

El tratamiento de la mitología en los dramas  
con música realizados para ámbitos privados  
en la primera mitad del siglo XVIII

The treatment of mythology in dramas with music made  
for private circles in the first half of the 18th century

ADELA PRESAS

Universidad Autónoma de Madrid

*CESXVIII*, núm. 28 (2018), págs. 157-189

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.157-189>



INSTITUTO FEIJOO DE  
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

## RESUMEN

Aparte de las funciones teatrales y cortesanas, de gran aparato escénico, existió durante el siglo XVIII la costumbre de representar zarzuelas, y otros tipos de obras dramáticas con música, tanto en casas particulares como en ámbitos privados, escolares o culturales. Es además constatable que estas obras estuvieron siempre basadas en la mitología, y aunque este es un rasgo común en el teatro músico del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII en España, es interesante observar si recibe, en este caso, un tratamiento diferenciado. En el presente artículo se plantea la interacción que se produce entre el elemento musical (formato y contenido textual) y la temática mitológica en estas obras dedicadas a un público diferente al de los teatros, ya sean cortesanos o populares, y para un entorno privado que contaba, además, con unas limitaciones evidentes tanto en el aspecto escenográfico como, especialmente, en el musical.

## PALABRAS CLAVE

Zarzuela, mitología, teatro musical español, siglo XVIII, funciones privadas.

## ABSTRACT

Apart from the theatrical and court performances, of great scenic apparatus, there was during the eighteenth century the custom of representing zarzuelas, and other types of dramatic works with music, both in homes as well as in private school and cultural areas. It is also verifiable that these works were always based on mythology, and although this is a common feature in the music theatre of the seventeenth century and first half of the eighteenth century in Spain, it is interesting to note whether it receives, in this case, a differentiated treatment. This article puts forward the interaction between the musical element (format and textual content) and the mythological subject in these works devoted to a different audience than that of the theatres, either court or popular, and for a private milieu which had, in addition, obvious limitations both in the scenography and, especially, in the musical features.

## KEY WORDS

Zarzuela, mythology, Spanish musical theatre, eighteenth century, private performances

*Recibido:* 1 de junio de 2018. *Aceptado:* 26 de julio de 2018.

Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del proyecto «Hibridación cultural y transculturación en el teatro musical español de los reinados de Carlos III y Carlos IV (1759-1808)», ref. HAR2014-53676-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y dirigido por Begoña Lolo y Germán Labrador. Es parte de una investigación en curso centrada en la comedia con música durante el siglo XVIII.

El teatro musical español, con la zarzuela a la cabeza, tuvo siempre un importante componente espectacular relacionado tanto con su vocación de entretenimiento como con su función como obra dramática de circunstancias, con un relevante papel representativo y político vinculado a su lugar inicial de representación, el palacio de La Zarzuela, y su público. Sin embargo, desde mediados del siglo XVII y, muy especialmente, durante el siglo XVIII, se afianzó la realización de zarzuelas, y de otros géneros dramáticos con presencia musical, en ámbitos menos destacados, como teatros privados y salones de nobles y de burgueses aficionados, así como colegios, seminarios y sociedades de tipo cultural. Es interesante observar cómo uno de los propósitos de este tipo de teatro musical, su función representativa, queda en segundo lugar, puesto que ni por efectivos escénicos ni por intención era posible ni necesaria una excesiva espectacularidad y, además, la mayoría de estas obras estaban destinadas a intérpretes no profesionales. Se genera un repertorio de obras dramático-musicales realizado de forma paralela al que se ponía en escena en la corte o en teatros públicos, pero basado en una filosofía diferente, y no será, además, el de la zarzuela el único formato en el que se desplegó el conjunto de obras caseras que vamos a mostrar a continuación.

Es igualmente importante el hecho comprobado de que prácticamente la totalidad de las obras localizadas se centran en argumentos tomados de la mitología griega y romana. Es tentador pensar que esta recurrencia esté relacionada con preferencias poéticas, dramáticas o incluso culturales, pero, más allá de la vinculación simbólica o alegórica de la fábula narrada con hechos contemporáneos, que es muy frecuente en el teatro cortesano, y que, dado su carácter público, es fácil de adivinar desde el punto de vista histórico y político, lo cierto es que está absolutamente imbricada con la propia naturaleza del teatro musical. La utilización de la música, especialmente dentro de un formato que articula el canto con el declamado, plantea, de forma creciente durante el siglo XVIII, un conflicto con el concepto de verosimilitud que se sortea con la utilización de un determinado tipo de argumentos en los que el canto no desentone dentro del devenir de la historia. Por esto, la mitología, la alegoría, el mundo simbólico y sobrenatural son los más adecuados para el formato dramático-musical, y no será hasta entrada la segunda mitad del siglo cuando se produzca un cambio funda-

mental en este concepto con la influencia de la ópera bufa italiana, y pasen a ser argumentos realistas en línea con los utilizados en la comedia, protagonizados por personas corrientes, los que se adueñen de la zarzuela. Mientras tanto, vamos a ver dioses mayores y menores, ninfas o héroes mitológicos llevando a cabo sus conocidas aventuras míticas. La cuestión es el grado de fidelidad con que lo hacen.

Un último apunte acerca de este repertorio particular es que se adentra, con todos los peligros y dificultades que presenta su estudio, en el ámbito doméstico, en el ámbito de las costumbres, aficiones y prácticas del mundo privado, en este caso, de la primera mitad del siglo XVIII. El mundo doméstico no genera el volumen de documentación necesario para centrar correctamente todos los aspectos de las representaciones, con lo que muchos detalles de las mismas quedan indeterminados cuando no desconocidos totalmente. Sin embargo, la flexibilidad que implica la realización de obras para un entorno poco estructurado, como es el doméstico, fomenta la utilización de formatos más libres que no corresponden totalmente con los de las obras destinadas a los teatros, ya sean cortesanos o populares, puesto que se adaptan, lógicamente, a situaciones y objetivos muy distintos. Así que existen propuestas muy dispares en lo que se refiere a formato, duración, argumentos, número de intérpretes e incluso estructura de sesión entre las obras que hemos localizado, algunas de las cuales pasaremos a comentar con más detalle en la segunda parte del presente artículo.

### *Sobre las funciones caseras*

La realización de comedias caseras era una práctica frecuente en el ámbito nobiliario de la que nos dan fe numerosas obras dedicadas por los escritores y dramaturgos a nobles, generalmente mecenas, que organizaban sesiones teatrales en los salones de sus propias casas y mansiones, o, incluso, en pequeños teatros dentro de ellas. Como hemos citado más arriba, es un repertorio cuyo estudio presenta determinadas dificultades, puesto que no siempre han generado documentación. Sin embargo, y como señala uno de los musicólogos que se han acercado a este repertorio, hay muchos indicios que confirman su existencia<sup>1</sup>, y, además de los testimonios localizados, hay intenciones y conceptos generales sobre los que nos aportan luz los propios escritores en sus introducciones,

---

<sup>1</sup> Álvaro TORRENTE, «La armonía en lo insensible y Eneas en Italia». Una “zarzuela casera” de Diego Torres Villarroel y Juan Martín», en Rainer Kleinerz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 1996, págs. 219-234; pág. 219.

prólogos o dedicatorias. Por otro lado, el análisis de los propios textos permite deducir en gran medida los parámetros literarios, musicales y dramáticos básicos de las obras que conforman este repertorio, si bien, como se podrá apreciar, aquellos presentan un panorama muy variado.

A lo largo del siglo, además de mantenerse esta costumbre entre la aristocracia, se extiende también a otras clases sociales, cuya afición a las funciones caseras no hace sino aumentar durante el siglo XIX. Además de las obras que se van localizando, citas como esta, aparecida en *El piscator de las Damas, o la Quinta del Manzanares* de 1753, nos corrobora el éxito que este tipo de sesiones tenía en la alta sociedad del XVIII:

En las casas Comedias  
hay más de ciento,  
Y a muchas hacer suelen,  
Un mal asiento

Pues sin alcance,  
Por sus lances se miran  
En otro lance<sup>2</sup>.

Esta estrofa de seguidillas, ciertamente no de gran calidad, incluida dentro de la serie dedicada al mes de diciembre, alude a las comedias caseras, «más de ciento», que durante el frío invierno era costumbre organizar en las casas privadas, y que, al igual que las sesiones teatrales, se complementaban frecuentemente con obras breves, en este caso un entremés, *El derecho de los tuertos*, realizado por el mismo autor del Almanaque.

Otra época favorable, según *El Piscator*, es el verano, ya que durante la época de más calor se suspendían las funciones en los teatros y entonces, para seguir disfrutando de este entretenimiento, se organizaban sesiones dramáticas en las casas que podrían, además, contar con intérpretes conocidos que estaban sin trabajo a causa del calor: «... pues por el agradable motivo de ver algunas de las Comedias con que el Autor Manuel León<sup>3</sup> entretenía a la Española Nobleza

---

<sup>2</sup> José Julián de CASTRO, *El Piscator de las Damas o La quinta de Manzanares: pronostico el mas cierto de quanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1753: adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas, o quisicosas, y del famoso entremés nuevo del Derecho de los tuertos, para casas particulares*, Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, [1752], págs. 18-19.

<sup>3</sup> En la época, el «autor» era la persona encargada de la dirección y gestión de una compañía teatral, y que en ocasiones realizaba funciones literarias como adaptar la obra si era una refundición o una traducción, o incluso la escribía, y, además, actuaba en la representación. No aparece, sin embargo, ningún autor con este nombre. Cotarelo reseña a un Manuel de León de las Huertas, apuntador de los teatros entre 1746 y 1786,

3

EL PISCATOR  
DE LAS DAMAS,  
O LA QUINTA  
DE MANZANARES.

PRONOSTICO EL MAS CIERTO  
de quanto ha de suceder en Madrid el año  
que viene de 1753. adornado de varias cu-  
riosidades, Noticias, Inyecciones, Enigmas,  
ò Quisicosas, y del famoso Entremes  
nuevo del Derecho de los Tuertos,  
para Casas Particulares.

SU AUTOR.

DON JOSEPH JULIAN DE CASTRO,  
*bijo de esta Coronada Villa, y Notario  
Apostolico en' ella.*

la temporada en que las prohíbe el calor en los coliseos de Madrid...»<sup>4</sup>. En este caso, el entremés escrito para casas particulares fue el de *Los indios de hilo negro*.

El Almanaque de José Julián de Castro (1723-1762) incluía en cada número un entremés para casas particulares, lo que confirma la popularidad de estas funciones que incluso estaban estructuradas con sus piezas de intermedio como cualquier sesión teatral. Otro documento que lo atestigua, fuera de esta serie de *Piscatores*, es una *Loa en favor de las señoras mugeres* (1747)<sup>5</sup>, de este mismo autor, escrita para iniciar estas comedias caseras.

