia, planteen una apertura de visión del español mundo, consecuencia del siglo anterior, y sea su esfuerzo y su efecto el rayo de corrección y depuración que permitan el verdadero avance y regeneración de España:

⁹⁷⁰ «Las teorías del “buen doctor Boix” [...], a quien los problemas con sus compañeros de profesión le venían de largo, se enmarcan en el inicio del pensamiento científico ilustrado español, sobre todo por su crítica a las sangrías como método curativo» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 77).

⁹⁷¹ «De vuestra obra en los aciertos / (siendo sciencia, que no alcanzo) / mal puedo hablar; pero, en fin, / los venero, aunque los callo» (“Al autor y en aplauso de la obra. Romance jocoserio. De don Antonio de Zamora, gentil-hombre de la casa del rey nuestro señor y oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de la Nueva España”, Boix y Moliner, Miguel Marcelino, *Hipócrates defendido de las imposturas y calumnias que algunos médicos poco cautos le imputan, en particular de las enfermedades agudas, pues hasta ahora todavía se ignora cómo las curaba, con sólo la exposición o comentario del primer aforismo: Vita brevis, ars vero longa, &c.*, Madrid, Mateo Blanco, 1711, [p. XLIII]).

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ *Ibid.*, [p. XLVI].

Lo que más que todo importa
es dejar al orbe un rasgo
como este, y más que esté lleno
de figuras el teatro.⁹⁷⁴

Así pues, había que introducir al pueblo español en la modernidad sin perder ni renegar de la nación ni de las virtudes de lo español y la singularidad expresiva y artística de los españoles. Ello se podía ejecutar llenando «de figuras el teatro» que evidenciasen en el código de la comedia qué había que pulir. Muy parecida es la posición de Zamora a la de Diego Torres de Villarroel en cuanto al fundamental desengaño y reacción de la ciencia y, por extensión, gran parte de la sociedad e intelectualidad ante la demostración de la caducidad de los conocimientos anteriores: «solo profesan la medicina los que no la conocen ni la saben, o los que hacen ganancia y mercancía de sus récipes. Esto parece sátira, y es verdad tan acreditada que tiene por testigos a todos, y los mismos que comen de esta dichosa y facilísima ciencia»⁹⁷⁵. La evidencia de la decadencia de la medicina de las sangrías y los agresivos remedios ha de servir de motivo más que suficiente para que, aplicado también en el campo de la política y en la sociedad, se destierre de los nuevos tiempos para el hombre los engaños de los pasados y por los que muchos se corrompían. En definitiva, *El hechizado por fuerza* y *Duendes son alcabuetes* pretendían solamente extirpar la sangre muerta de manera de forma sana mediante la risa para potenciar mediante la modernidad la gracia y excelencia de lo español.

Como se ha ido viendo, la transición de un reinado a otro es un tiempo extremadamente complejo y difícil, donde la reducción de conceptos o su enfrentamiento harían contradecir la realidad que fue. En una época que se presentaba como la apertura hacia el progreso y un porvenir fértil, la preeminencia de las fiestas reales españolas con evidentes y patentes influencias italianas y francesas mantenían un decoroso equilibrio que sostenía positivamente la imagen de la Monarquía, así como la asimilación a nivel popular de elementos de la farsa de la *commedia dell'arte* serán el resultado de una dinámica y continua retroalimentación por parte de los dramaturgos españoles, que irán consiguiendo en relativo poco tiempo una regeneración y modernización de los géneros hacia una hibridación que en ningún momento pondrá en peligro la expresión barroca española en esencia, si bien sí evolucionada por dichos condicionamientos históricos, sociales, políticos y artísticos. Una vez acabada la guerra, debían de sucederle tiempos de paz y tranquilidad

⁹⁷⁴ *Ibid.*, [p. XLVI].

⁹⁷⁵ Torres de Villarroel, *Vida... Op. cit.*, p. 173.

política para poder llevar a cabo tan ardua tarea. Zamora, apartado totalmente de la influencia real más que cuando la Villa de Madrid lo llamaba, se centró plenamente en la lima de las asperezas morales del pueblo del que ya hasta la muerte obtendría todo su sustento económico y, a la vez, motivo de su escritura teatral. Al fin y al cabo, el progreso parecía ser todavía posible.

4.2. 1722: el desencanto y descrédito de la pasada ilusión

Despertar significa saber que se ha estado soñando. Aunque la llega del desvelo es inmediata, no se tiene conciencia de que aquella ilusión no es más que un recuerdo motivador, ahora ya quimera. Es cuando se despierta que las explosiones que han roto ese cálido abrigo del ensueño se queda desnudo, la esperanza sola y abstraído y, después, de golpe vuelve la mente a reconocerse rodeada de vacío y metralla. La llegada del nuevo rey al que Antonio de Zamora quería servir significó una proyección de futuro prometedor y de progreso. Pero que no contaran con el grupo al que pertenecía debió de producirle un sentimiento parejo a la impotencia. Pero era mandato real. Así que, como buen súbdito, solamente participó cuando se le mandaba.

Pero esa desidia no era más que la punta de lanza de la etapa que habría de vivir Antonio de Zamora –y como él, otros muchos– con la llegada de la nueva reina Isabel de Farnesio. La segunda mujer de Felipe V produjo muchas consecuencias, y no solamente políticas. Muchas de ellas incluso determinaron indirectamente el destino que habría que tener, no solamente su teatro cómico, sino también el de sus fiestas reales. Algunas promovieron el devenir cultural de manera mucho más acelerada que a partir de 1701. Otras coincidieron con ellas y acrecentaron un desgaste que habría de convertirse ya en vital.

De ahí que, una vez despierto, Antonio de Zamora hubo de moverse por la realidad de los pies que tocaban la calle. Y de ahí estuvo obligado de convertir la desilusión en desengaño y a encontrar cabida en el único espacio en el que se le dejaba continuar, como así lo hizo. Él había evolucionado, pero es que era el tiempo el que estaba cambiando. Precisamente porque esta última parte de su vida, del estado de la personalidad que era en la sociedad y, por lo tanto, de su teatro tuvo un desarrollo siempre continuo y relativamente uniforme, los postreros años y su reafirmación dramaturgica encuentra en 1722 la mejor

representación y *Angélica y Medoro* –de ese año– la mejor excepción para contemplar la general. Por ese motivo todo este apartado ha de estar encabezado simbólicamente por ese año, ya que en él ocurren los más significativos hechos que perfilan el camino de Zamora después de haber despertado.

4.2.1. Consecuencias de la llegada de Isabel de Farnesio

La muerte de la reina María Luisa fue un duro golpe al rey y a toda la Casa Real, especialmente a los miembros franceses de Palacio y del gobierno. Su carácter despreocupado hizo que nunca se interesara completamente por la política –o al menos no influyó a su marido en estos temas–, pudiendo Orry, Macanaz, Grimaldo y, sobre todo, la princesa de los Ursinos llevar las riendas del país. La Saboyana entraba, eso sí, en las cuestiones relacionadas a Palacio, como se ha comprobado con los mandatos a la compañía italiana y a las preferencias de espectáculo y arte en general. Una vez solucionado el problema de la representación española en las fiestas reales oficiales, el mundo literario español, pues, hubo de, al menos, tolerar a la reina como sabían ellos que toleraba e incluso podía llegar a gustar de festejos nacionales como fueron *Todo lo vence el amor* y *Acis y Galatea*. Por lo tanto, para todos se presentaba un periodo de incógnita sobre una nueva reina. Esta estaba próxima a venir, pues, si bien no se había decidido quién sería, Felipe V no sabía estar solo y, con grande apetito sexual, ordenaría que se le encontrara esposa y se casaran prontamente.

El principal instigador para la elección de la que sería la futura reina de España fue Giulio Alberoni. Hijo de unos jardineros de Piacenza y luego ordenado sacerdote –llegando a abate–, llegó a la Península como secretario del mariscal duque Vendôme, introduciéndose ya en la Corte y desplegando todo su potencia adulador para ganarse la confianza de las principales figuras de la Monarquía. En una de esas prácticas consiguió la atención y el favor de la Ursinos. Cuando hubo que escoger nueva esposa al melancólico rey, la opción de la princesa francesa se convirtió en la decisión final. En la elección de Elisabetta Farnese –conocida después como Isabel de Farnesio– su elección tuvo mucho que ver con la táctica retórica de Alberoni, compatriota de la futura reina. «El abate había descrito a la princesa parmesana con un carácter dulce y amable, semejante al de la fallecida

María Luisa de Saboya, un carácter que desde luego no resultó ser el de Isabel»⁹⁷⁶. La confianza que la Ursinos le dio a ese italiano significó el inicio del final de la preeminencia francesa en el gobierno de Felipe V.

La primera víctima del nuevo genio de la reina fue la propia princesa de los Ursinos. La noche del 23 de diciembre de 1714, cuando Isabel de Farnesio llegó a Jadraque, jornada previa de reunirse con el rey en Guadalajara, ambas mujeres tuvieron el primer y último contacto. El encuentro y sus consecuencias los describe así Concepción de Castro:

La princesa acudía con la esperanza, no solo de mantener su plaza de camarera mayor, sino el influjo que había tenido hasta entonces sobre la reina María Luisa y sobre el rey. Aquella corta entrevista provocó tal irritación en la nueva reina, que, sin consultar a su marido, ordenó la expulsión inmediata de la princesa hacia Francia.⁹⁷⁷

La salida de la princesa conllevaba la de su protegido Orry y la de Macanaz, efectuándose sendos ceses el 7 de febrero de 1715. La llegada de la nueva consorte había sido un verdadero terremoto sobre la política de tilde francés que, no obstante, Luis XIV veía bien por lamentar la cierta autonomía de él que había adquirido el gobierno del ministro de Finanzas y de la princesa. Pero ocurrió que, como se ha esgrimido antes, el Cristianísimo rey, después de reinar setenta y dos años Francia, murió y a su heredero, su biznieto Luis XV, de cuatro años, se le confirió su tío el duque Felipe de Orleans como regente de Francia hasta que cumpliera el niño rey la mayoría de edad –sucedería el 25 de octubre de 1722–. Con el nuevo rey el propio Luis XIV quiso inculcarle un cambio en la política exterior, sabiendo el sabio rey que la época de las conquistas había acabado y era tiempo de resarcirse de tanta guerra. Era necesario parar porque sus últimos años había empezado a apreciar el fin de la hegemonía francesa. Por ello, días antes de morir de gangrena, le dijo a que sería el nuevo rey:

Hijo mío, vas a ser un gran rey. No imites mis gustos por construcciones y guerras. Al contrario, trata de tener paz con tus vecinos. Vuelve a Dios lo que le pertenece; reconócele las obligaciones bajo las que te encuentras; haz que tus súbditos lo honren. Sigue siempre buenos consejos. Trata de solventar el sufrimiento de tu pueblo, que me aflige no poder solucionar.⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 301.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 301.

⁹⁷⁸ Antonio Huneus Gana, *Nueva paz: imperialismo o democracia, ensayo*, Valparaíso, Universo, 1945, I, p. 76.

Parece ser que los tiempos de calma se iban a cumplir. El regente –sin contar con su licenciosa y veleidosa vida privada– hizo valer los deseos de restablecer la paz en Francia con la defensa celosa de los últimos tratados europeos.

Este hecho se combinó con una reacción opuesta en España, hecha posible solamente tras la muerte de Luis XIV. Lejos de seguir el camino tan deseado de la paz y la regeneración de una Administración a medio hacer, se preocupó personalmente Isabel de Farnesio de ocupar con gente de su agrado a los expulsados Ursinos, Orry y Macanaz. Esta vez la reina le devolvía el favor a quien había hecho los movimientos necesarios para que fuera escogida reina. El nuevo valido sin nombrar oficialmente empezó, como con la princesa, su andadura política en España consiguiendo el favor de aquellos molestos con el afrancesamiento anterior. «El cardenal dirigió la vuelta de los Consejos a su antigua “planta”, anulando cuantas reformas había implantado en los mismos Orry y Macanaz»⁹⁷⁹. Pero una vez creyó afianzado su poder, consiguió Giulio Alberoni, mediante decreto real del 2 de abril de 1717, que los ministros o secretarios de Despacho pudiesen tomar decisiones sin consultar con los Consejos. Si la reorganización administrativa de los primeros años de siglo había reducido mucho las competencias de aquellos órganos claves para el gobierno en tiempos de los Austrias, ahora ya desaparecía por completo su utilidad y capacidad de decisión. Todo lo gobernaba de manera absoluta, pero no por el rey, sino por Alberoni, que, de hecho, no tenía ningún puesto oficial. Tampoco lo necesitaba, pues era él el que dominaba a la reina, y consecuentemente, al rey. Los ministros, por lo tanto, poco podían hacer.

Con esa rápida ascensión y práctica totalmente nepotista y déspota, los recuerdos del caos gubernamental y de la corrupción de los últimos gobiernos de Carlos II volvían. Esta vez el Almirante de Castilla, Wiser, la Berlips, Baños, Oropesa e incluso Portocarrero renacían de forma todavía más violenta y terrible en una sola persona. Por eso, no extraña que volviera la sátira popular a llenar las callejas de la capital de sueltas que denunciaban la evidencia la ambición personal del italiano y, con él, la paralización de todo intento reformador, tan necesario para la reconstrucción del país después de la guerra. Uno de los esos romances ponía en boca de Alberoni todo lo que estaba haciendo con Felipe V:

Era el principal objeto
atraer a mi ambición
todo el peso del gobierno.

⁹⁷⁹ Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 306.

Apartarle de españoles
 con coloridos recelos
 pasé a reducir su orgullo
 del mayor abatimiento.⁹⁸⁰

Como se comprueba, estas letrillas salían de la posición más nacionalista del pueblo, compartidas en gran medida por importantes capas de la nobleza. Pero el ya cardenal italiano desde 1715 controlaba a los reyes. Por eso no extraña que durante la enfermedad que sufrió Felipe V en octubre de 1718, surgiera una reacción política al temor de una posible regencia de Alberoni. Ayudados por los depuestos consejeros y ministros franceses, los grandes de España –encabezados por el duque de Veragua y el conde de Aguilar– compusieron lo que podría denominarse un partido español con el claro objetivo de, si llegase el caso, deponer a Felipe V y entronizar al joven Luis I, primer príncipe Borbón nacido en territorio español. Todo para alejar al ambicioso y sin escrúpulos Alberoni en su carrera por favorecerse a él y a la reina. De esto estaba enterado el regente Felipe de Orleans, por lo que colaboró para el surgimiento de una oposición fuerte formada por españoles y franceses que impidieran a toda costa las políticas agresivas que parecía estaba poniendo en práctica y, sobre todo, salvaguardar la relación entre los dos reinos Borbones.

Pero todo fue en vano. En 1716 nació el infante Carlos –que llegaría a ser el futuro tercero rey de ese nombre– y en 1718 la infanta Mariana Victoria. Al estar vivos los tres hijos de la anterior reina –el príncipe de Asturias, el infante Felipe Pedro y el infante Fernando– ninguna posesión les había de deparar el destino, en especial a su primogénito. Por ello, la reina junto con su favorito empezó a infundir en el rey la idea de la deshonra que fue para España el tratado de Utrech, que había traspasado todos los territorios hispánicos de Italia al enemigo Imperio. Además, Felipe V siempre se sintió francés, vivía como un francés y habló siempre en francés. Este dato da vida a la idea de que el rey español nunca dejó de sentirse atraído por sus opciones de subir al trono francés, máxime después de la hecatombe de 1711, cuando habían muerto todos los herederos franceses y el único que se interponía entre él y la corona gala, el futuro Luis XV, tuvo siempre una salud muy débil. No solamente la melancolía por su patria le hacían mantener ese deseo, sino que la reina y el valido lo alentaban a ello para tenerlo distraído con sus pretensiones personales⁹⁸¹. Así que, a pesar de la renuncia en plena Guerra de Sucesión a la renuncia del

⁹⁸⁰ Zavala, *Clandestinidad...* *Op. cit.*, p. 264.

⁹⁸¹ «Su salud mental, su tendencia a la melancolía y al retraimiento, tendencia esta última explotada por la reina Isabel y su colaborador Alberoni, habían ido empeorando tras el fuerte viraje impreso a la política interna en 1715» (Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 330).

trono francés –8 de julio de 1712⁹⁸²–, que fue una de las cláusulas de la paz de Utrech, en la mente de Felipe V siempre hubo esperanza para ser rey de los franceses.

Todo este cúmulo de contraproducentes circunstancias para la estabilidad y la paz de España eclosionaron en agosto de 1717 cuando una escuadra española conquistó sin resistencia alguna la isla de Cerdeña. Un año después, durante julio de 1717, tropas españolas desembarcaban Sicilia con el fin de conquistarla. Estas maniobras fueron las expresiones del modo de hacer que los dos italianos al frente de España pretendían llevar a cabo:

Dirigida por Alberoni y las aspiraciones de la reina, la política exterior de Felipe V durante esta etapa fue ambiciosa y arriesgada. El objetivo no era solo conseguir territorios para los hijos de Isabel de Farnesio; era más amplio, pues consistía en recuperar la presencia española en el Mediterráneo y liberar a los estados italianos del yugo austríaco.⁹⁸³

Ante esa transgresión del tratado de Utrech y de la paz en Europa, la misma Francia, junto con Gran Bretaña, las Provincias Unidas y el Imperio le declararon la guerra a España, siendo la batalla decisiva el desastre en el cabo Passaro en agosto de 1718, cuando la escuadra británica aniquiló a la española. Ante la obnubilación del Felipe V, que no se daba cuenta de la absurda e innecesaria situación que había provocado,

el regente Orleans y el duque de Parma se encargaron de enviar quién explicara al rey la necesidad de concertar la paz, así como la negativa de las distintas potencias a firmarla mientras Alberoni siguiera rigiendo los destinos de España. El rey le conminó a salir del país el 4 de diciembre de 1719.⁹⁸⁴

Muerto el perro se acabó la rabia. La caída del italiano permitió a un hombre de la confianza del rey, leal, comprometido con el bienestar del país, creyente en las reformas no agresivas pero sí necesarias y, sobre todo, pragmáticas como José de Grimaldo, rectificar todas las barbaridades que se habían cometido desde la llegada de la Farnesio a España en el plano político. Pero en el artístico y teatral todo seguiría igual, como siempre.

La reina, bien educada, ávida de conocimientos y celosa de un disfrute y práctica artística de su tierra⁹⁸⁵, encontró Madrid todavía más aburrido y austero que cuando su

⁹⁸² Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 196.

⁹⁸³ Castro, *A la sombra de Felipe V... Op. cit.*, p. 327.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁹⁸⁵ «La Musica, la Pittura, la Danza, nelle quali incredibilmente spiccava, erano il virtuoso sollievo delle sue dotte ocupación» (Giuseppe Bertini, «La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la

predecesora empezó a reinar. Esto es sintomático, porque, como se lleva intentando explicar hasta aquí, lo que supuso la llegada de unos reyes extranjeros para las artes y, en particular, para el teatro fue revolucionario. ¿Estaba atrasada España en el plano artístico? La relatividad del movimiento de Galileo contestaría que era diferente. Lo único cierto es que, como aquella, lo italiano y lo francés en el teatro –como en todo el arte– volvieron a sobresalir por encima de lo español.

La nueva reina italiana supuso la renovación, si no aumento, de la compañía de los Trufaldines cuando más lo necesitaba. Al final del reinado de María Luisa de Saboya, la tropa italiana no pagaba el arriendo a Madrid, así que la Villa no se los perdonó y pasó directamente a exigir el desmantelamiento del teatro ya de la fuente de los Caños del Peral. De esa manera, en mayo de 1714 se acordó que se le pagasen todo lo que se les debían a los italianos por las representaciones y que se marchasen o, al menos, que disolvieran la compañía y parasen las obras del nuevo teatro que estaban construyendo. Pero, en efecto, la suerte del destino del reino les soplaría a favor:

La italianización de la Corte favoreció de forma imprevista a los Trufaldines. Aunque parece que sus preferencias estaban más en el terreno de la música que en el del teatro, Isabel Farnesio encargó a Alberoni que hiciera venir nuevos cómicos de Parma para recomponer la desbaratada compañía.⁹⁸⁶

La nueva Corte de la reina no podía estar desprovista del adecuado teatro. La nueva compañía italiana consiguió –con intermediación real– que la Villa le devolviese el teatro de Los Caños del Peral –que estaba sin uso–, lo que hizo que volviera el pueblo de Madrid a disfrutar de la farsa italiana. Estas fueron –cosa novedosa– representaciones nocturnas⁹⁸⁷. Como la primera, la especialidad de esta segunda tropa de farsantes *dell'arte* era el género cómico, no el operístico, sí es cierto que tuvieron una cierta declinación ocasional para la ópera. Así, como será tratado a continuación, la llegada de una gran colonia de compositores y músicos italianos hizo que aquella compañía que hacía farsas con música hubiera de adentrarse en el campo de la ópera sería propiamente dicha. De ese modo, esta segunda compañía fue más allá de su precursora y representó, al menos y que se conozcan, dos óperas con música de Gioacchino Landi: *L'interesse schernito dal proprio inganno* (1722) y

corte de Parma”, en *El arte en la corte de Felipe V*, Morán Turina, Miguel (ed.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, p. 419).

⁹⁸⁶ Deménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 70.

⁹⁸⁷ «Aparentemente, todo se había resuelto a gusto de todos: los Trufaldines recuperaban su teatro y podían representar “de noche”, en lo que parecía una disposición en defensa de los corrales de Madrid» (*Ibid.*, p. 75).

L'Ottone in villa (1723). Esta última fue redescubierta por Juan José Carreras, quien acabó por zanjar definitivamente la falsa atribución de los Trufaldines como los introductores de la ópera en España que había implantado el corregidor José Antonio de Armona en su *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785) y que se ha llegado casi hasta nuestros días:

Contrariamente a esta interpretación, ambas óperas sólo documentan cómo los actores italianos se adaptaron al creciente éxito de la zarzuela cortesana, como las producidas anualmente para el Buen Retiro entre 1720 y 1724, a las que respondieron con estas dos pequeñas obras financiadas por ellos mismos. El prólogo italiano al libreto de *L'interesse* confirma inequívocamente una vez más la naturaleza teatral de la compañía: «chi canta non è sua professione, ma tutti principianti per diletto, e senza vanità di meritar titolo di virtuosi».⁹⁸⁸

Este dato es importante porque, la falta de una profesionalización operística de los italianos, los situaba en la misma posición dramática que las compañías españolas. Pero una vez más —esta con más fuerza y repercusiones que nunca—, las preferencias artísticas reales decantaban la balanza hacia lo italiano. Estos no solamente fueron expresamente llamados por la reina, sino que, una vez en la capital y con la vuelta de las querellas con la Villa, ahora disponían de la total protección del hombre que controlaba España.

Atendiendo a la naturaleza de la política interior y exterior que tomaron la reina y Alberoni, no extraña contemplar en todos los registros y documentos notariales referentes al teatro palaciego un vacío considerable de las representaciones españolas en Palacio o en el Coliseo. Si bien sí es cierto que se ejecutaron algunas farsas españolas para Carnestolendas en Palacio durante ese periodo que constan en documento sin fecha⁹⁸⁹, lo cierto es que hay una ausencia total de fiestas reales del tipo de *Todo lo vence el amor* o *Acis y Galatea*. De carácter español solamente se encuentra una comedia española en con motivo de la entrada en Madrid de la reina Isabel de Farnesio el 27 de diciembre de 1714 y una máscara en la plazuela de Palacio en celebración del nacimiento del infante Carlos el 16 de enero de 1716⁹⁹⁰. Pero, precisamente, por ser estos dos espectáculos ofrecidos y costeados por el Ayuntamiento de Madrid, atienden a las competencias que parece se le dieron a la Villa para la celebración de ocasiones extraordinarias. Pero lo que sí que hubo por ordenanza real fueron sobre el 9 de mayo de 1715 «comedias francesas que se ejecutaron

⁹⁸⁸ Juan José Carreras, “De Literes a Nebra: la música dramática española entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 22.

⁹⁸⁹ *Fuentes XXXII*, pp. 100-101.

⁹⁹⁰ *Fuentes XXXII*, pp. 94-99 y 103 respectivamente.

en Palacio estas Carnestolendas»⁹⁹¹, del mismo tipo sobre el 5 de junio⁹⁹² y el 9 de septiembre del mismo año⁹⁹³. Es importante anotar que todas estas comedias fueron con música, ya que los datos se conocen por los pagos a los intérpretes de las respectivas. A estas representaciones francesas las reemplazó enteramente en el ámbito real la compañía italiana. Como ya había ocurrido en 1703, a fecha del 4 de mayo de 1716, ordena «el rey se entregue el Coliseo de este Real Sitio a los cómicos italianos que están en Madrid para que puedan representar en él y se aprovechen de esta utilidad»⁹⁹⁴. Y, el punto culminante, fue que en 1718 la reina reclamaría «una compañía de actores italianos para que actuaran en El Pardo tres veces por semana»⁹⁹⁵. Más sorprendente es todavía que de los años de 1717 a todo 1719 no haya ninguna constancia de representación palaciega. Pero, ¿estarían los reyes y, en especial, la nueva melómana reina, sin teatro y menos teatro musical? En absoluto. Ese periodo –no casualmente– coincide con el máximo dominio de Alberoni en Palacio. Siendo este el que mandara traer a la nueva compañía de actores italianos la evidencia habla por sí sola. No iba a ser solamente la política interior y exterior el cortijo privado y de recreo de la pareja italiana compuesta por la reina y su favorito. Efectivamente, parece ser que con la llegada de nuevas reinas los avances de reivindicación y representación de los españoles en celebraciones oficiales que obtienen muy lentamente caen estrepitosamente al punto de origen. Por lo que es necesario insistir, convirtiéndose esa campaña de reivindicación nacional antes tratada ya perpetua.

A la caída de Alberoni, si bien Isabel de Farnesio no pudo evitar que el peso político retornara a José de Grimaldo, sí que consiguió poner a otro hombre de confianza en la Corte. El elegido esta vez fue el marqués Annibale Scotti, también del ducado de Parma, patria de la reina. Fue este el nuevo mecenas y protector de los Trufaldines, llegando incluso a obtener el total control del teatro de Los Caños del Peral –arrebátandose a Madrid– y la autoridad jurisdiccional en todo lo civil que ocurría dentro de él, incluyéndose en el concepto los propios comediantes⁹⁹⁶. No obstante, el papel de Scotti fue mucho más relevante:

⁹⁹¹ *Fuentes XXXII*, p. 100.

⁹⁹² *Fuentes XXXII*, p. 102.

⁹⁹³ *Fuentes XXXII*, p. 102.

⁹⁹⁴ *Fuentes XXXII*, p. 104.

⁹⁹⁵ *Fuentes XXXII*, p. 15.

⁹⁹⁶ «Luego que salió de estos reinos el Cardenal Alberoni mandó S.M. por su Real decreto despachado por el Sr. D. José Rodrigo, ahora Marqués de la Compuesta, que yo me encargase de la dirección del real teatro de los Caños del Peral y todo lo a él ateniende y dependiente, con las mismas facultades y preeminencias que lo tuvo Su Eminencia. Y habiendo desde entonces entendido de todo lo que se ha ofrecido en dicho real teatro, interesados en él y demás que han representado allí o han hecho otras diversiones al público, determinando

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 introducción definitiva de la ópera italiana, que hasta entonces es muy dudoso se conociera en España.⁹⁹⁷

Si en la política había empezado un periodo de rectificación y aproximación diplomática a las otras potencias, esa paz y prosperidad que debía de suceder había de reafirmarse también con las respectivas enmiendas en la imagen y relación con los súbditos de la Monarquía. Concienciado de la importancia que era volver a restituir ese decoroso equilibrio de representaciones palaciegas oficiales en las celebraciones anuales y las que debían concedérseles a la Villa, el marqués de Scotti actuó de la misma manera que en su día la princesa de los Ursinos, pero siempre favoreciendo los deseos de la Farnesio. Añorada de las grandes óperas italianas con las que disfrutaba en su Parma natal, es más que probable que ordenara al marqués de Scotti conseguirle de aquella compañía italiana a la que seguían protegiendo representaciones operísticas continuas y la venida de los compositores italianos que su persona merecía. De esa forma a Madrid empezaría a formarse una amplia colonia de músicos italianos como el napolitano Antonio Duni, Gioacchino Landi y que, con la llegada en 1720 de su máximo representante, Giacomo Facco, «hacen posible la absorción por los géneros dramáticos hispanos de las novedades musicales italianas»⁹⁹⁸. Pero no podía descuidar la imagen mediática de estima y reconocimiento a los artistas españoles después del desprecio que había supuesto el periodo de Alberoni. Las exigencias de la Farnesio, como se van comprobando, son holgadamente mayores y más rigurosas que las de María Luisa de Saboya. Así que, para cumplir con ambos objetivos, el artístico para la reina y el político para lo español, promueve el inicio de la italianización definitiva del género poético-musical en España. No es casual que la primera fiesta real escrita por un español después de ese largo periodo yermo sea *Las amazonas de España* de José de Cañizares y Giacomo Facco, del 15 de marzo de 1702. Menos casual es que, a pesar de ser un evento organizado por la Villa, fuera la misma reina la que escogiera ese libreto para celebrar el nacimiento del infante don Felipe⁹⁹⁹. Lo mismo sucedió para la onomástica de la reina el 19 de noviembre de 1721,

por mí solo las pendencies de poca entidad que han ocurrido, valiéndome para las civiles y criminales de los señores alcaldes de casa y corte» (citado por Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines... Op. cit.*, p. 79).

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁹⁸ Carreras, «Entre la zarzuela...» *Op. cit.*, p. 52.

⁹⁹⁹ «Habiendo expresado el sr. corregidor tener entendido ser del agrado de S. M. la Reina nuestra señora que el festejo de la comedia que se ha de hacer en el Real Coliseo del Buen Retiro sea la de Las amazonas de España, escrita por don José de Cañizares» (*Fuentes XXXII*, p. 106).

cuando los mismos ingenios repitieron colaboración con la zarzuela *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión*, organizada nuevamente por el conde de las Torres¹⁰⁰⁰. Mientras tanto, las representaciones privadas continuaban estando en manos de los farsantes italianos.

No es insólito, pues, que la nobleza que dedicaba fiestas y, en especial, la Villa de Madrid, marcadamente limitada a complacer los mandatos regios en cuanto a espectáculos —la cesión del teatro de Los Caños del Peral con la vuelta de los Trufaldines y su protección incluso jurisdiccional—, hubieran de amoldarse hasta asumir las exigencias de la reina que pudieran haber influenciado el mismo Scotti mediante Cañizares o incluso por el nuevo Mayordomo Mayor desde la muerte del Condestable de Castilla en 1713, Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena. Este grande de España que formaría ese mismo año la Real Academia Española, tenía unas preferencias y opiniones teatrales muy parejas a las de la reina, las de Scotti y de todos los partidarios de una sofisticación total de las fiestas reales españolas hacia modelos italianos y franceses, donde la vulgaridad de los graciosos está censurada al máximo, convirtiéndose en simples personajes y no en tipos¹⁰⁰¹. El cambio de paradigma en la Mayordomía Mayor es importante porque se pasa de un proteccionismo relativo del Condestable de Castilla por lo español y las fiestas reales barrocas a una promoción impositiva del espectáculo regio español a asimilar completamente ópera seria europea. Por lo tanto, el tipo de fiestas cantadas y zarzuelas oficiales como *Todo lo vence el amor* estaba acorralado ante el gusto de la nueva reina, la influencia de Scotti y Villena, junto con la subordinación total de la Villa de Madrid hacia una posición únicamente defensiva y de supervivencia. En el plano oficial y palaciego, *alea iacta erat*.

4.2.2. Etapa vital y teatral definitiva

Con la redirección que se iba produciendo en los espectáculos regios, Antonio de Zamora hubo de encauzar sus pasos hacia su propio porvenir. Y estos, como ya se ha comentado, estaban dirigidos a los corrales de comedia. Esos pasos, que habían comenzado

¹⁰⁰⁰ Fuentes XXXII, p. 245.

¹⁰⁰¹ Se deduce este de la carta que el 20 de febrero de 1713 envió la princesa de Ursinos a Torcy comentándole que «des autres n'ont ny régle, ny décence, au moins dans a pluspart. On y fait parler les femmes aux hommes avec une liberté qui né convient á aucune, et M. le marquis de Villena, qui est homme de belles lettres, est de notre sentiment, prétendant qu'il n'y a ny rime ni raison et que Calderón, Solís et les autres auteurs le plus fameux no tenían nada que ver avec Corneille et Racine» (citado por Cañizares, *Acis y Galatea... Op. cit.*, p. 25).

exclusivamente en Palacio y el Coliseo durante el reinado de Carlos II, con la llegada de la nueva reina se acabó de definir la falta de emplazamiento palaciego que había para dramaturgos de su calibre y estilo. El definitivo alejamiento de Palacio coincidió con el surgimiento de un agotamiento físico y anímico que rigió tanto su última dramaturgia poético-musical, así como el afianzamiento de la seguridad y relativa tranquilidad de asentar la base de sus ingresos en el teatro comercial. Todos estos datos determinarían su postrera actitud vital, fuente de su última producción teatral.

Aunque siempre su complexión física era proclive a una salud débil, el “gran” Zamora –como se le apodó en el mundo literario durante toda su vida– fue sobrellevando enfermedades de tipo reumático. Estas empezaron a acuciarse, justamente, cuando, después de *Todo lo vence el amor*, los espectáculos palaciegos empezaron la progresiva e imparable deriva operística italiana. En 1709 se encuentra Zamora en el Molar recuperándose allí con las aguas termales de sus dolencias, tal y como lo atestigua el título del romance jocoserio que dedicó al marqués de Mejorada¹⁰⁰². Después de regresar la Corte a Madrid tras la segunda ocupación austracista en 1710, «el dramaturgo padeció una grave enfermedad en El Escorial en que estuvo “a los últimos de la vida”»¹⁰⁰³. El tratamiento y curación de esta, según Martín Martínez, pudo haber sido obra de Miguel Marcelino Boix y Moliner, demostrando en las mismas carnes del dramaturgo lo efectivo y beneficioso para la medicina que eran las renovadas prácticas que defendía el doctor castellanense al que tanto alabó¹⁰⁰⁴. A las dolencias reumáticas se le sumaron las dermatológicas y, lo más probable, venéreas, tal y como se deduce, otra vez, en una letra jocosa al marqués de Mejorada: «¡Mas, ay, que estos lodos vienen / de otros polvos, Sancto Dío! / ¡Quién burlado hubiese tantas / engañifas a Cupido!»¹⁰⁰⁵. La fuente del Toro de la madrileña localidad de El Molar se convirtió en un lugar visitado con bastante asiduidad durante lo que le restaba de vida.

Pero no solamente su tan delicada salud habría de hacer mella en su ánimo vital. Las continuas complicaciones, rechazos y maquinaciones palaciegas a las que había sido a la vez espectador y víctima hubieron de hacer surgir poco a poco un sentimiento de parcial derrota y olvido que acució la soledad y el desamparo que tendría en los últimos años dentro de las instituciones reales. La lenta pero constatable flagelación que era la separación de

¹⁰⁰² *Romance jocoso en que al señor marqués de Mejorada y La Breña, caballero del Orden de Alcántara, gentilhombre de cámara de su majestad, su secretario de Estado y del Despacho Universal, refiere su viaje al Molar a tomar las aguas minerales de la Fuente del Toro su más obligado servidor don Antonio de Zamora, gentilhombre de la casa del rey nuestro señor y oficial de la Secretaría de las Indias de la Negociación de la Nueva España*, [s. l.], [s. i.], [s. a.].

¹⁰⁰³ Martín Martínez, *El teatro breve...* Op. cit., p. 74.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 84.

Palacio se unió al del continuo padecimiento de enfermedades para acelerar en esos años su envejecimiento. El castigo que la suerte de la vida le había ido imponiendo con las prematuras muertes de sus padres, hermanos, precariedad económica, postergación oficial y la angustia de ver, en el plano político y social, que, a pesar de tantos sacrificios y defensa a ultranza del legítimo rey, ahora, con la llegada de la nueva reina y del favorito Alberoni, todo había sido inútil. Hubo de tener el dramaturgo durante lo que duró el válido italiano un constante *déjà vu* de los últimos años con Carlos II, de cuando más relevante fue su posición en Palacio. Pero ahora no tenía la fuerza, la rebeldía y el ímpetu resistente y luchador de su juventud. Los años y las circunstancias que habían ido forjando la persona y el dramaturgo que era Antonio de Zamora por aquel entonces pesaban demasiado. Empezó, por lo tanto, a expresarse ese agotamiento vital en su escritura. Una de las primeras muestras de esto se encontrará en un romance de arte mayor a la muerte de María de Guadalupe Lencastre Cárdenas, sexta duquesa de Aveiro y Maqueda, viuda del duque de Arcos, de febrero de 1715: «Por eso mi dolor, quizá el postrero, / tomó la pluma, a fin de que conozcan / que si otros cual criado le prefieren, / todos como mayor le desahogan»¹⁰⁰⁶. Como se verá, las ocasiones en que, en su teatro poético-musical, sean proclives para el lamento de la vida, de la suerte y del destino de los personajes, los versos de Zamora serán de una profundidad tan punzante que revelarán que no son ellos los que hablan sino el sufrimiento del que los escribe.

Así, ante la situación de desamparo, pensó el dramaturgo que era oportuno encontrar una compañera con la que apoyarse y compartir sus últimos años. En ello estaba la necesidad de alentar mínimamente la alegría y la felicidad de su lastimera vida con una esposa, que llenara lo que todo lo otro estaban erosionando y dejarse de flirteos esporádicos¹⁰⁰⁷. La estabilidad y la tranquilidad que su estado demandaba —rondaba la cincuentena— se vio realizado cuando Antonio de Zamora se casó el 23 de abril de 1715 con Inés de San Martín y Lugones, viuda desde el 28 de abril de 1712 de Pedro de Medrano y de Gauna, caballero del Orden de Santiago, secretario de su majestad y oficial segundo más antiguo de la Secretaría de Estado de la Negociación¹⁰⁰⁸. Como indica Martín Martínez, la pareja hubo de conocerse antes, pudiendo ser Inés una de las “grandes señoras” que lo

¹⁰⁰⁶ Métrico y conciso manifiesto en que con doloridas reverentes cláusulas, grita al mundo su fama póstuma, las nunca bien aplaudidas virtudes de la excelentísima señora doña María de Lencaster [sic] y Cárdenas, duquesa de Aveiro y Maqueda, y hoy da a la prensa más la buena ley que el numeroso canto de su más humilde criado don Antonio de Zamora, [s. l.], [s. i.], [s. a.].

¹⁰⁰⁷ De esta manera lo declara el dramaturgo en el romance jocoserio al marqués de la Mejorada: «Ya una Fílida tan sólo / me enquillotra, pero digo, / sépase, que es para el gusto / mas no para el apetito» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 79).

¹⁰⁰⁸ Manning, *Un estudio biográfico... Op. cit.*, II, p. 401.

defendieron en la problemática de los autos sacramentales de 1709¹⁰⁰⁹. Sea como fuere, contrajeron nupcias de manera secreta, «pues hasta 1723 no sería inscrita en el registro de matrimonios de la parroquia de San Sebastián de Madrid»¹⁰¹⁰.

Así que soportando de la mejor manera que podía, la situación de Antonio de Zamora parecía, al menos, estabilizarse. A la celebración del nuevo estado civil del poeta se le sumó, precisamente, los beneficios impensados que tuvo su definitivo alejamiento de Palacio. Si la primera década y media de la reforma del teatro regio le hizo entrar en los corrales de comedia como medio de sustento, la eficiencia de las recaudaciones que sus obras obtenían hizo que pusiera fija las perspectivas laborales y económicas en el teatro comercial. En ello, como se ha dicho, influyó mucho los renovados y modernos géneros populares como el figurón, la comedia de magia y las fiestas reales, además de la deriva espectacular y de tramoya que mostraron las comedias de santos y las heroicas. Toda la oferta de Zamora, por lo tanto, sea por uno u otro motivo, era atractiva para el pueblo madrileño como demuestra la entera dedicación a la producción de todos los géneros desde 1709 con *Con música y por amor*; atractiva y rentable para la industria teatral. A las representaciones anuales de *El hechizado por fuerza* y *Duendes son alcahuete* se le sumaron un buen número de estreno e incluso reposiciones que, a partir de 1715 inundaron las carteleras de Madrid, siendo solamente superado en representaciones por las obras de Calderón y Cañizares. Estas empezaron en 1716 con *El Baile el juicio de Paris*¹⁰¹¹. No hay constancia que en 1717 representase ningún tipo de pieza para los corrales. El año de 1719 sería expresamente prolífico. Comenzó con el estreno por parte de la compañía de José de Prado el 19 de enero de 1719 en el Príncipe de una versión de *Las famosas asturianas*, de Lope de Vega, que Zamora tituló *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas*¹⁰¹²; entre el 7 y el 14 de febrero de ese año la misma compañía estrenó en el corral del Príncipe la comedia *Cualquiera marido es bueno y el segundo don Quijote*.

Del 27 de octubre al 1 de noviembre se repuso en el corral de la Cruz su *Judas Iscariote*¹⁰¹³; estrenó la compañía de Sabina Pascual *El espíritu foletto. Segunda parte*, del 11 al 17 de noviembre de 1719 en el Corral de la Cruz¹⁰¹⁴, con *Introducción a la contradanza de Segunda*

¹⁰⁰⁹ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 79. En la misma página el investigador transcribe la partida de matrimonio descubierta por él: *San Sebastián*: libro 18 de matrimonios, f. 56r.

¹⁰¹¹ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682. Hay un comentario de él en Flórez, *Teatro musical cortesano...* *Op. cit.*, p. 577.

¹⁰¹² Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, II, p. 720.

¹⁰¹³ AV: Secretaría, 1-399-1 y *Ibid.*, I, 95 y II, 749.

¹⁰¹⁴ *Fuentes XVI*, p. 394.

*parte. Duendes son alcabuetes, alias Foletto*¹⁰¹⁵; y para finalizar ese productivo año de 1719, entre el 16 y el 19 de diciembre la misma compañía volvió a representar *No muere quien vive en Dios, San Mercurio* en el corral del Príncipe¹⁰¹⁶. A ese gran corpus de obras hay que añadirle el Entremés de la *Zangarilleja*¹⁰¹⁷. En cuanto a 1720, entre el 24 y el 28 de agosto la compañía de Álvarez repitió en el Príncipe *El vizconde de la Corchuela* con sainetes nuevos y una loa¹⁰¹⁸. Ese mismo año, del 11 al 16 de octubre se estrena en el corral de la Cruz por la misma compañía desde el la comedia histórica *El esclavo de su dama y el paso honroso en Asturias*¹⁰¹⁹. En esta Martín Martínez ha sabido ver una significación “ocasional” de crítica y queja de la situación de inmunidad de Isabel de Farnesio y Alberoni¹⁰²⁰. En 1721 están *La razón más sin razón*¹⁰²¹ –cuyo texto no ha sido encontrado¹⁰²²–, el *Baile nuevo de Juan Hidalgo*¹⁰²³ y el 24 de octubre de 1721 por la compañía de Juan Álvarez en el Corral del Príncipe la comedia de santos *Columna sobre columna: Nuestra Señora del Pilar*¹⁰²⁴. Para cerrar ese año, entre el 25 de diciembre y el 2 de enero del siguiente 1722, la compañía de Álvarez representó la comedia nueva *El lego más docto y astro de Andalucía, San Diego de Alcalá* y sainetes –desconocidos– en el corral del Príncipe¹⁰²⁵.

