

## LA MÚSICA Y SU FUNCIÓN DRAMÁTICA EN LA FIESTA CORTESANA: EL CASO DE LA FÁBULA DE *PICO Y CANENTE*\*

Delia Gavela  
Universidad de La Rioja

Durante el reinado de Felipe IV prolifera un tipo de espectáculo que, aunque había tenido algún digno antecedente en las décadas previas o incluso en el siglo anterior<sup>1</sup>, se consolida en este periodo gracias a la evolución peculiar del teatro en España.

Me estoy refiriendo a la fiesta cortesana, en cuyo florecimiento concurren los rasgos aportados por una corriente artística ya madura, el Barroco, caracterizada por la fusión de las diversas artes y por circunstancias históricas casi azarosas, como la gran afición teatral de los monarcas, cuyo matrimonio en 1649 dio el pistoletazo de salida a un teatro musical imparable desde entonces. Esta apetencia del rey y de Mariana de Austria, secundada por toda la Corte y alentada por quienes vieron sus derivas políticas, generó toda una maquinaria a la que contribuyeron varios factores: los dramaturgos, con el magisterio de un Calderón entregado a la comedia cortesana; las corrientes operísticas llegadas de Italia y nacionalizadas por el compositor del momento, Juan Hidalgo; el fichaje de los mejores escenógrafos como Baccio del Bianco; la especialización de los actores; así como el establecimiento de una gestión económico-administrativa asignada al Marqués de Heliche en primera instancia, pero disputada en épocas

---

\* Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

1 Las representaciones en el Palacio de Lerma de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega y *El caballero del sol* de Luis Vélez de Guevara, y la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, calificada por Cotarelo (27) de “casi zarzuela”, respectivamente.

sucesivas a causa de las posibilidades de empoderamiento que giraban en torno a este tipo de teatro<sup>2</sup>.

A la vista de todos estos factores, el análisis de estas obras no puede plantearse exclusivamente desde lo textual, ya que, como explica Bravo Ramón (35): “no se puede hablar de un solo texto ni de un único nivel de interpretación, sino de un conglomerado de signos literarios y espectaculares que recibían la denominación genérica de fiesta”.

Partiendo de esta convicción, me he atrevido a adentrarme en el análisis de uno de estos lenguajes, la música, y de su confluencia con el resto de signos visuales y auditivos que conforman este género peculiar, en la fiesta que organizó la infanta María Teresa para celebrar la recuperación de la reina Mariana de Austria, quien había perdido a su hija María Ambrosia, unas semanas antes, fallecida a los pocos días de nacer.

Esta fiesta se celebró en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, el miércoles 16 de febrero de 1656<sup>3</sup> y se trasladó unos días después al Coliseo, cosechando un gran éxito, que superó incluso las expectativas del escenógrafo Baccio del Bianco, quien la consideraba una representación menor, en comparación con otros grandes montajes realizados por él. La ventaja de esta representación es que cuenta con una especie de memoria de apariencias del propio Baccio del Bianco, quien relató pormenorizadamente en su correspondencia con Fernando II, Gran Duque de Toscana, el trabajo escenográfico realizado, así como detalles sobre su recepción e incluso sobre la técnica musical empleada por Juan Hidalgo en ciertos momentos de la obra.

Como era habitual en el género, sobreel escenario se veía una comedia y un compendio de piezas breves, por lo que intervenían varias plumas en la creación de los textos. Rodrigo Dávila y Luis de Ulloa escribieron la comedia *Pico y Canente*, mientras que Antonio de Solís fue el autor de la loa y el sarao que la flanquearon, así como de los entremeses de *Juan Rana, poeta* y de *Los volatines*, que se representaron en los entreactos.

Fue la compañía de Diego Osorio<sup>4</sup> la encargada de dar vida a los personajes, no obstante, como también era frecuente en los grandes

2 Véase los *Orígenes de la zarzuela* de Álvaro Torrente.

3 Existe cierta controversia con la fecha: Flórez (154), DICAT, Bacci (77). Para una recopilación de los datos, véase mi edición de la *Fiesta* (Gavela, en prensa).