Cotarelo y Mori, en *Historia de la zarzuela*, se refiere a esta práctica como una costumbre generalizada desde principios del siglo: «No solo en el Real Pa-

---

que había sido cirujano de la villa de Barajas. No hace ninguna alusión a una posible actividad como dramaturgo. Emilio COTARELO Y MORI, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de Perales y Martínez, 1899, pág. 540.

<sup>4</sup> José Julián de CASTRO, *El Piscator de las Damas o Las comedias de Carabanchel: pronostico el mas cierto de quanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754 adornado de varias curiosidades, noticias, inyecciones, enigmas, o quisicosas, y del famoso entremes nuevo de Los indios del hilo negro, para casas particulares*, Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, [1753], pág. 14.

<sup>5</sup> José Julián de CASTRO, *Loa en favor de las señoras mugeres, para comedias caseras*, [s. l.], Editado por Pedro Escudier, [1747-1750].

lacio, y en los teatros públicos se representaban zarzuelas sino en el domicilio de algunos señores, aún de aquellos que no podían tener una capilla como los grandes»<sup>6</sup>. Se refiere a las clases adineradas, que lógicamente serían los que podrían organizar funciones con música, con zarzuelas o melodramas, porque tanto por la posibilidad de contratar intérpretes profesionales, como por la buena educación musical de sus miembros, podrían hacer frente al reto de cantar las coplas, recitativos, arias, dúos, tríos o coros de obras dramático-musicales. A esta buena disposición se refiere, por ejemplo, Añorbe, en la dedicatoria de *Júpiter y Dánae* a Pedro Vedoya, en que no solo se refiere a la alta diversión que proporciona la música, sentida especialmente por los que llama «Héroes de la primera clase», espíritus superiores, sino porque alude también a la cortesana opción de proporcionar un divertimento a las damas, y una opción de lucir sus «domésticas habilidades» y la concurrencia de sus profesores, en «unas y otras casas particulares, singularmente en las que se establece la plausible afición de la Música»<sup>7</sup>.

Sin embargo, tal y como hemos visto por los almanaques de José Julián de Castro, no solo era una afición propia de los más altos señores, sino que también se daba entre los miembros de clases más populares. Lo deja entrever Diego de Torres Villarroel, en la *Dedicatoria* a la marquesa de Coquilla de la zarzuela *El juicio de Paris y robo de Elena*, donde introduce varios juicios de valor:

En los palacios majestuosos, las recolecciones mas rígidas de ambos sexos, en las casas breves, y pomposas de los afortunados y los miserables, bailan, cantan y relacionan en los días festivos de la Pascua, y en los locos de las Carnestolendas, pero regularmente se ejecuta con tropelía, confusión y desaliño. V. S., por arreglarlo todo a su discretísima dirección, ha intentado que en este tiempo se haga en su casa, entre sus Amigas y Criadas, lo mismo que todos hacen en las suyas: quiere que se practiquen las ligerezas de la danza, las melodías de la representación y los embelesos de la música, pero todo concertado, todo grave, con estudio, método, moderación y gracia. Así son virtuosos, y envidiables los festejos, apacibles y sabrosas las diversiones y tan generalmente bien quistas, que las veneran hasta los asesinatos de la murmuración facinerosa<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Emilio COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela, o sea, El drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, 2000, págs. 81-82. Cita además la zarzuela *Triunfar con el rendimiento*, interpretada en 1718 en casa del Marqués de San Juan, mayordomo de la Reina, escrita por Francisco Ventura de Urbina, de compositor anónimo.

<sup>7</sup> Tomás de AÑORBE Y CORREGEL, *Júpiter y Dánae, fiesta que se puede hacer en cualquier casa particular*, Madrid, Por Gabriel Ramírez, 1738, sin paginación.

<sup>8</sup> Diego de TORRES VILLARROEL, *Juicio de Paris y robo de Elena, festejo cómico y músico*, en *Juguetes de Thalía*, vol. II, Salamanca, Imprenta Real de Don Diego Gómez de Haro, 1738, págs. 179-180.

Torres Villarroel nos confirma que la realización de funciones teatrales en ámbitos privados y domésticos era una costumbre extendida socialmente, que, en cada caso, se realizaba de manera acorde al status del organizador, desde «los palacios majestuosos» a «las casas breves, y pomposas de los afortunados y los miserables» en que «bailan, cantan y relacionan», especialmente en Pascua y carnaval. Da a entender que esas actividades encaminadas a la diversión (junto a la alegría y el esparcimiento) son «discretas y exquisitas bondades», pero que, para ser lícitas, deben realizarse de manera adecuada, y no con «tropolía, confusión y desaliño», como, según parece, era común en ámbitos más populares.

Así dedica esta obra (y otras contenidas en el mismo volumen a las que alude) para que los respetables dueños de la casa, junto a sus amigos y criados, practiquen «las ligerezas de la danza, las melodías de la representación y los embelesos de la música», es decir, hagan «lo mismo que todos hacen en las suyas» pero todo «concertado, todo grave, con estudio, método, moderación y gracia». Y añade: «así son virtuosos, y envidiables los festejos, apacibles y sabrosas las diversiones». Y confirma esta afición a las fiestas privadas con representaciones teatrales en el «Prólogo al Lector» de una edición posterior de estas obras: vuelve a insistir Torres Villarroel en esta costumbre doméstica, en el tiempo más habitual de Pascual y Carnaval, pero también para aquellos días «en que las casas de modo, de medios, y de buena crianza hacen fiestas a los nacimientos, los años, los nombres, y a otros asuntos graciosos y civiles»<sup>9</sup>. Sala Valldaura se refiere a la función de entretenimiento que desempeñaba este tipo de teatro para un público que, además, «aprovechaba la realidad cotidiana, el lugar escénico, los propietarios y su servicio como actores», o «el motivo inicial tan anecdótico como un cumpleaños»<sup>10</sup>.

### *Requisitos musicales, intérpretes y formatos*

Añorbe, en el «Prólogo apologético» a *Júpiter y Dánae*, después de aprovechar para hacer una crítica a sus detractores, hace la siguiente dedicatoria, un tanto burlona, al posible Lector:

Al fin, Lector mío, deseando complacerte, y darte uno de los ratos, que suele mi Musa (que si bien el *Diario* dice que son malos para ti, y para mí muy buenos,

<sup>9</sup> TORRES VILLARROEL, *Juguetes de Thalía*, vol. II, «Prólogo al Lector», sin paginación.

<sup>10</sup> Josep Marfà SALA VALLDAURA, «Talfá juguetona o el teatro de Torres de Villarroel», *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 2010, págs. 11-22; pág. 14.

pues tú te huelgas con mis versos, y yo con tu dinero), te ofrezco esta Zarzuela Casera, quiero decir reducida a pocas personas, y ningún Theatro<sup>11</sup>.

Siendo lógico que así fueran las comedias caseras, con pocos intérpretes y escasa escenografía, por no decir, ninguna, vamos a comprobar, a partir de una serie de obras realizadas con esta finalidad privada, que no siempre tuvo por qué ser así. Naturalmente, no siempre estas comedias llevaban música, pero cuando la había era necesario cumplir una serie de requisitos desde el punto de vista técnico para llevar adelante una obra parcial, cuando no completamente, cantada. Se requieren intérpretes vocales no solo aficionados, sino poseedores de un entrenamiento vocal importante; se requiere una agrupación instrumental suficiente para acompañar la parte vocal; y, fundamentalmente, es necesario que alguien escriba o adapte la música y se ocupe de hacer algún ensayo, sin los cuales es muy difícil que una obra de estas características salga medianamente bien. Y no siempre es posible contar con estos efectivos, algo que solo está al alcance de nobles o señores con suficiente capacidad económica o influencia. En consecuencia, las funciones realizadas y pensadas para ser interpretadas por los propios dueños de la casa con la colaboración de amigos y criados deben contar, al menos, con algunos diletantes aficionados con una suficiente formación, y con alguna dama con competencia vocal. Estos requisitos se deducen claramente de los propios parámetros de cada obra, desde los personajes que cantan, hasta el número y tipología de las partes cantadas, según veremos en la selección de obras que vamos a comentar.

En lo que se refiere al formato dramático más habitual en este tipo de teatro doméstico, específicamente el que se hacía con música, es predominante el que se plantea a partir de una base dramática hablada alternada con partes cantadas que se vinculan íntimamente con la acción. El formato más asentado es el de la zarzuela, que suele plantearse en dos jornadas, pero que, en tanto que obra declamada y cantada, también puede aparecer en piezas más breves en un solo acto. En ocasiones, estructurada en dos jornadas, constituye la obra central de una sesión acompañada de introducción, sainete o baile, y fin de fiesta.

Junto a este formato básico, también se encuentran otros más relacionados con la ópera en el sentido de que toda la obra es cantada con la alternancia característica de este género durante la primera mitad del siglo entre recitativos y arias. Las obras que hemos localizado que responden a este formato son, naturalmente, mucho más breves, en un acto, y de menor enjundia dramática.

---

<sup>11</sup> AÑORBE Y CORREGEL, «Prólogo apologético», *Júpiter y Dánae, fiesta que se puede hacer en cualquier casa particular*, sin paginación.

Aunque la exigencia de las arias no sea, previsiblemente tan alta como la de las óperas sería contemporáneas, lo cierto es que cantar toda la obra es algo que requiere una formación y una capacidad fuera del alcance de los simples aficionados. Por eso, este tipo de obras es muy minoritario, normalmente calificados como «drama músico» o «fiesta armónica»<sup>12</sup>, y se plantean para pocos personajes, cuatro en los casos que hemos podido localizar. Sin embargo, la ambigüedad propia de las denominaciones tipológicas de las obras escénicas implica que pueden aparecer «dramas músicos» o «fiestas armónicas» que no responden a estas características, y que denominen obras basadas en la articulación hablado-cantado más frecuente en el teatro dramático-musical español<sup>13</sup>.

Tanto las obras enteramente cantadas como las que alternan canto con declamación, hechas para funciones privadas, se realizan a partir de fábulas mitológicas que, en función de determinados parámetros del formato, serán tratadas de forma más o menos extensa o de forma más o menos fiel. Pero no hay un aprovechamiento especialmente notorio del componente musical de algunas fábulas. Fuera de la tópica historia de Orfeo, solo cabe destacar la intervención de Mercurio para dormir a Argos y rescatar a Io, en *Io y Mercurio*. Hay que tener en consideración que, en este tipo de zarzuelas caseras, sería difícil encontrar un buen actor para un papel dramático protagonista que tuviera, además, una importante carga de canto; conjuntar las dos aptitudes sería, para un aficionado, bastante complicado.

