El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII

Danièle Becker
Université de Paris IV Sorbonne

De sobra son conocidas las aportaciones de la música ya a principios del siglo XVII, con una función casi entremesil dentro de las mismas jornadas de la comedia: se trata entonces de *scènes de genre*, justificadas por las necesidades de la acción o de su mismo descanso, como no se trate de una mera ambientación o *captatio benevolentiae* del público, v.g. las obras de Lope de Vega o las de Tirso que desarrollan verdaderos "pasos musicales" a veces (*Peribáñez, Don Gil de las Calzas verdes*, etc.). Por otra parte, las máscaras e invenciones con sus argumentos sacados de libros de caballería y afines, dejan gran papel a la pantomima y a la música con cantos.

La llegada de ingenieros florentinos y luego romanos permite al teatro de corte alzarse a mayor lujo para los ojos y exige, por consiguiente, otro tanto para los oídos, siquiera para cubrir el ruido y rechino de la maquinaria-que mueve nubes, tronos que suben y bajan, escotillones y, más aún, para comentar la aparición o desaparición de algún protagonista de marca: rey, princesa, dios etc.

Pero aún se trata de música funcional a bajo nivel, aunque permite la intervención de coros más o menos breves en un principio (unos dos versos), pero que se podrán repetir según lo exija el espectáculo (véanse por ej., las didascalias de las fiestas de Calderón).

La influencia más o menos remota del teatro musical italiano hace que la corte y, a su vez, unos dramaturgos de categoría se planteen la cuestión de su posible traslado a España. Destacaría, a mi ver también, cierta influencia francesa debida a la reina Isabel de Borbón que dejaba una corte donde tenía gran éxito el *Ballet de Cour* con argumento, decorados, vestuarios suntuosos, cantos y músicas, más bien sencillas pero con su mínimo de orquesta de cámara.

En España queda excluido, en un principio, que tales espectáculos se hagan en un teatro urbano, que no está en condiciones de acogerlo, ni por su escaso equipo ni por la impreparación del público que considera el papel de la música y de los o las cantantes como de mera diversión, corta y graciosa.

Puede decirse que a no tener los reyes preocupaciones más urgentes por los años cuarenta, la corte hubiera aprovechado mucho antes de lo que hizo, la oportunidad de la presencia del nuncio Rospigliosi. De modo que con la llegada de la joven Mariana se abre una nueva era para el teatro palaciego, que se percibe como teatro solemne y de fiesta, para ocasiones especiales de nacimientos principescos, bodas, onomástica de reyes o celebración política.

Siendo así, el tema tratado ha de ser relevante y debe permitir el juego natural de las tramoyas, del lujo entre personajes que, a la fuerza, serán prodigiosos y tendrán que salir con su música en las ocasiones portentosas.

La década de los años 1650-1660 muestra los tanteos de los poetas para poner a punto un género de obra que admita mayor participación de la música, y de modo no artificial sino justificado por los acontecimientos del argumento.

Hay quien, como Calderón, piensa que la solución estriba en intercalar un sarao, iniciar la obra o una jornada con una convocatoria al templo para cualquier festejo, lo que permite una intervención de coros con sinfonías preliminares, si cabe dentro, hasta que entre la sacerdotisa solista, o el cuatro de las ninfas. También algún baile de labradores y labradoras puede amenizar fiestas reales en general. En ocasiones, puede cantar un coro de damas o un o una solista, algún tono de cámara que venga más o menos a cuenta con el estado de la protagonista. A partir de los años de 1657 se añaden los pasos de la graciosidad con las seguidillas dialogadas (*El laurel de Apolo*).

Sin embargo, esto no basta a crear un género nuevo. Así lo ve Calderón que practica lo que acabamos de describir desde las primeras fiestas de tema mitológico de los años 1634-1635.

El segundo paso será la introducción del recitativo, más bien en boca de un dios o de mensajero divino. A veces se llega a dos personajes divinos capaces de desempeñar estos papeles, cuya música puede atribuirse esencialmente a Juan Hidalgo. Dichas intervenciones empiezan en la jornada segunda y se producen una o dos veces por jornada como máximo (*La Fiera, el Rayo y la Piedra*, 1652).

