

Teorías de la verosimilitud en el teatro musical español de principios del XVIII

MIGUEL SALMERÓN INFANTE
GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA

§1. Nueva dinastía y nuevo ceremonial

EN EL DECURSO DEL SIGLO XVII Y SU TRÁNSITO AL XVIII tiene lugar una profunda transformación de la monarquía en Europa. Este cambio, iniciado tras el desenlace de la Guerra de Treinta Años (1618–1648) y proseguido con la Guerra de devolución (1667–68), está marcado por la preponderancia francesa y la decadencia española. El punto de inflexión de este proceso es la llegada al trono de España de un nieto de Luis XIV, el Duque de Anjou, que reinó bajo el nombre de Felipe V. Una potencia debilitada, sin sucesor directo al trono, puso en manos de su Consejo de Estado en 1700 la decisión de echarse en brazos de su enemigo secular para así conservar la posesión íntegra de sus territorios (Ribot García 2010, 100–104). Comoquiera que buena parte de esas posesiones fueron moneda de cambio para conseguir la paz en la Guerra de Sucesión y asegurar el trono para la dinastía Borbón, sobre la persona de Felipe V recayó la velada acusación¹ de vendepatrias (García Cárcel 2002a, 178–192). Bien es verdad, que su figura tuvo mejor fama entre los historiadores que entre sus coetáneos (García Cárcel 2002b, XIII). Pero, más allá del predominio y la pujanza (la *puissance*) francesa que llevó consigo la decisión de 1700, desde el punto de vista mixto, doméstico–político, de lo que representan las cortes reales, la española y la francesa se habían

¹ A la luz de los datos históricos esta valoración es injusta. Precisamente, el nombramiento por el Rey del Cardenal Alberoni tuvo el objeto de recuperar las posesiones italianas, y la imposibilidad de hacerlo tras la muerte de Luis XIV (gran valedor de su nieto) y la formación de la Cuádrupla Alianza en 1719 (en la que Francia dejó de ser un aliado y pasó a ser un enemigo), fue lo que sumió a Felipe V en la depresión. Por otra parte, las acusaciones de afrancesamiento a la política del rey han de entenderse más como una resistencia de los Grandes de España y grupos afines a la reforma de la administración para dar lugar a un Estado moderno (Voltes 1991, 94).

diferenciado mucho durante el XVII. Y la cuestión no es baladí, pues siguiendo a Foucault, el poder «tiene que ser analizado como algo que circula». No es algo que se posee, sino que se ejerce (Foucault 1979,143–144). Ese punto de partida nos aleja de un funcionalismo simplista, por el que el poder se sirve de la pompa ceremonial. Hay que hablar más bien de una bidireccionalidad en la que pompa y poder se retroalimentan (Geertz 2000, 28).

Por otra parte, la organización de la corte «el ceremonial y la etiqueta, así como las normas de acceso al monarca, marcaban y presentaban teatralmente las diferentes preeminencias sociales y políticas de la corte» (Luzzi Traficante 2016, 431). Si bien el ceremonial es una carga pesada, la etiqueta en manos del rey se convirtió en «un instrumento de poder sumamente flexible» (Elias 1993, 122).

Mas, ¿en qué se diferenciaban el ceremonial «hispano–borgoñón» —según terminología de Gómez–Centurión— del francés instituido por Luis XIV? En una valoración muy diferente de los resortes que debían activarse para que la institución monárquica infundiera respeto. Mientras que los Austrias españoles habían hecho descansar la majestad en la invisibilidad, en Luis XIV es muy intensa la pulsión expositiva (Gómez–Centurión 2004, 879–914). Si en España los reyes habían seguido el modelo del *deus absconditus*, el Rey Sol se había convertido en el *showman* supremo. En la España del XVI y el XVII la majestuosidad era innegable y según diplomáticos extranjeros impresionante, sin embargo, no había cetro, ni corona y se evitaban los rituales de coronación y consagración (Noel 2004,150). Volviendo a Foucault, su interpretación de *Las meninas*, en las que Velázquez «asigna un lugar a la vez privilegiado y obligatorio al espectador» (Foucault 1968, 15), ejemplifica muy bien lo que era la corte de los Austrias (en este caso la de Felipe IV), donde acceso a la majestad y ubicación forzosa iban necesariamente unidas. De hecho, el espectador no puede acceder a los reyes, en el cuadro estos se dejan *motu proprio* ver. Por el contrario, la llegada de los Borbones al trono español va de la mano de una devaluación de la tradicional estricta etiqueta del reino, de su ceremonial, lo que hace más accesible al monarca, y eso, según manifestaciones de numerosos miembros de la alta nobleza de la época, como las del Duque de Saint Simon tras un viaje a España en 1722, perjudicaba el debido enaltecimiento del rey. En nuestra vecina del norte, todo cobraba un componente lúdico. Además, y esto no se debe olvidar, lo lúdico iba intrínsecamente unido de lo performativo.

En el ceremonial, reglamentado como un sistema simbólico en base al acceso al monarca, el espectáculo devenía entonces, en un elemento articulador de la sociedad puesto que, mediante alegorías, liturgias, comedias y diversas representaciones de la soberanía, se

marcaban las inclusiones y exclusiones de la sociedad política de la Francia moderna (Luzzi Traficante 2016: 435).