Por último, existe un último grupo de obras basadas directamente en el formato de comedia con música, muy frecuente también desde el siglo XVII en los escenarios españoles, en que se incluye una variable proporción de música con mayor o menor relevancia argumental; en ocasiones solo para ilustrar determinados cuadros o escenas. En este caso, las denominaciones oscilan entre comedia, simplemente, también comedia nueva o comedia famosa, y otras tipologías, utilizadas en el repertorio de ámbito privado, como drama alegórico, diálogo cómico-armónico y diálogo alegórico, también basadas en el diálogo hablado, que, por su temática, frecuentemente contienen algo de música.

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, *Orpheo*, drama músico en un acto, en *Dramas músicos del siglo XVIII*, Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), sign. mss/14.087. Y *Endimión y Diana*, *Fiesta armónica que en el Carnaval de 1735 se cantó en la Casa del Marqués de Rupit Bournonville*, en *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, BNE, sign. mss/14.102, fols. 228-233.

<sup>13</sup> Por ejemplo, el drama músico *Laberinto de la razón de Amor*, en *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, fols. 216-224. Esta obra cuenta con tres personajes, y se deduce de la versificación que se alterna una parte declamada en versos octoslabos, con la estructura de recitativo, en versos endecaslabos y heptaslabos, y aria, en una o dos estrofas de versos iguales. Pese a la existencia de esta base declamada, el predominio absoluto del recitativo y del aria como tipología de números musicales, relaciona este formato con la ópera más que con los tipos musicales propios del teatro español.

Y junto a estas obras que podríamos considerar de teatro mayor, también era muy frecuente que apareciera música en las piezas breves de complemento, a las que Torres Villarroel llamaba «juguetitos dramáticos», como sainetes, entremeses, bailes, en los que la música era un elemento importante en su función de entretenimiento, al igual que sucedía en este tipo de repertorio en los teatros. En estos casos la utilización de músicas previas o reutilizadas con el procedimiento del *contrafactum* era lo habitual. La presencia de este tipo de piezas breves, que también podían no tener música, aunque éste era muy frecuente, era habitual en las sesiones de teatro, sobre todo cuando complementaban sesiones de teatro hablado no musical

Varios ejemplos, aparte de los aportados por José Julián de Castro citados más arriba, atestiguan la tendencia de las funciones domésticas a reproducir el esquema de la sesión teatral, lo que implica la existencia de este tipo de piezas breves intercaladas. El caso de Diego de Torres Villarroel es significativo, pues además de escribir las zarzuelas centrales de la función, se ocupaba de las piezas breves de intermedio:

ZARZUELA HARMONICA, QUE SIRVIÒ DE DIVER-  
sion en las Carnestolendas de el año de 1736. represen-  
tandose en casa de Don Joseph de Ormaza  
Maldonado.

LAS PERSONAS QUE CANTARON, Y RE-  
presentaron, fueron las Señoras de casa, criados, y  
concurrentes.

LA INTRODUCCION, Y SAYNETES SON DE DON DIEGO DE  
Torres: la Zarzuela de Don Joseph Ormaza, y dicho Torres: la  
composicion Música de D. Juan Martín.

*Zarzuela armónica, La armonía en lo insensible y Eneas en Italia*<sup>14</sup>

Esta indicación que acompaña a la zarzuela *La armonía en lo insensible y Eneas en Italia* (1736), se refiere a todas las piezas que formaron parte de la representación, una «introducción y saynetes» realizados por el mismo autor. El genérico de «sainetes» comprende: un sainete entremesado con música de panderillo, y un fin de fiesta con canto rematado por una contradanza bailada. De este mismo autor, otra sesión de teatro para salón nobiliario cuenta con la misma estructura, una zarzuela en dos jornadas, *Robo de Paris y juicio de*

<sup>14</sup> TORRES VILLARROEL, *Juguetes de Thalía*, vol. II, pág. 211.

*Elena*, con una introducción, un sainete y baile de negros y un fin de fiesta en contradanza<sup>15</sup>.

Aparte de estos ejemplos en que está recogida toda la función, tiene Torres Villarroel una larga serie de piezas sueltas, introducciones y sainetes siempre con presencia musical, ideadas para ser realizadas entre las tres jornadas de comedias sin identificar, e incluso varios sainetes sueltos que posiblemente podrían ser utilizados para complemento de cualquier sesión, que no hacen sino acreditar la presencia de este tipo de obras en las sesiones domésticas. Todas incluyen canciones, tonadas o bailes de corte popular, según se desprende de las acotaciones, del tipo de personajes que los cantan y de los propios textos. Pero también hay algún sainete que incluye piezas de mayor dificultad vocal, como el titulado *El valentón* (pág. 259), con un recitativo y aria, o incluso algún cuatro o coro a cuatro voces alternando con solistas, como el de *La Peregrina* (pág. 267). Este volumen de *Juguetes de Thalia* de Torres de Villarroel es muy interesante para analizar el tipo de propuestas domésticas que parecían ser habituales, con diferentes formatos en los que, en un tanto por ciento muy elevado, aparece siempre algún elemento musical. Pero conviene resaltar que este tipo de obras breves tiene siempre un contenido costumbrista y popular, y que la temática mitológica solo aparece en las zarzuelas.

### *Algunos problemas del repertorio*

El estudio de este repertorio de obras con música para ámbitos privados plantea diversos interrogantes difíciles de resolver puesto que muchas de las partituras se han perdido. Y precisamente, las que se han conservado pertenecen a zarzuelas que, aunque escritas para nobles, pasaron después a los teatros cortesanos y populares, como, por ejemplo, *Viento es la dicha de Amor*, de Antonio de Zamora y José de Nebra<sup>16</sup>, que no fue el primer compositor de la música<sup>17</sup>.

Las peculiaridades de este repertorio de obras con música, más allá de su formato, con respecto a las puramente declamadas son los siguientes:

---

<sup>15</sup> TORRES VILLARROEL, *Juguetes de Thalia*, vol. II, págs. 179-211.

<sup>16</sup> Tras la revisión de los repertorios de zarzuelas realizadas por compositores relevantes, se ha comprobado que muchas de ellas no fueron realizadas para la corte o celebraciones reales, sino que lo habían sido para nobles concretos y para sus funciones privadas, y que después pasaron a los teatros cortesanos y/o públicos. Hasta ahora no hemos podido averiguar las razones o el mecanismo por el que se producía esta transferencia.

<sup>17</sup> Según M.<sup>a</sup> Salud Álvarez, es plausible que lo fuera Juan Navas (1647-1719), del que se conserva la música de una pieza de la obra, «Selva apacible». M.<sup>a</sup> Salud ÁLVAREZ, *Libretos literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico / CSIC, 2007, pág. 10.

1. El nivel necesario en cuanto a técnica vocal parece elevado dada la conformación de la mayoría de los números musicales en recitativos y arias. Los intérpretes de las partes cantadas, por tanto, serían seguramente algunas damas y algún caballero con instrucción y solvencia suficientes, y el hecho de que seguramente escaseaban las personas con esta capacidad justifica el hecho de que la parte dramática fundamental de la obra se realizase declamada. En otro tipo de formato enteramente cantado, poco frecuente en este tipo de repertorio, el único documento que hemos localizado que proporciona datos de los intérpretes, nos indica que se contó con profesionales.
2. La necesidad de acompañamiento instrumental para el canto involucra necesariamente la existencia de una pequeña agrupación o de un clave. Podría resolverse quizá con la colaboración de criados y amigos diletantes que se defendieran con instrumentos de cuerda y algún instrumento de viento como flautas u oboes. Lo mismo para el continuo de clave. En cualquier caso, este tipo de repertorio, y más si se produce en una sala no excesivamente grande, no necesita grandes efectivos instrumentales, cuatro o cinco instrumentos, con un clave, serían seguramente suficientes. En cuanto a las obras de intermedio, incluso bastaría con una sola guitarra.
3. Y no menos importante y necesaria es la presencia de un músico que pueda ocuparse de la composición de la música, si es nueva, o de su adaptación si es preexistente (canciones y danzas), y también de la supervisión del canto y el grupo instrumental. Añorbe hace referencia a la necesidad de contar con un profesional para este menester, aunque deja entender que deberá hacerlo sin cobrar:

[...] que si la quieres hacer en tu casa, te facilite el modo de conseguir una diversión honesta, a poca costa, pues en dándome a mí la miseria de un real de plata, y al Músico, que pusiere en solfa los versos, muchos besamanos, tienes hecho todo el gasto, que te puede originar<sup>18</sup>.

Muchas de estas cuestiones de índole práctica relacionadas con este repertorio quedan sin resolver por la falta de documentación y de datos en los testimonios, en los que rara vez se cita a los autores de la música, y en ocasiones, ni siquiera a los del texto.

---

<sup>18</sup> AÑORBE Y CORREGEL, «Prólogo apologético», sin paginación.

No es fácil detectar este repertorio doméstico de obras, del que, además, la música se ha perdido en su casi totalidad. Las obras se encuentran dispersas entre variados tipos de escritos dramáticos o, como se denominaban en la época, cómicos. Sin embargo, la revisión de tomos misceláneos y volúmenes facticios de comedias impresas y manuscritas, anónimas, o de autores conocidos como Antonio de Zamora, Francisco Bances Cándamo, Diego de Torres Villarroel, Tomás de Añorbe y Corregel, etc., ha hecho aparecer un número bastante notable de obras dramático-musicales realizadas para estas casas nobles, sobre todo para Carnaval, o dedicadas con ocasión de santos o cumpleaños de los nobles señores e incluso del rey, y destinadas a ser realizadas en salones y otro tipo de ámbitos privados entre los que podemos incluir, por ejemplo, los colegios y seminarios, así como algunas sociedades de índole cultural.

Estos volúmenes misceláneos son muy interesantes porque incluyen, además de zarzuelas, otro tipo de obras teatrales con música que pasan generalmente desapercibidas bajo el nombre genérico de comedia o de comedia famosa<sup>19</sup>, sin nada en su denominación que invite a pensar que estamos ante una obra con un variable contenido musical. Muchas de estas obras han sido recogidas en catálogos teatrales sin que se haga alusión a este componente. Una búsqueda sistemática en estos repertorios desde el siglo XVII nos permite afirmar como primera conclusión que, aparte de formatos y cantidad, la música era frecuentísima en las comedias. Hay que añadir que en este género no es habitual el uso de argumentos mitológicos, que sí se encuentra en algunos formatos muy cercanos, realmente, al de la zarzuela.