En *Pico y Canente* de Luis de Ulloa y Pereira (1656) canta Cupido, pero también la protagonista Canente, ya en la jornada 1ª. Novedad es la introducción de un lamento en la J. 2ª y el cuadro de la muerte de Canente en la J. 3ª que pretenden introducir pasos de la ópera de Monteverdi, en dosis homeopática, ya que aquí todo acaba en *lieto fine* por un sarao y danza del Hacha llevado por la propia Canente.

En cambio *Las Fortunas de Andromeda y Perseo* de Calderón, con música de Hidalgo, no se aparta del esquema teatral de la gran comedia, si bien por su parte el músico proporciona un eco del estilo italianizante (1653, Houghton Lib.: Mss. Typ. 258 H.). Paulatinamente se intenta tratar de temas tocantes a la música como justificación de la intervención de cantante solista: *Pico y Canente* es uno de ellos, pero también *Euridice y Orfeo* (aunque en la obra de Solís, no parece cantar Orfeo). Los argumentos en torno a Apolo, Eco, Alfeo y Aretusa, Mercurio y Argos, Circe y cualquier canto mágico, favorecen también esta práctica, a lo largo del siglo y después.

En este mismo período encontramos, bien en Italia y a finales de siglo en Francia, v.g. los mismos temas tratados en óperas. En ocasiones especiales la música invade los géneros menores de la loa, el baile y fin de fiesta, de modo que, a finales de siglo, la zarzuela de dos jornadas completa tendrá loa, y dos bailes totalmente cantados. Se trata siempre de encargos para cumpleaños, onomásticas o celebraciones para reyes o próceres desde luego, es decir para quien puede proporcionar orquesta y compañía de cantantes suficiente.

Otro intento, de Solís primero, y luego practicado en varias fiestas, entre las cuales los *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo son los "Triunfos" que llevan al

escenario las lides caballerescas (cf: *Lides de Amor y Desdén, Triunfos de Amor y Fortuna*) que se inspiran en los *Trionfi* italianos y en la práctica música de este teatro (cf. la *Hipermestra* de Moniglia y Cavalli, 1658).

Los años 1657-1661 reúnen, con motivo de nacimiento y bodas, todos los estilos de teatro musical, ya descritos, y por describir: los triunfos de Solís y los de Diamante (*Triunfos de la Paz y del Tiempo*), *El Laurel de Apolo* de Calderón, las églogas del *Golfo de las Sirenas, La Púrpura de la Rosa* en una jornada como el Triunfo de Diamante y, por fin, la tragedia musical u ópera de *Celos aun del aire matan*, que se hizo al año siguiente de la más tradicional comedia mitológica *Los tres afectos de Amor: Piedad, Desmayo, y Valor*. La obra de Solís, con música de Hidalgo, en tres jornadas y prólogo introductivo que expone las justas de Amor y Fortuna, merece especial atención. Solís propone un modelo de argumento y de tratamiento que volveremos a encontrar: el paralelismo y antagonismo de soluciones para dos acciones mitológicas que se desarrollan a un tiempo o alternativamente. Cada motivo es de igual importancia y así se duplican las intervenciones musicales. Coros de Diana y de Venus, Coros de cada protagonista, solistas protagonistas humanos y divinos, graciosos o pastores en general, abundancia de personajes que llegan a formar dúos, y coros de solistas. Tres tonos nos quedan de Hidalgo (Ms. M. 3880/21, 44, 48) de los veinticinco o seis de que debía constar la obra. Nada falta a este teatro de tramoyas: el plano de los dioses, el de los protagonistas nobles, el de los pastores y segundos papeles, el teatro en el teatro con sus espejismos y sueños en que se manifiestan alegóricamente, los afectos y pasiones del protagonista, cuando no se trata de visiones a distancia, mágicas que permiten tomar una decisión.

