

# ZARZUELAS Y ÓPERAS A LO DIVINO Y A LO HUMANO DE CALDERÓN DE LA BARCA<sup>1</sup>

AURORA EGIDO  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

La escasa atención que recibieran tanto los autos sacramentales como el drama de corte, por parte de público y crítica, hasta finales del siglo XX dejó en el terreno de la indeterminación y del olvido una parte sustancial del teatro español del Siglo de Oro. Este ha merecido sin embargo en las últimas décadas una nueva valoración, sobre todo por parte de los estudiosos anglosajones que fueron quienes abrieron el camino a nuevas interpretaciones escenográficas. A su vez Sebastian Neumeister puso el dedo en la llaga al estudiar los mitos clásicos en las comedias calderonianas, acusando un olvido de tres siglos que él mismo trató de rescatar en el contexto de la fiesta cortesana, teniendo en cuenta la música y la escenografía, cada vez más estudiadas, sobre todo a partir de los estudios de Shergold, Varey y Sage. Neumeister concedió además a Calderón el atributo de haber sabido crear auténticas óperas filosóficas que elevaron a representación escénica el concepto verbal, plasmando una utopía que

<sup>1</sup> Conferencia dada en la Ciudadela de Jaca el 4 de julio de 2008 durante el Curso *Ópera de ayer y de siempre: una vuelta de tuerca emocional*, dirigido por Juan Ángel Vela del Campo y organizado por la Universidad de Zaragoza y el Ayuntamiento de Jaca. Por razones obvias, las referencias a la bibliografía utilizada son incompletas y remiten a obras y estudios bien conocidos de los autores que se mencionan. Agradecemos a la revista *Castilla. Estudios de Literatura* la generosidad al publicar un texto escrito para otra ocasión.

se recreó en la ostentación a través de la palabra cantada y dramatizada.

El mencionado musicólogo británico Jack Sage dijo además que Calderón es “el único poeta dramático que en el Siglo de Oro acometió una defensa de la música”, tratando de reconciliar la teoría cristiana, establecida por San Agustín y por Boecio, con el nuevo teatro barroco de ostentación, que se desarrolló a la zaga de los grandes escenógrafos italianos en todas las cortes europeas. Cuestión aparte sería considerar el fracaso de la ópera en España, atribuido a causas políticas y sociológicas por algunos críticos, pero que también tuvo razones meramente literarias o teatrales, al producirse su introducción en un contexto elaboradísimo y arraigado, como fue el de la comedia nueva. Recordemos que esta triunfó no solo en España y América, sino en Portugal y Nápoles, siendo imitada y adaptada por otros países, como Francia.

Pero vayamos por partes. Los términos de *zarzuela*, *comedia*, *fiesta teatral*, *ópera*, *semiópera*, *fiesta cortesana*, *fiesta de aparato* y otros más que traeremos a consideración, están lejos de corresponder a nuestros criterios actuales y hay que tener en cuenta que en el siglo XVII gozaban de una semántica mucho más amplia que la actual y no siempre bien definida.

En principio, cabe distinguir entre las *comedias particulares*, que se hacían en la corte por actores profesionales y las *mascaradas* representadas en bodas, bautizos y otras efemérides por los propios miembros de la familia real y por los cortesanos, que además intervenían en los saraos y bailes que las coronaban. Pensemos en Valladolid, 1605, cuando la corte allí trasladada celebró el nacimiento de Felipe IV en un salón con dos balcones para dos coros y un escenario en el centro con un templo, un trono y la figura de la Fama. Claro que en esa ocasión no se trató de una comedia propiamente dicha, sino de una pequeña pieza alegórica en la que se utilizó un carruaje en el que iba la infanta representando. Ese tipo de mascaradas o fiestas apareció también a lo largo del reinado de Felipe III en Valencia, Madrid y otros lugares, con piezas que eran como *tableaux vivants* y en las que el texto apenas tenía importancia.

Aparte estaban las comedias con texto y aparato, que la corte puso en escena tanto en Lerma como en otros lugares, como es el caso de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, representado en la misma Lerma en 1614, ante la presencia de los reyes y su corte, sobre escenarios simultáneos al aire libre, con apariencias de palacio y

castillo. La música acompañaba el movimiento escénico de las nubes y su escenografía se alejaba de la representación habitual del corral de comedias, cuyo espacio apenas daba para mutaciones que no fueran indicadas por la palabra. El hecho de que los miembros de la casa real intervinieran en este tipo de puestas en escena es fundamental, ya que todos eran arte y parte, como cuando la reina y las meninas intervinieron en 1622 en Aranjuez, en una pieza de Antonio Hurtado de Mendoza, *Querer es poder*, y en otra de Lope titulada *El vellocino de oro*. Bocángel puso en escena en 1648 *El nuevo Olimpo* con motivo del cumpleaños de Felipe IV, sirviéndose de cantantes y coros de la capilla real, como ocurría en otras ocasiones. Muestras, todas ellas, de un teatro que, con más o menos efectos escénicos, tenía poco que ver con la sencillez de los corrales.

Pero el asunto no debe llevarnos a engaño, el teatro cortesano español, con toda su carga política como espejo del poder, no se mantuvo únicamente en el terreno de lo sublime, sino que, al igual que el que se representó en plazas y corrales, tuvo una evidente carga tragicómica que lo caracterizó singularmente, más allá incluso de la impronta neoclásica, a partir de 1700. Por otro lado, Calderón, autor de tantas piezas de teatro para los corrales, al convertirse en 1651 en autor de corte hasta su muerte en 1681 (e incluso después de ella), sería el promotor fundamental de la zarzuela y de la ópera, impulsando la primera en la década de los cincuenta y las dos óperas propiamente dichas en 1660. Pero la gran impronta calderoniana en lo que respecta a la ópera no se puede entender sin la presencia musical en Madrid del embajador papal Rospigliosi entre 1644 y 1653. Respecto a la parcela escenográfica, es fundamental acudir al impulso del capitán Fontana, a partir de 1622, y posteriormente al de Cosme Lotti y Baggio del Bianco, los grandes escenógrafos italianos, luego remedados por otros como Bayuca, Francisco Herrera el Mozo, Palomino o José Caudí, nacidos ya en España. Culminaba así una corriente de influencias venidas de Italia que pueden retrotraerse a la puesta en escena en 1548 de *I suppositi* de Ludovico Ariosto ante Felipe II, estudiada por Teresa Ferrer, y que luego continuaría en otras piezas representadas en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid a principios del siglo XVII.

En este sentido, cabe recordar que, aparte lo dicho sobre Lerma en 1614, son hitos fundamentales para el teatro cortesano y de aparato, tanto la puesta en escena de *La gloria de Niquea* del conde Villamediana en 1622 como *La selva sin amor* de Lope de Vega, en

1629. Claro que esas piezas, representadas en escenarios portátiles, se verían ensombrecidas tras la erección del Coliseo del Buen Retiro en el palacio de su nombre en 1640, y desarrollado sobre todo a partir de 1650, así como el uso de jardines, estanques, ermitas y teatros instalados en los palacios y sitios de recreo de el Alcázar, la Zarzuela y el Pardo. Pensemos, por ejemplo, en la puesta en escena en 1635 de *El mayor encanto amor* de Calderón en el estanque del Buen Retiro, en un escenario sobre las aguas rodeado por barcas en las que estaban los espectadores, pues esa obra es fundamental para entender luego un auto sacramental como *Los encantos de la Culpa*, que volvió el tema a lo divino en todos los planos. Cuestión aparte es la de las comedias mitológicas de las llamadas *particulares*, representadas en los virreinos americanos o en lugares como Valencia, donde los fastos cortesanos de Madrid se reflejaban a pequeña escala, con su escenografía y su música, en el espacio de las casas de la nobleza o en el peculiar teatro valenciano a la italiana de La Olivera, donde se repuso, en todo su esplendor, *La fiera, el rayo y la piedra*, con motivo de las bodas de Carlos II en 1690. Representación de la que además se conservan los preciosos dibujos de su escenografía y las variantes de su puesta en escena, con variación de textos y escenografía.

No hay música sin teatro ni teatro sin música, incluso cuando el silencio se apodera del escenario o cuando este se llena de palabras, sobre todo en el Siglo de Oro, época en la que todas las piezas estaban escritas en verso y se basaban en la polimetría. La música y el canto acompañaron desde la Edad Media las piezas teatrales, ya desde el drama litúrgico, y se hicieron particularmente vivos en el Renacimiento. Pero fue en el siglo XVII, que hoy definimos como Barroco, cuando el teatro fue más allá del texto hablado para apoyarse en el juego escénico y en la música con mayor o menor intensidad, a tenor de los géneros y de las circunstancias de la representación.

Un cuidado estudio de María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ha planteado el asunto a partir de la evolución autóctona que desempeñaron los villancicos y romances en el teatro pastoril de Juan del Encina y de Lucas Fernández, hasta llegar a los usos que de la música hicieron posteriormente Lope de Vega, Calderón de la Barca o Quiñones de Benavente, entre otros autores que fertilizaron el teatro español e hispanoamericano con nuevos géneros popularizándolo hasta convertirlo en un éxito sin precedentes.