4 Según el DICAT, contrató en febrero y marzo de 1655, hasta carnaval de 1656, a Mariana de Borja, que “representaría, cantaría y tocaría el arpa”; a Ambrosio de Duarte, quien “cantaría, representaría y pondría música”, y su esposa María de Prado que “representaría segundas damas, cantaría y bailarían”; a Sebastián de Prado, para “representar los primeros galanes” y a su mujer Bernarda Ramírez,

festejos cortesanos, se convocó a otros actores para papeles específicos. El caso más evidente es el de Juan Rana, que protagonizó los entremeses y encarnó a uno de los graciosos de la comedia<sup>5</sup>, pero también el de las actrices Luisa y Mariana Romero, gracias a cuyas dotes musicales les fueron asignados los papeles de cantantes principales.

En el análisis que desarrollaré en las próximas páginas, me centraré en la comedia, aunque será inevitable aludir a las obras breves por coherencia con mi planteamiento inicial sobre la globalidad de la fiesta y por la convicción de que, a pesar de la pluralidad de creadores, todos los lenguajes se interconectaban para responder a un fin común.

La fábula de *Pico y Canente* es una comedia mitológica que lleva la música en el propio título, ya que “fábula” fue una de las denominaciones que se utilizó en el XVII en España para las obras con partes cantadas, a imitación de las “favola” o “favola in musica” de los primeros libretos florentinos<sup>6</sup>. Por otro lado, “Canente”, participio de presente del verbo latino “cano, cecini, cantum”, se podría traducir por “la que canta” y es precisamente el nombre de la ninfa protagonista que destaca por sus habilidades vocales. Esta circunstancia se aprovecha con profusión en el desarrollo de la trama, por lo que he creído necesario comenzar por ella.

Mi análisis se completará con otros dos apartados que tratarán sobre las alusiones en el texto que hacen explícito el valor de la música y, finalmente, las características y funciones de los pasajes cantados.

### El personaje de Canente

Desde un punto de vista musical, sin duda, recae en Canente el papel protagonista, ya que, de las ocho intervenciones cantadas de la

---

quien “representaría terceras damas, cantaría y bailaría”; a Francisco de la Calle y su mujer Jerónima Coronel “él para representar terceros galanes y su mujer para cantar, bailar y representar cuartos papeles, partiéndolos con Mariana de Borja”; a Tomás de Nájera o Nájara, “como músico y representante”; a Jerónimo de Morales, contratado desde 1653 “como músico y representante”, “para segundos papeles”; a Mateo Godoy, quien tuvo éxito representando barbas.

5 A este respecto, tengo un trabajo en prensa, que analiza la comicidad y presencia de este actor en el desarrollo de toda la *Fiesta*, con especial incidencia en su participación en la comedia principal que no había sido reseñada en los principales estudios sobre el comediante.

6 Bravo Ramón (15 y 16) comenta que Ellen Ronsard (*Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Gender*, 1990) resume la indecisión inicial de estos libretos pioneros (*Dafne*, de Rinuccini y Da Galiano y *Orfeo*, de Rinuccini y Monteverdi).

obra, participa en siete. Baccio del Bianco comenta que “Canente è una delle Romere [de las hermanas Romero] famosa nell cantare et quella che per abilità del canto prima apresso di tutti” (Bacci 76). Flórez Asensio (“Teatro musical” 517) complementa este dato afirmando que la técnica vocal de la cantante resultaba agradable y familiar al italiano, quien aprobó, por tanto, que fuera ella la intérprete del recitativo a la manera italiana que encargó a Hidalgo. Por su parte Becker (375), en su estudio sobre “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, sugiere que fue Luisa Romero, la actriz del reparto más dotada para el canto, quien hizo el papel. De ella se dice en la *Genealogía* que “hizo segundas damas en Madrid y fue celebrada música por los recitativos que los cantó con primor” (470).