Hay estudiosos que ven los intentos de cambio del ceremonial en la casa Borbón española, un plan tramado desde Versalles para desactivar el poder y la influencia que había tenido sobre los reyes la poderosa nobleza española (Vázquez Gestal 2013, 161). Más allá de lo que condujo concretamente a ese cambio, su significado estaba claro: la monarquía estaba deviniendo en un modelo de Estado incipientemente burocrático. El rey dejó de ser un *primus inter pares* entre los nobles. Así para el monarca quedaron separadas la esfera política y la privada. De ese modo, la vieja grandeza de los notables se vio sobrepujada por dos grupos ascendentes: la nobleza de servicio y los militares (Luzzi Traficante, 2016, 582), con este proceso, la política se profesionalizó (Vázquez Gestal 2013, 325).

§2. El impulso del primer Borbón al teatro musical

En el XVII y a principios del XVIII, la situación del artista de corte era sumamente compleja, y probablemente la del músico más, por el carácter performativo de su trabajo. El desarrollo de su actividad se consideraba resultado de un don divino y, en consecuencia, lo que se remuneraba no era su obra, sino su talento, y eso no podía comprarse, de tal modo que percibía emolumentos por su capacidad de realización y no por el acto realizado. De ahí que no hubiera una estandarización de salarios por funciones, sino que las asignaciones siempre iban en función de cómo era valorado el músico por la corte para la que trabajaba (Morales 2007, 3–4), lo cual creaba una vinculación personal con el protector y una discrecionalidad por parte de este de las retribuciones. Como ya se ha comentado, en la España de los inicios de la dinastía Borbón, se pretendió llevar a cabo una racionalización de la administración, lo que también se aplicó a la Capilla Real. Mientras que los Austrias llevaban a cabo la elección de los miembros de aquella, Felipe V la reorganizó impulsando contrataciones por voces e instrumentos y estableciendo el sistema de oposición para el ingreso en ella (Lolo 2010, 2093). Es cierto, que aún hay oscilaciones entre este modelo profesionalizado y el antiguo, pues un fenómeno que se produjo tras el cambio generacional es que hubo hijos de miembros de la Capilla que pasaron a formar parte de esta (Lolo 2010, 2112).

El reinado del primer Borbón, aparte de suponer un impulso para la reforma moderna de la administración, trajo consigo un firme apoyo a las ciencias, las artes y las obras públicas. Ciñéndonos a datos muy significativos, en

el periodo de 1700 a 1746, se inauguraron la Real Academia Española, la Real Academia de la Historia, la Academia de Bellas Artes², la Academia Médica Matritense y nació la prensa periódica (Voltes 1991, 349–352).

Está documentado que los primeros Borbones, Felipe V antes y Fernando VI más tarde³, tuvieron la voluntad de impulsar y difundir la música en general y el teatro musical, en particular, conforme al modelo italiano. La gran mentora de lo italianizante fue la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio. Está documentado el ingreso en la Capilla Real entre 1701 y 1738 de numerosos maestros italianos tanto en la sección de cuerda (que tiene un crecimiento exponencial y pasa de doce a veintitrés miembros en este periodo) como en la sección vocal (de seis a veinte miembros), lo que sin duda está relacionado con los cambios que experimenta la música (Lolo 2010, 2095). Aunque hay documentos fragmentarios de estrenos durante el periodo de traslado de la corte⁴ a Sevilla (Leal Bonmati 2001, 57–71), una documentación más completa permite hablar con mayor seguridad de lo que sucedió en Madrid a la vuelta de este periplo. El coliseo del Buen Retiro⁵ (donde las representaciones eran para la corte y estaba ya en funcionamiento desde 1640) era un recinto cubierto, provisto de luz artificial y dotado de complicadas escenografías. Sin embargo, las condiciones eran muy diferentes en los Corrales de Comedias de la Cruz y del Príncipe. Allí las funciones tenían que empezar a mediodía para que se pudiera aprovechar la luz natural y en escenarios desnudos había que servirse de poleas para presentar nubes y animales fabulosos. Felipe V encargó a Filippo Juvara la reforma del Corral de la Cruz, y a Giovanni Battista Sachetti la del Corral del Príncipe⁶. Con cada vez mayor introducción de escenografías, la Cruz y el Príncipe pasaron de ser corrales a ser, respectivamente desde 1736 y 1745, dos «excelentes teatros comparables a los que se levantaban en Italia y

² Cuyo origen se remonta a las reuniones que mantenía el escultor en del rey Juan Domingo Olivieri desde 1741, en sus habitaciones del Palacio Real y cuya Junta preparatoria tiene lugar en estas habitaciones a partir de 1744, sus primeros estatutos son de 1747, y su fundación oficial por Real Decreto es de 1752. Ya en el trono Fernando VI, en su honor la institución pasó a llamarse Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³ No podemos juzgar los siete meses de breve reinado de Luis I.

⁴ Tras la muerte del rey Luis I en 1724, en el marco de la vuelta al trono de Felipe V, y para impedir tentaciones de abdicación, Isabel de Farnesio llevó a su marido a Andalucía en 1728, sumiéndolo en un ambiente de festejo constante.

⁵ Ya en el reinado de Felipe IV, su dotación escenográfica fue espectacular, la colaboración entre Pedro Calderón de la Barca y Cosme Lotti muy buena, y la interrupción en sus representaciones solo fue debida a los costes producidos por las campañas de guerra (Alvar Ezquerria 2018, 406-416).

⁶ Las obras se desarrollaron de 1735 a 1745.

Francia» (Morales y Marín 2000, 293).