El caso del teatro español es particularmente interesante, por la fusión de música popular de tipo tradicional y culto que supone, al mezclarse la utilizada en los corrales de comedias con la más elaborada de los coliseos. Esa doble corriente ya se percibía en las mascaradas palaciegas del siglo XVI e irá *in crescendo* hasta desarrollarse con toda su amplitud en la segunda mitad del XVII. La llegada de los Borbones supondría luego un serio revés, pues el siglo XVIII, e incluso parte del XIX, se acogieron a la impronta francesa, que pretendía distanciarse de los gustos de la monarquía austriaca. Ello no supuso, sin embargo, la desaparición de formas como las de las tonadas y tonadillas, que, junto a las zarzuelas, perduraron a lo largo de los siglos, aunque con cambios evidentes en el caso de las últimas. Por otro lado, los autos sacramentales, pese al nuevo gusto borbónico, tardaron en desaparecer hasta su abolición por Carlos III en 1665, con lo cual la música que les acompañara siguió perdurando durante bastantes años después de la monarquía austriaca, al igual que las partes cantadas en su representación pública y privada.

La música teatral no puede ni debe estudiarse aisladamente, pues es parte de un espectáculo total en el que también hay que tener en cuenta la puesta en escena y el texto al que sirve o acompaña. Su historia es, por tanto, pareja a la de la escenografía y a la del drama, dependiendo además de la evolución de los géneros. España y el mundo americano ofrecen, en este y otros sentidos, una singular hibridación genérica y estilística que no sólo se ve en la comedia nueva o tragicomedia, que mezcla lo elevado y sublime con lo burlesco, sino en un género típicamente español como el del mencionado auto sacramental, que tanto auge tuvo hasta su desaparición definitiva. Por otra parte, y como hemos tratado de mostrar en diversos estudios, esta singular mezcla es propia también de la pintura y de la novela, porque tanto en el caso de Velázquez como en el del *Quijote* cervantino, las novedades precisamente se logran al conseguir lo que Bialostocki decía respecto a Rubens, esto es, sacar un tema de la serie a la que pertenece para instalarlo en un marco distinto. En eso consiste la precisamente novedad que podemos apreciar, por ejemplo, en “La fragua de Vulcano” velazqueña, recreada precisamente de igual modo en *La fiera* de Calderón, a partir de la fusión de géneros y estilos elevados con otros de menor rango poético.

Como pueden suponer, no es mi propósito trazar la historia de la música teatral en el Barroco; tema amplísimo y que está fuera del

alcance de mis conocimientos, sino la de mostrar, desde una perspectiva literaria y escénica, una mirada rápida sobre la evolución de los géneros y su variedad, tanto en la ópera, de escasos relieves numéricos, como en la zarzuela, tan rica en su proyección profana y religiosa, atendiendo particularmente el caso singular de Calderón de la Barca, que también mostró idéntica fusión sacro-profana en los autos.

Respecto al título de esta conferencia, que se basa en la traslación de una mirada sobre temas que se trasforman según la perspectiva adoptada, incluso dentro de una misma obra, tiene mucho que ver con el epígrafe de un manuscrito del siglo XVII guardado en la Biblioteca Nacional de Madrid, obra del maestro Manuel López Palacios y publicado en 1981 por Rita Goldberg con el título: *Tonos a lo divino y a lo humano*. Se trata de un conjunto de diversas piezas recogidas por Jerónimo Nieto en la Villa de Orgaz, que entonces tenía 700 vecinos. Dicha floresta contiene textos de Calderón, Góngora, Antonio de Solís, Vélez de Guevara y otros autores. Su voz iría acompañada de unas partituras que hoy desconocemos, pero que ofrecerían seguramente la misma fusión de tonos que encontramos, por ejemplo, en la música de Juan Hidalgo, Cristóbal Galán y otros compositores del teatro de la época. Cabe recordar que muchas piezas dramáticas se basaron en cancioncillas populares (pensemos en las contenidas en *Peribáñez* o en *El caballero de Olmedo*) perfectamente conocidas por el público, al igual que siglos más tarde ocurriría con el teatro de Federico García Lorca.

El manuscrito de *Tonos a lo divino y a lo humano* contiene villancicos y poemas ligeros, junto a versos dedicados a la Virgen, y otros dedicados a asuntos propios de rufianes y jaques. España, en este sentido, llega a los últimos extremos, volviendo en clave religiosa las jácaras o contrahaciendo a lo gracioso la poesía sagrada. Son letras para cantar en las que conviven poemas sobre el alma y Dios, como este tono de Calderón en el que la confusión entre lo sublime y lo terreno está a la vista:

Perdida esposa mía  
que mordida de un áspid  
del reino del olvido  
en las tinieblas yaces.

Mira lo que me debes,  
pues si en desdichas tales  
te pierdo como esposo,

te busco como amante.

Pero el manuscrito contiene también este otro tono anónimo, que no necesita mayor glosa:

A casar se fue Velilla  
con el hijo de Guillate,  
como son tantos hermanos,  
la dote no fue muy grande.  
Lo primero que le dieron  
fue una cama sin pilares  
un colchón con agujeros,  
que la lana se le sale,  
un candil sin garabato  
ni garfio para colgarle,  
que en echándole el aceite  
por el culo se le sale.

Palabras y tonos que, en un viaje de ida y vuelta, pasaban de lo humano a lo divino y de lo divino a lo humano sin que se percibieran apenas los puntos de sutura, en un viaje interminable que forzó la música y el lenguaje hasta lo indecible, logrando auténticas novedades que incluso hoy nos escandalizan por lo forzado de las imágenes.

La mezcla de risas y lágrimas o la simple fusión tragicómica fue abanderada no solo por el teatro sino por todos los géneros literarios e incluso artísticos. En ese sentido, bien podemos decir que los españoles rindieron igual culto a la risa de Demócrito que a las lágrimas de Heráclito, pero, al fundirlas, consiguió incluso esa especie de hermafrodito lopesco constituido por un Heráclito por fuera y un Demócrito por dentro. Es decir, en la suma de risas y llanto. Pero fue Cervantes quien mostró en el *Quijote* que lo tragicómico se alzaba más allá de sí mismo para crear algo nuevo y nunca visto, por no decir nunca más repetido. A ese respecto, me atrevo a decir, que la excelencia de un género no la da el número de sus ejemplos, sino la marca de una obra que alcanza ese grado. Llámese esta *Don Quijote de la Mancha* o la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan*, que no por única, o por casi única, deja de mostrar la capacidad española de crear una ópera genuina y singular.

Téngase en cuenta además que España, en este y otros aspectos, muestra una rica tradición irreverente que arranca ya de las *Coplas de Mingo Revulgo* en el siglo XV, donde la nobleza se puso en la picota

de la risa, y que pasa inexorablemente por *La Celestina* en 1499, para triunfar en numerosas obras del siglo XVI. Desde el *Cancionero General* de 1511 a la *Propalladia* de Torres Naharro o el *Lazarillo de Tormes*, son numerosísimos los ejemplos que pudieran aducirse al respecto y que culminan en la obra mayor de nuestra lectura, el ya mencionado *Don Quijote de la Mancha*, entendido en su tiempo como obra de burlas y que tanto ha dado que hablar a sesudos filósofos de nuestro tiempo.

La Iglesia no vio en ocasiones con buenos ojos la mezcla de burlas y veras y sobre todo el hecho de que se trenzaran los temas sacros con los profanos, de manera que el Concilio de Trento supuso un revulsivo que se deja ver en el Índice inquisitorial de 1583, pues parece era regla común subvertir en tono jocoso los textos sagrados, como prueba el *Cancionero de obras de burlas* de 1519. Las mismas procesiones, plagadas de elementos carnavalescos, tuvieron que rehacerse y adaptarse, pero en el camino quedaron muchos elementos profanos perfectamente arraigados y adaptados sin problemas por el clero. Pensemos en la tarasca y en la mezcla de elementos profanos y sacros representada por los autos sacramentales que incorporaron numerosos elementos sacados de la comedia, el entremés o la loa festiva.

La fusión alcanzada en el teatro no era por lo tanto nueva, sino que llevaba más de un siglo de vigencia tanto en la literatura culta como en la popular, aparte de las mezclas del habla ordinaria, tan llena de juegos de ingenio. Lo señalaban puntualmente los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas de Hidalgo en 1605, cuando se pregunta en ellos: “¿Quién hay que, puesto en el teatro de esta vida, no se canse de ver representar sus melancólicas tragedias, sin que entre jornada y jornada le diviertan con el entremés de un placer y honesto pasatiempo?”. De ahí que el teatro posterior pudiera, incluso en el ámbito de la fiesta palaciega o en el eucarístico de los autos sacramentales, recoger esa fusión que tanto había dado de sí en géneros tan españoles como la picaresca o *La Celestina*, y que tanto gusto daba al público español e hispanoamericano que acudía a los teatros. El fracaso de la tragedia a finales del XVI y principios del XVII es parangonable al de la ópera: pues haberla, la hubo, pero no arraigó, porque fue el género mixto de la comedia nueva o luego el de la comedia mitológica semicantada o el de la zarzuela los que acabaron triunfando.



Pero antes de seguir adelante, me gustaría precisar que, cuando hablamos de *lo divino*, nos movemos en un terreno mucho más amplio que el de la mera adscripción cristiana. Me refiero a la elevación cuasi divina que supuso en sí mismo el teatro cortesano, tal y como ha estudiado el teatro barroco español Louise Stein, bajo un título bien significativo: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. En esa obra se analiza precisamente el doble lenguaje, humano y divino, relativo a los dioses del panteón pagano que sirvieron de armazón a los dramas cortesanos del siglo XVII y parte del XVIII, como sublimación de las personas reales y de la nobleza. Contando con los estudios de Francisco Asenjo Barbieri, Pedrell, Cotarelo, Subirá, Querol y Sage, la profesora Stein apuntó el hibridismo del teatro calderoniano en la década de 1660, cuando, tras el intento fallido de la ópera, la escena volvió a la mezcla tradicional de canto y diálogo hablado en las llamadas fiestas cantadas de palacio.