La variedad de géneros es indicativo lo fructífero de esos años para Zamora, además de proponerle a los corrales de comedias una oferta con grandes elementos de atracción para el público y siempre intentando introducir novedades que pudieran hacer recalcar el buen nombre y reconocimiento del autor. Como ocurría en Palacio con Cañizares, ahora Zamora se debía de preocupar a ganarse al espectador popular y que este le revertiera su lealtad y buena consideración. Por lo tanto, había de tener al espectador siempre expectante de las últimas novedades del autor de *El hechizado por fuerza*. No se olvide que el madrileño

¹⁰¹⁵ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682.

¹⁰¹⁶ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, I, p. 93 y II, p. 793.

¹⁰¹⁷ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 683.

¹⁰¹⁸ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, I, p. 98.

¹⁰¹⁹ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 676.

¹⁰²⁰ «Rememoración de la época de Juan II y el insólito episodio de Suero de Quiñones. Estableció así un símil con la situación cortesana por la que acababa de pasar: el rey, a instancias de su nueva mujer, mandó decapitar a su amigo Álvaro de Luna, el condestable de Castilla. Como afirma el gracioso Laín, criado de Suero de Quiñones, cuando se le advierte de que no hay que contar todo lo que ocurre en palacio "sí quiero y requiero; que estas / noticias aún no se deben / olvidar en las comedias"¹⁰²⁰. Le otorgaron, no obstante, potestad en las decisiones de los corrales» (Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 93).

¹⁰²¹ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, I, p. 104.

¹⁰²² Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 678.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 683.

¹⁰²⁴ Jerónimo Herrera Navarro, "Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)", en *Revista de literatura*, vol. 58, núm. 115, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1996, p. 57; Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters...* *Op. cit.*, p. 301. Existe un testimonio de la comedia en BNE: MSS/15292.

¹⁰²⁵ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 96.

no solamente es que tuviera que competir con las comedias nuevas de Cañizares o las reposiciones de las de Calderón, sino también a las de Salvó y Vela y Hoz y Mota, a las que se le suman las de Diamante, Matos Fragoso, Moreto y Rojas¹⁰²⁶. Para ello, no dudó el dramaturgo de ofrecer, precisamente, géneros experimentales e híbridos, como el de la folla real –compuesta mediante sainetes nuevos, hoy perdidos– que se representó los días 4, 6, 10-11, 15 y 18 de agosto de 1720 en el corral del Príncipe por la compañía de Álvarez¹⁰²⁷. Aunque no fue el introductor del género en España¹⁰²⁸, sí que se valió de él como innovación que llamar la atención del público y sufragara las demandas de comicidad, espectacularidad, música y originalidad.

Otra gran vertiente de dramática popular en la que Zamora continuó participando y siendo fuente importante y constante de ingresos fueron las festividades de Corpus Christi que el Ayuntamiento organizaba. La alta producción sacramental y la relativa asiduidad de Zamora en los festejos son otra muestra de la gran consideración en que lo tenían los miembros del consistorio, reconociéndolo como un dramaturgo, además de exitoso y querido por el pueblo, representante vivo de la mejor escritura de teatro religioso. Si bien en todos aparecerá como autor de las piezas breves que acompañaban a los autos de Calderón o como pluma que retoca y actualiza “al actual gusto” las piezas sacramentales del insigne dramaturgo, su presencia en la preparación de estos que le encomienda la misma Villa es harto significativo. El profundo y sincero sentir católico y su bagaje en el mundo jesuita segur que favoreció mucho esa imagen y la confianza que, a pesar del fracaso de los autos de 1709, siempre pusieron en él y en su arte dramático. De ese modo, se encuentra la mojiganga de *La casa del Duende* para la fiesta de Corpus, el 29 de junio de 1716¹⁰²⁹; la mojiganga de *Los oficios*, para la puesta en escena del auto sacramental *La cura y la*

¹⁰²⁶ Repertorio de dramaturgos extraído de *Fuentes XVI*, p. 70. Para un profundo y específico conocimiento de las preferencias del público de esos años, véase, Andioc, *Teatro y sociedad... Op. cit.*, pp. 13-26 y 33-35.

¹⁰²⁷ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 97-98.

¹⁰²⁸ Rafael Martín Martínez afirma que «el dramaturgo seguía abierto todavía a nuevas propuestas dramáticas, siendo de esta manera uno de los primeros creadores del nuevo y apenas estudiado género dramático» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, pp. 92-93). No obstante, Justo Fernández Oblanca muestra, además de la definición del género ya en *El Tesoro de la lengua* (1611), representaciones en el siglo pasado: «Covarrubias define así: “los comediantes, cuando representaban muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave, la llaman folla, con razón, porque todo es locura, chacota y risa”. Estas “follas” solían representarse el martes de Carnestolendas y según los datos recogidos por G. Cruzada Villaamil representaron “follas” Bautista Valenciano en 1623 y Pedro de la Rosa en 1637. J. E. Varey y N. D. Shergold documentan también representaciones de este tipo en 1634 y 1636» (Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, p. 57).

¹⁰²⁹ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682. Con censuras para la representación del Corpus Christi de 1716. Hubo de ser para el auto de *Nuevo hospicio para pobres* –de Calderón, 29 de junio por la compañía de José de Prado en la Cruz– o *La Orden de Melquisedec* –Calderón, 29 de junio por la compañía de José Garcés en el Príncipe– (*Fuentes XVI*, p. 64).

enfermedad de Calderón, del 24 de junio al 12 de julio de 1718 por la compañía de José de Prado en el Corral del Príncipe¹⁰³⁰.

Aunque existe mucha confusión sobre los autos de 1720, el nombre de Antonio de Zamora está ligado a las representaciones de ese año: *Primero y segundo Isaac*, adaptación/refundición del auto de Calderón, a partir del 7 de junio de 1720 en el Corral de la Cruz, con entremés y el fin de fiesta del dramaturgo; y *El laberinto del mundo*, adaptación/refundición del auto de Calderón, 7 de junio de 1720 en el Corral del Príncipe, con nuevos entremés y fin de fiesta¹⁰³¹. Al año siguiente hizo una nueva loa para el auto calderoniano *El primer refugio del Hombre y probática piscina*¹⁰³². Esta última fue su postrera colaboración con el Ayuntamiento de Madrid para las fiestas de Corpus Christi, pero, como se verá, no la última con el consistorio.

A partir de ahora toda la producción de Antonio de Zamora tendrá un claro destinatario: el pueblo madrileño. En él encontró el sustento económico definitivo, que tanto le había costado encontrar en el ambiente palaciego. Además, había conseguido de la administración algunos pagos que se le debían como gentilhombre, en enero de 1713, cuando ya el destino teatral del poeta estaba perfilado. Por lo tanto, y como dice Martín Martínez, «fuese por el logro del sueldo, fuese porque a partir de entonces se han conservado bastantes documentos acreditativos de pagos por la representación de sus obras dramáticas, lo cierto es que podemos afirmar que comenzó entonces la bonanza económica del escritor»¹⁰³³.

¹⁰³⁰ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 315; Martín Martínez, "Zamora..." *Op. cit.*, p. 681. Se trata de la reescritura de su antiguo entremés *Los oficios y matachines* (1701).

¹⁰³¹ «Estos autores [Andioc y Coulon] dan fe de la representación de *Primero y segundo Isaac* del 7 al 29 de junio de 1720 en el teatro de la Cruz, aunque afirman que fue "compuesto" por Zamora, quien se encargó del entremés y el fin de fiesta. En efecto, existe constancia de que Antonio de Zamora escribió un *Primeo y segundo Isaac* representado en 1720, que bien pudo ser una refundición del auto calderoniano. Lo mismo sucede con *El laberinto del mundo*, representado del 7 al 25 de junio de 1720, "compuesto por Zamora, entremés y fin de fiesta de Zamora" o *El primer refugio del hombre*, en escena entre el 20 y el 30 de junio del año siguiente, junto con el entremés y fin de fiesta también de Zamora. Hasta tal punto llega la confusión en este sentido que Paul Mérimée considera a Zamora como autor de tres autos, mientras que Jerónimo Herrera incluye entre sus obras los tres calderonianos mencionados. No existe constancia de que fuera Zamora el autor o refundidor del auto que, con el título de *Primero y segundo Isaac*, se representó en los años sucesivos. [...] No existe ninguna evidencia de que las representaciones de 1734 y 1749 se basaran también en la refundición de Zamora, pero tampoco se puede descartar que el texto calderoniano sufriera modificaciones por parte de otros dramaturgos o de los autores de comedias. Así se explican, por ejemplo, las anotaciones y añadidos que se encuentran en el manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid» (Calderón de la Barca, *Autos sacramentales completos*... *Op. cit.*, pp. 15-16).

¹⁰³² Martín Martínez, "Zamora..." *Op. cit.*, p. 683.

¹⁰³³ Martín Martínez, *El teatro breve*... *Op. cit.*, pp. 82-83.

Sea por cuenta de los corrales o en las participaciones de los autos sacramentales por el Corpus Christi que organizaba la Villa, el dramaturgo inició una etapa de escritura popular ya total. Ahí encontrarían hogar el tipo de piezas que antes habían sido estrenadas ante dos reyes.

Como se va viendo, los corrales de comedias de El Príncipe y La Cruz llenaron sobradamente –incluso más– el vacío ocasionado por el cese de producciones palaciegas en actos oficiales, fueran organizadas por Palacio –el rey mediante el Mayordomo Mayor– o por la Villa en los natalicios, juras, bodas o cualquier otro hecho positivo para el reino de índole extraordinaria. Precisamente, la razón por la que su dramaturgia parecía haberse desacompañado de la evolución y progreso poético-musical italiano que desde Con música y por amor empezó a avanzar hasta revolucionarse con la llegada de la nueva reina y todo lo que ello supuso, esa singularidad dramática española, poético-musical italiano y, sobre todo, lo ostentoso y espectacular de la escenografía de las fiestas reales hizo que sus fiestas anteriores volvieran a representarse e, incluso, que estrenara de nuevas.

El 9 de septiembre de septiembre, la compañía de Sabina Pascual estrenó la fiesta cantada *Amar es saber vencer, y el arte contra el poder*, representada en el corral del Príncipe durante cuatro días¹⁰³⁴. Volvió a representarse el 22 de mayo de 1721¹⁰³⁵ en el mismo lugar. Compuesta en tres actos por Zamora y, según Stein¹⁰³⁶, José Marín, de la música de este último solamente se conservan la partitura de cuatro tonos de la fiesta¹⁰³⁷. El dramaturgo también escribió el entremés para la pieza de *El alcalde nuevo*¹⁰³⁸. Está constituida mediante la historia del asedio de Tebas por Nicanor, aunque el dramaturgo la modifica mediante la fabulación libre por una clara intención significativa. La profesora Renata Londero la ha estudiado profundamente¹⁰³⁹ y ha advertido la naturaleza no solo musical, sino, en general, multiartística:

Come accade di norma in questo tipo de opere, gli stracchi musicali, connessi alla trama amorosa, intervengono in punti focali dell'azione, acrescendone il pathos [...]. Però, l'aspetto

¹⁰³⁴ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 92 y II, pp. 616.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, II, p.620.

¹⁰³⁶ Stein, *Songs of Mortals... Op. cit.*, pp. 302 y 377.

¹⁰³⁷ Estos son: “Ojos eran fugitivos / de un pardo escollo dos fuentes”, cuatro de la primera jornada (*MS Novena*, pp. 224 y 291); “En esta galería / que amor para sí hizo”, cuatro de la segunda jornada (*BC: Mus. MS 747/*); “Escollo armado de hiedra / yo te conocí”, de la segunda jornada (*BNE: MS/13622*, f. 178r; Música de la Comedia Apeles y Campaspe”); y “Pastores sabed que quiero / y no me atrevo a explicar”, de la segunda jornada (*Cambridge: MU4-1958*, f. 99r; *BNE: MSS/2202*, ff. 5v-6r).

¹⁰³⁸ Zamora, *Teatro breve (Entremeses)... Op. cit.*, p. 537; Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682.

¹⁰³⁹ Para un estudio sobre el tema tebano en la fiesta, véase Londero, “Mito e storia sul fondale tardobarocco...” *Op. cit.*, pp. 176-181.

più avvincente di questa pur non eccelsa commedia è lo stretto intrecciarsi della música con la pittura, arti sorelle nella loro a-verbalità intensamente espressiva ed emotiva.¹⁰⁴⁰

Llegado el final, es cuando la significación de esta fiesta cantada –es decir, drama mitológico de tres jornadas con una parte importante enteramente poético-musical– se hace conocer, como lo advierte el título: «ma al climax pittorico-musicale si giunge nel trezo atto, laddove la copla in musica da cui è tratto il titolo della commedia, annuncia il momento decisivo in cui la forza dei sentimenti (e dell'arte) prevale sulle storture della guerra»¹⁰⁴¹. Está clara la relación de denuncia –otra vez– hacia la política exterior de Alberoni, insistiendo en que, no solamente que ningún futuro tendrán las agresiones que España está llevando a cabo, sino que, por la justicia y el bien del país, el centro de preocupaciones y de acción inmediata al que Felipe V ha de mirar está dentro del país y no fuera. Fue repuesta en Lima el 9 de febrero de 1725 en celebración por la coronación de Luis I –cuando la desincronización por la distancia hizo que se homenajeara al rey que ya había muerto–¹⁰⁴².

Meses más tarde, vuelve una fiesta real de Zamora a los escenarios del corral de la Cruz. Desde el 2 al 18 de octubre de 1719 la compañía de Pascuala Sabina reestrenó la zarzuela de *La fuente del desengaño*¹⁰⁴³. Se trata de, efectivamente, la reescritura de la pieza que había estrenado el 26 de julio de 1695, además del baile *Fin de fiesta del Sereni*¹⁰⁴⁴. Según González Roncero, efectivamente, se trata de un estreno «por los 100 reales que diariamente el “ingenio” recibió durante los 17 días que duró la representación»¹⁰⁴⁵. Lo que es cierto es que el encargado de realizar los decorados y la escenografía en general –la realización del “teatro”– adaptada al corral de la Cruz fue Blas Polope –nombre distinto del famoso actor muerto en 1680–¹⁰⁴⁶.

Dieciocho representaciones de una zarzuela demuestran el gran recibimiento que tuvieron las piezas poético-musicales cuando empezaron a reponerse en los corrales de comedias, lejos –en teoría– de su lugar de origen aristocrático y palaciego. La apertura al pueblo del Coliseo del Buen Retiro después de las tres representaciones oficiales, ya desde tiempos de Felipe IV, había hecho conocer y asimilar ese nuevo tipo de teatro con partes

¹⁰⁴⁰ Londero, “Mito e storia sul fondale tardobarocco...” *Op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁴¹ *Ídem*.

¹⁰⁴² Para todos los detalles de esta reposición colonial véase Rodríguez Garrido, “Mutaciones del teatro...” *Op. cit.*, pp. 371-402.

¹⁰⁴³ Andioc y Coulon, *Cartelera teatral...* *Op. cit.*, I, p. 93.

¹⁰⁴⁴ Rafael Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*... *Op. cit.*, p. 562; Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, p. 682.

¹⁰⁴⁵ González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁴⁶ Blas Polope recibió 550 reales «que se me dieron por el teatro que hice para la zarzuela de música intitulada *La fuente del desengaño* y adornos para el entremés y fin de fiesta» (citado desde González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 151).

cantadas, mucha música y grandes números de tramoya a un público que no era el del propio del género. Pero, al fin y al cabo esos espectáculos de luz, música, colores, grandes decorados, dioses que cantan volando y fascinación en grado máximo gustó al pueblo. Si bien este había conocido las fiestas reales por las de Calderón, Antonio de Zamora pudo ver ahí el nuevo destino para las suyas, a las que, como dice en el prólogo a *Comedias nuevas*, ha procurado seguir. Entonces, estará en la costumbre que el público popular ya tiene de la dramaturgia poético-musical propiamente española –la suya– donde podrá resarcirse de la exigencia próxima al clasicismo operístico de las representaciones oficiales que chocaba con su concepción de las fiestas reales. No obstante, para reafirmar la cohesión de esta última evolución de Antonio de Zamora en el género, aparecerá *Angélica y Medoro* como excepción para confirmarla.

4.2.3. *Angélica y Medoro* (1722): la última excepción palaciega

Como sucediera en 1707 el Ayuntamiento de Madrid quiso celebrar el importante enlace matrimonial del príncipe Luis con la hija del todavía regente Felipe de Orleans, hermano de la fallecida María Luisa de Saboya, –y quien estaría en el cargo hasta el 26 de octubre de 1722–. Esta vez parece que no se le adelantaron los italianos. Ante el conocimiento público de la proximidad de boda entre los jóvenes –celebrada el 20 de enero en Lerma–, el 12 del mismo mes la Junta de Festejos de Madrid llamó a los exitosos ingenios Antonio de Zamora y a José de Cañizares para encargarles

la comedia intitulada *Angélica y Medoro*, loa y sainetes de la fiesta que Madrid previene en el Real Coliseo de Buen Retiro en celebridad de los reales casamientos del Serenísimo Príncipe nuestro señor y sra. Infanta reina de Francia, y [...] se acordó que luego y con la brevedad posible, mediante las repetidas órdenes de S. M. y avisos dados por el Exmo. sr. marqués de Grimaldo tocantes a estos festejos, se pase a tratar de la forma en que se ha de hacer.¹⁰⁴⁷

Efectivamente, el rey, aconsejado siempre por el perspicaz e inteligente primer ministro, había asumido totalmente que, no solamente los festejos oficiales debían de venir –al menos el libreto, de españoles– sino que en las ocasiones especiales y extraordinarias como era el caso había de cederles todas las competencias de organización de festejos a la institución que había encarnado la promoción y reivindicación del elemento nacional en las fiestas. De esa manera, la Villa de Madrid confió en los dos dramaturgos más sobresalientes

¹⁰⁴⁷ *Fuentes XXXII*, pp. 165-166.

de aquella época para que agasajaran y homenajearan a los reyes y diera las enhorabuenas a los recién casados de la mejor manera que se pudiera, con todo lucimiento y, sobre todo, que gustase a los reyes. Es curioso, en relación a este último aspecto, cómo todos los documentos expedidos desde el consistorio se habla de “comedia” –es decir, que fuera un género español como lo fue la fiesta cantada de 1707–, mientras que los relacionados directamente con los dramaturgos o con la compañías consta ya como «melodrama musical»¹⁰⁴⁸, del mismo modo que hará publicar el Ayuntamiento de Madrid como constancia del evento¹⁰⁴⁹. Por lo tanto, es muy probable que, si bien la Villa les encargó una fiesta que agradase a los reyes, fueran los dramaturgos –especialmente Cañizares, que venía de grandes éxitos ante los reyes como fueron *Las amazonas de España* y *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión*– los que decidieran hacer una pieza poético-musical del estilo de los gustos reales, es decir, que fuera, como indicó en el título, «Drama músico u ópera escénica en estilo italiano»¹⁰⁵⁰. Este dato es indicativo, como se verá más tarde, de la intencionalidad que tuvo la pieza.

Gracias a la documentación descubierta por Juan José Carreras¹⁰⁵¹ y extensamente completada por Ignacio López Alemany y John E. Varey¹⁰⁵² se conocen todos los datos de creación de *Angélica y Medoro*, desvaneciéndose así todas las erróneas atribuciones¹⁰⁵³. Los dos actos de esta fiesta fueron escritos por Antonio de Zamora, mientras que la loa y el sainete corrieron a cargo de José de Cañizares¹⁰⁵⁴. La música, si bien desgraciadamente no se ha conservado testimonio musical alguno, se sabe que fue compuesta por José de San

¹⁰⁴⁸ Fuentes XXXII, p. 173.

¹⁰⁴⁹ *Drama músico u ópera escénica 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], [Manuel Román], [1722]. El testimonio manuscrito que se utilizará como fuente para las citas en este estudio (BNE: MSS/16902) es el que sirvió de base para la citada impresión.

¹⁰⁵⁰ Antonio de Zamora, *Drama músico u ópera escénica en estilo italiano [...] Angélica y Medoro*, [Madrid], 1722, f. 1r (BNE: MSS/16902).

¹⁰⁵¹ Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁰⁵² Fuentes XXXII, pp. 165-208.

¹⁰⁵³ Desde que Emilio Cotarelo (*Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipología de la Revista de Arch., Bibl y Museos, 1917, p. 56) atribuyó esta fiesta a Cañizares, se ha ido repitiendo una y otra vez el error, exceptuando a Yves Bottineau y Pilar Pedraza que refirieron las correctas autorías (Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, F. U. E., 1986, p. 383; Pilar Pedraza, “Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII”, en *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII: comunicaciones: congresos, Madrid, Aranjuez, 27-29 1987*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, p. 208). Fue con Juan José Carreras el momento en que se pudo demostrar documentalmente la repartición de las autorías verdaderas.

¹⁰⁵⁴ Antonio de Zamora recibió por el trabajo «una arroba de chocolate, un par de guantes y 4.400 reales de vellón para una bandeja de plata y una chupa» (Fuentes XXXII, p. 186), mientras que José de Cañizares «por la loa y sainete que escribió para la expresada comedia 4.400 reales para que compre una chupa, una bandeja de plata y una arroba de chocolate y un par de guantes» (Fuentes XXXII, p. 186).

Juan¹⁰⁵⁵. En el aparato escenográfico está, como en este tipo de espectáculo, muy repartido. Todos los diseños y dibujos de los decorados, tramoyas y de las mutaciones fueron a cargo de Pedro de Ribera¹⁰⁵⁶, mientras que su ejecución corrió a cargo de Manuel Santos, Pedro Peralta y Clemente Rodil¹⁰⁵⁷. La pintura del telón de la loa compuesta por Cañizares fue de Juan Vicente de Ribera¹⁰⁵⁸ y el del lujoso y costoso vestuario —sobrepasó los 6.000 reales— fue obra de Pedro Arias y Juan Dorado¹⁰⁵⁹. Las compañías de José de Prado y Juan Álvarez la llevaron a cabo con una preparación de doce días de ensayos¹⁰⁶⁰. Finalmente, *Angélica y Medoro* se estrenó ante el príncipe Luis y su esposa Luisa Isabel de Orleans, junto con Felipe V e Isabel de Farnesio y todos los miembros importantes de Palacio, el 7 de abril de 1722 en el Coliseo del Buen Retiro¹⁰⁶¹. Después, el día 9, se representó a los Consejos y el 10 a la Villa de Madrid. Como ocurría en estos casos, después se representó al pueblo: veintinueve representaciones entre el 12 de abril y el 11 de mayo de 1722. «El producto total ascendió a 165.102 reales mientras que los costes diarios quedaron en 116.551 (4.019 por 29 días de representación), lo que dejaba un “líquido” (beneficio neto) de 48.551»¹⁰⁶². Esta es otra demostración del buen recibimiento que tuvo en el pueblo las novedades que desde Palacio y Madrid iban configurando el porvenir del género poético-musical español.

Como se deduce del título, Antonio de Zamora saca el tema de la fábula de la historia de los dos amantes del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto para después desarrollarlo según la dramaturgia poético-musical española barroca. Si bien es indudable que el argumento creado por Zamora trata los motivos de los celos de Orlando, del rechazo y del olvido de Angélica de una manera parecida a como lo hizo Bances Candamo con *Cómo se curan los celos y Orlando Furioso* de 1692, esta vez el aspecto psicológico y filosófico se presentará mediante la relativa acción continua de la trama con una representación expresa de continuas batallas entre los caballeros que pretenden poseer a la princesa oriental.

La primera jornada de la ópera parece que se inspira a su vez Zamora del *Romance de Angélica y Medoro* (1602) de Luis de Góngora y del poema épico en octavas reales de Lope de Vega *La hermosura de Angélica* (1602). El conde Orlando aparece junto con su gracioso

¹⁰⁵⁵ «Don José de San Juan, Maestro de Capilla de música de las Señoras Descalzas Reales de esta Corte, 5.500 reales y un par de guantes por el trabajo y la ocupación que se le considera haber tenido en la composición de la música de la comedia Angélica y Medoro» (*Fuentes XXXII*, p. 186).

¹⁰⁵⁶ *Fuentes XXXII*, p. 25.

¹⁰⁵⁷ *Fuentes XXXII*, p. 26.

¹⁰⁵⁸ *Fuentes XXXII*, p. 25.

¹⁰⁵⁹ *Fuentes XXXII*, p. 27.

¹⁰⁶⁰ *Fuentes XXXII*, p. 23.

¹⁰⁶¹ Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 57.

Melandrín en busca de la protegida por Carlomagno princesa Angélica, hija del rey de Catay, la China. Entonces aparece Medoro, soldado moro, junto con la reina sarracena Agramante lamentándose de su condición y de su mediocre destino al no poder poseerla – «¿Para qué, Fortuna, / diste a noble deseo humilde causa?»¹⁰⁶³–. Se retiran y entonces llega Orlando junto con la mágica Elisa, a los que se une Angélica, un grupo de cazadores y Reynaldos como caballero andante. Este último, como Orlando, está enamorado de la princesa oriental y ambos compiten por su amor. De repente, se constatan los dos bandos opositores en una batalla entre los franceses y los sarracenos en un verdadero número de espectacularidad escenográfica con el toque cómico propio de la dramaturgia española y, por lo tanto, de Zamora:

*Al silbo se muda el teatro en bosque y a la marcha salen Medoro, Ferragut, Agramante, Marsilio y soldados moros [...] Puestos en ala al lado siniestro, salen por el derecho Orlando, Reynaldos y los cuatro paladines y soldados franceses; dase entre todos la batalla, y en retirándose confusamente todos, unos por una parte y otros por otra, sale Melandrín con una botella de la mano imitando a un borracho.*¹⁰⁶⁴

En la batalla Orlando hiere a Medoro, que resta herido en el campo de batalla, ya despejado, hasta la noche. Es entonces cuando el dramaturgo tiene muy presente los versos de Góngora y, con su modelo, recrea una bella escena de encuentro y enamoramiento de Angélica por Medoro. Tan sentimental y emotivo momento es representado líricamente con una aria de la princesa, subrayando la paradoja del enamoramiento del enemigo, base del yo doliente barroco –«Ay, Cupido, quién creyera / que un acaso me pusiera / en peligro tan cruel»¹⁰⁶⁵–, mientras Bruneta, Melandrín y zagales hacen de marco dramático y coral a la escena que precede al que debió de ser uno de los instantes más sublimes y expresivos de la ópera: el ataque moro a Reynaldos y su resguardo en una gruta. Lo desdichado del caballero francés se mezcla con lo lúgubre del ambiente y la escenografía, de lo que debió de ser la música y de la congoja existencial por su suerte tal y como constata el aria que canta:

Estancia fría
 en que el día dura, sin el día,
 pues no me hallo a mí mismo,
 si eres oscuro para el abismo,

¹⁰⁶³ Zamora, *Drama músico u ópera escénica...* *Op. cit.*, f. 11v.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, f. 15r-v.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, f. 17r.

respóndeme siquiera
la voz de Alecto, el grito de Megera.¹⁰⁶⁶

Este pasaje, al que recurre Zamora a las furias del implacable castigo y a la de los celos, parece que no le costó escribirlo en demasía. Ese oscurantismo filosófico y decadencia anímica tras una vida de esfuerzos y sufrimientos hacen mella en él, y se nota, como se ha comentado antes, ya desde 1715, cada vez más en su teatro dramático, es decir, principalmente las fiestas reales. La gruta y la duda del sentir de toda la vida pasada en el tedioso presente parecen ser emblemas del dramaturgo que se prolongarán y se acuciarán hasta el final de sus días. No obstante, la trama continúa con el rescate de Reinaldos por parte de la maga Elisa y le salva de ser asesinado por sus enemigos en las tinieblas de la gruta y se lo lleva volando, cerrando así el primer acto y dando paso al entremés de *El Montañés* de José de Cañizares.

El segundo acto se abre con una escena amorosa entre Angélica y Medoro, mostrándose líricamente mediante arias y recitados sus sentimientos, a los que sigue la escena de los graciosos, cuando Malandrín pretende a Bruneta. A estos los espanta la llegada encima de un caballo blanco de Reynaldos, reclamando saber el resultado de la batalla de la que fue apartado. A la salida de este, el teatro se transforma en «selva calada llena de árboles, por todas partes, con un tronco corpulento en medio en que con caracteres arábigos y transparentes estará escrito este mote “Aquí se aman Angélica y Medoro»¹⁰⁶⁷. A tan poco discreto y sutil mutación aparece el otro pretendiente de la princesa oriental, Orlando. Es entonces cuando Antonio de Zamora, en una estructura compuesta de recitados y arias, hace expresar los iracundos y traicioneros celos al caballero francés. Los números están pintados con fuerza. Estoca con su espada el tronco y de ello aparece la maga Elisa, que, tras los declarados deseos de venganza y muerte a Medoro por parte de Orlando, lo evita llevándoselo volando. Entonces aparecen los dos enamorados que, debido al temor que Marsilio tome represalias contra la princesa por haber estado al cargo de los franceses, deciden directamente evitar el conflicto:

ANGÉLICA No es mejor que una nave
de la armada africana

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, f. 20r.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, f. 33r.

al Catay nos conduzca, donde ufana
logre mi fe sin susto una ventura?¹⁰⁶⁸

Y así, convenciendo al amado, ambos se apartan de ahí y emprenden el viaje que les debe otorgar toda la paz, comodidad y seguridad para que prospere libre y honradamente su amor. Ante eso, ambos bandos enemistados –los sarracenos y los moriscos– firman una tregua que al final de la obra se convierte en prolongada paz y alianza para un futuro próspero. Entonces solamente queda como conflicto los celos de Orlando que claman venganza. Pero le detiene Elisa, que le advierte que «hay poco / desde vivir celoso a morir loco»¹⁰⁶⁹. La situación del francés es delicada por no saber qué hacer ni qué cosa hará calmar sus furiosos celos, que lo llevan directo a la desdicha total. Para ello aparece el personaje alegórico del Olvido y, junto con Elisa y sus ninfas, le cantan para que, de acuerdo con ellos, Orlando se duerma y consiga la calma existencia que le ha de producir el percatarse de lo terrible de la obsesión en un amor inalcanzable. Así concluye el Olvido:

Pues queda a mi cuidado
que despierte no solo escarmentado,
sino aún ajeno del primer motivo,
queda en paz¹⁰⁷⁰.

Al resolverse ya todos las acciones y problemas derivados de la principal –la de Angélica y Medoro–, como en estos casos, el cierre se produce con un espectacular número de escenografía y música que reúne en armonía a los antiguos enemigos para cantar la dicha de la pareja de enamorados y la paz de Orlando; regocijo y alegría que al final se transforma en referencias directas al buen viaje que Madrid desea a los recién casados y a «la luz de Isabel, el valor de Filipo»¹⁰⁷¹.

Cuando se engloba esta historia y el tono de, en especial, la segunda jornada en el contexto histórico inmediato a la boda del príncipe Luis con Luisa Isabel de Orleans la dimensión de la “ocasionalidad” adquiere total forma. Debido al carácter de celebración de un enlace matrimonial, como es lógico, la relación alusiva de semejanza con los amantes de la fiesta y que le dan título es con la pareja real recién casada y futuros reyes de España. Pero cuando se advierte que el origen propio del enlace era tal, todo empieza a ponerse en su sitio: «España restablecía sus alianzas con Francia, y en marzo de 1721, José Grimaldo

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, f. 36v.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, f. 38v.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, f. 40r.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, f. 42v.

firmaba un tratado de amistad en nombre de España. El acuerdo estipulaba el matrimonio dinástico entre las dos ramas de la familia borbónica»¹⁰⁷². Era, pues, la consumación de la conciliación entre ambos reinos hermanos, iniciada en 1719 con la renuncia a los territorios italianos, a los derechos sucesorios franceses de Felipe y la expulsión inmediata de Alberoni. Esto, como se verá, adquiriría un mensaje intencionado del dramaturgo a todos los regios protagonistas que asistieron al espectáculo.

4.2.3.1. La “ocasionalidad” en *Angélica y Medoro*

Una vez situados los tiempos, la leyenda caballerescas escogida por Antonio de Zamora y tratada “ocasionalmente” reflejan tres significaciones con el presente político conectadas entre ellas de la misma forma que lo hacen en *Angélica y Medoro*.

La primera de ellas es la más que sugerente resolución de la guerra entre franceses y sarracenos. En el Orlando furioso en ningún momento se hace una mínima alusión a una tregua o acuerdo entre cristianos y musulmanes; todo al contrario: Orlando, después de la pérdida del yelmo de Almonte, se rearma y derrota a dos ejércitos de sarracenos. La moral caballerescas impedía cualquier alianza con los infieles, por lo que, en este caso, Zamora modifica considerablemente la leyenda en este aspecto. Y todavía más cuando en el poema épico al principio los derrotados son los franceses. Pero lo que realmente le interesaba al madrileño era el mismo hecho de la guerra, del conflicto, de la destrucción y de la muerte. Cuando se llega al segundo acto, la actitud de los dos bandos que en la primera jornada se había batido en batalla cambia al mismo tiempo que Angélica y Medoro consuman su amor en el bosque y deciden como única oportunidad para la libertad y vida de su amor en huir lejos del panorama de conflicto bélico. El amor –como en todas las fiestas reales– es la fuerza ordenadora y equilibradora del universo y, por lo tanto, siempre todo lo ha de vencer. Entonces, en este preciso y constatado tema de guerra por el que se conocen los dos amantes, al triunfo del amor le ha de proseguir el de la paz y la restitución del orden entre los mortales. Si bien pudiera ser visto como un tema circunstancial secundaria – puesto que es el ambiente circunstancial donde se desarrolla también la leyenda caballerescas –, la intencionada modificación de las actitudes bélicas de ambos bandos hacia un acuerdo y una paz adquiere, pues, fundamental relevancia. Efectivamente, para reafirmar ese mensaje pacifista que Zamora quiere imprimir mediante la “ocasionalidad” la

¹⁰⁷² Kamen, *Felipe V... Op. cit.*, p. 164.

fiesta real, los dos bandos que estaban en guerra firman una tregua muy deseada por ambas partes, como así lo muestra la reina Agramante:

Pues informado ya de tu suceso,
oh Ferragut, la admiración confieso,
que igual asombro causa y con la Francia
tratado ya la tregua, no es bien crea
que solo la desea
falta de gente o falta de arrogancia.
Para prueba inmortal de mi constancia
con licencia del rey la guardia marche
mudando a campamento.¹⁰⁷³

En ese ambiente de felicidad y satisfacción por poder retirar las tropas hay incluso un aria de Agramante con el fin de «a la marcha daré segundo aliento»¹⁰⁷⁴. Todo, absolutamente todo lo que sigue protagonizado por los reyes y capitanes morisco junto a los franceses estará encarado hacia un acercamiento y hacia una retirada de tropas como fruto del entendimiento entre las potencias y la vuelta de las relaciones diplomáticas y amistosas que permitan el desahogo económico y defiendan la paz que ha de hacer prosperar dentro de las fronteras. Durante todo lo que restará de fiesta, todas las intervenciones de los moriscos harán énfasis en la alegría y en el regocijo que produce la firma de las paces. Se ha pasado, por lo tanto, de una actitud de plantar combate y de destrucción del enemigo a una voluntad de plena cooperación desde los más altos gobernantes:

FERRAGUT De clarín el eco
que hizo avisar el enemigo.

AGRAMANTE Parlamentar querrá, señor, contigo
los pactos de la tregua. (¡Quien creyera
que llegara a sentir de esta manera
la falta de Medoro!)

MARSILIO Pues deseo
que Carlos me la otorgue, y cerca veo
logro tan importante.¹⁰⁷⁵

Como se ve, ambos países consideran mucho más útil, provechosa y beneficiosa, ya no incluso la paz y la tregua, sino la alianza para trabajar juntos por el bien de ambos y de sus

¹⁰⁷³ Zamora, *Drama músico u ópera escénica...* *Op. cit.*, f. 37.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, f. 20r.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, f. 38r.

respectivos países. Estos, como sucederá después con la significación de Orlando, se han dado cuenta que la continua guerra entre ellos es contraproducente y proviene de una pretensión producida por los celos, envidia y deseos de tener lo que no se tiene. Pudiera ser legítima la lucha armada –como se advertía en muchas de las fiestas reales del periodo de Carlos II y, muy especialmente, durante la Guerra de Sucesión–, pero en este preciso caso de la guerra entre sarracenos y franceses en la fiesta real para la celebración del casamiento del heredero de España en 1722, no lo era por las circunstancias histórico-políticas que habían motivado y promovido su creación. Por lo tanto, lo único que realmente será beneficioso para ambos será una aproximación de posiciones para sumar esfuerzo y multiplicar resultados. No hay duda alguna cuando la reina morisca comenta el caso una vez reunidos –y abrazados– con los franceses capitaneados por Reinaldos:

AGRAMANTE En este plazo a que aspiró el deseo
 el tafetán arrugue en sus países
 del magno Carlos las doradas lises
 [...]
 Pues aún espera nuestra confianza
 que lo que tregua es hoy sea alianza¹⁰⁷⁶

Las palabras de Agramante hablan ya, en este punto de la trama, por sí solas. Evidentemente Zamora está creando una fácil y muy reconocible relación de semejanza expresiva entre los sarracenos como España y los franceses de la leyenda como los mismos de 1722. Además, el hecho que sean los africanos los que impulsores de los tratados de paz y que sean los mismos los que se muestren hablando sobre el tema y no los franceses ratifica no solo esa relación sino que posiciona el tratamiento del tema de las paces y la reconciliación entre Borbones del lado español. Por ese motivo son ellos los que quieren o han de estar más interesados en que se les perdonen los errores de unos años atrás y se vuelva cuanto antes a una alianza con Francia. España era claramente muy inferior y más débil, por lo que era a ella la que le interesa, como a los sarracenos con los franceses, volver a estrechar lazos con la, todavía, Monarquía más poderosa de Europa.

Precisamente, la corrección y el arrepentimiento de aquellos impulsos territoriales que habían conquistado por sorpresa Cerdeña y Sicilia y habían obligado a la hermana Francia a declararle la guerra a España debían de ser la lección para el futuro rey. Por su parte, Orlando estaba encaprichado de Angélica, a la que perseguía encontrando el rechazo y la

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, f. 41.

de llevarle a la locura por los celos de creer posibles unos deseos irrealizables. No tenía, pues, otra opción que ahogar esos celos vengativos con el olvido y con la preocupación de llevar a cabo la segunda significación “ocasional”. Esta no es más que la de la aplicación de la lección aprendida, es decir, tomar una actitud de gobierno de pacificación no beligerante y regresar a la alianza con Francia. Parece ser que, según Concepción de Castro, José de Grimaldo, secretario del Despacho Universal por aquel entonces, hizo las funciones de Elisa y del Olvido de la fiesta real:

A Felipe V no le quedaba más camino que adherirse a la Cuádruple Alianza y esperar la reunión del Congreso de Cambrai, donde se concertaría una paz general. Para ello tuvo que devolver Cerdeña, evacuar las tropas españolas en Sicilia y reiterar sus renunciaciones a la Corona francesa. Era Grimaldo quien tenía ahora que inclinar el ánimo del monarca en esa dirección¹⁰⁷⁸.

La toma de conciencia de la realidad ha de llevarle, como buen gobernante, a priorizar el bien común a su reino sobre el de las empresas personales. Y esto, irremediabilmente, pasaba por la correcta rehabilitación política y el retorno de la sensatez pragmática. No extraña, pues, que una vez Elisia y el Olvido han conseguido que Orlando admita y quiera dormir su sentimental percepción de la realidad para dejar de dañarse a sí mismo, sea un coro de música el que reafirme lo fundamental del ejemplo:

MÚSICA Duerme en dulce suspensión
 quien se vale del olvido,
 que cuando duerme el sentido
 despertará la razón.¹⁰⁷⁹

Debía Felipe V de despertar de las quimeras y saberse rey de su reino que una guerra global le había ocasionado. Debía de olvidar la cuestión del trono francés y de la recuperación de los territorios italianos que tanto daño habían provocado a España y a sus súbditos – aislamiento continental, carestía, más presión fiscal y reclutamiento que detenían sino revertían los visos de progreso, bienestar y confianza– y centrarse en su reino. Esta significación “ocasional”, como se comprueba, iba directamente hacia «la luz de Isabel, el valor de Filipo»¹⁰⁸⁰. Pero parece que el rey no atendió al respetuoso consejo de sus súbditos. El 27 de julio de 1720 firmó con su esposa Isabel un voto secreto comprometiéndose a dejar el trono antes de 1723, sumido en un retraimiento importante ante el trabajo y los

¹⁰⁷⁸ Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 355.

¹⁰⁷⁹ Zamora, *Drama músico u ópera escénica...* *Op. cit.*, f. 40r.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, f. 42v.

asuntos de Estado. Como es sabido, Felipe V abdicaría un año después de esa fecha límite en su hijo Luis, en enero de 1724. En esa decisión, tal y como dice Concepción de Castro, «no se puede desechar otro tipo de explicación, la de que en la abdicación influyera la esperanza, que seguía conservando Felipe V, de poder hacer valer sus derechos al trono de Francia en caso de morir sin sucesión su sobrino Luis XV, de compleción débil»¹⁰⁸¹. Efectivamente, no se disiparon los deseos de sucesión hasta el nacimiento del futuro Delfín de Francia, hijo del rey francés, el 4 de septiembre de 1729.

La última de ellas es la que hace referencia a las dos parejas de amantes. Si bien el madrileño no altera en esencia el desarrollo de la historia de la princesa oriental y el soldado sarraceno, el hecho que le otorga a esta relación alusiva de semejanza importancia y, al fin y al cabo, toda su significación “ocasional” es, precisamente, la contextualización de esta con las otras dos. Observada de forma aislada, el encuentro, enamoramiento y fuga conjunta de *Angélica y Medoro* no parecen poder sostener ninguna significación más allá de la propia literaria y moral. Pero cuando todos los acontecimientos referidos a la historia de los amantes sí están planteados, como se ha visto, de una manera plenamente intencionada por Zamora, esta automáticamente adquiere un mensaje expreso y determinado.