Un autor que resulta paradigmático en este sentido es Antonio de Zamora (1665-1728)<sup>20</sup>, cuyo volumen titulado *Obras cómicas* incluye varias comedias con música<sup>21</sup>, además zarzuelas, alguna de ellas muy famosa, como *Veneno es de amor la envidia*, que puso en música Sebastián Durón, o *Viento es la dicha de Amor*, que pasó a los teatros con música de José de Nebra. Esas comedias, que no llegan a ser zarzuelas desde el punto de vista tipológico porque su

---

<sup>19</sup> Como, por ejemplo, *El hospital del amor*, de Antonio de Zamora, o la Gran comedia nueva *Por celos muere quien por celos mata*, anónima, en el volumen manuscrito *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, fols. 4-95.

<sup>20</sup> La obra de Antonio de Zamora ha sido estudiada en Jordi BERMEJO GREGORIO, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de fin del siglo XVII y principios del XVIII*, tesis doctoral dirigida por Lola Josa Fernández, Universidad de Barcelona, 2015. [Disponible en línea].

<sup>21</sup> Antonio de ZAMORA, *Obras cómicas* (1741), BNE, sign. mss/14.771. Incluye: *Ser fino y no parecerlo*, comedia nueva; Comedia famosa, *Todo lo vence el amor*; *Amar es saber vencer* y *Arte contra el Poder*, Comedia en 3 jornadas. Todas ellas con participación musical.

volumen de música no es suficientemente relevante, sí nos ayudan a entender, en parte, el pensamiento literario y dramático que subyace bajo una variedad de géneros escénicos que, en ocasiones, parece arbitrario, pero, que, muy al contrario, responde a una preceptiva determinada por el tipo de argumento y personajes: las zarzuelas son todas mitológicas<sup>22</sup>, mientras que las comedias están basadas en hechos realistas, incluso políticos o históricos, más allá de contener, como siempre, elementos de corte amoroso. No se concibe poner este tipo de argumentos en formatos dramático-musicales, que quedan reservados para el elemento sobrenatural, alegórico o mitológico, lo que implica un respeto básico por el precepto de verosimilitud. Lo que no quita para que pueda aparecer de forma incidental, es decir, menos imbricado en el argumento, en forma de coros, marchas, canciones populares o tonadas, o incluso algún recitativo y aria.

Incluye este volumen dos obras dedicadas a los condes de Lemos, *Viento es la dicha de amor* y *Desprecios vengan desprecios*, realizadas respectivamente para celebrar los cumpleaños del conde y de la condesa. Estas dos obras, aunque contenidas en un manuscrito fechado en 1741, fueron seguramente anteriores. Los Condes de Lemos habían sido destinatarios de varias obras dramático-musicales escritas por Antonio de Zamora, ya desde 1698, con la *Fábula de Polifemo y Galatea*<sup>23</sup>. Y, por otro lado, según Jordi Bermejo Gregorio, tanto el conde (ex coronel de la Guardia Real) como su esposa, en los inicios convulsos del siglo, fueron partidarios del archiduque Carlos, con lo que, en 1706, fueron detenidos y enviados como prisioneros a Pamplona<sup>24</sup>.

Estas dos zarzuelas son peculiares porque responden a un modelo muy cortesano pese a estar dedicadas a un teatro particular, lo cual no es extraño si tenemos en cuenta que Zamora era un afamado autor de fiestas reales, como, por ejemplo, *Muerte en amor es la ausencia*, y que los condes de Lemos pertenecían a la más alta y poderosa nobleza. De hecho, y según la tesis de Bermejo, el encargo de los condes de Lemos es consecuencia del éxito del dramaturgo en este tipo de fiestas, con lo que no extraña la ambición de su propuesta y tanto el número de personajes como su extensión las hacen más propias de teatros que

---

<sup>22</sup> Zarzuela música, *Desprecios vengan desprecios*, en la celebración de años de la Excm. Condesa de Lemus [Lemos]; *Viento es la dicha de amor*, zarzuela música que se representó el día de los años del S. Conde de Lemus [Lemos]; Zarzuela *Aspides son Basiliscos*; Zarzuela de música para el día del Nombre del rey [...] intitulada *El quinto elemento es Amor*; Zarzuela de música *Veneno es de amor la envidia*, con música de Sebastián Durón; *Vengar con el fuego el fuego*, zarzuela representada y cantada.

<sup>23</sup> Sebastián DURÓN, *Selva encantada de Amor. Zarzuela*, edición crítica de Raúl Angulo y Antoni Pons Seguí, Madrid, Ars Hispana, 2017, pág. 18. BERMEJO GREGORIO, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora*, pág. 837.

<sup>24</sup> BERMEJO GREGORIO, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora*, pág. 887.

de ámbito doméstico. Una de estas obras, *Viento es la dicha de Amor*<sup>25</sup>, pasó, de hecho, a la corte y a los teatros posteriormente, con música de José de Nebra (1702-1768), uno de los más relevantes compositores de la primera mitad del siglo XVIII, vinculado con el Monasterio de las Descalzas Reales y, especialmente, con la real Capilla.

Otros autores que también presentan numerosas obras con música entre sus escritos dramáticos son Tomás de Añorbe y Corregel, autor de una zarzuela escrita especialmente para ser representada en casas particulares, *Júpiter y Dánae*, y Diego de Torres Villarroel, autor por su parte de dos zarzuelas caseras, *Juicio de Paris y robo de Elena*, y *La armonía en lo insensible y Eneas en Italia*<sup>26</sup>. De Añorbe, precisamente en el volumen manuscrito en el que se conserva una versión de *Júpiter y Dánae*<sup>27</sup>, existen también dos obras más, la ópera armónica *Hipodamía y Pélope* y el *Baile sobre la fábula de Endimión y Diana*. Se sigue comprobando que, como era costumbre, las obras en música, y no solo las zarzuelas, utilizaban la mitología como base de su argumento.

## REPRESENTOSE EN LEON: ENTRE LAS SIGUIENTES

### P E R S O N A S:

4. Villanas		El Marqués de Villafinda.
4. Villanos.		Don Pedro de Fuentes.
El Alcalde de Villadangos.		Borges.
El Cura.		Torres, y Papalrato.
Mi Señora Doña Rosenda de Casó.		

Salen delante baylando, y tocando los Villanos, y Villanas, y detrás mi Señora Doña Rosenda, el Cura, y el Alcalde.

Actores en la Fiesta cómica a los años del Señor Don Joseph de Herrera<sup>28</sup>

Por su parte, en el volumen II de *Juguete de Thalía*, de Diego de Torres Villarroel, además de las dos zarzuelas citadas, aparecen varias obras de diferentes formatos que incluyen una variable porción de música, como sainetes, entremeses, fines de fiesta y bailes, además de varias fiestas cómicas y fiestas armónicas, todas ellas dedicadas a nobles señores, y representadas por aficio-

<sup>25</sup> Edición crítica del libreto en ÁLVAREZ, *Libretos literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra (1702-1768)*, págs. 15-51. Edición crítica de la música en José de NEBRA, *Viento es la dicha de Amor*, edición de José Máximo Leza Cruz, Madrid, iccmu, 2009.

<sup>26</sup> Esta zarzuela ha sido estudiada en profundidad por TORRENTE, «La armonía en lo insensible y Eneas en Italia». Una “zarzuela casera” de Diego Torres Villarroel y Juan Martín», págs. 219-234.

<sup>27</sup> AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *Comedias (1734-1738)*, BNE, sign. mss/15.433.

<sup>28</sup> TORRES VILLARROEL, *Juguete de Thalía*, vol. II, pág. 271.

nados entre los que se podían contar desde el alcalde al cura, pasando por marqueses, señores y criados. Se hace evidente que un buen festejo, aunque sea casero, no podía prescindir de la música, también frecuentemente con baile.

Otro manuscrito, *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, ya citado, incluye una obra para realizar en ámbito privados, además de una interesante variedad de formatos teatrales con música: melodrama, fiesta armónica y zarzuela en dos actos. Y también, dos formatos peculiares, una zarzuela en tres actos titulada también gran comedia nueva<sup>29</sup> y un drama músico, *Laberinto de la razón de Amor*, cuya singularidad consiste en estar escrita para tres personajes, uno de ellos un gracioso<sup>30</sup>. Nada indica que esta obra fuera escrita para un escenario privado, pero varias de sus características pueden hacerlo pensar, como el reducido número de personajes; sin embargo, el muy relevante cometido musical de cada uno de ellos, que desarrollan prácticamente una sucesión de recitativos y arias, parece implicar intérpretes profesionales. La única obra de este volumen que lleva especificado su destino doméstico es *Endimión y Diana, Fiesta armónica que en el Carnaval de 1735 se cantó en la Casa del Marqués de Rupit Bournonville*, escrita por Manuel Guerrero y puesta en música por Manuel Gonima. Entraremos en ella con más detenimiento en el siguiente apartado.

Hemos localizado, además, los libretos de otro tipo de obras, destinadas a un ámbito privado real, como los que se recogen en *Comedias manuscritas anónimas*<sup>31</sup>, dedicadas al rey Felipe V con ocasión de su santo o su cumpleaños y concebidas para ser interpretadas por sus propios hijos, los infantes. Pese a su interés, no constituyen una muestra aislada, pues ya desde inicios del siglo XVII está documentada una actividad teatral privada para los reyes, que se llevaba a cabo en el Cuarto del Rey y en el de la Reina<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> El formato es de comedia con música, que responde bien al encabezado de «Comedia nueva», pero Barbieri añadió en una esquina «zarzuela en tres jornadas». Es una muestra más de la indefinición formal que acompaña a la zarzuela. Seguramente, la presencia de la música, aunque bastante minoritaria con respecto a otras obras, y el argumento mitológico, llevaron al ilustre compositor y musicógrafo a identificarla como zarzuela. *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, fol. 4.

<sup>30</sup> *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, fols. 216-224. Los personajes son Diana, Alpheo, y el gracioso, Acteón. Esta obra, prácticamente toda cantada, cuenta con pequeños pasajes hablados en versos octosílabos.

<sup>31</sup> *Comedias manuscritas anónimas, Teatro antiguo español, hasta mediados del sig. XVIII*, t. 5, BNE, mss/14.793. Contiene las siguientes obras dramático-musicales: *Más poder tiene el amar que la gloria de inmortal*, zarzuela; *Los triunfos que alcanza el celo solo juzgar puede el cielo*, diálogo cómico-armónico, para cantar por los Infantes de Castilla en el día del santo de su padre, Felipe V (1737); *Ceder honor por honor nunca deslustra el valor, Serenata que en celebridad de los años del rey se ha de representar y cantar el 19 de diciembre de este año de 1737*. Estas dos últimas obras fueron escritas para ser interpretadas por los infantes, los hijos del rey Felipe V en representaciones privadas.

