

DOS CORTES, UNA INFLUENCIA: LA PRESENCIA DE LA MÚSICA ITALIANA EN LISBOA Y MADRID (1727)

M^a DEL ROSARIO LEAL BONMATI

Instituto Politécnico de Portalegre da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Portalegre

Desde el final de la Guerra de Sucesión (1713), la política internacional española había ido desplazándose hacia distintos centros de gravedad que le convenían por sus propósitos: París, Viena, Londres... Precisamente, como reacción a una distensión con Inglaterra, los monarcas hispanos se acercaron a los reyes lusitanos: el acuerdo de las dobles bodas entre el Príncipe de Asturias, don Fernando, con la princesa M^a Bárbara de Braganza y del Príncipe del Brasil, don José, con la infanta M^a Ana Victoria, abriría nuevas perspectivas a los dos países que, desde la época filipina, no habían estado tan próximos. Siguiendo la costumbre, Juan y Felipe V enviaron a la corte española y portuguesa a sus embajadores extraordinarios: el Marqués de Abrantes y el Marqués de los Balbases, respectivamente. Nos encontramos ante un motivo de suficiente alcance y fuerza como para que los nobles enviados demostraran en su destino que la corte representada era digna de poder y majestad de sus reyes.

El marqués salió camino de Lisboa el 29 de marzo de 1727. Al llegar a Aldea Gallega, el embajador ordinario de España en Portugal, el Marqués de Capicelatro, y el Cónsul, lo esperaban con unas falucas para atrevesar el río y así entró en la capital lisboeta el martes, 15 de abril de 1727, recibido por el Conde de Óbidos¹. Se instaló en el palacio de los Condes de Redondo y finalmente, “na 6^a feira da manha teve audiencia particular de Sua Magestade”². Así dio comienzo la embajada del Marqués que hasta febrero de 1728 vivió unos meses de intensa actividad diplomática, social y festiva.

Esta irrupción del embajador español en la vida lisboeta continuó animando el panorama teatral de la corte, que estaba “despertando”³ con la subida al trono de Juan V en 1706 y su boda con M^a Ana, hija del emperador austriaco Leopoldo, como recoge el gacetero José Soares Silva:

No Paço se repetem muitos dias estes festejos, e aos Domingos a noute ha saraos, e musicas das Senhoras; a que assistem os Reys, e a Nobreza toda, que depois da vinda da Rainha, continua na asistencia do Paço, com muita aceitação sua, e nao menos divertimento, como nas cortes estrangeiras, e assi mesmo fez observar a Rainha o comer sempre com o Rei, e como tal, en meza de estado, o que ate aqui nao houve desde a morte do Rey Joao 4^o.

El nuevo rey consideraba la Corte como el escenario donde su realeza podía ser alabada: las mujeres empiezan a frecuentar las veladas, festejos y demás celebraciones de la Corte (Reyes y Bolaños, Presencia 230). En los primeros años del reinado, en la corte aún se recurre a la tradición teatral española, llegándose a representar algunas zarzuelas o comedias de música en eventos importantes como por ejemplo, *Loa para la comedia con que*

¹ “Terza feyra 15 de Abril de 1727 entrou en Lisboa, o Excelentissimo Marques dos Balbases...” Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), Ms 506, fol. 1r.

² *Idem*.

³ La trayectoria de los reyes habla por sí sola: Juan IV solo mantenía interés por la música religiosa; Alfonso VI era un enfermo moral y psíquico, que terminó sus días en el Palacio de Sintra; y su hermano Pedro II no se le conoce interés por la música o el teatro (Brito, Vestigios 331).

⁴ *Idem*, 328. Hemos desarrollado las abreviaturas.

Su Magestad, que Dios guarde, festeja al día del nombre de la Reyna Nuestra Señora, que se representaría el 31 de marzo de 1709 (Idem 236).

La llegada de la reina que se celebró con la fiesta *Elegir al inimigo*, con música de Frei Pedro da Conceição y cantada por los músicos de la Real Capilla (Brito, Opera 1) o también con motivo del cumpleaños de Juan V en 1711 se estrenó la *Fabula de Acis y Galatea, fiesta armónica con violines, flautas e oboes [...] que en su aplauso le dedica la Reina nuestra Señora Doña Mariana de Austria* (3). En los años siguientes -1712 y 1713- también se estrenaron con el mismo motivo la *Fabula de Alfeo y Aretusa, fiesta armónica con toda la variedad de instrumentos* y *El poder de la armonía, fiesta de zarzuela*, escritos ambos por Luis Calisto da Costa e Faria (4). Parece que el compositor de esta segunda obra fue Jayme de la Te y Sagau y fue una representación particular, es decir, representada por una de las Princesas y siete jóvenes nobles de la corte. En el ámbito nobiliario, también goza de preminencia el género español, ya que, por ejemplo, para festejar a Dña. Margarita de Portugal como abadesa del convento de las clarisas de Lisboa se representó una fiesta de zarzuela, compuesta por Diogo Correa de Sá, como demuestra Rodríguez (1999).