No obstante, antes de llegar a sus intervenciones cantadas es importante destacar cómo Luis de Ulloa, autor de la primera parte de la comedia, no solo se esfuerza en resaltar la extraordinaria habilidad vocal de la ninfa, sino que se las arregla para que sirva como detonante del conflicto:

FLORA	Cuando Canente cantaba, tan suspendido la oía, que no solo se movía, pienso que no respiraba. Ella, o fue que no le vio o que se le daba nada, porque cantó descuidada. ...
CAMILA	Solo puede su extrañeza servir de comparación a la rara perfección de su voz y su belleza. ...
FLORA	En el templo de Dïana le vimos esta mañana y no estaba muy de paso. Cuando cantaba Canente, tan elevado le vi, que quizá no ha vuelto en sí. (vv. 481-507)

El canto de Canente, como vemos en estas citas, enamora irremediabilmente al príncipe Laurente y le obliga a rechazar a Circe; lo que tendrá consecuencias funestas para él, ya que sufre la ira de la hechicera quien lo convierte en pájaro carpintero, en Pico.

Pero esta no es la única metamorfosis de la comedia vinculada a la música, sino que en un despliegue escenográfico importante habrá otras dos mutaciones. En la primera, Canente, destrozada al conocer la noticia de la pérdida de su amado, se transforma en nube, a ojos vista de los espectadores, en una intervención que, como no podría ser de otra manera, va acompañada del canto de la ninfa y precedida de los comentarios de los otros personajes —incluido el gracioso— que resaltan este peculiar suicido cantado:

CANENTE	Ser elijo mi homicida, tristes ecos respirando, imitando al pájaro, que a su vida pone término cantando.
CLAVELA	Oír su dolor espanta.
MANIPES	Casi por morir porfia.
BATO	Yo dijera que moría, pero parece que canta. <span style="float: right;">(vv. 2714-2722)</span>

*Desde que comienza a cantar Canente lo que se sigue, va rodeándola una nube sutil y vaporosa; y acabar de fenecer el canto y acabar de ocultarse dentro de la nube ha de ser todo uno, y la nube ha de subir a lo alto del teatro.*

Las cartas de Baccio del Bianco nos permiten conocer la solución escenográfica que utilizó para hacer desaparecer a la actriz tras una cortina de humo, y recurriendo probablemente a un pescante, con la nube en forma de figura sujeta a él, para simular la ascensión del personaje:

«Fermavasi in piedi nel mezzo del tavolo e con gesti diceva sentirsi mancare i piedi e le forze al muoversi; veniva un fumo e la ricopriva tutta e dietro al fumo una nuvoletta in forma di figura e a poco a poco salendo al cielo si mescolava con l'altre nuvole... ». (Bacci 76)

Pero el escenógrafo no se conformó con solucionar lo visual, sino que, en un magnífico ejemplo de la estrecha colaboración entre los diferentes agentes, añade que solicitó a Dávila, el dramaturgo, que incorporara el lamento de la ninfa, y a Juan Hidalgo, el músico, que compusiera una pieza muy italiana: «il poeta, dietro mia petizione, dieste un lamento e il musico compuse, alli mie consigli, cosa assai italiana». (Bacci 76)

La partitura correspondiente a esta pieza cantada es la única que se ha conservado de toda la fiesta, y ha sido estudiada<sup>7</sup> por Stein (279-280), quien le dedica una buena parte de sus comentarios sobre la obra, entre los que destaca que Hidalgo tenía un conocimiento superficial de este género italiano y este pasaje no pasa de ser un teatral soliloquio recitativo. Según la estudiosa, no aprovecha algunos de los recursos más evidentes de los lamentos italianos, pero sí le reconoce la utilización de técnicas musicales para adaptarlas al texto y la gestualidad: tocar la nota más alta coincidiendo con la palabra “sube”, interrupciones de la línea melódica cada vez más frecuentes para ilustrar los jadeos de Canente por la falta de aire, cambios armónicos que mantienen el contenido afectivo, etc.