<sup>32</sup> N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982, pág. 14.

En este caso, son dos obras: *Los triunfos que alcanza el celo solo juzgar puede el cielo, para cantar por los Infantes de Castilla en el día del santo de su padre, Felipe V* (1737), diálogo cómico-armónico, tipología de obra realizada a partir de una base declamada que contenía una proporción variable de música; y *Ceder honor por honor nunca deslustra el valor, Serenata que en celebridad de los años del rey se ha de representar y cantar el 19 de diciembre de este año de 1737*. La serenata era un formato cercano al de la ópera, normalmente todo cantado, aunque más breve y con pocos personajes. En este caso, sin embargo, por lo que se puede deducir del libreto, la construcción en versos octosílabos, propios de la comedia, y la existencia de estructuras conjuntas de recitado y aria, hacen pensar que su articulación dramática alternaba el declamado con el cantado. Los recitados o recitativos estaban basados en alternancia de versos de siete y once sílabas, que eran los preceptivos de las secciones cantadas. Las estrofas de las arias podían variar, pero generalmente sus versos eran isosilábicos. Al tratarse de obras escritas para ser interpretadas por los infantes en representaciones privadas, presentan varias de las características esenciales de este repertorio casero, argumento mitológico sencillo, pocos personajes, y unos requisitos escenográficos escasos. La presencia musical en estas obras es importante pero no excesiva, demostrando la plasticidad de unos formatos escénicos que, en gran medida, debían acoplarse a los efectivos reales de su representación. También otros elementos de la trama se ajustaban a la situación, por ejemplo, no hay graciosos en ninguna de las dos obras, todos los personajes son mitológicos, de mayor o menor jerarquía, como Palas, Apolo, Mercurio, o las musas Terpsícore o Calfope, entre otros.

Por último, otro repertorio que también podría encuadrarse en este tipo de ámbitos privados, sería el realizado para colegios y seminarios. Hemos localizado algunos testimonios pertenecientes a la Compañía de Jesús, cuyos métodos pedagógicos incluían frecuentemente el teatro como instrumento de formación moral y cultural de sus alumnos. En este sentido, el volumen manuscrito titulado *Dramas musicales del siglo XVIII*<sup>33</sup>, constituye un documento muy interesante que contiene varios dramas copiados por orden de Francisco Asenjo Barbieri, en 1871<sup>34</sup>, a partir de un volumen de obras escritas por autores pertenecientes a la Compañía de Jesús a principios del siglo XVIII, concretamente de los colegios

---

<sup>33</sup> *Dramas musicales del siglo XVIII*. Contiene: *Orpheo*, drama músico en un acto, representado en Granada, con ocasión de las bodas de una hija de la Excm. Sra. Princesa de Esterdaes, Duquesa del Sacro Romano Imperio, y escrito por Gabriel Ruiz, de la Compañía de Jesús; *El géminis de la Iglesia*, diálogo alegórico sobre la fábula de Castor y Pollux, representado en Córdoba en 1727, e *Io y Mercurio*, con loa y contraloa, representado en Granada.

<sup>34</sup> Información anotada por el propio Barbieri en el principio del libro.

de La Encarnación de Montilla, en Córdoba, y de San Pablo, en Granada. Y fueron representados seguramente por los alumnos para personalidades nobles de la ciudad, o altos cargos eclesiásticos, según se lee en las portadas de cada una de ellas.

Las tres obras de este volumen utilizan fábulas mitológicas con un claro sentido alegórico y con finalidad moral. El primero, *Orpheo*, subtítulo como drama músico y basado en la conocida fábula del intento del cantor de Tracia por recuperar a Euridice del Hades, cuenta con cuatro personajes y un coro. A partir del texto es difícil reconstruir su formato, puesto que a priori, por su calificación como drama músico, debería ser todo cantado, y, aparte de secciones en octosílabos, el predominio del versos endecasílabos y heptasílabos hace pensar en un recitativo casi constante, salpicado por algunos estribillos a coro y algún aria. Su interpretación se realizó oportunamente por la celebración de una boda. En cuanto al diálogo alegórico, también está basado en una historia mitológica, en este caso, la de la fundación de Roma y los gemelos Castor y Pollux, a los que asimila con el *Géminis de la Iglesia*, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska. Se representó en las fiestas de canonización de estos santos. Tiene un porcentaje de música parecido al de la obra anterior, aunque en la tercera jornada hay varios números cantados y además danzados.

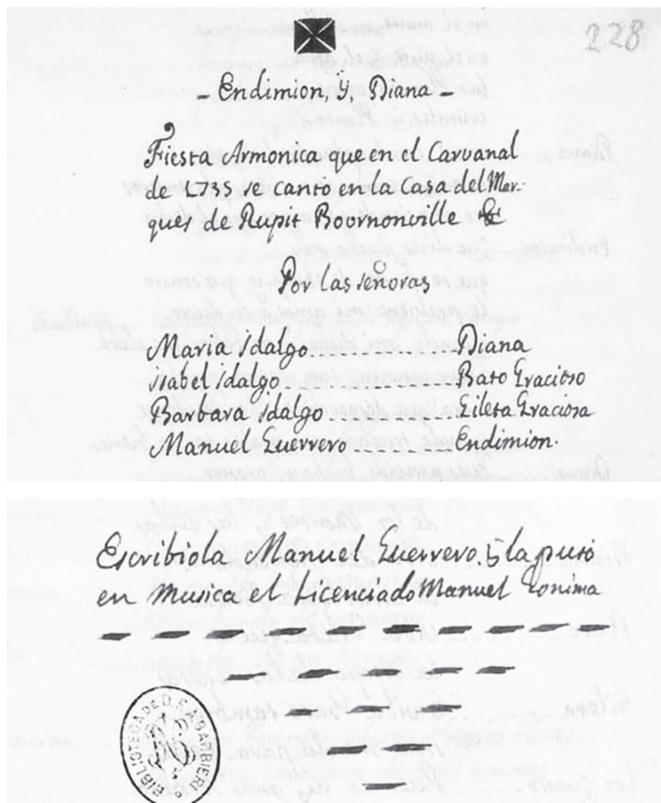
En este volumen se encuentra, además, un interesante testimonio constituido por *Io y Mercurio*, drama alegórico enmarcado por una loa<sup>35</sup> y una contra loa rematada, a su vez, por una contradanza. Tanto la loa como la contra loa cuentan con los mismos personajes, el Elogio, la Verdad y la Mentira, cuya función es comentar la moraleja de la obra. Al igual que se pudo ver con las zarzuelas de Torres Villarroel, se afirma, en ocasiones especiales, la costumbre de realizar no solo una obra dramática, sino de reproducir, con las peculiaridades de cada entorno, una completa sesión teatral. En el caso de *Io y Mercurio*, tomado con bastante fidelidad de las *Metamorfosis* de Ovidio, se realizó con motivo de agasajar al arzobispo de Granada en su visita al Colegio de San Pablo. El argumento, sin embargo, se teje en torno a una intensa relación amorosa entre Júpiter e Io que no corresponde con la fábula original; pero sí es más fiel la intervención de los demás personajes, principalmente de Juno, Argos y, especialmente, de Mercurio, que salva a la ninfa del hechizo de la diosa celosa que la había convertido en ternera. Las intervenciones musicales, aunque no son muchas, tres por acto, son muy intencionadas, resaltando los momentos más patéticos de la obra.

---

<sup>35</sup> La Loa lleva indicación de autoría, el padre Gabriel Ruiz, de la Compañía de Jesús, que quizá pueda hacerse extensiva al drama alegórico y a la contra loa final. *Dramas músicos del siglo XVIII*, fol. 98.

Endimion y Diana, *fiesta armónica* (1735)

Esta fiesta armónica se localiza dentro del volumen manuscrito Óperas y zarzuelas<sup>36</sup>, y se escribió, tal como indica el encabezamiento del texto, para ser representada durante el carnaval de 1735 en la casa del Marqués de Rupit Bournonville<sup>37</sup>. También aporta este libreto la información de los autores, que, lamentablemente, muy pocas veces aparece: del libreto, Manuel Guerrero, y de la música, Manuel Gonima, así como los nombres de los intérpretes, que, en este caso, no corresponden al entorno de los dueños de la casa.



*Intérpretes de la Fiesta armónica Endimión y Diana (fol. 228), y datos de los autores (fol. 233v)*

<sup>36</sup> Óperas y zarzuelas del siglo XVIII, fols. 228r-233v.

<sup>37</sup> El Marqués de Rupit Bournonville aludido debió ser, por las fechas, Francisco Salvador de Bournonville (1684-1751), segundo marqués de Rupit.

Manuel Guerrero (†1753), tal y como nos informa el manuscrito, fue no solo el autor del libreto sino también uno de los cantantes en la representación. Guerrero fue, efectivamente, un actor y cantante muy activo que participó, posteriormente, en numerosas zarzuelas como *Fieras afemina Amor*, *Viento es la dicha de Amor*, o *La más heroica amistad y el amor más verdadero*. Fue también empresario y autor (director) de su propia compañía en los teatros de Madrid. Antes de dedicarse a la escena, según informa Salud Álvarez<sup>38</sup>, había realizado estudios de Humanidades, Teología y Filosofía y Cánones en el Colegio de la Compañía de Jesús. Como dramaturgo escribió algunas comedias de magia, continuaciones de *El anillo de Giges*, de Cañizares, y fue, también, traductor de comedias extranjeras y refundidor de obras de Antonio de Zamora, entre otras, de *Viento es la dicha de Amor*, ya citada. Con respecto a *Endimión* y *Diana*, no podemos saber si utilizó una fuente anterior o es suya original, pero hay que reconocer que textual y poéticamente es muy correcta. Y su vinculación con los jesuitas puede explicar también su cercanía con el mundo mitológico.

En lo que se refiere a Manuel Gonima (1712-1792), se trata de un compositor nacido en Barcelona, ciudad donde vivió y estudió hasta que obtuvo por oposición la plaza de maestro de capilla de la catedral de Gerona, precisamente en 1735. Parece que durante ese tiempo de juventud frecuentó ambientes nobiliarios para los que escribió obra profana que no se ha localizado.