Con la huida de Angélica y Medoro en una nave dirección a Catay Antonio de Zamora, además de utilizarlo como un símbolo iconográfico del viaje y camino que desde a partir de ahora les espera juntos como marido y mujer, también logra trascender ese simbolismo oficial a uno más “ocasional”. Por contraste con las circunstancias de guerra y de celos opresivos de Orlando, el barco de los enamorados representa todo lo contrario. Ese buen tránsito por el mar incontrolable y hostil –Júpiter y Marte de *Todo lo vence el amor*– debe de estar basado en el correcto manejo del bajel que priorice ante todo la seguridad del mismo, es decir, la paz y la razón.

Aconseja que los dos príncipes, cuando sean reyes –cosa que parecía estar próxima por los deseo de abdicar de Felipe V–, encaminen su nave a parajes más tranquilos y apacibles que el de la guerra entre los franceses y los africanos. Es deseo común de todo el reino un largo periodo de paz que permita la recuperación de la anterior Guerra de Sucesión, que asoló terriblemente la Península. Las campañas italianas no tenían sentido porque ya no eran españolas, porque atendían únicamente a la codicia y a las pretensiones de conquista que la nueva reina le había influido al débil rey, para asegurarle a sus hijos territorios y

¹⁰⁸¹ Castro, *A la sombra de Felipe V...* Op. cit., p. 362.

reinos. Para ello, es fundamental que, como máxima autoridad del país, el futuro Luis I lleve a cabo una campaña de apaciguamiento y concordia con las otras potencias europeas que aleje y evite a toda costa el fantasma de la guerra y lo que ello supone para el común de los súbditos. Debería Luis I primar el bien común y la prosperidad de España, y ello era incompatible con la constante conducta bélica y conquistadora que desde 1715 hasta 1719 había tenido el gobierno, instigada por Isabel de Farnesio a través del cardenal Alberoni. No se podía permitir que los franceses invadieran Gipuzkoa y Catalunya y los ingleses desembarcaran en Vigo otra vez por culpa de la irresponsabilidad y los negocios personales de la reina y de su valido. Por lo tanto, él debía de aprender de los errores de codicia sucesoria de su padre y de su madrastra, apartarse de las malas pretensiones que quieren parecer amor cuando en realidad son dominación y, sobre todo, buscar la paz ante todo mediante la alianza con aquellas potencias poderosas y que nunca tuvo que soliviantarlas con las ambiciones territoriales. Algunos historiadores han querido ver en el príncipe Luis un motivo de lucha por la soberanía española en la política atacada durante los años de Felipe V y una rearme del partido español¹⁰⁸². Pero la posición de Zamora al respecto no parece ya atender a cuestiones de banderas. Estando en el clave momento en el que España estaba, necesitaba paz y, como Orlando, olvidarse y rehusar cualquier deseo o reclamación que era, por las circunstancias, irrealizable y que la obsesión en ello solamente le perjudicaría todavía más. Zamora anhelaba por encima de todo la paz y la estabilidad que trajeran los buenos tiempos y la bonanza que desde el inicio del reinado los leales y sacrificados súbditos no habían tenido, fuera con Felipe o fuera con Luis. Hay que destacar el sentimiento de respeto hacia las sucesiones legítimas que el dramaturgo demostró durante la Guerra de Sucesión. Es muy probable que ya no confiara en demasía en la nacionalidad como motivo de apoyo y adhesión. Como la nobleza, esta no era garante de éxito, así que, como buena mente progresista en el ámbito ideológico, Zamora solamente creía en la demostración de méritos. Por eso eran tiempos de paz y de olvidar caprichos de posesiones que costaban vidas y amenazaban muchas otras. Para los otros, ya habían tenido bastante los tiempos de Carlos II.

¹⁰⁸² «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, *Felipe V... Op. cit.*, p. 183).

4.2.3.2. *Angélica y Medoro: ópera hispana*

En efecto, el ambiente festivo y de celebración del casamiento del primer Borbón plenamente español se mezcló con un claro tono pedagógico realizado por Zamora mediante la exposición y desarrollo de los casos que pueden complicar la seguridad y ser perjudiciales para España y la forma de solventar esas problemáticas. Las dos primeras significaciones revierten en la tercera como lecciones y a la vez le otorgan su propia significación. El madrileño, a pesar de cumplir mínimamente con los nuevos gustos y las exigencias operísticas italianas y francesas que se habían impuesto en el ámbito de la auto-expresión regia oficial, no podía porque no era capaz de concebir una fiesta real española de la forma ortodoxa que mandaba la preceptiva poético-musical clasicista. Podía adecuarse, como se verá a continuación, a la tendencia italianizante y denominarla “ópera escénica” o “melodrama”, podía haber rebajado considerablemente la trama o podía esforzarse en recrear y asimilar con sus aptitudes poético-musicales –más que probadas y exitosas– la estructura de recitados y arias, pero Antonio de Zamora nunca dejaría de concebir la esencia de las fiestas reales de la misma manera. El principal inconveniente para una escritura de imitación clasicista –es decir, aquella inverosimilitud y poco seguimiento de la leyenda original que le recriminará el pseudónimo don Armengol– era que esa rigurosidad mataba la “ocasionalidad” que el dramaturgo barroco creía fundamental y razón de ser de las fiestas reales. Por esta razón se preocupó que el ineludible gracioso Malandrín, conexión entre la fantasía de la fábula y la realidad coetánea, dijera justo antes del final de la pieza:

Pues aunque cuente
 otros distintos casos *el Ariosto*,
 considere el que cuide de su fama
 que uno es poema y otra melodrama.¹⁰⁸³

Debido a que la “ocasionalidad” avanzada de las fiestas reales españolas está construida por una serie de recursos inalterables, Antonio de Zamora podrá introducir y aplicar aquellos elementos innovadores que su concepción genérica de las piezas poético-musicales se lo permita. En un primer lugar, es obvio –ya no solamente en esta ópera hispana– que el dramaturgo recibió el lenguaje poético-musical propiamente operístico italiano con buen ánimo y con una visión prometedora. En *Angélica y Medoro* la proporción del número de número de arias por acto es muy parecido al que se encuentra en la

¹⁰⁸³ Zamora, *Drama músico u ópera escénica...* *Op. cit.*, f. 42r-42v.

distribución de las óperas italianas¹⁰⁸⁴, lo que indica que el dramaturgo asimiló bien el nuevo lenguaje poético-musical que empezó a introducirse mínimamente en España con Sebastián Durón 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 poético-musical general 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*¹⁰⁸⁵, que representó la compañía de Álvarez en el corral de la Cruz entre el 20 de junio y el 13 de julio de 1721¹⁰⁸⁶. *Angélica y Medoro*, por lo tanto, sería la ratificación del aprovechamiento del lenguaje italiano y su introducción en la dramaturgia poético-musical. La singularidad a nivel oficial de la fiesta lo llevó a una máxima aplicación del mismo, como atestiguan el alto número de arias que en la fiesta real hay.

No obstante, y como se acabará de ver a continuación, si bien Zamora asimiló los recitados y las distintas arias como recursos poético-musicales, lo hizo siempre para una forma de hacer fiestas reales barroca. Tal y como reconoció Juan José Carreras, en esta fiesta «tampoco las arias están dispuestas sistemáticamente antes de la salida del solista al no estar estructurada la acción en distintas escenas o módulos»¹⁰⁸⁷. 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. La simetría poético-musical propia del género clasicista no se encuentra en Zamora, no por un desconocimiento, sino por ser incompatible la división en escenas –bloques dramáticos autónomos y, en parte, aislados y estáticos– con la dramaturgia heredada de Calderón. Es un rechazo a esa «novelera condición del siglo» lo que hace que Zamora utilice lo que él cree una innovación y

¹⁰⁸⁴ Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁸⁵ «Los textos musicalizados que aparecen en el MS Novena —“Todos los vicios del mundo...” y “Bendito y bendita la cándida aurora...”— para ser cantados por la Gula y el Ángel, respectivamente, se han suprimido en esta versión de 1721 para la representación del auto de Madrid y se han sustituido por versos nuevos ajenos a Calderón. 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*. Los textos poéticos son completamente nuevos y se relacionan sólo vagamente con el texto original de Calderón. Las diferencias formales son de la mayor importancia: en estos últimos textos, la estructura y el metro poético son nuevos, el lenguaje es más florido y al conjunto se le ha introducido un diseño de rima que está totalmente ausente en los textos cantados de Calderón» (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).

¹⁰⁸⁶ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁸⁷ Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 58.

progreso en el aspecto lírico y expresivo de las fiestas reales para darle más sublimidad poético-musical y, por lo tanto, más altura y majestuosidad a la supradimensión artística. Pero esas influencias y esas introducciones solamente pueden ser aplicadas a la misma dramaturgia en esencia que en las piezas de Calderón, Solís y en las suyas propias. En este aspecto, *Angélica y Medoro* es el máximo exponente de Antonio de Zamora de una experimentación a la forma barroca en la base dramática barroca de las fiestas reales.

No obstante, es posible que ese alto número de recitados y arias hubiera sido relativamente impuesto al dramaturgo, precisamente, por la oficialidad que representaba. En efecto, puede verse, en parte, *Angélica y Medoro* como obligación italianizante por las circunstancias, aunque nunca contra su voluntad. Las dos jornadas de las piezas anteriores ahora son denominadas actos, asumiendo la nomenclatura de las partes de las óperas italianas. A ello, como se ha visto, se le unirá una reducción considerable del tejido del argumento, siendo la acción de la guerra entre sarracenos y franceses la base de la que sale la de los pretendientes de Angélica, sin acciones secundarias paralelas como antes –la acción de Orlando forma parte, en realidad, de la de los dos amantes–. Este adelgazamiento del argumento y centralización de la trama en una sola acción se había visto ya muy tímidamente en *Todo lo vence el amor*, será en *Acis y Galatea*, en 1708, de Cañizares, el autor que sabrá aplica mejor –es decir, imitar– la dramaturgia clasicista a las nuevas fiestas reales españolas para el gusto de los reyes. Teniendo en cuenta que con la llegada de Isabel de Farnesio este aspecto se sistematizó, Antonio de Zamora le era imposible ya ofrecer en esa ocasión de regocijo del matrimonio del príncipe Luis el tipo de fiestas cantadas que, precisamente, creó para su nacimiento en 1707, a pesar de que esta –como aquella– corriera a cargo del Ayuntamiento de Madrid. Se dará, pues, un fenómeno de «interés por italianizar las distintas partes de la dramaturgia española»¹⁰⁸⁸ desde la posición española, consumándose de ese modo la deriva poético-musical palaciega que se empezó a advertir desde la llegada de los Borbones.

A pesar de que el decoroso equilibrio mediático se mantiene mínimamente en cuanto al festejo oficial de los acontecimientos extraordinarios importantes –después de las graves consecuencias de la llegada de la Farnesio y Alberoni–, esta vez el elemento operístico italiano empieza a encontrarse en la esencia de las fiestas reales españolas y no de un modo superficial como en el reinado de María Luisa de Saboya. Todo el mundo literario e incluso castellano ha asimilado que ahora la única forma de auto-expresión de la Monarquía es la

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

propia de la de Metastasio y del clasicismo dramático europeo. No hay alternativa: si el elemento español quiere seguir oficiando las ceremonias auto-representativas oficiales, estas deben de adecuarse en mayor o menor medida a los cánones clásicos, es decir, al “nuevo buen gusto”. Al menos en la parte superficial. Y, como es lógico, en la situación ya defensiva y supervivencia en la que se encontraba todo lo español –siguiendo la Villa siendo su mayor símbolo– en sus aspiraciones representativas oficiales, esa auto-imposición para complacer es lo que llevó a ingenios de dramaturgia barroca –por lo tanto, siguiendo teniendo la concepción y la estructura dramática de la trama propia del barroco– a integrarse de la mejor manera que pudieran en la nueva forma de hacer teatro.

Por supuesto que Antonio de Zamora hubo de aceptar esto casi a regañadientes. Si bien la configuración de esta pieza teatral es excepcional por ser la única fiesta real del autor en la que hay una relativa unidad de acción en comparación con las otras, el madrileño era incapaz por concepción, conocimientos y práctica de traicionar los elementos característicos de su idea de teatro como anotó en el prólogo a *Comedias nuevas*. En otras palabras, estaba incapacitado por naturaleza artística y concepción dramática a intentar crear verdaderamente una trama dramática clasicista siguiendo las reglas, al contrario que Cañizares, que sí se aproximó mucho más que Zamora. Justamente, y a pesar del esfuerzo que hizo en relación a la reducción de las acciones, «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»¹⁰⁸⁹. Estas palabras de Juan José Carreras adquieren mayor significado y relevancia si se compara con su producción poético-musical anterior, y especialmente en zarzuelas como *Quinto elemento es amor* o *Viento es la dicha de amor*. Por lo tanto, en esa observación comparativa, si es cierto que hay un tímido clasicismo en la estructura de la trama, no lo hay –al contrario– en cuanto al estilo y a las escenas largas de recreo amoroso y lírico. Por lo tanto, *Angélica y Medoro* parece estar “infectada” por algunos elementos estructurales dramáticos que la condicionan, pero en ningún momento es una ruptura con la línea propia de Antonio de Zamora ya desde el siglo anterior. Esta ópera hispana, por lo tanto, es en esencia, precisamente, eso: ópera hispana con influencias ya más serias e importantes que antes. «Dramáticamente la obra está mucho más cerca de la tradición hispana que *Júpiter y Anfitríón*»¹⁰⁹⁰; será con esta obra y las otras con las que José de Cañizares colaborará con Giacomo Facco llevará al género

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 58

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 58.

poético-musical oficial de una asimilación musical italiana a una regeneración dramática ya profunda.

Se ha visto que, precisamente, la “ocasionalidad” avanzada que hay en las fiestas reales de Zamora, y sin la cual no se podría concebir el género español, es un elemento que imposibilita la italianización operística del género de las fiestas reales en su función auto-representativa oficial, esta no es la única. El final del estudio de la “ocasionalidad” de la ópera hispana con influencias italianas que es *Angélica y Medoro* ha aportado una prueba importante de otro aspecto plenamente español y propio de la dramaturgia barroca que, como se ha ido viendo a lo largo de este capítulo, está íntimamente ligado a la significación política del género.

El elemento propiamente cómico sigue manteniendo su presencia e importancia, exactamente como ocurre en *Todo lo vence el amor* e incluso en *Acis y Galatea*¹⁰⁹¹. Pero, en la progresiva evolución del género poético-musical español, la asimilación de la dramaturgia clasicista para este tipo de piezas en el plano oficial que personifica José de Cañizares hará que, como ocurre en *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* (1721), ese elemento cómico, contrapeso, dinamizador y “transcendentalizador” tradicional de la seriedad del drama, irá perdiendo la singularidad que lo caracterizaba. En dicha fiesta:

Aunque mantiene un papel de gracioso en la figura del soldado Serenis, la caracterización del gracioso está considerablemente restringida, sin aportar el registro cómico y satírico que estos papeles representan en la tradición de la comedia. Esta 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.¹⁰⁹²

Por el contrario, en *Angélica y Medoro*, el peso de la pareja de graciosos no pierde un ápice de su fuerza cómica, protagonizando duetos donde Malandrín y Bruneta, criada de Angélica, intentan recíprocamente engañar al otro de forma pícara en el ambiente amoroso típico de los rústicos graciosos. Estas escenas son importantes en este tipo de fiestas reales, porque, dentro de una corriente eminentemente italianizadora, los graciosos cantan arias en su registro propio, como esta de Bruneta:

¹⁰⁹¹ «[Sobre Tisbe y Momo, graciosos] Cañizares concibe estos personajes como una unidad, porque prácticamente siempre que aparecen lo hacen juntos y, además, en algunos momentos desempeñan un papel importante» (Cañizares, *Acis y Galatea... Op. cit.*, p. 94.)

¹⁰⁹² Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 55.

Digo, Pelafustas,
 ¿piensa que ya le dan
 este mi talle y brío,
 ojos y señorío
 sin ansias ni dinero?
 Mándola el majadero
 que mi cabal destreza
 no adorna su cabeza
 para el que vi hecho un cuero,
 ni le querré, ni quise ni le quiero.¹⁰⁹³

Si bien la relación de estos dos personajes característicos de la dramaturgia española no conforma una acción debido a estar relacionada a la principal de Angélica, las escenas en las que aparecen solos peleándose y desarrollando la singularidad teatral de sus caracteres, con asuntos mundanos y banales separados de los de la acción principal, sí que abstraen momentáneamente al espectador de la historia seria principal. Este efecto que se consigue con las escenas de los graciosos hace perpetuar la jerarquización de personajes y de temas, además de reafirmar la concepción múltiple y compuesta en oposiciones de la concepción dramática barroca –lo trágico-cómico–, que lejos está de la clasicista homogeneizadora y de tono trágico unitario. Como se ve, pues, este titulado «drama músico u ópera escénica en estilo italiano» es, en realidad, una ópera hispana con grandes influencias poético-musicales italianas.

4.2.4. Zamora y Cañizares en el nuevo ámbito palaciego oficial

Es evidente que ante la preponderancia ya definitiva y sistematizada de lo operístico italiano en toda la Corte después de 1715 con el establecimiento de la nueva reina y sus inmediatas acciones, Antonio de Zamora hubo de ingeniárselas como bien podía para, cuando la Villa le encargó la escritura de una pieza totalmente cantada al pleno estilo italiano, un verdadero *dramma per musica*, no servía ya la “moda castellana” con influencias operísticas de *Todo lo vence el amor*. Pero, como se ha comprobado, *Angélica y Medoro* no es más que la estructura de esta última llevada al límite italianizante. Pero todas estas influencias son superficiales y expresión poético-musicales. La dramaturgia de estas piezas es de naturaleza barroca y todo lo que ello significa e imposibilita una conversión hacia el clasicismo –como por ejemplo la “ocasionalidad”– es inherente a la concepción y al modo

¹⁰⁹³ Zamora, *Drama músico u ópera escénica...* *Op. cit.*, ff. 31v-32r.

en que el autor de *El hechizado por fuerza* sabía hacer fiestas reales. Por lo tanto, si bien es cierto que, como dice Raúl Angulo, «al ser dieciséis años mayor que Cañizares, Zamora se muestra en sus obras más apego a las producciones escénicas anteriores»¹⁰⁹⁴, se equivoca completamente el musicólogo al argumentar esa diferenciación en que fue «más reacio a asumir las novedades del *dramma per musica* [...]». Parece, en concreto, que Zamora tardó más que Cañizares en incorporar arias en sus obras, como puede apreciarse en las mencionadas zarzuelas *Viento es la dicha de amor* y *Áspides hay basiliscos*, en cuyos textos no se indica aria alguna»¹⁰⁹⁵. Con *Muerte en amor es la ausencia* y otras fiestas reales del reinado de Carlos II se ha demostrado no solamente que Zamora ya había introducido arias –aunque muy tímidamente y de forma experimental–, sino que en esos casos no las escribía siempre en romance como postula Angulo, sino que, como Cañizares, lo hacía en silva en pareados. El documento comentado por Stein sobre la actualización poético-musical que hizo Zamora del auto de Calderón acaba de confirmar que el dramaturgo madrileño asumió, si no con la fuerza y el vigor innovador que el joven y vehemente Cañizares –esa diferencia de edad, de ilusión y de ánimo vital es muy significativo–, sí el nuevo lenguaje poético-musical italiano y lo engarzó en la base dramática barroca de sus fiestas reales. Así pues, parece que en líneas generales la opinión sobre Zamora podría ser la misma que Feijoo tuvo de Antonio de Litéres, salvaguardando la incompreensión que el benedictino tuvo del teatro musical¹⁰⁹⁶ y la crítica despiadada e injusta que hace a Durón:

Con todo, no faltan en España algunos sabios compositores que no han cedido del todo a la moda, o juntamente con ella saben componer preciosos rectos de la dulce y majestuosa música antigua. Entre quienes no puedo excusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Litéres, compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio y que no abandona aun en los asuntos amatorios y profanos; de suerte, que aún en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza que solo se entiende con la parte superior de la alma y de tal modo despierta la ternura que deja dormida la lascivia.¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁴ Durón y Navas, *Apolo y Dafne...* *Op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁹⁶ «Y como si no bastara para apear las almas ver en la comedia pintado el atractivo del deleite con los más finos colores de la retórica y con los más ajustados números de la poesía, por hacer más activo el veneno, se confeccionaron la retórica y la poesía con la música [...] Lo que hizo el autor de la comedia fue propagar la noticia de modo que se extendiese a todo género de gentes; porque no hay medio tan eficaz para vulgarizar una historia como plantarla en solfa en una comedia» (citado por Martín Moreno, *El padre Feijoo...* *Op. cit.*, p. 157).

¹⁰⁹⁷ Feijoo, “Discurso XIV. Música en los templos”, *Teatro Crítico Universal*, tomo primero, citado por Martín Moreno, *El padre Feijoo...*, p. 123.

Alguien que, como se sabe, no tiene un gran conocimiento de la música o el teatro más que el propio de un intelectual que medita sobre su gusto y la preocupación moral y ética de ello, opina que el estilo italiano puede ser interesante siempre que los nuevos recursos se empleen con sobriedad, arte y genio, pudiendo llegar a buen puerto una unión de lo viejo con lo nuevo. En ese sentido, por lo tanto, se encontrarían los dos madrileños durante los últimos años de María Luisa de Saboya. Con la llegada de la nueva reina Cañizares acabó por posicionarse en la vertiente próxima al clasicismo del gusto de los reyes y, por eso, no dudó en colaborar con el compositor italiano Giacomo Facco. La elección de *Las Amazonas de España* en 1720 por la misma Isabel de Farnesio revela lo beneficioso en el plano oficial y palaciego que había estaba siendo la redirección de Cañizares. La desigualdad, por lo tanto, entre uno y otro dramaturgo está en la modificación y reorientación de la dramaturgia poético-musical hacia los modelos clasicistas que empieza con Cañizares pero que no con Zamora. El primero de ellos será el principal exponente de esa evolución de la zarzuela y, muy especialmente, de la ópera española clasicista –aproximada a ello–. Es importante subrayar que Cañizares vivió hasta 1750; por lo que es uno de los impulsores de que «en los años cuarenta cambien los parámetros fundamentales de la dramaturgia y –por lo menos en parte– de los argumentos»¹⁰⁹⁸.

Es fundamental un detalle para acabar de entender la italianización y, en menor medida, el afrancesamiento de las fiestas reales. El duque de Saint-Simon fue uno de los que trataron la firma del contrato de matrimonio del príncipe de Asturias con Luisa Isabel de Orleans en nombre de Francia en Madrid. Así que hubo de enviar al duque de Osuna a que hiciera lo propio en París, llegando el 29 de octubre de 1721. E hizo mucho más ese grande de España. Según el diplomático francés, después de la ratificación de la firma, el duque de Osuna, en el Palacio Real, «allí presencié por primera vez una ópera, pues se representó *Phaéton*»¹⁰⁹⁹, *tragédie lyrique* de Lully con libreto de Quinault. Este hecho indica sobremanera y sin duda alguna que los franceses –y por lo tanto también los italianos– no concebían verdaderamente óperas las fiestas reales españolas. El testimonio de Saint-Simon es interesante porque, como se ha dicho, él estuvo en Madrid y fue espectador de una serie de festejos que el mismo rey mandó en su honor. Y, precisamente por no considerar lo que se le ofreció propio del género poético-musical serio francés o italiano, simplemente, dice que no son óperas. Así pues, con los años los españoles habían de esforzarse en

¹⁰⁹⁸ Rainer Kleinertz, “La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750), en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, p. 115.

¹⁰⁹⁹ Saint-Simon, *Saint-Simon en España... Op. cit.*, p. 263.

transformar esa opinión produciendo óperas de dramaturgia clasicista y música italiana. Lo mandaba el gusto de la reina. Y ahí entró el marqués de Scotti, que, como había sido el cardenal Rospigliosi con Calderón –aunque esta vez por influencia regia– y persuadió a los ingenios españoles –e incluso a los cómicos italianos– que, para poder representar antes Sus Majestades, debían ir mucho más allá de la influencia meramente musical y empezar a adaptar la dramaturgia del género a los modelos italianos, al triunfal ya por aquel entonces Pietro Metastasio.

Hay un ejemplo que recoge en él mismo todo lo que se está diciendo. Después de Angélica y Medoro, la siguiente fiesta real española y organizada por la Villa fue *La hazaña mayor de Acides* el 30 de marzo de 1723 en el Coliseo, para celebrar la boda del infante Carlos con Felipa Isabel de Borbón, princesa de Beaujolais. Otra vez el binomio caracterizador de la nueva vertiente del espectáculo regio en Madrid era el formado por Cañizares y Facco. Pero el evento más significativo llevaría un año después. Con la abdicación de Felipe V y la subida al trono de Luis I de España, la Villa volvió a tener las competencias para el festejo de esa ocasión extraordinaria. No obstante, esta vez la elección de la pieza poético-musical recayó en la voluntad del nuevo rey: «será del agrado de S. M. que la comedia sea una de las que escribió don Pedro Calderón para el referido sitio del Real Coliseo del Buen Retiro»¹¹⁰⁰. Después de haberle entregado un total de seis fiestas reales del insigne dramaturgo barroco para elegir una¹¹⁰¹, al final se decidió por *Fieras afemina amor*, representada el 17 de abril de 1724. Parece ser esta elección un gesto político del nuevo rey hacia lo plenamente español, habiéndolo de celebrar con satisfacción e ilusión la élite de aquel partido nacional que tanto se valoraba la figura de Luis I. Pero –y he ahí lo significativo– la pieza original de Calderón era del 22 de diciembre de 1670 –aniversario de la reina regente Mariana de Austria– y su última representación databa de 1690¹¹⁰². Todas esas puestas en escenas seguían la línea general de la dramaturgia y de la música teatral de los Austrias, por lo que:

acordóse que a don Alejandro Rodríguez, a quien se encargó la composición de la comedia y el ponerla los metros para la música, arreglándola al estilo presente, para la mayor diversión de SS. MM. Y del público, en que parece se logró el intento, y escribió la loa y los sainetes, se le

¹¹⁰⁰ Fuentes XXXII, p. 231.

¹¹⁰¹ Estas eran *Fieras afemina amor*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *La estatua de Prometeo*, *El golfo de las sirenas*, *El mayor encanto amor* y *La púrpura de la rosa* (Fuentes XXXII, p. 231).

¹¹⁰² Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes... Op. cit.*, p. 158.

den 400 ducados de vellón, y la misma cantidad a don Jaime Facco, maestro compositor de música, por la que puso en la referida comedia, loa y sainetes.¹¹⁰³

Si bien la pieza teatral gustaba —o había de ser una de Calderón por las connotaciones políticas que tenía—, había que adecuarla y actualizarla «al estilo presente», es decir, arreglarla con recitados y arias da capo de forma semejante a como estaba ocurriendo desde el inicio del siglo. Para tan importante asunto no extraña que se le encargase a Alejandro Rodríguez, músico relacionado con la Capilla Real. De esa manera el texto y la poesía dramática de Calderón se engarzaban a la nueva y revolucionaria dimensión musical italiana que había hecho Facco. El ejemplo de la actualización poético-musical de *Fieras afemina amor* hay que englobarlo en el mismo estadio que el comentado sobre *Angélica y Medoro*, es decir, el de la dramaturgia propiamente española con gran influencia musical italiana. A las fiestas reales de los dramaturgos propiamente barrocos se les exigía una mayor imbricación y papel de la música italiana pues la ópera escénica o “melodramma musico” era el estilo imperante en la Corte desde la llegada de los intransigentes y exigentes gustos musicales y teatrales de la reina Isabel de Farnesio. El tiempo de la dramaturgia barroca heredera de Calderón había acabado, al menos en el plano oficial y en un ya numeroso estadio intelectual y literario reivindicador del clasicismo, como lo atestiguara *Responde a don Panucio don Armengol*.

En ese estado, se distingue bien la situación de Antonio de Zamora en el complicado panorama poético-musical de la primera mitad del siglo XVIII. A modo de resumen, valgan estas palabras de Rainer Kleinertz sobre la evolución de las fiestas reales oficiales representadas en ámbito regio y palaciego:

Aparentemente, la influencia de la ópera italiana en la zarzuela no se desarrolló en un proceso lineal —una “italianización” paso por paso—, sino en una relación dialéctica: a la introducción de música italiana en un contexto dramático español siguió —evidentemente bajo la fuerte influencia de las obras de Metastasio— de un lado el acercamiento dramático de la zarzuela a la ópera seria y de otro lado la introducción de elementos característicos españoles en la misma parte seria de la acción. Estos rasgos españoles —al contrario de la música de los graciosos— no son relictos de la zarzuela anterior a la influencia italiana: en su conjunto con un nuevo concepto dramático manifiestan el proceso de asimilación que causó y sufrió la ópera italiana en España fuera de la esfera propia de la corte.¹¹⁰⁴

¹¹⁰³ *Fuentes XXXII*, p. 238.

¹¹⁰⁴ Kleinertz, “La zarzuela del siglo XVIII...” *Op. cit.*, p. 115.

Pues bien, Antonio de Zamora no perteneció a esa vertiente segunda de la influencia de la ópera italiana en la zarzuela con que acaba Kleinertz –y que sí Cañizares–. El autor de *Angélica y Medoro* se quedó en el primer estadio de esa relación dialéctica porque, precisamente, su concepto dramático del género trascendía mucho más del meramente poético-musical, del mismo modo que Calderón creó en su momento *Fieras afemina amor*. Era la concepción la expresión de su universo en el que, si bien afrancesado e italianizado de forma significativa pero superficial, tenía su razón de ser las fiestas reales como dimensiones auto-expresivas de la realidad y, por lo tanto, la “ocasionalidad” barroca –tal y como él la entendía y la conocía– jugaba un papel fundamental que no podía ser derrocado.

4.2.5. Fiestas reales de Zamora solo para el pueblo

Por todos esos motivos, *Angélica y Medoro* fue su última excepción palaciega que podría hacer. Ni él estaba capacitado para lo que se pedía ni el nuevo panorama del teatro musical podía albergarlo. Fue su última participación en la actuación del Ayuntamiento de Madrid por mantener su estatus en la relación con la Monarquía absolutista. Por lo tanto, después de la ejecución de las tres representaciones de rigor a la Casa Real, a los Consejos y a la Villa, como en todas las piezas de su género, se abrió al pueblo el Coliseo del Buen Retiro. Sería este el que ya había disfrutado desde hacía tiempo sus fiestas reales, pero a partir de ahora será el único.

Después de sus dos últimas participaciones en eventos poéticos¹¹⁰⁵, Antonio de Zamora dejó de vérselo en ceremonias de aquel mundo literario que, por allá enero de 1685, introdujo a un «joven rapaz armado con coletos», ávido de conocimiento y de comerse el mundo cortesano que era la Corte y Villa de Madrid. Se preocupó, literalmente, de vivir lo mejor que pudiera con su esposa, intentado desatender y defenderse de las críticas que después de *Angélica y Medoro* recibiría. Así, pues, se dedicó por entero a la escritura de piezas

¹¹⁰⁵ El primero fue su participación con el vejamen, con una canción, un romance y unas cedulillas en el *Certamen poético, justa literaria palestra conceptuosa, que se celebró el día diez y nueve de mayo del año de mil setecientos y veinte y dos, en la iglesia de los padres Trinitarios Descalzos Redentores de Cautivos, en las solemnes fiestas de la colocación del Sagrado Cuerpo de el gran patriarca San Juan de Mata*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1722, [ff. 8r-13r]; el segundo un romance de arte mayor: “Trompa imperial, clarín coronado que en reales ecos aplaude la acción heroica de acompañar a la más alta majestad de cielo y tierra nuestros católicos reyes don Felipe Quinto y doña Isabel Farnesio, el día 28 de noviembre del año de 1722”, en *Sagradas flores del Parnaso, consonancias métricas de la bien templada lira de Apolo, que a la reverente católica acción de haber ido acompañando sus majestades al Santísimo Sacramento que iba a darse por viático a una enferma el día 28 de noviembre de 1722 cantaron los mejores cisnes de España*, Madrid: Juan de Ariztía, 1723, pp. 169-72.

para los corrales que combatieran las críticas, le aportaran ingresos y, de paso, fuera su terapia y afición en la vejez.

Llegados a este punto, es más que curioso que el género que eligiera para ello fuera íntegramente el de las fiestas reales españolas. Sin contar con las reposiciones de su auto *Pleito matrimonial del Cuerpo y Alma* veintiséis días desde el 4 de junio de 1726¹¹⁰⁶ y de la fiesta *La destrucción de Tebas* del 2 a 6 de octubre del año siguiente¹¹⁰⁷, desde después de *Angélica y Medoro* solamente escribió tres piezas teatrales más¹¹⁰⁸. Las tres últimas zarzuelas de Antonio de Zamora.

La primera fue *Celos no guardan respeto*. Aunque no se han conservado testimonios ni del texto ni de la música, se conoce por los documentos de contaduría todos los datos relativa a ella. Fue estrenada el 28 de noviembre de 1723 en el corral del Príncipe por la compañía de Manuel de San Miguel y duró hasta el 7 de diciembre; el 15 de julio de 1725 la repondría la misma compañía en el corral de la Cruz¹¹⁰⁹. Los nombres de los que compusieron la supradimensión artística de la zarzuela se conocen por los pagos del estreno: 1.500 reales a Zamora (repartidos en 780 en un pago del 30 de noviembre y otro de 720 el 8 de diciembre); Antonio de Literes recibió por su parte 900 reales¹¹¹⁰. Además, se contó para la ocasión de la participación de dos músicos del duque de Osuna «que tocaron y no quisieron cobrar»¹¹¹¹, en claro gesto amigable hacia el compositor e incluso hacia el dramaturgo. La elevada cuantía pagada tanto a uno como a otro —a Zamora le corresponde más por haber escrito también el entremés de *El Sargento Palomino*¹¹¹²— relevan que, efectivamente fue zarzuela representada por primera vez ante público popular.

¹¹⁰⁶ En el corral del Príncipe por la compañía de Manuel de San Miguel. Los sainetes que acompañaron al auto eran de Cañizares y la música de José de Nebra (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 103).

¹¹⁰⁷ Representada en el corral del Príncipe por la compañía de Manuel de San Miguel (Andioc y Coulon, *Cartelera teatral... Op. cit.*, I, p. 132 y II, p. 668).

¹¹⁰⁸ No obstante, según Antoni Pizà Antonio de Zamora escribió la zarzuela *Antes difunta que ajena* con música de Antonio de Literes, estrenada el 22 de julio de 1711 por la compañía de José Garcés en el corral del Príncipe: «També se sap que Murcia va col·laborar amb el llibretista Antonio Zamora, el qual també va treballar en tàndem amb Literes donant com a resultat les sarsueles *Antes difunta que ajena* i *Celos no guardan respeto*» (Antoni Pizà, *Antoni de Literes: introducció a la seva obra*, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2002, p. 36). No obstante, esta es la única referencia que se hace al asunto, por lo que, ante la falta pruebas o documentación que lo acredite, ha de considerarse todavía como anónima, tal y como la consideran John E. Varey y Charles Davis (*Fuentes XVI*, p. 423).

¹¹⁰⁹ Antoni Pizà, *Antoni Literes... Op. cit.*, p. 123; William Muir Bussey, *Influence on French and Italian the Zarzuela 1700-1770*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1982, pp. 167-168.

¹¹¹⁰ Datos sacados de González Roncero, «Las zarzuelas de Antonio de Zamora...» *Op. cit.*, p. 153.

¹¹¹¹ Datos sacados de *Ídem*.

¹¹¹² Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 102; Martín Martínez, «Zamora...» *Op. cit.*, p. 683.

De la misma naturaleza es la segunda: «zarzuela nueva intitulada *Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad*»¹¹¹³. Del 23 al 27 de febrero y del 2 al 4 de marzo de 1726 se estrenó en el corral de la Cruz esta fiesta real por la compañía de Manuel de San Miguel. La música esta vez fue obra del napolitano Antonio Duni, maestro del conde de Osuna¹¹¹⁴. No extraña, pues la repetición de músicos de la capilla del noble en una pieza de Zamora, pues hubieron de conocerse y querer trabajar juntos. La pieza recrea fabula con las pertinentes ampliaciones de acciones de la dramaturgia barroca sobre el mito de Filene y su amado Poliantes, que se encuentran con la oposición de Vesta por estar la joven destinada a ser su sacerdotisa. Antes de ser castigados por la diosa a ser devorados por un dragón –que obviamente se reprodujo de manera autómatas, ahí residía gran parte de la gracia de estos espectáculos para los más “sorprendibles”–, la bestia explota convirtiéndose en un pedazo de cielo que hace resaltar la figura de Vesta, que agasajada perdona a su sacerdotisa y permite el amor entre los dos jóvenes. Como se presupone del compositor, la zarzuela es un ejemplo perfecto de el límite al que pudo llegar Antonio de Zamora en cuanto a asimilación de lo operístico italiano, como le ocurrió a Lope con *La selva sin amor*. Exactamente igual que en *Angélica y Medoro*, y pasaría con su última zarzuela, la estructura interna del texto y la conformación de la trama es enteramente heredada de la dramaturgia barroca de Calderón, mientras que en el aspecto meramente poético-musical, y por lo tanto de mayor expresividad lírica –es decir, las intervenciones cantadas– este es enteramente italiano moderno. De esa manera las arias son da capo, pero también se encuentran formas híbridas como la tonada recitada de Vesta en la primera jornada¹¹¹⁵ –sí, significativamente aquí las partes de la zarzuela son jornadas y no actos–. No obstante, sobresalen las partes cantadas, como esta de Filene en la segunda jornada:

Canta área patética Si muero porque quiero, (*Paseándose*)
 muera y quiera
 quien no espera
 otro alivio que morir.
 Si canto con el llanto,
 llore y cante

¹¹¹³ BNE: MSS/16473, f. 2r.

¹¹¹⁴ Martín Martínez, *El teatro breve...* *Op. cit.*, p. 116. Antonio de Zamora recibió 1.500 reales, mientras que «al maestro de la música desta zarzuela d. Antonio Duni por haber mudado toda la música después que se reconoció en el segundo ensayo y copiarla, por cuyo motivo tuvo que hacer do copas Le dieron 300 reales además de los 20 doblones» (González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 154).

¹¹¹⁵ BNE: MSS/16473, f. 13r.

la que amante
sólo alienta con gemir.¹¹¹⁶

La última de las tres¹¹¹⁷ se estrenó de forma póstuma —sí, pero reservémosle al ingenio un mejor momento para ello— el 27 de noviembre de 1728 en el corral del Príncipe por la compañía de Antonio Vela, quedándose en cartel hasta el 8 de diciembre con relevante éxito¹¹¹⁸. *Matarse por no morirse y Hércules furente* volvería a reproducir en el aspecto de la singularidad de la pieza lo de las anteriores. Su compositor fue el organista de la Capilla Real Diego de Diego de Lana y Urtasun, quien cobró 1200 reales «que se me dieron por la música que hice nueva para la comedia que se está ejecutando en dichos corrales, intitulada *Hércules furente y matarse por no morirse*»¹¹¹⁹. Al ingenio y a su viuda se le pagaron 1.200 reales durante los doce días de la representación y 100 más el día 17 de diciembre, efectuados por José de Cañizares¹¹²⁰. La zarzuela, como su título indica, recrea el final del mítico héroe Hércules con Deyanira, aunque

Zamora restringe il campo al ratto di Deianira da parte del centauro. In senso semplificante rispetto alla tradizione si può anche leggere il ruolo assolto da Licas (nel primo atto): egli è il tipico criado/gracioso che con i suoi interventi — in realtà scarsi, scarni e poco incisivi — alleggerisce i momenti di maggiore tensione (come quando tiene al guinzaglio Cerbero, che Ercole ha condotto tra i vivi dall’Ade; I, vv. 617-669), oppure svolge piccoli servizi per il suo padrone, come quando gli porge arco e frecce per uccidere Nesso (I, vv. 824-826).¹¹²¹

¹¹¹⁶ *Ibid.*, f. 36v.

¹¹¹⁷ Martín Martínez (*El teatro breve... Op. cit.*, pp. 108-109) considera de Zamora las zarzuelas *Con amor no hay libertad* (representada del 22 de enero al 6 de febrero de 1731 en el corral de la Cruz por la compañía de Juana de Orozco) y *Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos* (en cartel desde el 12 al 26 de febrero de 1732 por la compañía de Antonio Vela). No obstante, en cuanto a la primera, puede considerarse —todavía— ni verídica ni posible la autoría del dramaturgo madrileño. Sobre la primera lo más probable es que fuera de Cañizares. El alto pago al dramaturgo y la demora temporal hacen que sea muy poco probable la autoría de Zamora (González Roncero, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora...” *Op. cit.*, p. 157). Además, la expresa denominación de la pieza como «melodrama armónico» del título, hace muy raro que fuera de Zamora por las características dramáticas que en este apartado se están tratando. Solamente es Andioc (Teatro y sociedad... *Op. cit.*, p. 34) el que le da la autoría. Sobre la segunda, aunque José Máximo Leza asegura la autoría de Zamora por un documento de la Biblioteca Histórica de Madrid (“Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artígrama*, 12 (1996-1997), 137), no lo demuestra. En realidad, la zarzuela es de Manuel Francisco de Armesto Quiroga. Para ello véase Claudia Demattè, “Las proezas de Esplandián, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco”, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coord.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. 1, 2004, pp. 614-616.

¹¹¹⁸ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 119.

¹¹¹⁹ Pérez Pastor, *Noticias y documentos... Op. cit.*, p. 86.

¹¹²⁰ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 106.

¹¹²¹ Londero, “Mito classico ed epigoni teatrali...” *Op. cit.*, p. 182.

Como ha observado Renata Londero¹¹²², el tema serio de la historia mítica se apoya con la cómica de Licas, repitiéndose otra vez la naturaleza de la zarzuela barroca de las anteriores.

No obstante, en cuanto al aspecto poético-musical hay una variedad importante que tiene total importancia sobre el tema de la asimilación operística italiana, además de dar pistas sobre el origen de creación de este tipo de piezas. El único testimonio que ha sobrevivido¹¹²³ se sabe que no fue el del estreno original sino posiblemente de alguna de las reposiciones que se hizo en el Príncipe en 1729 o 1731 por Antonio Vela¹¹²⁴ por la siguiente acotación: «*Estas arias las compuso don Joseph de Cañizares; por ser nueva la composición de la música*»¹¹²⁵. De esa manera se puede afirmar que el paso de la música determinaba el camino del texto, es decir, es la música italiana la que guía la forma y expresión. Pero no el contenido. Este lo había sellado Antonio de Zamora con el tratamiento de la historia y la creación de una fábula que acababa con Hércules abrasado por la venganza de Deyanira y, desde el cielo, clamándole a Júpiter lo siguiente:

Fulminador padre mío,
pues igual honor te debe
mi amor dichosa la ruina
que fue motivo de veme
más cerca de ti. Y pues no hay
voces conque agradecerte
piedad y premio los ecos
una y otra vez alternen.¹¹²⁶

Esta imagen es harto significativa en el momento en que se encontraba Zamora al escribirla. La purificación del fuego y la subida al cielo, junto al «fulminador padre mío», no es otra que una clara referencia de expresión pagana a su pronta expiración de la vida y redención junto a Dios. Igual que Calderón, Zamora cristianizó la mitología. Casi como si hubiera sido una premonición, como Mozart con su *Requiem*, Antonio de Zamora, sabiéndose que se moría, estaba creando una zarzuela que era la recreación en otro lenguaje, en otra dimensión de su final. En efecto, y como el genial compositor austríaco, su última zarzuela Antonio de Zamora la escribió pero nunca la podría haber visto

¹¹²² Ha trabajado brillantemente esta pieza y el modo de tratamiento de Zamora del mito clásico de Hércules *Ibid.*, pp. 177-185.