Si bien Felipe V siempre había sido aficionado a la música, el momento decisivo para la transformación musical de España, se produjo cuando en agosto de 1737, en el Sitio Real de la Granja, y para aliviarlo de sus recaídas melancólicas, su segunda mujer, Isabel de Farnesio, puso a cantar ante el rey a Farinelli, sobrenombre del *castrato* Carlo Broschi (Torrione 2000b, 223). El acondicionamiento de los recintos teatrales existentes, en algunos casos, y la conversión de corrales en teatros a la italiana, en otros, fue promovida por los reyes e impulsada por Farinelli, convertido de inmediato en Músico de Cámara de sus majestades. Bien hay que reconocer, que el gran poder que adquirió el *castrato* solo fue aprovechado por este en un ámbito artístico y en absoluto político. A saber, para promover la ópera italiana y proteger a sus colegas músicos y cantantes (Martín Moreno 2006, 151). La más profunda de las mencionadas reformas se produjo en el mencionado Coliseo del Buen Retiro. En 1738 y por orden de Felipe V firmada en el Real Sitio del Pardo se aprueban estas reformas, todas ellas destinadas a conferir una más intensa espectacularidad a las representaciones⁷.

Dar mayor lontananza al edificio suprimiendo unas escaleras maestras que tenía y haciendo recular el escenario, elevar el techo para que pudieran bajar a plomo las bambalinas y acomodar su «cielo de lienzos pintados» (...) Tocante a la iluminación la ventana que tenía el primitivo teatro al fondo del foro se transformó ahora en una gran puerta rematada por un arco robusto que prolongaba la perspectiva visual hacia los jardines del Retiro, posibilitando la ilusión de incendios fingidos y juegos pirotécnicos sin peligro alguno para el edificio (Torrione 2000^a, 308–309)

En 1737 se había llevado a cabo la reforma del teatro público de los Caños del Peral⁸, cuyos cambios corrieron a cargo de Vigilio Rabaglio y fueron ponderados por el renovador de la Comedia Italiana en Francia, Luigi Riccoboni que lo juzgó grande, magnífico y al estilo de los teatros italianos. Para el estreno de este nuevo teatro se montó *Demetrio* con texto de Pietro

⁷ El Coliseo de Buen Retiro fue sometido a una reforma mucho más profunda en 1747, pero esta empresa se encuadra ya en el reinado de Fernando VI.

⁸ El recinto, todavía como corral de comedias, había albergado a la compañía italiana de los Trufaldines introductores en España del *dramma giocoso* y del *bel canto* de 1700 a 1713, y a partir de 1715 fue el escenario donde trabajaba la Compañía de Representantes italianos, también dirigida por el *capocómico* de los Trufaldines Francesco Bartoli.

Metastasio⁹, música de Johann Adolf Hasse e interpretación vocal de contratenor de Farinelli¹⁰. El montaje de *Demetrio*, el de *Farnace*¹¹ (de Antonio Vivaldi, libreto de Antonio Maria Lucchini y arreglos de Francisco Courselle¹²) en 1739 y el de *Achille in Sciro*¹³ de Metastasio y Courselle en 1744, supusieron la introducción de la ópera seria y el asentamiento del belcantismo en España (Torrione 2000b, 235).

Volviendo a la cuestión del vínculo de la verosimilitud del teatro musical y las diferencias de etiqueta en una corte y otra, se llega a una conclusión. A saber, no cabe caracterizar el contraste de los montajes y estrenos de teatro musical de la época de los últimos Austrias con los de la de los primeros Borbones como una intensificación de la inverosimilitud, sino como un desplazamiento de esta. Los Austrias sentían el prurito de mostrarse como representantes de Dios en la tierra¹⁴, los Borbones como encarnación de la divinidad. Tan inverosímil es una representación como otra, pero se trata de algo diferente.

Pongamos dos ejemplos que muestren este contraste. *La selva sin amor* estrenada en 1629, con libreto de Lope de Vega y música de Filippo Piccini¹⁵, muestra una temática pastoril en la que los amantes Silvio y Jacinto aman a dos pastoras sin ser correspondidos. Amor cambia las tornas transformando el anhelo de unos en desdén y viceversa. Ante el lamento del Manzanares y su impotencia para propiciar un final feliz, Amor recurre a Venus para que encauce la situación. Sin duda, la intención del comitente, la embajada florentina en Madrid, era agasajar a la monarquía para estrechar las relaciones diplomáticas. Sin embargo, ¿qué lugar hay en este libreto para la monarquía? Ninguno¹⁶. Es muy diferente la situación con Felipe V. En la dedicatoria del

⁹ Por raro que nos parezca hoy en día, el libretista era considerado el principal artífice y en ocasiones el único autor de la ópera.

¹⁰ Este valoró la acogida de su *Demetrio* como un éxito fácil, dado lo poco acostumbrados que estaban los españoles a las buenas interpretaciones vocales y lo sencillo que le resultó a Broschi impresionarlos.

¹¹ Este montaje se llevó a cabo para festejar el casamiento del Infante Felipe (luego Felipe I de Parma) con Luisa Isabel de Borbón, hija de Luis XV.

¹² Al que, por ser Maestro de Capilla en Madrid durante más de 30 años, se le españolizó el nombre, sustituyendo su originario Francesco Corselli, por el de Francisco Courselle.

¹³ Estas dos últimas óperas se montaron en el Coliseo de Buen Retiro.

¹⁴ Las apariciones finales de la figura del Rey Justiciero en *Fuenteovejuna* (1619), *El mejor alcalde el rey* (1635) de Lope o *El alcalde de Zalamea* (1636) de Calderón confirman este extremo.

¹⁵ Toda una excepción operística (una obra enteramente cantada) en su tiempo que confirma la regla del poco predicamento que el género tuvo y ha tenido en España.