Si bien estos números, aunque de cierta extensión unos de ellos, no bastan a clasificar la obra entre las líricas, la variedad de sus recursos contenta al espectador oyente en varios aspectos: ha de atender a dos intrigas, verse suspenso por los prodigios de las tramoyas y decorados, las intervenciones de nada menos que doce coros, amén de los dos de bienvenida. Del mayor o menor desarrollo de éstos depende la impresión musical del espectáculo: algunos se cantaban "dentro", otros desde arriba, otros bailando, otros en estilo de ceremonia, otros de *Vox Dei* breve que contesta a las preguntas de los protagonistas. Por su misma teatralidad, podemos hablar de un tratamiento operístico de dichos coros, que al comentar la acción desempeñan el papel de los coros de la tragedia griega en alguna ocasión. También se oyen tonadas en situación, cuya forma de coplas con estribillo coreado a modo de responso no es nueva, aunque la vemos de modo más frecuente en las chanzonetas a lo divino desde finales del siglo XVI. Además el "tono" o "tonada" funciona como descanso y reflexión antes de un paso decisivo: esto contradice el papel propiamente operístico y no puede equipararse a la función del "aria" ni del recitativo arioso que precisamente sirve para el progreso de la acción.

Dichos tonos no requieren voces de gran categoría a no ser que el (¿?) o la cantante solista introduzca el *nuovo stilo* ponderado por Caccini en 1601, conviertiendo la sencillez del tono en alarde de canto más o menos discreto. La *Vox Dei*, amén de los coros celestiales que disimulan el posible rechino de las tramoyas, sale también en el peligroso ejercicio del recitativo con escaso guión "secco" que requiere voz muy

diestra; pero al darse sólo una vez, en boca de Mercurio, adquiere un realce que no ha de cansar la "cólera española".

La obra de Solís es buen exponente de lo que debe ser una "fiesta grande de música" palaciega. Notamos también como Solís enlaza el final de fiesta de la graciosidad con lo serio de la gran comedia. Cosme, ex Coridón de la comedia, esposo de Bernarda Ramírez que hacía de Siquis, cuenta a su manera lo que acabamos de presenciar y se opone terminantemente a las bodas de Siquis, su mujer, con Cupido. Empalma este paso cómico con una máscara de baile popular, y luego con el parabién a los Reyes que aparecen en una mutación del cielo con el recién nacido Felipe Próspero.

1659 es año de novedades. En una jornada, tanto Calderón en *la Púrpura de la Rosa* como Diamante en sus *Triunfos de la Paz y del Tiempo* reúnen los ingredientes de la futura zarzuela, con loa que es más prólogo, en rigor. Si bien *La Púrpura* "ha de ser toda música", las ninfas cantan recitativos, Venus, Adonis, Amor y Marte añaden tonadas a solo, hay máscara de cuatro Alegorías: Temor, Sospecha, Ira, Envidia que intervienen a solo y coreando, amén del coro de Ninfas y del duo de graciosos Chato y Celfa en un tono de Marín "No puede Amor", recuerdo de *Las Armas de la Hermosura*. Contamos quince "pasos" o escenas que son como un resumen del teatro calderoniano.

Por su parte Diamante, en 22 "pasos" y cuatro cuadros que integran 26 piezas cantadas, amén de partes habladas, da una reducción de lo que pudiera ser gran comedia si no fuera tan exiguo el tema: "Dar tiempo al tiempo para que Amarilis con la Paz consienta al amor de Liseno." En esta ocasión Diamante se acerca más al modelo futuro de la zarzuela que Calderón, quien intenta preparar al público al acontecimiento de *Celos aun del aire matan*.

En *Celos*, Calderón sigue su modelo de comedia en tres jornadas, e Hidalgo le pone música de recitativo arioso, como lo hacía Cavalli en Venecia. Pero los libretistas de Cavalli, acostumbrados a la variedad métrica de la *fávola* y de la *cantata* madrigalesca, le proporcionaban materia que le dejaba mayor libertad en la composición. Acaso esta rigidez fue causa del mitigado éxito de la fiesta, cuyo eco vuelve en el fin de fiesta ridículo de *Los cielos premian desdenes* de 1699 (nueva versión de *Jupiter y Yoo* o *Los celos hacen estrellas* de J. Vélez): la última moda del concierto lírico para el hidalgo de provincia es un remedo de la primera escena de la primera jornada de *Celos aun del aire matan*.

Los años 1661-1675 ven la constitución de este nuevo género literario de dos jornadas que llamaremos la zarzuela "primitiva", encabezado por Diamante, al lado de las grandes comedias de música de Caldéron en su mayoría, aunque el mismo Diamante y otros escriben también en este género.

