

REPERCUSIÓN DE LA PRECEPTIVA EN EL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DEL XVIII

IMPACT OF THE PRESCRIPTIVE THEORY IN THE SPANISH MUSICAL THEATER OF THE BEGINNING OF THE 18TH CENTURY

Miguel Salmerón Infante

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

Do theatrical prescriptive theory and treatises on Drama only collect *ex post facto* those conclusions derived from the evolution of the Drama, without going up to the extent of reaching it? Or, on the contrary, does prescriptive theory anticipate those steps that Drama would take, by following its guidelines? This article aims to ask these questions in the light of the early eighteenth century Spanish musical Drama. Thus, the 17th century theory on Drama will be revisited, focusing on the dominator of *corrales de comedias*: Lope de Vega, as well as for the 18th century, taking into account the palatial court playwright, Bances Candamo, and the enlightened Luzán.

Key words: theatrical prescriptive theory, Lope de Vega, Bances Candamo, Luzán, 18th century musical drama

RESUMEN

¿La preceptiva o tratadística teatral solo recoge *ex post facto* aquellas conclusiones derivadas de la evolución del teatro y no va más allá del punto al que el teatro llegó? O, por el contrario, ¿la preceptiva anticipa y avizora aquellos pasos que el teatro dará, siguiendo las directrices de aquella? El artículo pretende hacerse estas preguntas al hilo del teatro musical español de principios del siglo XVIII. Para ello se llevará a cabo una revisión previa de la preceptiva teatral del siglo XVII, centrándonos en el dominador de los corrales de comedias, Lope de Vega, así como del XVIII, teniendo en cuenta al dramaturgo palaciego Bances Candamo y el ilustrado Luzán.

Palabras clave: preceptiva teatral, Lope de Vega, Bances Candamo, Luzán, teatro musical del XVIII.

Fecha de recepción: 28 de junio de 2023.

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2023.

Cómo citar: Salmerón Infante, Miguel (2023): «Repercusión de la preceptiva en el teatro musical español de principios del XVIII», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 203-221.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.009>

INTRODUCCIÓN

Pretendemos revisar la repercusión de la preceptiva literaria en la producción de teatro en el siglo XVIII en España, haciendo hincapié en el teatro con música. Llevaremos a cabo este examen, si no totalmente a la luz de un famoso aserto, sí teniéndolo en cuenta. La mencionada afirmación se formula del modo que sigue. «Cuando la filosofía pinta al clarooscuro un aspecto de la vida, ya envejecido y en la penumbra, no puede ser rejuvenecido, sino tan solo reconocido: la lechuza de Minerva inicia su vuelo al caer el crepúsculo» (Hegel 1977:27).

En este artículo nos preguntamos si la afirmación de Hegel puede aplicarse a la relación entre la preceptiva (que en este caso haría las veces de la filosofía) y la escritura y el montaje teatrales (que representarían a la vida). ¿La preceptiva o tratadística teatral solo recoge *ex post facto* aquellas conclusiones derivadas de la evolución del teatro y no va más allá del punto al que el teatro llegó? O, por el contrario, ¿la preceptiva anticipa y avizora aquellos pasos que el teatro dará siguiendo las directrices de aquella?

Antes de nada, recordemos que el teatro español del XVII y el XVIII tiene tres dimensiones que a su vez cuentan con tres lugares de desarrollo. El teatro popular en el corral de comedias, el auto sacramental en las plazas mayores de los núcleos urbanos de cierto tamaño y el teatro de corte en los palacios y sitios reales. Por otra parte, la música española muestra en general querencias por el formato mixto: hablado y cantado. De ahí que Begoña Lolo prefiera hablar más de teatro con música que de teatro musical (Lolo 2009: 162). En general, en los corrales se echaba mano de la canción popular y en el auto sacramental de la música instrumental. Sin embargo, en el teatro cortesano se percibía una mayor versatilidad en la utilización de la música. Cuando en las obras cortesanas aparecían personajes rústicos, estos empleaban la canción popular. Cuando los dioses y los seres humanos se comunicaban, se servían de la tonada. Finalmente, cuando eran los dioses los que se expresaban, utilizaban formas abiertas.