Como la crítica ha recalcado, el Barroco llenó su primera mitad de canciones polifónicas que luego dieron paso, a partir de 1650 aproximadamente, a la monodia acompañada, aunque sin renunciar del todo al estilo de la polifonía, como muestran los cancioneros de la época. José López-Caló habló de la adaptación de la polifonía a lo largo del siglo XVII, amoldándose a la expresividad dramática. Ya Querol resaltó la *policoralidad* típicamente española, que arrancó en 1572 del motete a ocho voces de Vitoria y que el teatro tradujo luego en polifonía para varios coros. A tal respecto, es muy importante la pervivencia de las letras de los cancioneros del siglo XVI en el teatro y la música del XVII, pues aquellas siguieron vivas, pese a los cambios de gusto que el culteranismo impuso en tantos terrenos.

El viaje entre los corrales de comedias y el teatro cortesano se dio en doble sentido, así como el que se hizo entre lo popular y lo culto, a veces entrelazados ambos sin apenas fronteras que los separasen. La escena popularizó melodías, reelaborándolas o creándolas de nuevo cuño. Muchas veces la transformación hacía posible que una canción amorosa se elevara a lo divino, y otras, que un conjunto de letras aprendidas se unieran en un picadillo que lo mezclaba todo. Las acotaciones de las comedias indican constantemente: *canta, baila, representa, toca...*, mostrando la presencia de tales formas en las loas iniciales, así como en las tres jornadas de la comedia, incluyendo los entremeses, jácaras y bailes intercalados en los dos entreactos, junto al fin de fiesta, a veces convertido en mojiganga.

Y otro tanto ocurría, aunque la música fuera más elevada, en los autos sacramentales, donde había bailes a lo divino, loas graciosas y alegorías que hacían constantes guiños a las comedias representadas en los corrales, de las que muchas veces provenían, como es el caso de *La vida es sueño*, que, de comedia, pasó a ser auto. Ya decía Tirso en *El Vergonzoso en palacio* que el teatro es ojos y oídos, aunque la espectacularidad escenográfica tendió más al asombro de la vista, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII. El cambio lo acusó ya Lope de Vega, al ver que corría peligro su teatro de la palabra, pero hasta él supo, como veremos, adaptarse a los nuevos cambios, demostrando que podía dominarlos. El caso de Calderón es aún más significativo, por lo que supuso de constante pugilato con los escenógrafos, pero él fue lo suficientemente práctico llevándolo todo a su terreno, y aprovechándose de los espectaculares efectos provocados por la maquinaria y por la música, al hacerlos suyos.

Los entremeses, con su caudal satírico, potenciaron la música ya desde finales del XVI, usando de la guitarra y las castañuelas, el canto y el baile, y adquiriendo un alto nivel literario que resaltó y consolidó Quiñones de Benavente. A veces se utilizaban en ellos el potpurri musical y el picadillo de citas heteróclitas, como ya vio Eugenio Asensio. A su vez, Huerta Calvo ha señalado la importancia de Gil López de Armesto, inventor del intermedio lírico. O sea, un entremés lleno de aparato escénico y con mucha música que logró gran éxito en la corte. Las obras de Antonio de Solís tuvieron también gran predicamento, por los finales de fiesta y sus actos llenos de efectos escénicos, incluidos los entremeses.

A su vez, los autos integraron parte de la misa cantada, la procesión con bailes, tamboriles, castañuelas y atabales, aportando, en el Corpus y en su octava, parte de toda una representación que iba de la iglesia a la calle para volver a ella, integrando alegoría, poesía y música. El canto llano y la polifonía se empleó ya en los dramas de Gil Vicente y luego más tarde en las comedias, pero fue a partir de 1634 cuando Calderón dio profundidad a los mismos incorporando la cultura hímica de San Ambrosio y Santo Tomás, tanto para resaltar los cambios escénicos, como para potenciar los textos en los que se alababa a Dios o a la Eucaristía. De ahí que los autos se llenaran de música elaboradísima, ya fuesen obra de Hidalgo o de Cristóbal Galán, a partir de 1670. También fueron maestros destacables Juan de Sequeiros y Blas de Navarrete. Téngase en cuenta que para los autos también se emplearon los ministriles, con chirimías, bajones, etc., que

iban en la procesión, haciendo sonar trompetas, atambores y demás instrumentos alrededor de la tarasca.

En este período barroco nos encontramos con un alto grado de profesionalización de los actores, que eran a la vez músicos y utilizaban tonos al declamar, además de cuidar el timbre. Esa educación musical la fomentó la corte, que además tenía como marca de prestigio el saber música entre la nobleza, sobre todo las damas, que aprendían las modas venidas de Italia desde *El cortesano* de Castiglione. Bien significativo es el nombre de la actriz María de Córdoba, como otras muchas que se formaron musicalmente en casas particulares o en familia. Es interesante al respecto comprobar que *La púrpura de la rosa* la puso en escena la compañía de Sebastián de Prado, una familia de músicos y actores, aunque también interviniera en ella la real capilla y cámara, poniendo gracia, donaire, sentimientos y retórica en el estilo expresivo. Todos los géneros potenciaron sentimientos y silencios, según la poética de Monteverdi, que favoreció la expresividad y la articulación de palabras. En *El por qué de la música* dice Lorente que los actores debían cantar con pulmón y garganta, utilizando aquel como un fuelle. Desde luego la importancia de las mujeres cantantes y actrices fue evidente y logró su máxima expresión con el nacimiento de la zarzuela y de la ópera.

A principios del XVII se había ya consolidado un *cantar a lo moderno* en el que los conceptos de la letra y de la música que la acompañaban fueron al unísono. Esta última, como en el caso del mencionado Monteverdi, se ponía al servicio del texto, conformando la voz a las palabras, como decía el músico Pedro Cerone en el tratado que llevaba por título *Melopeo y maestro* (1613). El hecho de que no se conserven apenas partituras de nuestro teatro no debe hacernos olvidar que son muchos los documentos, incluidas las acotaciones escénicas, que nos avisan de la importancia que poco a poco fue adquiriendo la música, aunque esta no lograra desplazar, sino potenciar, a la palabra, lo mismo que la escenografía, y de un modo que quiso ser cada vez más armónico.

El teatro supuso un claro intento de aclimatación de la monodia italiana a partir de *La selva sin amor* de Lope de Vega en 1629. Pero esta no triunfaría hasta mediados de siglo. La ópera italiana tuvo ese primer intento fracasado con el que Lope cambió el teatro poético basado en los resortes verbales por el que suponía la incorporación de la música y los efectos escénicos, como mostró Eugenio Asensio. *La selva* comprendía, aparte del texto mitológico de Lope, la música de

Bernardo Monanni y Filippo Piccinini, sobre todo del primero, tan buen conocedor de la monodia italiana. Ya no se trataba de obras en las que se cantaba ocasionalmente, sino de piezas teatrales en las que el canto y la música eran parte esencial, aunque no total de las mismas. Esa comedia mitológica llevaba además escenografía de Cosme Lotti, lo que suponía un escenario mutante, en perspectiva, con toda clase de juegos propiciados por bastidores y maquinaria a la italiana que ha estudiado convenientemente Maria Grazia Profeti en la edición de la misma. Claro que, antes de que eso ocurriera, hubo un curioso y conocido precedente en 1622, cuando se representó en los jardines de Aranjuez *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana. En ella fue el capitán Fontana quien hizo la compleja puesta en escena, Y respecto a la música, es un claro ejemplo de fusión entre polifonía profesional y tonos a la guitarra a cargo de actrices aficionadas; aspectos que han sido estudiados por Teresa Chaves y por Felipe Pedraza con todo detalle.

Aparte habría que tener en cuenta la música y el baile de los entremeses que se interpretaban entre los actos de las comedias y que Benavente impulsó mezclando también música culta y popular. Poco a poco, el estilo monódico, dulce y cuidado, se apoderó de la escena y la polifonía pasó a segundo término, pues los actores vieron en la monodia una manera de mover los afectos, o como decía Lope en su *Arte nuevo* acerca del actor, haciendo que “con mudarse a sí, mude al oyente”. El recitativo italiano también se impuso, aprovechando, en ocasiones, viejas melodías conocidas por tonos que a veces se repetían en distintas obras.

Louis K. Stein, al estudiar *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca, ya señaló cómo, en este tipo de obras, había partes cantadas a solo y a dúo, pero también otras en *recitativo cantabile* a la italiana. De esa forma, la música española tradicional sustentaba los solos y diálogos de los hombres, mientras que los personajes mitológicos empleaban un lenguaje persuasivo propio de la llamada *plática de los dioses*.

El problema fundamental estriba, como ya hemos dicho, en que las partituras de la mayor parte de los dramas musicales, ya fueran zarzuelas u óperas propiamente dichas, se ha perdido. Y otro tanto ocurre con la música de los autos sacramentales. Carencias que también tenemos en el campo de la escenografía, por lo que resulta tan costoso el reconstruir su historia. Así lo pusimos de relieve al editar hace años *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca,

estrenada en 1652 con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria, pues la ausencia de música y el hecho de que no se conservaran documentos de la puesta en escena original, supuso un complejo trabajo de reconstrucción a partir de análisis externos e internos. La escasa presencia de telones conservados es bastante significativa, aunque podamos reconstruir muchos de ellos a través de documentos y acotaciones externas.