Entre los artistas que llegaron a Portugal, atraídos por el aumento de las grandes construcciones en el país⁵ y también para entretener a la corte, se encuentran tres cantores de la Capilla vaticana que se incorporaron, en 1717, a la Capilla Real de Juan V y, además, un par de años más tarde lo hacía el músico Domenico Scarlatti (Brito, Opera 7). A partir de este momento, entró la música italiana en Portugal con toda su fuerza y las zarzuelas quedaron relegadas al Palacio de los Embajadores españoles (9)⁶, mientras, en la corte se oían serenatas italianas⁷. Así, las producciones operísticas comenzaron a tener cabida de forma lenta y gradual; de hecho, las primeras que se cantaban, solo las disfrutaban la Reina y otros personajes de Palacio, como ya hemos comentado más arriba.

En el otro país de la península, en España, las manifestaciones teatrales cortesanas del primer cuarto de siglo están determinadas por la llegada de un rey francés, una reina italiana y los avatares de la Guerra de Sucesión. Como expuse en otro artículo, durante este periodo se llegan a representar unas cuarenta obras en palacio – cantidad pequeña en comparación con los últimos años de los Austrias. Encontramos obras de Calderón, Solís, Racine, Corneille y Molière, de la compañía italiana de los Trufaldines recién instalada en Madrid y de un dramaturgo español contemporáneo que estrena cuatro comedias: José de Cañizares (Leal 467).

Desde finales del siglo XVII, el teatro había entrado en decadencia, repitiendo las mismas fórmulas que le dieron el éxito en el siglo anterior, aunque contaba con el apoyo del público, atraído por el grado de espectacularidad al que había llegado. Los autores más señalados del Siglo de Oro estuvieron presentes como Moreto, Rojas Zorrilla o Vélez de Guevara con sus obras más significativas, pero duraron poco tiempo en cartel. De ellos, Calderón fue el más representado, sobre todo, sus comedias llamadas “de teatro”, pero a medida que va transcurriendo el siglo, decaen las representaciones áureas, como demuestra Andioc (14).

También hay que tener en cuenta el nuevo teatro popular que surge del barroquismo de fines de la centuria. Se va produciendo un proceso evolutivo y de acomodación a los

⁵ Estos edificios – como el palacio – convento de Mafra – estaban sufragados por las arcas del estado, que contaba con la gran riqueza en oro de las Minas Gerais, descubiertas el siglo anterior. Nos encontramos en el periodo dorado de la corte portuguesa (Saraiva 285).

⁶ Como ejemplo, en el palacio de los Embajadores se representó la zarzuela *Las Nuevas Armas de Amor* el 18 de diciembre de 1721 (Frêches 98).

⁷ Como botón de muestra, en Palacio se estrenó el 26 de octubre de 1719 la serenata *Triunfos de Ulises e Glorias de Portugal* y en 1721, en homenaje al rey por su onomástica, la reina hizo cantar una serenata de Scarlatti, llamada *Cantata Pastorale* (97-98).

gustos del público; de hecho, triunfan nuevos géneros que fueron esbozados en el siglo XVII: las comedias de magia y de figurón, de santos y heroico-militares, que conllevaban un gran aparato escénico. También entra en esta efervescencia teatral, la zarzuela con su influencia italiana y especialmente, la introducción de la ópera por parte de la compañía italiana de los Trufaldines, que se instaló en Madrid con su propio teatro, directamente impulsado por Felipe V.

A raíz de este breve bosquejo de la situación teatral de las dos cortes, podemos inferir que la influencia italiana iba progresivamente entrando en los dos países; por esto, resulta interesante estudiar en conjunto los festejos que se celebraron en Lisboa por mandato del Marqués de los Balbases, Filipo Antonio Spinola Colonna, que pertenecía al Consejo de Estado y fue gran Protonotario de Italia, entusiasta admirador del ambiente cultural de su país, en concreto, de su teatro, la música y el nuevo género: la ópera.

De esta forma, podremos calibrar qué influencia pudo ejercer el teatro español en el portugués y viceversa. Según las fuentes documentales y los impresos conservados fueron cuatro obras las que se representaron (por orden cronológico): una serenata o “festejo armónico”, la “comedia de música” de *Endimión y Diana*, “la fiesta armónica” *Las Amazonas de España* y *Amor aumenta el valor*. De todas ellas, las más estudiadas e interpretadas al público contemporáneo han sido las dos últimas⁸, por esta razón, trataré con más profundidad de las dos primeras y aludiré a los cambios introducidos en la tercera.

El día primero de mayo de 1727 se representó en honor del rey Felipe V, un *Festejo harmónico*⁹ en el palacio de los Condes de Redondo, residencia del marqués. El nombre de “festejo” resulta general y vago; de hecho, en la p.3 del impreso se lee: “Serenata a seis voces” y Brito la define como “simply an evening of vocal and instrumental music” (Brito, *Opera* 7-8). Esta ambigüedad queda aún más patente cuando, dos décadas más tarde, en 1745, se imprime la “serenata armónica intitulada la *Briseida*” en la que hay una verdadera acción, dividida en dos actos, con un tema de origen griego¹⁰. Además, como señala Carreras, este tipo de obras era una expresión necesaria de la nobleza madrileña y también un “antecedente y síntoma claro de un ambiente favorable a la ópera italiana” (“Terminare a Schiaffoni” 107).