¹⁶ Lo mismo podemos decir de una obra de teatro con música de estreno posterior (1658). Triunfos de

libreto de *Allessandro nell'Indie*¹⁷, estrenada en el Coliseo de Buen Retiro en 1738 para festejar la boda de Carlos de Borbón¹⁸ con María Luisa de Sajonia, tanto Felipe V, vencedor de la Guerra de Sucesión, como su hijo Carlos, conquistador de Nápoles, son equiparados con Alejandro Magno (Carreras 2000, 328). De alguna manera se pasa de la fórmula del Rey junto a Dios, a la del Rey es Dios, o en todo caso tiene los atributos de la divinidad o de la máxima excelencia humana¹⁹. Todo ello conforme al modelo que para la realeza había establecido el rey Sol.

El mito de Luis XIV existía en el sentido de que se le presentaba como omnisciente (*informé de tout*), como invencible, divino, etc. Era el príncipe perfecto, asociado con el retorno de la edad de oro. Poetas e historiadores describían al rey como un «héroe» y a su reino en palabras de Racine, como una «ininterrumpida serie de maravillas». Su imagen pública no era meramente favorable: tenía una cualidad sagrada (Burke 1995, 15).

Sin embargo, la personalidad de Felipe V no era la de su abuelo el Rey Sol. Luis XIV en sus *Memorias* valoraba la sociedad cortesana como una sociedad de placeres (Luis XIV 1988, 97). Mientras que Luis XIV buscaba la exposición, Felipe V, muy religioso y de carácter depresivo, buscaba el recogimiento, algo en lo que influyó poderosamente el quietismo²⁰ de su preceptor Fenelón. Esto hizo que, según palabras del Marqués de Grimaldo, quisiera construirse un Palacio en la Granja «para su quietud y poder más libremente dedicarse a Dios» (Rodríguez 2000, 28). Desde ese punto de vista, en España eran inimaginables las suites de danza protagonizadas por el propio Luis ante sus súbditos. El

amor y fortuna con letra de Don Antonio de Solís Rivadeneira y música de Juan Hidalgo y Cristóbal Galán. De nuevo el destinatario es la monarquía. La obra se estrena con motivo del nacimiento del efímero Príncipe de Asturias, Felipe Próspero, la temática es mitológica, pero las figuras reales no aparecen en escena en ningún momento.

¹⁷ Libreto de Pietro Metastasio y música de Francesco Corselli (o Francisco Courselle).

¹⁸ El futuro Carlos III.

¹⁹ Más allá de que nos encontramos ante una situación nueva. Mientras que *La selva* es el encargo de una corte extranjera, en el estreno de *Alessandro* se cuenta con la contratación por la corte de un elenco internacional. Casi podríamos decir que en el primer caso tenemos una incentivación de la ópera y un intento de interesar en ella a la realeza, mientras que en el segundo caso vamos un interés intrínseco de la corte por el género.

²⁰ El quietismo es una facción cristiana que preconiza el abandono a la voluntad y a la providencia divina. Fenelón el mentor de este movimiento, autor de *Les Aventures de Télémaque* (1699), fue el preceptor de los nietos de Luis XIV. Delfín Rodríguez señala que la construcción de La Granja en ladrillo tiene que ver con el denuesto de la ostentación de las residencias reales por parte de Fenelón. Siendo para él y para Felipe V, la sencillez indicio de ejemplaridad y atributo de la verdadera magnificencia.

último Felipe V, el más significativo, se dejaba deleitar en privado y junto a Isabel de Farnesio²¹, por el canto de Carlo Broschi, Farinelli. Una muestra muy indicativa de la diferencia de Luis y Felipe nos la ofrece la comparación de los jardines de Versalles con La Granja.

Mientras que en los de Versalles, trazados en una extensa llanura, el punto de fuga de su eje central se pierde en el infinito, en los de La Granja, trazados en la corta pendiente de la falda de una montaña, la mirada topa casi de inmediato con la cascada nueva que cierra abruptamente el horizonte. El perfil de la sierra y el verde arbolado son tan importantes como las plantaciones, las fuentes y las esculturas del jardín, que tiene mucho de recinto ocluido y clausurado (Bonet Correa 2000, 22).

Y absolutamente significativo fue que el lugar que el rey eligió para que se depositaran sus restos mortales no fuera el Panteón de Reyes de El Escorial, sino la Colegiata de La Granja, ese Real Sitio, suntuoso, como no podía dejar de serlo la residencia de un monarca, pero recoleto, pues ese monarca había sido Felipe V.

§3. Contrastes de la verosimilitud en el teatro musical español del xvii y el de principios del xviii.

El teatro español del siglo de oro está alineado con los intensos esfuerzos de renovación del arte teatral en la Italia de su tiempo que tanto influyeran en el desarrollo de la ópera bufa. El ensayo versificado de Lope de Vega *El arte nuevo de hacer comedias de este tiempo* (1609) es pariente cercano del texto «Compendio della poesia tragicomica» que encabeza el *Il pastor fido* de 1602 de Gian Battista Guarini, que propone una teoría de la verosimilitud de gran impacto en el contexto italiano. El autor y fundacional poeta pastoril, se esfuerza en reivindicar que la tragicomedia puede incluirse en la reflexión iniciada por la *Poética* de Aristóteles, aunque como género no existiera en la época del Estagirita. La tragicomedia para él es una tragedia de doble estructura con final feliz. Conforme a ello la catarsis tragicómica se caracteriza por purgar los espíritus del enfermizo efecto de la melancolía (Javitch 2009, 896). Siguiendo la estela de Guarini, muchas de las obras de Lope se caracterizan por esa tensión