En esa y otras obras, la música va íntimamente ligada a las mutaciones escénicas y a la palabra, juntándose a un tiempo los efectos visuales y auditivos. Pero hasta llegar a esas fastuosas comedias -y dejando aparte *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, *La selva sin amor* de Lope y algunas otras fiestas cortesanas anteriores representadas en Valladolid y Lerma-, numerosas comedias dan señales de que el teatro de corral y la fiesta palaciega estuvieron dominados por la palabra poética. Esta se hacía viva en el escenario y era parte sustancial aunque se adornara también de canciones populares, con sus tonos o tonadas, además de otros realces en determinados momentos en los que había baile. Pensemos, por ejemplo, en la deliciosa escena de *La dama boba*, cuando las dos hermanas bailan y cantan al son del amor indiano y el maestro amor les enseña ciencia infusa al son de la música.

En ese sentido, conviene tener en cuenta que la pieza teatral, tanto en el corral como luego en los coliseos, constaba de una loa, y que la comedia tenía tres actos. Es decir, que además de la instancia prologal, los dos entreactos permitían que hubiera otras piezas intercaladas, generalmente un entremés o un entremés y un baile, aparte las jácaras y luego, al final, la susodicha mojiganga. Esos géneros menores de la loa, el entremés, el baile y la jácara se mezclaron de tal modo, que había loas entremesadas y bailadas, entremeses bailados y bailes entremesados o ajacarados, además de jácaras entremesadas y bailadas. Su estilización posterior en el ballet de corte fue evidente, pero también los bailes populares llegaron a palacio, donde triunfaron el villano, la chacona, la gallarda, la alemana y la folía, entre otros muchos, como el canario o la baja, lo que permitió una fusión genérica inaudita que también se tradujo en la música y en la danza.

Los refinados *balletti* italianos se fueron integrando en las cortes española y napolitana, pues la influencia entre España e Italia fue mucha, ya que también los italianos habían incorporado a su vez danzas a la española en la época de Felipe III y Felipe IV, continuando

la costumbre en la época de Carlos II. *Le Gratie d'Amore* de Cesare Negri, en 1602, un tratado sobre el arte de bailar, muestra esa fusión que luego se plasmaría en la comedia de Lope de Vega *El premio de la hermosura*.

España se singulariza por mantener danzas tradicionales antiguas mezcladas con otras de nuevo cuño, así como en utilizarlas tanto en fiestas profanas como eclesiásticas. En ese sentido, la música no hizo sino prolongar la pérdida de respeto a la *Poética* de Aristóteles que supuso la creación de la comedia nueva con su mezcla tragicómica. Así ocurrió con la pavana, que se bailaba en las casas y en los teatros pero también ante la Virgen. Y lo mismo ocurrió con la gallarda, que también se bailó en entremeses cortesanos, saltando sobre las puntas. Es curioso, en este sentido, que los bailes a lo divino incorporaran movimientos profanos ya en el siglo XVI, tanto en las fiestas del Corpus como en los autos y en las comedias religiosas, aparte los que acompañaron a las procesiones, como ocurría en el corpus madrileño.

Los bailes siguieron su curso, pese al ataque de los moralistas, triunfando con sus letras en corrales y coliseos, y siendo parte esencial en el fin de fiesta de las comedias de palacio, acompañadas por vihuelas, violones, guitarras y otros instrumentos, aparte los pitos, el zapateado y las castañuelas. Así lo confirma la mojiganga de *La Gitanada* (1670), que dice:

Las gitanas y gitanos  
zapatean con las manos  
y, sin que el compás se pierda,  
con la derecha y la izquierda,  
al son de aquestas tablillas,  
hemos de hacer maravillas.

A partir de 1622, con la entrada de la escenografía a la italiana, la música instrumental fue ganando la partida, pues esta se empleó como distracción independiente en los festejos cortesanos y hasta como fórmula de acallar el ruido que hacían las tramoyas en el teatro de aparato. También es fundamental el uso de los coros, que, con sus repeticiones y ecos, alargaban las obras hasta siete u ocho horas. Razón por la cual muchas de las comedias del siglo XVII se siguieron representando en el XVIII, pero acortando versos y reduciendo la representación musical. Así lo confirma el manuscrito de *La fiera, el*

*rayo y la piedra* que se encuentra en el Archivo Municipal de Madrid, donde se le detrae un millar de versos y donde numerosas banderillas en el texto transforman hasta los chistes para adaptarla a los nuevos gustos. El cambio a la altura de 1700, del cual tanto hablan las historias de la literatura y de la música, no fue tan radical como parece. Muchas obras se repitieron, cambiándoles el collar, como muestra la historia de los telones o la de tantos textos del XVII rehechos para la ocasión o simplemente abreviados.

El número y variedad de instrumentos empleados también aumentó a partir de los años treinta, y los escritores (Calderón es un buen ejemplo) adoptaron sus obras a los usos musicales, utilizando simbólicamente dichos instrumentos y las cajas y ruidos de alarma como parte complementaria de su texto. Noche música y jardín se hicieron sinónimos en el teatro calderoniano, que supo unir el canto, la música y la representación, logrando efectos escénicos de gran armonía entre las diversas artes que lo componían.

Pero debemos distinguir entre el uso ocasional de la música o el canto en los autos y comedias del Barroco, de su utilización plena o parcial en la ópera propiamente dicha o en la zarzuela. Pues una cosa es el uso retórico, decorativo o circunstancial, y otra el empleo de la misma dentro de una comedia o fiesta. La música prepara, anticipa, adorna y acompaña a la palabra, como ya hemos dicho, en las comedias desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII hasta introducirse en una buena parte del XVIII. Pero existe además un cambio genérico, que, más allá de los ejemplos aducidos de Lope y Villamediana, representó un vuelco absoluto a partir de mediados del XVII con la creación de la zarzuela y el intento de crear una ópera genuinamente española que se incorporase con pleno derecho al repertorio cortesano europeo. Respecto a los autos, auténticas zarzuelas o semióperas a lo divino, despreciados, como casi todo el teatro barroco por la crítica neoclásica, no fueron tampoco debidamente rehabilitados por el Romanticismo, con lo que sucumbieron al anatema conservador, sin ofrecer, salvo en Alemania, que siempre supo valorarlos, estimaciones sobre un género que merecería mucha más consideración artística de la que ha tenido fuera del grupo de los eruditos. También en ellos la música triunfó plenamente incorporando además tonos litúrgicos de tradición añeja que se mezclaban con otros salidos de la calle o de los salones.

Danièle Becker, al estudiar el teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII, ya puso el énfasis en la evolución del

drama español a lo largo de los años, distinguiendo entre las intervenciones musicales y el canto en máscaras e invenciones, vale decir, entre los pasos musicales que vemos en *Peribáñez* o en *Don Gil de las calzas verdes* y las zarzuelas y las óperas, donde la música y el canto cobran una importancia esencial. Y aunque es verdad que con la introducción de la escenografía el teatro de los oídos dejó su lugar al de los ojos, también es cierto que aquellos se vieron cada vez más atendidos y buscados a través de las innovaciones musicales que se incorporaron a la zaga de Italia. A este respecto, fue fundamental, como ya hemos dicho, la presencia en la corte madrileña del nuncio Rospigliosi, que abrió una nueva etapa con la llegada de Mariana de Austria, al teatro festivo y de aparato. La década de 1650 fue crucial, pues se ven los intentos de cambio en el mismo Calderón, que intercala saraos o fiestas dentro de sus obras haciendo intervenir solos y coros.

Por otro lado, las fiestas de la corte se amenizaron con bailes de labradores y no faltaron seguidillas dialogadas que daban un punto gracioso a las obras de Calderón, como ocurre con *El laurel de Apolo*. Son costumbres que venían ya de épocas anteriores, pues el propio dramaturgo las usó desde 1634, pero no fue hasta la introducción del recitativo por boca de un dios o mensajero divino cuando la música empezó a adquirir importancia, como muestra *La fiera, el rayo y la piedra* en 1652. Otros autores discurrieron por los mismos derroteros, como Luis de Ulloa y Pereira, que, en *Pico y Canente* (1656), ofreció, ya en la primera jornada, la intervención de Cupido cantando, y luego otros pasos musicales sacados de Monteverdi que terminaban en sarao y danza.

La magia del canto de los dioses se fue así poco a poco introduciendo en el teatro, según muestra también otra obra fundamental, las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón, con música de Juan Hidalgo, claramente influida por el estilo italianizante. Esta además cuenta con la joya del manuscrito austriaco conservado en la Universidad de Harvard que nos permite recuperar los detalles de su fabulosa escenografía e incluso del diseño que para ella hizo de los vestidos Baggio del Bianco. Los reyes aprovechaban cualquier ocasión para ofrecer esas piezas mitológicas que venían trufadas de música, desde la loa a los bailes. También hay que destacar la huella de las novelas de caballerías, presentes en triunfos palatinos en los que los *trionfi* a la italiana desarrollaban



temas épicos cargados de presencia musical, como ocurre en *Duelos de amor* y *Fortuna* de Bances Candamo.