Nuestro festejo fue concebido para celebrar la onomástica del rey y reúne a seis personajes alegóricos: la Fama, el Logro, el Poder, la Inmortalidad, la Inspiración, el Obsequio. La Fama canta la primera aria exaltando el nombre de Felipe y plantea, como buen maestro de ceremonias,

⁸ *Las Amazonas de España* ha sido interpretada en su versión de cámara por *Los Músicos del Buen Retiro* en 2004. En ese mismo año, *Amor aumenta el valor* se pudo oír en el Teatro Real (Madrid) en versión de concierto. Cuenta con dos ediciones musicológicas (ver “Obras citadas”).

⁹ *Festejo harmónico que en obsequio del día del nombre de Su Magestad católica (que Dios guarde) celebró en su palacio el Marqués de los Balbases, su Embaxador extraordinario en esta corte, en el primero día de Mayo, Lisboa occidental, En la Patriarcal Oficina da Musica, 1727*. Transcribo el texto modernizando la grafía, acentuación y signos de puntuación, según la Real Academia Española.

Por la calidad de la impresión, parece ser el libreto repartido a los invitados, como se atestigua en la relación de la embajada extraordinaria del Marqués de los Balbases: “y concurrió toda la nobleza y personas de distinción (...) y se les llevó al paraje que ricamente y de gusto estaba adornado a este efecto y con las disposición de las tarimas, sobre las cuales estaban dispuestos ciento cincuenta taburetes de Inglaterra para los convidados y se les dio su libro a todos” (Rodríguez Villa, 1872: 17). Es fundamental la lectura de esta relación para comprobar los gastos que supusieron las representaciones, cómo las acompañaron con refrescos, etc.

¹⁰ *Serenata armónica intitulada: La Briseida, escrita por D. Joseph Cañizares. Puesta en música por Don Francisco Coradigni. Ejecutada por la Compañía de la señora Petronila Gibaja. Año de 1745. [s.l.] [s.i.]*. Sirva como ejemplo este brevísimo recorrido histórico para constatar la necesidad de estudiar más a fondo este concepto de “serenata” en el siglo XVIII.

Que se vea que en cuanto
se pronuncia Filipo, y que se aclama,
Poder se dice, Logro, Obsequio y Fama.
Defended cada uno dulcemente,
en cuál de todos es más eminente.

(*Festejo armónico...*, vv.86-90)

A partir de aquí, se suceden los diálogos entre los personajes con sus recitativos y/o arias; en total, ocho. El encomio al nombre de Felipe V se va trenzando a partir de su sobrenombre –“el Animoso” – la descendencia ya presente -los Infantes- y el futuro de su linaje – simbolizado en las bodas. Todo se expresa con un lenguaje rico en metáforas conocidas, tópicos comunes y a través de una estructura, contenido y forma de las loas típicamente cortesanas (Cetrangolo 107 y ss.); pero lo esencial y lo más innovador es la presencia del combinado “recitativo+ aria” insertado y repetido a lo largo de la obrita, con claro predominio de rima aguda y consonante, propias de este tipo de obras cantadas (Baehr 215)¹¹. El estudio del texto nos lleva a plantearnos quién fue su autor. Álvarez da por sentado, siguiendo a Subirá, (Nebra, ed. 1996:10) que fue José de Cañizares y algunos investigadores repiten esta misma idea sin aportar documentos o datos conclusivos (Morales 217-219). Los versos no están especialmente trabajados ni pulidos, con una rima pobre y poco eficaz¹², de lo cual se deduce que nuestro autor no estaría muy ducho en la versificación de arias *da capo* ya que no aparece el verso terminado en vocal tónica que uniría las dos partes del aria. En resumen, pudo haberlo hecho una persona con cierta facilidad para la versificación, conocedora de los tópicos dedicados a la realeza y con toda seguridad, muy bien situada en la corte.

Por otra parte, el compositor de la música está documentado. Se trata de Domenico Scarlatti, maestro de la Capilla Real de Juan V (Brito, *Opera* 7) y como comenta la relación sobre la embajada del Marqués, fue “una serenata cantada de los mejores músicos que hay en la corte, hecha aposta, así las palabras como la música” (Rodríguez Villa 208). Según Brito, los cantantes hubieran podido ser los componentes de la Real Capilla: Francisco António de Almeida, António Teixeira o Barón d’Astorga (*Opera* 8).

Aún permanecerían los ecos de la velada tan magnífica, cuando el Marqués de los Balbases tuvo la oportunidad de volver a demostrar a la corte lisboeta su devoción por el Príncipe de Asturias, don Fernando, tomando como ocasión su onomástica. El 30 de mayo de 1727 se representó ante el público reunido en el palacio de los Condes de Redondo la obra *Endimión y Diana* con el baile nuevo de *Filida y Menandro*. En el impreso de la Patriarcal Oficina de Música, no aparece el nombre del autor y Brito lo recoge como anónimo (*Opera* 127). El cotejo del documento con la edición de la obra del mismo nombre de Melchor Fernández de León¹³ da como resultado que se trata de una copia literal de la citada obra.

¹¹ En el Apéndice I se puede leer la estructura métrica del festejo.