²¹ Según muchos historiadores, Isabel de Farnesio fue la que auténticamente reinaba en España. Ella laminó totalmente el poder de la figura femenina dominante en el primer periodo de Felipe V, Marie Anne de la Trémoille, la Princesa de los Ursinos (Baudrillart 2001, 496). En todo caso, la confianza del rey en ella era absoluta, al punto que, a raíz de una aguda crisis en 1727 por Real Decreto, delegó en ella temporalmente el poder (Vázquez Gestal 2013, 224-225)

que parece derivar en una tragedia, pero que al final se resuelven en un final feliz²². En su obra teórica *El arte nuevo de hacer comedias* afirma que la razón de esa elección estética operativa y ha de buscarse en el impacto que quiere producirse en el público. Así, no ha de buscarse en el arte o la razón las claves para escribir comedias, sino en la costumbre, pues lo buscado es el aplauso del vulgo, quien paga (Lope de Vega 2017, 9–10). Lope pone el acento en la cercanía que el espectador pueda sentir acerca de las alegrías y las cuitas de los personajes, cercanía que habilitará que aquel se conmueva: «pinte de manera/ que se transforme todo el recitante, / y con mudarse así, mude al oyente» (Lope de Vega 2017, 17). Y resulta enormemente significativo que esa capacidad de conmover atañe tanto a lo doloroso como a lo placentero, e incluso a la mixtura de ambos «Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasifae/ harán grave una parte, otra ridícula/ que aquesta variedad deleita mucho» (Lope de Vega 2017, 14). Así pues, frente a la preceptiva que ve incompatible comedia y tragedia, Lope identifica la comedia nueva con la tragicomedia (Couderc 2014, 72).

Ese posibilismo y esa atención a las condiciones objetivas y circunstanciales se compadecen muy bien con el estado del teatro musical en la época de los últimos Austrias. La mayor parte de las veces la música funge de aderezo de las obras escénicas, y, muy frecuentemente, esa música no se conserva por corresponder a formas de tradición oral (Torrente 2016, 424).

Las posiciones teóricas respecto a la verosimilitud cambian radicalmente desde mediados del siglo XVII. La escuela francesa, que por razones obvias será dominante en el reinado de Felipe V, modifica intensamente el panorama. Racine y Corneille habían consolidado la tragedia francesa y su prestigio había posibilitado que las obras escénicas con música o, y las plenamente cantadas, tuvieran muchas más pretensiones y mayor apoyo institucional que lo alcanzaran en la España de los Austrias tardíos. Tanto el *ballet de cour*, como la posterior *tragédie lyrique* contaron con el decidido apoyo y financiación de la realeza. En este contexto se publica en 1674 *L'Art poétique* de Boileau, un escrito en las antípodas de Lope. La relativización del arte frente a la preponderancia del efectismo es rechazada de plano por Boileau, que entiende la poesía como una actividad consciente «así antes de escribir, aprended a pensar. La expresión sigue a nuestra idea según sea más o menos oscura, o menos clara, o más pura» (Boileau 1982, 153). No es lícito abandonar una intención y un prurito

²² Eso lo podemos comprobar tanto en obras que culminan con la aparición postrera del rey justiciero, como *Fuenteovejuna* de 1619, como en las pastoriles, como *La selva sin amor* de 1629 (esta, como ya hemos visto anteriormente, operística).

artísticos en beneficio del fácil aplauso. Y si bien la variedad ha de ser cultivada por el autor, nunca su búsqueda ha de materializarse en la translimitación y en la mezcla de los géneros, así hay autores aptos para lo sublime y otros para lo ridículo: «La naturaleza (...) sabe repartir el talento entre los autores uno es capaz de dibujar con sus versos un fuego amoroso; otro sabe aguzar con mordacidad un epigrama con un rasgo gracioso» (Boileau 1982, 147). Y, para el preceptista francés, hay un lugar proclive al desenfoque de la perspectiva por parte del poeta y la confusa mezcla: «dejemos a Italia la locura cegadora de todos sus falsos brillos» (Boileau 1982, 149).

Como bien se sabe la receta aristotélica para la escritura del buen teatro (ya sea esta comedia o tragedia) tiene tres ingredientes: *poiesis* (o producción), *mímesis* (o imitación) y *catarsis* (o efecto emocional en el espectador). Aristóteles viene a decir: hágase (*poiesis*) una imitación que por su verosimilitud (*mímesis*) sea capaz de producir un impacto en las emociones del espectador de tal modo que lo instruya y lo conmueva (*catarsis*). Tanto la dupla Guarini–Lope como Boileau aceptan de buen grado esta receta, pero discrepan en cómo se debía tratar el ingrediente de la *mímesis*. La verosimilitud para el primer dúo se centra en los personajes: hacerlos creíbles, presentar sus luces y sus sombras, con aproximaciones a lo más elevado y a lo más vil. En definitiva, recalando su humanidad para conseguir la identificación de esas figuras con un público lo más amplio posible. Bien sabemos que estos parámetros propician el florecimiento de la tragicomedia hispana y de la ópera bufa. Por el contrario, Boileau hace énfasis en la coherencia interna de la fábula que se manifestaría en la percepción por parte del espectador de la continuidad de la trama. Esta estética está sin duda presente en la tragedia francesa, así como en el *ballet de cour* y la *tragédie lyrique*. No en balde el teatro francés, del XVII al XIX, ya sea musical o no está marcado por la taxativa afirmación de Aristóteles para quien «es necesario que la fábula para que sea bella, sea simple más que doble» (Aristóteles 53a 30–32, 1982, 81)²³. De alguna manera, Guarini y Lope, por un lado, y Boileau, por otro, son representantes de sendas teorías de la verosimilitud radicalmente contrapuestas. Mientras el italiano y el español afirmarían que lo verosímil es lo veraz, el francés diría que lo verosímil es lo coherente (Damerou 2010, 400). De alguna manera una propuesta y otra estarían enmarcadas respectivamente en la concepción de la verdad como correspondencia y la verdad como coherencia.

