

"¿Todo lo que dicen, cantan?": Las "fábulas pequeñas" de Calderón

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel

Aunque se tiene a la zarzuela por patrimonio del pueblo y nacida allá por el tiempo de Maricastaña – o poco menos –, sus orígenes tienden a situarse en la dramaturgia del Siglo de Oro y se suele declarar a Calderón como el padre del género: que la zarzuela sea hija con todos los derechos o tenga sus puntas de bastardía es justo la cuestión clave. Y es que a Calderón se le tiene con justicia por "libretista precursor y arquitecto del *Gesamtkunstwerk* barroco" (Sullivan 1998: 26), pero en esta búsqueda de los orígenes se entrecruzan cuestiones muy variopintas (del teatro y la música a la corte y el *curriculum vitae* del poeta) que invitan a repasar con cuidado las razones de la paternidad calderoniana de la zarzuela, un patrón nuevo que – por si fuera poco – se enreda en disputas con la ópera. Por ello, en este trabajo se pretende únicamente reflexionar sobre la suma de causas que poco a poco dan cuerpo a una suerte de versión española del *dramma in musica*, a partir del manojito de textos calderonianos de la familia zarzuelística y sus problemas.¹

Zarzas y abrojos: los inicios de una cuestión espinosa

En el *incipit* de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) aparece un trío constituido por tres figuras simbólicas (Música, Poesía y Pintura) que orquestan una fiesta para la que significativamente establecen una alianza artística y que, a más de revelar la apuesta dramática, da nueva fuerza al clásico *paragone* con el poder de la Música, que ejerce de directora de escena repartiendo los papeles de las otras artes en la comedia.

Este guiño relativamente temprano sitúa ya en el nudo gordiano de razones que están detrás de la progresiva conformación de comedias con música. Además de la natural búsqueda de novedades y las

¹ Por mal de mis pecados, me centro en la vertiente dramática del asunto, por lo que la mirada habrá que quedarse a medias en un camino que va y viene entre el teatro y la música que, por de pronto, se presenta cortado por la falta de libretos y partituras. Queda fuera también otro asunto cercano: la inspiración de algunas zarzuelas en comedias áureas (*La discreta enamorada* de Lope es el cañamazo de *Doña Francisquita*, por ejemplo).

experimentaciones en cadena, en esencia todo gira en torno a la corte de Felipe IV, un marco en el que Calderón ya tenía buena mano desde la década de 1635, pero que desde la entrada en el sacerdocio (1651) – y el abandono del teatro de corral – se convierte en su ámbito de acción privilegiado, junto con los autos sacramentales.² Desde luego, este salto a palacio es un claro signo del ascenso social del poeta, que se ve recompensado sucesivamente con el hábito de la Orden de Santiago, la capellanía mayor y otra serie de honores.

La cercanía cortesana constituye el caldo de cultivo óptimo para las más diversas tentativas dramáticas, y ello por dos razones fundamentales. Primeramente, la escena palaciega (del Retiro al Pardo) poseía un mayor potencial espectacular, ya que se contaba con un arsenal de recursos que favorecían – entre encargos y excesos – el despliegue de ingenio y tramoya;³ por ello, y aunque Calderón tuvo sus más y sus menos acerca de *El mayor encanto, amor* (1635), Cosme Lotti y después Baccio del Bianco abrieron nuevas perspectivas en el manejo de arquitecturas. Mientras, el paso de Giulio Rospigliosi por la corte (la segunda visita, en 1644-1653) había traído los aires de nuevas formas musicales entre las que brilla el *stile recitativo* (Chaves Montoya 2003), que entra pronto en la dramaturgia calderoniana y va *in crescendo* hasta las primeras zarzuelas y óperas, eco de la revolución musical coetánea que se da la mano con el juego de variaciones de la música en la comedia nueva (Caballero Fernández-Rufere 2003, Flórez 2006).⁴

No es lugar para entrar en debates sobre prioridades, que se enmarañan en cuestiones de competencia e intertextualidad con algunos eslabones previos de la cadena, pero mención aparte merece el caso de *La selva sin amor* (1629) de Lope de Vega, que se sitúa en la estela de festejos cortesanos inaugurados al alimón por *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana y *El vellocino de oro* de Lope para probar una obra cantada y acompañada por música recitativa, según deja ver el titulillo ("égloga pastoral que se cantó a Su Majestad", 647). Con todo, no se sabe el alcance de esta innovación en las calas posteriores, mas es el modelo más cercano que Calderón tenía a disposición para sus ejercicios dramático-musicales. Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 133-136) apuntan que es difícil que el poeta no conociera por lo menos la edición de *La selva sin amor* al final del "*Laurel de Apolo*" con otras rimas (Madrid, Juan González, 1630), pero su actitud parece revelar que la obra lopesca no inició ninguna tradición, por lo que las aportaciones calderonianas arrancan de "una nueva oleada de influencia

² Sobre el perfil biográfico del poeta, ver Pedraza Jiménez (2000) y Cruickshank (2011).