La otra transformación, que supone la apoteosis final, también va enmarcada por el canto y acompañada de una escenografía muy elaborada. Se trata de la recuperación de los protagonistas de la figura humana, en una variación radical del desenlace respecto al mito original. Canente retorna a la vida envuelta por la voz de Cupido, representado por Mariana Romero, hermana de la actriz que encarnaba a la ninfa, pero también cantando ella misma, mientras se invierte el recurso escenográfico utilizado en su desaparición:

*Baja la nube en que se transformó  
Canente y ella cantando, y mientras canta  
va deshaciendo y escondiendo la nube.*

CANENTE

Fineza, resuelta en llanto,  
otra vez a su ser vuelve,  
que es hacerse más amor,  
por el amor deshacerse.  
Viviendo vive, quien amando muere,  
para que mi fortuna manifieste,  
que en mi vida, en mi muerte,  
mi incendio fue mi canto, y yo soy Fénix.

(vv. 2988-2995)

7 Se conserva en la BNE, Ms. 3880/32. Se puede consultar la partitura original en la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional, a través del enlace: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000104445&page=1>>. Para su transcripción, véase Stein 513-515.

Pero no solo es reseñable que reaparezca cantando, sino que el parlamento explicita que la causa que la condenó fue el propio canto y el verso utilizado para expresarlo conecta con el concepto mitológico del ave Fénix: “mi incendio fue mi canto, y yo soy Fénix”.

### El efecto de la música

Dejamos a Canente, personaje musical por excelencia, resurgiendo de sus cenizas, para pasar al segundo de los epígrafes que voy a tratar: el significado de la música a través de las alusiones explícitas que contiene el texto.

Sin embargo, no abandonamos la idea del efecto nocivo del canto, pues si retrocedemos hasta el planteamiento del conflicto, observamos que Dávila, en un ejemplo más de coordinación en la literatura de consuno, ha sido perfectamente coherente en este desenlace con la línea argumental iniciada por el otro dramaturgo, Ulloa, según la cual el mago protector del Príncipe habría intentado por todos los medios mantenerlo alejado de aquello que los augurios decían que sería su perdición: la música.

*Éntrase y óyese dentro música, y dice Fileno*

FILENO	¡Oh qué maravilla extraña!
ARCHIMIDONTE	El pronóstico fue cierto, armonía en el desierto, y música en la campaña.
	...
ARCHIMIDONTE	Este hechizo del oído, este halago lisonjero, del corazón más severo es el peligro temido con que el cielo amenazaba, en la forma que tenía, cuando el príncipe nacía. y lo que yo recelaba. Que no lo llegase a oír, era todo mi desvelo.
	...
ARCHIMIDONTE	Para estorbar su influencia, opuesto a la astronomía, use la nigromancia,

cuya rara inteligencia  
es tan superior en mí,  
que obrando lo desea  
vence a Circe y a Medea.

*Sale el Príncipe diciendo*

PRÍNCIPE                      Seso y libertad perdí.                      (vv. 517-548)

A pesar de mezclarse varios tópicos literarios, de raigambre mitológica, como el hechizo por el canto, célebre desde las sirenas homéricas, o los malos augurios en el nacimiento —Edipo, Aquiles, Perseo...—, ninguno de estos motivos está presente en la fuente mitológica principal de la obra, las *Metamorfosis* de Ovidio, ni en sus transmisores posteriores; lo cual pone de manifiesto la intencionalidad del dramaturgo por destacar este aspecto del poder aparentemente destructivo de la música, que es ratificado en un pasaje cantado desde dentro, donde confluye con el otro tema con el que se imbrica en la trama: el amor.