Decimos género literario, porque la zarzuela no se constituye aún como género musical.

Como género literario, la zarzuela se mantiene con la gran Comedia música en los temas mitológicos, pero al revés de ésta sigue un rumbo más festivo.

- Los mitos se escogen entre los más intrascendentes de las *Metamorfosis* de Ovidio.

- A pesar de los títulos de aspecto paremiológico, (v.g. *Los celos hacen estrellas* ..., *Los cielos premian desdenes* ...) no se pretende sacar ninguna moraleja práctica de la anécdota. (Pasará lo mismo con la gran comedia música en el último cuarto del s. XVII.)

- Los argumentos se reducen a las aventuras de Cupido, travieso o airado, o a explicaciones cosmológicas, en *Alfeo y Aretusa, Jupiter y Semele*...

En general, los dioses olímpicos tienen más de Offenbach que de la tragedia griega: se sacan al escenario las aventuras de Jupiter o de Apolo con ninfas, semi-diosas o princesas, lo que justifica el tono festivo y *lieto fine*. Nadie se interesa por el argumento ni por los protagonistas, sino por la invención de pasos y peripecias inauditos que nos lleven al conocido final.

En cuanto al aspecto musical, irá creciendo en número y variedad pero sin traer más novedad que lo iniciado anteriormente.

El dramaturgo ponía sus versos cantados, primero en boca de terceros, cuartos o quintos papeles, de la graciosidad o de acompañamiento. Ahora les da más categoría: los asciende a segundos papeles (o intriga secundaria) y en ocasiones, uno o una de los protagonistas debe cantar también.

Se nota este paso rápido en *Alfeo y Aretusa*: en la intriga secundaria entre Jupiter y Calixto, canta Calisto un lamento de estribillo con coplas "secas" (dice J. Sage que llegó a ver el Ms HC/824a de la Hispanic Society). En dicha obra, cantan los dioses Jupiter, Amor, Venus, Diana, Iris y el Desengaño, así como las ninfas músicas Amarilis y Clori – o sea papeles 2º, 3º y 4º que necesitan a lo menos ocho solistas y ocho coristas para dos coros, si consideramos que los papeles de Iris y Juno pueden desempañarlos las que hicieron Clori e Amarilis. La distribución lírica es importante, pero los primeros papeles siguen hablados, conforme a la norma:

En la loa, dice así el Regocijo:

> ... una representación
> de los amores de Alfeo
> que a manera de comedia
> ni lo es ni dexa de serlo
> en dos actos dividida,
> donde al estilo atendiendo
> de las Zarzuelas se cante
> y se represente haziendo
> de otra fábula episodio
> y templando los conteste.

La estructura de la obra es todavía compleja y puede leerse como la del cuadro de Velázquez de las Hilanderas. Además, como se trata de festejar las Bodas del Condestable de Castilla, todavía se evocan los peligros del amor-deseo, pero no la necesidad de las bodas.

Con *Jupiter y Semele*, ya cantan los protagonistas, y ya se asenta de modo claro que la voz cantada es voz divina. Así, cuando Venus y Juno se disfrazan de ninfas de Semele, pierden su dulce música, y la recupera Juno cuando se muestra como diosa. Venus, que no es cantante, tiene ninfa que le sirve de Trujamán músico. Ambas se acompañan de un coro. Jupiter, incluso en forma "mortal" no pierde totalmente su poder de persuasión divina, además se dirige a Semele cuyo destino ha de ser divino, de modo que los coloquios entre ellos se desarrollan entre hablado (la cuarteta) y cantado (el estribillo de tres versos). Carecemos de la partitura, pero suponemos que Hidalgo idearía un tipo de *Sprechgesang* para unir ambas expresiones, propia de Jupiter y Semele, que deben ser cantantes de categoría por lo difícil que resulta el paso constante entre ambos registros.

El mismo Diamante tiene dudas al respecto, y las pone en boca de sus graciosos, Neblí y Tajarote:

Neblí: – ¿"Esto de cantar es bueno
unos y hablar otros? *Tajarote*: – Sí.
Neblí: – ¿ Y por qué se haze? *Tajarote*: – Por esso.
Neblí: – Concluyome tu razón".