Si la escolástica derivada del aristotelismo es considerada en estos años una

²³ Afirmación que es la clave de la diferencia con Guarini y Lope, para quienes lo efectivo es presentar una fábula doble: presumiblemente trágica en su primer desarrollo y con una resolución feliz.

orientación del saber caduca y desfasada, hay una obra de Aristóteles que se salva de ese rechazo: *Poética*. En el reinado de Felipe V se desarrolla la parte principal de la producción de dos buenos conocedores de este texto, así como el del academicista Boileau, Feijoo cuyo *Theatro crítico* fue publicado²⁴ entre 1726 y 1740 e Ignacio Luzán, cuya obra homónima de la del filósofo griego salió a la luz en 1737 (Voltes 1991, 340–341). En lo que nos interesa, la cuestión de la verosimilitud, tanto uno como otro consideran que la imaginación es puerta abierta al mundo de las emociones, pero también al infinito de los errores (Hontanilla 2010, 126–127). El más imaginativo es el más apto para el placer, pero también el más propenso al dolor:

Todos los que son dotados de facultades más vivas, y expeditas, tienen una disposición intrínseca, y permanente, para percibir mayor placer de los objetos agradables. Pero no debe lisonjearse mucho de esta ventaja, pues tienen la misma disposición intrínseca para padecer los penosos (Feijoo 1734, 359–360).

El buen gusto consiste en el ajuste de la fantasía y el entendimiento. Si no se produce ese ajuste, ocurre lo que ilustra el Capricho 43 de Goya «El sueño de la razón produce monstruos». Así en este tiempo hay una clara distinción entre los usos adecuados e inadecuados de la imaginación.

Mientras que la imaginación del poeta es objeto de análisis y regulación en los tratados de belleza y en ella tienen su origen las mejores producciones del arte, la del vulgo se estudia en los tratados de lógica y medicina y en ella se identifican los peores vicios de la sociedad. La imaginación pequeña (...) ocupada de continuo en bagatelas y diversiones intrascendentes, se define en oposición a la imaginación llena del hombre de letras (Hontanilla 2010, 146).

El arte, el bueno, el de buen gusto, es una actividad terapéutica. Como práctica en parte caprichosa y en parte reglada, ha de atemperar el flujo imaginativo y orientarlo correctamente a la producción de efectos dictados por el entendimiento y, así, de un modo muy aristotélico, lograr el término medio.

Un buen poeta, que quiere hacer una pintura perfecta, debe fijar atentamente su imaginación en el objeto y observar en él aquellos delineamientos y visos, aquellas acciones que pueden hacer más fuerte impresión en la fantasía ajena; y, en fin, (...) debe notar aquellos últimos, más finos, más sobresalientes y más necesarios colores de las cosas, de las costumbres de los afectos, y, después procurar imprimirlos bien en la imaginación

²⁴ Salvo el libro noveno, suplemento de los otros ocho, que se publicó en 1765.

del lector con expresivas y correspondientes palabras (Luzán 1974, 172).

De este texto de Luzán son destacables dos puntos. El primero una horaciana caracterización de la poesía como una práctica que pinta, con ello se reconoce implícitamente que su tratado versa sobre poesía, pero ante todo sobre arte en general. El segundo, cómo el entendimiento del poeta (del artista) debe domar la imaginación, para, lejos de verse dominado por ella, emplear sus recursos en la producción del más intenso impacto emocional posible en el lector (y en general en quien se enfrente al arte como sujeto receptor).

Con todo, hay algo que no hemos de olvidar, tanto Feijoo como Luzán están contemplando el teatro en general, no están teniendo en cuenta el musical. Por ello, el modelo horaciano de poética pictórica no puede aplicarse sin problemas en el caso del teatro musical, y muy especialmente en el de la ópera.

Por otra parte, el influjo de Feijoo y de Luzán es muy diverso.

En estética de la música podemos distinguir a dos Feijoo: uno retrógrado e incluso reaccionario y otro progresista. Sus primeros escritos al respecto son los de un benedictino que rechaza la introducción de las formas de la música escénica en la música sacra. Sin embargo, en sus obras postreras reconoce la superioridad, al menos en la práctica, de las artes italianas sobre las francesas. Por otra parte, parece desmarcarse de la rigidez abogadora del contrapunto y denostadora del cromatismo y las disonancias, cuando viene a decirnos que la bondad de la música es un bien delectable, pues su fin intrínseco es deleitar al oído (Martín Moreno 2006, 424–425)

Luzán es un epígono de Boileau y en España no tiene impacto efectivo la estética de la música teatral de cuño francés, que ubica la verosimilitud en la continuidad de la trama, la fijación de los géneros, la consciencia artística de la creación y la congruencia de los personajes. Y esa aserción es válida tanto para el corral (el teatro del pueblo) como para el coliseo (el escenario de la corte).