¹² Por ejemplo: deseado:llamado; mueves:llevés; nombre:asombre; monarquía:día

¹³ Dramaturgo que colaboró con Calderón y cuya primera obra conocida e impresa es la que tratamos. Hay muy pocas noticias de él y de su vida. Se confirman ocho obras más de su autoría entre 1675 y 1695 (Fernández San Emeterio 11-140). Para la elaboración de este artículo me he basado en el estudio y edición de Fernández San Emeterio (149-246).

Endimión y Diana, de Fernández de León y música del conocido compositor Juan Hidalgo¹⁴ es una fiesta cortesana representada (1675) en el Real Sitio del Pardo, con ocasión del cumpleaños de la Archiduquesa María Antonia, prometida de Carlos II. Su reposición en la corte tuvo lugar en diferentes años: 1679, 1683, 1690 y en los corrales, 1720, 1722, 1724 y 1735 (Fernández San Emeterio 49-50) y ahora tendríamos que añadir su puesta en escena en Lisboa. Para esta ocasión, el texto original sufrió algunas modificaciones¹⁵, de las que vamos a señalar algunos ejemplos:

- a) versos dialogados que, por pertenecer a un largo parlamento, no añaden ninguna información nueva, son omitidos (vv. 25-40, vv.1344-1347, vv.1356-1359, vv. 1566-1573).
- b) versos cantados por un solo personaje o por un personaje y el coro son omitidos totalmente: vv. 426-441 cantados entre Diana y su coro; vv.1030-1037 intervención de Morfeo en romance; vv.1076-1094: cantos de Tirso, Endimión, Venus y coro en romances octosílabos; vv.1264-1273 intervenciones de Fílida y el coro: vv.1277-1284 canto de Diana canta o los vv. 1609-1617 cantados por Morfeo y Cupido.

Estos versos omitidos fomentan la agilidad de la acción y de la comedia. No son especialmente significativos en el contexto de la misma; quizás solo resaltar que estos versos suprimidos son octosílabos, el más habitual y propio del español y de las intervenciones musicales en el teatro del siglo XVII.

- c) versos cantados suprimidos y, a continuación, el autor le añade un aria y un recitativo: v.114: recitativo y aria de Melisa; v.506 y ss de Fílida; v. 1236 y ss intervenciones de Tirso y Melisa; v. 1928 y ss. aria de Fílida; vv. 1487-1498: recitativo y aria de Cupido.

La mayoría de estos versos son endecasílabos, decasílabos y heptasílabos para los recitativos (con alguna excepción de hexasílabos) y para las arias, versos de arte menor desde pentasílabos hasta octosílabos (también con algunos endecasílabos o decasílabos), con un predominio de la rima consonante aguda. La estructura métrica resulta difícil de identificar ya que las rimas, a menudo, son imperfectas y de poca calidad; de todas formas, abundan tiradas de pareados y romances. Se intenta mantener la estructura del aria, dividida en dos estrofas, donde el último verso de la primera estrofa y de la última terminan normalmente en una vocal tónica; p.e: vv.120-141: aria de Melisa (abba-acdda); vv.513-524: aria de Fílida: ABAABA.

- d) versos cantados transformados en recitativos sin modificar el texto: vv. 500-505 son cantados por Fílida en la obra original; en la versión de Lisboa, se transforman en recitativo al igual que los vv. 1920-1927 del mismo personaje.

En general, predomina la adición de la estructura aria/recitativo; en concreto, se añaden dos arias *da capo* a Melisa, la graciosa; una a Cupido y dos a Fílida, la dama enamorada de Endimión y no correspondida e incluso, transforman en recitativo unos versos dialogados (endecasílabos); aquí vemos la importancia de la métrica nueva que se va incorporando a este tipo de obras, intentando imitar la práctica del *style noble* francés

¹⁴ Fernández San Emeterio alude a varias piezas manuscritas que se conservan de la música (49). Juan Hidalgo fue arpista de la Real Capilla ya en 1633 y colaboró con Calderón en algunas de sus obras (Cotarelo 56-57).

¹⁵ Como el fin de este trabajo es centrarnos en la posible influencia italiana de estas obras, solo vamos a transcribir en el Apéndice III los versos cantados añadidos y/o cambiados, sin hacer alusión a los dialogados, por no tratarse de una edición crítica. En el Apéndice II se puede leer la estructura métrica.

(Merimeé 156), para los recitativos; y para las arias, se acude a los versos de arte menor (pentasílabos, hexasílabos), dejando para otras escenas de la obra el popular octosílabo español.

Por otro lado, habría que destacar que estas adiciones acentúan la carga cómica de la graciosa – Melisa – y lírica de dos personajes como Cupido y Fílida, no es de extrañar la intensificación de estos rasgos, ya que la presencia de la música favorece la expresión de los sentimientos y el autor ha resaltado más lo risible como resulta convencional en la zarzuela española de su tiempo (Urzaiz, 36)¹⁶.

Hasta este momento no podemos asegurar el nombre del dramaturgo que añadió los versos de esta representación lisboeta y respecto a la música, parece que los musicólogos, tampoco pueden señalarlo (Morales 217-218, Nebra, ed.1996, 10).