Diamante sacrifica en aras de la moda, y al deseo de adaptar "lo bueno" del teatro lírico italiano. Si Neblí sigue censurando, parecerá majadero. Neblí promete humilde: "No censuraré otra vez". Y contesta Tajarote: "Así parecerás cuerdo". Uno se pregunta cómo debe interpretar las palabras de Tajarote.

Si bien se italianiza paulatinamente el estilo de canto, pero sin pasar de la práctica de Cavalli hasta la llegada de Durón, el teatro de zarzuela no experimenta cambio notable de estructura, ni por parte de los músicos que sobreviven hasta los años 1684-85 poco más o menos. De Juan de Navas hijo, sólo conocemos su participación con Durón a la zarzuela de *Apolo y Dafné*.

En cuanto a los poetas a los cuales cabe añadir Bances Candamo, todos se dedican mayormente al teatro de comedia hablada, si bien se nota un cambio de métrica con cierto abandono de la antigua preeminencia del octosílabo a favor de metros más cortos o más acentuales.

Sin embargo, con la llegada de María Luisa de Orleans, los músicos de la corte tuvieron oprtunidad de leer y oír partituras de las tragedias músicas y primeras óperas de Lulli y Quinault. No conocemos el repertorio que tocaron los músicos de la ópera francesa que acompañaron a la reina, pero es de notar que, al año, los Jesuitas propusieron una zarzuela *Vencer a Marte sin Marte* o *Cadmo y Harmonia*, lejano recuerdo del *Cadmus et Hermione* de 1673 de Lulli, que se reponía en París aún en 1679. Del mismo modo, la tragi-comedia ballet de *Psyché*, la pastoral *Le triomphe de l'Amour* (sobre Diana y Endimión) de 1671 y 1672 pudieron motivar la reposición de

la *Psiquis y Cupido* de Calderón para la reina en 1679, la composición de *Venir el Amor al Mundo*, por Melchor Fernández de Léon para junio de 1680 (con episodio de Psiquis y Cupido) o la de *Endimión y Diana* del mismo.

Con M. Fernández de Léon la zarzuela adquiere más tono de libreto, aún muy hispánico, con referencia al Ay, ay, ay, la seguidilla, la letrilla, fuera de Cupido que añade ariosos italianizantes en *Venir el Amor al Mundo*, por ejemplo. La llegada de la melómana Mariana de Neubourg en 1690, la del nuevo maestro S. Durón en 1691, y los nuevos poetas, Cañizares, Clavijo, y luego Zamora, más próximos a Quinault que a Calderón, cambian el rumbo de la zarzuela. Esta reúne música y poesía en un afán común de diversión y alegría festiva, a pesar de los contradictores:

vg. la loa de *Los cielos premian desdenes*:

...prompta
la más cómica zarzuela
en bien sonora armonía
que al oido se franquea
ajustada: sera ahora
que hay tan pocos que le entiendan
y que de ingenios vivaces
hay poquísima cosecha...

En esta obra de Clavijo, la zarzuela se vive como género musical: así lo expresa el gracioso Fauno a Zelfa, graciosa:

Para otra vez, Zelfa mía
pues tan bien cantas que encantas
te advierto que no ha de ser
la conversación rezada
porque para las zarzuelas
se inventaron las gárgaras.

Venció el músico. ¿Una mera comparación entre *Los celos hacen estrellas* de J. Vélez e Hidalgo y, sobre el mismo tema, *los cielos premian desdenes*, del conde de Clavijo y Durón o Navas? en 1699, muestra en la segunda un elenco de números musicales casi dos veces mayor. En el fin de fiesta de la segunda se remeda no sólo la ópera de *Celos aun del aire matan*, sino el modo de cantar de sus creadores, ponderando la pobreza de la orquesta con dos harpas, cuando al final, después de las seguidillas burlescas, sale toda la orquesta brillante de la nueva zarzuela. La obra necesita 9 cantantes femeninas, un cantante gracioso, tres hombres que representan y dos coros músicos femeninos con sus "corifeas". La de Juan Vélez necesitaba seis o siete cantantes, coro de labradores, y ninfas. Dos jornadas parecen pocas: las comedias palaciegas caerán a su vez en la trampa del canto y de la tramoya hasta la reforma moratiniana. La zarzuela se anega entre la ópera italiana y sus seguidores, y la tonadilla más o

menos satírica de la sociedad. En realidad la zarzuela palaciega ha perdido su legitimidad con los Borbones.