El pueblo se siente mucho más cercano a la comedia de enredo, que deja su impronta en la zarzuela. Además, en ella las partes no cantadas y la inserción de formas breves como la loa, el entremés el baile, la jácara y la mojiganga están entendidas como una interrupción en la trama que buscando un descanso del espectador quiere hacer asimilable más que la obra en sí, la permanencia en el corral a lo largo de la velada. De alguna para el pueblo el fin era la regla de las reglas.

Por su parte, la corte de Felipe V, y muy especialmente las cabezas de ella, el propio monarca y la reina consorte, Isabel de Farnesio, tienen una óptica de la ópera centrada en la excelencia del canto. Preferencia que, aparte de

manifestarse en la protección conferida a Farinelli, iba de la mano de un cuarteamiento de la obra: escuchar un aria repetidas veces era preferible a atender al continuo dramático de una ópera completa.

En general en España la administración del teatro musical estaba centralizada por la corte y los municipios. Eso hizo que en buena medida careciera de una evolución propia y comandada por teatros, como en Italia. Por otra parte, la tendencia al intimismo de Felipe V atenuó en la corte española la vinculación de la ópera a las fórmulas de representación del poder cortesano, conexión que solo se pudo producir bajo el reinado de Fernando VI (Leza 2014, 193).

En definitiva, tanto en el corral como el coliseo cortesano españoles triunfaron de un modo claro Guarini y Lope de Vega frente a Boileau y su epígono Luzán.

§4. A modo de conclusión

Está muy estudiado y documentado el cambio de etiqueta de la corte española en el tránsito de los últimos Austrias a la época del primer Borbón. Hemos calificado la representación del poder en la dinastía saliente con la figura del rey como «Deus absconditus». En la dinastía entrante el rey se convierte en dios o héroe presente, e incluso siguiendo la estela de Luis XIV, en el primer *showman* del reino. Ese cambio sin duda propicia que la ópera y la serenata incrementen sus posibilidades de proyección y enaltecimiento de la jerarquía monárquica. Así de piezas dramáticas musicales o con música dedicadas a la realeza, pasamos a piezas en las que los miembros de las familias reales aparecen personificados como héroes o como dioses. Sin embargo, ese cambio no tiene efecto en el ámbito de la verosimilitud del teatro, ya sea con música o sin ella. Aunque la nueva dinastía procede de una familia francesa, el gusto de Felipe V por el virtuosismo del *belcanto* y el del público de los corrales por el realismo, decanta desde un principio las preferencias por una verosimilitud de los personajes (Guarini y Lope) que por una del continuo dramático (Boileau).

REFERENCIAS

- Alvar Ezquerra, Alfredo (2018). *Felipe IV. El Grande*. Madrid: La esfera de los libros.
- Aristóteles/ Horacio/ Boileau (1982). *Poéticas*. Madrid: Editora nacional.
- Baudrillart, Alfred (2001). *Felipe V y la Corte de Francia. Tomo I: Felipe V y Luis XIV*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bonet Correa, Antonio (2000). «Felipe V e Isabel de Farnesio y el Real sitio de La Granja de San Ildefonso: de retiro real a «pastel de nieve» en D. Rodríguez (ed.). *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid: Patrimonio Nacional/ Cajamadrid, pp.16–24.
- Burke, Peter (1995). *La fabricación de Luis XIV*. San Sebastián: Nerea.
- Carreras, Juan José (2000). «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: Alessandro nell'Indie (1738)», en M. Torrione (ed.). *España festejante, el siglo XVIII*. Málaga: Diputación de Málaga, pp.323–347.
- Couderc, Christophe (2014). «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia». *Criticón* 122, pp.67–82.
- Damerau, Burghard (2010). «Wahrheit/Wahrscheinlichkeit» en K.H. Barck et alia (eds.). *Ästhetische Grundbegriffe. Band 6*, pp.398–435.
- Elias, Norbert (1993). *La sociedad cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Feijoo, Benito Xerónimo (1734). *Teatro Crítico. Tomo VI*, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina.
- Foucault, Michel (1979). *La microfísica del poder*. Madrid: Ediciones la piqueta.
- García Cárcel, Ricardo (2002^a). *Felipe V y los españoles*. Barcelona: Plaza y Janés.
- García Cárcel, Ricardo (ed.). (2002^b). «Introducción» a *De los elogios a Felipe V*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Geertz, Clifford (2000). *Negara, El estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Paidós.
- Gómez-Centurión, Carlos María (2004). «La corte de Felipe V: el ceremonial y las Casas reales» en E. Serrano (ed.): *Felipe V y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico/ CSIC, pp. 879–914.

- Hontanilla, Ana (2010). *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana Verwuert.
- Javitch, Daniel (2009). «Review: *Il compendio della poesia tragicomica (De la poesie tragi-cómique)*. by Gian Battista Guarini, Laurence Giavarini». *Renaissance Quarterly* Vol.62 No.3 (Fall 2019). pp.895–896.
- Leal Bonmati, María del Rosario (2011). *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728–1733)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Leza, José Máximo (2014). «El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la música teatral 1700–1730» en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Volumen 4, el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de cultura económica, pp.114–214.
- Lolo, Begoña (2010). «La música italiana en el discurso de poder de Felipe V», en J. Martínez Millán/ M. Rivero Rodríguez (coords.). *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV–XVIII). Volumen III*. Madrid: Polifemo, pp. 2087–2131.
- Lope de Vega, Félix (2019). *El arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*. Barcelona: Linkgua.
- Luis XIV (1988). *Memorias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Luzán, Ignacio (1974). *La poética o reglas de la poesía en general y sus principales especies*. Madrid: Cátedra.
- Luzzi Traficante, Marcelo (2016). *La transformación de la Monarquía en el siglo XVIII. Corte y casas reales de Felipe V*. Madrid: Polifemo.
- Martín Moreno, Antonio (2006a). «La música teatral», en *Historia de la música española 4. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza, pp.341–412.
- Martín Moreno, Antonio (2006 b). «La música teórica», en *Historia de la música española 4. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza, pp.415–455.
- Morales, Nicolás (2007). *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la Communauté des musiciens au service de Philippe V (1700–1746)*. Madrid: Bibliothèque de la Casa de Velázquez.
- Morales y Marín, José Luis (2000). «La escenografía durante el reinado de Felipe V», en M. Torrione (ed.). *España festejante...*, pp. 287–293.
- Noel, Charle C (2004). «La etiqueta borgoñona en la corte española», en *Manuscrits* 22, pp.139–158.