A esta fiesta, en vez de un entremés, le acompañó el *baile de Filida y Menandro*. En él, los dos amantes son agredidos por Silvio y Anfriso, pastores desdeñados por Fílida, pero la rápida actuación de otros zagales impide que Menandro muera y al final, todos aceptan la elección de Fílida. Aquí, brevemente, solo quisiera señalar de nuevo presencia de arias y recitativos, además de las consabidas danzas. En definitiva, nos encontramos ante una obra repuesta y modificada en la que se ha subrayado aún más la influencia italiana en la parte musical en la obra principal y en el baile.

Un buen recuerdo tuvo que dejar en la capital lisboeta cuando en 1730 se volvió a representar, esta vez en un corral de comedias y por actores aficionados (Brito, Opera 14); desde luego, no era para olvidar según la descripción de la velada, recogida por Rodríguez Villa:

El día de San Fernando (...) donde hallé parte de la nobleza y peruanas de distinción que había convidado para una comedia de música, representada en un teatro de diversas mutaciones y algunas novedades en él, y la casa adornada como el día de San Felipe; y se les sirvió en cada jornada un refresco de todo género de dulces, frutas heladas, bebidas y chocolate (...) y la escalera alumbrada con hachas como también el portal (1872: 17-18).

Tuvieron que pasar varios meses hasta que el Marqués de los Balbases planeara y ejecutara la fiesta de *Las Amazonas de España* en enero de 1728¹⁷. Nos encontramos con una zarzuela homónima, de Cañizares, representada en la corte en 1720 para celebrar el nacimiento del infante don Felipe y con música de Giacomo Facco; de nuevo, hemos vuelto a comparar los textos y la obra lisboeta se trata de la misma que se representó en Madrid.

Sería la tercera vez que se llevaría a escena: se hizo en el Coliseo del Buen Retiro (22 de abril-12 de marzo de 1720) y el Corral de la Cruz (30 de julio, 10, 13 y 15 de agosto de 1724). Según Casademunt, debió de ser de gran importancia en la época para la transmisión del estilo italiano, como demuestran las sueltas conservadas (López Alemany 11) y que se pusiera en escena en la corte lisboeta con un motivo tan importante como las bodas del Príncipe de Asturias que, de alguna manera, sellaban la paz entre las naciones vecinas.

El distinto motivo de la puesta en escena queda muy bien reflejado tanto en la loa que se compuso como en el baile de Cupido y Venus. En la loa, encontramos como

¹⁶ Estamos trabajando en el estudio de las primeras zarzuelas del siglo XVIII y este parece un rasgo determinante. En su momento, verá la luz la publicación del artículo.

¹⁷ *Las Amazonas de España. Fiesta que se representó en el palacio del Marqués de los Balbases, Embajador extraordinario de su Majestad católica (que Dios guarde) con el motivo de haber hecho su entrada pública y de obsequiar el feliz tratado matrimonial del Serenísimo señor Don Fernando, príncipe de Asturias con la Serenísima Señora Infanta de Portugal, Doña María Bárbara, glorioso asunto de su comisión.* Lisboa Occidental: en la Patriarcal oficina da Música, 1727. Es una fiesta completa, dos actos, loa y *baile de Cupido y Venus*.

personajes a la Esperanza, el Poder, el Manzanares, Las tres Gracias, el Deseo, el Honor, el Tajo y la Majestad. Es un texto breve (102 vv.) en el que se ensalza a los reyes, los príncipes, infantas y las futuras bodas. Básicamente, toda la obra está en romance, con rima consonante aguda excepto las dos arias: una de ellas está compuesta por pentasílabos (abaabcdcdb), con rima consonante aguda, anteceditos por endecasílabos pareados; la segunda, la forman hexasílabos (abab), también con el mismo tipo de rima que la anterior.

Si en la loa para Madrid se hizo especial hincapié en que el público iba a presenciar una obra novedosa “en música italiana y en castellana la letra” en honor del recién nacido infante don Felipe (López Alemany 4); en Lisboa, se preguntan:

Gracia 3 ¿qué festejo es el que debe
 ser digna celebridad
 de esperanza, que propincua
 su decir es su callar?

Majestad Las Amazonas de España
 de armónica suavidad,
 célebre composición

la primer función será.

(Loa, vv.79-86)

Se representa haciendo notar su celebridad y el espíritu de los que la promueven: la esperanza que emana de la paz entre las naciones vecinas, sancionada por las dobles bodas. Otro elemento importante de la arquitectura de la fiesta fue el *baile de Cupido y Venus*, donde de forma galante y pastoril se representa el enfrentamiento entre Venus y Cupido, saldándose con el triunfo de este. En esta pieza además de danzas, encontramos arias y recitativos de la pareja protagonista, con las características ya señaladas anteriormente. La presencia de la danza en estos festejos, en vez del entremés, indica ya una notable influencia italiana (Carreras, *Entre la zarzuela y la ópera* 54).

Desconocemos hasta la fecha el compositor de la música para la representación en Lisboa de *Las Amazonas de España* (Brito, *Opera* 9 y Nebra, ed.1996, 10-12) pero lo que no podemos obviar es la importancia que esta obra tuvo en el momento de su estreno (1720) en el desarrollo de la influencia italiana en España (López Alemany 10) y que, posiblemente, por este motivo fue llevada a las tablas en Lisboa ante la corte: no podemos dejar de pensar en un músico italiano, tan presentes en la corte portuguesa. Por otro lado, Cetrangolo resalta la coincidencia de que en varias loas -cuya música fue compuesta por Giacomo Facco-, los versos que unen las dos partes del aria terminen en -á (1992, 99-101) y así sucede con la primera aria de esta loa. No queremos apostar decididamente por este músico como compositor de la loa, pero valga solo como detalle a tener en cuenta en otras investigaciones que se lleven a cabo sobre él y su música, aunque, sin que aparezcan datos documentales fiables, resulta difícil la adscripción de una obra a un autor u otro.