¹¹²³ BNE: MSS/16373.

¹¹²⁴ Andioc y Coulon, *Carretera teatral... Op. cit.*, I, p. 138.

¹¹²⁵ BNE: MSS/16373, f. 5v.

¹¹²⁶ *Ibid.*, f. 53r.

estrenada. El insigne dramaturgo, después de retirarse con su mujer al toledano pueblo de Ocaña el 11 de marzo y de testamentar como única heredera su mujer¹¹²⁷, moría el 7 de diciembre de 1727, «siendo enterrado en la iglesia de San Juan Bautista, en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, hoy en día sita en la iglesia de Santa María del mismo pueblo»¹¹²⁸.

El hecho que fueran fiestas reales puede deberse a varios motivos. El primero puede atender a la buena acogida que tenía el género entre el público de los corrales¹¹²⁹; el segundo el éxito y renombre que ya tenía lo situaban como el tercero más representado, siendo su *Espíritu foletto* la obra más representada entre 1706 y 1719 –cincuenta y ocho representaciones–¹¹³⁰; y el tercero era que, por las dos anteriores razones, los autores de comedia se hicieran con sus zarzuelas para asegurarse futuras representaciones productivas, promocionando las piezas y al autor. Esto hizo que ofreciéndole a los corrales piezas con música y espectacularidad escénica las recibieran medianamente bien. Así que, ¿qué género podía satisfacer esas demandas propias del público popular y, a la vez, ser más del gusto del poeta? Pudiera haber escrito otras de las exitosas comedias de magia –recuérdese que Salvó y Vela escribió seis partes de su *El mágico de Salerno*–, pudiera haber continuado con el figurón o incluso con las comedias de santos o históricas –estas últimas con un importante elemento espectacular–, pero fueron tres fiestas reales, concretamente tres zarzuelas. El agotado y desengañado con el mundo que le estaba tocando mientras se moría –distinto del que era–, escogió el género que más pudiera dar cabida a su zozobra vital. El alivio del lamento en la maravillosa y rica expresión del mundo mitológico. Si había podido recrear en las fábulas de dioses casi todos los acontecimientos políticos de la España en que vivió, ¿no podría ahora consolarle de la entelequia de su existencia? No era evasión, todo al contrario: era buceo y reflexión sobre el sentido y la dimensión verdadera de la vida mediante la dramaturgia poético-musical española que lo había llevado a ser uno de los primeros autores a estrenar zarzuelas directamente en los corrales.

¹¹²⁷ «Los últimos meses de su vida los pasaría en la villa toledana de Ocaña, donde otorgó poder para testar el 11 de marzo de 1727 ante José Buendía Maldonado, declarando a su mujer como única heredera» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 104).

¹¹²⁸ *Ídem*.

¹¹²⁹ Entre 1706 y 1719 John E. Varey y Charles Davis contabilizaron 25 representaciones de zarzuelas –entre las que estaban muchas de Zamora, como se ha ido viendo–. Pero lo significativo que, frente a la 1.797 representaciones de comedias, las primeras tenían una media de ejecuciones de cada una de 756 frente a las 249 de las comedias. Además, era el género que mayor público medio diario tenía, 588, frente a las tampoco desdeñables 462 de las comedias (datos extraídos de *Fuentes XVI*, p. 70).

¹¹³⁰ *Fuentes XVI*, p. 71. Fue solamente superado por Juan Salvó y Vela y José de Cañizares.

4.2.6. Destino del género poético-musical español

Llegados a este punto definitivo de la obra poético-musical de Antonio de Zamora, es momento ahora para hacer un sumario del proceso específico de popularización de sus fiestas reales. Al ser el dramaturgo uno de los máximos exponentes españoles de este género, su redirección hacia los corrales es más que ejemplificar y sugerente del inicio de la progresiva transformación que tendrá el teatro poético-popular durante todo el resto del siglo XVIII.

Como se ha visto en los apartados relativos a la práctica poético-musical palaciega oficial, desde la misma llegada de los Borbones al trono empezó una evolución del género que no permitía el mantenimiento de las fiestas reales españolas características del reinado de Carlos II, aun cuando se había iniciado ya un tímido proceso de italianización poético-musical del género mediante la iniciativa de Sebastián Durón con piezas con Zamora como *Muerte en amor es la ausencia* (1697) y con José de Cañizares como *Salir el amor al mundo* (1696). En este aperturismo también hay que tener en cuenta a Francisco Bances Candamo como una primera concienciación de afrancesamiento seria, aunque no trascienda de forma genérica hasta la llegada de los Borbones¹¹³¹. La zarzuela de Zamora *Fabula de Polifemo y Galatea* (1698), con música del abate Francisco Russi, ratifica esa mínima progresión en los últimos años del siglo XVII hacia la música italiana. Pero el parecer no es el ser y las exigencias poético-musicales de los gustos de Felipe V y María Luisa de Saboya no podían aceptar lo anterior. El fracaso de *Quinto elemento es amor* es elocuente prueba de ello, así como el alejamiento inmediato de los reyes a las festividades públicas, como sucedió cuando desde 1705 decidieron dejar de asistir a las representaciones de los autos sacramentales. Así que, tras la introducción de una compañía italiana como amos y señores de los divertimentos privados —e incluso al principio oficiales— de la Monarquía, el proceso de italianización hubo de acelerarse a la fuerza como una demanda de la nueva función auto-expresiva y representativa de las fiestas reales españolas oficiales. Había, pues, que satisfacer el apetito poético-musical que le despertó el viaje por Italia de Felipe V en 1702. Para ello, aunque los Trufaldines se convirtieran en fuente de recursos que explotar, el desarrollo de esa nueva postura vino por intermediación directa de los compositores y la experimentación propia de los dramaturgos. En el plano musical Sebastián Durón y

¹¹³¹ Gaston Gilabert ha estudiado el gusto del dramaturgo asturiano por las óperas de Lully y Quinault en Teatro de los teatros y sus introducciones francesas en el plano musical como por ejemplo la sustitución de las chirimías por los oboes (Gilabert, *El arte dramático de Bances Candamo... Op. cit.*, pp. 257-259) y la introducción del minué como baile dentro de las piezas (*Ibid.*, pp. 308-311).

Antonio de Literes fueron los que lideraron esa evolución, mientras que en el dramaturgo Antonio de Zamora hubo de acabar de adaptarse y asimilar –de manera satisfactoria y enriquecedora para sus piezas– el nuevo lenguaje poético-musical operístico italiano. El hecho que la dimensión musical fuera la que cambiara radicalmente y no tanto la dramática reafirma que, si bien se fijaron en las farsas musicales italianas –como por ejemplo *Il pomo d'oro* (1703)–, no asimilaron en bloque el teatro de estos. Es importante volver a constatar que los Trufaldines no eran propiamente dichos una compañía de actores operísticos, sino de cómicos. De esa manera se encuentra que en la primera década del siglo XVIII, mientras que la dramaturgia en esencia continuaba constituyéndose del mismo tipo que las piezas de Calderón, el género de las fiestas reales españolas había dado un considerable vuelco formal y expresivo con la introducción de manera definitiva y ya sistematizada de recitados y arias coordinadas y cohesionadas con la música operística. Se había retocado a la italiana la expresión pero continuaba siendo española el fondo y parte de la forma. *Todo lo vence el amor* (1707) y *Con música y por amor* (1709) fueron los exponentes más claros de esta etapa de coexistencia pacífica y cohesión entre las dos dimensiones artísticas en Zamora. Por su parte, José de Cañizares iría un paso más allá en esa asimilación extranjera que el madrileño y con su *Acis y Galatea* (1708) mostraría un primer intento de lo que habría de ser regla después de 1715.

Pero, como se ha explicado, la realización de fiestas reales por ingenios españoles se había reducido estrepitosamente en comparación con el reinado anterior. Después de la intervención política y mediática de la princesa de Ursinos, se forjó un decoroso equilibrio que, ante las demandas de reivindicación nacional de las ya insignificantes instituciones españolas después de las reformas de Amelot, Orry y Macanaz –orquestadas por Luis XIV–, se concedió después de diciembre de 1703 a los artistas españoles la única y exclusiva competencia de ser los encargados de los festejos oficiales, fueran por celebraciones de cumpleaños u onomásticas –organizados por Palacio mediante el Mayordomo Mayor– o fueran para las ocasiones extraordinarias como pudieran ser el nacimiento de un príncipe, la jura o un casamiento –cediéndole el rey todas las competencias a la Villa–. La imagen oficial de la Monarquía en esos festejos era española, pero, como se ha visto, el entretenimiento de los reyes y las representaciones privadas en Palacio era responsabilidad única y exclusivamente de la compañía de los Trufaldines, del gusto de los monarcas. Así que la participación real en los festejos reales del elemento español se vio reducida considerablemente, aunque de cara al pueblo se mantuviera igual.

Ahí residía la fuerza y lo beneficiosos de ese decoroso equilibrio ideado por la princesa de Ursinos siguiendo las indicaciones del Cristianísimo rey francés.

A esta situación hay que añadirle el cese casi inmediato de las retribuciones por los trabajos de oficial de la Secretaría de Nueva España y de gentilhombre de la Cámara del rey con la aplicación de los recortes y adelgazamiento del personal administrativo y de Palacio. Por lo tanto, debido a la pérdida de posición palaciega, y que sus fiestas reales solamente atendían a los itinerantes encargos que el Ayuntamiento de Madrid –es decir, el estamento aristocrático que representaba el elemento español que estaba siendo postergado del verdadero poder y decisiones prácticas en el gobierno– le encomendaban cuando había una fecha y ocasión extraordinaria que permitiera realizar esas muestras de afecto, lealtad y veneración con objeto de reivindicar lo español al nuevo rey, su producción dramática en dos sentidos. En ella, como se verá por qué, también se encuentra las fiestas reales.

El primero fue el de acelerar el proceso que ya se había iniciado tímidamente a fines del siglo XVII de renovación del espectáculo del teatro –que no tanto la dramaturgia–. En rasgos generales, se reafirma las introducciones dramáticas extranjeras –el elemento sentimental francés y el de magia italiano– que pudieran hacer frente y competir con los Trufaldines en el ámbito popular. Recuérdese que desde el mismo 1703 los italianos empezaron a representar al pueblo en un teatro situado en la calle de Alcalá. Este hecho no significa un cambio radical y una metamorfosis de la concepción dramática de Zamora, pues lo que realmente hizo fue intentar adaptar y actualizar de manera cohesionada con las formas y gustos españoles las novedades superficiales francesas e italianas. Lo que hacían estas era evolucionar los referentes en la comedia española en el siglo XVII de la comedia de carácter y de elemento mágico y sobrenatural de Calderón, como es *La dama duende*. No tanto perdía Zamora la identidad española dramática y literaria, sino que enriquecerla con recursos y elementos de otras naciones en boga en esos momentos. Una vez asumidos dentro de la concepción cómica nacional, el madrileño los utiliza como punta de lanza para la pedagogía moral y ética de la sociedad, denunciando mediante la atracción de la risa y la espectacularidad escénica los vicios y malas costumbres del pueblo español que acudía a los corrales. Este hecho es, pues, uno de los mayores exponentes de aplicación en el plano dramático de aquello que Antonio de Zamora deseaba y confiaba que aportaría el prometedor inicio de reinado de Felipe V: la modernización y cierta apertura del arte, la intelectualidad y, en general, toda la sociedad española.

La segunda consecuencia de la pérdida de confianza que el dramaturgo español sufrió con la nueva dinastía fue que, ante las dificultades económicas que se derivan de la eliminación de la seguridad de trabajos que le aportaba la continua escritura palaciega con el anterior rey, hubo de centrar la búsqueda de ingresos de sus obras en el teatro comercial. Pudiera haber escogido otra deriva laboral, intentándose ganar la vida en algún otro empleo. Pero el campo en el que antes había trabajado siempre fue el de la administración o en Palacio. Es beneficioso para acabar de comprender la fuerza de esta redirección el hecho que el cobro de sus labores en la Secretaría de Nueva España, así como el cobro de los gajes que se le debían como gentilhomme del anterior rey, habían desaparecido como opción de ingresos fijos –aunque muy ocasionalmente se le fue pagando alguna cuantía de ello–. Por lo tanto, su alejamiento de la situación de estabilidad palaciega provocado por un rechazo y desagrado del teatro palaciego anterior hizo que el madrileño viera en la escritura para los corrales de comedia una opción imposible de ignorar y determinante para el porvenir de su carrera teatral, su estatus social y su mantenimiento económico.

Ante ese panorama, se empezaba a plantear el futuro del género poético-musical como una incógnita. Los reyes soportaban las cinco o seis representaciones anuales que hasta 1714 los dramaturgos y músicos españoles les ofrecían. Así que no extraña que otro escenario de esas nuevas fiestas reales españolas fueran las casas nobiliarias. Para ellas compuso Zamora *Áspides hay basiliscos* (1704), *Viento es la dicha de amor* (1708) y *Desprecios vengan desprecios* (1708). Fueron la alta nobleza –en un intento por agasajar y homenajear la causa de Felipe V durante los peores tiempos de la Guerra de Sucesión, además de alardear de importancia– y la Villa cuando se le permitía los que verdaderamente sostuvieron en su medio original –el ambiente cortesano y palaciego– las fiestas reales durante el comienzo del reinado del primer Borbón. Pero lo eventual e intermitente de estos encargos hizo que, progresivamente, hubiera de recurrir el dramaturgo a la introducción del género en la industria teatral propiamente dicha, es decir, el teatro comercial. Y como él, otros más, entre los que se encuentra Cañizares.

Esa doble vertiente palaciega-popular de la producción y representación de las fiestas reales de Zamora se irá al traste con la llegada de Isabel de Farnesio y la exigencia ya oficial de una italianización más profunda encabezada por el arte de la que la nueva reina era gran amante. La llegada de los compositores italianos y de la actuación del marqués de Scotti hará que la dramaturgia poético-musical que Antonio de Zamora había desarrollado durante la primera década y media fuera incompatible con las representaciones reales. La

excepción que confirma esto fue *Angélica y Medoro*, no siendo más de lo que el dramaturgo podía ser. La producción de ese melodrama músico al estilo italiano afianzó el único destino al que podía optar ya todo su teatro: el público popular.

Para acabar de acostumbrarlo y familiarizarlo todavía más al nuevo tipo de espectáculos que poco tenían que ver con las comedias de ello fue fundamental las representaciones que se hacían al pueblo de las fiestas reales después de las tres representaciones oficiales. Solo hace falta revisar lo mucho que duraban estas ejecuciones al pueblo –ecos de su éxito–. Ya advirtió René Andioc de la relevancia que este hecho tuvo a posteriori, tal y como se está confirmando con la última etapa poético-musical de Antonio de Zamora:

Nunca se insistirá bastante en el papel que jugaron la ópera, la zarzuela primitiva y, de manera más general, todas las fiestas reales, de las que ambas eran ornamento natural, en el enraizamiento y desarrollo de la afición del público madrileño a la magnificencia de los espectáculos. Las últimas atraen en efecto a miles de forasteros que de este modo, y como los habitantes de la capital, vienen a empaparse en esta fastuosidad y, podríamos decir, a hacer una cura de grandeza con poco dinero.¹¹³²

En este sentido es muy interesante que Zamora no solamente ahora escriba fiestas reales para su estreno en corrales, sino que las reescriba de nuevo como *La fuente del desengaño*. Debido a la postergación que estaba sufriendo en relación a los espectáculos oficiales –recuérdese, ninguno desde 1709– hubo de derivar su producción poético-musical hacia los espacios que, ya no solamente disfrutaban complacientemente y con alta demanda del nuevo lenguaje musical italiano, sino que la dramaturgia que triunfaba era la barroca española, la única que concebía Antonio de Zamora. Se observa, pues, las altas oportunidades que surgen a un ingenio versado en el arte poético-musical palaciego de la única dedicación que es representar en los corrales de comedias. Sus fiestas cantadas y zarzuelas –debidamente adaptado el aparato escenográfico y reducida la puesta en escena a una sola compañía–proporcionarán junto con las exitosas y productivas comedias de magia, de figurón, de santos, heroicas y las piezas para los autos sacramentales el definitivo acomodo y tranquilidad económica con el que poder pasar lo mejor que pudiese con su esposa los últimos días de su vida.

El madrileño es clave para entender la maraña del inicio del siglo y despejar los errores y tergiversaciones que la recepción de los tres siglos siguientes, como se ha visto, ha hecho

¹¹³² Andioc, *Teatro y sociedad...* Op. cit., p. 58.

muy poco por rescatar lo que realmente fue. Será, como se ha visto en las dos fases de evolución de las fiestas reales de Antonio de Zamora, no solamente la desprotección, sino el rechazo y exigencia a asimilarse al estilo italiano del género poético-musical eminentemente español y heredero del siglo anterior, junto con la hegemonía del teatro francés e italiano –llevados a cabo por la segunda compañía de los Trufaldines– y, sobre todo, el poder de regencia que tuvo la música italiana de los compositores expresamente traído por Isabel de Farnesio, como Facco y Duni, en el devenir del espectáculo palaciego, lo que hizo que la única forma ya de supervivencia de la fiesta real barroca española estuviera en su entrada en los corrales de comedia de manera absoluta durante la primera mitad del siglo. A partir de ahí el género emprenderá el camino que parece estar vinculado «a la constitución de un auditorio más amplio que ya dejaba de confundirse con las clases privilegiadas»¹¹³³. Pero esa definitiva popularización del género, como se ha visto, no es tanto por iniciativa de los dramaturgos y autores de comedias sino por única opción para la supervivencia.

Una vez conocido ese panorama político y artístico de la nueva dinastía y de sus dos primeras reinas, se comprende perfectamente las dos fases del teatro poético-musical para los corrales de Antonio de Zamora y, de paso, exponente de la evolución del género. El primero es la de fiestas cantadas y zarzuelas creadas para el ambiente palaciego oficial y cortesano que empiezan a representarse en los corrales –como había ocurrido con las fiestas de Calderón–, tales como *Ser fino y no parecerlo*, *Veneno es de amor la envidia*, *Vengar con el fuego el fuego y el fuego de Meleagro*, *Con música y por amor* y tantas otras. Pero, y ahí es donde está lo más significativo y novedoso, la segunda es la relativa a por qué Zamora escribía expresamente para su estreno en corrales zarzuelas españolas con la dimensión poético-musical totalmente italiana, siendo la primera *Amar es saber vencer* (1719), sucediendo a esta la segunda versión de *La fuente del desengaño* (1719), *Celos no guardan respeto* (1723), *Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad* (1726) y la última, *Matarse por no morir* y *Hércules furente* (1728). Lo nuevo con lo tradicional llegan, pues, también al pueblo, comportándose el género de manera análoga a cómo lo hace la armonización general de gran parte de esa primera época ilustrada o pre-ilustrada. Este aperturismo, al fin y al cabo, ya se había desprendido del prólogo de *Comedias nuevas*. El reconocimiento del verdadero ambiente poético-musical tanto en la corte como en el pueblo ratifica y profundiza, por lo tanto, la singularidad nada combativa y muy competitiva de un importante momento en la historia

¹¹³³ *Ibid.*, p. 59.

de la literatura española por la unión de los avances y el florecimiento de la concepción moderna del mundo con la mejor expresión artística y profundidad filosófica del espíritu propio del siglo anterior:

Un caso curioso de cómo la nueva dinastía era a la vez renovación y tradición continuada. El cambio brusco, confuso y negativo lo dieron después ministros y escritores españoles. Por esto ofrece un auténtico encanto la posición de estos poetas, en que claramente veían que no había contradicción entre Progreso y Teología¹¹³⁴.

Así era el equilibrio y la armonía del barroco del 1722. La singularidad propia de configuración dinámica contraposición y de baile de opuestos del barroco permitía la introducción de elementos que, como la música operística italiana, pudieran enriquecerlo mientras no atacara, precisamente, la esencia del movimiento continuo de la concepción artística del barroco –cosa que el clasicismo no permitía–. De esta manera se suman más argumentos para desmentir –mediante el ejemplo del último gran dramaturgo barroco– las ideas decimonónicas y casposamente nacionalistas de Menéndez Pelayo y Cotarelo Mori del “italianismo invasor” y de la progresiva italianización de la música española como clave de su decadencia. En este sentido, se confirman las tesis de Juan José Carreras o Manuel Carlos Brito de una modernización o europeización enriquecedora, precisamente, para la propia dramaturgia poético-musical española¹¹³⁵.

La nueva oferta teatral pública fue extraordinariamente bien recibida, ya que las fiestas reales sumaban a la espectacularidad escenografía que tanto embelesaba al público de los corrales –siendo los máximos exponentes de este rasgo las comedias heroicas, las de santos y las de maga– el elemento poético-musical, lo que hacía que las nuevas propuestas en la cartelera de los corrales del Príncipe o de la Cruz adquirieran un aspecto más refinado, el elegante del propio de las fiestas reales españolas enfatizado con el rasgo operístico italiano, festivo, espectacular y, por lo tanto, más atractivo y ensoñador para aquel que pudiera costearse una entrada. Ese nuevo panorama teatral, «las compañías competían por ofrecer un teatro musical más del gusto español, como era la zarzuela con sus partes dialogadas, pero con los procedimientos y elementos de la ópera italiana»¹¹³⁶. Así pues, Antonio de Zamora no pudo porque no podía ir más allá de las imposiciones formales de *Angélica y Medoro*. Si bien conocedor del lenguaje poético-musical constituido por sucesiones de recitados y arias para cohesionar la música con el texto –pues recuérdese que ambas

¹¹³⁴ Valbuena Prat, *Historia del teatro...*, *Op. cit.*, p. 418.

¹¹³⁵ Carreras, “Entre la zarzuela...” *Op. cit.*, p. 52.

¹¹³⁶ Martín Moreno, *Historia de la música...* *Op. cit.*, p. 386.

recreaban lo mismo en sus distintas dimensiones artísticas–, lo asimiló totalmente como rasgo característico y enriquecedor de las fiestas reales que escribiría, la dramaturgia y la concepción desde estructura, de la trama como del estilo poético continuaría siendo propiamente española y heredada –con su lógico tratamiento y singularidad personal–, es decir, barroca. Como se ha visto, uno de los muchos elementos que identificaban esa concepción dramática del madrileño era el de la “ocasionalidad” por la que y para la que se escribían las piezas de este género. No podía entender, pues, cómo quería aquella novelera condición del siglo reducir todo el universo compuesto y dinámico del teatro español a una dramaturgia lineal que aquellos de los que recibía tantas críticas consideraban el buen gusto. Entremedio estará José de Cañizares, coqueteando siempre con la imitación del clasicismo operístico y trágico en un intento continuo de agradar al gusto de los reyes y, cuando esto ya fuera una quimera, utilizarlo a su manera como recurso de innovación que le proyectase éxito y remuneración. Después de *Las amazonas de España* y de *La hazaña mayor de Alcides*, el ejemplo más notorio de esa actitud se encuentra con la sorprendente y reveladora *El sacrificio de Ifigenia*. Andioc comenta de esta supuesta tragedia que «Cañizares intentó escribir una “comedia a la francesa”, [...] imitada de la *Iphigène* de Racine, cuya representación duró catorce días, de septiembre a octubre de 1721»¹¹³⁷. En ella verán después los neoclásicos un intento honroso pero enteramente desarreglado a las reglas¹¹³⁸. En este tema, como se ha visto, ya entra la pureza dramaturgica del clasicismo francés e italiano. Lo cierto es que, al contrario que Zamora, Cañizares se decantará por no solamente asumir e integrar el elemento extranjero en la parte poético-musical, sino también empezar a experimentar con la modificación y alteración de la dramaturgia hacia, precisamente, ese buen gusto. Así pues, en la loa de la ópera hispana *Nuevas armas de amor*¹¹³⁹ (1731) –singularmente titulada *Introducción a la melodramma* –, Cañizares declara que la pieza es ese tipo de obra –según concibe él–, «en donde / como se puede se imitan / las óperas, que en su tiempo / el Carnaval solemnizan / de Milán/ Roma y Florencia / (bien que su pompa distintos)»¹¹⁴⁰.

¹¹³⁷ Andioc, *Teatro y sociedad...* *Op. cit.*, p. 324.

¹¹³⁸ Con este dictamen valoraron, en 1787, los neoclásicos del *Memorial Literario*: «La fábula trágica que Cañizares puso con nombre de comedia es un asunto tratado por los trágicos antiguos con grave competencia de ingenio; pero aquí 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» (*Ifigenia*, *Memorial Literario*, 1787, T. XII, núm. XLVII, octubre, parte 1ª, p. 267).

¹¹³⁹ Un manuscrito conservado (BNE: T/5675) dice en la portada: «*Melodrama harmónica al estilo de Italia, su título Con amor no hay libertad, que ejecutó en el carnaval de este año de 1731 en el teatro de la Cruz, en Madrid, la compañía de Juana de Orozco. Puesta en música por don Francisco Corradini*».

¹¹⁴⁰ *Melodrama harmónica al estilo de Italia, su título Con amor no hay libertad, que ejecutó en el carnaval de este año de 1731 en el teatro de la Cruz, en Madrid, la compañía de Juana de Orozco. Puesta en música por don Francisco Corradini*, Madrid, [s. i.], 1731, f. 5r.

Pero el hecho que esto solamente fueran imitaciones no alternó en demasía la dramaturgia de base heredada del siglo XVII, lo que hacía que el público de los corrales les continuara gustando y atrayendo esa nueva oferta teatral. Como los autos, ahí reside su éxito: en la aproximación al pueblo y el distanciamiento de Palacio –y de los ilustrados neoclásicos que irán apareciendo, como se ha estudiado en el primer capítulo–. El género, como se ha tratado en el capítulo III, al perder la singularidad auto-representativa de la mitología y, en definitiva, la “ocasionalidad”, irá transformándose en la zarzuela costumbrista cuando Ramón de la Cruz y otros potencien, precisamente, ese elemento español y lo transformen en expresión nacionalista del pueblo. Pero esto será ya a partir de la segunda mitad del siglo, por lo que, ahora, es al mismo tiempo un error anacrónico y de reduccionismo que una irresponsabilidad decir que Zamora y Cañizares fueron «los únicos dramaturgos de esa escuela antineoclásica»¹¹⁴¹. Eso es transferirlos a ambos a un tiempo que, como se ha visto, nunca vivieron. Además, esa pretendida y torpe bipolarización de «la lucha entre las dos corrientes estéticas, lo nacional contra lo afrancesado»¹¹⁴² se ha demostrado, ya no solo de su falsedad, sino de que, precisamente, Cañizares –amigo, compañero y también rival en los teatros populares– parecía que había ido más allá de su *Acis y Galatea* o su *La hazaña mayor de Alcides*. Por el contrario, Antonio de Zamora no pudo pasar de su *Angélica y Medoro*, pero se superó a él mismo con *Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad* y con *Matarse por no morir* y *Hércules furente*.

4.2.7. Hijo de un tiempo que ya se acabó

Murió Zamora fulminado como Hércules por la metralla de los nuevos tiempos. «Su desaparición pasó inadvertida en la capital, cuyo boletín oficial, la *Gaceta de Madrid*, no se hizo eco del fallecimiento, como pensamos hubiera sido lo justo y normal»¹¹⁴³, comenta Rafael Martín Martínez. No obstante, su voz última hubo de ser muy semejante a la que rodearon al tempestuoso estreno de *Angélica y Medoro*. El segundo capítulo de este ya extenso trabajo ha hablado del tono defensivo con el que en 1722 el dramaturgo publicó sus *Comedias nuevas*. Englobadas ahora esas palabras después de la conclusión sobre su dramaturgia poético-musical, adquieren una significación importantísima. En el ámbito meramente teatral fue capaz de sobreponerse a los achaques y adversidades que lo

¹¹⁴¹ Ebersole, *José de Cañizares... Op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 194.

¹¹⁴³ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 105.

apartaban del terreno palaciego para encontrar al calor del público popular que venera —y al que todo deberá en los últimos años— el resguardo y la fama que habrían de sustentarlo económicamente durante la última década y media. Pero en el personal e ideológico la cosa fue, más que distinta, opuesta. A pesar de disfrutar de la compañía y del amor de su mujer, aquella mentalidad nuevo pensante que había recalificado a sus fiestas reales como caducas para las representaciones en Palacio o en de Coliseo del Retiro empezó a lapidar con fuerza la imagen marmórea y clara que gran parte de la opinión pública tenía del poeta, tal y como lo demuestra Antonio Marqués por su participación en el certamen poético en el convento de los Trinitarios Descalzos de Madrid del 19 de mayo de 1722:

Vocean en esta corte sus repetidos aciertos y sus escritos admirables en prosa y verso. Bien se notó en la suspensión con que nos tuvo aquella tarde con la canción y romance en alabanza de nuestro preexcelso padre San Juan de Mata, con el gustoso gracejo de las cedullitas y el vejamen entretenido. Todo el teatro se desató en rumores de aplausos (y ninguno en admiraciones por serle tan naturales los aciertos) que ahora contados se leerán con envidia y entonces oídos se doblaron en aclamaciones.¹¹⁴⁴

Esta debó de ser la opinión general de aquellos que compartían con el dramaturgo generación o incluso tiempo. Antes, en 1703, Juan de las Hebras había alabado la escritura del madrileño en el campo relativa a las sagradas escrituras, concluyendo que,

aunque el ingenio de don Pedro Calderón remontó tanto el vuelo que ninguno hasta ahora (dicen) le ha llegado, procura imitarle en todo el autor para quedarse vecino, ya que no compañero (todo este respecto se le debe a aquel héroe tan singular); pero siguiendo esta pluma sus huellas merece tener lugar entre los artífices estas máquinas ingeniosas, siendo don Antonio en esta obra el que anima a los demás para que se vea que no hay carrera tan imposible que no se pueda seguir si no tropieza la habilidad con el yelo de los mal contentadizos que a título de respetar a uno por grande desprecian a los demás por aplicados.¹¹⁴⁵

Como se ve, la parte de la intelectualidad y la sociedad en general más próxima al antiguo mundo de los Austrias que todavía se mantenía y estaba instalada en ciertas instituciones consideraban al autor discípulo digno del maestro Calderón, y continuador, en concreto, de la genialidad e importancia religiosa de los autos sacramentales. Antonio de

¹¹⁴⁴ “Aprobación del reverendo padre fray Antonio Marqués, religioso de nuestro padre seráfico Francisco de la Observancia, predicador general y titular del real convento de San Francisco de esta corte”, *Certamen poético, justa literaria, palestra conceptuosa, que se celebró el día diez y nueve de mayo del año de mil setecientos y veinte y dos, en la iglesia de los padres Trinitarios Descalzos Redentores de Cautivos, en las solemnes fiestas de la colocación del Sagrado Cuerpo de el gran patriarca San Juan de Mata*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1722, [ff. 8 r.-13 r.], 10r.

¹¹⁴⁵ [“Aprobación” del 15 de junio de 1703], en *Mano escrita. Autos de Zamora y Arriaga* (BNE: MSS/14765), f. 198 r-v.

Zamora, en su momento, había conseguido un teatro cómico eminentemente aperturista y pre-ilustrado mientras seguía cultivando el género eminentemente católico integrado en forma con las novedades poético-musicales extranjeras, demostrando que el progreso no está reñido con la tradición. Pero el reconocimiento y la estima que tenía en el público general habrían de ir empañándose con crecimiento y la exposición de la nueva corriente del buen gusto clasicista en el mundo literario. ¡Cuán distinto y paradójico era el panorama de las letras españolas solo veinte años atrás! El movimiento aperturista dentro de una amplia base tradicional de las artes, la ilustración de las ciencias y el regeneracionismo moral y el progreso social y político de España de los años próximos al cambio de siglo había mutado una vertiente literaria que no era en absoluto la de Antonio de Zamora. El clasicismo de don Panuncio y don Armengol empezó a retar denostando todo lo anterior. A los dos anónimos les siguió, en el caso del dramaturgo, una anónima composición satírica y burlesca que firmaba con las iniciales D. J. A. G. S. —probablemente Juan Alfonso Guerra y Sandoval—¹¹⁴⁶, que le achacaba su ridículo y caduco estilo causa de su vejez: «quédate en paz, si es que tenerla puede / la región tumultuaria de tu vena / y recibe este amargo desengaño / pues aunque escuece creo que escarmienta»¹¹⁴⁷. No guardaba reparo alguno el autor de esta letrilla de, según él, evidenciar la decadencia de su escritura y la de su tiempo y dar paso, como se muestra en *Responde a don Panuncio don Armengol*, a los iluminados y claros tiempos que marcaron con reglas los clásicos. Es cuanto menos sintomático que el ánimo por lo beneficioso que era para la sociedad y la medicina sus introducciones y novedades que en 1711 le dedicaba a Boix y Moliner ahora parecía que se le había vuelto en contra, recriminándole a él mismo lo que el poeta dedicó a quienes han de desengañarse «en lo que no entiende el juicio»¹¹⁴⁸. Bien pudiera el dramaturgo haber pensado exactamente igual que lo hizo Diego Torres de Villarroel sobre la ineptitud de los que se dicen ser doctores nuevos: «Lámanse modernos entre los ignorante, y han podido persuadir que conocen el semblante de esta ingeniosidad, sin más diligencia que trasladar el

¹¹⁴⁶ «Nada menos que caballero de Santiago, Calatrava, Alcántara y San Juan, regidor de Toledo, caballero de su majestad, rey de armas y cronista de España» (Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 101). La atribución es del mismo investigador.

¹¹⁴⁷ «A la primera copla, omitiendo las demás que tienen no pocas nulidades, del romance que don Antonio Zamora escribió al asunto de haber acompañado sus majestades al Santísimo Sacramento», [*Papeles varios, manuscritos e impresos de la época de Felipe V*], ff. 67 r.-8 v. (BNM: MSS/9276).

¹¹⁴⁸ «Al autor y en aplauso de la obra. Romance jocoserio. De don Antonio de Zamora, gentil-hombre de la casa del rey nuestro señor y oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de la Nueva España», Boix y Moliner, Miguel Marcelino, *Hipócrates defendido de las imposturas y calumnias que algunos médicos poco cautos le imputan, en particular de las enfermedades agudas, pues hasta ahora todavía se ignora cómo las curaba, con sólo la exposición o comentario del primer aforismo: Vita brevis, ars vero longa, &c.*, Madrid, Mateo Blanco, 1711, [p. XLIII].

recetario de los autores nuevos»¹¹⁴⁹. Aquellos que le criticaban no habían demostrado nada más que repetir lo que otros dicen y han leído hacía poco. No había, según el madrileño – así como el salmantino– fundamento alguno en sus posturas de pseudo-modernidad más que perniciosa moda.

Por ese motivo, y repitiendo con más fuerza si cabe el tono defensivo del prólogo, Antonio de Zamora pasó sus últimos años en Madrid haciendo frente a aquellas acusaciones que, si bien mínimas y concentradas en la alta aristocracia de perfil plenamente afrancesado, salían a la luz pública mediante impresos, con el considerable daño a su figura pública. Así, en el poema que le dedicó a su amigo el pintor Acisclo Antonio Palomino en el segundo volumen de su *Museo pictórico y escala óptica* puede leerse estos versos que hablan ya por sí solos en boca del ánimo del recién defenestrado poeta:

Aunque en tu arte el claro y el obscuro
saben fingir lo que incorpóreo abulta,
sin sombra en tus sutiles pinceladas
aun son resplandecientes las oscuras.

No a la malicia del presente siglo
tan preciosa tarea tema ni huya,
que en la contrariedad que hay a lo docto
será infeliz si no te la murmuran.

Muchos hay que juzgando que lo entienden
en las artes no entienden lo que juzgan;
pero alguien (quizá) habrá que en tanto mundo
guste y sepa el porqué de lo que gusta.¹¹⁵⁰

Esta última estrofa va directamente dedicada a aquellos anónimos o pseudónimos que quieren llenar Madrid de panfletos censurando lo burdo y anticuado que es el arte de Zamora. Será este el inicio de la larga historia de incomprensión y olvido que seguirá al poeta desde ultratumba y que Felipe de Medrano, su hijastro, se preocupará de intentar desmentir. Sea como fuera, las críticas clasicistas y los chichisbeos que desde su matrimonio empezaron a surgir a cerca del buen negocio que había hecho el poeta casándose con una viuda adinerada, fueron más y más allá de su endeble coraza y de sus fuerzas de defensa. El tiempo en que podía vivir ya expiró. Ahora solo le quedaría el retraimiento. Como dijo

¹¹⁴⁹ Torres de Villarroel, *Vida...* *Op. cit.*, p. 172.

¹¹⁵⁰ “En aplauso del autor y la obra, escribió don Antonio de Zamora (ingenio bien conocido, por laureado hijo del Parnaso, y amigo del autor) este romance de arte mayor, siguiendo la antología de Francisco Patricio, quien en su *República*, al cap. 10 del libr. I, dijo: *Pictura est Poesis tacens: Poesis Pictura loquens*” en Palomino, *Museo pictórico...* *Op. cit.*, II, pp. 422.

Martín Martínez, «junto al ensalzamiento del pintor, aparece una vez más la sensación de desengaño que envuelve al poeta; rasgo que acrecienta la evidencia de que éste vivía los últimos años de su existencia alejado, en la medida de lo posible, del mundanal ruido y de la envidia cortesana»¹¹⁵¹. Y huyendo de la agonía social y política fue a parar retirado de la realidad —que nunca de su universo— a Ocaña, sosegándose con Dios y dejando en paz el mundo de aquellos hombres¹¹⁵².

4.2.8. Zamora-Grimaldo: el final de una estirpe de hombres

La valía de un hombre está en cuánto se espera de él. O al menos así lo ha transmitido la historia. La verdadera relevancia de un acto reside en las consecuencias que produce. Antonio de Zamora fue capaz de hacer eclosionar en la maravilla del género poético-musical la realidad política y la intencionalidad que él, como ser político que es todo humano, creía que era el mejor camino. Si hay algo que caracteriza al dramaturgo al que esta mente curiosa e inquieta que escribe le ha dedicado tanto, esto es altruismo y compromiso. Toda obra de arte tiene como madre las circunstancias espacio-temporales en que es creada y como padre el numen del autor que la crea. No olvidemos nunca que la literatura es el testamento espiritual del paso de los hombres por la faz de la Tierra, el retrato del universo del autor en un determinado contexto espacio-temporal e histórico-social. Y, paradójicas, ni Antonio de Zamora ni José Grimaldo fueron recordados por su compromiso, insistencia, sacrificio y lucha que tuvieron para el progreso y que el sol que nunca se había puesto en España se concentrara solamente a calentar y se dejara de quimeras. Llegados ambos a la senectud tuvieron un parecido final de apartamiento. Pero antes de ello compartieron mucho más que la muerte. Estas líneas van dedicadas a ello, y ello, desde la perspectiva histórica, puede observarse en las palabras de Zamora en el prólogo de 1722.

El dramaturgo dedicó sus *Comedias nuevas* a José de Grimaldo y Gutiérrez de Solórzano. En 1722 era marqués de Grimaldo, caballero del Orden de Santiago, comendador de Rivera y Azeuchal, gentil-hombre de cámara de Felipe V, miembro del

¹¹⁵¹ Martín Martínez, *El teatro breve... Op. cit.*, p. 103.

¹¹⁵² Según Martín Martínez, «la razón, creemos, que explica dicha elección para terminar sus días era la existencia extramuros de la villa del Convento de Religiosos de San Francisco Nuestra Señora de la Esperanza (la misma orden de la que él era congregante) donde pudo vivir alejado de las inquinas cortesanas» (*Ibid.*, p. 104).

Consejo de Estado, secretario del Despacho Universal y primer secretario del monarca. El marqués de Grimaldo era quien llevaba las riendas del gobierno –y lo hará hasta 1724, cuando acompañará al rey a su retiro en La Granja de San Ildefonso–. La dedicatoria pasaría inadvertida si no hubiera una relación personal con el autor del volumen.

De una familia de origen vasco de mediana nobleza, en 1678 el joven José de Grimaldo empezó a trabajar en la Secretaría del Consejo de Indias, lugar en el que conoció a Antonio de Zamora (que entró en 1684). Tanto él como su padre y su abuelo desempeñaron el empleo de oficial, justo igual que sucedió con Antonio de Zamora y su padre. Los vínculos entre estos serán más que notables desde el principio. Grimaldo empezó a ascender por méritos propios por su seriedad, rectitud y responsabilidad. Después de ser secretario de Orry y, en 1705, secretario del importantísimo Despacho de Guerra y Hacienda, logrará –con el paréntesis de Aberoni– estar al frente de Consejo de Ministros y ser el que lleve «el timón de la monarquía»¹¹⁵³. Y entonces Antonio de Zamora consigue publicar sus obras completas. El dramaturgo madrileño no se olvida de «cuán de justicia pide mi pluma la protección a quien me tenía dado en señal de su gratitud el aplauso»¹¹⁵⁴, de aquel al que el autor se dirige sincera y estrechamente haciendo mención a «aquellas primeras confianzas de trato»¹¹⁵⁵. Por lo tanto, la dedicatoria de Antonio de Zamora hacia el marqués de Grimaldo muestra la proximidad y la sinceridad de las palabras de Zamora, que, como veremos más tarde, hacen descubrir el posicionamiento político e ideológico del dramaturgo.

Antes de todo, Zamora le agradece la protección que Grimaldo ha debido de darle. En esto se refiere a la influencia que ejerció –como en el caso de *Angélica y Medoro*¹¹⁵⁶– para hacer lo posible para que el dramaturgo representara en Palacio o intercediera de alguna manera con la Villa de Madrid para que le asignaran a él. Por la cronología posible, la máxima intercesión del marqués por Zamora hubo de estar en el primer mandato de Grimaldo, de julio de 1705 a septiembre de 1709 –coincidiendo nada más y nada menos que con *Todo lo vence el amor* y *Con música y por amor*–. De alguna manera, ambos hombres que se conocían de la Secretaría de Nueva España deberían haber guardado mínimamente el contacto. Así de claro señala Zamora lo vital y exitoso que es para su persona y obra la

¹¹⁵³ Zamora, *Comedias nuevas...* *Op. cit.*, p. X.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, págs. X-XI.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. X.