Sin embargo, retornemos al asunto principal que nos ocupa: ¿la preceptiva teatral solo hace crónica de lo pasado o avizora el futuro?

1. LOPE DE VEGA

Necesariamente la discusión ha de empezar con el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635). El autor escribió este texto en verso que leyó ante la Academia de Madrid. Ya el título pretendía que el lector o el escuchante tomara conciencia de las intenciones del escrito. Hasta entonces, solo se valoraba como *arte* las creaciones sujetas a la normativa clásica. Sin embargo, si se daba cabida a un *arte nuevo*, se abría el camino a una producción teatral no restringidamente ceñida a esas reglas. Esta propuesta de Lope no fue bien acogida por los defensores del academicismo, quienes le acusaron de agrandar al vulgo «fundándolo todo en el mal gusto de los oyentes y de los representantes» (Nasarre 1992: 74).

Un tema discutido a lo largo de la recepción del *Arte nuevo* es si los pasajes en los que Lope se manifiesta pesaroso por haber desacatado a Aristóteles son un dechado de modestia o hacen gala de un intenso cinismo. Repasemos los versos 40 a 46 del ensayo.

y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves;
/ saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no den voces, que suele/ dar
gritos la verdad en libros mudos, / y escribo por el arte que inventaron/ los que
el vulgar aplauso pretendieron (Lope de Vega 2016: 151).

Así Menéndez Pelayo apunta a que ninguno de los interlocutores de Lope se tomó en serio sus retractaciones (Menéndez Pelayo 1974/1: 784). Con todo, Schack señala que la audacia creativa de Lope no va de la mano de la capacidad teórica para reivindicar el teatro de los corrales. Eso hizo que la producción teatral estuviera muy por encima de su modesto ensayo versificado (Schack 1885-1887/II: 429). Sin embargo, Menéndez Pidal se desmarca de esta interpretación *psicológica* que distingue en Lope una suerte de esquizofrenia entre su genialidad dramática y su timorato repliegue ante la preceptiva. Para el erudito gallego, Lope sienta las bases de la antirreglamentista comedia española, más fiada de la naturaleza que del arte, y en el fondo realista (Menéndez Pidal 1973:83).

Parece, en definitiva, muy aceptado que más que abrir el camino a un nuevo teatro, Lope daba carta de naturaleza a las funciones que se representaban en los corrales de comedias, de las que él fue su exponente más descollante. La postura de Lope fue ya encomiada por Andrea Perrucci en *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1699). Como dice la más reciente editora de este escrito, para Perrucci es irrelevante la cuestión de si Lope aboga por un gusto propio o impropio, sino que conduce la cuestión a la ineludible naturaleza de espectáculo que tiene el teatro. Si los espectadores de los corrales pagan, las

obras han de hacerse y representarse «según sus criterios» (Marcello 2010: 100). A este respecto es pertinente citar los versos 47 y 48 del ensayo relativos a cómo escribe comedias: «porque, como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto» (Lope de Vega 2016: 151).

Por otra parte, compartimos la postura de Vitse y Serralta para quienes Lope no fue contra Aristóteles, sino contra el aristotelismo. Si bien esta propuesta dio lugar a efectos ambiguos, pues la fidelidad a Aristóteles en muchos aspectos (decoro, muestra de las costumbres e imagen de verdad) va de la mano de la ponderación de efectos de sorpresa y suspensión que lo alejan del maestro (Vitse; Serralta 1984: 473-706). No olvidemos que, para muchos en el siglo XVII, Aristóteles era un advenedizo sin práctica en el arte (Pedraza Jiménez 2016: 40). Sin embargo, se puede decir abiertamente que esta postura negativa no era la de Lope.