Esta fiesta, concebida para ser realizada en una casa, cuenta con solo cuatro personajes y no hay indicaciones de escenografía ni acotaciones de vestuario. En este caso, no es llamativo el número de participantes, que entra en la lógica de una función doméstica, sino el hecho de que los intérpretes son, por lo menos en el caso de María Hidalgo y de Manuel Guerrero, actores y cantantes profesionales que, sobre todo años después, tendrán una importante presencia en los teatros de Madrid. Estos cuatro intérpretes están localizados en 1731 en Barcelona, y aunque no tenemos datos de Isabel y de Bárbara Hidalgo, familiares seguramente de María Hidalgo, Cotarelo nos informa de que esta última, actriz y cuarta dama de cantado, estuvo posteriormente vinculada al teatro del Príncipe y de los Caños (especialmente desde la temporada de 1743), con la compañía de Manuel Guerrero, que era su marido, y desde 1765 fue directora de su propia compañía, actividad en la que adquirió un merecido renombre<sup>39</sup>. En Barcelona intervinieron los cuatro en una zarzuela de Cañizares, *El estrago en la fineza. Júpiter y Semele*.

---

<sup>38</sup> ÁLVAREZ, *Libretos literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra (1702-1768)*, pág. 9.

<sup>39</sup> COTARELO Y MORI, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, pág. 526.

Del texto del libreto podemos deducir que pudo ser enteramente cantada, pues todos los diálogos están en silvas, alternancia de versos heptasílabos y endecasílabos, habitual base poética para el recitativo (o recitado, como se llamaba en España, que siempre se indicaba en las obras de base declamada, cosa que aquí no ocurre), mientras que las arias están escritas en hexasílabos u octosílabos, principalmente, aunque es de destacar una adjudicada al gracioso Bato, en heptasílabos esdrújulos.

Es una obra aparentemente corta, de 264 versos, pero que cuenta con nueve números musicales (seis arias a solo, un cuatro, un aria a dúo, y un final a cuatro), es decir, bastante exigencia de canto, y más aún si consideramos que el resto no era declamado, sino en recitativo, lo que justifica la necesidad de contar con intérpretes de suficiente dominio técnico. Esta presencia musical importante implica que la obra no sería tan breve como se pueda pensar. Es decir, tiene un formato de ópera corta en un acto, con cuatro personajes, Endimión y Diana, y dos graciosos, Bato y Gileta, llamados de forma muy tópica y contrastante con los principales. Los dos cuatros de la obra fueron interpretados claramente por los propios personajes, el cuatro inicial se realiza fuera de escena y antes de que salgan Endimión y Diana. El final a cuatro funciona como colofón brillante de la obra y participan en escena todos los personajes.

El título de la fiesta armónica remite a la fábula de Endimión y Selene, la diosa luna absorbida por Artemisa o Diana. Endimión, un bello pastor había enamorado a Selene, que se acercaba a él todas las noches mientras dormía en un sueño eterno concedido por Zeus. Sin embargo, la fiesta solo toma a los personajes para componer una breve anécdota de celos por parte de Diana, que se resuelve felizmente después de varias arias. El contrapunto de los dos graciosos alivia un argumento excesivamente patético. En los formatos enteramente cantados, más relacionados con la ópera italiana, no era frecuente la existencia de graciosos, más tópicos en obras que alternaban cantado con hablado. Sin embargo, en esta fiesta aparecen como un complemento necesario de los dos personajes centrales, cuyos lamentos y requiebros parodian de forma cómica, también a través de sus arias, una cada uno, frente a las dos de Endimión y de Diana, además de permitir mayor variedad y gracia en los diálogos en recitativo que mantienen con los protagonistas. La obra combina elementos de origen italiano, como el formato (con recitativos en los que tienen lugar los diálogos) y las arias, con otros hispánicos, como la presencia de graciosos y los contenidos textuales de los cuatros (también muy característicos), que enlazan plenamente con la tradición del teatro barroco.

Curiosamente, un argumento similar, aunque con un tratamiento mucho más jocosos, se encuentra en un intermedio de Añorbe y Corregel, *El baile de*

*Endimión y Diana*, fechado entre 1734 y 1738, lo que es indicativo de su popularidad en esta época.

### *Júpiter y Dánae, zarzuela nueva (1738)*

*Júpiter y Dánae* es una zarzuela realizada, según se indica igualmente en la portada, para casas particulares, «así por no tener teatro que lo embarace, como por sus pocas personas», dedicada al señor Pedro Vedoya<sup>40</sup>. Aparecen, al igual que en la obra anterior, cuatro personajes, en este caso, tres serios implicados en la historia, y un gracioso, Mamurrias, que no canta pero que sí tiene un importante cometido dramático. Firma el libreto Tomás de Añorbe y Corregel, pero lamentablemente no proporciona ninguna información sobre el compositor que se ocupó de la música. El dato de que Tomás de Añorbe era capellán del Monasterio de la Encarnación de Madrid puede hacer pensar en alguno de los maestros de capilla de esta institución, en aquel tiempo, Diego de las Muelas<sup>41</sup>, pero también otros músicos cantantes o instrumentistas de la misma institución pudieron estar involucrados, si bien parece claro que esta actividad solo les depararía, en palabras de Añorbe, «muchos besamanos».

Esta obra es más extensa que la anterior, *Endimión y Diana*, se estructura en dos actos, y cuenta con un total de 1.166 versos. Su articulación dramática implica una participación musical muy vinculada con el teatro musical español y la zarzuela tradicional, frente a la obra anterior de clara filiación italiana, pues cuenta con estribillos recurrentes con clara función estructural, coros y coplas alternados con declamados, elementos que se combinan con los consabidos recitativos y arias a solo de inspiración italiana, de los que se contabilizan siete, además de arias a dúo y a trio, en un total de dieciséis números. Una zarzuela que muestra un hibridismo musical muy en línea con las habituales en el primer tercio del siglo XVIII, en que elementos de raigambre española se combinan con otros de procedencia italiana, en una articulación dramática que nada tiene que ver, sin embargo, con el género italiano.

Tiene, además, varios coros con una función claramente estructural que enmarca determinadas escenas alternando con hablados. Por ejemplo, la es-

---

<sup>40</sup> AÑORBE Y CORREGEL, *Júpiter y Dánae, fiesta que se puede hacer en cualquier casa particular*, sin paginación.

<sup>41</sup> Esther BORREGO GUTIÉRREZ, «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios reales de La Encarnación y Las Descalzas (1649-1752)», *Criticón*, 119 (2013), págs. 127-143; pág. 134. Paulino CAPDEPÓN, *La música en el Real Monasterio de La Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Alpuerto, 1997. Diego de Muelas fue maestro de capilla entre 1723 y 1743.

cena inicial de los lamentos de Dánae, encerrada en la torre por su padre, se alterna con un estribillo que resume su desesperación, «qué delito es nacer con hermosura», que sigue sonando tras la entrada en escena de Piluno que, junto a Mamurrias, va buscando a la mujer del retrato y oye los lamentos de una mujer. Esta escena, que además del estribillo del coro, alterna con el canto de Dánae y los parlamentos ajenos de Piluno y Mamurrias, es muy típica del teatro dramático-musical español. Otra escena que acompaña el coro, esta vez con otro sentido, es la de la seducción de una Dánae dormida por Júpiter, a quien de manera cómplice complementa su copla, creando el ambiente íntimo requerido para la acción. Estas dos intervenciones corales no pueden estar interpretados por los mismos personajes, como sucedía en la obra anterior, sino que requieren de un coro independiente. De esta manera vemos que los requisitos para esta obra, aunque pocos, como dice su autor, son mayores que los necesarios para *Endimión y Diana*.

La dedicatoria, que ya hemos comentado en un apartado anterior, es muy intencionada, y en ocasiones, el gracioso Mamurrias hará alusión a los comentarios del autor sobre sus críticos y detractores, en ese plano intermedio entre la ficción y la realidad, entre el plano de la representación y el del auditorio en el que se movían este tipo de personajes. Aparecen en el argumento varios tópicos de la época como el retrato de la dama de la que se ha enamorado el protagonista, los celos, y en lo que se refiere a los personajes, el gracioso. Los papeles de esta obra no dan ninguna información sobre los intérpretes de la función ni tampoco de escenografía. Sí, en cambio de vestuario, que oscila desde vestidos a la romana y de villano o villana, hasta el vestido a lo gentil.

El argumento se basa en la seducción de Dánae por Júpiter, que queda encinta a través de una lluvia dorada, siguiendo la fábula original; la obra no elude el elemento comprometido de la historia, pero lo aligera concediendo a Dánae un final feliz propiciado, además, por el propio dios. La historia amorosa se teje en torno a otro personaje, Piluno, del que después conoceremos que es el rey de Apulia, que aparece acompañado de su criado, el gracioso, Mamurrias, el cual, pese a no tener cometido cantante, tiene una presencia casi constante en el escenario y desempeña variadas funciones dramáticas. Piluno busca a Dánae porque se ha enamorado de ella a través de un retrato. Sabe que ha sido encerrada en una torre por su padre, Acrisio, rey de Argos, que quiere aislarla para impedir que se cumpla la profecía de que un hijo suyo le dará muerte.

Tras escuchar sus lamentos, consigue llegar hasta ella en el mismo momento en que lo hace Júpiter con una antorcha en la mano, también enamorado pretendiente de Dánae. Se produce un conflicto entre los dos y Piluno sale he-

✱ 288

ZARZUELA NUEVA.

# JUPITER, Y DANAE,

FIESTA QUE SE PUEDE HACER

EN QUALQUIER CASA PARTICULAR,

ASSI POR NO TENER THEATRO,  
que lo embaráce, como por sus  
pocas personas.



COMPUESTA

POR DON TOMAS DE AÑORBE  
*y Corregel, Capellán de el Real  
Monasterio de la Encarna-  
cion de esta Corte.*

CON LICENCIA.

En Madrid : Por Gabriel Ramirez. Año de 1738.

© Biblioteca Nacional de España

# JUPITER, Y DANAE,

ZARZUELA NUEVA

PARA CASAS PARTICULARES.

COMPUESTA POR DON TOMAS DE  
*Añorbe y Corregel, Capellan del Real Monasterio  
de la Encarnacion de esta Corte.*

PERSONAS.

*Pilano, Galán. Dánae, Dama.  
Jupiter, Dios. Mamurrias, Gracioso.*

AÑORBE Y CORREGEL, T.: Júpiter y Dánae, cubierta y pág. 1

rido. Dánae se ocupará de cuidarlo, y a su vez, se enamorará de él. Pese a todo, Júpiter no renuncia y va al encuentro de Dánae, a la que seduce según la fábula y la deja encinta a través de una lluvia dorada. Esta situación comprometida se resuelve en el escenario, y tras ella se produce un nuevo enfrentamiento entre Júpiter y Piluno que será otra vez vencido.