³ Ver Lobato (2001) y Díez Borque (2009).

⁴ Según Stein (1986: 29), "Calderón was probably not concerned with producing opera at the Court before 1659, although elements from the genre of Italian opera were of interest to him".

italiana" cuajada a inicios de la década de 1650 y en la que Calderón estuvo bien escoltado – entre otros – por el compositor Juan Hidalgo.⁵

Sea como fuere, de aquí se deriva ya una doble paradoja: los inicios de la zarzuela, un género popular y nacional *par excellence*, tienen una marca aristocrática porque aquélla comienza en las tablas de palacio, además de que integra las formas tradicionales hispánicas (tonos, coplas con estribillo, etc.) con las novedades musicales italianas (arias, lamentos, etc.). Así, se trata de "a fusion of speech and song, of tradition with innovation, and of two different musical aesthetics", en palabras de Stein (1986: 31-32).

En verdad las cosas no son tan sencillas, pues los problemas se acumulan unos sobre otros desde el nombre. En efecto, la voz *zarzuela* es un topónimo transformado en etiqueta genérica, pues de designar un lugar de recreo de los reyes rodeado de zarzas cerca del Pardo (la Zarzuela) pasa a entenderse como nombre de una nueva forma dramático-musical.⁶ El desplazamiento se explica porque el grupo de obras en cuestión (ver *infra*) estaban destinadas inicialmente para festejos en este marco de ocio cortesano, si bien ya se verá que a la postre acabaron por representarse en otros espacios. Ahora bien, no se trata de un nombre con todas las credenciales calderonianas, porque el poeta maneja otros marbetes centrados en el patrón genérico (*comedia*, *égloga piscatoria*) y el contexto celebrativo ("fiesta de la Zarzuela"). En todo caso, acaba por conocerse como *zarzuela* en la época tanto por el público como por compañeros del gremio, seguramente porque permitía un mejor deslinde respecto a otros modelos dramáticos y acaso guardaba algún eco del prestigioso origen cortesano, amén de que establecía una división más clara con la hermana ópera que también comenzaba por entonces a dar sus primeros pasos.⁷

Sin embargo, esta aparente desgana de Calderón por el nombre se compensa con el esfuerzo definitorio que muestra en las loas empotradas de *El laurel de Apolo* y de *La púrpura de la rosa*, según se comentará después. Para ello, conviene acercarse ya a los textos

⁵ Es más: Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 136) consideran que se trata de "una obra esencialmente extranjera que, dejando aparte el *libretto*, no tuvo la menor dependencia de un esfuerzo creativo español". En cambio, para Calle (1975: 128) todo queda en un simple olvido.

⁶ Ver Stein (1997).

⁷ Según Cotarelo y Mori (1934: 51), aparece por primera vez con este sentido en *Alfeo y Aretusa* de Diamante: "[...] a manera de comedia/ ni lo es, ni deja de serlo:/ en dos actos dividida,/ donde, al estilo atendiendo/ de las zarzuelas, se canta/ y se representa, haciendo/ de otra fábula episodio/ y templando los contextos". Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 123) anotan la general imprecisión nominal para las obras cantadas parcial o totalmente. En general, ver Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 122-144), Stein (1994), Egido (2009) y Serés (2009), para estas y otras cuestiones.

zarzuelísticos y, de la mano, a los rasgos fundamentales del nuevo modelo.

Un ramillete de textos

En el trazado de fronteras entre géneros, sobre todo en medio de novedades y experimentos, a veces parece que cada maestrillo tiene su librillo. En este caso hay una gavilla de textos calderonianos que se mueven entre la zarzuela y la ópera, con el marco mayor de la fiesta mitológica de fondo, más otras variantes menores que es mejor ahorrar.⁸ Dentro del baile de propuestas, la tendencia general establece un primer texto con carácter inaugural, dos calas con todas las de la ley y otra obra más con la duda como seña de identidad.⁹

1. Para comenzar, *El jardín de Falerina* (1649, en dos jornadas) fue estrenado en el Alcázar de Madrid (25 de junio de 1649) y publicado posteriormente tanto en la *Quinta parte falsa* (Barcelona, Antonio de la Cavallería, 1677) como en la *Verdadera quinta parte* (Madrid, Francisco Sanz, 1682) a cura de Vera Tassis.¹⁰

2. *El golfo de las sirenas* (1657), representado en el valle de la Zarzuela ante la familia real por las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio (17 de enero de 1657) y recogido en la *Cuarta parte* (Madrid, José Fernández de Buendía, 1672).