2. BANCES CANDAMO

Theatro de los theatros fue una obra inédita durante la vida de su autor. Se escribió, entre 1689 y 1694, originariamente para el Duque de Osuna, pero, después de muchos avatares, el manuscrito acabó en la Biblioteca Nacional en 1899 y fue registrado como MS17549.

Bances fue un dramaturgo didáctico y político de una originalidad, sutileza y profundidad notables (Moir 1970: XV). Recordemos que fue autor dramático de la corte de Carlos II entre 1685 y 1693. En las páginas iniciales de la primera versión del escrito que comentamos, Bances indica ya su propósito de discutir y polemizar con el escrito del jesuita Ignacio de Camargo *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, que data de 1689. Para este, habiendo condenado los Santos Padres las comedias antiguas por obscenas y torpes, con más razón se deben condenar las modernas pues acrecientan la obscenidad y la torpeza (Bances 1970: 5). Sin embargo, después de describir sumariamente la tesis de su contrincante, Bances Candamo se pregunta acto seguido «¿no consintieron los papas, cardenales y nuncios la comedia?» (Bances 1970: 6).

Por otra parte, Bances señala que no hay un rechazo absoluto de los Padres de la Iglesia a la comedia. Es cierto que Lactancio o San Juan Crisóstomo desdeñan de ella, pero San Agustín solo las considera una pérdida de tiempo (Bances 1970: 22-23), y san Cipriano

hace distinguos entre la comedia griega, reprochable, y la comedia romana, digna de elogio (Bances 1970: 18-19). Esta distinción de San Cipriano le da al autor pie para señalar que hay comedias dignas e indignas en todos los tiempos. Y eso se puede aplicar a la España en la que él vive. Las comedias de Agustín de Moreto se caracterizan por la vulgaridad, sin embargo:

Don Pedro Calderón de la Barca, capellán de honor de su Magestad y de los señores nuevos de Toledo dio decoro a las tablas y puso norma a la Comedia en España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su Contextura y fábrica, y en la pureza de su estilo (Bances 1970: 30).

Además de referirse a la autoridad eclesiástica de los Padres de la Iglesia y a la literaria de Calderón, Bances no deja de hacer alusión a la de los reyes de España. Tanto Felipe II como Felipe III ordenaron reformas en la comedia, pero no le impusieron prohibiciones a esta (Bances 1970: 30). Apoyándose en Aristóteles para quien la comedia (y en general el teatro) es imitación de acciones (Aristóteles 2002: 49), Bances señala que, en puridad, solo hay dos tipos de comedias: las amatorias y las historiales (Bances 1970: 33). Para reivindicar de nuevo la licitud de escribir y representar comedias, el autor señala que no ha visto nunca un adulterio o un incesto en las comedias castellanas, pero sí las ha visto en la Biblia (Bances 1970: 34).

La segunda versión comienza con una interesante afirmación digna de ser sostenida por un artista: la comedia es necesariamente difícil de escribir, pero fácil de oír (Bances 1970: 49). Sin embargo, corre varios peligros: caer en manos de autores que pretenden ser maestros del pueblo, pero carecen de formación para ello, ser representadas por individuos que se pliegan a la vulgaridad de la plebe y ser escritas por autores que cometen faltas contra el decoro o la propiedad artística. Igualmente pueden concederse indebidamente licencias para su representación (Bances 1970: 51-53).

Y tengamos, sobre todo en cuenta que el autor se consideraba una autoridad para escribir sobre cómo debía ser el teatro por su condición de dramaturgo de corte. Así el autor hace una ponderación de Francia¹, donde hasta las barajas son didácticas, así como elogia al

¹ Los problemas sucesorios de Carlos II, que culminaron con la Guerra de Sucesión, causaron más problemas a los cortesanos que a los propios reyes dadas las veleidades de estos entre Austria y Francia. Bances fue apartado de la Corte y destituido de su puesto de dramaturgo regio por afrancesado y crítico con el ministro austracista Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Pimentel (con su obra *El esclavo de los grillos de oro* de 1693). Años después, Sebastián Durón debería emprender el exilio en tiempos de Felipe V, por las simpatías que sentía por el partido del Archiduque Carlos.

ajedrez y a la caza por preparar a los monarcas para la ocupación más decisiva: la guerra (Bances 1970: 56-57).