La acción de la segunda jornada tiene lugar después de un salto temporal de quince años, cuando Dánae y su hijo Perseo llegan a Apulia, sin saber que es, precisamente, el reino de Piluno. Se encuentran con Mamurrias, el cual relata toda la historia del cofre echado al mar por Acrisio con su hija encinta. Aparece Piluno, que ha estado buscando a Dánae y se produce un reencuentro feliz, sobre todo porque reaparece Júpiter que, en esta ocasión, comprende que Dánae está enamorada de Piluno y les da su bendición.

En lo que se refiere al argumento de esta obra, la fábula de la seducción de Dánae por Júpiter a través de una lluvia de oro se mantiene en esta obra. Sin embargo, el personaje de Piluno, que aparece desde el principio como enamorado de Dánae, está inspirado en una versión italiana de la leyenda, según indica Pierre Grimal, en la que «Dánae y Perseo, abandonados en el mar dentro de un cofre, fueron a abordar en la costa del Lacio, donde Dánae casó con Pilumno y fundó con él la ciudad de Ardea»<sup>42</sup>. Coincide también con la narración de la fábula contenida en la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya<sup>43</sup>, primer gran manual de mitología redactado en castellano que tuvo mucha difusión durante el siglo XVI<sup>44</sup>, en el que Piluno es incluso rey de Apulia. Esto es curioso porque existía un manual más reciente y de gran influencia, *El teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, del que existen varias ediciones a lo largo del siglo XVIII, con el que, sin embargo, la fábula narrada coincide menos<sup>45</sup>. Además, se entremezcla el episodio de Polidectes, no en la acción, sino en los comentarios de Júpiter, que alude a que Perseo ha recibido el encargo de conseguir la cabeza de Medusa, que llevará finalmente a su abuelo Acrisio, que solo de verla, caracterizada con una peluca empolvada, muere. Aprovecha Tomás de Añorbe para intercalar sus propias reivindicaciones de forma cómica dentro de la fábula mitológica, pues presenta la cabeza de Medusa que trae Perseo como tributo a su madre, con la peluca y otros atributos y cosméticos propios de sus contempo-

<sup>42</sup> Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008, pág. 126.

<sup>43</sup> Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta*, Madrid, en casa de Francisco Sánchez, 1585, fols. 208v-209v.

<sup>44</sup> Miguel Ángel SÁNCHEZ HERRADOR, *La Biblioteca del colegio de La Encarnación de los Jesuitas de Montilla*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2015, pág. 172. [disponible en línea].

<sup>45</sup> Baltasar VITORIA, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Primera parte, Madrid, Imprenta Real, 1676. La historia de los amores de Júpiter y Dánae se encuentra en las págs. 172-177. La edición original está fechada en 1620-23, con varias reediciones durante el siglo XVII. En el XVIII se reeditó en 1701 y 1737.

ráneos como forma de ridiculizar a sus detractores, a los que ya se había referido de forma irónica en el Prólogo.

El gracioso Mamurrias tiene, en este caso, quizás obligado por la escasez de personajes, varios cometidos: además de contrarrestar el excesivo patetismo de los personajes serios, de Piluno en la primera jornada y de Dánae en la segunda, también adquiere, por lo comedido de la acción expuesta, el papel de narrador de la fábula para ilustración del público. Pero tiene, además, otra muy interesante y relacionada con la que, en ocasiones, tenían los personajes de los géneros de teatro breve, que es el de mediar entre el espacio escénico y el real, o de la ficción teatral a la realidad, por ejemplo, en el referido episodio de la cabeza empolvada de Medusa, que narra con mucho desparpajo, o en otras referencias directas a los actores y no a los personajes, por ejemplo, que Dánae no se canse, «pues debe cantar recitativo y área».

Una última reflexión en torno a esta obra tiene que ver con el controvertido papel de Dánae, poseída por Júpiter contra su voluntad y encinta por esa lluvia dorada, papel comprometido que tuvo que ser interpretado por alguna de las mujeres de la familia. No tenemos ninguna información acerca de las circunstancias de la familia destinataria de esta obra, pero quizá entrara ese juego que comenta Sala Vallaura al respecto de este tipo de comedias caseras, y es «la ambigüedad para el espectador entre la persona conocida y reconocida que actúa, por un lado, y por otro, el papel que representa, a veces muy lejos del que tiene en la vida real»<sup>46</sup>. Por otra parte, se soluciona la historia de forma adecuada, con el matrimonio entre Dánae y Piluno, aprobado por una intervención *ex machina* del dios Júpiter que además permite que Perseo, con la cabeza de Medusa, ridiculice a los enemigos del autor de la obra. De nuevo una interacción de planos que, en su narración, será realizada por la desenvuelta verborrea de Mamurrias, en muchos sentidos, un verdadero protagonista de esta historia.

### *Juicio de Paris y robo de Elena, Festejo cómico y músico (1742)*

Esta propuesta de Festejo cómico y músico ofrece un tipo de espectáculo completo que reproduce una sesión de teatro con una obra principal, en este caso una zarzuela en dos jornadas, y las demás piezas breves que la complementan. Esta sería la estructura final:

---

<sup>46</sup> SALA VALLAURA, «Talia juguetera o el teatro de Torres de Villarroel», pág. 14.

Introducción para la zarzuela  
 Zarzuela, *El juicio de Paris y robo de Elena*:  
 - Primera jornada  
   - Sainete y Baile de negros  
 - Segunda jornada  
 Fin de Fiesta en contradanza

Tanto la zarzuela como «sus juguetitos» fueron escritos por Diego de Torres Villarroel (1694-1770), y dedicados a los Marqueses de Coquilla para ser representados en su casa durante el carnaval. La dedicatoria del autor resulta muy útil para conocer los pormenores de este tipo de funciones, como ya hemos comentado más arriba, y también otro tipo de información y acotaciones nos hace entender el funcionamiento y el planteamiento de las funciones caseras.

DEL Dr. D. DIEGO DE TORRES. 181.

## INTRODUCCION PARA LA ZARZUELA DE EL JUICIO DE PARIS, Y ELENA ROBADA:

### PERSONAS.

<i>Mi Señora la Marquesa de Coquilla.</i>	<i>El Señor Conde de Quintanilla.</i>
<i>Mi Señora Doña Antonia Orense.</i>	<i>El Señor Marqués de Coquilla.</i>
<i>Mi Señora Doña Agustina Orense.</i>	<i>El Señor Don Francisco Orense.</i>
<i>Mi Señora Doña Barbara de Paz.</i>	<i>Don Alberto. Roche.</i>
<i>Mi Señora Doña Vicenta de Paz.</i>	<i>Don Pedro. Don Vicente.</i>
<i>Doña Josefba, y Doña Balibajara.</i>	<i>Don Diego de Torres.</i>

*Luego que se tira el cortinon, que ha de estar à la margen de el tablado, se aparecen a l lado derecho mi Señora la Marquesa, mi Señora Doña Antonia, el Señor Conde de Quintanilla, y Don Francisco Orense, jugando: y al lado opuesto mi Señora Doña Agustina, Doña Barbara, Doña Vicenta, y el Señor Marqués de Coquilla, estudiando Música; y en medio Don Alberto, Don Pedro, Roche, y Don Vicente.*

TORRES VILLARROEL, Juicio de Paris y robo de Elena, pág. 181

Por ejemplo, la *Introducción*, en la que participa el propio Diego de Torres, que dramatiza precisamente la preparación y organización de la función con indicaciones referentes a los cometidos de cada cual, proporciona información interesante. Primeramente, indica quiénes cantan, las señoras Agustina Orense, doña Bárbara y doña Vicenta Paz, que estudian sus papeles de música bajo la atenta vigilancia del marqués, y según ordena el propio Torres en el texto, constituirán «el triunvirato divino, Juno, Palas y Venus» y lo harán «que será un

hechizo». De hecho, estas tres diosas serán las únicas intérpretes de recitativos y arias de la zarzuela, salvo unas coplas a cargo de una zagala. En la *Introducción* interpretan un estribillo que encuadra completamente la pequeña pieza. De nuevo se comprueba que la obra se acopla a los efectivos reales, en este caso, a solo tres cantantes competentes. Los demás, más sencillo, solo declamarán. En el mismo sentido, podemos deducir, por los parlamentos tan largos que tiene adjudicados, que la marquesa de Coquilla, intérprete de Elena, debía ser una buena actriz. Se hace referencia a la importancia de hacer ensayos previos y también a la preparación de todos los efectivos escénicos.

Otra información relevante en el campo musical es que el propio marques de Coquilla tocará el violín, ocasión que aprovecha el autor para dedicarle unos elogiosos versos llamándole «el Orfeo de estos tiempos, / el arco más exquisito». Afirma el marqués que no interpreta, pues él solo se entiende con «sus solfas», y por sus correcciones a las cantantes, se da a entender que también pudo componer la música, o, al menos, colaborar en la faena. Como se puede apreciar, las modalidades de organización de estas funciones podían ser muy variadas.

DEL DR. D. DIEGO DE TORRES. 185

## EL JUICIO DE PARIS. Y ELENA ROBADA.

### PERSONAS.

<i>Jupiter.</i>	<i>Venus.</i>
<i>Apolo.</i>	<i>Palas.</i>
<i>Paris.</i>	<i>Juno.</i>
<i>El Dios Momo.</i>	<i>Flora.</i>
<i>Elena.</i>	<i>4. Zagales.</i>
<i>La Discordia.</i>	<i>4. Zagalas.</i>
<i>Cintia, criada de Elena.</i>	<i>Música.</i>

### JORNADA PRIMERA.

*Salen cantando, y baylando los Zagales, y Zagalas à quatro, y Elena,  
y Cintia con arco, y flecha.*

TORRES VILLARROEL, Juicio de Paris y robo de Elena, dramatis personae, pág. 185

Esta obra es la más larga de cuantas hemos visto, con 1.565 versos en total, y cuenta, también, con una buena participación musical que consiste en seis arias a solo, con y sin recitativo, tres arias a dúo, varias coplas a solo y en trio, y cinco coros, algunos de los cuales se repiten como estribillos. Cuenta con quince personajes, además de cuatro zagales y cuatro zagalas, que a su vez constituyen el coro. No faltan personajes rústicos, los zagales, que intervienen

como el equivalente humano de los dioses, en el tópico del mundo pastoril en el que además cantan y bailan; también aparecen los criados, deslenguados y atrevidos, y un gracioso, en este caso, el dios Momo, contrapunto satírico de la altiva actitud de Júpiter.