¹¹⁵⁶ Recuérdese los «avisos dados por el excmo. Sr. marqués de Grimaldo tocantes a este festejo» (*Fuentes XXXII*, p. 166).

amistad y, sobre todo, la confianza de Grimaldo: «cuán pocos créditos logrará mi pluma, si en la protección de V.E. no la añadiese brazos el favor»¹¹⁵⁷.

Pero lo más importante de la dedicatoria en el ámbito político es destacar las cualidades del marqués que le atribuye Zamora. Lo que se podría considerar dentro del estilo protocolario y laudatorio de las dedicatorias a personajes de la corte se convierte en verdadera declaración de afinidad y sincero reconocimiento del trabajo y de las aptitudes del secretario de su majestad cuando se tienen en cuenta la relación entre ambos y la reputación del marqués. De esta forma Zamora despoja de retórica la dedicatoria y celebra con fuerza la grandeza, la nobleza y la bondad del espíritu de Grimaldo, cualidades que, como bien dice, no otorga el linaje:

Bien pudiera apretar el margen con autoridades, que en la historia gritasen el antiguo Nobilísimo Origen de la Casa de V.E. pero como el hombre es lo más, bastará para elogio en todos el mirar que en V.E. ha merecido el vivir otra igual altura a la que le dio el nacer: que a los linajes exalta más la virtud que la nobleza. Es axioma de un célebre poeta latino; pero como en V.E. han corrido tan a compás estas dos plausibles cualidades, todo lo que tardó en ser dosel, hizo el tiempo injusticia a su cuna¹¹⁵⁸.

Es Grimaldo para Zamora un referente y a la vez una figura de esperanza, porque su ejemplo demuestra que el buen hacer y la pasión desinteresada por conseguir el bien de su país en ocasiones consiguen doblegar las inquinas cortesanas y corruptas. Es Grimaldo para Zamora el modelo de político comprometido con su pueblo y, lo más importante, es un ejemplo de hombre de bien. No se corta el dramaturgo al sentenciar que «el hombre es lo más» y que «a los linajes exalta más la virtud que la nobleza». José de Grimaldo no heredó el título nobiliario con el que la historia lo ha recordado, sino que le fue concedido el marquesado y nombrado caballero de la Orden del Toisón de Oro como premio a una vida dedicada a la búsqueda y la lucha de los intereses de su rey y, por encima de todo, de España. Fueron sus «experiencias del acierto»¹¹⁵⁹ durante toda su carrera las que lo llevaron al lugar que se mereció. Sin duda alguna, Antonio de Zamora ve reflejados en Grimaldo los principios básicos por los que él mismo se ha movido y por los que ha luchado –aquellos que le hicieron escribir «¡Liberad a Carlos, leales, / aunque sea a sangre y fuego!» en el reinado del último Austria y aquellos que le hicieron partidario del cambio dinástico. A pocas personalidades que no reunieran esas características sería capaz sinceramente Zamora

¹¹⁵⁷ Zamora, *Comedias nuevas...*, p. X.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. XI.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. X.

de dedicar algo tan importante para él como es su primer volumen de obras completas. Solamente a aquel que «por sus méritos ha subido desde empleado hasta secretario de Estado en asuntos exteriores, como único y verdadero ministro»¹¹⁶⁰. Y cuando esto lo dicen contemporáneos que tenían intereses políticos contrarios, es que realmente «el hombre es lo más».

En efecto, Antonio de Zamora ve en el Secretario de Estado el perfil que, pocos años más tarde, creía extinto Benito Jerónimo Feijoo:

Busco en los hombres aquel amor de la patria que hallo tan celebrado en los libros; quiero decir aquel amor justo, debido noble, virtuoso, y no le encuentro. En unos no veo algún afecto a la patria; en otros solo veo un afecto delincuente, que con voz vulgarizada se llama pasión nacional.¹¹⁶¹

La política general de Grimaldo se caracterizó por un colaboracionismo con los ministros franceses porque en las propuestas que traían de Francia veía ciertamente los remedios para tanta necesidad. De ese reformismo y progresismo del Secretario de Estado en 1722 puede sacarse una correlación con Antonio de Zamora. No acepta y participa lo extranjero por el mismo hecho de ser diferente a lo que había —ni defiende lo español solamente por serlo—, sino que ha de ser eficiente, productivo y que repercuta de manera favorable al bien común. Para él las reformas administrativas de los Consejos, de la Hacienda e incluso del Ejército y la Marina que Orry y Macanaz llevan a cabo son más que necesarias para, no solo hacer salir a España del agujero en que estaba, sino para la modernización que lleve a la prosperidad¹¹⁶². Del mismo modo el dramaturgo se posicionará ante las novedades francesas e italianas. Adopta aquellas que, entre moda y utilidad enriquezcan más en todos los sentidos su dramaturgia. El aspecto aperturista en el perfil de estos dos ilustrados es innegable.

Pero no solamente el progresismo de estos dos hombres estará en la adopción de lo de afuera como recurso. Después de la Guerra de Sucesión España entró en un periodo de paz más que necesario. Pero, como se sabe, la llegada de la Farnesio y Alberoni dieron al traste con el estado que más necesitaba el país para la recuperación. Desde la caída de valido hasta su pérdida de decisión e importancia en el gobierno —1724— el marqués de

¹¹⁶⁰ Louis de Saint-Simon, *Cuadro de la Corte de España en 1722*, Madrid, 1933, p. 179.

¹¹⁶¹ Feijoo, *Teatro crítico universal...* *Op. cit.*, p. 96.

¹¹⁶² «Su primer acierto consistió en aceptar a los franceses que rodeaban a Felipe V durante la Guerra de Sucesión y en respaldar las reformas que ellos indicaron, las que en buena medida van a continuar después y a impulsar el avance de España durante el resto del siglo» (Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, p. 380).

Grimaldo hizo lo posible desde su Secretaría de Estado para restituir un largo periodo de paz y, en definitiva, de buena práctica política, a pesar de las tremendas depresiones y retraimiento que sufría el rey y las siempre inquietante y controladora reina. Por lo tanto –y otra vez Feijoo como referencia–, el hombre al que tan efusivamente Antonio de Zamora había dedicado el primer compendio de sus obras fue aquel que se comportó como debía de hacerlo el buen príncipe, es decir, solamente buscando el bien común en la prosperidad del reino y evitar la condena que supone a los súbditos las empresas caprichosas de glorias mundanas:

Si es hazaña de la grandeza hacer feliz a un hombre, ¿no será mucho mayor hazaña hacer a muchos felices que a uno solo? Si es gloria del soberano hacer dichoso a un individuo, ¿no será sin comparación mayor gloria hacer dichoso a todo un reino? No cabe duda. Pues esto es lo que logrará evitando toda profusión y arreglándose a una discreta economía. Cercene todos los gastos superfluos, corrija la codicia de sus ministros o entregue el ministerio solo a los íntegros y capaces.¹¹⁶³

Estaba entre estos últimos Grimaldo, quien compartía el deseo de concentración en el bien común, en la felicidad del pueblo y la oposición total al despilfarro por la guerra de Italia no solamente con el benedictino, sino también con Antonio de Zamora. Más exactamente, el madrileño no tuvo otra preocupación ideológica y política que la de la amnistía después de la Guerra de Sucesión y la de un sentimiento pacifista muy acorde al estado anímico de sus últimos años.

Esta posición ideológica y política será el resultado de sus experiencias y del tono de los acontecimientos políticos en España que iban a regir su destino. Es a partir de 1707 que, ante lo vivido por él mismo el año anterior, empieza a surgir una preocupación social mucho más acuciante y de distinta índole que la meramente moral y de rectificación de los vicios ignorantes expuestos burlesca y satíricamente en las comedias de figurón y de magia. Esta se trata, precisamente, de lo destructor y aniquilador para el hombre que es la guerra. Parece ser que su progresivo apartamiento de la dramaturgia regia y palaciega le hará darse por vencido hasta el punto de aborrecerlo en el aspecto de intervención política propiamente dicha y centrar sus desasosiegos y, por lo tanto, “ocasionalidad” general de todas sus obras en lo fatal y demoniaco que supone una guerra civil. Nacerá en él poco a poco una voluntad de perdón general y de tratamiento honroso a los perdedores de la guerra para, de esa forma, conseguir cuanto ante su reinserción nacional –después que, por

¹¹⁶³ Feijoo, “Paradojas políticas y mentales”, citado desde Zavala, *Clandestinidad... Op. cit.*, p. 145.

supuesto, se hayan retractado de sus errores y hayan jurado lealtad al legítimo rey— y consumir verdaderamente la cohesión para trabajar conjuntamente todo el reino en pos de la urgente reconstrucción y progreso del estado. En la *Todo lo vence el amor*, toda la significación —empezando con el príncipe Luis— parece mirar a que, reafirmada la dinastía Borbón y encarada la guerra, el amor, unidad y el perdón ha de substituir a la guerra y confrontación. Este aspecto principalmente de la amnistía y la fraternidad por la causa nacional que enarbola Felipe V se dará completamente con las significaciones “ocasionales” de *Viento es la dicha de amor* y *Desprecios vengan desprecios*, relativos a la corrección de la actitud de los condes de Lemos una vez fueron liberados del presidio por traidores.

Pero cuando más claramente se ve en Zamora un posicionamiento antibélico es después de la llegada al trono de Isabel de Farnesio y de la agresiva política exterior de Alberoni. En las fiestas reales de *Amar es saber vencer* y *Angélica y Medoro* se observan unas clarísimas connotaciones, tal y como se han visto en la “ocasionalidad” de esta última, de reparo al despotismo de Alberoni y de las pretensiones caprichosas de los reyes que solamente han traído guerra y otra vez la miseria a una España que todavía no ha superado la anterior. Por lo tanto, la última participación de Zamora en el Coliseo del Buen Retiro es un claro mensaje pedagógico hacia el futuro Luis I de que adopte una postura de pacificación y de alianzas con las potencias europeas. Lejos quedará la visión de la guerra de *¿Qué más castigo que celos?* o *La Verdad y el Tiempo en tiempo* como medio para la victoria de la justicia y de la verdad. Por ellas dos su país fue arruinado y expoliado¹¹⁶⁴ a la vez que arrasado, y masacrado. La llegada de Isabel de Farnesio y su codicia por conseguir a base de, otra vez, las armas, reinos para sus hijos agravará todavía más esa percepción fatídica de la guerra y miserable de las ambiciones de unos pocos que condenaban a la muerte a muchos otros.

En esa preocupación de Zamora por la amnistía y la paz para fortalecer la reconstrucción del país pueden verse principios de una ética utilitaria que siempre irá de la mano en la vida del dramaturgo —como así lo han demostrado las piezas— de la casuística bien entendida. Por lo tanto, en el ideario político del final de su vida Zamora apenas varió de lo que expresó en las fiestas reales del reinado de Carlos II, es decir: «más ministros capaces, equilibrio constante con las virtudes de justicia, piedad y prudencia. Solo así el

¹¹⁶⁴ En 1713 se aplicó un nuevo impuesto de 40 reales por vecino para sufragar el gasto del Estado, la mayor parte del cual iba directamente al ejército. No obstante, esto no fue suficiente para el saneamiento de la Hacienda, pues «solo el gasto de la guerra ascendía a más de 233 millones de reales; al sumarle el de las Casas Reales el del Estado, faltaban cerca de 155 millones de reales» (*Ibid.*, p. 287).

vasallo será feliz y la república se podrá beneficiar. Felicidad y utilidad son entidades orgánicas»¹¹⁶⁵. Véase que, a pesar de estas palabras estar dedicadas a Feijoo, sirven exactamente igual de bien para Antonio de Zamora.

Pero el sentimiento y responsabilidad que unirá a Grimaldo con el dramaturgo será el de la lealtad a la autoridad del rey. No hace falta volver a comentar que, si bien en su teatro palaciego Zamora transmite mensajes de crítica política a figuras próximas al rey, estos siempre salen desde el máximo respeto y contemplando al monarca como el natural por linaje divino para llevar el reino. Como tal, sus decisiones son las únicas que prevalecen porque han salido de la justicia que él representa. La defensa de la causa borbónica del dramaturgo con la campaña de promoción nacional durante los primeros años de la Guerra de Sucesión es más que una muestra de ello, como igual sucede con el Secretario de Estado:

Grimaldo dominaba los resortes de la administración y la política del país, era muy hábil para contribuir a sacar adelante los proyectos de otros, siempre que el rey los hubiera adoptado como suyos. Él estuvo, ante todo y sobre todo, al servicio de Felipe V, impulsándole en sus decaimientos y manteniendo el funcionamiento de la administración.¹¹⁶⁶

Ambos acataron a ambos reyes cuando estos así lo mandaban, a pesar que a veces pudieran estar en desacuerdo¹¹⁶⁷. Ese progresismo político, por lo tanto, tenía como figura principal a la autoridad del rey, mostrándole siempre una lealtad excepcional. Así, pues, puede decirse que en 1722 Zamora podía confiar, al menos, en el aspecto político de aquel al cual le dedicó sus *Comedias Nuevas*.

Pero rápidamente la cosa cambió. Después del breve reinado de Luis I, el 7 de septiembre de 1724 Felipe V iniciaba su segundo mandato. Esta vez, el príncipe de Asturias era Fernando, segundo hijo del Borbón con María Luisa de Saboya. Deseosa todavía en 1725 de colocar en lo más alto a sus hijos, la reina Isabel de Farnesio continuó con sus planes personales. No obstante, el episodio de Alberoni y de la derrota de España frente a la Cuádruple Alianza en 1719 le advertiría ahora de actuar por la vía diplomática, eso sí, secretamente. Así, pretendió firmar la paz directamente con el Imperio mediante el matrimonio de sus hijos Carlos y Felipe con archiduquesas. De esa manera se aseguraba que su descendencia fuera, en un futuro, gobernadores de sus propios territorios. Y, como

¹¹⁶⁵ Zavala, *Clandestinidad... Op. cit.*, p. 145.

¹¹⁶⁶ Castro, *A la sombra de Felipe V... Op. cit.*, p. 380.

¹¹⁶⁷ «La reforma de los Consejos en noviembre de 1713 tuvo que parecerle arriesgada en exceso, porque conocía muy bien lo que estaba en juego; pero la imponía el monarca así que calló» (*Ibid.*, p. 380).

no, en esas aspiraciones todavía seguía Italia. Lo interesante en el caso es que José Grimaldo, que era el primer ministro y el hombre con quien más confiaba el rey, al principio no supo de los movimientos de la reina, que había elegido a Juan Bautista Orendayn y Azpilcueta y a Ripperdá como ejecutores de las órdenes secretas. Grimaldo intentó detener la maniobra por ser «contrario a lo ya acordado cinco años antes, al adherirse Felipe V a la Cuádruple Alianza»¹¹⁶⁸. De esa forma, en noviembre de 1725 firmó Ripperdá los acuerdos matrimoniales, aunque no aseguraban todavía nada más que el inicio del restablecimiento de las relaciones diplomáticas. A su llegada a Madrid, holandés recibió el título de duque y Grande de España, mientras Orendayan el de marqués de la Paz. Pero no fue lo único que cambió:

El 12 de diciembre de 1725 recibió Ripperdá un doble y extraño nombramiento: el de secretario de Estado, que le permitía refrendar la legislación firmada por el monarca, los despachos y expedientes; y el de secretario del Despacho sin más, sin especificación concreta de los negocios que podía desempeñar.¹¹⁶⁹

Como es lógico, esto hizo desplazar a Grimaldo. Después de la caída de Ripperdá siguió manteniendo el Ministerio de Estado. No obstante, aquella permanencia era más un gesto del propio rey por el «amor y celo con que por la serie de tantos año ha servido V. E. a sus reales pies»¹¹⁷⁰. Pero lo cierto era que, como el poeta, sobre el final de 1726 su sustituto, Juan Bautista de Orendayn pidió el cese del marqués por su «avanzada edad y achaques»¹¹⁷¹, siendo definitivamente cesado el 30 de septiembre de ese año. La oposición que al final la reina tuvo hacia él¹¹⁷² y la desaprobación del negocio del casamiento con las archiduquesas como quería Isabel de Farnesio fueron las excusas para apartar al que había sido jamás el hombre – ahora ya viejo– más fiel y comprometido con el bien de Felipe V. El alejamiento de Grimaldo del gobierno atendía a una cuestión muy parecida a la que le ocurrió a Zamora con las fiestas reales:

A pesar de la flexibilidad que había mostrado Grimaldo para adaptarse a todo tipo de situaciones políticas y cortesanas desde 1705, la sensatez que le caracterizaba y su tendencia a

¹¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 373.

¹¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 374.

¹¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 379.

¹¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 379.

¹¹⁷² «José Grimaldo, un vasco rechoncho que se sujetaba el estómago con las manos cuando hablaba y que se veía obligado a soportar las mofas de Isabel de Farnesio» (John Lynch, *Historia de España. 5. Edad Moderna – Crisis y recuperación, 1598-1808*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 447).

los métodos tradicionales de gobierno y de la política exterior iban a dejarle progresivamente, pero en poco tiempo, fuera de juego.¹¹⁷³

En el ámbito oficial y del gobierno, los tiempos de Grimaldo y Zamora habían pasado. Pudieron y supieron integrarse en las innovaciones de principio de siglo debido a su perfil progresivo y su voluntad ilustrada. Pero no podían ir más allá de lo que fueron; no por inaptitud, sino por concepción natural. Zamora no podía hacer lo que haría Cañizares ni Grimaldo lo que hará José Patiño, el ministro de Marina e Indias que, junto con Isabel de Farnesio, acabarían de gobernar el reino de un rey ya totalmente desequilibrado y continuamente melancólico. Pero lo que está claro es que ellos dos fueron dos exponentes de aquel tipo de hombres claves para todo tipo de transición. Grimaldo murió el julio de 1733, cuando el nombre de Zamora empezaba a emponzoñarse con las serpientes de las envidias, del aprovechamiento, del rechazo y de la incomprensión mientras la erosión del propio tiempo al que pertenecieron dramaturgo y ministro haría perder en la memoria de los que les sucedieron la valía de estos dos hombres.

¹¹⁷³ Castro, *A la sombra de Felipe V...* *Op. cit.*, pp. 371-372.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Antonio de Zamora fue un hombre hijo de su tiempo. La evidencia se vuelve incógnita cuando se observa detenidamente la falta de un conocimiento extenso y transversal del verdadero carácter que tuvieron las expresiones de su paso por el mundo de los hombres cambiantes. Fueron, precisamente, estos últimos quienes empezaron a volver erial el vivaz soto de la realidad personal y dramática que fue el madrileño. El estudio de la recepción de la obra de Antonio de Zamora destapa los defectos surgidos de la posición ideológica que condicionó la percepción literaria y dramática. Las interpretaciones y la utilización del madrileño tanto por los proclives al teatro neoclasicista como por los defensores del teatro nacional parten de la volatilización de la objetividad histórica y literaria del tiempo del madrileño y conllevan una inherente incompreensión. Este hecho ha descubierto el verdadero final y ocaso de la cultura, de la literatura y de la época barroca, ya que, cuando apenas diez años después de la muerte del poeta nadie sino aquellos que lo conocieron –y por lo tanto coetáneos– pueden todavía interpretarlo independientemente del parecer o gusto literario de su tiempo, es que definitivamente se había iniciado un profundo y generacional cambio de concepción intelectual y cultural en España. Por lo tanto, el verdadero barroco durará –aunque de forma residual– hasta la desaparición de aquellos que pudieron comprender la obra de Antonio de Zamora; aquellos que conocieron y compartieron el mismo tiempo con el dramaturgo, tales como José de Cañizares, fray Juan de la Concepción y Felipe de Medrano.

Incluso en los aspectos en los que parece que los neoclásicos supieron valorar la dramaturgia de Antonio de Zamora –y por extensión gran parte de la barroca–, se reconoce que lo que les impedía poder comprenderla hace que, precisamente, sea solamente una coincidencia, tal y como sucedió por la comedia de figurón alabada por Luzán y cultivada por Iriarte. Por ese motivo, aquellos neoclásicos no supieron reconocer las ideas progresistas y aperturistas del dramaturgo ilustrado barroco, muchas de ellas propugnadas por los mismos neoclásicos. De ahí la coincidencia en el figurón no es más que es un gran motivo de la incompreensión hacia Antonio de Zamora de aquellos autores. Solamente reconocieron y aceptaron aquello que se mostraba claro y simple a la incuestionable preceptiva y a su ideología; solamente pudieron admitir lo que la luz de la razón puede alumbrar, y en ello no estaban ni las comedias de magia, ni las fiestas reales ni mucho menos los autos sacramentales.

Esta recepción desvirtuada y, por lo tanto, errónea motivó la postergación del dramaturgo y, con él, la fundamental etapa de entresiglos. Pero en Leandro Fernández de

Moratin se encuentra una excepci3n totalmente parad3jica. Si bien hay que considerarlo como el primero que situ3 a Antonio de Zamora en la historia del teatro espa3ol, reconoci3ndole la importancia que tuvo para su 3poca, fue a la vez el que de una forma m3s incomprendida y alejada de la realidad lo interpret3. El despotismo neocl3sico nacido de sus posturas ortodoxas y que prim3 en la percepci3n y cr3tica al autor de *El hechizado por fuerza* radicaliz3 la valoraci3n que hab3an hecho sus predecesores. Conclu3a as3 la extinci3n que tuvo la cr3tica literaria del siglo XVIII del reconocimiento de la verdadera significaci3n y aporte social del figur3n. En Moratin hab3a desaparecido el reconocimiento de esa excepcionalidad del g3nero por la coincidencia pedag3gica y sat3rica, de su modernidad y, como tal, sus fiestas reales o de magia no eran m3s que desprop3sitos de desali3nado gusto totalmente vac3os de la funci3n social o pol3tica que deb3a de tener el teatro. Con el que se puede denominar 3ltimo gran neocl3sico –acaso el 3nico – se lleg3 al grado m3ximo de incomprensi3n de Antonio de Zamora, aunque fuera el primero que combati3 contra su olvido.

A pesar de eso, se ha demostrado que una cuesti3n que ha sido poco atendida en el desarrollo de la batalla por el teatro en el siglo XVIII adquiere en la recepci3n popular de Zamora una importancia que es ineludible prestar atenci3n. Se trata del papel que tuvo la industria teatral de los 3ltimos dos tercios de siglo. Como se ha visto, adem3s de tener una relevancia importante como opositora a las primeras reformas teatrales de los neocl3sicos, sino que esta influy3 mucho en la recepci3n de las piezas teatrales del tiempo anterior, alternando seg3n las demandas del p3blico los originales, haciendo que se sumara una desorientaci3n m3s a la propia de la incomprensi3n del teatro barroco de la nueva 3poca. Precisamente a los teatros p3blicos era donde se dirig3a la mayor parte de las censuras de la cr3tica neocl3sica, por lo que este era un claro contaminador de la recepci3n de los originales –valga el ejemplo de la zarzuela *Viento es la dicha de amor* para ello– que, lejos de posicionamientos literarios, se convirti3 en el tercer frente de la problem3tica del teatro dieciochesco.

El detenimiento y estudio de la recepci3n de la obra de Antonio de Zamora se postula, por consiguiente, como una magn3fica herramienta para acabar de comprender el tono tan alejado del verdadero que fue tergivers3ndose por entre la historia. En 3l se reconoce la recepci3n de su dramaturgia como indicador del cambio de etapa cultural y literaria en Espa3a, pero, sobre todo, aporta los motivos principales por los que el primer tercio de siglo fue casi evadido en la historiograf3a siguiente. Fue precisamente la intolerancia

producida por la incomprensión y la ortodoxia ideológica y literaria de los propios neoclásicos lo que introdujo la concepción que pasó después al siglo XIX –con muy pocas y singulares excepciones– de desprestigio y falta de una literatura y de un teatro español de calidad, lo que condujo inevitablemente al olvido.

El principal descuido que cometieron los protagonistas de la historia que llevó al ostracismo a Antonio de Zamora los siguientes dos siglos fue el no reflexionar ante las palabras del propio dramaturgo en el prólogo a sus *Comedias nuevas* de 1722. El inicio de esa erosión de la cohesión cultural y literaria en España llevó al madrileño a publicar un primer tomo de algunas de sus mejores comedias como reacción y defensa ante la tormenta de arena que voces como las pseudónimas de don Panuncio o don Armengol cargaban contra él. En las palabras preliminares, Zamora hizo patente su concepción teatral como todavía viva y exitosa. Y ahí residía, precisamente, la diferencia. El sentido dramático para el madrileño, si bien tiene en cuenta el estudio, atiende indiscutiblemente a la práctica como única ley para la escritura, es decir, como Lope de Vega y Calderón, tiene una percepción pragmática y dinámica del teatro, que se crea para su representación, tanto palaciego como popular, y atiende a los menesteres que van surgiendo en la praxis dramática. La experiencia –que no las preceptivas– es la mejor y exitosa maestra para potenciar el talento innato. Por ese mismo motivo el madrileño estará abierto a la asimilación y armonización de elementos y recursos extranjeros en su dramaturgia barroca que puedan enriquecer la práctica teatral en sí.

Así pues, el estudio del prólogo a *Comedias nuevas* de 1722 y su contextualización literaria aporta una irrefutable prueba de la magnitud que ya en aquel tiempo empezaba a tener el elemento clasicista, sintomático de los nuevos y distintos tiempos que estaban por venir y que se oponían ya con el barroco porque no tenían nada que ver. Este prólogo es el testimonio, precisamente, de la importancia que tuvo el primer tercio del siglo XVIII como un verdadero tiempo de transición; un tiempo constituido entre asimilación y aceptación de elementos extranjeros, reivindicación de lo nacional y propio y férrea oposición al autodenominado buen gusto de los clasicistas, que pretendía la radical transformación del teatro español por una cuestión de intolerancia e incomprensión –como se ha visto en el primer capítulo–. No solamente ha sido su estudio importantísimo para añadir testimonios del olvidado y desprestigiado teatro barroco con los Borbones, sino que en sí y todo lo que significa, el prólogo a *Comedias nuevas* de Antonio de Zamora es la mejor muestra de la singular concepción dramática de aquella compleja e híbrida época literaria y, después de

Teatro de los teatros de Bances Candamo, último testimonio de la poética teatral del barroco en España.

No obstante, hay en la multitud de géneros que cultivó el autor de *El hechizado por fuerza* uno que, precisamente, no ha sido rescatado en concepción tal y como estuvo en la época. Para la profundización en las fiestas reales barrocas del dramaturgo era indispensable realizar una revisión propiamente del género. Esta se centraba en la realización de una teorización que ya no solamente permitiera explicarlo desde todos sus aspectos, sino que, ante la complejidad y lo monumental que es propiamente el género, era indispensable un reconocimiento de los rasgos principales que posibilitan, precisamente, la existencia de fiestas reales barrocas. La singularidad de esta percepción ha radicado en una atención totalmente multidisciplinar y que rebasa, en mucho, la dimensión eminentemente literaria e incluso artística del género como hasta hoy pocas veces se ha hecho. De ese estudio ha surgido una definición que concrete y pueda comprender mucho mejor los tres grandes rasgos que conforman el género. Así pues, la fiesta real barroca es una ceremonia espectacular elitista, ostentosa, dinámica y aglutinadora de todas las artes –unión artística de poesía, música y escenografía mediante el nexo de la actuación y teatralidad de lo que resulta una supradimensión artística–, motivada por una precisa y determinada “ocasionalidad” espacio-temporal e histórico-política. Esta está configurada mediante el mensaje oficial y panegírico-propagandístico y la intencionalidad extraoficial del autor según su interpretación de las circunstancias políticas próximas a esa ocasión por la que se hace la pieza, enlazándose con la función del espectáculo en sí como reflejo de la persona homenajeada y de lo que esta representa. El resultado de la unión de estos dos conceptos está expuesto mediante el elemento fabuloso y no realista que representa la superioridad de los destinatarios elitistas del espectáculo en sí. Esta observación y reflexión sobre los tres grandes rasgos ha permitido diferenciar los subgéneros según, sobre todo, la mayor o menos proporción de la dimensión musical en el conjunto global de los espectáculos. Así, se reconocen las fiestas cantadas, las zarzuelas o las óperas hispanas.

A pesar de esto, la teorización del género no hubiera sido posible sin una interiorización y, en cierta parte, sin un ejercicio de resucitar vivamente lo que significaba el género mediante una fusión de horizontes del presente de las fiestas con el propio del que las ha interpretado. Solamente así puede captarse de la forma más objetiva posible la totalidad que supuso el género. Es entonces cuando puede comprenderse realmente que el espectáculo de las fiestas reales es un orbe perfecto, etéreo y material, a la vez, que

reproduce agrupando todo lo que el barroco fue, es decir, la propia recreación artificial del reflejo filosófico, teológico, artístico, social y político en la tierra de la visión cosmológica del universo y de la existencia bajo la gran bóveda compuesta por el enorme manto negro donde los astros rigen el orden natural. Por eso no extraña que Gracián tuviera en la corte el microcosmos del universo, donde están todas las perfecciones y todos lo vicio del hombre, por lo que son las fiestas reales la expresión por antonomasia de la corte. Con ellas tanto los espectadores como los creadores logran fundir su individualidad con la dimensión real en la que estaba viviendo, participando, por lo tanto, en el misticismo de la corte, miniatura del mundo barroco. No de otra manera podía, entonces, comprenderse el género dramático poético-musical, tal y como se ha logrado.

Es solamente entonces cuando, descubierta la fiesta real barroca como la medida del hombre, del mundo y de la cosmología del barroco, es posible estudiar detenidamente la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora atendiendo a su idea general de teatro, al momento cambiante en que vivió y advertido de los terribles errores que se cometieron en su recepción posterior. En ese sentido, la observación de todos los aspectos relacionados con la “ocasionalidad” de sus fiestas reales ha aportado descubrimientos suficientes como para poder conocer profundamente su producción poético-musical. El estudio de este rasgo genérico ya no solamente ha permitido abstraer la intencionalidad y compromiso político de las piezas ellas y que determinan la trama de cada una de ellas – nunca antes tratadas–, sino que también ha servido para, precisamente, situar de una manera específica y argumentada la datación y el motivo que llevó a Zamora a crearlas. Fiestas reales como *Viento es la dicha de amor* (1708) y *Desprecios vengan desprecios* (1708) han podido ser datadas a partir de la “ocasionalidad” que las forjo, del mismo modo que comedias de figurón tan importantes como *El hechizado por fuerza* (1698) o *Don Domingo de don Blas* (1707). Además, se han descartado definitivamente la supuesta autoría del madrileño de otras piezas que hasta la fecha se le atribuían, así que permiten así delimitar mucho más la obra completa del dramaturgo para los futuros trabajos e investigaciones.

Aquello que más ha centrado el estudio propiamente de su dramaturgia poético-musical ha sido el reconocimiento y comprensión de todos los vericuetos que, de principio a fin, lo llevaron a escribir fiestas reales barrocas. Por un lado, se ha descubierto la forja y aprendizaje de un dramaturgo palaciego, momento especialmente importante para el devenir y la carrera de un hombre de la altura y significación teatral como Antonio de Zamora. Lo relevante de este inicio al arte de las fiestas reales atiende especialmente lo

relativo a la “ocasionalidad”, verdadero nexo de unión entre el destinatario de las obras –es decir, el panorama político y sus protagonistas– y el observador con voluntad pedagógica y consejera para el rey que es el dramaturgo, tal y como se ha percibido de la producción poético-musical en el reinado de Carlos II. Precisamente, el reconocimiento del compromiso político del autor con el progreso y la búsqueda del bien común le hizo combatir a cualquier tipo de partidismos y nepotismos imperantes en la élite gubernamental del último Austria. Los objetivos de censura en la significación “ocasional” en las fiestas como *La Verdad y el Tiempo en tiempo* (1696) y *Muerte en amor es la ausencia* (1697) son claras pruebas de ello.

Por otro lado, el tratamiento de sus piezas con la nueva monarquía ha revelado y corregido, precisamente, la opinión de Zamora como partidario de los Borbones antes de su llegada. Si es cierto que el deseo de cambio político es indiscutible, el sentido de lealtad y respeto hacia la figura del rey demuestra la importancia que el cumplimiento de la legalidad y la justicia tenían en el madrileño. Será cuando Carlos II designe como heredero a Felipe V el momento para que Antonio de Zamora ponga todo su teatro al servicio de la causa lícita y, por lo tanto, la verdadera. Esto hará que se convierta en un miembro destacado en la campaña nacional por la nueva dinastía que todo su teatro tuvo durante la Guerra de Sucesión. En todo momento mantuvo este posicionamiento mientras su delicada salud se lo permita, incluso cuando las preferencias y proteccionismo de la Casa Real a la compañía de los Trufaldines alejaban a él y a sus compatriotas de la primera línea del escenario áulico. Será, justamente, en la solución a este menosprecio que fue el decoroso equilibrio entre la representatividad oficial española y el gusto privado de los reyes –fruto de la perspicacia política y mediática de la princesa de los Ursinos– cuando Antonio de Zamora concluya el proceso de asimilación de elementos poético-musicales extranjeros en sus fiestas reales. La aceleración de esa evolución estética que solventase las exigencias del nuevo gusto operístico de los reyes nunca supondrá una alteración de la concepción dramática barroca del madrileño. Se convertirá en el principal recurso con el que reivindicar la continuidad del derecho de lo español a ser los responsables de la auto-expresión y representación de la Monarquía en las celebraciones oficiales.

La intensidad y la trascendencia de esos cambios, así como el acento político que los producen en ese decoroso equilibrio del teatro palaciego, han sido descubiertas mediante la observación de la “ocasionalidad” de todo ese periodo. Después de la llegada de Isabel de Farnesio se radicalizan las exigencias oficiales y –esta vez sí– se inicia un proceso de

prevalencia de la música italiana que arrastra a las fiestas reales españolas. No obstante, Antonio de Zamora no pudo contribuir a ello más que con *Angélica y Medoro*, significativa excepción en su dramaturgia, creada, precisamente, en el año representativo de su decadencia vital al trasiego de envidias cortesanas e inicio de la crítica clasicista que tanto incomprensible daño le haría, de la definitiva incompatibilidad palaciega y del declive anímico y físico que lo llevará a morir cansado del mundo de los hombres en 1727.

No obstante, como se ha comprobado, la última etapa del dramaturgo es inmensamente interesante. En la interpretación de la “ocasionalidad” específica de las piezas poético-musicales de Zamora y en la del panorama general de las fiestas reales de su tiempo se ha logrado recuperar claramente los motivos de la evolución que tuvo el género después de la muerte del madrileño. La dramaturgia musical barroca llegó a su límite con la introducción armónica del lenguaje musical operístico italiano. Después fueron condicionamientos de índole política los que iniciaron, por una parte, un verdadero cambio en la estructura dramática del género hacia una imitación del clasicismo francés e italiano – como en el caso de Cañizares– y, por otra parte, provocaron el total traslado de aquella dramaturgia poético-musical de inalterable naturaleza barroca y origen palaciego hacia el éxito del teatro comercial. Con ello se llegaría a la transformación total del género con su popularización a lo largo del siglo XVIII, proceso en el que Antonio de Zamora tuvo mucho que ver. Pero lo más significativo es que incluso en la etapa de máxima hegemonía de la música y gustos operísticos italianos no hubo una oposición destructiva entre el elemento español y el extranjero, sino que la heterogénea barroca siempre fue armonizadora y de beneficiosa competitividad como se ha demostrado con piezas como *Todo lo vence el amor* o *Angélica y Medoro*. En todas estas piezas la “ocasionalidad” propia de la dramaturgia poético-musical barroca se yergue como elemento invariable a la vez que demuestra en su última etapa dramática el pragmatismo y aperturismo de este autor ilustrado barroco –atributo siempre relacionado a él– con la asimilación total de los elementos franceses e italianos y con la capacidad y advertencia de saber cubrir las necesidades que surgieron con el nuevo panorama artístico tras la llegada de los Borbones. La evolución de la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora, por lo tanto, encarna la renovación y el progreso junto con la concepción cosmológica y artística de la tradición barroca, aquella modernidad de cuyo tiempo fue hijo.

Tal y como se ha ido comprobando, la metodología empleada en cada uno de los capítulos y la forma en que se han tratado exceden en mucho el estadio meramente

literario. Este trabajo no adolece de una sobrecarga histórica: esta son las circunstancias que determinan y modulan las diferentes expresiones de la humanidad sobre el tiempo. La historia no es más que la plataforma sobre y donde fue gestándose la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Lo que se ha intentado en todo momento es interpretar los testimonios, obras, datos y demás indicios que han llegado hasta hoy como parte de un ejercicio de objetividad histórica y de empatía con los protagonistas de cómo vivieron su tiempo, cuyo paso dejaron escrito para la posteridad, luchando contra el olvido. Por ello la observación y tratamiento de la “ocasionalidad” en todos los planos se yergue como un método de incuestionables beneficios para la investigación del género poético-musical barroco en toda su extensión. Y, para lograrlo, la importancia del estudio interdisciplinar ha resultado fundamental para conseguir el objetivo primordial del presente trabajo: la recuperación del patrimonio literario, cultural e intelectual que supusieron la obra dramática de Antonio de Zamora y el género de las fiestas reales españolas en uno de los periodos, precisamente, más descuidados, incomprensidos y, a la vez, decisivos de la historia artística y cultural de España. Solamente comprendiendo la ideología propia del autor, su carrera dramática, que fue evolucionando por unas muy determinantes circunstancias políticas, sociales, morales, dramáticas e incluso biográficas, y teniendo la misma concepción de las fiestas reales que el madrileño puede sentirse con toda la profundidad y relevancia que tuvo en 1722 esta aria de, precisamente, su pieza poético-musical más evolucionada, *Angélica y Medoro*:

REINALDOS Suspensa la planta,
 o cae o tropieza;
 el paso que empieza
 le pierdo y le doy.
 ¿Dónde estoy? ¡Qué sé yo dónde estoy!
 Confusa tiniebla,
 asombro y espanto,
 si acaso la niebla
 es luz del encanto,
 yo soy, y no temo, pues se lo que soy. ¹

Antonio de Zamora dejó una extensa obra dramática como reivindicación de que estaba existiendo; ya entre la decrepitud del gobierno de los hombres, ya entre la ilusión y el desengaño, acabó el tiempo del mundo inconstante devorándolo en vida e hizo que su muerte no valiera más que unos ecos hijos del agobio. Pero reside en cada uno de sus

¹ Zamora, *Drama músico u ópera escénica...* Op. cit., f. 20r.

CONCLUSIONES

testimonios dramáticos la garra de la lucha y el continuo movimiento que es la vida. Fueron sus fiestas reales planetas de luz y oscuridad que le otorgaron la libertad única del que puede decir “yo estoy existiendo”. Es nuestra responsabilidad impedir que esa singular expresión se mantenga solo como recuerdos de una noche.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Las refundiciones del siglo XVIII", en *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 33-42.
- , "La ilustración española", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 13-39.
- , "Poesía", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, 43-134.
- ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010.
- ALBIAC BLANCO, María Dolores, *4. Razón y sentimiento. 1692-1800. Historia de la literatura española*, José Carlos Mainer (dir.), Barcelona, Crítica, 2011.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1972.
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres*, Madrid, Benito Cano, 1789, 4 tomos.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Traducciones, adaptaciones y refundiciones", en *Historia de la Literatura española. Siglo XIX. I*, Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 267-275.
- , *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011.
- ANDIOC, René, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- , "Los teatros", en *Historia de la literatura española*, Jean Cannavaggio (dir.), Barcelona, Ariel, 1993, pp. 89-118.
- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse Presses Universitaires du Mirail, *Anejos de Crítico* 7, 1996/1997, 2 vols.
- ANDRÉS, Juan *Origen, progreso y estado actual de la literatura*, Madrid, Antonio Sancha, 1787, tomo IV.
- ANDRÉS, Ramón, *El luthier de Delf*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- ANTONUCCI, Fausta, "La materia caballeresca en el primer Lope de Vega", en *La comedia de caballerías: actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- ARAM, Bethany, *La reina Juana: Gobierno, poder y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

- ARELLANO, Ignacio, “Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro”, en *Iberoromania*, n° 28-28, 1988, pp. 42-60.
- , “Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo”, en *Criticón*, n° 42, 1988, pp. 169-192.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARMONA, José Antonio de, *Memorias cronológicas*, Álava, Diputación Foral, 1988.
- , *Memorias cronológicas sobre el origen de las representaciones de comedias en España*, Charles Davis (ed.), Woodbridge, Tamesis Book, 2007.
- AROLA, Raimon, *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*, Barcelona, Herder, 2012.
- ARTEAGA, Esteban de, *Le rivoluzioni dl teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, tomo II.
- AUBRUN, Charles, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.
- BAJINI, Irina, *Il mito, la maschera e la musica nell'opera di Antonio de Zamora. Intersezioni culturali nel teatro spagnolo tra '600 e'700*, tesis doctoral dirigida por María Teresa Cattaneo, Bologna, Università degli studi di Bologna, 1995.
- , “Intersecciones culturales en la zarzuela de principios del siglo XVIII, *Veneno es de amor la envidia*”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmen Caballero Fernández-Rufete, (eds.), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 249-260.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.
- BALLESTEROS TORRES, Luis, “Universitarios alcaláinos en el Consejo de las Indias, 1701-1800”, *Estudios de Historia social y económica de América. Actas de las III jornadas sobre la presencia universitaria española en América, la Universidad en la época borbónica*, Alcalá de Henares, Universidad, 1991, pp. 240-267.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Poesías Cómicas. Obras póstumas*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722, tomo I.
- , *Poesía selecta*, Santiago García-Castañón (ed.), Gijón Libros del Pexe, 2004.
- , *Obras líricas*, Julián de Río Marín (ed.), Madrid, Nicolás Rodríguez Francos, 1720.
- , *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970.

- BAQUERO, Arcadio, *Don Juan y su evolución dramática. Tomo II*, Madrid, Editorial Nacional, 1966.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos*, BAE, Madrid, Atlas, 1968, vol. 2.
- BAVIERA, Adalberto de, “Mariana de Neoburgo y las pretensiones bávaras a la sucesión española (Continuación)”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 80, febrero 1922, pp. 107-122.
- BAVIERA, Adalberto de, y MAURA GAMAZO, Gabriel, *Documentos inéditos referente a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, Madrid, Real Academia de la Historia – Centro de estudios políticos y constitucionales, 2004.
- BECKER, Danièle, “El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*”, en *Revista de Musicología*, V, 2, 1982, pp. 297-308.
- , “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, Sebastián Neumeister (coord.), Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. I, pp. 353-364.
- , “El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. II, pp. 409-434.
- BÈGUE, Alain, “Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus Majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: sociabilidad cortesana y República de las Letras en las postrimerías del reinado de Carlos II”, en *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 45-119.
- BENEVOLO, Leonardo, *Introducción a la Arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- BERTINI, Giuseppe, “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma”, en *El arte en la corte de Felipe V*, Morán Turina, Miguel (ed.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 417-433.
- BLUMENBERG, Hans, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos”, en *Terror un Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, H. Fuhrmann (ed.), Munchen, 1971, pp. 11-66.
- BONET Correa, Antonio, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca” en *Teatro y fiesta en el barroco. España e Hispanoamérica*, José María Díaz Borque (coord.), Barcelona, Serbal, 1986, pp. 41-70.

- BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, EDAF, 1982.
- CADALSO, José, *Cartas Marruecas. Noches lúgubres*, Emilio Martínez Mata (prólogo y edición) y Nigel Glendinning (estudio preliminar), Barcelona, Crítica, 2000.
- CAIRNS, Trevor, *Caballeros medievales*, Madrid, Akal, 2009.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar y ser amado y la divina Filotea*, Luis Galván (ed.), Pamplona–Kassel, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2006.
- , *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro*, Rafael Mestre (ed.), Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- , *Autos sacramentales completos, nº 42, La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca Primero y segundo Isaac*, Alejandra Pachecho (ed.), Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2003.
- , *El gran teatro del mundo*, Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (eds.), Barcelona, Planeta, 1991.
- , *El Laurel de Apolo*, en *Obras*, Juan Eugenio Hartenbusch (ed.), Madrid, Hernando, (Biblioteca de Autores Españoles IX), 1849, tomo II.
- , *Fieras afemina Amor*, Edward M. Wilson (ed.), Kassel, Reichenberger, 1984.
- , *La devoción de la misa*, J. Enrique Duarte (ed.), Kassel – Pamplona, Reichenberger – Universidad de Navarra, 2001.
- , *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- , *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- , *Obras Completas. Dramas I*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969.
- , *Obras completas. Tomo I*, Ángel Valbuena Prat (ed.), Madrid, Aguilar, 1991.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, y TORREJÓN Y VELASCO, Tomás, *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), Kassel, Reichenberger, 1990.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *El teatro español*, Madrid, Iberoamericana, 1885.
- CAÑIZARES, José de, *Acis y Galatea*, María del Rosario Leal Bonmati (ed.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert – CSIC, 2011.

- CAPPELLETTI, Ángel J., *Mitología y filosofía: los presocráticos*, prólogo de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1986.
- CARANDINI, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878.
- CARNERO, Alonso, *Verdad política*, Amsterdam, Henri Desbordes, 1702.
- CARNERO, Guillermo, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 10, 1994, pp. 37-67.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CARRERAS, Juan José, “De Literes a Nebra: la música dramática española entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28.
- , “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)*, R. Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.
- CARVAJAL, Rodrigo de, *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*, Lima, 1631.
- CASARES, Emilio, “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...” en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, pp. 147-172.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, “De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín”, en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 206-212.
- , “Ramón de la Cruz y García de la Huerta”, en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 247-256.
- , “Temas y problemas de la literatura dieciochesca”, en *Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983.
- CASTRO, Concepción de, *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- CATTIAUX, Louis, *Física y metafísica de la pintura. Obra poética*, Tarragona, Arola, 1998.
- CATURLA, María Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Planeta, 2005.

- CEBRIÁN, José, "Historia Literaria", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 513-592.
- CEJADOR Y FRANCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana. Tomo IV. Épocas de Felipe IV y de Carlos II*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *La Gloria de Niquea*, Aranjuez, 12 Calles, 1991.
- , *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobernación de las Artes, 2004.
- CHECA BELTRÁN, José, "Teoría literaria", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 427-512.
- , *Pensamiento literario del siglo XVIII español: antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004
- CICERÓN, Marco Tulio, *Discusiones tusculanas*, Madrid, Gredos, 2005.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana, "De la fiesta al espectáculo: hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII", en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Jesús Murillo y Laura Peña García (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 251-260.
- COSSÍO, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- CORNEILLE, Pierre, *El Cid. Horacio*, Caridad Martínez (ed.), Barcelona, Planeta, 1985.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, José Carlos González Boixo (ed.), Cátedra, Madrid, 2007.
- CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, Mireille Coulon (estudio preliminar), Josep Maria Sala Valldaura (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.
- CUETO LÓPEZ DE ORTEGA, Leopoldo Augusto, marqués de Valmar, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952.
- DELGADO PAVÓN, María Dolores, *La Venerable Orden Tercera de San Francisco en el Madrid del siglo XVII. Sociedad confesional, caridad y beneficencia*, tesis doctoral dirigida por José Ignacio Ruiz Rodríguez, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2007.
- DEMATTE, Claudia, "Las proezas de Esplandián, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación*

- Internacional Siglo de Oro*, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coord.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. 1, 2004, pp. 613-628.
- DESCARTES, René, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Manuel García Morente, (ed. y trad.) Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *El don Juan español*, Madrid, Encuentro, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, José María, *Estructura social del Madrid de Lope de Vega*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1977.
- , “De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 207-238.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones Poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*; tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- , "Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)", en *Cuadernos Dieciochistas*, nº6, 2005, pp. 279-297.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995.
- DOVAL TRUEBA, María del Mar, "El retrato de don Antonio de Solís de Ribadeneyra", en *Goya: Revista de arte*, nº 288, 2002, pp. 186-188.
- DOWLING, John, “La farsa al servicio del naciente siglo de las luces: *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora”, en *Diálogos hispánicos de Amsterdam. 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm Den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. II, p. 275-286.
- DUMESNIL, René, *Historia del teatro lírico*, Barcelona, Vergara, 1957.
- DURÁN, Agustín, *Discurso (sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español)*, Donald L. Shaw (ed.), Málaga, Ágora, 1994.

- DURÓN, Sebastián, *Selva encantada de amor*, Raúl Angulo y Antoni Pons (ed.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2009.
- DURÓN, Sebastián, y NAVAS, Juan de, *Apolo y Dafne*, Raúl Angulo Díaz (ed.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2014.
- EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- , *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- , “Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca”, en *Castilla. Estudios de literatura*, nº 0, 2009.
- , *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- El prodigio de dos mundos, San Francisco Javier, y el Sacro Parnaso de las musas católicas*, Gabriela Torres e Ignacio Arellano (eds), Pamplona, Universidad de Navarra, *Pliegos volanderos del GRISO*, nº 3, 2002.
- ENCINA, Juan del, *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Castro, 1996.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio, *El frente catalán en la guerra de los Nueve Años, 1689-1697*, tesis doctoral dirigida por Antoni Simon i Tarrés, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- EXIMENO, Antonio, *Don Lazarillo Vizcardi*, Madrid, Sociedad de Bibliófilo Españoles, 1872, tomo I.
- , *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- FARAUKI, Nayla, *La relatividad*, Madrid, Debate, 1994.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, “Valor de la nobleza e influjo en la sangre”, *Teatro crítico universal*, Madrid, Blas Román, 1730, tomo IV, pp. 26-44.
- , *Teatro crítico universal*, Ángel-Raimundo Fernández González (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, *La crisis de la Monarquía*, Madrid, Marcial Pons - Crítica, 2009.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989, vol. 1.

- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *El último Almirante de Castilla. Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera*, Madrid, Viuda e hijos de E. Tello, 1902.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, *La comedia de figurón en los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, 2 tomos.
- FERNÁNDEZ LUZÓN, Antonio, "El legado cultural", en *Historia de España siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, Ricardo García Cárcel (coord.), Madrid, Cátedra, 2003, pp. 513-588.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obra dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín*, Paris, Augusto Bobée, 1825, tomo I.
- , *Orígenes del teatro español*, Madrid, Aguado, 1830, tomo I.
- , *Obra de don Leandro Fernández de Moratín dadas a luz por la Real Academia de la Historia. Tomo II. Comedias originales. Parte primera*, Madrid, Aguado, 1830.
- , *Comedias de Leandro Fernández de Moratín, con las noticias de la Real Academia de la Historia*, Paris, Librería Europea de Baudry, 1838.
- , *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867, 3 tomos.
- , *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, René Andioc (ed.), Madrid, Castalia, 1973.
- , *El sí de las niñas. La comedia nueva*, René Andioc (ed.), M^a Jesús Alcalde (guía de lectura), Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *La Petrimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, David T. Gies y Miguel Ángel Lama (eds.), Madrid, Castalia – Comunidad de Madrid, 1996.
- , *Teatro completo*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis-IVEI, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*, Madrid – Sevilla – Valencia, UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València, 1993.
- , "Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación", en *Anuario calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, pp. 163-189.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, "El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII", en *Anales de Historia de Arte*, 1998, n^o 8, pp. 171-195.

- , *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, tesis doctoral dirigida por Ángela Madruga Real, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- , *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- FOLLIOT, Valérie, “Le Costume comme support d’inscription”, en *Costumes de danse ou la Chair représentée*, Philippe Colette (comp.), París, La Recherche en Danse, 1997.
- FORNER, Juan Pablo, “Discurso imparcial y verdadero sobre el teatro español”, en *La Espigadera*, [Madrid], Blas Román, 1790, pp. 1-27.
- FREIXAS ALÁS, Margarita, *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*, tesis doctoral dirigida por José Manuel Blecua, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2003.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de C. Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, África, *Toledo entre Austrias y Borbones. Su aportación al inicio de la Guerra de Sucesión (1690-1706)*, tesis doctoral dirigida por José Cepeda Gómez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona, 1987.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro Hespañol. Comedias de figurón*, Madrid, Imprenta Real, 1785, 2 tomos.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio, *Resumen histórico de la literatura española. Segunda parte del manual*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1854 (primera edición de 1844, vol. II).
- GILABERT VICIANA, Gaston, *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*, tesis doctoral dirigida por Lola Josa, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- GIMÉNEZ CARO, Isabel, “La moralidad en el análisis decimonónico de las *Comedias escogidas* de Tirso de Molina”, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, Antonio Serrano (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 7-16.
- GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española. 4. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1983.

- GÓMEZ GÓMEZ, Margarita, *Sello y registro de Indias: imagen y representación*, Köln, Böhlau, 2008.
- GÓMEZ SALVAGO, Mónica, *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos: estudios y documentos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María, “La cultura del barroco: figuras e ironías de la identidad”, en *Devenires IV*, n° 7, 2003, pp. 125-165.
- GONZÁLEZ RONCERO, María Isabel, “Las zarzuelas de Antonio de Zamora: índice y comentario”, en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 34, n° 1, 2011, pp. 127-162.
- GOYENECHÉ, Juan de, “Vida de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, en Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Manuel Fernández, 1692, pp. 1-13.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Carlos Vaíllo (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- , *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, Luys Santa Marina (ed.), Raquel Asun (introducción y notas), Barcelona, Planeta, 1984.
- GUERRERO, Manuel, *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús di en la Consulta Teológica... donde se prueba lo lícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que han pretendido imponerla*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1742.
- GUNIA, Inke, *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, “Artículo crítico sobre el teatro de Ramón de la Cruz”, en *Semanario Pintoresco Español*, 21 de febrero de 1841, pp. 61-64.
- ELLIOTT, John H., *El Conde duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 2009.
- HELMAN, Edith, *Transmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- HERRERA CASADO, Antonio, *Palacios y casonas de Castilla-La Mancha: una guía para conocerlos y visitarlos*, Guadalajara, Aache, 2004.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- , “La comedia en el siglo XVIII”, en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne, Roberto Fernández (eds.), Lleida, Universitat de Lleida, 2012, pp. 111-140.
- HIDALGO, Gaspar Lucas de, *Diálogo de apacible entendimiento*, Bruselas, Roger Velpius, 1610.
- HOMERO, *Ilíada*, traducción y edición de Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 2006.

- HOTTOIS, Gilbert, *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1999.
- HUNEEUS GANA, Antonio, *Nueva paz: imperialismo o democracia, ensayo*, Valparaíso, Universo, 1945, volumen I.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *Teatro lírico español*, A Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996, 4 vols.
- IRIARTE, Tomas, *Hacer que hacemos*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1770.
- , *Los literarios en Cuaresma*, Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón (eds.), Madrid – Oviedo, Biblioteca Nueva – Universidad de Oviedo, 2005.
- , *Hacer que hacemos. Teatro cómico neoclásico*, Jesucristo Riquelme (ed.), Madrid, Ediciones de la Torre - Universidad de Valencia, 2014.
- , *La música*, Madrid, Imprenta real, 1789.
- JOHNSON, Jerry L., *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972, pp. 11-39, 157-161.
- JOSA, Lola, "Hombres libres para el bien de la república", en *Entorno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 45-56.
- JOSA, Lola, y LAMBEA, Mariano, "Palabras preliminares" en *Allegro con brío. I Encuentro "Aula Música Poética" de Jóvenes Humanistas*, Lola Josa y Mariano Lambea (eds.), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, pp. 5-6.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras Completas. Tomo II. Correspondencia 1º*, José Miguel Caso González (ed.), Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 1985.
- , *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre ley agraria*, Guillermo Carnero (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.
- KAMEN, Henry, *Felipe V. El Rey que reinó dos veces*, Madrid, Ediciones Planeta, 2010.
- KLEINERTZ, Rainer, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol. II.
- , "Introducción: problemas, métodos y perspectivas", en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, pp. 1-11.
- , Rainer Kleinertz, "La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)", en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, pp. 107-121.
- LÉVY, Elie, *Diccionario de física*, Madrid, Akal, 1992.

- LEZA CRUZ, José Máximo, “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 123-46.
- LIPPE, Rudolf zur, *Naturbeherrschung am Menschen*, Frankfurt am Main, 1974, tomo II.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *Las brujas en la historia de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1992.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Ensayos literarios y críticos. Tomo II*, con prólogo de José Joaquín Mora, Sevilla, Calvo-Rubio y compañía, 1844.
- Lista de Autos Sacramentales que se han representado en esta villa desde el año de 1670 hasta 1701*, Pérez Pastor, Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid, Clase 16, 2ª-200-5, citado en Pedro Calderón de la Barca, *Auto sacramental Andrómeda y Perseo*, José Mª Ruano de la Haza (ed.), Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 12-14.
- LOBATO, María Luisa, “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)”, en *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Judith Farré Vidal (coord.), Madrid - Frankfurt, Iberoamericana -Vervuert 2007, pp. 13-44.
- LOBO, Eugenio Gerardo, *Obras poéticas del Excelentísimo señor don Eugenio Gerardo Lobo*, Madrid, Miguel Escibano, 1769, tomo I.
- LOLO HERRANZ, Begoña, “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión”, en *Recerca Musicològica*, XIX, 2009, pp. 159-184.
- LONDERO, Renata, “Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza*”, en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coord.), 2002, vol. 2, pp. 1176-1185.
- , “Formas de teatralidad en *Duendes son alcabuetes...* (I-II, 1709- 1719) de Antonio de Zamora”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, tomo III, pp. 297-304.
- , “Mito classico ed epigoni teatrali tardo-barrocchi: amori e morte di Ercole in *Matarse por no morirse* (1728) di Antonio de Zamora”, en *...un tuo serto di fiori in man recando. Scritti in onore di M.A. D'Aronco*, Silvana Serafin (ed.), Udine, Forum, 2008, pp. 177-185.
- , “Mito e storia sul fondale tardobarocco: le commedie di ambiente tebano di Antonio de Zamora”, en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, A. Baldissera, G. Mazzocchi y Paolo Pintacuda (ed.), Pavia, Ibis, 2011, pp. 176-181

- , “El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón”, en *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (Poitiers, Université de Poitiers, 24-26 de octubre de 2013), Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, en prensa.
- LÓPEZ DE ESTRADA, Francisco, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del *Quijote*)”, en *Bulletin Hispanique*, tomo 84, n° 3-4, 1982, pp. 290-327.
- LOYOLA Y OYANGUREN, Ignacio, marqués de Olmeda, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y a favor de sus más famosos escritores el doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1750.
- LUZÁN, Ignacio de, *Poética*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.
- LYNCH, John, *Historia de España. 5. Edad Moderna – Crisis y recuperación, 1598-1808*, Barcelona, Crítica, 2005.
- MACHIAELLI, Niccolò, *El Príncipe*, comentado por Napoleón Bonaparte, introducción de Giuliano Procacci, traducción y notas Eli Leonetti Jungl, Barcelona, Espasa, 2012.
- MANCINI, Guido, “Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 255-266.
- MANNING, Margaret, *Un estudio biográfico y bibliográfico de don Antonio de Zamora*, tesis doctoral inédita por la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de José Fradejas, Madrid, 1971.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, Vicente Beltrán (ed.), Pierre le Gentil (estudio preliminar), Barcelona, Crítica, 1993.
- MANRIQUE FRÍAS, Gerardo, *La mitología en Calderón*, tesis doctoral dirigida por Juan Antonio López Férez, Madrid, UNED, 2010.
- MARANISS, James E., *On Calderón*, Columbia, University of Missouri Press, 1978.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 2012.
- MARTIN, Michael, *Introducción al ateísmo*, Madrid, Akal, 2010.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael, “De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca”, en *Calderón en Europa, Actas del Seminario Intrnacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2006)*, Javier Huerta

- Calvo, Emilio Peral Vega, Héctr Urzáiz Tortajada (eds.), Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2002, 45-59.
- , *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral inédita por la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Javier Huerta Calvo, Madrid, 2003.
- , *Antonio de Zamora. Teatro breve (Entremeses)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- , “Zamora, Antonio de”, en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, vol. II, pp. 674-685.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *El padre Fejoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensianos, 1976.
- , Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Francisco, *El Brocense. Semblanza de un humanista*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2003.
- MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro, *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, Colegio Universitario de Segovia – Editorial Complutense, 2007.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Obras literarias de Francisco Martínez de la Rosa. Tomo segundo*, Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838.
- MAS Y GAZIEL, Givanel, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* Madrid, Editorial Plus-ultra, 1946.
- MAURA Y GAMAZO, Gabriel, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, tomo III.
- MAYANS Y SISCAR, Grgorio, *Obras completas. Literatura*, Antonio Mestre Sanchís (ed.), Ayuntamiento de Oliva, Oliva, 1984, 3 vols.
- , *Escritos literarios*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Madrid, Taurus, 1994.
- MCGAHA, Michael, “Las comedias mitológicas de Lope de Vega” en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), Madrid, Cátedra, 1983.
- MEDRANO SAN MARTÍN, Felipe de, “Venerado difunto mío”, en Antonio de Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, vol. 1, [pp. I-XX].
- MERCADER DE CERVELLÓN, Gaspar, *Zelos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, Madrid, Francisco Sanz, 1698.

- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000, Felipe B. Pedraza, Rafael González Caña y Elena Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 33-76.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, Revista de Archivos, 1910.
- , *Historia de las ideas estéticas, en Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 3*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- , *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. IV, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid, CSIC, 1949, tomo II.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- MERIMEE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail-France-Ibérie Recherche, 1983.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859, vol. II.
- MAESTRE, Rafael, “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de historia moderna*, n.º. 11, Alicante, Universidad de Alicante, 1992, pp. 239-250.
- MILLET, Victor, “Introducción” en Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, Victor Millet (ed.), Madrid, Ediciones Siruela, 2001, pp. 9-22.
- MINTURNO, Antonio, *L'Arte Poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564, libro I.
- MOIR, Duncan, y WILSON, Edward Meryon, *Historia de la literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 1985.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, José Orga, 1750.
- MORÁN TURINA, José Miguel *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.
- MORITZ, Karl Philipp, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* (1791), Leipzig, 1972.
- MUIR, Edward, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- MURILLO Ferrol, Francisco, y Hafter, Monroe Z., “Emblemática y razón de Estado en Saavedra Fajardo”, en *Historia y crítica de la literatura española. 3.1. Siglo de Oro*, Aurora Egido (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 930-937.
- NASARRE, Blas, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

- NASSARRE, Pablo, *Escuela Música según la práctica moderna*, edición facsímil a cargo de L. Siemens, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, vol. II.
- NEBRA, José de, *Viento es la dicha de amor, libreto de Antonio de Zamora*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, ICCMU, 2009.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000.
- OLEZA SIMÓ, Joan, *Teatro y prácticas escénicas: el Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons El Magnànim, 1984, vol I.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, tesis doctoral bajo la dirección de M^a Victoria López-Cordón Cortezo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- OSUNA, Inmaculada, “La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales“, en *Críticón*, nº 113, 2013, pp. 85-98.
- ORGEL, Stephen, “The Royal Theatre and the Role of the King“, en *Patronage in the Renaissance*, Guy Fitch Lytle y Stephen Orgel (eds.), Princeton, Princeton University, 1981, pp. 261-273.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969.
- , “El barroco dieciochesco“, en *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 28-32.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El Espectador*, Madrid, Salvat-Alianza, 1969.
- PACHECO Y COSTA, Alejandra, “Música, espacio escénico y estructura dramática en *El Jardín de Falerina* de Calderón de la Barca“, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, nº 19, 2003, pp. 79-105.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, “Evolución de la poesía en el siglo XVIII“, en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Emilio Palacios Fernández (ed.), Madrid, Orgaz, 1981, tomo IV, pp. 23-85.
- , “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)“, en *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1988, vol. II, pp. 57-376.
- , “Teatro“, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 135-233.
- , *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- PALOMINO VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar a el óleo [sic], temple y fresco, con la resolución de todas*

las dudas que en su manipulación pueden ocurrir, y de la perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas o asumptos de las obras, de que se ponen algunos ejemplares, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, tomo II.

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

PASCUAL CHENEL, Álvaro, “De Austrias a Borbones: retrato, poder y propaganda en el cambio de siglo; continuidad o fractura”, en *Europa entorno a Utrecht*, Marina Torres Arce y Susana Truchel García (eds.), Santander, Universidad de Cantabria, 2014, pp. 253-286.

PENZOL, Pedro, "Desde Ariosto hasta Bances Candamo", en *Archivum*, VI, Oviedo, 1956, pp. 321-326.

PERAL VEGA, Emilio Javier, “La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica”, en *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, nº 14, 1998, pp. 223-243.

PÉREZ HERNÁNDEZ, María Isabel, “Análisis de la obra «Asuntos de brujas» realizada por Francisco de Goya para la Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente”, en *AXA. Una revista de arte y arquitectura*, octubre de 2012.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literaturas españolas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1910.

—, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Segunda Serie, Burdeos, Feret, 1914.

PÉREZ REVERTE, Arturo, *Limpieza de sangre*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.

PERI, Jacopo, *Euridice. An Opera in one Act, five Scenes. Libretto by Ottavio Rinuccini*, Howars Mayer Brown (ed.), Madison, A-R Editions, 1981.

PFANDL, Ludwig, *Carlos II*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1947.

PIZÀ, Antoni, *Antoni de Lliteres: introducció a la seva obra*, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2002.

Poesía de la Edad de Oro. II Barroco, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 2003.

PORTOCARRERO Y GUZMÁN, Pedro, *Teatro Monárquico de España*, Carmen Sanz Ayán (ed.), Madrid, BOE- Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998.

PRADOS, José María, “Los autos sacramentales y la monarquía española” en *Barroco, Actoas do II Congresso Internacional*, Fausto Sanches Martins (ed.), Porto, Universidade do Porto, 2003, pp. 325-336.

- Proceso criminal fulminado contra el Rmo. P. M. Fray Froilán Díaz, confesor del Rey N. S. don Carlos II y electo obispo de Ávila, que tuvo principio en el año pasado de 1698 y se concluyó en el de 1704*, Madrid, Blas Román, 1788.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel, "La música en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Istmo, 2000, vol. 1, p. 415-441.
- QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón. Los sueños*, Barcelona, Iberia, 1984.
- , *Poesías, Tercera parte*, Bruselas, Francisco Foppens, 1670.
- QUINZIANO, Franco, "El burlador de Sevilla en la cultura italiana del XVIII: historia y perfil de una recepción", en *Tirso de Molina: textos e intertextos*, Laura Dolfi y Eva Galar (ed.), Madrid - Pamplona, Revista Estudios – GRISO, 2001, pp. 289-326.
- RABASSÓ, Georgina, "Robert Burton y la música como remedio de la melancolía", en *Allegro con brío. I Encuentro "Aula Música Poética" de Jóvenes Humanistas*, Lola Josa y Mariano Lambea (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, pp. 103-114.
- RACINE, Jean, *Andrómaca. Fedra*, traducción en verso, notas y prólogo de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1982.
- , *Teatro completo*, Emilio Nañez y Juan Manuel Azpitarte (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España de Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, volumen II.
- RECLUS, Élisée, *Historia de una montaña*, Palma de Mallorca, José J. de Oñate, 2008.
- Responde a don Panucio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodramma de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta*, [Madrid], [s. i.], [1722].
- REYES MOYA, Inmaculada, "La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos", en *Quiroga*, n°4, julio-diciembre 2013, pp. 58-75.
- RICH GREER, Margaret, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- , "Introducción al teatro cortesano de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 513-575.
- , "Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*", en *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 576-648.
- , "El poder en juego: *El mayor encanto, amor*", en *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 649-680.

- RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la Literatura Española. 4. Ilustración y Neoclasicismo*, José Miguel Caso González (dir.), Barcelona, Crítica, 1983.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, y TORDERA, Antonio, *La escritura como espejo de palacio. El Toreador de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, y GALINDO, Blasco, Esther *Política y fiesta en el barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “Canto catártico”, en *Teatro y música en España*, Rainer Kleinetz (ed.), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, pp. 13-47.
- , *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio, “Mutaciones del teatro: la representación en Lima de *Amar es saber vencer* de Antonio de Zamora en las fiestas por coronación de Luis I (1725)”, en *La producción simbólica en la América colonial*, José Pascual Buxó (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 371-402.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 2000.
- RODRÍGUEZ, Pablo L., “Semblanzas de compositores españoles. Sebastián Durón (1660-1716)”, en *Revista Fundación Juan March*, nº 391, febrero 2010.
- ROJO ALIQUÉ, Pedro C., “Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo”, *Crítico*, nº 103-104, 2008, pp. 171-206.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, en *Letras de Deusto*, 22, 1981.
- ROUSSET, Jean, *Circe y el pavo real: La literatura del Barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a, “Siglo de Oro”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M^a Díez Borque (eds.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 37-68.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El acomodado don Domingo de don Blas*, Germán Vega García-Lungos (ed.), Kassel, Reichenberger, 2002.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia, *El Greco y la pintura española del renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2001.
- RUIZ MAYORDOMO, María José, “De la Edad Media al siglo XVIII”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 273-318.

- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1981.
- RUIZ TORRES, Pedro, *Historia de España. Vol. 5. Reformismo e Ilustración*, Josep Torres y Ramón Miralles (directores), Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007.
- SABBATINI, Niccolò, *Pratica de fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, Pietro de' Paoli y Gio Battista Giovanelli, 1638.
- SABIK, Kazimierz, “El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, en la corte de Carlos II”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. 2, pp. 1085-1096.
- SABIO CHECA, Miguel Ángel, “La imagen de Francia en Cataluña a finales del siglo XVII”, en *Manuscrits: revista d'història moderna*, nº 6, 1987, pp. 135-150.
- SAGE, Jack, “La música de Juan Hidalgo para Los celos hacen estrellas”, en Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, E. Varey, N. D. Shergold y Jack Sage (eds.), London, Tamesis, 1970, pp. 169-274.
- SAINT-SIMON, Louis de, *Cuadro de la Corte de España en 1722*, Madrid, 1933.
- , *Saint-Simon en España: memorias: junio de 1721-abril de 1722*, María Ángeles Pérez Samper y Jaime Lorenzo Miralles (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- SALA-VALLDAURA, Josep María, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006
- SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés, *Relación ajustada a la verdad y repartida en dos discursos. El primero de la entrada en estos reinos de María de Borbón, Princesa de Carignano. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro a la elección de Rey de Romanos*, Madrid, María de Quiñones, 1637.
- SÁNCHEZ CASADO, Félix, *Elementos de retórica y poética para los usos de los alumnos de los seminarios, institutos y colegios*, corregida por Enrique Sánchez Rueda, Madrid, Hernando, 1942.
- SÁNCHEZ-MOSCOSO Hermida, Angustias, “¿Química o alquimia en la medicina de los novatores? (1675-1725)”, en *Actas VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, vol. 2., pp. 757-776.
- SANMARTÍN ASCASO, Joaquín, “El próximo oriente asiático. Mesopotamia y sus áreas de influencia”, en *Historia Antigua del Próximo Oriente: Mesopotamia y Egipto*, Joaquín Sanmartín y José Miguel Serrano (eds.), Madrid, Akal, 1998, pp. 11-180.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Los Banqueros de Carlos II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.

- , *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- , *La Guerra de Sucesión española*, Madrid, Akal, 2006.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Friederich Schlegel-Kritische Ausgabe seiner Werke*, Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner (eds.), Paderborn-München-Viena, Ferdinand Schöningh, 1958, tomo VI.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briese*, E. Lohner (ed.), Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1967, tomo VI.
- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás, *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.
- SEBOLD, Russell P., *Rapto de la mente. Poética y poesía deciochesca*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SHERGOLD, Norman. D., *A history of the Spanish stage from medieval time until the end of seventeenth century*, Oxford, Clarendon, 1967.
- SILWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- SIMÓ ESCARTÍN, Leticia “La lexicografía monolingüe general de los siglos XVII y XVIII: un ejemplo de las lenguas italiana, española y francesa”, en *Allegro con brío. I Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*, Lola Josa y Mariano Lambea (eds), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, pp. 115-128.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1978.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Notas sobre las mujeres en el Real Alcázar”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 19, 1997, pp. 21-38.
- SOLÍS, Antonio de, *Triunfos de Amor y Fortunas*, estudio y edición crítica por M. Mar Puchau, transcripción poético-musical por Lola Josa y Mariano Lambea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.
- SPANG, Kurt, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales”, en Arellano, Ignacio; Spang, Kurt, y Pinillos, M^a Carmen, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberg, 1994, pp. 7-24.
- SUBIRÁ, José, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC, 1949-1950, vol. I.
- SUBIRATS, Rosita, “Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II” en *Bulletin hispanique*, nº 3-4, 1977, pp. 401-480.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.

- STEIN, Louis Kathrin, “El ‘Manuscrito Novena’, sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró”, en *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1980, pp. 197-234.
- , *Songs of Mortals, Dialogues Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TASSO, Torcuato, *Aminta*, traducido por don Juan de Jauregui, Roma, Esteban Paulino, 1607.
- Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días. Tomo I. Leandro Fernández de Moratín, Orígenes del Teatro español*, Eugenio de Ochoa (ed.), Paris, Librería europea de Baudry, 1838.
- Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días. Segunda parte. Tomo V*, Eugenio de Ochoa (ed.) Paris, Librería Europea Baudry, 1838.
- Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Jerry L. Johnson (ed.), Barcelona, Bruguera, 1972.
- Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, José Orellana (ed.), Barcelona, Salvador Manero, 1867, tomo III.
- THATCHER GIES, David, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- TINTELNOT, Hans, *Barocktheater und barocke. Die Entwicklungsgeschichte der Fest und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin, Mann, 1939.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras completas. Tomo I*, Blanca de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar, 1946.
- , *El vergonzoso en palacio*, Francisco Ayala (ed.), Madrid, Castalia, 1971.
- TOBAR, María Luisa, “Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 447-456.
- “*Todo es amor*”. *Manojuelo poético-musical de Barcelona*, Lola Josa y Mariano Lambea (eds.), Madrid, CSIC, 2013.
- TORRAS Y BAGES, Josep, *La música educadora del sentiment. Obras completas*. Barcelona, 1935-1936, vol. XVII.
- TORRES DE VILLARROEL, Diego, *Vida*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- TORRIONE, Margarita, *Crónica festiva de dos reinados: en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Toulouse, CRIC-Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.
- , “‘Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias’. Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, Eliseo Serrano (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 753-792.

- TORTOSA LINDE, María Dolores, *La Academia del Buen Gusto*. Estudio y textos, tesis doctoral dirigida por Miguel d'Ors Lois, Granada, Universidad de Granada, 1987, 2 vols.
- ULLA LORENZO, Alejandra, "Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora. El testimonio de los embajadores toscanos", en *Theatralia: revista de poética de teatro*, nº 12, 2010, pp. 147-157-
- URZAINQUI, Inmaculada, "Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797)", en *Bulletin Hispanique*, tomo 94, nº 1, 1992.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956
- VALENTE, José Ángel, *Figuras*, Paris, Du Seuil, 1966.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, Madrid, Blas Román, 1788, tomo XIV.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, "La comedia de santos en Antonio de Zamora", en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 333-341.
- VAREY, John E., "Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid Festivities of 1636-1637", en *Renaissance Drama*, S. Schoenbaum (ed.), Illinois, Evanston, 1968, pp. 253-282.
- , "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", en *Villa de Madrid*, nº 71, 1981, pp. 15-18.
- , "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 4, 1969, pp. 145-168.
- VAREY, John E., y SHERGOLD, Norman D., "La decadencia de los corrales y el florecimiento de la Corte: la vida teatral a través de los documentos (1651-1665)", en *Historia y crítica de la literatura española, Volumen 3. Siglo de oro: Barroco*, Bruce W. Wardropper (coord.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 283-290.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope, *La selva sin amor*, María Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 1999.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Herederos de don Francisco Martínez de Aguilar, 1797.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *Los celos hacen estrellas*, E. Varey, N. D. Shergold y Jack Sage (eds.), London, Tamesis, 1970.

- VERJAT MASSMANN, Alain, “El teatro (s. XVII)”, en *Historia de la literatura francesa*, Javier del Prado Biezma (coord.), Madrid, Cátedra, 1994, pp. 425-461.
- VITORIA, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1620.
- ZAMORA, Antonio de, “Al autor y en aplauso de la obra. Romance jocoserio. De don Antonio de Zamora, gentil-hombre de la casa del rey nuestro señor y oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de la Nueva España”, en Boix y Moliner, Miguel Marcelino, *Hipócrates defendido de las imposturas y calumnias que algunos médicos poco cautos le imputan, en particular de las enfermedades agudas, pues hasta ahora todavía se ignora cómo las curaba, con sólo la exposición o comentario del primer aforismo: Vita brevis, ars vero longa, &c.*, Madrid, Mateo Blanco, 1711, [pp. XLVII-L].
- , *Con ocasión de la feliz deseada mejoría de la reina nuestra señora doña María Luisa de Borbón, consagra a sus pies esta métrica enborabuena don Antonio de Zamora*, Madrid, Francisco Sanz, 1688.
- , *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, imprenta de Diego Martínez Abad, 1722.
- , *Comedia nueva Castigando premia amor. Fiesta que se representó en celebridad de los años de la reina madre nuestra señora, doña Mariana de Austria. De don Antonio de Zamora*, en *Ameno jardín de comedias, de los insignes autores Don Antonio de Zamora, Don Juan Bautista Diamantes, y Don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, [s. i.], 1734.
- , *Comedia nueva intitulada Todo lo vence el Amor. Fiesta que se ejecutó a sus majestades en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro en celebridad del deseado feliz nacimiento de nuestro serenísimo príncipe don Luis Fernando de Borbón, a expensas de la muy noble, leal, imperial, coronada villa de Madrid. Escribiola don Antonio de Zamora*, [Madrid], [s. i.], 1707.
- , *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, 2 vols.
- , *Comedias escogidas*, Madrid, Ortega, 1832.
- , *El hechizado por fuerza*, edición de Luis García-Araus, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático/Fundamentos, 2004.
- , *Drama músico u ópera escénica en estilo italiano [...] Angélica y Medoro*, [Madrid], 1722 (BNE: MSS/16902).
- , *¿Qué más castigo que celos? De don Antonio de Zamora. Comedia nueva*, [Madrid], 1746, 3 sueltas (BHM: Tea 1-140-11).
- , *Zarzuela música intitulada Quinto elemento es amor*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 279r-343r. (BNE: MSS/14771).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- , *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Fundamentos, 2001.
- , *Muerte en amor es la ausencia*, estudio y edición crítica de Jordi Bermejo Gregorio, transcripción poético-musical de Lola Josa y Mariano Lambea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- , *Zarzuela de La Verdad y el Tiempo en tiempo*, [Madrid], [h. 1696-1697] (BNE: MSS/15101).
- ZAPATA Fernández de La Hoz, Teresa, “Fiesta teatral en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”, en *Villa de Madrid*, n° 100, 1989, pp. 36-38.
- , “El teatro y las fiestas públicas en la corte durante el reinado de Carlos II”, en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Luis García Lorenzo y John E. Varey (eds.), London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 217-236.
- ZAVALA, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Madrid, Ariel, 1978.
- ZORRILLA, José, *Recuerdos del tiempo viejo. Tomo I*, Barcelona, Sucesores de Ramírez y compañía, 1880.

ANEJOS

ANEJO Nº 1

CRONOLOGÍA DE OBRAS COMPLETAS DE ANTONIO DE ZAMORA (DRAMÁTICAS Y LÍRICAS)

METODOLOGÍA Y OBSERVACIONES:

La fecha con la que se muestran y ordenan cronológicamente las obras de Antonio de Zamora pertenece, en un primer momento, a la correspondiente con la noticia documentada de su escritura o primera referencia y, después, la de su estreno. Esta metodología atiende a que hay ocasiones en que las piezas fueron escritas años antes a sus puestas en escena. No se tienen en cuenta ni las reposiciones u otras representaciones de la misma pieza teatral ni todas las publicaciones de cualquier obra, salvo que estas sean la primera constancia que se tenga de una obra –y así se dejará constar con dicha publicación–. Toda datación y autoría ha sido tratada debidamente en el capítulo IV del presente trabajo, aunque aquí estos datos no se han incluido para evitar la sobrecarga de datos que pudiera ocasionar y alejaría del objetivo de guía rápida y clara que tiene este listado cronológico.

Las obras resaltadas en negrita son las propias de Zamora, indicándose a continuación del título el género al que pertenecen:

P: Poesía –32 obras–

TA: Teatro Auto sacramental –12 obras–

TC: Teatro Comedia –26 obras–

TF: Teatro Fiesta real –29 obras–

TB: Teatro Breve –58 obras–

- 1685 **“Oración que hizo don Antonio de Zamora como presidente de la academia que se celebró el día 7 de este mes de enero de 1685 en casa del señor don Pedro de Arce” [P]**, *Papeles varios satíricos* [BNM: Ms. 17.716], [s. I], [s. XVII], ff. 1r-7v.
- 1685 **"Pronóstico, que anuncia las felicidades que han de suceder a esta monarquía, en premio de tan católica acción. Romance de arte mayor"** [P], en la *Academia a que dio asumpto la religiosa y católica acción que el rey nuestro señor (Dios guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685. Celebrose el día 3 de febrero en casa de don Pedro de Arce, Caballero del Orden de Santiago, Montero de Cámara de su Majestad, de la Junta de Aposento y Regidor de Madrid. Fue Presidente don Andrés Sánchez de Villamayor, Capellán de Honor de su Majestad. Secretario, don Manuel de Ochoa. Fiscal, don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Señor de las Villas de Clavijo, la Aldegüela, Embid, Miraflores y Picaça*, [Madrid], Sebastián de Armendáriz, [1685], ff. 19v-21r.
- 1686 **“A la trágica cuanto gloriosa muerte del excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar, aventurero en el ejército imperial sobre Buda, plaza del turco, endechas endecasílabas. Conságralas a su memoria don Antonio de Zamora” [P]**, en *Poesías donde construyen los cisnes de Manzanares la inmortalidad del heroico español el excelentísimo don Manuel Diego de Manzanares, duque de Béjar, muerto en el asalto que el día 12 de julio de 1686 se dio a la ciudad de Buda, metrópoli del Reino de Hungría*, ff. 311v-333v.
- 1686 **"Soneto" [P]**, en Ceballos, Blas Antonio de, *Libro nuevo, Flores sagradas de los yermos de Egipto: vida y milagros del gran padre San Antonio Abad y sus más principales discípulos: origen de la ilustre religión Antoniana y fundación del Orden militar de Caballeros de San Antonio en los reinos de Etiopía. Escrita ahora nuevamente y añadida con muchas sentencias y exemplos por Blas Antonio de Ceballos, de la Orden Tercera de Penitencia*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1686, pp. preliminares.
- 1687 ***La menor edad del hombre* [TA]**, auto sacramental escrito pero no elegido para las fiestas del Corpus Christi de 1687.
- 1687 **"Romance" y "Endechas" [P]**, en *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas de los reinos de España, que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas con elegantes poemas en elogio de S. Francisco Xavier. Recogidos por Francisco Ramón González*, Valencia, Francisco Mestre, 1687, p. 100 y pp. 211-212.

- 1687 *Mojiganga famosa* [TB] datada en 1687 para una representación palaciega. Sin información sobre el estreno.
- 1688: *¿Qué más castigos que celos?* [TF], 18 de enero de 1688 para el aniversario de la Archiduquesa Mariana de Austria por la compañía de Agustín Manuel de Castilla en Palacio. Con el entremés *La guitarra* [TB].
- 1688 *Con ocasión de la feliz deseada mejoría de la Reina María Luisa de Borbón, consagra a sus pies esta métrica enhorabuena don Antonio de Zamora* [P], Madrid, Francisco Sanz, 1688.
- 1689 "Carta en que avisa a su amigo don Francisco [Bances] Candamo, de la muerte de la católica Reina nuestra Señora, que Dios haya" [P], en *Cantos fúnebres de los Cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor reina doña María Luisa de Borbón*, [Texto impreso], [Madrid], Sebastián de Armendáriz, 1689, pp. 3-9.
- 1690 *La mística monarquía y las bodas del Cordero* [TA], auto sacramental del 25 de mayo de 1690 para el Corpus Christi y los festejos por la llegada de la reina Mariana de Neoburgo por la compañía de Damián Polope o Agustín Manuel de Castilla. Aprobación al final del texto por fray Francisco Arpo de Caller con fecha 20 de abril de 1690. Con *Mojiganga para Las bodas del Cordero* [TB].
- 1691 *El blasón de los Guzmanes y cerco de Tarifa* [TC], 4 de febrero de 1691 o antes de 1691 por la compañía de Damián de Polope en el Cuarto de la Reina de Palacio.
- 1691 "Romance de arte mayor. Tema: Santiago el Mayor vence a los moros, San Juan de Dios vence a sus impulsos, y en ellos a los demonios. Romance de arte mayor" [P], en *Justa literaria. Certamen poético o sagrado influjo en la solemne cuanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el glorioso patriarca y padre de pobres, San Juan de Dios, fundador de la religión de la hospitalidad. Celebróse en el claustro del Convento Hospital de Nuestra Señora de Amor de Dios y venerable Padre Antón Martín de esta corte, el domingo diez de junio de año de 1691 y la describe don Antonio de Sarabia*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1692, pp. 68-70.