El último festejo con el que culminó la estancia lisboeta del embajador fue la representación de *Amor aumenta el valor* (1728)¹⁸. Si hasta aquí el embajador recurrió a obras ya representadas, en esta ocasión, José de Cañizares compuso toda la fiesta, de tema histórico romano, incluidos los géneros menores, y desde el punto de vista musical es un *pasticcio*: el primer acto lo compuso José de Nebra, el segundo, Felipe Falconi; la loa y el tercer acto, Facco. La música tiene claramente influencia italiana, con abundantes arias y recitativos. Además, como era de esperar la “puesta en escena” por parte del Marqués también fue adecuada a su misión y encargo: se editaron sueltas de la fiesta, con una encuadernación especial para la Familia real, hubo agasajos de todo tipo... (Rodríguez Villa 239-240).

El Marqués de los Balbases diseñó estos festejos no solo desde un punto de vista diplomático y representativo de la monarquía hispánica, sino también quiso demostrar cómo la presencia de lo italiano, tan importante en el ámbito de la música y del teatro, estaba presente en la corte española; así lo transmitió y así nos ha llegado tanto en la tradición teatral española como en la portuguesa. Las bodas, los festejos y la música supusieron diversos puentes que se tendieron entre la península ibérica y la itálica, dando como resultado unas formas propias de adaptación de la música y del género operístico en cada país.

¹⁸ *Amor aumenta el valor, fiesta que se ejecutó en el Palacio del Marqués de los Balbases, Embajador extraordinario de su Majestad católica (que Dios guarde) en esta corte con el plausible motivo de haberse efectuado los desposorios del Serenísimo señor príncipe de Asturias don Fernando con la Serenísima Señora Infanta de Portugal, doña María. En _____ de enero de 1728.* Lisboa Occidental: en la Patriarcal oficina da Música, 1728 [con loa, *La cuenta del gallego*, entremés y *La estatua de Prometeo*, sainete].

OBRAS CITADAS

Manuscritos e impresos

Amazonas de España, Las. Fiesta que se representó en el palacio del Marqués de los Balbases, Embajador extraordinario de su Majestad católica (que Dios guarde) con el motivo de haber hecho su entrada pública y de obsequiar el feliz tratado matrimonial del Serenísimo señor Don Fernando, príncipe de Asturias con la Serenísima Señora Infanta de Portugal, Doña María Bárbara, glorioso asunto de su comisión. Lisboa Occidental: en la Patriarcal oficina da Musica, 1727.

Cañizares, José de, *Amor aumenta el valor, fiesta que se ejecutó en el Palacio del Marqués de los Balbases, Embajador extraordinario de su Majestad católica (que Dios guarde) en esta corte con el plausible motivo de haberse efectuado los desposorios del Serenísimo señor príncipe de Asturias don Fernando con la Serenísima Señora Infanta de Portugal, doña María. En _____ de enero de 1728.* Lisboa Occidental: en la Patriarcal oficina da Musica, 1728 [con loa, *La cuenta del gallego*, entremés y *La estatua de Prometeo*, sainete].

---, *Serenata armónica intitulada: La Briseida, escrita por _____.* Puesta en música por Don Francisco Coradigni. Ejecutada por la Compañía de la señora Petronila Gibaja. Año de 1745. [s.l.] [s.¿].

Festejo harmónico que en obsequio del día del nombre de Su Magestad católica (que Dios guarde) celebró en su palacio el Marqués de los Balbases, su Embaxador extraordinario en esta corte, en el primero día de Mayo, Lisboa occidental, En la Patriarcal Oficina da Musica, 1727.

Fiesta, que en obsequio de el día de el Nombre de el Serenissimo Señor Principe de las Asturias celebró en su palaxio el Marques de los Balbases, Embajador extraordinario de su Majestad católica (que Dios guarde) en esta corte en el día 30 de mayo. Lisboa occidental, En la Patriarcal Oficina da Musica, 1727.

“Terza feyra 15 de Abril de 1727 entrou en Lisboa, o Excelentissimo Marques dos Balbases...”, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms 506, fol. 1r.

Bibliografía general

Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Madrid: Fundación Juan March, ed. Castalia, 1976.

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española.* Madrid: Gredos, 1984.

Brito, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the eighteenth Century.* Cambridge: University Press, 1989.

---“Vestigios del teatro musical español”, *Revista de Musicología*, vol. V, 1982, pp.325-335.

Carreras, Juan Antonio, “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanías en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”, *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz ed. Berlín: Reichenberger, 1996, pp. 49-77.

---, “Terminare a schiaffioni”: la primera compañía de ópera en Madrid (1738/1739)”, *Artigrama*, núm. 12, 1996-97, pp.99-121.

Cetrangolo, Annibale. *Esordi del melodrama in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729.* Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1992.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.