En esta obra se entra en el ciclo de la guerra de Troya, con el rapto de Elena relatado en la *Odisea* de Homero. Sin embargo, tenemos de nuevo un planteamiento amoroso alejado del de la fábula original, protagonizado, por un lado, por una melancólica Elena muy afectada porque en un sueño se le ha profetizado que con sus actos provocará una guerra; y por otro, por Paris, un hermoso pastor que vaga errante buscando a la dama de un retrato de la que se ha enamorado sin saber quién es. Vemos de nuevo la utilización de un tópico literario de la época que interfiere con normalidad dentro de la fábula mitológica.

Durante la primera jornada tiene lugar un banquete organizado por Júpiter con Apolo, Venus, Juno y Palas. Pero no invita a la Discordia, que aparecerá en medio de la fiesta con una manzana dorada que Júpiter decidirá que sea para la más bella. En consecuencia, las tres diosas comienzan a discutir.

En la segunda jornada tiene lugar el juicio en que Paris, por orden de Júpiter, debe decidir a quién se entrega la manzana. Venus le promete el amor de Elena, por lo que se la entrega a ella, lo que enfada sobremanera a Juno y Palas. Cumpliendo su palabra, Venus propicia el conocimiento entre Paris y Elena, la cual no le acepta y su amor no cuaja. Después de una serie de peripecias se produce un final peculiar en el que Apolo, de nuevo en una aparición *ex machina*, cambia literalmente el sentido de la fábula, de tal manera que Paris puede raptar a Elena, que consiente a regañadientes, con la aprobación de los dioses, tal como dice Júpiter «este robo se celebre / con las voces más festivas» y pese a la rabia de Palas y Juno, que solo desean que arda Troya, y sin que importen ni el marido de Elena, Menelao, ni el peligro de provocar la Guerra de Troya.

En el aspecto musical, y pese al número elevado de personajes con que cuenta esta obra, once, solo tres tienen un verdadero papel cantante, las tres diosas, y junto a ellas, una zagala que canta unas coplas diegéticas. En la otra zarzuela de Torres Villarroel, *La armonía en lo insensible y Eneas en Italia*, los personajes son quince y solo cinco cantan, cuatro de forma importante<sup>47</sup>. Este dato es el más relevante con respecto a la obra y su construcción, en cuanto a que constituyen, formalmente, zarzuelas, y respetan los principios básicos de su construcción; sin embargo, tantos personajes que solo hablan lo derivan hacia un modelo más vinculado con la comedia, en que la acción es hablada y las

---

<sup>47</sup> TORRENTE, «“La armonía en lo insensible y Eneas en Italia”. Una “zarzuela casera” de Diego Torres Villarroel y Juan Martín», pág. 229.

intervenciones cantadas solo se producen en determinados contextos. Si tomamos el caso de *Viento es la dicha de Amor*, de Antonio de Zamora, con música de Nebra, de los ocho personajes, seis cantan, lo que implica una participación musical en el devenir de la acción mucho mayor.

La fábula se reformula para conseguir un final feliz adecuado para el entretenimiento de intérpretes y público, bien dispuesto hacia una comicidad disparatada<sup>48</sup>, correspondiente con lo lúdico y festivo del Carnaval. En el argumento mitológico bien conocido se insertan tópicos como el amor a la dama del retrato, se permite el canto verosímil de las tres diosas, y los bailes y coplas de los zagales; e incluso, pese a la recreación en clave jocosa de la historia, se introducen varios coros que contextualizan o comentan la acción, en una subversión de la importante función que tenían en la tragedia griega.

### *Algunas conclusiones*

Como ya dijimos al inicio, en un sentido amplio no puede considerarse que la elección de fábulas mitológicas como base de las obras dramático-musicales de ámbito privado sea, en sí mismo, relevante, ya que, con mayor o menor fidelidad, eran los argumentos fundamentales de esta tipología de obras que, en formato grande, se escribían para los teatros reales o populares, es decir de las zarzuelas y, en gran medida, de la ópera, en la España de principios del siglo XVIII. La mitología con su dosis de irrealidad permitía la presencia de la música sin afectar a la verosimilitud que se exige en argumentos más realistas, y su utilización en clave simbólica y alegórica era también muy adecuada para su uso en las funciones de carácter representativo vinculadas al poder, en las que funcionaba como transmisor de un segundo significado que el ilustrado público era capaz de percibir<sup>49</sup>.

Por tanto, se inserta dentro de una tradición dramática de raigambre barroca que persistirá en España hasta mediados del siglo XVIII. En lo que se refiere a los formatos dramático-musicales, permiten una variedad que sí excede a los que se pueden encontrar en los teatros, pueden servir para obras cortas, que utilizan una mera anécdota, tanto enteramente cantadas como con alternancia entre cantado y hablado, o más desarrolladas, en formato de zarzuela, que de manera más o menos fiel, permiten contar una historia más larga. Esta variedad

---

<sup>48</sup> SALA VALLDAURA, «Talia juguetona o el teatro de Torres de Villarroel», pág. 14.

<sup>49</sup> Antonio de SOLÍS Y RIVADENEYRA, *Triunfos de amor y fortuna*, Estudio y edición crítica de M.<sup>a</sup> del Mar Puchau de Lecea, transcripción poético-musical de las piezas, Lola Josa y Mariano Lambea, [Barcelona], Aula Música Poética, 2013, pág. 29.

implica una plasticidad muy notable del formato para adaptarse a diferentes situaciones, tanto de representación como de efectivos musicales.

Junto a este principio básico, se pueden apreciar otros factores que sí favorecen su uso en un ámbito doméstico. El más importante tiene que ver con el hecho evidente de que la mitología era bien conocida por la sociedad culta española, y por tanto su utilización a nivel dramático presenta un amplio margen de acción, desde la presentación de la fábula de forma fiel o manipulada en varios grados, hasta la introducción de personajes y tramas ajenas. La existencia de un marco argumental conocido constituye un recurso cómodo que permite la utilización de personajes y fábulas con un tratamiento más libre, por un lado, sin que el espectador deje de entender lo que sucede. Como el caso de la *Fiesta armónica Endimión y Diana*, en que de la fábula solo se elige un pequeño momento de celos resueltos de forma simple, a modo de mera excusa para la sucesión de arias. Pero el hecho de que los personajes y la fábula sean conocidos permite dramatizar un pequeño momento de la historia, incluso inventado, dentro de un marco conocido que permite al espectador situarse rápidamente.

Por otro, su mismo origen fabuloso permite la representación de historias y escenas que, de otro modo, no serían adecuadas para poner en escena en una reunión casera, por ejemplo, la seducción de Dánae por Júpiter a través de la lluvia dorada. Es interesante observar que no se evitan las historias ni las escenas comprometidas, este no es un público amigo de moralidades ilustradas<sup>50</sup>, y que, incluso, se pueden obviar molestas situaciones, como matrimonios previos, para que la historia se resuelva de la mejor manera. Así sucede, por ejemplo, con *Júpiter y Dánae*, para el primer caso, o con *Juicio de Paris, y robo de Helena*, y otras obras como *Io y Mercurio*, incluso del ámbito jesuítico, en el segundo. Por otro lado, este cultivo de la mitología en la zarzuela y en otros formatos que alternan cantado con hablado, se produce de forma paralela al auge de la ópera italiana auspiciado oficialmente<sup>51</sup>, con lo que puede considerarse como una actividad en que la sociedad podía sentirse más libre, especialmente en un ámbito privado, para enlazar con la tradición del Siglo de Oro y la comedia de Calderón.

Las representaciones, por lo que podemos deducir de los libretos, se llevaban a cabo con poca decoración, y sin apenas indicación de vestuario específico. En lo que se refiere a la puesta en escena, muy sencilla en apariencia, destaca el uso de los símbolos tópicos de algunos personajes de forma adaptada a las posibilidades caseras. Desde este punto de vista, se puede afirmar que el principal adorno de la función lo constituía la música, que en las funciones tea-

---

<sup>50</sup> SALA VALLDAURA, «Talía juguetona o el teatro de Torres de Villarroel», pág. 16.

<sup>51</sup> René ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, pág. 58.

trales era un elemento más, aunque muy relevante, de los elementos escénicos que conformaban la espectacularidad de la función. En el caso de las funciones caseras, esta espectacularidad no se puede alcanzar sin unos recursos escénicos muy difíciles en este ámbito, por lo que únicamente se muestra a través del canto. Y, además, tampoco es un ingrediente necesario al perder este tipo de función casera el papel representativo que tiene en otro tipo de situaciones y espacios. En consecuencia, su principal función será el entretenimiento, ese simple deleite tan denostado por los preceptistas del siglo XVIII. Más allá de la existencia de algún elemento alegórico en la historia representada vinculado con la situación o la realidad de los destinatarios de la obra, que no podemos conocer, lo que es evidente es que se realizaba para su propio disfrute y el de su círculo más cercano.

Sin embargo, la falta de indicaciones sobre los elementos escénicos puede ser interpretado desde otro punto de vista como una concesión a la creatividad y al entretenimiento de los organizadores de la función. Parece válido este planteamiento que Teresa Valls realiza para las funciones cortesanas del siglo XVII<sup>52</sup>, aunque ella se refiere a funciones más relevantes que las que estamos comentando aquí, pues iban destinadas a los reyes: el elegir telas, buscar modelos iconográficos para copiar vestidos o incluso diseñarlos ellos mismos, sería una buena manera también de involucrar de forma creativa a otras personas que no iban a actuar en la obra. Se deja un campo abierto a las aportaciones y posibilidades de recrear la historia que se puede extender, desde luego, a la escenografía, cuyo grado de sencillez también podría ser variable.

En lo que se refiere a los efectivos musicales, más allá de los personajes que cantan, no están determinados en los libretos. Si nos atenemos a determinadas acotaciones, se puede deducir que parece necesario un grupo instrumental capaz de acompañar con un cierto volumen sonoro, «con todo el golpe de instrumentos músicos», tal como se lee en *Júpiter y Dánae*, pero seguramente cada obra estaría concebida de acuerdo con unos condicionantes previos. Los números vocales, que oscilan entre cuatros o estribillos alternos, coros unitarios con sentido trágico, coplas y canciones populares como seguidillas, y arias, solas o precedidas de recitados, a solo, dúo o trío, conforman un amplio abanico de posibilidades musicales. En resumen, una gran variedad de propuestas, formatos, manipulaciones argumentales, dioses, ninfas y pastores, que poblaron con profusión el imaginario de una sociedad que encontró en la mixtura entre teatro, música y mitología una forma de entretenimiento superior.

---

<sup>52</sup> Teresa FERRER VALLS, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), págs. 63-84 [Disponible en línea].