En este punto se expresa la posición más relevante y decisiva del testimonio teórico-práctico de Bances. Decimos teórico-práctico porque no solo la desarrolló teóricamente en este escrito preceptivo, sino que intentó ponerlo en práctica en su escritura de teatro. El dramaturgo ha de ser capaz de «decir sin decir», de servirse de la ficción teatral para indicarle a los reyes cómo deben actuar:

Son las Comedias de los Reies vnas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias y no el Ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción, que da más aplauso al que la sufre que al que la dice. Combien a los Príncipes oír los sucesos passados más que a otros hombres, porque hallan una verdad en ellos que nadie se atreve a decirles. Por esso decía el Rey Don Alonso el Magno de Aragón que los muertos aconsejan más que los viuos. Y Carnéades, Philósofo Griego, que los hijos de los Príncipes, fuera de andar a caualllo ninguna otra cosa podían aprender sino es leyendo, porque los Maestros los lisongan. Sólo los caualllos despiden tan presto al Príncipe como al Plebeyo, si no saue manejarlos (Bances 1970: 57).

La tercera versión del texto no aporta nada nuevo y ya se ve notoriamente lastrada por la obsesión de Bances de conferirle licitud a la comedia. De hecho, lo lleva a cabo de un modo peculiar: considerando que el Libro de Job fue la primera tragicomedia (Bances 1970: 100-103). Este aserto, por más que nos resulte llamativo, se compadece plenamente con la visión de Bances Candamo, para quien las *comedias de santo*, conforme a su mentalidad barroca presentan la misma historicidad que cualquier acontecimiento profano (Rosa Rivero 2018: 161). Por otra parte, la reivindicación del Libro de Job como pieza dramática debe entenderse en el marco de *teología política* en el que quería inscribir Bances a *Theatros*, el «esfuerzo por legitimar la comedia a partir de los principios en los que se basa la religión cristiana» (Arias Krause; Landaeta Mardones 2017: 66).

3. LUZÁN

A partir del reinado de Felipe V, se empieza a debatir en España sobre la conveniencia del influjo francés. ¿Era esta una saludable adopción o un mimetismo servil?

En su obra *La poética* (1737), Ignacio de Luzán² quiso hacer los honores a la reflexión francesa sobre lo literario, sin por ello abandonar la reivindicación de un Aristóteles muchas veces falseado y mutilado por sus intérpretes.

Según Cid de Sirgado, *La poética* tiene tres partes: la doctrinal, la crítica y la legislativa (Cid de Sirgado 1974:18). La principal tesis de Luzán en su obra es que sin arte y sin estudio no bastan el ingenio y la naturaleza para dar lugar a un arte de calidad. Esa es la propuesta teórica que arranca en el siglo IV a.C. con Aristóteles. Ahora bien, dicho principio es matizable, incluso teniendo en cuenta a Aristóteles, pues lo que él manifiesta en su *Poética* es el resultado de la observación de la poesía anterior. Dicho de un modo más expresivo: antes de Aristóteles hubo un Homero (Sebold 2008: 34-36).

Hay, sin duda, una concomitancia entre Luzán y Bances Candamo: ambos son partidarios del *decir sin decir*. Aunque la obra dramática ha de tener intención moral, debe conseguir, por medio del arte (es decir, por la ficción bien articulada) ocultar esa intención (Cid de Sirgado 1974: 19).

Conforme a esta orientación moral, la tragedia será la forma más elevada y perfecta para instruir y formar una perfecta conciencia de la sociedad. En consecuencia, la calidad de las comedias se estipulará en relación con la moralidad³. Así habrá tres tipos de comedias. Las buenas, aquellas que tratan de corregir defectos y vicios; las malas, en las que el vicio es premiado; y aquellas que presentan más virtudes que defectos (Cid de Sirgado 1974: 20).