*Canten dentro*

MÚSICA                      Este monte de Dīana,  
   porque en todas partes vence  
   el imperio del amor,  
   selva de Venus parece.  
   No está seguro en el templo,  
   cuando a retirarse viene  
   de las flechas de Cupido,  
   el corazón más valiente.                      (vv. 521-528)

Aún más explícita es la vinculación que establece el propio Laurente entre el hechizo ejercido a través del canto y su irremediable entrega amorosa<sup>8</sup>:

Mira en las ondas del amor  
este Ulises derrotado  
a la voz desta sirena.                      (vv. 645-647)

---

8 El motivo de las sirenas todavía reaparecerá aún una vez más, cuando Laurente sea engañado por el fingimiento de la voz de Canente, puesto en boca de Clavela, mediante un hechizo de Circe: PRÍNCIPE: Armónica sirena, / cuya voz engañosa / a muerte induce, cuando a halago suena, / detén la sonora / cicuta, que envenena mis sentidos, / buscando soledad, y hallando oídos (vv. 2341-2346).



Esta fatídica conexión la podrán comprobar de primera mano los espectadores, tras tantos anuncios, unos versos más tarde:

*Óyese música y canta Canente, y el Príncipe  
poniendo las manos en los oídos, prosiga.*

Ya estamos en el peligro,  
oídos, a receláros.

*Canta la ninfa.*

CANENTE            En tanto que el amor dura,  
toda locura es fineza,  
luego que el olvido empieza,  
toda fineza es locura. (vv. 733-738)

Sin embargo, no todo es negativo en torno a la música, la propia Canente busca en ella refugio, aunque reconoce que sus sentimientos agitados no le permiten sentirse en paz:

CANENTE            Ve en buena hora, que tu ejemplo  
es mejor que tu consejo,  
y yo, al jardín pasaré,  
donde si no entretenida,  
por lo menos divertida  
con la música estaré.  
Con medio tan eficaz,  
intento un breve tratado  
de treguas con mi cuidado,  
que no puede ser de paz,  
porque el ánimo afligido  
de tanta contradicción  
pensando en la suspensión,  
no se acuerda del olvido. (vv. 1357-1370)

No faltan tampoco las alusiones hiperbólicas a los personajes emblemáticos de la mitología, Orfeo y Anfión, que ilustraban el poder de su música que alteraba la naturaleza, atrayendo a árboles y brutos, en el caso del primero, o moviendo las piedras, en el del segundo.

Desde el plano referencial, por tanto, la música es portadora de desgracias, es el canto que hechiza y el canto que conduce inexorablemente al amor.

### Características y funciones de los pasajes cantados

Pero la música no es solo un motivo argumental, es además un lenguaje en sí misma, cuya presencia limitada y variable en este tipo de obras, denominadas posteriormente zarzuelas o semizarzuelas, las dota de una idiosincrasia diferente a las del resto de Europa, donde triunfaba la ópera. Esta originalidad del teatro musical español se ha cifrado en la popularidad de una fórmula bien consolidada y exitosa desde comienzos del XVII, que ya contaba con la presencia de la música, aunque no tan imbricada en el argumento; por lo que no se vio la necesidad de adoptar el formato de la ópera con el fervor con el que se hizo en Italia o, por imitación, en el resto de Europa (López-Calo 179).

El número de intervenciones varía mucho de unas obras a otras<sup>9</sup>. Sin contar las obras enteramente cantadas, *La púrpura de la rosa* o *Celos aun del aire matan*, encontramos un porcentaje de comedias con menos del 2% cantado, como *El mayor encanto amor* o *El pastor Fido*, pasando por *El jardín de Falerina*, en torno al 6%, *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo* y *El laurel de Apolo*, sobre el 12% o *Triunfo de la paz y el tiempo*, por encima del 37%.