- Ribot García, Luis (2010). *Orígenes políticos del testamento de Carlos II. La gestación del cambio dinástico en España*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Rodríguez, Delfín (2000). «El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey» en D.Rodríguez (ed.). *El Real Sitio de la Granja...*, pp.25–41.
- Torrente, Álvaro (2016). «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo» en *Historia de la música en España e Iberoamérica Volumen 3 La música del siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp.321–432.
- Torrione, Margarita (2000a). «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida» en M. Torrione (ed.). *España festejante...*, pp. 295–322.
- Torrione, Margarita (2000b). «Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección», en D. Rodríguez (ed.). *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso...*, pp. 220–240.
- Vázquez Gestal, Pablo (2013). *Una nueva majestad. Felipe V. Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700–1729)*., Madrid: Fundación de Municipios Pablo de Olavide/ Marcial Pons.
- Voltes, Pedro (1991). *Felipe V. Fundador de la España contemporánea*. Madrid: Espasa.



Teorías de la verosimilitud en el teatro musical español de principios del XVIII

Mientras que el ceremonial de la corte española en la época de los Austrias estuvo caracterizado por la sobriedad y la mayor invisibilidad posible de los reyes, en la Corte de Luis XIV lo habitual era el espectáculo y la exhibición. El primer Borbón reinante en España, manteniendo esencialmente el ceremonial hispano-borgoñón, encontró vía abierta para la glorificación de su persona en la música teatral (principalmente en las serenatas escénicas y las óperas). El teatro musical siempre ha sido una forma artística discutida. Unos han elogiado y otros han denostado su inverosimilitud. Observando los cambios en la organización de la corte, estudiando el impulso que Felipe V dio al teatro musical, examinando la estética de la verosimilitud y comparando libretos de la época de los últimos Habsburgo y el primer Borbón, pretendemos responder a la pregunta de si los cambios de la monarquía conducen a un enfoque diferente de la verosimilitud.

Keywords: Ceremonial · Performatividad · Verosimilitud · Teatro Musical · Libretos.

Early 18th Century Verisimilitude Theories in Spanish musical Theater

The ceremonial of the Spanish court, characterized by the austerity and the greatest possible invisibility of the kings in the time of the Habsburgs, became a show and exhibition with the Bourbons, whose way of understanding the palatial was very in line with Louis XIV. Considering the playful and performative nature of this new orientation, this article examines the influence of this way of understanding the

relationship of the king with his court in the musical theater of the time. Musical theater has always been a controversial art form. Some have praised and others have reviled its implausibility. Observing the changes in the organization of the court, studying the impulse that Philip V gave to musical theater, examining the aesthetics of verisimilitude and comparing librettos from the time of the last Habsburgs and the first Bourbon, we intend to answer the question of whether changes in the monarchy lead to a different approach to verisimilitude.

Palabras Clave: Ceremonial · Performativity · Verisimilitude · Musical Theater · Librettos.

MIGUEL SALMERÓN INFANTE es Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. También es Máster en Traducción por la Universidad Complutense de Madrid. Ha llevado a cabo ediciones de prestigiosos autores del pensamiento filosófico y literario en lengua alemana (Goethe, Hölderlin, Rosenkranz, Kafka, Bloch, Weber, Koselleck y Beuys). Sus líneas de investigación son la Historia de la Estética, la Filosofía y la Estética de la música, Johann Wolfgang Goethe y Richard Wagner. **Contacto:** Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco, Ctra. Colmenar Viejo Km 16, 28049 Madrid, España. e-mail (✉): miguel.salmeron@uam.es — **iD:** <https://orcid.org/0000-0003-0246-5429>.

GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA es Profesor Titular en el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se ha centra en la música en la corte de Carlos III y Carlos IV y en el teatro musical de Madrid en la misma época. Otras líneas de investigación conciernen a la recepción de la obra de Cervantes en la creación musical, y a la relación entre música y discurso audiovisual (audiovisión). Es autor de la monografía Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico (AEDOM, 2005), así como de varios trabajos sobre la música en el entorno cortesano del último tercio del siglo XVIII. **Contacto:** Departamento de Música, Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco, Ctra. Colmenar Viejo Km 16, 28049 Madrid, España. e-mail (✉): german.labrador@uam.es — **iD:** <https://orcid.org/0000-0002-6858-276X>.

HISTORIA DEL ARTÍCULO | ARTICLE HISTORY

Received: 8–August–2022; Accepted: 24–September–2022; Published Online: 30–September –2022

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO | HOW TO CITE THIS ARTICLE

Salmerón Infante, Miguel; Labrador López de Azcona, Germán (2022). Teorías de la verosimilitud en el teatro musical español de principios del XVIII». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 11, no. 22: pp. 1–18.

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2022