Acertadamente Martín Sáez señala que la incompreensión de la ópera (y de la música) de Luzán nace de esta sobrelevación de la tragedia (Martín Sáez 2022: 264). La clave en la tragedia no es la música, sino la poesía. Así cabe que el teórico aragonés fuera traductor y admirador del mayor libretista de ópera de su época (Pietro Mestastasio), pero desdeñara u obviara la ópera como género estimable.

Luzán afirma con rotundidad que la «música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas» (Luzán 2008: 575). Continúa diciendo que, aunque la música conmueve los afectos lo hace con menor intensidad que la poesía, pues aquella tiene mucha inverosimilitud y su dulzura distrae de la trama. Sin embargo, se puede señalar que, si pretendía ser aristotélico, Luzán estaba bastante descaminado en su posición respecto a la música dramática. Leamos primero las siguientes líneas:

² Bien es cierto que se considera mucho más representativa de los puntos de vista del autor la segunda edición, que data de 1789.

³ Es muy significativo, que, aunque Luzán considere que el arte es lo que da lugar a la calidad de las obras dramáticas, haga una clasificación de la calidad de estas en función de sus contenidos morales.

Está en duda entre los eruditos si las antiguas tragedias y comedias de griegos y latinos se representaban cantando, como se hace al presente en los dramas italianos que se llaman óperas. Como quiera que esto sea, es cierto que en Italia tuvo principio este nuevo uso el año 1597, por el cual tiempo Horacio Vecchi, modenés, hizo cantar todos los actores en una comedia suya. Siguióse poco después Octavio Rinuccini, poeta florentín, que mejoró y ennobleció esta invención. Pero muchos hombres sabios son de parecer que con ella no ha ganado nada el teatro (Luzán, 2008: 575-576).

Que la tragedia (y la comedia) se cantara enteramente en tiempo de los griegos es algo indecible, pues no contamos con documentos que lo atestigüen. Sin embargo, sí que contamos con una afirmación del filósofo griego más ilustre⁴ que expresa con claridad lo mucho que apreciaba la música dramática. La tragedia aventajaba a la epopeya porque contiene dos eficacísimos medios para deleitar de la que aquella carece, a saber: la música y el espectáculo. Es decir, la tragedia es superior «puesto que tiene todo lo que tiene la epopeya (...) y además- lo que no es poco- la música» (Aristóteles 2002: 109). A través de la música se ensamblan los principales placeres que la tragedia debe producir. Todos los ligados a la *catarsis*: la expurgación de las pasiones por la compasión y el terror (Aristóteles 2002:49).

Creemos que lo que realmente lastra la valoración de la música por parte de Luzán no es seguir a Aristóteles, sino seguir los descarríos ultra aristotélicos de los teóricos del arte contemporáneos, así como el racionalismo ínsito en muchos de ellos. De ese modo, da carta cabal a Saint-Evremond, para quien la ópera es un ejemplo de entorpecimiento mutuo entre el músico y el poeta, y a Muratori, para quien en la ópera no es raro que la buena poesía se desprecie o quede menoscabada y que la mala se ensalce (Fubini 2002: 175-176).

En todo caso opiniones como estas insuflaron en Luzán una valoración más que desdeñosa de la música, y muy especialmente de la música dramática.

Enajena los ánimos y la atención, desluce el trabajo y el esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión por la poesía, introduciendo en este deleite (que podemos llamar racional porque está fundado en razón y en discurso) otro deleite de sentido, porque es producido solamente por las impresiones que en el oído hacen las notas armoniosas sin intervención del entendimiento ni del discurso (Luzán 2008: 575).

4. PRECEPTIVA Y PRÁCTICA EN LOPE, BANCES Y LUZÁN

No podemos examinar la influencia de la preceptiva teatral en el teatro musical y con música en tiempo de Felipe V sin atender a cómo esta viene teniendo su repercusión en

⁴ Compartiendo ese lugar en lo más alto del podio con Platón.