Facco, Giacomo y José de Nebra. *Amor aumenta el valor: ópera*. Libreto de José de Cañizares, edición crítica de Luis Antonio González Marín. Madrid: ICCMU, 2011.

Fernández San Emeterio, Gerardo. *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre su vida y obra*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011.

Fréches, Claude-Henri, “Le théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal et l'évolution du goût au Portugal d'après la Gazeta de Lisboa de 1715 á 1739” *Bulletin des Études Portugaises (Institut Français au Portugal)*, vol. XXVI, n°5, 1965, pp. 95-110.

Leal Bonmati, M^a del Rosario. “José de Cañizares y el teatro cortesano” Cinta Canterla (ed.): *Nación y Constitución: de la Ilustración al Liberalismo. Congreso Internacional organizado por la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Sevilla: Sociedad Española de Estudios del s. XVIII-Universidad Pablo de Olavide - Junta de Andalucía, Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa, 2006, pp. 451-476.

López Alemany, Ignacio. “En música italiana / y castellana la letra”. La llegada del estilo italiano al teatro palaciego de Felipe V (170-1724)”, *Dieciocho*, vol. 31.1, 2008, pp. 7-22.

Merimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.

Morales, Nicolás. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V, 1700-1746*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.

Nebra, José, *Amor aumenta el valor. Melodrama. Primer acto. Música de _____*. Texto de José de Cañizares. Estudio y transcripción M^a Salud Álvarez Martínez, Institución “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 1996.

Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso. “Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el patio de las Arcas”. Actas AISO: 1990, pp. 819-828.

---, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)”, *El escritor y la escena. Actas del I de la Asociación Internacional de teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 1993, pp. 279-273.

Rodríguez Rodríguez, José Javier, “Diogo Correa de Sá, Fiesta de zarzuela (Lisboa, 1716). Presentación y texto”. *Criticón*, vol. 77, 1999, pp. 71-139.

Rodríguez Villa, José “La embajada extraordinaria del Marqués de los Balbases a Portugal en 1727”. Madrid: Imp. Y Est. M. Rivadeneyra, 1872.

Saraiva, José Hermano, *Historia de Portugal*. Madrid: Alianza, 1989.

Urzáiz Tortajada, Héctor. “El desvergonzado en palacio: los graciosos de las comedias mitológicas”. *Acotaciones*, 2006, pp. 1-38.

Urzáiz, Merimée, Álvarez

APÉNDICE I. Estructura métrica *del Festejo armónico* de Lisboa

Recitativos

| Versos | Sílabas | Rima | Estrofa |
|----------|-------------|------------|---------------------------|
| 17-31 | 11 y 7 | Consonante | ABbABCCDDEEFFGG |
| 40-53 | 6,7,8, y 11 | consont | aAbBCCdDeEFFGG |
| 80-92 | 11 y 7 | consont | - - AA-bbCCDDEE |
| 102-122 | 11 y 7 | consont | ABBAACC- DEEDDFFGghIII |
| 139-146 | 7 | consont | -abcba |
| 147-159 | 11, 10 y 7 | consont | -AAbBCCDDeEFF |
| C168-176 | 11 y 7 | consont | -AAbbBCCdD |
| 183-189 | 11,10 y 7 | consont | AbbAaCC |
| 198-208 | 11 y 7 | consont | AABcbCCDD- |
| 217-227 | 11 y 7 | consont | ABBAaCCdDeE |
| 236-244 | 11 y 7 | consont | -AABBCCdD |

Arias

| Personaje | Verso | Sílabas | Rima ¹⁹ | Estrofa |
|---------------------|---------|------------|--------------------|------------------|
| Sonata | 1-16 | 6 | -á,-ó, consont | abbacdcd-- |
| Fama | 32-39 | 5,6 y7 | -ó, -á | aa-cddac |
| Inmortalidad | 54-79 | 5 | consont | aaaa-b cdcdeeb |
| Poder | 93-101 | 5 y 7 | consont | -abcxcb-- |
| Logro | 123-138 | 7, 10 y 11 | -á, consont | ABABBACdDEffFEGG |
| Inspiración y Poder | 139-146 | 7 | -á,é,í consont | -abcba |
| Fama | 160-167 | 6 | -é, consont | Aabcddbc |
| Inspiración | 177-182 | 8 y 4 | -é, -í, consont | --abba |
| Poder | 190-197 | 5, 6 y 7 | -á, consont | Abcdbacd |
| Logro | 209-216 | 8 | consont | aa-bccab |
| Inmortalidad | 228-235 | 7 | consont | a-ab-ccb |
| Coro | 245-253 | 8 | consont | Abaababaa |

¹⁹ Especifico en este apartado y en el siguiente las rimas agudas por la importancia que tienen para las *arias da capo*.