El escenario se convertía en muchas ocasiones en una exhibición de voces e instrumentos, a veces con esquema bélico y competitivo, como muestra la obra de Solís, con música de Hidalgo, *Los tres afectos de Amor: Piedad, Desmayo y Valor*. Ello daba pie a disputas sonoras entre solistas y coros situados en bandos distintos que cantaban y tocaban en tonos a lo divino y a lo humano, mezclando a un tiempo pastores con dioses. El tratamiento de dichos coros es ya casi operístico, pues siguen los esquemas de la tragedia griega comentando la acción, sin que falten al concurso las tonadas, que suponen un descanso reflexivo y que no corrían a cargo de grandes virtuosos del canto, sino de aficionados que triunfaban en los corrales o en la calle.

Fundamental, para el desarrollo del teatro de corte fue, como ya se ha dicho, la erección en 1640 del Coliseo del Buen Retiro, con un amplio escenario en perspectiva, forma abovedada y espacio para máquinas teatrales. La presencia en él de escenógrafos como Cosme Lotti, Baccio del Bianco y otros más, contribuyó a su fasto y desarrollo, no solo para los reyes y su corte, sino para el pueblo llano, que podía, incluidas las mujeres, entrar, eso sí, pagando, en el Coliseo o en los escenarios de palacio. La importancia de la música en los fastos cortesanos fue cada vez más destacable, ya se tratara de máscaras, heredadas del Renacimiento, o de saraos y fiestas cantadas en las que también se usaron fuegos de artificio y cantos y bailes con algún argumento.

El protocolo extendía además los festejos teatrales a otros de contenido lúdico, que se prolongaban con meriendas o cenas en los jardines y salas de palacio. Este tipo de fiestas abundaron con anterioridad a 1650, y se conformaron con obras de carácter caballeresco o alegórico en las que a veces intervenían los mismos reyes y su corte, como ocurrió con la misma infanta doña María en *La gloria de Niquea*. Alguien, en ese sentido, tendrá que estudiar la permanencia en palacio de asuntos relativos a las novelas caballerescas o pastoriles, que ya estaban pasados de moda, pero que perviven en el teatro; asunto que también afecta al género aparentemente obsoleto de la alegoría, tan presente en los autos y desarrollado por Baltasar Gracián en *El Criticón*.

Por otro lado, cabe señalar que, más allá de la corte madrileña, la nobleza y hasta la burguesía, como es el caso de la de Valencia,

prolongaron a pequeña escala tales fastos, representando obras mitológicas con los motivos más variados, ya fuera en sus palacios o casas particulares, o en algunos coliseos o corrales. Situación que también se dio en Hispanoamérica, donde las formas teatrales y las obras mismas se repiten o recrean con pasmosa similitud, aunque con relieves particulares y autóctonos, actuando como espejo de la corte al otro lado del Atlántico. Cuestión aparte sería la del teatro de colegio, tan afecto en el caso de los jesuitas a la apropiación mitológica con efectos escénicos y musicales.

Ese tipo de fiestas eran muy frecuentes en los cumpleaños y natalicios de la realeza o de los nobles, y se hacían con numerosos personajes que competían en dos planos: el sublime de los dioses de la mitología, con aparición de los mismos en los espacios celestes, y de otros que, en plan burlesco, reflejaban el amor humano y el lenguaje de la calle, representando y cantando. Cosme Pérez se hizo famoso en los entremeses de esas fiestas, con el nombre de Juan Rana, alcanzando un éxito notable, así como otros actores que competían con sus compañías para triunfar en la corte.

Los actores y las actrices sabían cantar y tocar instrumentos musicales en la mayor parte de los casos, cobrando cantidades elevadas, como Mariana de Borja en *Celos aun del aire matan* de Calderón (1654). Esa obra tuvo un entremés gracioso titulado *Salta en banco*, donde Luisa Romero cantó con primor y bailó al uso catalán. *Celos* mostró así tonadas de elevado vuelo que corrían a cargo de los dioses, conmoviendo a los espectadores con arpas, violones, guitarras y clarines, pero también con sonajas y panderos. Había en este tipo de obras partes corales en abundancia, y solos o dúos, que a veces tenían otras declamadas con parejas antitéticas que terminaban en un final de fiesta con un número coral.

Calderón dividió *Celos* en tres jornadas, como era habitual en las comedias de corral, pero la obra supuso ya la impostación de la música en recitativo airoso compuesta por Hidalgo, que imitó la pauta seguida en Venecia por Cavalli. La rigidez de la composición parece no gustó mucho y la obra no tuvo el éxito esperado, según muestra la parodia que de ella se hizo años más tarde en *Los cielos premian desdenes* de 1699 hecha por Vélez.

Con razón habló la profesora Stein de semióperas, pues eran piezas en parte recitadas y en parte cantadas, lo mismo que los autos sacramentales, a los que bien podríamos llamar *semióperas a lo divino*, o sencillamente *zarzuelas a lo divino*, pues tenían un solo acto

y contenían también partes recitadas y partes cantadas, pero con temas religiosos. Téngase en cuenta que los autos pueden entenderse también a nivel musical como una auténtica batalla entre la música divina y la profana, triunfando siempre la primera, pues todos terminan con la exaltación de la Eucaristía y el triunfo del bien, representado por los tonos del *Tantum ergo Sacramentum*, mientras aparecían sobre el escenario los símbolos eucarísticos del pan y del vino. Así lo demuestran *Los encantos de la Culpa* de Calderón, donde hasta un ciego que no viera la puesta en escena entendería la obra, no solo por la letra en cuestión, sino por el contraste entre la música de los sentidos, que llevaba al pecado, y la música divina, que elevaba a lo celeste y salía triunfante al final del auto, una vez que la maga Circe, encarnada en la Culpa, era derrotada.

Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Coello y otros siguieron esa práctica instituida por Calderón en sus comedias mitológicas. Cuestión aparte es el problema que implica distinguir entre *zarzuela* y *fiesta real*, pues, como dice en su detallado estudio la mencionada investigadora María Asunción Flórez, el asunto no es fácil, ya que el término *zarzuela* equivale a una pieza cantada y bailada. Y otro tanto ocurre con el concepto de *fiesta real*. La diferencia residía, a su juicio, en su longitud, pues la zarzuela suele tener un solo acto y la fiesta real tres. Claro que también hay zarzuelas de dos actos, lo que complica el argumento. La zarzuela, en principio, es más breve, como ocurre con el auto sacramental, que también tiene un solo acto precedido por una loa. El problema, sigue persistiendo, sobre todo si tenemos en cuenta, como hemos dicho, que hay zarzuelas en dos actos.

La zarzuela ordinaria es de carácter mitológico y en su mayor parte cantada. Con el tiempo tuvieron dos jornadas, cosa que tendieron a mantener las zarzuelas en el siglo XVIII. Estas poco tienen que ver, sin embargo, con las del XIX y XX, que no tuvieron ya componente mitológico y se ajustaron a una temática muy diferente y a veces llena de comicidad. La zarzuela en dos jornadas se asentó entre 1661 y 1675, gracias a Diamante y a Calderón, aunque todavía no constituía un género literario, pues este no se acrisolaría hasta más tarde y tomaría un tono más festivo, como decimos.

Las zarzuelas barrocas estaban muy ligadas a la pastoral renacentista y a la tradición italiana, recibiendo su nombre del pabellón de caza de la Zarzuela donde se originaron hacia 1656, como ocurre con *El golfo de las sirenas* de Calderón o con *El laurel de*

*Apolo*, ya denominadas zarzuelas. Claro que con anterioridad se había estrenado en 1648 *El jardín de Falerina*, con abundante música cantábil y en dos actos.

Un curioso ejemplo de hibridismo entre recitado y cantado fueron *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, que se representó en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid en 1672, y es obra de la que se conservan los dibujos del telón y del escenario en perspectiva. Basada en la mitología griega, Vélez dio una variante cómica y hasta paródica del asunto sacando al escenario una veintena de actores y numerosos músicos. Jack Sage estudió la partitura de Hidalgo, que presenta, una vez más, la mezcla de los dioses de la mitología con la aparición de labradores graciosos moliendo a palos al dios Momo. A su vez, John Varey y Norman Shergold estudiaron la puesta en escena y restituyeron el texto en una cuidada edición, mostrando que la obra es una auténtica joya, que se podría representar hoy con el texto, la música y el aparato que tuvo en origen.

La música del teatro es reflejo de un hibridismo hispano-italiano en el que es difícil decir si hablamos de semi-ópera, drama mitológico, zarzuela o fiesta cantada, pues los límites tardan en fijarse y la terminología es a veces muy confusa, como hemos dicho ya. Poco a poco, sin embargo, la zarzuela y la fiesta cantada se diferenciaron, y estas a su vez se distinguieron de la ópera propiamente dicha, aunque el término se acuñara más tarde. *La púrpura de la rosa* de Calderón junto a *Triunfos de la Paz y del Tiempo* de Diamante servirían para el asentamiento de la futura zarzuela, pues aunque *La púrpura* “es toda música”, las ninfas cantaban recitativos y Venus, Adonis, Amor y Marte añadían tonadas a solo, sin que faltara una máscara alegórica en la que intervienen solos, dúos y coros, entre ellos el dúo de Chato y Celfa, que hacen de graciosos.