épocas anteriores. Se puede afirmar que el teatro de temática fantástica y propio de la égloga no es algo privativo del coliseo y totalmente excluido del corral. Así, una muestra de la gran flexibilidad de la pluma de Lope se halla en que, a pesar de ser el rey de los corrales, fuera también el primer autor de un libreto de ópera en España. Es cierto que formalmente hay una presencia de heptasílabos y endecasílabos que no aparecen en otras obras de Lope (Torrente 2016:346), si bien esto es explicable por los esfuerzos del poeta por adaptarse al *stilo recitativo*. Sin embargo, no nos debe chocar la adopción de la temática de la obra por Lope. El asunto de *La selva sin amor* (1629) cuya escritura musical corrió a cargo de Filippo Piccinni y Bernardo Monanni, es una égloga en la que Venus y Cupido, a requerimiento del doliente Río Manzanares, intervienen para que pastores de ambos sexos acaben uniéndose amorosamente. Aunque pudiera pensarse que un argumento tal se aleja de los parámetros dramáticos establecidos por el *Arte nuevo*, no debemos olvidar que el ensayo preceptivo de Lope es solo en parte aristotélico o realista. En el citado ensayo hay una dialéctica entre la fidelidad a Aristóteles, la liberación de las rigideces de exegetas aristotélicos (unidades dramáticas y verosimilitud) servil, y la alteración al priorizar la novedad, la sorpresa y la suspensión (Pedraza Jiménez 2016: 60). Por más que escribiera el libreto de una obra inscrita en un género, la ópera, que nunca llegó a arraigar (al menos desde la producción autóctona) en España, Lope no ignoró que el público no solo va al teatro a dejarse llevar de la ilusión de que lo allí visto se acerca a la realidad cotidiana, sino también a dejarse fascinar y desconcertar.

Para Bances, la historia, ya fuera profana o sacra (y él no hacía distinciones pues los hechos de santos eran acontecimientos históricos) era la materia de los dramas más relevantes, pues:

La utilización de la Historia (en la concepción de Bances y en la tradición didáctico-política áurea) obedece a dos justificaciones: a) ofrece respetuosamente, asépticamente, una serie de ejemplos heroicos para la imitación; y b) permite aprender numerosos aspectos del arte de gobernar estudiando el pasado, ya que la brevedad de la vida, incluida la del rey, hace imposible el aprendizaje con experiencias directas en todos los casos (Arellano 1988a: 177).

Así, consciente de su función como dramaturgo de corte, Bances quiere convertir su teatro en un compromiso con su rey y con su pueblo (Suárez 1993: 50-53).

Si la música en *La selva sin amor*, teniendo en cuenta la métrica del libreto⁵, estaba sometida a los patrones italianizantes, en Bances hace las veces más de acentuación o énfasis coral de los momentos solemnes que debe tener toda comedia historial.

Ese uso funcional de la música se extiende generalmente a lo largo de sus obras. Por ejemplo, en su drama de santo *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, los clarines y las cajas «separan una escena de otra, ocasionando un cambio brusco en la acción, y por otro, otorgan más intensidad dramática a la escena» (Rosa Rivero 2018: 171).

El empleo de una versificación gongorina y de imágenes calderonianas lo lleva a cabo Bances con la intención de lograr la impresión de majestuosidad, teniendo en cuenta que sus destinatarios eran el monarca y la patria (Arellano 1988b: 59). Esta buscada seriedad hace que la presencia y la relevancia dramáticas de la figura del gracioso queden muy reducidas (Rosa Rivero 2018: 176-179). En el fondo, temáticamente no hay diferencias entre el teatro con música de la corte de Carlos II y la de Felipe V. Musicalmente, por el contrario, estas diferencias se van haciendo cada vez mayores por la presencia gradualmente más intensa de las formas italianizantes.