APÉNDICE II. Estructura métrica de los versos cantados añadidos en la representación lisboeta de *Endimión y Diana* de Melchor Fernández de León

| Personaje | Verso | Sílabas | Rima | Estrofa |
|----------------------|------------|-------------|-----------------|--------------|
| Melisa recitativo | vv.115-119 | 7 y 11 | consonante | abACC |
| Melisa aria | vv.120-141 | 6 | -é, -í consont | abba-cddeec |
| Filida recitativo | 500-505 | 6 y 10 | consont | aabbcC |
| Filida recitativo | 505-511 | 7 y 11 | consont | AbBAacc |
| Filida aria | 512-523 | 11 y 12 | -á, -ó, consont | ABAABA |
| Filida recitativo | 524-525 | 11 | consont | AA |
| Melisa recitativo | 12... | 6,7,11 y 12 | consont | AABbcCDD |
| Melisa aria | 12... | 4 y 8 | -ó, consont | -aabb-bccb |
| Cupido Recitativo | 1487-1492 | 7 y 11 | consont | aABBCC |
| Cupido aria | 1493-1506 | 7 y 11 | -ó, consont | aabcc-b |
| Cupido Recitativo | 1507-1508 | 10 | consont | AA |
| Fílida recitativo | 1920-1927 | 11 | consont | -A-A-A-A |
| Filida aria | 1928-1940 | 5 | consont | abbccdabcccd |

APÉNDICE III. Versos cantados añadidos en la representación lisboeta de *Endimión y Diana*, de Fernández de León.

I Jornada

v.114: *add* aria y recitativo de Melisa

Recitando Melisa ¡Qué mecánico estilo! / ¡Qué indecente lenguaje! / No se da mi desdén ni el menor filo / con un lacayo introducido a paje, / que es desdén de mi superior linaje.

Aria Dirá, ya se ve / que muere por mí, / que ya le rendí / porque la miré. / ¡Qué simple, qué bestia! / ¡Qué tonto es usted! / Pues a una hermosura / tan osca y tan pura, / la amagan sus bríos, / que arroja albedríos / así con el pie. Dirá, ya se ve / que muere por mí, / que ya le rendí / porque la miré. / ¡Qué simple, qué bestia! / ¡Qué tonto es usted! / Pues a una hermosura / tan osca y tan pura, / la amagan sus bríos, / que arroja albedríos / así con el pie.

vv. 500-505 son cantados por Fílida en la obra original; en la versión de Lisboa, se transforman en recitativo: Antorcha brillante, / imagen constante / de mi desventura, / pues si tu luz pura, / tan siempre encendida, / siempre te está costando la vida.

v. 505 *add. Recita Fílida* De mi amante dolor imagen bella, / mi pesar eternizas / pues reduciendo a frágiles cenizas / la ardiente llama y la inmortal centella, / me la explicas con ella, / pues mi vida presume / que la alimenta el mal, que la consume. *Aria* Déjame, antorcha, tu luz envidiar / al ver que un suspiro le apaga su ardor, / y muchos no logran mi incendio templar / más hay la distancia de fuego a explicar / de mármol a cera, de olvido y amor, / y en uno es morir lo que en otro durar. Déjame, antorcha, tu luz envidiar / al ver que un suspiro le apaga su ardor, / y muchos no logran mi incendio templar / más hay la distancia de fuego a explicar / de mármol a cera, de olvido y amor, / y en uno es morir lo que en otro durar. *Recitado* Y puesto que el que dueres encendida, / la vida guarda a quien guardó tu vida:

II Jornada

v. 1236: *add Melisa recitado* Llegase a mí, tal como usted, un mocito, / haciendo con la boca un pucherito, / y diciéndome: dueño de mi vida, / por ti anda derretida / mi alma enamorada. / ¿He de ser yo tan necia, y tan cuitada / que crea sus palabras y sus modos? / Un demonio para él y para todos. / *Aria* A una boba que se arroba / y el alma se le pasea, / que le crea ero yo, / esas no, / que el amor, aunque soy, / me embistió. / Y no es fácil me desbarre, / que el cariño dice arre, / p ero el juicio dice soo. *Vase*

vv. 1487 *add* recitativo de Cupido: Triunfe de amor dormido, amor despierto, siendo competido, / pues su quietud Diana solemniza / como el fuego se encubre en la ceniza, / mas al soplar los celos en quien ama, leve hoguera produce inmensa llama. *Aria* Parece que restaura / con lento soplo el aura / a un confiado amor. / Mas al soplar desvelos / el huracán de celos, / vesubios son de un alma / la envidia y el furor. *Recitado* No hay que fiarse de traidor halago, / que parece delicia, y es estrago.

vv. 1920-1927 se convierten recitativo de Fílida: éste es, injusta diosa, un desavarío / éste un delirio es, tirano aleve, / que en la disposición que presta el alma / la llama eterna del furor enciende. / Estos son celos, tan cruel achaque / que la vida que llega a padecerle / siempre dura, pues todas las desdichas / no aciertan a llegar, porque la temen. /

v. 1928: *add Fílida Aria* Rabiosa, airada / ya sin temores, / procuro horrores / pues celos siento / furias aumento, / para acabar. / Y arrebatada / de mis furores / ansias y ardores / de mi tormento / la voz al viento / y el cuerpo al mar.

María del Rosario Leal Bonmati es Profesora Adjunta en la Escuela Superior de Tecnología y Gestión de Portalegre, del Instituto Politécnico de Portalegre. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Su investigación está dirigida hacia el teatro de transición entre los siglos XVII y XVIII: teatro cortesano, teatro y música, ediciones de zarzuelas (*Acis y Galatea*, de José de Cañizares) y corrales de comedias.

mrlealb@gmail.com