La mitología grecolatina fue fundamental en el desarrollo de la zarzuela, de la ópera y de los autos sacramentales, siendo las *Metamorfosis* ovidianas fuente inagotable de temas que convenían al realce de los personajes que las contemplaban en el palacio real o en las casas de la nobleza. Avaladas por Trento, fueron una de las pocas, por no decir la única, ventana abierta al erotismo, al igual que ocurriera con los desnudos en la pintura, permitidos siempre bajo la veladura mitológica.

Respecto a la ópera, tenemos en esencia dos, y las dos de Calderón de la Barca: *La púrpura de la rosa* (1659-60) y *Celos aun del aire matan* (1660-1), aunque algunos críticos como Louise Stein

consideren también como ópera la ya mencionada *Selva sin amor* de Lope de Vega y otros como Enrique Rull crean que solo *Celos* merece en puridad el nombre de ópera. Por otro lado, la palabra *ópera* no se confirma como atribución genérica hasta *La guerra de los gigantes*, un manuscrito que Antonio Martín encontró en 1979 en la Biblioteca Nacional, en el que por primera vez aparece la palabra *ópera* acompañando una pieza de 1700 representada ante Carlos II y de la que se conserva toda la partitura completa. Es la última ópera genuinamente española, pero ya muestra cambios que anticipan todo lo que daría de sí el Siglo de las Luces.

Como decía Adolfo Salazar en su clásico estudio *La música en la sociedad europea*, Italia inventa la ópera, Francia el ballet y España la zarzuela, aunque debería haber añadido también los autos sacramentales, por iguales y aun superiores razones, al tratarse de un género genuinamente español. La abundancia de zarzuelas y fiestas cortesanías entre 1650 y 1690 es desde luego abrumadora y creció con el auxilio de la escenografía y de la música. La ópera nunca dudó de su origen italiano y además es bien sabido que no tuvo en España completo arraigo, pues a los españoles no les seducían las obras totalmente cantadas. Es curioso que, teniendo tantos y tan buenos cantantes y músicos en la corte y fuera de ella, se prefirieran las obras en parte recitadas y en parte cantadas, vale decir las zarzuelas o las llamadas *fiestas cantadas*, sin que triunfaran las óperas propiamente dichas, pese al notable intento que supuso *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca y sobre todo *Celos aun del aire matan*.

A juicio de la profesora Stein, la música española no se adaptaba bien a las necesidades operísticas, precisamente por conservar su carácter autóctono, independiente y popular, sin los resortes expresivos que la ópera exigía. Cuestión aparte sería considerar el gran peso que el teatro hablado o recitado tenía, donde la música era apenas un adorno. A mi modesto juicio, la riqueza del teatro que podríamos llamar de la palabra era insoslayable y difícil de sustituir por un teatro puramente cantado y sin la profundidad conceptual y los matices poéticos y de acción que tenía la comedia española en general; de ahí que todo quedara a medio camino, con la mezcla de partes representadas y partes cantadas en la zarzuela, el auto o la fiesta semioperística.

La riqueza y consolidación de la comedia nueva no debe entenderse, sin embargo, como un impedimento, sino como un logro de riqueza evidente e incomparable con lo obtenido por otros teatros,

incluido el inglés, que, al extenderse fuera del territorio español, a Flandes, Italia, Portugal e Hispanoamérica, hacía más improbable que los gustos italianos primero y después los franceses, desplazaran una tradición tan fuertemente arraigada como la que supuso la comedia nueva. Lo cierto es que, como señala María Asunción Flórez, la tradición española se apoyaba en los usos dramáticos circunstanciales de la copla, sin que arraigara hasta la época de los Borbones la ópera a la italiana en toda su plenitud. A este respecto, me atrevería a decir que no vendría mal cambiar la perspectiva adoptada por autores como la señora Stein, claramente proclives a la consabida óptica de una España diferente, cuando en realidad el resto de Europa fue a la zaga de España en materia teatral propiamente dicha, si exceptuamos el caso notable de Inglaterra con la más que sobresaliente obra de Shakespeare, contemporáneo de Lope.

Otros críticos creen que *La selva sin amor* de Lope de Vega (1627), ya mencionada, fue la primera ópera española, claramente inspirada en la tradición italiana, incluso por la puesta en escena que llevó a cabo Cosme Lotti en ella. Pero esa obra fue flor de un momento, pues la monodia no arraigó, como decimos, ante los oídos acostumbrados a la polifonía. Hubo que esperar treinta años para que *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* supusieran el triunfo, siquiera momentáneo, de la ópera propiamente dicha, gracias a la feliz conjugación de la música de Hidalgo con el texto de Calderón. Este sin duda mostró, y nunca mejor dicho, tablas más que sobradas, lo mismo que el músico, para llevar a término dos óperas de calidad. Teniendo como tenía todos los garantes de los monarcas, es evidente que si su proyecto no arraigó y se dedicó luego a escribir piezas semioperísticas, fue porque estas gustaban más tanto a los reyes y su corte como al resto de los que iban a coliseos y corrales. La raíz del asunto no está sin embargo, a lo que creemos, en supuestas incapacidades patrias, sino en la evidencia de que un teatro tan arraigado y colosal como el de la comedia nueva difícilmente podía ser desplazado por algo totalmente nuevo como la ópera que no atendía a la riqueza conceptual, expresiva y de acción dramática que aquel contuviera.

Con motivo de la Paz de los Pirineos y las bodas de María Teresa de Austria con Luis XIV de Francia, España quiso competir con Europa recreando la fábula de Venus y Adonis, en el caso de *La púrpura*, y la de de Céfalo y Procris en *Celos aun del aire matan*. El uso político de las representaciones fue evidente, en este y otros casos

y la casa real puso en ambas obras todo su empeño para hacer una grandiosa puesta en escena con los discípulos escenógrafos de Baccio del Bianco, que facilitaron numerosas mutaciones, pues en *La púrpura* el escenario cambiaba cuatro veces y en *Celos*, cinco.

Por otro lado, no hay que olvidar la estrecha relación entre estas piezas teatrales y la pintura, pues al igual que mostramos la relación entre *La fiera, el rayo y la piedra* y *La fragua de Vulcano* o *Las Hilanderas* de Velázquez, la mayor parte de los temas mitológicos de las comedias tienen su paralelo en los cuadros de la época, muchos de ellos colgados en las paredes de los mismos palacios, como el del Buen Retiro, en los que se representaban. El asunto no es baladí, pues, como ya hemos señalado, la gran novedad representada por la pintura de un Rubens o un Velázquez se basaba precisamente en la misma fusión de géneros y estilos que vemos en las óperas y zarzuelas. Stein ha visto cómo en *Celos aun del aire matan*, el argumento corre parejas con un cuadro del Veronés perteneciente a Felipe IV titulado *Venus y Adonis*, al igual que *La púrpura de la rosa* es deudora de otro del mismo autor.

Pero los altos vuelos mitológicos de esas y otras obras tenían el contrapeso festivo, en textos y música, que los enlazaba con la mezcla tragicómica de la comedia nueva. Es el caso de la que Hidalgo hizo en *Celos aun del aire matan*, añadiendo a los recitativos y las canciones estróficas ritmos ternarios de tradición hispana para danzar. En el caso de *La púrpura*, cuya música original hoy perdida compuso Torrejón a partir del mismo Hidalgo, hay números independientes, como ha puesto de relieve Christopher Webber, al aludir a la puesta en escena que se hizo de *Celos* en la iglesia de San Juan en Ranmoor, por parte del Drama Studio de la Universidad de Sheffield en 2003, obra en la que hay repeticiones monódicas y armonías sencillas, casi minimalistas: “Esta música no tiene parangón en toda la historia del teatro musical –las óperas inglesas de Blow y Purcell son el equivalente más cercano por delante de sus hermanas italianas o francesas- pero a pesar de su éxito no gozó de sucesora”.

Tanto en una ópera como en otra, Calderón intercaló seguidillas y jácaras a cargo de los graciosos, como era típico de la zarzuela, constituyendo así un caso extraordinario en la historia de la época. En ese estreno de *Celos* la música tuvo un papel destacado, dando también primacía a la voz en un sencillo marco eclesial sin apenas aparato y muy alejado de la puesta en escena más pomposa e italianizante que tuvo lugar en Madrid, en el Teatro Real, el año 2000.

La compañía inglesa quiso sobre todo sacar partido a las gracias de Clarín en su jácara socarrona, así como al personaje de Rústico, consciente de la importancia que tuvieron en su tiempo estos pasos cómicos.

Sería interesante al respecto que alguien hiciera un estudio sobre la poética implícita de las piezas que tratamos, pues la mayor parte de ellas se hacen eco de los gustos del público, criticando, alabando o adelantándose a cualquier opinión de la sala sobre lo que se estaba representando. Es el caso de la obra *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante, donde dos graciosos discuten así:

*Neblí:* ¿Esto de cantar es bueno  
unos, y hablar otros?

*Tajarote:* Sí

*Neblí:* ¿Y por qué se haze?

*Tajarote:* Por esso.

*Neblí:* Concluyóme tu razón.

De este modo, ya desde el escenario se aleccionaba al público para que se pusiera de parte de la moda italianizante, aunque la cantidad de comedias habladas que se representaban cada día era infinitamente superior a la de las zarzuelas o semi-óperas.

El mismo Becker ha hecho hincapié en el refuerzo que supuso la llegada de María Luisa de Orleáns, con su séquito de músicos franceses, al hacer que se leyese las partituras de las óperas de Lulli y Quinault. No deja de ser interesante al respecto que los jesuitas entraran también en el juego y que en su Colegio Imperial se estrenara una zarzuela titulada *Vencer a Marte sin Marte o Cadmo y Armonía*, que recordaba el *Cadmus et Hermione* de Lulli (1673). Lo cierto es que no todo fue influencia italiana, pues la pastoral y el ballet francés tragicómico tuvieron una clara presencia en 1672 y 1672, como muestra, por ejemplo, *Psiquis y Cupido* de Calderón.