3. *El laurel de Apolo*, un drama en dos jornadas con dos versiones (1658 y 1678): una primera redacción para la celebración (4 de marzo de 1658) del nacimiento del príncipe Felipe Próspero (28 de noviembre de 1657) que corrió a cargo de los comediantes Francisco García y Antonio de Escamilla, para luego aparecer en la *Tercera parte* (Madrid, Domingo García Morras, 1664) orquestada por Sebastián Ventura de Vergara Salcedo; y una segunda revisada por el poeta para el cumpleaños de

⁸ En un afán de precisión, O'Connor (1986: 36, n. 1) entiende que algunos pasajes de *El jardín de Falerina* y *Los tres mayores prodigios* son "protozarzuelas"; a su vez, García Guijarro (2013: 13) trata de deslindar entre semióperas, zarzuelas y óperas.

⁹ En un extremo excesivo se encuentra Querol (1981: 10), que considera una amplia serie de dramas mitológicos (*El golfo de las sirenas*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*, *Celos aun del aire matan*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Ni Amor se libra de amor* y *La estatua de Prometeo*) como "auténticas zarzuelas con muchos números de música". Todos los datos presentados a continuación proceden de las ediciones manejadas, que se consignan en la bibliografía.

¹⁰ Esta versión en dos actos se encuentra en el centro de tres versiones homónimas, pues sucede a la comedia en colaboración de Coello, Calderón y Rojas Zorrilla (1636) y se adelanta a un auto posterior (1675). Tal vez se pueda sumar una mediación lopesca inicial, porque aparece *El jardín de Falerina* en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604), pero la comedia se ha perdido y no casa bien que el texto estuviera a disposición tanto tiempo después (Cruikshank, 2011: 270).

Carlos II (1678) que más tarde acopia – y retoca – Vera Tassis en su edición (*Tercera parte*, Madrid, Francisco Sanz, 1687) (Hesse 1946).¹¹

4. Por fin, *La púrpura de la rosa* (1659-1660) fue escogida para festejar con todos los honores la paz con Francia y el matrimonio de Luis XIV con María Teresa, así que fue representada en el coliseo del Buen Retiro el 17 de enero de 1660 por las compañías de Pedro de la Rosa y Juan de la Calle, y después recopilada también en la *Tercera parte* (1664).

En el árbol genealógico de la familia zarzuelística, adelanto ya que *El jardín de Falerina* pasa por ser un primer y temprano acercamiento a la zarzuela, mientras *El golfo de las sirenas* ("égloga piscatoria") y sobre todo *El laurel de Apolo* serían verdaderas zarzuelas, y finalmente *La púrpura de la rosa* más bien una ópera que va un paso más lejos con el canto y la música, por lo que corre parejas con *Celos aun del aire matan* (1660, aparecido en dos colecciones de varias y al cuidado de Vera Tassis en la *Séptima parte*, Madrid, Francisco Sanz, 1683).¹² En los alrededores de este conjunto se quieren situar otros textos cercanos, en un baile en el que despuntan *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y *La fiera, el rayo y la piedra* (Stein 1986: 33 y 61; Pedraza Jiménez 2000: 247; y García Guijarro 2013: 76), pero es cierto que el modelo zarzuelístico "is the natural end product of the tendencies evident in calderonian court pieces" (O'Connor 1986: 36, n. 1) y, por lo tanto, hay que fijarse en la red de rasgos fundamentales que permite deslindar el cuarteto de textos precedentes del resto.

Como brújula pintiparada para estimar las notas esenciales de los cuatro textos en cuestión la voz del poeta se deja entrever en las loas empotradas de *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa*.¹³ De entrada, se ofrece la primera definición de la zarzuela en la loa de *El laurel de Apolo*:

¹¹ La *princeps* deja testimonio de la reescritura: "Repitióse esta fiesta en el día del nombre del rey nuestro señor don Carlos segundo, en cuya ocasión corrigió don Pedro los errores con que corría impresa la primera jornada y escribió la segunda con la novedad que se advierte en esta edición" (995). Por otro lado, se suele decir que *La fábula de Dafne* de 1635 (representada en el Retiro) es una versión previa, pero parece que se trata de *El amor enamorado* de Lope (Cruikshank, 2011: 257-258).

¹² Sigo el parecer de Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 131), que entienden que con *El jardín de Falerina*, *El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo* se aproxima Calderón "a lo que iba a ser la zarzuela" y con *La púrpura de la rosa* da un gran paso hacia *Celos aun del aire matan*, la primera ópera pura. Pese a que normalmente *El jardín de Falerina* se entiende como un tanteo zarzuelístico (Pacheco 2003: 101), Ruano de la Haza (2010: XXVII) juzga que se trata de "una comedia, casi ópera, de aparato".