*Pico y Canente* cuenta con un 5,7% de versos cantados, 173 de los 3018 totales de la obra, repartidos en ocho intervenciones musicales

9 La nómina y datos resumidos de obras recopiladas por Bravo Ramón (208-224), pertenecientes al reinado de Felipe IV, es la siguiente: *La gloria de Niquea* (1622; 8,3%), *El vellocino de oro* (1622; sin música vocal), *Querer por solo querer* (1623; sin apenas música vocal), *Los jardines y campos sabeos* (1624; 4% y 10%, según las partes), *La Grindonio o cielo de amor vengado* (1622; 0,3%), *La selva sin amor* (1627; todo el texto cantado); *El amor enamorado* (1635; 3 canciones sin incidencia en la trama), *El mayor encanto amor* (1635; 1,6 %), *El jardín de Farelina* (1635; dos fragmentos en la 2ª jornada), *Los tres mayores prodigios* (1636; 3 fragmentos sin incidencia en la trama), *El nuevo Olimpo* (1648; 5,3 %), *El jardín de Farelina* (1648, 6,5%), *Darlo todo y no dar nada* (1651; 2,75 %), *El pastor Fido* (1652; 1,5%), *La fiera el rayo y la piedra* (1652; 4,9%), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653; 11,84%), *Eurídice y Orfeo* (1654; diferencias en las distintas versiones), *La renegada de Valladolid* (1655; 10,54%), *Las Amazonas* (1655; una escena cantada), *Pico y Canente* (1656; 5%), *Vida de San Alejo* (1657; 2,5%), *El golfo de la sirenas* (1657, 14%), *El alcázar del secreto* (1657; 3%), *Triunfos de amor y fortuna* (1658; 13,75%), *El laurel de Apolo* (1658; 12,3%), *Los tres efectos de amor* (1658; 4%), *Pasión vencida de afecto* (1659; 10%), *Triunfo de la paz y el tiempo* (1659; 37,5%), *La púrpura de la rosa* (1660; 100%), *Tetis y Peleo* (1660; 11,8%), *La corte en el valle* (1660; 18,4%), *Celos aun del aire matan* (1660; 100%), *El castillo de Lindabrindis* (1661; 2 fragmentos cantados), *Céfalo y Pocris* (1661; 9,2 %), *Apolo y Climene* (1661; 3%), *Eco y Narciso* (1661; 5,71 %), *Ni amor se libra de amor* (1662, 5,76%), *El Faetonte* (1662, 6,7%), *El laberinto de Creta* (¿?; 7,35 %), *Júpiter y Semele* (¿?; 21,6 %).

de diferentes tipos —solos, dúos y coros—, que oscilan entre 4 y 56 versos, y se reparten de manera desigual en los tres actos de la obra: 2 en el primero, 1 en el segundo y 5 concentrados en el tercero, coincidiendo con las escenas climáticas y el desenlace.

La primera de ellas (vv. 521-528)<sup>10</sup> es una intervención homofónica de 8 versos, cantados desde dentro por un número indeterminado de voces, que sabemos que son más de una por el verbo de la acotación “canten” y porque cabe deducir que son las ninfas Celia, Flora, Manipes y Camila, que acaban de salir de escena, las que la interpretan. Va precedida por un preludio instrumental breve que acompaña a los cuatro versos hablados anteriores al canto. Flórez Asensio (“Músicos de compañía” 330-333) señala que la música instrumental debía de ser habitual en este tipo de teatro, aunque los textos no sean muy explícitos sobre su uso. La estudiosa señala que se utilizaba para anunciar la presencia de personajes en escena, acompañar al canto y baile o disimular el ruido de la tramoya, pero en raras ocasiones se independizaba del canto. Lo interesante es que en las dos excepciones que da Flórez, *El jardín de Farelina* y el *Divino Orfeo*, ambas de Calderón, las intervenciones instrumentales son metamusicales, el personaje del Oído tocando un instrumento y Orfeo aludiendo a la música respectivamente; de igual forma que en *Pico y Canente* el preludio sirve para que se introduzca la idea del peligro de la música. De manera simétrica se reproduce el esquema en la segunda intervención (vv. 735-738), aunque en este caso con un solo de Canente, precedido por el miedo de Pico al escuchar el breve preludio, durante el cual le da tiempo a decir: “Ya estamos en el peligro, oídos a recelaros” (vv. 733-734).