Por otro lado, cuando Mariana de Neoburgo llegó en 1690, la música del maestro Durón acompañaría las letras de autores como Zamora o Cañizares, que se distanciaron de Calderón y trataron de aproximarse a Quinault con tonos festivos. Respecto a la llamada “cómica zarzuela”, se concebía por esos años más como género



musical que literario, y empezó a adquirir tonos graciosos. En este tipo de obras a veces se parodiaban unos autores a otros, haciéndose referencia directa a representaciones anteriores y al éxito o fracaso que tuvieran ante el público. De ahí el interés de las mismas, al funcionar como metateatro y haciendo constantes guiños al público que veía las representaciones, con referencias a otras piezas que este ya conocía de antemano.

La idea actual que tenemos de la zarzuela no tiene mucho que ver con la que se tenía en la segunda mitad del siglo XVII, al abrigo de Calderón y otros autores, pues eran piezas mitad cantadas y mitad habladas (como las semi-óperas), pero que tenían generalmente dos actos y un carácter menos serio que el de las comedias mitológicas y las óperas, pues se intercalaban pasos graciosos y elementos cómicos en el entreacto dentro de una temática eminentemente pastoril. Se dice que la primera zarzuela en puridad es *El laurel de Apolo* de Calderón (1658). Una fiesta en dos actos con una loa en la que se explica la novedad del género:

No es comedia, sino sólo  
una fábula pequeña  
en que, a imitación de Italia  
se canta y se representa.

Como es bien sabido, la zarzuela es un entretenimiento en el que se mezcla la tradición musical y teatral española con la operística italiana. Su carácter pastoril la aleja de la mitología pura de las óperas o semi-óperas. Por ello hay piezas que se salen del término zarzuela, como *El golfo de las sirenas* (1657) de Calderón, que tiene apenas un acto, precedido de una loa y con una mojiganga final y a la que el autor califica de *égloga piscatoria*, aunque también hay autores que la consideran zarzuela. Cabe decir, por tanto, que son muchos los subgéneros y que hay piezas que ni son zarzuelas ni semi-óperas u óperas. Pero de lo que sí se puede hablar es del componente pastoril de la zarzuela y de su escasa impronta operística, pues el influjo de la comedia nueva es determinante en estas piezas cortas. En cambio semi-óperas como *La fiera* sí tuvieron una clara influencia italiana. De ahí que muchos vean en la zarzuela una suerte de antiópera, una alternativa a la española, pues eran fáciles de representar y se acomodaban a los gustos preestablecidos. Lo cierto es que España se afincó en una tradición propia, la de la comedia nueva y construyó en

esa línea zarzuelas y semi-óperas, impulsadas en particular por Calderón y por la música de Hidalgo, que durante cuarenta años fue el maestro por antonomasia.

*La púrpura de la rosa*, representada con motivo de las bodas entre Luis XIV de Francia y la infanta María Teresa en 1660, es obra de un solo acto que se puso en escena en el Coliseo precedida de una loa. Presentada en estilo recitativo con solos, dúos a cuatro y a dos, llevaba también cajas y trompetas de batalla junto a bailes y tramoyas que fundían dos fábulas: los amores de Venus y Adonis y el mito de Hipomenes y Atalanta. Con música original ya perdida de Hidalgo, sin embargo, esta puede paliarse gracias a la que Tomás de Torrejón escribió para su puesta en escena en Lima en 1701. Lo más curioso es que, una vez más, en ella el elevado tono divino de los dioses se rebaja con la parodia amorosa que hacen los villanos Chato y Celfa. La obra muestra igualmente la acostumbrada mezcla de elementos españoles e italianos, pues es ópera llena de coplas, tonadas y jácaras.

Enrique Rull ha calificado, sin embargo, *Celos aun del aire matan* como “la primera (y última) gran ópera española, pues las del siglo XVIII son ya de tradición italiana”. *La púrpura* y otras piezas ya mencionadas no le parecen tan completas, aparte su menor extensión. Además, en el caso de *Celos*, la música subraya constantemente los valores literarios y no al revés, como ocurría con las óperas italianas, ya que lo sustancial en ella es la palabra poética, que la música viene a realzar. Se sigue así la teoría platónica de las cameratas florentinas, que potenciaban la palabra con su armonía y con su ritmo. Téngase en cuenta que el recitativo es música conceptual puesta al servicio de la palabra poética. También Carreras ha destacado, en el programa que se publicó en su puesta en escena en el Teatro Real de Madrid, en el año 2000, el aspecto literario de la misma. A su vez, Amadei-Pulice valoró el doble juego visual y auditivo de esta obra, comparándola con el *Orfeo* de Monteverdi (1607) y con la *Dafne* de Gagliano. Téngase en cuenta que fue José Subirá quien descubrió en la Biblioteca del Palacio de Liria el primer acto de la “comedia en música” *Celos aun del aire matan*, con todas las voces y el bajo, pero sin los ritornelli e intermedios musicales, publicando su hallazgo en 1933.

La mitología es la base épica y alegórica de la historia de Céfalo y Pocris representada en ella, con un tema tan cervantino y calderoniano en el que se mezclan tres estratos: el de los dioses, el de los héroes y el de los villanos, mostrándose dos espacios, celeste y terrestre, que se rebajan además a la comicidad de los pastores y

villanos: Clarín, Rústico y Floreta. Calderón indica a través de su topografía que los nobles pueden ascender al mundo superior de los dioses, pero no los personajes rústicos. Por otro lado, la naturaleza, con sus cuatro elementos, está siempre presente en esta tragicomedia trufada de entremés. El tema es idéntico al de *La fiera*, pues se canta el amor correspondido frente al papel destructor de los celos. Ambos son puestos en clave de parodia por los graciosos, que desmitifican el mundo de los amos, como en tantas otras comedias de la época. Por otro lado, la historia de los celos de Pocris choca con el amor ideal de Céfalo y Aura, mucho más generoso y alejado de las miserias de la celosía.

También vale la pena destacar que, según indica Rull, *Celos* la representaron mujeres: veinte actrices, frente a seis hombres que formaban el coro. Dejando aparte el argumento, cabe destacar que el ámbito mitológico y cetrero aparece ya en el primer acto con el contrapunto folklórico de las seguidillas y jácaras rústicas. El amor entre Floreta y Clarín choca así con la elevación del de Céfalo y Pocris. Cada acto tiene unas cuatro escenas mayores, que en el segundo se inician con el templo de Diana, donde Clarín toca las panderetas y el rufián aparece con los tópicos visajes de chistoso y fanfarrón. Patetismo y burlas se dan la mano en esta obra cuyo tercer acto muestra el venenoso áspid de los celos a través de una música que subraya las emociones de modo patético, pero reflejando también en los mismos celos de Rústico (un personaje muy cercano al Papageno de *La flauta mágica* de Mozart) el sentimiento de este gracioso ante el amor de Clarín y Floreta.

La iconografía del venablo que hiera a Céfalo representa a las claras la destrucción del amor vendado y ciego, mientras Pocris lamenta su muerte de modo patético. Claro que, al final, uno y otra, a petición de Aura, serán transformados por Venus y los dioses en constelaciones, lo que permitirá se unan eternamente en la esfera celeste los tres personajes del drama: Aura, Céfalo y Pocris. Riquísima metamorfosis que Calderón calificó de “gran comedia” y de “fiesta cantada”, y que muestra una gran riqueza de temas relacionados con la naturaleza, el análisis de los sentimientos y las fuerzas contrapuestas de la armonía amorosa y de los corrosivos celos.

La caza de amor termina en muerte y el espacio del aire se llena de voces y sonidos, mientras los bastidores y la maquinaria favorecen los cambios de escena, de bosque, de fuego, etc., favoreciendo además el vuelo de los actores y sus ascensos y descensos. Frente a ello,

Rústico, vestido de salvaje con cuatro cabezas de animales, ofrece los visajes de la pasión desordenada y de la naturaleza no sometida a las reglas del arte. Aura volará sobre un águila o bajará desde el cielo en un carro tirado por camaleones. Un gran peñasco se abrirá en cuatro partes haciendo aparecer un jardín en perspectiva, mostrando hasta qué punto estamos ante un teatro concebido como microcosmía. Este, a pequeña escala, nos ofrece sin fisuras aparentes la unión armónica de naturaleza y arte, amor y celos, tragedia y comedia, música, palabra y escenografía. El elevado tono de Pocris cuando canta:

Como Venus del agua  
nació para que sea  
fuego el amor, y el aire  
de agua y fuego se mezclan  
los imperios de Venus,  
que ambos extremos median...

contrasta de modo natural con el diálogo entre Clarín y Céfalo:

*Céfalo:* Gemido es de muger.  
Afligida lamenta.

*Clarín:* Si ella se abrió en hora mala  
quéjese enhorabuena  
y sigue tu camino.

Calderón prueba en esta ópera hasta qué punto lo mejor de ella era justamente aquello que no cuadraba con la ópera italiana, porque pertenecía a una tradición arraigadísima y genuinamente española, que había unido lo trágico y lo cómico, atándolos para siempre en indisoluble lazo.