¹³ Las loas tienen una función capital en este contexto de innovaciones con drama y música como lugar idóneo para la reflexión metadramática. En ambos casos, la loa está integrada dentro de la comedia y su fin se señala en el texto. Para Cotarelo y Mori (1934: 51) *El laurel de Apolo* marca un punto y aparte porque Calderón declara "su voluntad de producir una obra de un género nuevo". De modo parejo, Valbuena Briones (1988: 135) aclara que "Calderón fue el primero que después de haber realizado varios ensayos de comedias con música dio una definición de la zarzuela", que vale por una "defensa del género" para García Guijarro (2003: 45).

No es una comedia, sino solo
una fábula pequeña
en que, a imitación de Italia,
se canta y se representa,
que allí había de servir
como acaso, sin que tenga
más nombre que fiesta acaso. (928)

En respuesta a la pregunta por el tema de la representación que sigue y entre muestras de alegría circunstanciales, la aparición de Zarzuela en hábito de "rústica villana" (926) marca la ruptura del tono heroico de los cantos de ninfas y presenta algunas claves de este curioso modelo dramático que se deslinda rápidamente de la comedia al uso: el tema es ficticio y mitológico ("fábula" es una "narración artificiosa, inventada para deleitar y entretener", según Covarrubias), la extensión es breve ("pequeña") y el artificio combina canto y representación según el modelo de Italia, en un diseño especialmente concebido para una feliz ocasión ("allí"). Finalmente, hay una propuesta de denominación que no queda muy clara: suele leerse como "fiesta acaso" ('fiesta casual'), pero también puede ser sencillamente "fiesta", si se entiende que hay un caso de antanacosis (y el segundo "acaso" vale 'quizás').¹⁴

Además del guiño metadramático – y hasta autorial –, la apertura de *El laurel de Apolo* constituye la primera de las dos veces (junto con *La púrpura de la rosa*) en las que Zarzuela actúa como personaje en los ensayos dramático-musicales de Calderón, lo que tal vez sea una carta a favor de la pervivencia del nombre como marca genérica. En cambio, el lugar de representación pierde fuerza porque, pese a ser la sede ideal para los estrenos, únicamente *El golfo de las sirenas* subió primero a las tablas en la Zarzuela, mientras que en los otros casos hay referencias claras a un traslado forzado.¹⁵ Un botón se encuentra ya en la portadilla de *El laurel de Apolo* ("Fiesta de la Zarzuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro"), una queja repetida por la figura Zarzuela en este drama y en *La púrpura de la rosa*.

La fábula clásica del argumento viene marcada en gran medida por el contexto cortesano y es una de las razones mayores en las que se funda la familiaridad de las zarzuelas con la fiesta mitológica.¹⁶ Con este bagaje y todo, en algún caso se aprecia una relación directa entre el asunto y la creciente función de la música en los textos: si apenas se pueden destacar los cantos mágicos durante la escena de las estatuas en la acción caballeresca de *El jardín de Falerina* (816-819 y 826-832) y las

¹⁴ Es decir: 'allí ha de funcionar como suceso inesperado, sin tener otro nombre que fiesta casual' o 'sin tener más nombre que fiesta quizá'.

¹⁵ Es un detalle ya percibido por Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 132).

¹⁶ A juicio de Sage (1956: 296), este rasgo deriva de la *praxis* del teatro lírico italiano, si bien poco a poco Calderón se muestra más afín a las ideas musicales humanísticas.

intervenciones de Eco que acompañan la transformación de Dafne en *El laurel de Apolo* (987-989), la elección de las aventuras de Ulises frente a las sirenas y Escila y Caribdis (*Odisea*, XII) "appears to be fortunate in view of the role of music and singing in the myth" (O'Connor 1986: 27).¹⁷

A la par, la mención de la comedia y de la fiesta orienta igualmente la mirada hacia la peliaguda cuestión del género y sus convenciones. Si la definición de la zarzuela ya causa dificultades durante su mayoría de edad en los siglos XVIII y XIX con competencias tanto internas (del patrón mayor al chico) como externas (ópera) (Casares 2003), la complejidad crece en el estadio inicial de gestación a partir de experimentaciones con trazas de diversos modelos dramáticos y distintas novedades. Por eso, la zarzuela del XVII se suele considerar un cajón de sastre (García Guijarro 2003: 47-48 y 77) caracterizado por la mixtura de diversos elementos dramáticos reunidos en un esquema híbrido barnizado de un importante componente musical. La definición de Stein presenta bien las telas principales del mosaico zarzuelístico:

The zarzuela seems to have been a flexible genre, a shorter play with musical scenes, usually in two acts with a pastoral or rustic setting and a story inspired by classical mythology, but in which the gods and supernatural characters were demoted from highly symbolic presence to a burlesque or at least more theatrically human one. (Stein 1994: 296)¹⁸

Esta serie de rasgos, que por cierto concuerdan con la formulación calderoniana, remite a la escena de palacio en la que cobra cuerpo la zarzuela y a las piezas del puzle: el tema mitológico predomina en la comedia cortesana y especialmente en las fiestas mitológicas que Calderón cultiva desde *El mayor encanto, amor* (1635) hasta *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680); el ambiente campestre enlaza tanto con el modelo de las comedias pastoriles (a modo de "reinvención", según Stein 1997: 188) como con los lugares de recreo reales en los que se realizaban las representaciones; igualmente, el tono ligero – con toques entremesiles (Ferrer Valls 2003: 303) – se puede relacionar con los entremeses empotrados (Fernández Mosquera 2013) que de tanto en tanto contraponen cómicamente los dramas cortesanos y hasta con la comedia burlesca que juega a poner en solfa mitos e historias serias; por fin, la brevedad parece confirmarse como el santo y seña diferencial de la zarzuela, junto con la música. Y, si bien se podría recordar la máxima de Gracián sobre la bondad de la brevedad, O'Connor (1986) da en el clavo al conectar la estructura mínima de estas piezas con el modelo del auto sacramental, que ya permitía a Calderón trabajar con historias

¹⁷ Sobre el debate de la voz y el oído, ver Lobato (2002a).

¹⁸ En otro lugar, Stein (1997: 187 y 192) retoca la explicación.

(mitológicas y más) en "a single-act format" (1986: 27).¹⁹ En este sentido, el patrón autosacramental puede considerarse una suerte de campo de pruebas de las "fábulas pequeñas" calderonianas tanto por la introducción de la música como – tal vez más – por el diseño reducido.

Pues bien, el cuarteto de textos seleccionado cumple con la ley de la brevedad: *El jardín de Falerina* y *El laurel de Apolo* (más loa) tienen dos jornadas, por una de *El golfo de las sirenas* (con loa y mojiganga embebidas) y *La púrpura de la rosa* (y una loa de entrada), mientras los otros candidatos mantienen el habitual formato triple.²⁰ Así pues, los cuatro textos son "fábulas pequeñas" con los que Calderón ensaya minidramas, un patrón que pronto va a abrazar la inserción de piezas menores con las loas al frente. Es más: el encaje de las loas – y de la mojiganga final en *El golfo de las sirenas* – en tres de los dramas descubre una preocupación prioritaria por la unidad en este nuevo esquema.

Acaso pueda parecer baladí, pero la presencia de paratextos dramáticos con reflexiones metadramáticas revela muy significativamente la conciencia de innovación y ruptura que media entre las comedias mitológicas y los dramas con música (zarzuelas y óperas).²¹ Ciertamente, frente a las loas de otras comedias mitológico-cortesanas como la que abre boca en *Los tres mayores prodigios* (991-1005), los *introiti* de *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa* se centran decididamente en la exposición de ideas sobre las novedades dramáticas en marcha.²² Además, las dos veces lo hacen mediante la figura de Zarzuela, un personaje que no solo beneficia el triunfo del nombre genérico sino que contribuye igualmente a la inclusión de *La púrpura de la rosa* dentro del grupo zarzuelístico, toda vez que hay otro signo que parece abogar por este parentesco: el emparejamiento de *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa* dentro de la *Tercera parte* acaso sea un reflejo de las similitudes apreciadas por el curador de la colección, ya que el poeta no coordinaba la edición.

Así las cosas, el tema de raigambre mitológica cuidadosamente seleccionado, el formato breve y unitario, la preocupación metadramática y el tono jocososerio son atributos comunes de las "fábulas pequeñas". Sin embargo, con estos rasgos en la mano todavía no se puede establecer un confín claro entre la zarzuela y la ópera, con *La púrpura de la rosa* como caballo de batalla.

¹⁹ Calle (1975: 144 y 147) relaciona ambos géneros por el uso de la música, y para Egido (2009: 148) los autos son "auténticas zarzuelas o semióperas a lo divino".

²⁰ Sobre la mojiganga *Juan Rana en la Zarzuela*, ver Lobato (2002b: 234).

²¹ Es un rasgo que prosigue en el cuerpo de los textos, con una serie de referencias metateatrales: solo en *El golfo de las sirenas* hay guiños a la duración del espectáculo ("[...] hay mucho que decir/ y no cabe en hora y media", 1184), recuerdos de otras comedias (*Peor está que estaba* en 1184) y chistes sobre las tramoyas ("nube de mojiganga", 1221; y el error final de un torno, 1222), etc.