Puede ser un buen punto de referencia de cómo entendía el teatro Luzán una obra dramática escrita por él *La virtud coronada* (1742). El carácter noble y elitista de la obra, la presencia de protagonistas heroicos e históricos, la leve comicidad, el desprecio del vulgo, el decoro, la verosimilitud, el estilo elegante, la observación de reglas y el tema histórico elaborado por la poesía están presentes en la teoría (en *Theatro*) y la producción dramática de Bances (Arellano 1998: 192-193). La trama de la obra tiene en su centro a Ciro, dechado de virtudes tanto en la guerra como en el amor. Aparte de ser un héroe ama de un modo idealista, puro y platónico a Fenisa. Tras ser superadas las insidias de Asebandro y ser Fenisa reconocida como auténtica heredera del reino de Media, se une en matrimonio a Ciro. La virtud no solo es recompensada, sino coronada. La ausencia de conflictos relevantes es la característica fundamental de la obra. De hecho, aunque Luzán no apreciaba la ópera, podría, por la sencillez de la trama, haber dado lugar a un libreto de ese denostado género a poco que hubiera creado recitativos y versificado el texto. Sin embargo, recordemos que para él era mucho más importante que cualquier otra cosa la embajada pedagógica y moral y eso hacía incluso prescindible la métrica. La virtud triunfa, en parte estoica y en parte fiada de la providencia, porque ante ella el mal solo puede sucumbir. Además, virtud atrae virtud. A la

⁵ Pues recordemos que, propiamente, la música no se ha conservado.

viril fortaleza de Ciro se adecua la modestia y el recato de Fenisa. Y entre ambos surge un amor puro e ideal. Frente a este se halla el amor pasional de Cloriarco y Berenice, siempre asestado por «los celos, el desdén, la turbación, la frustración erótica» (Arellano 1998: 203). De lo poco que se aleja Luzán de Bances queda testimonio en esta frase: «es menester empezar por la instrucción moral que quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula» (Luzán 2008: 495). Nuestra duda estriba en sí Luzán consiguió debidamente este encubrimiento o fue, esencialmente, un moralista.

5. EL TEATRO MUSICAL Y CON MÚSICA EN TIEMPOS DE FELIPE V: *EL IMPOSIBLE EN AMOR LE VENCE AMOR*

El Rey Felipe V desarrolló, gracias a su viaje por las posesiones hispanas en la Italia Meridional una intensa adhesión a la ópera que se desarrollaba por aquellos lares (Lolo 2010: 2097).

Teniendo en cuenta sus gustos musicales en relación con los preceptistas que hemos tratado, estaría claro cuál tendría la máxima repercusión en el teatro musical de su tiempo. El teatro con música palaciego de su reinado rechazó la estética desenvuelta y ligada al pragmatismo lucrativo de los corrales expuesta en el *Arte* de Lope. Por el contrario, esta producción dramática sí se adecuaba a la propuesta de Bances de servirse del teatro para *decir sin decir*, a saber: indicar a los reyes qué es lo que tenían que hacer, sin hacerlo expresamente, sino mediante la ficción dramática⁶. Además, la inclusión de reyes, nobles y dioses en las obras resultaba plenamente grata a la monarquía⁷. En el caso de *La poética* de Luzán es difícil hablar de un influjo en tiempos de Felipe V, pues este tratado se publicó en 1737 y el segundo reinado del primer Borbón acabó en 1746. Es tal vez más fácil contemplar si hubo influencias en el teatro con música en época de Fernando VI (reinado de 1746 a 1759). Pero tanto en uno como en otro caso, podemos decir que la influencia es nula. Ambos reyes eran amantes de la música italiana y la ópera, y para Luzán *teatro con música* era un oxímoron.

⁶ Con la salvedad de que, aunque se dijera sin decir, lo que se dijera podría ser peligroso y malentendido, sobre todo en una corona como la española que a lo largo de décadas osciló entre el austracismo y el afrancesamiento y en cuyos territorios tuvo lugar nada menos que una Guerra de Sucesión (1701-1713). De hecho, Bances, afrancesado extemporáneo, pagó su tendencia política con la destitución como dramaturgo de Corte y Durón, austracista extemporáneo, sufrió el exilio.