Desde nuestro punto de vista y según vamos viendo, un teatro como el español, en el que los aspectos de la acción dramática y el análisis de las pasiones estaban tan arraigados como la misma mezcla de lo elevado con lo humilde, difícilmente podía aclimatar sus gustos a la ópera italiana. De ahí que siguiera su propio camino. Calderón, genio anticipador, parece que ya lo vio en la loa que puso al frente de *La púrpura de la rosa*, cuando sacó a escena al Vulgo hablando con la Tristeza, en estos términos:

*Vulgo:*

Ha de ser  
toda música; que intenta  
introducir este estilo,  
porque otras naciones vean  
competidos sus primores.

*Tristeza:*

¿No mira cuánto se arriesga  
en que cólera española  
sufra toda una comedia  
cantada...?

La cólera de un español sentado, a la que Lope de Vega aludió en su *Arte nuevo*, no podía sufrir, a principios de siglo XVII, tragedias puras, lo mismo que no pudo adaptar sus gustos en la segunda mitad a las óperas completas. Calderón, en ese sentido, demostró lo inevitable: esto es, que él podía, y cómo, escribir textos de ópera, o incluso ser el mejor libretista de su tiempo, y que la corte española tenía todos los medios para fabricarla con excelencia, pero el vulgo, no en el sentido peyorativo, sino en el de público, no estaba, a esas alturas, por la labor de transformar totalmente sus gustos. Este prefería un teatro en el que, pese a todo, la obra literaria que la comedia nueva suponía desde hacía un siglo podía seguir siendo el paradigma, enriquecida por el aparato escénico y por la música, pero no sustituido por ella, tal y como venía de Italia en el nuevo género de la ópera. Además, como ha indicado Enrique Rull, Calderón se alejó en esta obra de la liturgia y de la ópera meramente estética a la italiana, consiguiendo una unidad dramático-musical nueva que aportaba novedades a la tradición.

La música ocupó un lugar capital en el teatro español del Barroco tanto en los corrales como en palacio y en las representaciones de espectáculo de las casas nobiliarias y de otros lugares escénicos. En ellas, la fiesta teatral cortesana servía como el mejor medio para poder maravillar al público asistente y más tarde al que luego escuchaba o leía la relación manuscrita o impresa de la misma. Se confirmaba así la suma de todas las artes que el género implicaba y el gozo que suponía el alma de la música. La diferencia, sin embargo, entre los corrales y el teatro de corte fue cada vez mayor, al contar este con mayores medios, a la par que se iban perfeccionando cada vez más los aspectos musicales en todos los planos. En el teatro cortesano se fundieron la tradición musical y

teatral española con las nuevas tendencias venidas de Italia, que se acrecentarían sobre todo en la segunda mitad del XVII.

En España el peso del villancico y del romance cantados fomentó la expresividad y el apego al texto, sin el virtuosismo propio de los italianos, aunque siguiera, como estos, la tradición mitológica grecolatina y unos gustos que propiciaban la delicadeza, al ser representados por mujeres, incluso en papeles masculinos. El arpa y la guitarra fueron, al parecer, los instrumentos más utilizados, lo que le dio al teatro español una peculiaridad distinta a las representaciones de otros países.

Que todo ello supusiera un instrumento propagandístico de primer orden, si seguimos al pie de la letra las tesis de Maravall, no quita, sin embargo, como ha estudiado Neumeister, que las valoremos por sí mismas como auténticas piezas de arte, aunque hoy apenas se representen y estén aparentemente tan lejos de otras más populares como *El caballero de Olmedo*, *El alcalde de Zalamea* o *La dama boba*. En nuestra opinión, sin embargo, cabría analizar con mayor detalle el peso de esas y otras comedias en el teatro cortesano de carácter pastoril, caballeresco o mitológico, pues todo el drama musical español no supuso realmente una ruptura con ellas, sino una enriquecedora continuidad transformada por obra y gracia de la escenografía y de la música, pero que no anuló la riqueza de la comedia nueva.

A nuestro juicio, la riqueza poética de la comedia nueva en sus más variadas formas fue definitiva a la hora de seguir valorando el texto dramático por encima de los encantos musicales que la ópera pura acarreaba. De este modo, el estilo interpretativo, cantado y recitado, terminó triunfando junto a la fusión tragicómica y la mezcla de tonos y palabras a lo divino y a lo humano como en otros muchos géneros. Ello no tiene por qué valorarse como retraso, a no ser que impongamos ese baremo neoclásico que tanto contribuyó a la defenestración del Barroco hispano, tantas veces usado en apoyo de la leyenda negra y luego resucitado interesadamente por el Romanticismo más conservador. La riqueza del teatro del Siglo de Oro español e hispanoamericano está fuera de duda, más allá de los gustos dieciochescos, y hoy podemos valorar su singularidad de la misma manera que en el cuadro de *Las meninas* vemos una fusión de personajes sublimes y bajos que es algo más que la superposición de amos y criados. Calderón, como Velázquez se pintó a sí mismo muchas veces en sus comedias y autos, dándonos una lección

interpretativa de sus obras y apelando a la inteligencia de los espectadores. Estos, ricos o plebeyos, nobles o vasallos, se integraron en el mismo espacio teatral de los dioses a través de tonos y voces a lo divino y a lo humano que reflejaban la microcosmía de un mundo diverso y a la vez único. Lo que alabamos en Velázquez, gracias a la rehabilitación que de él hizo Wölfflin a principios del siglo XX, no tenemos por qué justificarlo como una tara española en las obras de teatro, incluidas las operísticas.

Desde la perspectiva actual, España parece no que se adelanta, como lo hizo con la comedia nueva, al resto de Europa, sino que se retrasa y no asimila la moda europea hasta el siglo XVIII. Las historias de la música corren como sobre ascuas por nuestro Siglo de Oro, colocando algunas obras de Calderón cual si se tratara de una rareza. En ellas parece como si el espectáculo teatral propiamente dicho apareciera a partir de 1703, cuando Madrid ya tenía una compañía estable de ópera italiana y la Capilla Real se nutría del arte de un Falcón o un Corselli. Se olvida así el amplio historial barroco, para detenerse con holgura en Farinelli durante el primer cuarto de siglo, durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. Pero toda esa riqueza supuesta por la presencia de Scarlatti y las indudables novedades aportadas por Antonio Soler y Bocherini, Nebra, Lidón, Oxinaga, Larrañaga y tantos otros, no debe hacernos olvidar que las bodas entre el drama teatral y la música se habían llevado a cabo muchos antes en España e Hispanoamérica. La ausencia de partituras no solo obliga a la arqueología musical, sino a estudiar la evidencia de un riquísimo teatro que tuvo siempre en cuenta la presencia de la música en indisoluble alianza con la palabra y los efectos escénicos, aunque solo ocasionalmente concediera a esta la primacía total.

Por todo ello y ya para terminar, nos gustaría resaltar que, frente a los gustos neoclásicos, Calderón fue resucitado por el Romanticismo alemán y, gracias a ello, alcanzó un relieve universal que llegaría hasta Wagner. Este fue un atento lector de Cervantes y Lope, pero leyó detenidamente a Calderón en sus últimos años, sintiéndose cautivado por sus comedias y sus óperas. Recordemos además, como dice Margarita Garbisu, que ya Schelling se había entusiasmado por *La devoción de la Cruz*, y que a su vez Goethe había dicho de *El príncipe constante* que era la obra en la que mejor se acomodaban fondo y forma, añadiendo estas palabras: “El mismo Shakespeare me parece oscuro comparado con Calderón”. Por el diario de Cosima Listz, la mujer de Wagner e hija natural de Franz Listz, Wagner

conoció *La dama duende*, *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *La vida es sueño*, y otras muchas obras de Calderón (ocho tomos traducidos por J. D. Gries estaban en su biblioteca), e incluso lo utilizó como texto para la educación de sus hijos. En enero de 1858, decía a su amigo Franz Listz:

    Mi buena estrella me ha hecho encontrar un amigo más. Me ha sido posible experimentar cuán reconfortante es, en plena madurez de la vida, tomar conciencia de un poeta como Calderón... No me equivoco mucho al colocar a Calderón por encima de otros autores semejantes.

Su admiración se situaba mucho más allá del tópico de las comedias de honor, y residía en la potencia creadora de un autor del que Wagner admiraba incluso “el sacrificio del sentimiento”, que él veía en los autos sacramentales, apreciando sobre todo su “maestría en el silencio”, que era lo que más le atraía, llegando a decir: “La grandeza de un poeta la aprendo mucho más de sus silencios que de lo que dicen y por ello es Calderón para mí tan querido”.

Pero al margen de esa preciosa observación, cabe destacar que Wagner admiraba tanto el teatro de corte como el auto sacramental calderoniano, pues el texto literario, el vestuario, los decorados y la música, iban al unísono en su teatro. No es por ello extraño que quien concibió la ópera como suma de todas las artes, tuviera tanta admiración por quien había concebido el teatro mucho antes en términos prácticamente idénticos, inventando la zarzuela y la ópera españolas desde una perspectiva global y unificadora que también cabe extender al auto sacramental. Calderón además prestó a Wagner la idea de un teatro que unía mito, literatura y majestuosidad cortesana desde una perspectiva cargada de nacionalismo en la que todas las artes se ponían al servicio de una idea. Para Wagner, el arte era uno e indivisible, de ahí que creyera en Dios, en Mozart, en Beethoven..., y en Calderón de la Barca.