BIBLIOGRAFIA

Obras dramáticas

Bances Candamos, Francisco Antonio de

1686 *La comedia de Duelos de Ingenio y Fortuna*. Fiesta Real que se representó a Sus Magestades en 15 de noviembre de 1686. Madrid.

1722 *Poesías Cómicas. Obras posthumas*. 2 vols., Madrid. "Como se curan los zelos y Orlando Furioso". Vol. 1, pp. 177-223. "Fieras de Zelos y Amor", Vol. 2, pp. 150-179.

Calderón de la Barca, Pedro

1973 *Comedias*. Madrid (cit. por ed. facsímil de D.W. Cruickshank y J.E. Varey, 19 vols., Londres 1973).
"Las Fortunas de Andromeda y Perseo". Vol. 15, pp. 1-51.
"El Golfo de las Sirenas", vol. 10, pp. 493-517.
"El laurel de Apolo", vol. 8, pp. 189-203.
"Celos aun del aire matan", Vol. 16, pp. 259-292.
"La estatua de Prometeo". Vol. 12, pp. 37-56.
"Eco y Narciso". Vol. 10, pp. 50-89.
"El castillo de Lindabridis". Vol. 18, pp. 417-470.
"El jardín de Falerina". Vol. 12, pp. 163-178.
"La púrpura de la Rosa". Vol. 8, pp. 203-218.

Cañizares, Joseph de

1679 *Salir del Amor del Mundo*. Ed. por A. Martín Moreno, con música de Sebastián Durón, Málaga: S.E.M.

Diamante, Juan Bautista

1667 *Comedias escogidas*. Madrid.
"El laberinto de Creta". Parte 27, pp. 167-189.

1670 *Comedias*. 2 vols. en 4°, Madrid (1º vol. 1670, 2º vol. 1674).
"Pasión vencida de afectos" (1659). Vol. 1, pp. 123-157.
"Mas encanto es la hermosura". Vol. 1, pp. 197-234.
"Triunfo de la Paz y del Tiempo" (1659). Vol. 1; pp. 234-250.
"Jupiter y Semele". Vol. 1, pp. 89-112.

1674 "Alfeo y Aretusa", con la "Loa a las bodas [...]" (1672). Vol. 2, pp. 1-39.
"Zarzuela del Nacimiento de Cristo". Vol. 2, pp. 246-269.
"Lides de Amor y Desdén". Vol. 2, pp. 1-38.

Fernández de León, Melchor

1676 *Comedias escogidas*. Madrid
"Endimion y Diana". Parte 42, pp. 311-346.

1704 *Comedias escogidas*. Madrid.
"Venir el Amor al mundo" (1680). Parte 48, pp. 196-212.
"Icaro y Dédalo" (1684). Parte 48, pp. 451-493.

Salazar y Torres, Agustín

1694 *La cythara de Apolo*. Vol. 2, Madrid.
"El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris".
"Elegir al enemigo".

Solis, Antonio de

1658 ¿? *Triunfo de Amor y Fortuna*. Fiesta real que se representó a Sus Magestades en el coliseo del Buen Retiro al feliz nacimiento del Serenísmo Príncipe Don Felipe Próspero nuestro señor. En 4°, Madrid.

1681 *Comedias*. En 4°, Madrid: Melchor Alvarez.
"Orfeo y Euridice".

Ulloa y Pereira, Luis de

1656 *Pico y Canente*. Fiesta que la serenísima infanta Dª Maria Teresa... mandó hazer en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora Dª Mariana de Austria. Madrid (además en Comedias escogidas, parte 43, Madrid 1674).

Vélez de Guevara, Juan

1970 *Los celos hacen estrellas*. Ed. por J.E. Varey y N.D. Shergold, con una edición y estudio de la música por J. Sage, Londres: Tamesis Books Lmtd.

Zamora, Antonio de

1744 *Comedias*. Vol. 2, Madrid.
"Viento es la dicha de Amor" (pp. 57-94).
"Ser fino y no parecerlo" (pp. 318-370).