- 1692 *El indiano perseguido, don Bruno de Calahorra* [TC], 14 de febrero de 1692 para Carnestolendas por la compañía de Damián Polope en el Cuarto de la Reina de Palacio.
- 1692 *Ser fino y no parecerlo* [TF], 4 de noviembre de 1692 para el aniversario de Carlos II por las compañías de Agustín Manuel de Castilla y Damián Polope en el Salón Dorado de Palacio.
- 1693 *Escribe don Antonio de Zamora al Excmo. Señor Marqués de Valdefuentes lo que pudo admirar en el Real Sitio del Escorial en los pocos días que estuvo en él en su primer jornada en este romance jocoserio, que saca a luz un íntimo amigo suyo, sí por concederle al aplauso común, como porque no corra expuesto a los errores de la pluma* [P], Madrid, [s. i.], 1693.
- 1694 *La honda de David* [TA], aunque escrito en 1694, estrenado el 4 de junio de 1698 para el Corpus Christi por la compañía de Juan de Cárdenas en la Plaza de Palacio de Toledo. Con *Loa para La honda de David*, es decir, *Los reinos* [TB], entremés de *Las pelucas* [TB] y mojiganga *La sortija* [TB].
- 1694 *El Hospital general* [TA], aunque escrito en 1694, estrenado el 7 de junio de 1709 para el Corpus Christi por la compañía de Juan Batista Chavarría en el Corral de la Cruz.
- 1694 *La cuarta parte del mundo* [TA], aunque escrito en 1694, estrenado el 7 de junio de 1709 para el Corpus Christi por la compañía de José Garcés en el representado en el Corral del Príncipe. Con *Loa para La cuarta parte del mundo* [TB].
- 1695 *Responde Antonio de Zamora a su amigo don Alonso Francisco de Otazo por la muerte de doña Jacinta Girón* [P], Madrid, [s. i.], 1695.
- 1695 “Octavas” [P], en *Métrica demostración reverente en el día feliz que cumple años la excelentísima señora doña Isabel Zacarías Ponce de León y Alencastre, hija de los excelentísimos señores duques de Arcos, Aveiro y Maqueda, y dignísima esposa del excelentísimo señor don Antonio Martín Álvarez de Toledo y Guzmán, hijo primogénito del excelentísimo señor duque de Alba y Huéscar, condestable de Navarra*, [s. l.], [s. i.], [1695].

- 1695 *La fuente del desengaño* [TF], primera versión, martes 26 de julio de 1695 para el santo de las reina Mariana de Neoburgo y la reina madre Mariana de Austria en el Coliseo del Buen Retiro.
- 1695 *Castigando apremia amor* [TF], 22 de diciembre de 1695 para el aniversario de la reina madre Mariana de Austria por las compañías de Andrea Salazar y Carlos Vallejo en Salón Dorado de Palacio. Con el entremés de *Las conclusiones* [TB].
- 1695 *Responde Antonio de Zamora a su amigo don Alonso Francisco de Otazo por la muerte de doña Jacinta Girón* [P], Madrid, [s. i.], 1695.
- 1696 *Jeroglíficos que sirvieron en las Reales exequias que á la Augusta Reyna Madre D^a María Ana de Austria consagró la Villa de Madrid en el Convento de Santo Domingo el Real de esta Corte el día 19 de Mayo de 1696 [Texto impreso] / con la oración fúnebre que dixo Fr. Manuel de Leon* [P], [Madrid], [s. i.], [1696].
- 1696 *Habla Un devoto con la venerada plausible imagen de Nuestra Señora de la Soledad, desde que salió en rogativa al Convento Real de la Encarnación, hasta (que fenecido el novenario) consigue por su intercesión, no solo regular mejoría, sino cabal salud, Carlos Segundo* [P], [Madrid], véndese en casa de Francisco Laso, mercader de libros, [1696].
- 1696 *La Verdad y el Tiempo en tiempo* [TF], noviembre de 1696 para el aniversario de Carlos II . Con *Loa incompleta* [TB]. Sin información sobre el estreno.
- 1697 *Todo lo vence el amor* [TF], primera versión, 31 de enero de 1697 por las compañías de Carlos Vallejo y de Juan de Cárdenas en el Alcázar de Madrid.
- 1697 *El vizconde de la Corchuela o Esto es comedia* [TC], 19 de febrero de 1697 martes de Carnestolendas por la compañía de Juan de Cárdenas en Palacio.
- 1697 *Muerte en amor es la ausencia* [TF], 17 de noviembre de 1697 para el aniversario de Carlos II por las compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo en el Coliseo del Buen Retiro.
- 1698 *Fabula de Polifemo y Galatea* [TF], antes del 21 de enero de 1698, por los criados de la condesa de Lemos en la casa de Ruy Gómez de Silva, ante los reyes.

Con *Introducción música a la fábula escénica de cinco voces Polifemo y Galatea* [TB].

1698 “Soneto: No la amistad, o conde, sino el juicio” [P], en *Lanuza Mendoza y Arellano Liñán y Aragón, Marcos de, conde y señor de Clavijo, vizconde de La Aldegiela, señor de las villas de Santiuste, Embid, Miraflores y Picaza, gentilhombre de la cámara y de los más antiguos de la boca del rey nuestro señor, Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo, fiesta zarzuela que se representó a sus majestades en uno de los jardines de la Priora, en celebridad de los años de la madre de la reina nuestro [sic] señora*, Madrid, Francisco Sanz, 1698.

1698 *El hechizado por fuerza* [TC], martes de Carnestolendas posiblemente por la compañía de Juan de Cárdenas en el Coliseo del Buen Retiro. Con el entremés de *El jarro* [TB] y el baile de *La pirinola* [TB].

1698 *El templo vivo de Dios o El divino artífice* [TA], 14 de julio de 1698 para el Corpus Christi por la compañía de Carlos Vallejo en Palacio. Con *Loa para El templo vivo de Dios*, es decir, *La custodia* [TB], el *Entremés para El templo vivo de Dios* [TB] y mojiganga famosa (compuesta en 1687).

1698 Entremés de *Las pelucas* [TB]

1698 Baile de *La perinola* [TB]

1699 *El laberinto del Mundo* [TA], adaptación del auto de Calderón para el Corpus Christi de 1699 . Con *Loa nueva para El laberinto del Mundo* [TB], de 1699.

1699 *Mazariegos y Monsalves* [TC], 12 de diciembre de 1699, por la compañía de Juan de Cárdenas en Palacio. Con el entremés de los *Gurruminos* [TB] y *Baile de los pares y los nones* [TB].

antes de 1700 Entremés de la *Zangarilleja* [TB]

1700 “Oración académica” [P], en *Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus majestades, estando en público, el día veinte de febrero de este año de 1700, siendo presidente de ella don Antonio de Zamora, gentilhombre de la Real Casa del rey nuestro Señor y oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de Nueva España; secretario don José Antonio Mulsa, del Consejo de su Majestad, su secretario en el Supremo de Aragón y Oficial Mayor de la Secretaría*

de Valencia; y fiscal don Baltasar de Funes y Villapando, mayordomo de la Corona de Aragón [s.l.], [s.i.], [1700], 7r-10r.

1700 *Siempre hay que envidiar amando* [TF], 21 de julio de 1700 para el día de Santa Ana por las compañías de Juan de Cárdenas y Teresa Robles en el Salón Dorado de Palacio. Ensayo general del 20 de julio por las mismas compañías en el Salón Dorado de Palacio. Con el entremés de *Las gurruminas* [TB] y el baile de *El Bobo de Coria* [TB].

1700 *Fúnebre numerosa descripción de las reales exequias que a nuestro difunto católico monarca don Carlos II (que Dios tiene) consagró la siempre leal coronada villa de Madrid en el convento real del Santo Domingo desta corte el día 17 de diciembre deste presente año de 1700* [P], [Madrid], [s. n.], [1700].

1700 *El lucero de Madrid y divino labrador, San Isidro* [TC], 1700, aunque estrenado en la segunda quincena de mayo de 1701.

Finales del siglo XVII “Los pájaros que volando. Glosa repentina de Antonio de Zamora” [P], *Cancionero de finales del s. XVII*, f. 1v.

1701 *Quinto elemento es amor* [TF], 3 de mayo de 1701 para el santo de Felipe V posiblemente por las compañías de Juan de Cárdenas y Teresa Robles en el Coliseo del Buen Retiro.

1701 Loa de *El lirio y la azucena o La paz general* [TB], adaptación de la loa para el auto de Calderón para el Corpus Christi de 1701 .

1701 *Judas Iscariote* [TC]. Con el entremés *Las bofetadas* [TB] y *Baile de la cometa* [TB].

1701 *La fe se firma con sangre y el Primer Inquisidor San Pedro Mártir* [TC], Navidad de 1701. Con el entremés de *Los oficios y matachines* [TB].

1702 *No muere quien vive en Dios, San Mercurio* [TC], finales de abril-principios de mayo de 1702.

1702 Entremés *La Cañamona* [TB], para el Corpus Christi de 1702.

1702 *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada* [TC], Navidad de 1702.

- ¿1702-1703? *Preso, muerto y vencedor todos luchan con su honor en defensa de Cremona* [TC]. Sin información sobre el estreno.
- 1703 *Venir el amor al mundo* [TA], adaptación del auto sacramental de Calderón en junio de 1703 para el Corpus Christi de 1703 .
- 1703 *Clérigo y casado a un tiempo* [TC], 20 de junio de 1703 en Valencia. Con el baile *El río y el Barquillero* [TB].
- 1703 *Vengar con el fuego, el fuego y el fuego de Meleagro* [TF], 19 de diciembre de 1703 –para el aniversario de Felipe V– por las compañías de Juan Bautista Chavarría en el Coliseo del Buen Retiro.
- 1704 *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* [TA], auto de Calderón acabado por Zamora para el Corpus Christi de 1704 por la compañía de Juan Bautista Chavarría. Con la *Loa del Non Plus Ultra* [TB] y entremés de *Los apodos* [TB].
- 1704 “Romance en aplauso de la Academia de Valencia” [P], en *Academia de Valencia en celebración de la gloriosa entrada en los dominios de España, y feliz cumplimiento de años del rey, nuestro señor don Felipe IV de Aragón y V de Castilla. Efectuada en la casa de la Diputación del Reino de Valencia. El día 2 de febrero 1704. Y dedicada a Su Majestad Católica por manos del Excelentísimo señor Marqués de Villagarcía, Virrey y Capitán general del reino. Por Vicente Cabrera, Impresor y Librero de la Ciudad en la Plaza de la Seo. Año 1704. Valencia, Vicente Cabrera, 1704.*
- 1704 "Epístola numerosa en que por mayor refiere don Antonio de Zamora algunas circunstancias del retorno que hizo desde Valencia a Madrid en compañía del excelentísimo señor duque de Arcos. Romance" [P], en *Jardín poético. Varias selectas obras recogidas de los más floridos ingenios de España. Año de 1711*, [s. l.], [s. i.], 1711.
- 1704 Entremés de *Los apodos y de La saca* [TB], para el auto *La cuarta parte del mundo* para el Corpus Christi de 1704 .
- 1704 *Loa de La hija del aire. Primera parte* [TB], de Calderón de la Barca, 5 y 7 de septiembre de 1703 – para el aniversario de Luis XIV– por las compañías de Juan Bautista Chavarría y Manuel de Villafior en el Coliseo del Buen Retiro.

- 1704 **Loa de *Hasta lo insensible adora* [TB]**, de José de Cañizares, 17 de septiembre de 1704 – para el aniversario de la reina María Luisa de Saboya– por la compañía de Juan Bautista Chavarría en Palacio.
- 1704 ***Áspides hay basiliscos* [TF]**, 17 de noviembre de 1704, para el duque de Veragua, la princesa de los Ursinos y al Mariscal Tessè en casa del duque de Veragua. Con ***Introducción a Áspides hay que son basiliscos* [TB]**, el ***Baile del río y del Barquillero* [TB]** y fin de fiesta de ***El Baratillo* [TB]**. Repuesta el 6 de diciembre de 1704 en el Coliseo del Buen Retiro.
- 1704 **Loa para *El jardín de Falerina* [TB]**, de Calderón de la Barca, 19 de diciembre de 1704 –para el aniversario de Felipe V– por la compañía de Manuel de Villaflor en el Coliseo del Buen Retiro.
- ¿1705? ***Apolo y Dafne* [TF]**, ¿1705? En colaboración con José de Cañizares. Con ***Entremés para las fiestas reales* [TB]**. Sin información sobre el estreno.
- antes de 1706 ***Veneno es de amor la envidia* [TF]**, primera versión de ¿1706? Otras representaciones: 1711. Sin información sobre el estreno.
- ¿1706-1707? ***Epinicio métrico, prosphonema numeroso, en que explica su júbilo el reverente afecto de la corte, en la deseada feliz restitución a ella de su monarca don Filipo Quinto a quien humillado le consagra por mano del Señor Don Juan Claros Alonso, Don Antonio de Zamora* [P]**, Madrid, Agustín Fernández, [entre 1703 y 1713].
- 1706 **“Soneto de Antonio de Zamora” [P]**, en Fernando Triviño, *Compás fiel del ánimo. Definición, división y práctica de la modestia, considerada como virtud moral y evangélica. Escribiólo don Fernand Triviño*, Madrid, Juan García Infanzón, 1706.
- ¿1706? **“A la heroica respuesta con que el excelentísimo señor duque de Medina-Sidonia se negó a la proposición del canje de su hija la excelentísima condesa de Niebla e hijos, prisioneras en el ejército del marqués de las Minas, queriendo antes su pérdida que su libertad, con pasaporte de vasallo del duque de Berganza. Soneto de Antonio de Zamora” [P]**, en *Las Poesías de Don Joseph Peres de Montoro y de otros Autores. Recogidas por D. Juan Isidro Faxardo y Monrroy, caballero de la orden de Calatrava y oficial de la Secretaría de Estado*, 1712, f. 267v.

- 1706 *Don Domingo de don Blas o no hay mal que por bien no venga* [TC], antes de 20 de octubre de 1706. Sin información sobre el estreno.
- 1707 *La Poncella de Orleans* [TC], 5 de mayo de 1707 homenaje al duque de Orleans y en celebración del embarazo de la reina María Luisa de Saboya por la compañía de Blas Polope. Posible participación de José Cañizares. Con el baile de *La gitanilla* [TB].
- 1707 *Alcázar de la razón y centro de regocijo* [TF], después del 25 de agosto de 1707 para el parto de la reina María Luisa de Saboya. Sin información sobre el estreno.
- 1707 *Todo lo vence el amor* [TF], segunda versión, 17 de noviembre de 1707 para el nacimiento del Príncipe Luis de Borbón por las compañías de Juan Bautista Chavarría y Juan Cárdenas en el Coliseo del Buen Retiro.
- antes de abril de 1708 *Competencias de amistad y bizzarrias de amor dan fama, vida y honor* [TF]. Sin información sobre el estreno.
- antes de abril de 1708 *No hay contra el hado defensa y la destrucción de Tebas* [TF]. En colaboración con Marcelo Antonio Ayala de Guzmán. Sin información sobre el estreno.
- antes de abril de 1708 *Con bellezas no hay venganzas, contra reos poderosos solamente el cielo es juez* [TF]. Sin información sobre el estreno.
- 1708 *Viento es la dicha de amor* [TF], posiblemente el 16 de octubre 1708 –para el aniversario del conde de Lemos– en casa del conde de Lemos. Sin información sobre el estreno.
- 1708 *Desprecios vengan desprecios* [TF], 1708, para la condesa de Lemos –en homenaje de la condesa de Lemos–. Sin información sobre el estreno.
- 1708 *Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragón* [TC], 29 de noviembre de 1708 por la compañía de Juan Bautista Chavarría en el Corral de la Cruz.
- 1709 *Con música y por amor* [TF], 9 de abril de 1709 para la jura del Príncipe de Asturias por las compañías de José Garcés y Juan Bautista Chavarría en el Coliseo del Buen Retiro. Ensayos generales: 7 y 8 de abril. En colaboración con José de Cañizares.

- 1709 *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto* [TC], 22 de enero de 1709 por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz.
- 1709 Entremés de *La maya* [TB]. Sin información sobre el estreno.
- 1711 *Veneno es de amor la envidia* [TF], segunda versión, 22 de enero de 1711 por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz.
- 1711 *Breve descripción numerosa del votivo Eucarístico festejo que en ejecución del Real Decreto de su Majestad de 23 de marzo de este año dedicó reverente y consagró festiva a los desagravios de Cristo Sacramentado en el Real Templo de Santa María La Mayor la Real Imperial Coronada Villa de Madrid el día 18 de abril* [P], [Madrid], [s. i.], [1711].
- 1711 "Hable con Dios un afecto al rey nuestro señor a vista de los desacatos que en sus templos e imágenes han cometido las armas enemigas en la cercanía de la corte. Soneto" y "A los que engañadamente, pertinaces, desearon la venida de las armas enemigas. Soneto" [P], en *Ramillete de ingenios en aplauso de nuestro rey y señor Felipe V, que Dios guarde*, [Madrid], [s. i.], [s. a.], ff. 133r-134r.
- 1711 *Entremés nuevo para fiesta de Corpus* [TB], 12 de junio de 1711 para el auto de *La cura y la enfermedad* de Calderón por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz.
- 1711 Entremés de *La guerra* [TB], posiblemente para el auto sacramental *A Dios por razón de estado*, de Calderón, viernes 12 de junio de 1711 por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe.
- 1711 "Al autor y en aplauso de la obra; Romance jocoserio" [P] en *Miguel Marcelino Boix y Moliner, Hipócrates defendido de las imposturas y calumnias que algunos médicos poco cautos le imputan*, Madrid, Mateo Blanco, 1711, pp. XLVII-L.
- 1712 *De orden de la muy noble villa de Madrid, saca a la luz pública Don Antonio de Zamora los hieroglíficos, inscripciones y demás obras fúnebres, que sirvieron en las reales exequias que al serenísimo Luis de Borbón, difunto, Delphin de Francia, dedicó en el Convento de Santo Domingo el Real. Oración, que corona esta obra, y dixo el Doctor Don Juan de las Hevas* [P], [Madrid], [s. i.], 1712.

- 1712 *El custodio de la Hungría, San Juan Capistrano* [TC], 25 de diciembre de 1712 por la compañía de José Garcés en el Corral del Príncipe. Con el entremés *El pleito de las dueñas y escuderos* o *El pleito de la dueña y el rodrigón* [TB].
- 1713 *No hay plazo que no se cumpla y el convidado de piedra* [TC], 9 de septiembre de 1713 por la compañía de José de Prado en el Teatro de la Cruz.
- 1715 *Melancólico trasumpto de las obras fúnebres con que la muy noble, imperial, coronada villa de Madrid adornó las reales exequias que el día 17 de mayo consagró en el Convento de Santo Domingo el Real de esta corte, a las augustas veneradas pavesas del gran, nunca bien aplaudido monarca de la Francia Luis Decimocuarto* [P], [Madrid], [s.n.], [1715].
- 1715 *Métrico y conciso manifiesto en que con doloridas reverentes cláusulas, grita al mundo su fama póstuma, las nunca bien aplaudidas virtudes de la excelentísima señora doña María de Lencaster [sic] y Cárdenas, duquesa de Aveiro y Maqueda, y hoy da a la prensa más la buena ley que el numeroso canto de su más humilde criado don Antonio de Zamora* [P], [s.l.], [s.i.], [1715].
- 1716 *Baile el juicio de Paris* [TB]. Sin información sobre el estreno.
- 1716 *Mojiganga de La casa del Duende* [TB], 29 de junio de 1716 para la representación del Corpus Christi para el auto de *Nuevo hospicio para pobres* de Calderón, por la compañía de José de Prado en la Cruz, o *La Orden de Melquisedec* de Calderón, por la compañía de José Garcés en el Príncipe.
- 1718 *Mojiganga de Los oficios* [TB], el 24 de junio al 12 de julio de 1718 para la puesta en escena del auto sacramental *La cura y la enfermedad* de Calderón del Corpus Christi de 1718 por la compañía de José de Prado en el Corral del Príncipe.
- 1719 *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas* [TC], 19 de enero de 1719 por la compañía de José de Prado en el Corral del Príncipe.
- 1719 *Cualquiera marido es bueno y el segundo don Quijote* [TC], 7 de febrero de 1719 por la compañía de José de Prado en el Corral del Príncipe.

- 1719 *Amar es saber vencer, y el arte contra el poder* [TF], 9 de septiembre de 1719 por la compañía de Sabina Pascual en el Corral del Príncipe. Con **Loa** [TB] y el entremés *El alcalde nuevo* [TB].
- 1719 *La fuente del desengaño* [TF], segunda versión, 2 de octubre de 1719 por la compañía de Sabina Pascual en el Corral de la Cruz. Con baile *Fin de fiesta del Serení* [TB].
- 1719 *El espíritu foletto. Segunda parte* [TC], del 11 de noviembre de 1719 por la compañía de Sabina Pascual en el Corral de la Cruz. Con *Introducción a la contradanza de Segunda parte. Duendes son alcahuetes, alias Foletto* [TB].
- 1719 Entremés de la *Zangarilleja* [TB]. Sin información sobre el estreno.
- 1720 *Primero y segundo Isaac* [TA], adaptación del auto de Calderón, 7 de junio de 1720 para Corpus Christi en el teatro de la Cruz. Con entremés [TB] y el fin de fiesta [TB].
- 1720 *El laberinto del mundo* [TA], posiblemente la adaptación de 1699 del auto de Calderón, 7 de junio de 1720 para Corpus Christi en el teatro del Príncipe. Con **Loa** [TB] muy posiblemente escrita en 1690 y **Entremés** [TB] y el fin de fiesta [TB].
- 1720 *El esclavo de su dama y el paso honroso en Asturias* [TC], 12 de octubre de 1720 por la compañía de Juan Álvarez en el Corral de la Cruz.
- 1721 *El primer refugio del Hombre y probática piscina* [TA], adaptación del auto de Calderón Corpus Christi de 1721. Con **Loa** [TB].
- 1721 *Columna sobre columna: Nuestra Señora del Pilar* [TC], 24 de octubre de 1721 por la compañía de Juan Álvarez en el Corral del Príncipe.
- 1721 *El lego más docto y astro de Andalucía, San Diego de Alcalá* [TC], el 25 de diciembre de 1721 por la compañía de Juan Álvarez en el Corral del Príncipe.
- 1721 *La razón más sin razón* [TC]. Sin información sobre el estreno.
- 1721 *Baile nuevo de Juan Hidalgo* [TB]. Sin información sobre el estreno.

- 1722 *Angélica y Medoro* [TF], 7 de abril de 1722 para la boda del Príncipe Luis con Luisa Isabel de Orleans, del 20 de enero de 1722 por las compañías de José de Prado y Juan Álvarez en el Coliseo del Buen Retiro.
- 1722 “**Vejamen**”, “**Canción**” y “**Romance**” [P], en *Certamen poético, justa literaria, palestra conceptuosa, que se celebró el día diez y nueve de mayo del año de mil setecientos y veinte y dos en la iglesia de los padres Trinitarios Descalzos Redemptores de Cautivos, en las solemnes fiestas de la colocación de el Sagrado Cuerpo de el gran patriarca san Juan de Mata*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1722, pp. 124-125.
- 1722 “**Trompa imperial, clarín coronado que en reales ecos aplaude la acción heroica de acompañar a la más alta majestad de cielo y tierra nuestros católicos reyes don Felipe Quinto y doña Isabel Farnesio, el día 28 de noviembre de 1722**” [P] en *Sagradas flores del Parnaso, consonancias métricas de la bien templada lira de Apolo, que a la reverente católica acción de haber ido acompañando sus majestades al Santísimo Sacramento que iba a darse por viático a una enferma el día 28 de noviembre de 1722 cantaron los mejores cisnes de España*, Madrid: Juan de Ariztía, 1723, pp. 169-172.
- 1723 *Celos no guardan respeto* [TF], 28 de noviembre de 1723 por la compañía de San Miguel en el Corral del Príncipe. Con el entremés de *El Sargento Palomino* [TB].
- 1724 “En aplauso del autor y la obra, escribió don Antonio de Zamora (ingenio bien conocido, por laureado hijo del Parnaso, y amigo del autor) este romance de arte mayor, siguiendo la antilogía de Francisco Patricio, quien en su República, al cap. 10 del libr. I, dijo: *Pictura est poesis tacens: poesis pictura loquens*” [P], en Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, tomo II, pp. 420-422.
- 1726 *Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad* [TF], 23 de febrero de 1726 por la compañía de San Miguel en el Corral de la Cruz.
- 1728 *Matarse por no morir y Hércules furente* [TF], se estrenó póstumamente el 27 de noviembre de diciembre de 1728 por la compañía de Antonio Vela en el Corral del Príncipe.

antes de 1727 *El Bueno entre los Guzmanes y el mejor entre los buenos, Santo Domingo. 1ª parte* [TC], se estrenó póstumamente el 25 de diciembre de 1728 en el corral del Príncipe.

OBRAS DE ATRIBUCIÓN INCORRECTA

A continuación se hará una relación de obras atribuidas a Antonio de Zamora pero que, por falta de documentación, confusión o por ratificación de la verdadera autoría, no pueden asignarse al madrileño, tal y como se indicará en cada caso.

1691 *El Laurel de Apolo* [TF], de Calderón y supuestamente arreglada por Zamora en versiones de 6 de noviembre de 1691 para los años de Carlos II por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope en el Saloncillo del Buen Retiro. La falta de documentación impide tal hecho.

1697 *Selva encantada de amor* [TF], Carnestolendas de 1697 para la celebración de los años del conde de Oñate y Carnestolendas . Solamente se ha conservado la partitura musical de Sebastián Durón, sin ninguna referencia de dramaturgo.

¿1707? *Victoria por el amor*: atribuida, por un lado, a Jacinto Cordero y, por el otro, a Manuel Morchón.

1711 *Antes difunta que ajena* [TF], el 22 de julio de 1711 por la compañía de José Garcés en el corral del Príncipe. Aunque atribuida a Antonio de Zamora, la falta de pruebas y de documentación que relacione al dramaturgo con esta obra la hace considerar anónima.

1711 *Las nuevas armas de amor* [TF], 25 de noviembre de 1711, por la compañía de José de Prado y alguna otra en el Coliseo del Buen Retiro. Con la mojiganga *Los gigantones* [TB]. Otras representaciones: 1711, 1724. En colaboración con Cañizares.

1727 *Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos*, [TF] 12 de febrero de 1729 por la compañía de Antonio Vela en el Corral de la Cruz. Atribuido a Manuel Francisco de Armesto y Quiroga.

1731 *Con amor no hay libertad* [TF], el 22 de enero de 1731 por la compañía de Juan de Orozco en el Corral de la Cruz. Con *Introducción a Con amor no hay libertad* [TB]. Toda la documentación existente es relativa a José de Cañizares.

ANEJO Nº 2

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA DE LAS FIESTAS REALES DE ANTONIO DE ZAMORA

METODOLOGÍA Y OBSERVACIONES:

A continuación se presenta una relación detallada —estructurada de manera cronológica a la creación o estreno de las piezas— de todos los testimonios que existen o se han encontrado de las fiestas reales de Antonio de Zamora, así como su localización en las pertinentes bibliotecas o archivos. Este corpus lo forman los testimonios tanto poético-musicales como musicales manuscritos e impresos, ya contengan la totalidad de las obras o únicamente una parte. También se han constatado las ediciones modernas del texto, partitura o ambas juntas. No se ha atendido a los testimonios de las piezas de teatro breve que acompañan a algunos de los testimonios o ya bien estaban relacionados con los estrenos y representaciones. A las dos ediciones impresas de *Comedias* de Antonio de Zamora de 1722¹ y 1744² respectivamente no se han señalado los testimonios que existen debido al gran número de ejemplares repartidos por todo el mundo y son, dentro de lo que cabe, los textos que más fácilmente se pueden encontrar, consultar. Para acabar de localizar e identificar gran parte del resto se ha partido del catálogo que Rafael Martín Martínez hizo en 2003³ y 2010⁴, intentando esta noticia bibliográfica de las fiestas reales de Antonio de Zamora ser una constatación, perfeccionamiento y actualización en el género poético musical del fundamental y brillante trabajo del investigador.

¹ *Comedia famosa. Siempre hay que envidiar amando*, en *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.

² *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilhombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo I y II.

³ Martín Martínez, “Bibliografía de Antonio de Zamora”, en *Teatro breve... Op. cit.*, pp. 227-470.

⁴ Martín Martínez, “Zamora...” *Op. cit.*, pp. 674-685.

1

¿Qué más castigo que celos? (1688)

a) MANUSCRITO:

1. *¿Qué más castigo que celos? De don Antonio de Zamora. Comedia nueva*, [Madrid], 1746, 3 sueltas, 45 ff.:
 - BHM: Tea 1-140-11.

2

Ser fino y no parecerlo (1692)

a) MANUSCRITO:

1. *Ser fino y no parecerlo*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [Madrid], 1741, ff. 209 v-270 r.
 - BNE: MSS/14771
2. *Comedia Nueva Intitulada Ser fino y no parecerlo. De don Antonio de Zamora*, [s. l.], [1742]: [67 ff.]:
 - BHM: Tea 1-66-6 A
3. *Comedia nueva intitulada Ser fino y no parecerlo*, [s. l.], [s. a.], 86 ff.:
 - IT: 82.648 (en un volumen facticio llamado *Comedias del siglo XVIII*. Colección Sancho Rayón. Tomo 3º)

b) IMPRESOS:

1. *Comedia famosa. Ser fino y no parecerlo. De don Antonio de Zamora*, Madrid, Antonio Sanz, nº. 35, 1743, 18 ff.:
 - BHM: Tea 1-66-6 a
 - Compostela: RSE VAR-16/5

- *New York*: NPL p.v. 211
 - *Parma*: CC*.IV.28033 t. XLIII
 - *Wellesley*: 862.08 C731
2. *Ser fino y no parecerlo*, en *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilhombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo II, pp. 318-370
3. *Comedia famosa. Ser fino y no parecerlo. De don Antonio de Zamora*, Madrid, Antonio Sanz, n° 254, 1760, 36 pp.:
- *IT*: 661304 y 62533
 - *Boston*: G.3353.5 (en un volumen facticio llamado *Comedias de diferentes autores*. Vol. IX)
 - *Carolina*: PQ6217 .T445 v. 39 n° 23 (en *Teatro antiguo Borrás*)
 - *Edwardsville*: Spanish Plays n° 12.454
 - *Grenoble*: F.7250 y K/2.943
 - *HS*: 411/71 v.15 n.3
 - *IT*: 62.533
 - *Londres*: 1342.f.3.(35.)
 - *Oviedo*: P-21
 - *Smith*: PQ6225 .T437
 - *Lawrence*: C6610 vol. 4 item 12
 - *Wayne*: CV 36
 - *Wellesley*: 862.08 C731
4. *Comedia famosa / Ser fino y no parecerlo*, Valencia, imprenta de los hermanos Orga, 1792, 18 ff.:

- *BNE*: T/15005/4
- *Cambridge*: Hisp.5.76.15; 7743.c.22
- *Chicago*: PQ 6574 .Z2 H4
- *IT*: 45.298 (en un volumen facticio llamado Comedias varias antiguas. XIII)
- *USL*: Caja 38 (6)
- *Oxford*: VET.SPAN.II.B.158
- *RAE*: 41-V-63 (9)
- *Toronto*: LS.C C69162 (en *Colección de las mejores comedias de los antiguos poetas españoles*, tomo 21)
- *ADV*: 485.7

c) TESTIMONIO MUSICAL MANUSCRITO:

1. *Música en la comedia de teatro Ser fina y no parecerlo / De Rosales*, [música de Antonio de Rosales, 1740-1801], [Madrid], [segunda mitad del siglo XVIII], 3 ff.:
 - *BHM*: Mus 22-3
2. *Letra de la música que se canta en la famosa comedia intitulada Ser fino y no parecerlo*, Lima, [s. i.], [s. a.]:
 - *London*: 11726.aaa.14.(8.)

3

La fuente del desengaño (primera versión, 1695)

Aunque se tiene noticia de su estreno el 26 de julio de 1695 en el Coliseo del Buen Retiro ante Carlos II y Mariana de Neoburgo, no se ha conservado manuscrito o impreso de esta primera versión.

Castigando premia amor (1695)

a) IMPRESOS:

1. *Castigando premia amor* en *Ameno jardín de comedias, de los insignes autores Don Antonio de Zamora, Don Juan Bautista Diamantes, y Don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, [s. i.], 1734, pp. 97-138:

- BNE: T/461; T/2000; T/19593; T/20595
- BHM: Tea 1-23-14
- IT: 58075; 58077
- ADV: 485.4
- Freiburg: E 1034, x-3
- BNA: TES3A072823
- BNP: L.10294 V
- BNF: 8 Yg. Pièce. 393 (suelta)
- Chicago: PQ6574 .Z2 C35 (suelta)
- Colombina: Capitular, 16-2-7 y 21-2-14
- Foulché-Delbosc: 5.961
- IT: 58.077
- London: 11728.i.19.(12.), T.1487.(18.) y 11728.g.28
- LL: P 901-11
- Minnesota: 863Z14 OCas (suelta)
- Parma: CC*.IV.28033 t. XXVIII (suelta)
- UR: [MIF-61]

- *Wayne*: CV 5 (suelta)
2. *Comedia nueva, castigando premia amor. De Don Antonio de Zamora*, Madrid, Francisco Asensio, 1734:

- *BNE*: T/20595

5

***La Verdad y el Tiempo en tiempo* (1696)**

a) MANUSCRITOS:

1. *La verdad y el tiempo en tiempo. Comedia famosa en Obras diversas en verso y en prosa*, [s. l.], [s. XVII], ff. 262r-281v:

- *BNE*: MSS/4096

2. *La verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVII], ff. 1r.-20r.:

- *BNE*: MSS/16098

3. *La verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVII], ff. 1r.-9r.:

- *BNE*: MSS/17146

4. *La verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVII-XVIII], ff. 1r.-21r.:

- *BNE*: MSS/14830

5. *La verdad y el tiempo en tiempo: comedia, de Antonio de Zamora* [loa incompleta y zarzuela], en *Papeles varios en su mayor parte de poesía y teatro*⁵ [s. l.], [s. XVII-XVIII], ff. 179r.-195r.:

- *BNE*: MSS/3926

⁵ Este testimonio de *La Verdad y el Tiempo en tiempo* contiene la loa incompleta y dicha zarzuela, tal y como se da noticia de ello en el *Inventario General de Manuscritos* de la Biblioteca Nacional de España: «[*Papeles varios en su mayor parte de poesía y teatro de ingenios sevillanos*].- S. XVII-XVIII. 224 ff., 210 x 145 mm. Contiene poesías en castellano de diversos autores y anónimas; composiciones latinas de Fr. Tomás de Aguilar, dominico; una loa, incompleta, y una comedia atribuida a Antonio de Zamora. Versos contra Fernando de Valenzuela. Pintura de algunas cosas de las Indias, en verso» (*Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Tomo X, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 215).

6. *La verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVIII], ff. 2r.-16r.:
 - BNE: MSS/16697
7. *La verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVIII], ff. 1r.-19r.:
 - BNE: MSS/16099
8. *Zarzuela de La Verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVIII], ff. 4r.-21r.:
 - BNE: MSS/ 15101
9. *La verdad y el tiempo en tiempo*, [s. l.], [s. XVIII], ff. 1r.-26r.:
 - BNE: MSS/17185
10. *La verdad, y el tiempo en tiempo: papel político muy discreto*. [s. l.], [s. XVIII], ff. 1r.-24r.:
 - Roncesvalles: 28-C-7-6 (23) – R. 13263
11. *La Verdad y el Tiempo. Comedia famosa. De un ingenio de la corte de España. Representada en La Zarzuela. Año de 1696*, 2 ff. (fragmento):
 - HS: B2677
12. *La Verdad y el Tiempo en tiempo. Comedia famosa de un ingenio de la corte de España, representada en La Zarzuela, año de 1696 en Poesías dramáticas*, 176 ff., ff. 59 r.-77.
 - London: Eg. 549

6

Todo lo vence el amor (primera versión, 1697)

Aunque se tiene noticia de su estreno el 31 de enero y 10 de febrero de 1697 por la compañía de Juan de Cárdenas en Palacio ante Carlos II y Mariana de Neoburgo, no se ha conservado manuscrito o impreso de esta primera versión.

Muerte en amor es la ausencia (1697)

a) MANUSCRITOS:

1. *Muerte en amar es la ausencia: comedia nueva.*, [Madrid], [s. XVIII], ff. 2r.-51v.:
 - BNE: MSS/16323
2. *Muerte en amor es la ausencia: comedia nueva*, [Madrid], [s. XVIII], ff. 47 ff.:
 - BNE: MSS/15095

b) TESTIMONIO MUSICAL MANUSCRITO:

1. *Muerte en amor es la ausencia: comedia en 3 jornadas / puesta en música por M. Durón*⁶ [Madrid], [h. 1697], 61 ff.:
 - BNE: M/1365

c) TESTIMONIOS POÉTICO-MUSICALES PARCIALES:

1. "Las iras detén, los rigores suspende" y "Por ti ingrata hermosa", en *Colección de piezas de canto del siglo XVIII*, [s. l.], [s. XVIII], 110v.-111r.:
 - BNE: MSS/13622
2. "Villancico. Estribillo. Pescadorcito tiende las redes" y "Las iras detén, los rigores suspende" y "Por ti ingrata hermosa", en *Poesies en castellà*, ff. 60r y 79.:
 - BC: Ms. 1495
3. "Pescadorcillo, tiende las redes" en *Cancionero Musical de Mallorca*, [s. l.], [s. XVII], ff. 31v-32r.:
 - BC: M. 3660
4. "Pescadorcillo, tiende las redes":

⁶ Este testimonio musical contiene también el acompañamiento y los incipits poéticos de la sinfonía (ff. 37r-38r.), la loa (ff. 39r.-40r.), el baile (ff. 48r.-49r.) y del minué de fin de fiesta (ff. 56r.), estando incompletas estas piezas en lo que respecta a su música general.

- IT: 82.841 bis, ff. 37v y 44r y v

5. "*Pues al alba despierta*". *Muerte en amor es la ausencia con Violines & Clarinetes; tercera jornada / Maestro Durón*, [s. l.], [transcripción a mano de J. B. Trend de BNE: M/1365 de entre 1923 y 1928], 13 ff.:

- Cambridge: MU.MS.719

b) EDICIÓN CRÍTICA MODERNA:

1. Antonio de Zamora y Sebastián Durón, *Muerte en amor es la ausencia*, estudio y edición crítica de Jordi Bermejo Gregorio; transcripción y estudio poético-musical de Lola Josa y Mariano Lambea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

8

Fábula de Polifemo y Galatea (1698)

a) IMPRESO:

1. *Fábula de Polifemo y Galatea, por don Antonio de Zamora, oficial de la Secretaría de Indias con la Negociación de Nueva España. Puesta en música por el abate don Francisco de Russi para diversión y festejo de la excelentísima señora doña Catalina de Silva y Mendoza, condesa de Lemos y Andrade, mi señora*, [Madrid], [s. i.], [entre enero y junio de 1698], 4 ff.⁷ + 24 pp.:

- BNE: T/546

9

Siempre hay que envidiar amando (1700)

a) IMPRESOS:

1. *Comedia famosa. Siempre hay que envidiar amando*, en *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se representaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro*

⁷ Este testimonio también contiene una "Advertencia" (p. VI), dos sonetos signados con las siglas N. N. (pp. [VII-VIII]) y una *Introducción música a la fábula escénica de cinco voces Polifemo y Galatea* de Antonio de Zamora a modo de loa (pp. [IX-XI]).

como en el *Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722, pp. 447-523.

2. *Comedia famosa. Siempre hay que envidiar amando*, en *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilbombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo I, pp. 380-439.

3. *Comedia famosa Siempre hay que envidiar amando*, [s. l.], [s. n.] [s. a.], 59 pp.:

- BNE: T/20746; U/10075

4. *Siempre hay que envidiar amando: comedia famosa. De un ingenio*, Valencia, José y Tomás de Orga, n.º. 220, 1777, 46 pp.:

- BC: R(4)-8-140/24
- Cambridge: Hisp.5.76.12(8)
- ADV: 485.10
- *Almagro*: t. XX, n.º 6
- BNE: T/6.204 y T/20.571 [Rmicro 24.236]
- Chicago: PQ6574 .Z2 S5 1777
- IT: 62.516
- London: 1342.e.4.(28.), T.1734.(20.) y 11728.i.12.(9.)
- LL: P 925-11
- Ohio: PQ6574 .Z4 S4 1777
- RAE: 41-V-63 (7) y S. Coms.=10-A-117 (en volumen facticio de comedias llamado *Comedias. Tomo VII*)
- *Rondelet*: Re 6683
- Wayne: BBA y CV 11

10

Quinto elemento es amor (1701)

a) MANUSCRITOS:

1. *Amor es quinto elemento: zarzuela nueva*, [s. l.], [s. XVIII], 24 ff.:
 - BNE: MSS/16353
2. *Amor es quinto elemento: zarzuela nueva*, [s. l.], [s. XVIII], 26 ff.:
 - BNE: MSS/15289
3. *Zarzuela música intitulada Quinto elemento es amor*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 109r-131v.:
 - BNE: MSS/14771
4. *Quinto elemento es amor: zarzuela de música para el día del nombre del Rey Nuestro Señor*, [s. l.], [s. XVIII], 18 ff.:
 - BNE: MSS/14071/1

b) TESTIMONIOS POÉTICO-MUSICALES PARCIALES:

1. "Ay de mí, Deyanira / que en tanto incendio", en *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*, [s. l.], [s. XVIII], f. 19r.:
 - BNE: M/2478
2. *Solo humano: "Óyeme, Deyanira"*, [s. l.], [ca. 1700], 2 ff.:
 - BC: M. 738/8

11

Vengar con el fuego el fuego y el fuego de Meleagro (1703)

a) TESTIMONIOS MANUSCRITOS:

1. *Vengar con el fuego el fuego y el fuego de Meleagro*, [s. l.], [1703], 19 ff.:
 - BNE: MSS/14071/16

2. *Vengar con el fuego al fuego: zarzuela*, [s. l.], 1714, 46 ff.:
 - BNE: MSS/15024
3. *Zarzuela representada y cantada intitulada Vengar con el fuego el fuego*, [s. l.], [1714], 24 ff.:
 - BHM: Tea 1-187-47
4. *Vengar con el fuego el fuego. Zarzuela representada y cantada*, en *Zarzuela música intitulada Quinto elemento es amor*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*⁸, [s. l.], 1741, ff. 163r-208r.:
 - BNE: MSS/14771

b) TESTIMONIO POÉTICO-MUSICAL PARCIAL:

1. “Tonada a solo de Torres. «Yo soy, hermosas ninfas / de la deidad Palas»”, en *Tono de música vocal antigua. Colección de piezas de canto del siglo XVIII*, [s. l.], [s. XVIII], f. 195r.:
 - BNE: MSS/13622

–12–

Áspides hay basiliscos (1704)

a) MANUSCRITOS:

1. *Áspides hay basiliscos: zarzuela nueva en dos jornadas*, [s. l.], [s. XVIII], 32 ff.:
 - BNE: MSS/17161
2. *Zarzuela. Áspides hay basiliscos. De don Antonio Zamora*, [s. l.], [s. XVIII], 49 ff.:
 - BHM: Tea 1-83-1
2. *Zarzuela intitulada Áspides son basiliscos*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 75r-108v.:

⁸ Este testimonio también contiene la *Loa para la comedia que se intitula Todo lo vence el amor* (ff. 273r-278v), un *Entremés* (pp. 298v-302v.) y un *Intermedio músico* (ff. 321r-323r).