²² Según Flecniakoska (1975: 129) son loas zarzuelizadas. Más en Lobato (2000).

"Prima le parole e poi la musica"

Justo la loa de esta "representación música" – revisada como "fiesta de zarzuela y representación música" – se abre con un diálogo de la Zarzuela en la que, amén de relatar los felices y tristes hechos que animan el festejo, se presenta – *mise en abyme* mediante – la acelerada organización de los preparativos de un espectáculo que explica el Vulgo:

[...] ha de ser
toda música, que intenta
introducir este estilo,
porque otras naciones vean
competidos sus primores. (1011)

Y a los temores de Tristeza sobre el riesgo que corre "en que cólera española/ sufra toda una comedia/ cantada" (1011), declara el proyecto con más de detalle:

No lo será,
sino sola una pequeña
representación. Demás
de que no tenga duda que tenga
en la duda de 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? (1011-1012)

Cara a cara con el parlamento programático de *El laurel de Apolo*, la loa de *La púrpura de la rosa* comparte la definición en negativo frente a la comedia que configura un género diferenciado por la clave del formato reducido ("pequeña/ representación"), al tiempo que se añade como nota novedosa el predominio de la música ("toda música") y el canto ("una comedia/ cantada"). Si en la primera declaración define la zarzuela la mixtura de canto y representación ("se canta y se representa"), esta nueva variante privilegia la música.

Burla burlando, el poeta sabe del envite que lanza con la nueva jugada, por lo que se cuida mucho de dejar clara la conciencia de novedad que le guía y de escudarse tras un modelo de inspiración: si de un lado disculpa el atrevimiento de la innovación cual otro Pedro de Urdemalas ("[...] invenciones noveles/ o admiran o hacen reír", vv. 1309-1310) y se somete al juicio del vulgo ("como me parezca mal,/ diré lo que me parezca", 1012), de otro establece una mínima filiación del experimento. Mientras en *El laurel de Apolo* se anotaba otra variante de la *translatio imperii et studii* con el afán de *imitatio* ("a imitación de Italia", 928), en esta

ocasión Calderón pretende un ejercicio de *aemulatio* con el que trata de competir los "primores" de "otras naciones" en el "estilo" de "toda música" (1011), esto es, en el *stile rappresentativo* (o *recitativo*). Y no una pugna cualquiera, sino destinada a responder y ensombrecer a los festejos de la corte francesa con las mismas armas dramáticas que estaban a la orden del día: una comedia cantada a cargo de un poeta y un músico españoles (Calderón e Hidalgo), sin necesidad de importar espectáculos de fuera (Chaves Montoya 2003: 167).

El sentido de progresión es claro en el alcance y función de la música: si en el *Jardín de Falerina* y *El golfo de las sirenas* la música gana espacio y variedad de formas, solo en *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa* hay parlamentos de comentario metamusical que dejan ver los entresijos de la creación calderoniana. Junto a didascalias cada vez más precisas, en *El laurel de Apolo* hay un diálogo entre los graciosos Rústico y Bata que refleja una clave del desarrollo de la música y el canto en esta selecta muestra de la dramaturgia calderoniana: para reconocer a Amor pese a su disfraz, Bata explica jocosamente que los dioses "dan de quién son señas craras" porque se expresan siempre "[c]on tan dulce melodía" y "tan suave consonancia, / que siempre suena su voz / como música en el alma", de modo que un dios se descubre por "gorgoritas de garganta" (947). Esta tendencia causa sorpresa en Rústico ("¿todo lo que dicen, cantan?", 947) y revela la especialización de la música y el diseño contrapuntístico que – tras dos ensayos precedentes – Calderón orquesta en *El laurel de Apolo* como etapa previa a la explosión musical de *La púrpura de la rosa*.²³

Una vez más, Cardona Castro, Cruickshank y Cunningham (1990: 126-144) explican bien la "carrera de innovaciones" de Calderón (130) en la conformación de dramas musicales: en *El jardín de Falerina* la estructura se reduce a dos jornadas y la música adquiere una función señera. Después, en *El golfo de las sirenas* se insiste en el formato mínimo (un acto) y el canto adquiere una función esencial en la acción aunque todavía se reserva a unas pocas figuras (Caribdis cuenta con algún solo). Con *El laurel de Apolo*, las intervenciones musicales – alternancia de solos incluida – ya corren mayormente a cuenta de los personajes principales; y, al fin, *La púrpura de la rosa* es la primera tentativa calderoniana de una obra enteramente cantada que amplía – de una a tres jornadas – en *Celos aun del aire matan*. Por tanto, en el proceso que lleva a la zarzuela y a la ópera hay dos movimientos principales: primeramente, un movimiento de reducción de la extensión de las comedias acompañado de un progresivo aumento – en cantidad e importancia – de música y canto

²³ En verdad, en otro momento Apolo deja de hablar "con la armonía / que solía" porque se le destempla la voz con el corazón (978).

que más adelante se da la vuelta con una tendencia a volver a alargar la duración del espectáculo, en un camino de ida y vuelta determinado por la confianza artística del poeta y el aprecio del público (131).