Visualmente estas dos primeras intervenciones son también momentos potentes de la obra, al mostrar por primera vez el mundo de las ninfas de Diana que va a atrapar al protagonista a través del amor y, en el segundo caso, el primer encuentro de los dos amantes tras una mutación escénica importante, de bosque a selva amena, que inaugura un cuadro.

La siguiente intervención cantada (vv. 1371-1394), ya en el segundo acto, vuelve a ser otro solo de Canente, que además constituye un soliloquio, pues canta en ausencia de otros personajes un villancico para rechazar los falsos placeres que su imaginación le muestra. Se repite el patrón anterior de iniciar un nuevo cuadro que sucede a otra mutación escénica, de selva a jardín:

10 Incluyo al final del trabajo un cuadro resumen con todas las intervenciones, su tipología y su función en la representación.



dan la réplica a la Aurora. En cuanto a la fábula, el coro de ninfas iniciaba las intervenciones cantadas a mitad del primer acto, como se ha dicho, y de forma simétrica reaparece a mitad del tercero cuando arranca el desenlace (vv. 2601-2629). La aparición de las ninfas propicia un cuadro ajeno a la trama, un intermedio audiovisual en el que se vuelven a combinar un gran despliegue escenográfico, gracias al uso de andamios y raíles a gran altura por los que discurre la luna de un lado a otro, con el canto del coro intercalado entre las intervenciones de las tres ninfas:

*Comienza a aparecer la Luna, imitada muy bien como parece de noche en el cielo, y va muy despacio pasando de un lado al otro del teatro, de modo que dure el pasar todo el tiempo que durare la música de las ninfas.*

*Canta Canente.*

CANENTE                    Tus ninfas devotas, hermosa Diana,  
al viaje feliz de tu luz celestial,  
le dedican himnos sonoros,  
por ceremonia de verte ausentar. (vv. 2601-2604)

Tal como el propio texto indica, se persigue la solemnidad de un himno que solo puede lograrse con este concierto de voces cantando al unísono, mientras la visión deslumbrante de la luna móvil hace el resto.

Sin embargo, el pasaje musical más extenso es aquel que constituye la apoteosis final (2918-2925, 2936-2943, 2964-2971, 2980-3003). Son noventa versos, no todos ellos cantados, sino, siguiendo la línea habitual de la comedia, con parlamentos hablados entre cada intervención musical. Va precedido por la última de las grandes tramoyas que reúne en el punto de fuga de la visión del espectador un Olimpo compuesto por todos los dioses, invocados por Archimidonte para salvar a la pareja y pertrechados con sus objetos simbólicos:

*Aparécese en lo interior del teatro Júpiter en medio, con sus insignias, Saturno y Marte a sus lados, Apolo, y Mercurio en otras dos apariencias, y Venus y la Luna en otras dos y debajo de todos en un globo de nubes Cupido con sus insignias y atributos. (+2827)*

Tras la petición hablada del mago, los dioses delegan en Cupido, quien desciende de la apariencia y comienza a cantar. En sus cuatro in-

tervenciones propicia que se restituya la forma humana de los dos amantes y bendice su unión. Estas se ven interrumpidas por respuestas habladas de otros personajes, a excepción de la de Canente quien describe cantando su trasfiguración, como hemos visto. Musicalmente podemos hablar de un dúo, aunque, comunicativamente no haya un diálogo que persiga la interacción emotiva entre ambos cantantes —sería mejor decir ambas, pues son las hermanas Romero—, por lo que Cupido queda en el plano distante de *deux ex machina* y Canente pone, una vez más, el sentimiento.

Solo quedan cuatro versos más (vv. 3012-3015) cantados por este personaje, que tienen la función de enlazar con el sarao final, al retomar Canente el coro de ninfas y flores que apareció en la loa, para cerrar la alegoría sobre la reina, la infanta y el motivo de la celebración de la fiesta.