- BNE: MSS/14771

b) IMPRESOS:

1. *Zarzuela intitulada Áspides hay basiliscos*, en *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, pp. 329-368.
2. *Zarzuela intitulada Áspides hay basiliscos*, en *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilhombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias.*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo I, pp. 243-273.
3. *Áspides y basiliscos*, [s. l.], [s. i.], [s. a.], 14 pp.:

- BC: 30114

13

Apolo y Dafne (¿1705?)

a) TESTIMONIO MUSICAL MANUSCRITO:

1. *Apolo y Dafne: zarzuela en 3 jornadas / Del maestro Durón*, [Madrid], [h. 1690], 81 ff.:

- BNE: M/2208

b) TESTIMONIO POÉTICO-MUSICAL PARCIAL:

1. “Sólo Humano. Durón”, Navas. *Cristal apacible: solo humano*, en *Cantadas a lo humano del P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Majestad en Sn. Martín de Música*, [Madrid], 1737, pp. 17-19:

- BNE: M/2618

c) EDICIÓN CRÍTICA POÉTICO-MUSICAL MODERNA:

1. Sebastián Durón y Juan de Navas, *Apolo y Dafne*, Raúl Angulo Díaz (ed.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Buero, 2014.

14

Veneno es de amor la envidia (antes de 1706)

a) MANUSCRITO:

1. *Zarzuela. Veneno es de amor la envidia. De don Antonio de Zamora*, [s. l.], [s. XVIII], 36 ff.

- BNE: MSS/14941

2. *Zarzuela en música intitulada Veneno es de amor la envidia*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 133r-146r.:

- BNE: MSS/14771

b) TESTIMONIO POÉTICO-MUSICAL MANUSCRITO:

1. *Veneno es de amor la envidia. La poesía de don Antonio de Zamora, la música de don Sebastián Durón*, [s. l.], [s. XVIII], 156 pp.:

- BNE: MSS/19254

c) GRABACIÓN:

1. “Sebastián Durón (1660-1716). *Veneno es de amor la envidia* (1711). Área: ‘Ondas, riscos, pezes, mares’”, *Barroco español. Vol. 2. “Ay Amor”. Zarzuelas. Al ayre español*, Marta Almajano, soprano y Eduardo López Banzo, director, Amsterdam, Bertelsmann Music Group, 1995.

15

Alcázar de la razón y centro de regocijo (1707)

a) IMPRESOS:

1. *Zarzuela intitulada Alcázar de la razón y centro de regocijo. En aplauso del tan feliz como deseado parto de la doña María Luisa, en muestras de regocijo y norabuenas que sacrifica a los reales pies de su majestad el afecto de su más leal vasallo*, Madrid, [s.i.], 1707, 16 pp.:

- BNE: T/24055; VE418/31; TI/120

- RB: III/6494(66)
2. *Zarzuela intitulada Alcázar de la razón y centro de regocijo. En aplauso del tan feliz como deseado parto de nuestra reina y señora doña María Luisa, en muestras de regocijo y enhorabuenas, que sacrifica a los reales pies de su majestad el afecto de su más leal vasallo*, Sevilla, Herederos de Tomás López de Haro, [1707], 11 pp.:

- BNE: R/60361(46)

16

Todo lo vence el amor (segunda versión, 1707)

a) MANUSCRITO:

1. *Comedia famosa cuyo título es Todo lo vence el amor*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 279r-343r.:

- BNE: MSS/14771

b) IMPRESOS:

1. *Comedia nueva intitulada Todo lo vence el Amor. Fiesta que se ejecutó a sus majestades en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro en celebridad del deseado feliz nacimiento de nuestro serenísimo príncipe don Luis Fernando de Borbón, a expensas de la muy noble, leal, imperial, coronada villa de Madrid. Escribiola don Antonio de Zamora*, [Madrid], [s. i.], 1707, 1 f. con el escudo de la corona + 2 ff. + 67 pp + 1 f. con el escudo de Madrid:

- BNE: T/11.673 y T/19.651

- BNP: Yg. 258

2. *Comedia nueva intitulada Todo lo vence el amor*, [s. l.], [s. n.], [1707], 67 pp.:

- BNE: T/11673

3. *Todo lo vence el amor*, en *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, pp. 7-67⁹.
4. *Comedia nueva Todo lo vence el amor*, en *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilbombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias*, Madrid, Joaquín Sánchez, tomo I, 1744, pp. 1-47.

c) TESTIMONIO POÉTICO-MUSICAL PARCIAL:

1. "Cupidillo desleal: tonada", en *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*, [s. l.], [s. XVIII] f. 1r.-1v.:

- BNE: M/816

17

Competencias de amistad y bizarrías de amor dan fama, vida y honor (antes de 1708)

a) MANUSCRITOS:

1. *Comedia nueva. Competencia de amistad y bizarrías de amor dan fama, vida y honor*, 82 ff.:

- BHM: Tea 1-99-15 A

2. *Comedia nueva. Competencias de amistad y bizarrías de amor dan fama, vida y honor. De don Antonio Zamora*, 74 ff.

- BHM: Tea 1-99-15 B

18

No hay contra el hado defensa y la destrucción de Tebas (antes de 1708) En

colaboración con Marcelo Antonio Ayala de Guzmán.

a) MANUSCRITOS:

⁹ Este testimonio también contiene la *Introducción genetiaca* (pp. 1-6), un *Entremés para la fiesta Todo lo vence el amor* (pp. 221-30) y un *Intermedio músico* (pp. 47-50).

1. *Tercera jornada de La destrucción de Tebas*, 28 ff.:

- BNE: MSS/17448/4

b) IMPRESOS:

1. *Comedia famosa. No hay contra el hado defensa y destrucción de Tebas. De don Marcelo de Ayala y Guzmán*, Valencia, Viuda de José de Orga, n° 78, 1764, 40 pp. :

- BNE: T/55.265/1 y T/55.354/4
- Boston: G.3353.1 (en un volumen facticio llamado *Comedias sueltas*)
- Cambridge: Hisp. 5. 76. 5(5)
- LL: P 931-5
- Ohio: PQ6279 A96 N6
- RAE: 41-V-54 (2)
- Valenciana: 860/F-14

19

Con bellezas no hay venganzas, contra reos poderosos solamente el cielo es juez

(antes de 1708)

a) MANUSCRITOS:

1. *Comedia heroica. Con bellezas no hay venganzas, contra reos poderosos solamente el cielo es juez. En tres actos*, 80 ff.:

- BNE: MSS/15.116

2. *Comedia nueva. Contra reos poderosos solamente el cielo es juez*, 90 ff.:

- BNE: : MSS/20091/8

3. *Comedia nueva. Su título Contra reos poderosos solamente el cielo es juez y con bellezas no hay venganzas*. 61 ff.

- IT: 60166 (en volumen facticio llamado *Teatro antiguo español. 1. AGR-ANO*)

20

Viento es la dicha de amor (1708; 1743; 1748; 1752)

a) MANUSCRITOS:

1. *Viento es la dicha de amor: zarzuela nueva*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 37r-74v.:

- BNE: MSS/14771

2. *Viento es la dicha de Amor. Zarzuela musical que se representó el día de los años del señor Conde de Lemos*:

- Zabálburu: II-125

3. *Zarzuela nueva intitulada Viento es la dicha de Amor*, [s. l.], 1752, 27 ff., 28 ff. y 4 ff. de guión musical:

- BHM: Tea 1-9-4

b) IMPRESOS:

1. *Viento es la dicha de amor: zarzuela en música*, en *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilhombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias*, Tomo Segundo, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, pp. 57-94.

2. *Viento es la dicha de amor: zarzuela*, [Madrid], [s. i.], [1774], pp. 57-94.:

- BNE: T/25545

c) TESTIMONIO MUSICAL MANUSCRITO:

1. *Música de la zarzuela intitulada Viento es la dicha de Amor. De don José Nebra*. [72 ff.]¹⁰ + [30 ff.]¹¹ + [32 ff.]¹² + [28 ff.]¹³ + [30 ff.]¹⁴ + [20 ff.]¹⁵ + [4 ff.]¹⁶ + [4

¹⁰ Para las funciones de 1743 y 1752.

ff.]¹⁷ + [7 ff.]¹⁸ + [7 ff.]¹⁹ + [29 ff.]²⁰ + [30 ff.]²¹ + [31 ff.]²². [Madrid], [compuesto en 1743 y 1752], 71 ff.:

- *BHM*: mus 50-3

d) TESTIMONIOS POÉTICO-MUSICALES PARCIALES:

1. *Tonada solo de Juan de Navas: "Selva apacible que si hoy floreciente"* en *Colección de piezas de canto del siglo XVIII*, [s. l.], [s. XVIII], 23r.:

- *BNE*: MSS/13622

2. *Aria y Recitado con violines: "Qué es esto vengativa ardiente saña"*, don José Nebra, [s. l.], [s. XVIII], 4 ff.²³:

- *MHN*: U:Mhn

3. *Aria con violines / Selva florida & / de don José de Nebra*, [s. l.], 1744, 18 ff.²⁴:

- *Astorga*: 4-4

4. *Aria a solo / con violín / "Confuso turbado" / de Nebra*, [Madrid], [s. XVIII], 4 ff.:

- *Jaca*: J. 801

5. *Aria a dúo. Don José de Nebra*, [s. l.], 1745, 4 ff.²⁵:

- *Zaragoza*: sin signatura

e) EDICIONES POÉTICO-MUSICALES MODERNAS:

¹¹ Música para el Violín 1º.

¹² Música para el Obóe 1º.

¹³ Música para el Violín 2º.

¹⁴ Música para el Violín 2º.

¹⁵ Música para el Obóe y el Violín 2º.

¹⁶ Música de un aria para el Obóe 1º.

¹⁷ Música de un aria para el Obóe 2º.

¹⁸ Música para la Trompa 1ª.

¹⁹ Música para la Trompa 2ª.

²⁰ Música para el Violonchelo.

²¹ Música para el Contrabajo.

²² Música para el Contrabajo.

²³ Este testimonio también contiene el tono "Teme, aleve fermentido".

²⁴ Este testimonio también contiene el acompañamiento al recitado "¡Oh, tú, selva!, si ufana y floreciente".

²⁵ Este testimonio contiene las voces y el bajo del dúo entre Céfiro y Liríope "Ídolo amado mío".

1. Zamora, Antonio de, *Viento es la dicha de Amor*, [Madrid], [Consortio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992- Fundación Caja Madrid], [1992], 90 pp.
2. Nebra, José de, *Viento es la dicha de Amor. Zarzuela en dos jornadas (Madrid: 1743-1752. Música, José de Nebra; libreto, Antonio de Zamora*, Valladolid, Junta de Castilla y León-V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, 83 pp.
3. *Viento es la dicha de Amor: zarzuela en dos jornadas (Madrid: 1746-1752), Música, José de Nebra (1702-1768), libro, Antonio de Zamora (1660/64-1740?)*, [Madrid], Teatro de Madrid, 1992, 96 pp.
4. José de Nebra, *Viento es la dicha de Amor. Zarzuela en dos jornadas*, libreto de Antonio de Zamora, José Máximo Leza (ed.), Madrid, ICCMU, 2009.

f) GRABACIÓN:

1. Nebra, José de y Zamora, Antonio de, *Viento es la dicha de Amor. Música, José de Nebra; libreto de Antonio de Zamora*, Christophe Coin (dir.), Francia, Audivis, 1996, 2 CDs + 1 folleto.

21

***Desprecios vengan desprecios* (1708)**

a) MANUSCRITOS:

1. *Zarzuela en música intitulada Desprecios vengan desprecios*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 1r-36r.:
 - BNE: MSS/14771
2. *Zarzuela nueva. Desprecios vengan desprecios. De don Antonio de Zamora. Fiesta que se hizo a la excelentísima señora condesa de Lemus*, [s. l.], [s. XVIII], 42 ff.:
 - BNE: MSS/16321
3. *Zarzuela nueva. Desprecios vengan desprecios. De don Antonio de Zamora. Fiesta que se hizo a los años de la excelentísima señora condesa de Lemus*, [s. l.], [s. XVIII], 47 ff.:

- BNE: MSS/15085

22

Con música y por amor (1709). En colaboración con José de Cañizares.

a) MANUSCRITO:

1. *Con música y por amor: comedia en dos jornadas*, [s.l.], [s. XVIII], 1r.-45v.:

- BNE: MSS/15534

b) TESTIMONIO POÉTICO-MUSICAL PARCIAL:

1. "Sólo Humano. Navas" y "Fieras que el monte habitáis, / aires que troncos mecéis. Cantada humana. Literes", en *Cantadas a lo humano del P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Majestad en Sn. Martín de Madrid*, [Madrid], 1737, pp. 15-16 y 25-29²⁶:

- BNE: M/2618

23

Veneno es de amor la envidia (segunda versión, 1711)

a) MANUSCRITO:

1. *Zarzuela en música intitulada Veneno es de amor la envidia*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 133r-146r.:

- BNE: MSS/14771²⁷

24

²⁶ Este testimonio contiene una cantada humana de Orfeo, "Fieras que el monte habitáis / aires que troncos mecéis" (p. 25), sigue con un recitado del mismo personaje, "Que cortés el eco, / alma invisible de peñasco rudo" (p. 26), una arieta de Orfeo, "¡Céfiro, Céfiro, que finges tambor! / ¡Pájaro, pájaro que mientes clarín!" (p. 27), un recitado, "Gracias te rindo, Apolo soberano, / que volver me dejaste al patrio suelo" (p. 28), y la aria final de Orfeo, "Dime del dueño que adoro, dime qué adoro bajo frondoso laurel", con la que se concluye este tono humano del personaje mitológico pertenecientes a la II jornada, escrita por José de Cañizares.

²⁷ Debido a lo tardío de este testimonio es más que probable que este se corresponda con la segunda versión de la zarzuela de antes de 1706.

Amar es saber vencer y el arte contra el poder (1719)

a) MANUSCRITOS:

1. *Amar es saber vencer y el arte contra el poder*, en *Obras cómicas de Antonio Vázquez de Zamora*, [s. l.], 1741, ff. 345r-403v.:

- BNE: MSS/14771

2. *Comedia nueva. Amar es saber vencer y el arte contra el poder. De don Antonio de Zamora*, [s. l.], 1749, 107 pp.:

- BHM: Tea 1-3-5

3. *Amar es saber vencer y el arte contra el poder. Comedia nueva en tres jornadas*, [s. l.], [s. XVIII], 69 ff.:

- BNE: MSS/16825

b) IMPRESO:

1. *Comedia nueva Amar es saber vencer y el arte contra el poder*, en *Comedias de don Antonio de Zamora, gentilhombre que fue de la Casa de su Majestad y su oficial de la Secretaría de Indias*, Tomo Segundo, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, pp. 1-56.

c) TESTIMONIOS POÉTICO-MUSICALES PARCIALES:

1. "En esta galería / que amor para sí hizo", a 4, en *Cancionero de Barcelona*, [s. l.], [s. XVII],

- BC: Mus. MS 747/4

2. "Escollo amado de hiedra / yo te conocí edificio", en *Música de la Comedia. Apeles y Campaspe*, [s. l.], [s. XVIII], f. 178r.:

- BNE: MS/13622

3. "Ojos eran fugitivos / de un pardo escollo dos fuentes", en *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena. Legajo 6*, pp. 224 y 291:

- Almagro: MS Novena

4. "Pastores sabed que quiero / y no me atrevo a explicar", [la copla empieza "Al cielo adoro y si callo"], en *Tonos humanos de José de Marín*, [Madrid], [entre 1686 y 1694], ff. 99r-100v.:

- *Fitzwilliam*: MU.MS.727 - MU 4-1958

5. "Pastores sabed que quiero / y no me atrevo a explicar", en *Poesías varias*, [s. l.], [s. XVIII], ff. 5v-6r.:

- BNE: MS/2202

- *Fitzwilliam*: MU4-1958, f. 99 r.

25

La fuente del desengaño (segunda versión, 1719)

a) MANUSCRITO:

1. *Zarzuela. La fuente del desempeño. De don Antonio de Zamora*, [s. l.], [1719], 47 ff.:

- BHM: Tea 1-31-5

26

Angélica y Medoro (1722)

a) MANUSCRITO:

1. *Ópera escénica, deducida de La andante caballería de Angélica y Medoro en Dramma músico u ópera escénica 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. Siendo corregidor don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, marqués del Vadillo, del Consejo de su majestad en el Supremo de las Indias; y comisarios don Sebastián Pacheco Angulo y Zapata, caballero del orden de Calatrava y ayuda de cámara de su majestad; don Francisco González Ramírez de Zárate; don Felipe López de Dicastillo, conde de la Vega del Pozo, caballero del orden de Alcántara; y don Matías Antonio de Velasco*, [s. l.], [1722], 9r-22r y 29r-43r.

- BNE: MSS/16902

b) IMPRESO:

1. *Ópera escénica, deducida de La andante caballería, de Angélica y Medoro en Drama músico u ópera escénica 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. Siendo corregidor don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, marqués del Vadillo, del Consejo de su majestad en el Supremo de las Indias; y comisarios don Sebastián Pacheco Angulo y Zapata, caballero del orden de Calatrava y ayuda de cámara de su majestad; don Francisco González Ramírez de Zárate; don Felipe López de Dicastillo, conde de la Vega del Pozo, caballero del orden de Alcántara; y don Matías Antonio de Velasco,* [Madrid], [Manuel Román], [1722]. 62 pp., pp. 14-32 y 42-62:

- BNE: T/25726

- RAE: 7-B-32 (en volumen facticio llamado *Papeles varios*)

2. Cañizares, José, *Angélica y Medoro*, J. A. Molinaro y W. T. Mc. Cready (eds.), Turín, Quaderni Ibero-Americani, 1958, 84 pp.

27

Celos no guardan respeto (1723)

Aunque se tiene noticia de su estreno el 28 de noviembre de 1723 en el corral del Príncipe y estuvo en cartel hasta el 7 de diciembre, no se ha conservado manuscrito o impreso del texto de esta fiesta real ni de la música compuesta por Antonio de Literes.

28

Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad (1726)

a) MANUSCRITOS:

1. *Zarzuela nueva Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad* [s. l.], [1726], 45 ff.:

- BHM: Tea 1-122-13

2. *Zarzuela nueva. Locuras hay que dan juicio y engaños que son verdad*, [s. l.], [s. XVIII], 46 ff.:

- BNE: MSS/16473

29

Matarse por no morir y Hércules furente (1728)

a) MANUSCRITO:

1. *Matarse por no morir y Hércules furente: zarzuela nueva*, [s. l.], [s. XVIII], 52 ff.:

- BNE: MSS/16373

2. *Matarse por no morir, el Hércules furente. Zarzuela nueva*:

- Parma: CC*.IV.28033 t. LXVI

ANEJO Nº 3

“DEDICATORIA”, “APROBACIÓN” Y “PRÓLOGO” A *COMEDIAS NUEVAS* (1722)

CRITERIOS DE EDICIÓN

En este trabajo se pasa solamente a editar el mencionado prólogo a las *Comedias Nuevas, con los mismos sainetes* de Antonio de Zamora, tomando como texto base el impreso T/9817, publicado en 1722 y localizado en la Biblioteca Nacional de España. En dicha biblioteca también existen más copias de esa misma publicación bajo las signaturas T/11561, T/13572 V.1 y T/13573 V.2.

El prólogo está precedido por la dedicatoria al Marqués de Grimaldo de Zamora, la aprobación de Lucas Constantino Ortiz de Zugasti, la suma de privilegio, la fe de erratas, la suma de la tasa y el índice de las comedias con las piezas breves. Debido al carácter literario de este comentario, solamente interesa editar la dedicatoria, la aprobación y el prólogo. A pesar de todo, es posible que ya en las notas a pie de página o en el pertinente estudio se citen fragmentos de estos otros apartados que preceden al prólogo mismo. Cuando esto suceda será debidamente notificado con su respectiva nota que facilite su localización en el texto base. Se han traducido así mismo los fragmentos en latín, consignándolos en nota a pie de página.

Se ha modernizado la ortografía siempre que el valor fonético no se viera alterado, y acentuado según las normas académicas. En muchas ocasiones, remito a una definición del *Diccionario de Autoridades* para que el lector aprecie que ya en la época tenía igual significado que en el presente, otro distinto o se encontraba en desuso, y cuando no se cita literalmente una definición es porque lo acomodo al contexto de manera inmediata, pero siguiendo fielmente la definición dada por el mencionado *Diccionario*; por ello cito a continuación entre paréntesis.

Por último, sólo resta decir que las notas a pie de página también recogen imágenes, figuras retóricas y tópicos que si en algún caso pudieran considerarse obvios para los filólogos, téngase en cuenta que no lo son para otros profesionales de ámbitos diversos para quienes también está pensada la presente edición.

[DEDICATORIA]

AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE GRIMALDO, CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, COMENDADOR DE RIVERA, Y AZEUCHAL, EN EL MISMO ORDEN, GENTIL-HOMBRE DE CÁMARA DE SU MAJESTAD, DE SU CONSEJO DE ESTADO, SU PRIMER SECRETARIO DE ÉL, Y DE SU DESPACHO UNIVERSAL.

EXC.^{MO} SEÑOR.

Figuró el Maestro de la Iconología a la obligación con dos rostros, y cuatro brazos, enseñando en la imagen tan hermosos monstruo, que para quien la conoce vale un solo cuerpo dos personas; una, a la que respectivamente se dirige el reconocimiento de la deuda; y otra, que para su desempeño se esfuerza a una demostración, que no alcanzando a ser pagar, se contenta con parecer obsequio; si ya no es, que mirados a otra luz el concepto, y la estampa, me avisen cuan pocos créditos logrará mi pluma, si en la protección de V.E. no la añadiese brazos el favor.

Alguien habrá que atribuya a osadía abrigar a la sombra de tan graves tareas, como las que en el timón de la Monarquía han buscado en V.E. las experiencias del acierto, el desproporcionado culto de unas Poéticas travesuras, que siendo en la niñez prenda, crecieron con la edad a ser vicio; pero si con la memoria desanda V.E. el tiempo, verá (dando de ojos en aquellas primeras confianzas del trato) cuan de justicia pide mi pluma la protección a quien me tenía dado en señal de su gratitud el aplauso; además, de que habiendo ajustado cuentas con mi propia estimación, hallo más conveniencia en parecer atrevido, que en confesarme ingrato.

Bien pudiera apretar el margen con autoridades, que en la historia gritasen el antiguo Nobilísimo Origen de la Casa de V.E. pero como el hombre es lo más, bastará para elogio en todos el mirar que en V.E. ha merecido el vivir otra igual altura a la que le dio el nacer: que a los linajes exalta más la virtud, que la nobleza. Es axioma de un célebre Poeta Latino; pero como en V.E. han corrido tan a compás estas dos plausibles cualidades, todo lo que tardó en ser dosel, hizo el tiempo injusticia a su cuna.

Hoy, pues, que a favor de mi atención espero que en V.E. anden unidos el disimular, y el proteger, servirá tan gran sombra de lustrosa disculpa a la edición de este cómico trabajo, pues el acierto de esta sola hoja podrá enmendar todos los errores de un libro, dándome más crecida vanidad los intereses de la elección, que los rasgos del numen.

Nuestro Señor guarde la Excelentísima Persona de V.E. cuanto deseo, y me importa.

EXC.^{MO} SEÑOR

B.L.M. de V.E. su más rendido servidor,

Don Antonio de Zamora

APROBACIÓN DEL LICENCIADO

Don Lucas Constantino Ortíz de Zugasti, Abogado de los Consejos de su Majestad, su Relator en el Real de Castilla, y de la Junta Apostólica.

M. P. S.

Poco tiene que hacer la censura en estas Obras Cómicas de Don Antonio de Zamora, que V.A. se ha servido remitir a la mía; pues habiendo pasado todas en autoridad de cosa juzgada su aprobación, y aplausos, en el severo Tribunal de los Teatros, han causado ejecutoria tal, que no deben reclamarse sino aclamarse, y guardar el silencio que por ella se impone, no siendo el romperle para volver a vincular sus elogios.

Opónese a estos la modestia del Autor, que vive y que nunca podrá morir en sus versos.

Carmina morte carent.

¿Qué será, dice el ingenioso Marcial, que no se hacen honras hasta la muerte?

*Esse quid hoc dicam, vivis quod fama negatur?*¹

Y nuestro español adagio² responde que no se conoce el bien hasta que se pierde; y con él otro ingenio italiano.

Noscitur omne bonum, cum amittitur, unde Periri

*Amissi, surgit gloria post cineres.*³

¹ "¿Qué puedo decir a la vida que la fama se le niega?" Marcial, *Epigrammaton*, libro V, epigrama 10, v. 1.

² *adagio*: «sentencia breve comúnmente recibida, traída a algún propósito, por la mayor parte moral. En castellano se llama mas propriamente "refrán". Viene del Latino *adagium*, que significa esto mismo» (*Aut.*).

³ "Es sabido por todos que es bueno, ya que perderá, así que perdió la prueba con la gloria de sus cenizas", Deminic. Torricelli, epigrama *Miscellaneis*.

Pero por los aciertos de Don Antonio se han visto tantas representaciones, y su fama ha fijado tantos carteles, que no se han podido retardar los decretos, que le anticipen aquella gloria.

Difícil, y casi imposible empresa la de agradar a todos en estas Obras de Ingenio, por la diversidad con que cada uno suele formar sus conceptos, y más en estos tiempos, en que lo crítico, y escrupuloso se dejan llevar hasta del aire leve de las voces. Ovidio lo deseaba, y aún parece que ya en su siglo lo conseguía.

prisca (decía) *iuvent alios: ego me nunc denique natum*
gratulor: [haec aetas moribus apta meis].

[...]

[sed] *quia cultus adest, nec nostros mansit in annos*
*rusticitas illa priscis superstes avis.*⁴

Zamora, no menos superando estos riesgos, ha sabido congeniarse o confabularse con el tiempo, teniendo presente en su buen estilo el dictamen del señor Antonio Minturno en su *Arte Poética Toscana*, de que, *il parlare, non procede della natura, la qual sale cose in ogni luogo, è d'ogni tempo simili a se stesa; ma dal voler, dell'huomo, il quale è per se steso mutabile, è non una volta convien, che si muto.* Y prosigue: *Somigliasi il parlare al denaro, che in diverse Regioni, in diversi tempo cangia, uso, è formā*⁵, que todo se reduce a fundar, y probar con ejemplos, que después y antes cita de los poetas, y oradores griegos y latinos, la licencia que se ha tenido, y puede tener en todas edades para variar, y renovar las voces, sin extinguir la esencia del idioma.

Este mismo ilustrísimo ingenio describe en varias partes de su tratado la altura de la poesía, y sus loares, en que no me detengo, por lo mucho que otros lo han repetido, y haberlo juntado todo nuestro Rojas en el lugar del margen⁶, y solo paso a la definición que la da, que es: *Imitatione di varie maniere dipersone, indiversi modi, ò con parole, o con harmonia o con*

⁴ "Otros se deleitan en la antigüedad. Yo celebro haber nacido ahora: esta edad me viene bien. [...] Pero este culto aquí no queda en nuestra época, que la rusticidad es testigo arcaico de un ave", Ovidio, *De Ars Amas*, libro III.

⁵ "El habla no sale de la naturaleza, aquella que eleva cosas en cada lugar, cada vez es como si se estira; pero desde la miseria del hombre, que es mutable si se estira, le corresponde no sólo una vez, que se calla. Parecido el hablar al dinero, que en diferentes regiones y en distintos tiempos cambia de uso y forma", Antonio Minturno, *L'Arte Poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564, libro 4, p. 447.

⁶ Hermenegildo de Rojas Jordán de Tortosa, *Tractatus posthumus de incompatibilitate regnorum ac maioratium, in lucem editus, recognitus & illustratus per D. Franciscum Ximenez del Aguila Beaumont*, Lugduni, Laurentianisson, 1669, parte 2, cap. 12, ex. num. 14.

*tempo, separatamente, o con tute queste cose in sieme, ò con parte di loro*⁷. La divide en Épica, Mélica, y Escénica; y esta última, respectivamente a las Comedias, dice ser: *Quella che nel imitazione or'usa i verse soli, or'il suo dire adorna di canto, ora di canto e di ballo infieme, ne Teatri. Sicchè senza canto, e senza ballo non viene ella in scena*⁸; y la subdivide en Trágica, Cómica y Satírica: lo que me ha parecido tocar, para que se vea cuan puntualmente cumple Don Antonio de Zamora con todos estos preceptos, y que no ha sido menos propia la novedad no vista en otras impresiones de comedias, de entretejer, o matizar las suyas con los bailes y sainetes que las competen.

En todas, y cada una de estas obras luce el todo de su habilidad, sin discernirse cuál excede a la otra. Todos sus versos son constantes, y por eso dignos de la duración, y propios hijos del numen que los preside. Este (que dicen ser el Sol) en los más pequeños fragmentos de cristal que se rompe, o divide, manifiesta entero su esplendor, si en él se imprime luciente.

«En ningún siglo ha habido hombre de talento grande que no haya escrito versos o intentá[n]dolo»⁹. Sólo los imprueba quien no los conoce, ni tiene valor de erudición para ascender a los sublimes montes Helicon¹⁰ y Parnaso¹¹, donde residen las Musas. No es cosa fácil, ni basta nacer para ello, como presumen algunos, que vertiendo por *non so qual vena lor naturale, una estanza mal composta, ignuda de gli ornamenti dell'arte, si credono haver bebutto tuto*

⁷ "Imitación de diversas maneras de personas, formas en diversidad, o con palabras, o con armonía o con tiempo por separado, o con todas estas cosas juntas o con parte de ellas", Antonio Minturno, *L'Arte Poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564, libro 1, p. 2.

⁸ "Aquella que en la imitación ora usa los versos solos, ora su decir adorna de canto, ora de canto y de ínfimo en los teatros. Así que sin canto ni baile ella no está en escena", Antonio Minturno, *L'Arte Poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564, libro 1, pp. 4-5.

⁹ Luis de Ulloa Pereria, *Defensa de libros fabulosos y poesías honestas y de las comedias*, en Versos que escribió d. Luis de Ulloa Pereria, Madrid, Diego Díaz, 1659, f. 204r.

¹⁰ *Helicon*: hace referencia al monte Hélicon (en griego Ηλικών), situado en la región griega de Tespías, en Beocia. Próximo al monte Parnaso, su parte oriental está consagrado a Apolo y, especialmente, a las Musas, donde en la antigüedad una cueva en su interior contenía estatuas de estas. La tradición atribuye su nombre del hermano de Citerón, quien lo mató arrojándolo desde lo alto de una peña, para después suicidarse del mismo modo. Se pusieron el nombre de los hermanos a dos montañas vecinas, siendo Hélicon «en recuerdo del héroe benévolo por ser la de las Musas» (*Grimal*). Fue tal su significación e influencia en la poesía que en Ascrá, a los pies del monte, se erigió una escuela de poetas de la que salió Hesíodo.

¹¹ *Parnaso*: el nombre griego Παρνασσός hace referencia al «héroe epónimo de la montaña del Parnaso, consagrada a Apolo» (*Grimal*), hogar de las musas después que el personaje homónimo las llamara procedentes del monte Helicón. Por lo tanto, son ambos montes las patrias simbólicas de los poetas griegos.

*il fonto del Cavallo*¹²; y así dijo el Maestro de las letras y de las costumbres nuestro español Séneca: *Hoc est quod Musa Montana incolant, adiri volunt, sed clivosa et ardua*¹³.

De este modo Don Antonio de Zamora, con la aplicación de muchos años, observación de noticias, estudio genial, y genio para este estudio, ha podido ponerse en la cumbre a que llegan tantas Jornadas, superando lances muy arduos, a que no es mucho le invitase el favor festivo del pueblo, pues como afirma Ovidio:

*Plausibus ex ipsis Populi, laetoque favore
ingenium quod vis incaluisse potest.*¹⁴

Y si como dice el mismo poeta, el juez mejor de lo que se escribe es el mismo que escribe, cuando lo vuelva a leer para que se lea:

*Cum relego scripsisse pudet, quia plurima cerno
me quoque, qui feci iudice, digna lini.*¹⁵

Bien se puede creer de Don Antonio de Zamora, y lo hallará el que antes hubiere oído en los Teatros estas Comedias, que las ha purificado de algunas pequeñas sombras, para que sean más dignas de la publica luz a que se destinan, y así quedan muy ajustadas a todas las leyes de la elocuencia, que previno Casiodoro, diciendo: *Eloquens est ille, qui scit parva summis, media temperate, magna granditer dicere: qui scit invenire praclare, enuntiare magnifice, disponere aperte, figurare varie.*¹⁶

Preguntó a Seneca un romano, cómo sería buen retórico. Y le respondió: «Si nihil dixeris, nisi quod bene scieris»¹⁷; porque (a mi ver) solo sabe lo que se dice el que dice lo que sabe, que es lo que en estas obras observa muy bien Zamora, a quien se le puede aplicar con propiedad el epigrama de Gerardo Fausto al *Ingenioso Philipo Eugentino*, que dice así:

¹² "No sé cuál es su vena natural, una estrofa mal compuesta, desnuda de los ornamentos del arte, si piensan haber bebido toda la fuente de Cavallo", Antonio Minturno, "Dedicatoria", en *L'Arte Poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564.

¹³ "Esta es la montaña que les gusta a las musas; quieren acercarse pero es escarpada y difícil", Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*.

¹⁴ "Desde el aplauso de la gente, el poder bebe de la alegría y el favor que creó el ingenio", Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, libro 3, epistula 5, vv. 30-31.

¹⁵ "Cuando los vuelvo a leer me avergüenzo de haberlos escrito; yo que los compuse los considero dignos de borrarse", Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, libro 1, epistula 5, vv. 15-16.

¹⁶ "Elocuente es aquel que conoce un poco de suavidad, de temperamento moderado, bisabuela, por decir, alguien que sabe cómo encontrar consejo, enunciar con magnificencia, disponer abiertamente y razonar de múltiples maneras", Casiodoro, *Exposition psalmorum*, salmo 73.

¹⁷ "No dijeres nada, excepto aquello que bien supieres", Seneca, de *Retorica*, libro 10.

*De vita si Musis, mansissent praemia, posses
clarior Antiocho, ditior esse Mida.*¹⁸

No me detengo a individuar cada una de las Obras, ni elevar otras circunstancias; nada hay en ellas, que no sea laudable.

*Cater a quid referam? Nihil non laudabile vidi.*¹⁹

Solo añado por conclusión, que no hallo reparo en que se lea más culto y mejorado, lo que ya se ha visto representado para que tomando fuerzas el ánimo divertido vuelva con más vigor a la virtud de estudio más serio; así lo decía Estacio:

[...] *vires instigat, alitque
tempestiva quies; maior post otia virtus.*²⁰

Y así lo siento, salvo, &c. Madrid 4. De Noviembre de 1722.

*Lic. D. Lucas Consatantino
Ortiz de Zugasli.*

[Siguen la suma de privilegio, la fe de erratas y la suma de la tasa, elididos en esta edición]

¹⁸ "De la vida de las Musas, que recompensarían, podría ser Antíoco el más brillante, el más rico de Midas", Gerardo Fausto, Epigrama al *Ingenioso Philipo Eugentino*.

¹⁹ En testimonio hay un error: «*Cater a*» debe rectificarse por «*Singula*»; "¿Los detalles individuales? Nada más que elogios vi", Ovidio, *Amores*, libro I, elegía 5, v. 25.

²⁰ "Porque el reposo oportuno otorga el mayor valor para la virtud", Estacio, *Silvae*, libro 4, silva 4.

PRÓLOGO

Contigo, estudioso aficionado a la siempre infeliz tarea de las musas, habla hoy el sucinto exordio de este primer libro, cuyas cómicas escenas pasaron al humo de la prensa desde la publica luz de los teatros, no empero²¹ con aquel que docto al uso practicó de repente y maestro sin escuela aprendió a un mismo tiempo a leer y a mormurar. Pues tú, como quien sabe lo que cuesta un acierto, tomarás en cuenta de los errores el cuidadoso afán de no cometerlos y aquel (como quien tasa un oro que no conoce) pondrá para el voto, en lugar de la razón al capricho, sin conocer, que quien pide antojos a su pasión no deja de caminar a ciegas.

Es la poesía cómica un difícil arte para cuyo acierto en el bullicio de las figuras y adorno de las tablas más aprovecha el uso que el estudio²². Es un cierto imperceptible primor²³ que ni se puede enseñar ni se permite aprender hasta que en fuerza de los hábitos continuados, se deja hallar del acaso, sirviendo de maestros para en adelante²⁴ los errores, que sin culpa se cometieron primero. En fin, es un empeño que, pasando de necio a loco, emprende, en la corta duración de una comedia, divertir tres horas al docto, engañar otras tantas al ignorante, enmendar los casos a la naturaleza, empedrar de chistes la seriedad, vestir al uso del siglo la historia²⁵, fingir un solo cuerpo al caso y al episodio²⁶ y, para perfección de la obra (sin perder de vista la cronología y la demarcación²⁷), afeitarse al espejo del ajeno gusto el propio trabajo.

²¹ *empero*: conjunción adversativa con el valor de “sin embargo”.

²² Nótese en esta frase el concepto pragmático de teatro de Antonio de Zamora que desarrollará a lo largo de todo este “Prólogo” y el cual será la base principal en el que se sustenta toda su preceptiva dramática.

²³ *primor*: «destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer u decir alguna cosa» (*Aut.*).

²⁴ *para en adelante*: «También significa tiempo, mayormente junto a otra partícula: como en adelante, para en adelante, de aquí adelante, de allí adelante» (*Aut.*).

²⁵ Hace referencia a un rasgo importante del teatro áureo: la “ocasionalidad”. En la creación teatral (muy especialmente en las piezas históricas, aunque también en las fiestas reales) se elegían sucesos o hazañas históricas que guardasen algún tipo de relación de semejanza y analogía con las circunstancias histórico-políticas en las que se escribió la obra. En este volumen de obras destacan las comedias históricas *La Poncella de Orleans* (que compara de manera alegórica Juana de Arco con el duque de Orleans) y *El Custodio de la Hungría*, *San Juan Capistrano* (que hace lo mismo con el héroe húngaro homónimo que derrotó a los turcos en Belgrado y la necesidad de la victoria borbónica en la Guerra de Sucesión Española). No cabe mencionar que la ideología y la función panegírica eran las que guiaban la creación e interpretación de las piezas.

²⁶ *episodio*: en la época tenía significado de “digresión”, es decir, «vicio de la elocuencia que alguna vez puede ser artificio u necesidad, y que se comete cuando un orador o historiador sale o se aparta de su principal asunto, para tratar otro» (*Aut.*). Así pues, el “caso” hace referencia a los acontecimientos históricos reales y el “episodio” la artificiosa creación artística e interpretativa basada en el “caso” histórico que hagan la obra totalmente verosímil. Estas dos ideas son las que deben constituir la creación dramática. Cabe mencionar la manera platónica con la que Zamora lo ha expresado: la comedia como entidad dualista de caso y episodio.

²⁷ La *cronología* y la *demarcación* a las que se refiere Zamora hacen referencia al tiempo y al espacio, respectivamente, del episodio, leyenda o historia en la que está basada una obra dramática y también la obligatoriedad de respetar la verosimilitud espacio-temporal de la pieza.

De todos estos precisos materiales se han de fabricar la melindrosa diversión de una tarde y la disonante complacencia de un concurso popular, cuya multiplicidad de genios, sin hacerse cargo del afán, quiere dar a su voto la indebida calidad de decisivo, quedándole solo al ingenio el útil consuelo de no ser como los que mormuran.

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, debiendo a mi juicio el conocer cuán disformes serán las pinceladas que no observen aquel dibujo, por más que quiera desmentirme la novelera condición del siglo²⁸, en quien (debajo de la sujeta materia) se ha metido a indecente el gracejo²⁹, a tramoyista el aparato³⁰, a volatín³¹ el tiempo, a dicción³² la historia, a contemplación³³ la verdad, y, últimamente, a maestro de capilla³⁴ el numen, como si cada elemento de estos no hubiese hasta aquí concurrido a formar proporcionadamente un orbe perfecto, en quien (sin confundirse las cualidades) hacían sus aplicaciones hermoso al todo y a las partes, sin dejar de ser divertidas por ser regulares.

No es esto querer eximir mis líneas de la común nota en quien las estrenó representadas y las repite impresas. Si solo manifestar sinceramente que en la escasez de profesores que hoy conoce la poesía cómica, un solo voto me basta para premio, dejando a la mordacidad común desairada con tenerla conocida, como lo manifestará en adelante el desprecio de proseguir la impresión de las demás obras de esta especie³⁵, pues ni el caballo ha de dejar de correr porque ladre el perro ni el labrador de sembrar porque hurte la semilla el gorrión.

²⁸ *novelera condición del siglo*: se está refiriendo Antonio de Zamora a la cultura y al arte ilustrado francés e italiano que llegó a España con los Borbones y Felipe V. *novelera*: «Amigo de novedades, ficciones y cuentos» (*Aut.*).

²⁹ *gracejo*: «gracia, chiste y donaire festivo en el hablar» (*Aut.*).

³⁰ *aparato*: «prevención, adorno, pompa, suntuosidad» (*Aut.*).

³¹ *volatín*: «La persona que con habilidad y arte anda y voltea en una maroma al aire» (*Aut.*); volatinero.

³² *dicción*: «la primera y más significativa parte de una lengua, de que se toman las cláusulas y en que se pueden resolver» (*Aut.*).

³³ *contemplación*: aquí se refiere a «[...] complacencia, respeto, atención y a veces adulación. Y así quando alguno hace no meramente por su propio dictamen, sino por atención y respeto a otra persona alguna cosa a fin de complacerla o adularla, se dice que la ejecutó a contemplación o en contemplación de ella» (*Aut.*).

³⁴ *Maestro de capilla*: «el que echa el compás a los músicos y compone muchas de las obras que se cantan [...]» (*Aut.*).

³⁵ El segundo volumen de obras de Antonio de Zamora se publicará en 1744 a cargo de su hijastro Felipe de Medrano, diecisiete años después del fallecimiento del dramaturgo madrileño, con el título de *Comedias de don Antonio de Zamora*, publicado en Madrid por Joaquín Sánchez. Junto con el segundo volumen de obras completas se reeditará el primer volumen con las ocho piezas primeras más la comedia de santos *Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada*, pero esta vez eliminando las piezas de teatro breve. Sus obras líricas nunca fueron publicadas.

VALE, &c.³⁶

³⁶ *vale*: «voz latina usada en castellano para despedirse en estilo cortesano y similar, y significa “Dios te dé salud”» (*Aut.*); *&c.*: abreviatura de “etcétera” (del latín “et ceterarum”; “y lo demás”).