Obras musicales

Anónimo

(¿Sebastián Durón o Antonio Líteres?)
Los cielos premian desdenes. Jupiter y Yoo. M. 2277.

Anónimo

Coronis. M. 1339.

Durón, Sebastián

1696 ¿? *Salir el Amor del Mundo*. M. 2283, B.N. , Madrid.
Muerte en Amor es la ausencia. M. 1365.
Las nuevas armas de Amor. M. 2276 y Evora, Cod. CLI/2-6.
Selva encantada de amor. M. 2211.
La guerra de los gigantes M. 2278.
El imposible mayor en amor lo vence Amor. Evora, Bib. Publ. Cod. CLI/2-3.

Durón, Sebastián y Juan de Navas

Apolo y Dafne. M. 2208.

Ferreira, Manuel

El mayor triunfo de la mayor guerra. M. 1336.

Hidalgo, Juan

1653 *Fortunas de Andromeda y Perseo*. Mss. Typ. 258 H., Houghton Library, Harvard University.
Celos aun del aire matan. Mss. Cod. CLI/2.1., Bib. Pub., Evora. Copia finales XVII-principio del XVIII.
Los celos hacen estrellas. Mss. M. 3880/24, 34, 20, 42; M. 3880/38, 9, 10, 11, 5, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, B.N. Madrid. Ms. IV, 370 n° 10, B.N. Marziana, Venecia.

Líteres, Antonio de

1709 *Hazis y Galatea*. M. 2210.

1697¿? *Jupiter y Danae*. M. 1579.
Los elementos. M. 1381.
Veneno de Amor es la envidia. Mss. 19254, B.N. Madrid.
El estrago en la fineza. Cod. CLI/2-5, Bib. Publ., Evora

Estudios

Becker, Danièle

1982 "Un intento de fiesta cantada: *Celos aun del aire matan*". En *Revista de Musicología*, 5,2: 297-308, Madrid.

1983 "El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*". En *"Calderón". Actas del Congreso Internacional de Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid 1981), vol. 3, pp. 1247-1257, Madrid.

1987 "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII". En *Actas del Congreso Internacional de Musicología* (Salamanca 1985). De próxima aparición.

– Conferencias sobre *El teatro lírico español en el siglo XVII*, Festival de Granada 1985.

1987 "*La plática sobre la música* en toscano y los principios del teatro barroco en España" y "*La Selva sin Amor*, favola pastorale, ilustración de las teorías de J.B. Doni". *Coloquio "Música y teatro en España"* (Cuenca, oct. - nov. 1986). Aparecerá como número especial de la Revista de Musicología, de la S.E.M., Madrid.

Brito, Manuel Carlos de

1982 "Vestigio del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII". En *Revista de Musicología*, 5,2: 325-335, Madrid: S.E.M.

Cardona Castro de Gibert, Angeles

1983a "Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos del *El Laurel de Apolo* (loa para la zarzuela y zarzuela), a través de la loa de *La púrpura de la Rosa*". En *"Calderón", Actas del Congreso Internacional de Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, CSIC, 8-13 de junio de 1981). Anejo de la *Revista Segismundo*, 6,2: 1077-1089, Madrid.

1983b "Hacia un arte integral de Calderón. *La púrpura de la Rosa*. Loa y Zarzuela". Colloquium *Calderonianum Internazionale* (L'Aquila, 16-19 settembre 1981). *Atti a cura de Guiseppe de Gennaro*, pp. 467-479, L'Aquila.

Colloque *La Fête théâtrale et les sources de l'Opéra* (1970)

1972 Véase los artículos de F. Decroisette, M.-F. Christout, J. Sage, F.W. Sternfeld ... En *Baroque*, 5, Montauban.

Cotarelo y Morí, Emilio

1901 "Noticias inéditas de algunas representaciones palaciegas de las comedias de Calderón y otros". En *Revista española de literatura, historia y arte*, 1: 142-146, 179-182, 212-214, 245-247, 263-264, 295-296, 327-328 y 372-376.

1915-16 "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez". En *BRAE*, 2 (1915): pp. 250-293, 425-457, 583-621; 3 (1916): pp. 1-38, 151-185.

1916 "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias". En *BRAE*, pp. 272-297 y 454-497.

1917 *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid.

1934 *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid.