Así, es posible que la prudencia compensara los juegos de equilibrio entre música y texto en los primeros – y reducidos – ensayos, al tiempo que la buena recepción invitara a cargar las tintas gradualmente hasta la ópera *Celos aun del aire matan*, que, sin embargo, no debió de cosechar muchos aplausos y marca el final de la cadena de tentativas dramático-musicales de Calderón, pues en adelante abandona la experimentación para retornar a patrones más convencionales.²⁴ Aunque quizá más que la falta de éxito (hay noticia de representaciones de *Celos* en 1661, 1679 y 1684), cuenten otras dos razones: primero, el gran coste de montajes en los que – entre otras cosas – se solían requerir dos compañías de cómicos y un mayor tiempo de preparación debido al canto, además de los músicos; y segundo, el paso de una moda cortesana – y hasta la falta de interés –, porque el cuarteto de textos comentado se sitúa en un marco temporal cerrado (las ocasiones notables de 1657-1661 más el coletazo final de 1678) dentro del que quizá los espectáculos siguieran alguna suerte de directrices que perdieran validez a toro pasado, como parece ser el caso de *La púrpura de la rosa* y su pulso con la corte gala.²⁵

En este sentido, los designios del dramaturgo seguramente también tengan que ver con que Calderón era consciente del riesgo que amenazaba al texto teatral de "ser asfixiado por otras artes" (Lobato 2001: 90): de la misma manera que defendía la prioridad de la poesía sobre la tramoya, había de cuidar de que la música no dominara la escena. En otras palabras, en la conformación de la zarzuela se da la vuelta al *divertimento* de Salieri: primero está el texto y luego la música.

Eso sí, en ningún caso parece que pueda mantenerse que la zarzuela no sea más que el "real attempt" de Calderón para solventar el problema de casar el texto con la música que impedía la composición de óperas *stricto sensu* (Stein 1986: 31), porque verdaderamente se trata de un proceso claro y lógico de auge y declive marcado por la búsqueda de novedades en un propicio encuadre cortesano.

"La commedia è finita"

²⁴ Cotarelo y Mori (1934: 57-58) ya apuntaba la mala acogida de esta ópera como la causa mayor de que Calderón volviera cuanto antes a las comedias de música (*El hijo del Sol, Faetón, Eco y Narciso*, etc.).

²⁵ Recuérdese el papel de los promotores de las fiestas, como el marqués de Heliche.

En suma, la zarzuela se recorta como el cruce de las novedades musicales italianas y las experimentaciones calderonianas aupadas – y seguramente espoleadas – en el escenario de la corte en un tiempo especialmente propicio (1657-1661), que Calderón aprovecha para delinear unas "fábulas pequeñas" caracterizadas por el asunto mitológico, la brevedad y el uso de música y canto. Acaso no sea más que una moda pasajera orientada por gustos cortesanos y pronto abandonada por las razones que fueren, pero – como quien no quiere la cosa – los minidramas musicales de Calderón establecieron un modelo que habría de tener un largo recorrido.

Bibliografía

- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2003): «La música en el teatro clásico». Huerta Calvo, Javier (dir.): *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos, pp. 677-715.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007a). *El laurel de Apolo*. Cruickshank, Don W. (ed.): *Comedias, III*. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 915-995.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007b). *La púrpura de la rosa*. Cruickshank, Don W. (ed.): *Comedias, III*. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 997-1064.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007c). *Los tres mayores prodigios*. Fernández Mosquera, Santiago (ed.): *Segunda parte de comedias*. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 989- 1125.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010a). *El golfo de las sirenas*. Neumeister, Sebastian (ed.): *Comedias, IV*. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 1163-1222.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010b). *El jardín de Falerina*. Ruano de la Haza, José María (ed.): *Comedias, V*. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 769-833.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010c). *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Viña Liste, José María (ed.): *Comedias, VI*. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 19-155.
- Calle, Xavier de la (1975): «Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela». *Segismundo* 11.21-22, pp. 127-155.
- Cardona Castro, Ángeles; Cruickshank, Don W.; Cunningham, M. (1990) (eds.): *P. Calderón de la Barca, La púrpura de la rosa*. Kassel, Reichenberger.
- Casares, Emilio (2003) (ed.): *Diccionario de la zarzuela*. Madrid, ICCMU.
- Cervantes, Miguel de (2015): *Pedro de Urdemalas*. Ed. Adrián J. Sáez. *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco (dir.). Madrid, RAE.
- Chaves Montoya, María Teresa (2003): «'Las rimas, el color y el canto engañarán las almas con deleitoso canto': Baccio del Bianco, Giulio Rospigliosi y las 'fortunas' del hablar cantando en el teatro calderoniano». *Criticón* 87-88-89, pp. 161-174.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1934): *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo xix*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. [Edición facsímil: Emilio Casares (ed.) (2000), Madrid, ICCMU].
- Cotarelo y Mori, Emilio (2001): *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Ignacio Arellano y Juan M. Escudero (ed. facsímil). Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert. [Original: Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924].