### Conclusiones

A modo de conclusión hago mías las palabras de Danièle Becker (354) cuando dice que los poetas trabajan “para poner a punto un género de obra que admita mayor participación de la música, y de modo no artificial sino justificado por los acontecimientos del argumento”. En el caso de esta fábula, los dramaturgos han seleccionado el formato de cada intervención —solo, dúo, coro— en función de lo que desean despertar en el público, priorizando los solos intimistas, pero sin olvidarse del efecto ampuloso y solemne del coro. Hidalgo, captando la idea, consigue que la música no sea un mero acompañamiento ornamental sino un segundo lenguaje que apoya al verbal para mejorar la recepción emocional.

A ello habría que añadir la función estructural de la que los escritores dotan a la música, que se convierte en otro factor de segmentación de la obra, junto con el vacío de escenario, el cambio de lugar o la mutación escenográfica para iniciar nuevos cuadros. De igual manera, se emplea para marcar los comienzos y finales de la representación y para servir de puente entre las obras menores —loa y sarao— que acompañaban a la fábula o comedia.

En relación a lo anterior, habría que resaltar la confluencia de las intervenciones cantadas con los momentos en los que más partido se saca a las elaboradas tramoyas que protagonizaban estas fiestas, como no podía ser de otra manera, dada la activa intervención del escenógrafo en las tareas de los otros profesionales, como hemos visto.

Por último, la creación de las intervenciones cantadas contaba con la previa selección de las mejores voces dentro del elenco de actores, siempre disponibles para las fiestas reales, que podían lucir sus dotes o especialidades musicales, pero también su pericia gestual.

Una amplia coordinación de agentes que conseguía sacar el mayor partido a la confluencia de lenguajes, entre los que la música no era un mero aderezo.

Cuadro resumen de las intervenciones musicales

Nº de acto	Nº de intervención	Versos	Nº de versos	Personaje intérprete	Tipo de intervención	Función
1º	1	521-528	8	Más de una voz, dentro	Homofónica coral, con breve preludio instrumental	Argumental Estructural
	2	735-738	4	Canente	Solo, con breve preludio instrumental	Argumental Escenográfica
2º	3	1371-1394	24	Canente	Solo	Estructural Escenográfica
3º	4	2309-2312 2315-2323 2328-2336	31	Canente (Clavela)	Solo, interrumpido por un parlamento hablado	Argumental Escenográfica
	5	2601-2629	29	Canente, Manipes, Celia y el coro	Solos y coro	Estructural Escenográfica Argumental
	6	2723-2747	25	Canente	Solo, recitativo	Argumental Escenográfica
	7	2918-2925 2936-2943 2964-2971 2980-3003	48	Cupido  Canente	Solo, con parlamentos hablados intercalados y un ¿dúo?	Argumental Escenográfica
	8	3012-3015	4	Canente	Solo	Estructural
Versos totales			173			

### Bibliografía

- BACCI, Mina. "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone*, 157 (1963), pp. 68-77.
- BECKER, Danièle. "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", *Actas congreso España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985), Madrid: INAEM, 1987, vol. 1, pp. 371-384.

- BRAVO RAMÓN, F. Javier. *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid: ICCMU, [2001].
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Teresa FERRER VALLS (dir.). València: Universitat de València, 2011-2023.
- Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria: ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo*. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás [1656].
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Tesis doctoral. Madrid: UCM, 2004.
- *Músicos de compañía y empresa teatral en el Madrid del siglo XVII*, Kassel: Reichenberger, 2015.
- GAVELA GARCÍA, Delia. “Introducción a” *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina, Nuestra Señora Doña Mariana de Austria*. Kassel: Reichenberger, 2025 [en prensa].
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII*, vol. 3. Madrid: Alianza Música, 1988.
- SHERGOLD, Norman David y John VAREY (eds.). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books, 1985.
- STEIN, Louise K. *Song of mortals, dialogues of the gods: music of theatre in seventeenth century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- TORRENTE, Álvaro. “Orígenes de la zarzuela”. *Ensayos de teatro musical español*. Biblioteca Fundación Juan March. [Consultado en] enero 2023, <[https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/en\\_sayo.aspx?po=9](https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/en_sayo.aspx?po=9)>.