Lavallière, Louis César de La Baume Le Blanc, duc de

1760 *Ballets, opéras et autres ouvrage lyriques*... En 8°, París. (Reprint Baron, Londres 1967).

Martin Moreno, Antonio

1973 "El músico Sebastián Durón. Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía". En *Anuario Musical*, 27 (1972): 163-188, Barcelona: CSIC.

1985 *Historia de la música española. Siglo XVIII*. 2 vols. (AM 4), Madrid: Alianza Editorial, Música.

Martin Moreno, Antonio (ed.)

1979 *Salir el Amor al mundo*. Ed. crítica. Introducción y transcripción por A. Martin Moreno, Málaga.

Pedrell, Felipe
1897-98 *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. 5 vols., La Coruña.

Pitts, Ruth E. Landes
1968 *Don Juan Hidalgo, Seventeenth-century Spanish Composer*. Ph.D. tesis, George Peabody College for Teachers, School of Music, Nashville, Tenn. (mecanografiado)

Prunières, Henri
1931 *Cavalli et l'opéra vénitien, au XVIIème siècle*. París.

Querol Gavaldá, Miguel
1981 *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona: Diputación de Barcelona, Institut del teatre.
1983 "La dimensión musical de Calderón". En "*Calderón*", *Actas del Congreso Internacional de Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid 1981), vol. 2, pp. 1155-1160, Madrid.

Querol Gavaldá, Miguel (ed.)
1981 "*Teatro musical de Calderón*". *Música barroco española*. Vol. 4 (manuscrito "Novena"), Barcelona: CSIC.

Ruiz Tarazona, André
1985 "El III centenario de Juan Hidalgo". En *Revista de Musicología*, 8,1: 181-190, Madrid: S.E.M.

Sage, Jack
1956 "Calderón y la música teatral". En *Bulletin Hispanique*, 68: 275-300.
1970 "La música de Juan Hidalgo". En Juan Vélez: *Los Celos hacen estrellas*, ed. por J.E. Varey y N.D. Shergold, pp. 169-223, Londres: Tamesis Books Lmtd.
1972 "Nouvelles lumières sur le genre de l'Opéra et la Zarzuela en Espagne". Colloque *La Fête théâtrale et les sources de l'opéra* (1970). En *Baroque*, 5, Montauban.

Shergold, Norman D. y John E. Varey
1979-82 *Fuentes para la historia del teatro*. Vols. 1 y 6, Londres: Tamesis Books Lmtd.

Siemens Hernández, Lothar
1961 "Nuevos documentos sobre Sebastián Durón. Once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte de Carlos II". En Anuario Musical, 16: 177-199, Barcelona: CSIC.
1963 "Nuevas aportaciones para la biografía de S. Durón". En *Anuario Musical*, 18: 137-159, Barcelona: CSIC.

Solerti, Angelo
1903 *Le origini del melodramma*. Turín.

Stein, Louise Kathrin
1980 "El manuscrito Novena, sus textos, su contexto histórico musical y el músico Joseph Peyro". En *Revista de Musicología*, 3: 197-239, Madrid: S.E.M.
1982 "Un manuscrito de música teatral reaparecido, *Veneno es de amor la envidia*". En *Revista de Musicología*, 5,2: 225-233, Madrid: S.E.M.
1983 "Músicas existentes para comedias de Calderón de la Barca". En "*Calderón*". *Actas del Congreso Internacional de Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid 1981), vol. 2, pp. 1161-1172, Madrid.
1986 "La plática de los dioses". En Pedro Calderón de la Barca: *La Estatua de Prometeo*, ed. crítica de Margaret Rich Greer, pp. 1-92, Kassel: Edition Reichenberger.

Stevenson, Robert
1972 "Espectáculos musicales en la España del siglo VII". En *Revista Musical Chilena*, 27, 121/122: 3-44, Santiago de Chile.

Subirá, José
1945 *Historia de la música teatral en España*. Madrid. (Labor, no 429).
1967 "Calderón de la Barca, libretista de ópera". En *Anuario Musical*, 20 (1965): 5973, Barcelona.

Subirá, José (ed.)
1933 *"Celos aun del aire matan". Opera del siglo XVII. Primera jornada, Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*. Barcelona: Institut d'Estudis Català, Biblioteca de Catalunya.