- Covarrubias, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafrá (ed. integral e ilustrada). Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.
- Cruikshank, Don W. (2011): *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid, Gredos. [Original: *Don Pedro Calderón*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009].
- Díez Borque, José María (2009): «Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública». Díez Borque, José María (dir.): *Literatura, política y fiesta en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid, Visor Libros, pp. 43-78.
- Egido, Aurora (2009): «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca». *Castilla: estudios de literatura* 0, pp. 134-165.
- Fernández Mosquera, Santiago (2013): «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón». *Rilce* 29.3, pp. 654-668.
- Ferrer Valls, Teresa (2003): «El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga». Cancelliere, Enrica (ed.): *Giornate Calderoniane Calderón 2000: Atti del Convegno Internazionale (Palermo 14-17 de Dicembre 2000)*. Palermo, Flaccovio, pp. 293-308.
- Flechniakoska, Jean-Louis (1975): *La loa*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Flórez, M.^a Asunción (2006): *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, ICCMU.
- García Guijarro, María (2013): *El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderoniana y su proyección en el siglo XVII. Música y textos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [Tesis de MA inédita, en red].
- Hesse, Everett W. (1946): «The Two Versions of Calderón's *El laurel de Apolo*». *Hispanic Review* 14.3, pp. 123-134.
- Hesse, Everett W. (1947): «Court References in Calderón's Zarzuelas». *Hispanic Review* 15.3, pp. 365-377.
- Lobato, María Luisa (2000): «Calderón, cisne del Manzanares: loas cortesanías y conciencia artística». *Bulletin of Hispanic Studies* 77.1, pp. 357-389.
- Lobato, María Luisa (2001): «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir para palacio». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal Rafael; y Marcello, Elena E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: XIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 187-224.
- Lobato, María Luisa (2002a): «El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón». Arellano, Ignacio (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: Actas del Congreso Internacional IV Centenario de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*. Kassel, Reichenberger, pp. 601-617.
- Lobato, María Luisa (2002b): «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661): edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)». *Scriptura* 17, pp. 227-262.
- Lope de Vega, Félix (2004): *La selva sin amor. Obras completas. Poesía, V*, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 647-695.
- O'Connor, Thomas A. (1986): «Formula Thinking/ Formula Writing in Calderón's *El golfo de las sirenas*». *Bulletin of the Comediantes* 38.1, pp. 25-38.
- Pacheco, Alejandra (2003): «Música, espacio escénico y estructura dramática en *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca». *Teatro: revista de estudios teatrales* 19, pp. 79-105.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2000): *Calderón: vida y teatro*. Madrid, Alianza.
- Querol, Miquel (1981): *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre.
- Ruano de la Haza, José María (2010) (ed.): *P. Calderón de la Barca, Comedias, V*. Madrid, Biblioteca Castro.
- Sage, Jack (1956): «Calderón y la música teatral». *Bulletin Hispanique* 58.3, pp. 275-300.
- Serés, Guillermo (2009): «De la ópera a la zarzuela, entre Lope, Calderón y los escenógrafos italianos». *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 52, pp. 5-6.

- Sileri, Manuela (2004-2005): «Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta». *Etiópicas: revista de las letras renacentistas* 1, pp. 243-270.
- Stein, Louise K. (1986): «La plática de los dioses: Music and the Calderonian Court Play». Calderón de la Barca, Pedro: *La estatua de Prometeo*. Ed. M. R. Greer. Kassel, Reichenberger, pp. 13-92.
- Stein, Louise K. (1994): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press.
- Stein, Louise K. (1997): «'Este nada dichoso género': la zarzuela y sus convenciones». Virgili Blanquet, María Antonia; Vega García-Luengos, Germán; Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (eds.): *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 185-217.
- Sullivan, Henry W. (1998): *Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Trad. de Milena Grass. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert. [Versión original: *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge, Cambridge University, 1983.]
- Valbuena-Briones, Ángel (1988): «La primera zarzuela». *Rilce* 4.1, pp. 129-137.