⁷ Lo curioso del caso es que el tratado preceptivo de Bances, siendo el único que permaneció inédito, fue el más influyente. ¿Por qué? Porque su legado teórico fue desarrollado en su obra dramática.

Para ilustrar el influjo de Bances vamos a referirnos a una obra estrenada en 1710: *El imposible mayor en amor le vence Amor*. Para Antonio Martín Moreno la música parece claramente atribuible a Durón y, aunque respecto al texto tenga dudas entre Bances Candamo y José de Cañizares, se decanta por Bances (Martín Moreno 1994: 115). Para Raúl Angulo, sin embargo, la música es de José de Torres y en el texto participa más Cañizares que Bances (Angulo 2016). Quizás sea probable la tesis de Angulo, pues en 1710 Durón estaba en el exilio y Bances muerto. Pero más allá de estas cuestiones, puede afirmarse que la música era claramente italianizante y el texto se compadecía perfectamente con el espíritu áulico que quiso instilar Bances en *Theatro* y que instiló con su producción dramática. La música rivalizaba con la de la superprotegida compañía italiana de los trufaldines y lo hacía en el terreno en el que los italianos eran maestros, el virtuosismo vocal. El compositor optó por arias italianas, recitativos franceses, danzas españolas. Cantaban los dioses y algún gracioso⁸, el resto de los humanos hablaba (Martín Moreno 1994: 117).

La sinopsis de la trama es inequívocamente propia del teatro palaciego. Dánae (hija de Acrisio, rey de Fenicia) enamora a Polidectes (general de Acrisio), a Lisidante (rey de Lesbos) y a Júpiter (inducido al amor por Cupido). Juno impone a Dánae el castigo de permanecer en una torre hasta que no caiga lluvia de oro del cielo sobre ella. Cupido y Júpiter la liberan y la lluvia de oro cae sobre ella. Al final, Júpiter se quedará con Dánae, Lisidante con Filida (prima de Dánae) Selvajio con Siringa (graciosos) y Polidectes adorará a Dánae como deidad, lo cual, por otra parte, es una evitación de la *mésalliance* (Martín Moreno 1994: 122-123).

El imposible en amor es que Amor no venza, pero, sin embargo, pierde. Esa derrota autoinducida se produce cuando Cupido se apiada de Júpiter. Este lo había retado para ver quién era el más poderoso, y Cupido lo vence con una flecha de enamoramiento para demostrarle su poder. No obstante, la piedad, otro amor, hace que renuncie a la victoria conseguida, para ayudar a Júpiter a vencer logrando el imposible y logrando la victoria él. Por una parte, el texto, conforme a los parámetros de Bances desarrolla una trama en un ámbito de reyes y deidades, por otra humaniza a dioses y monarcas pues los hace vulnerables al amor (aunque también a los celos y venganzas). Pero, y probablemente esto sea lo más importante, el decoro hace que no se produzcan vínculos espurios. De ese modo, el dios Júpiter acabará unido a un miembro de casa real (Dánae), dos personas de la realeza se casarán (Lisidante y

⁸ Estas partes cantadas eran propias de la zarzuela.

Fílida), los graciosos plebeyos se unirán y Polidectes, valioso, pero no noble, se conformará con ser admirador de Dánae.

6. CONCLUSIONES

Habiendo revisado la repercusión de la preceptiva teatral de los siglos XVII y XVIII en el teatro musical y con música en la España de principio de los setecientos, podemos señalar que, si aplicáramos la postura de Hegel, sería imposible decantarse a favor o en contra de esta, sobre al poder de la teoría. La afirmación rotunda de que la preceptiva solo desempeña una función de crónica de los logros del teatro pasado es disparatada. Pero también lo es la aserción contraria de que prefigura los alcances del teatro futuro.

Lope de Vega nos ofrece una teoría del teatro popular que viene a reivindicar *ex post facto* las comedias que se representaban en corrales, cuyo principal exponente eran las que le tenían a él por autor. Sin duda, el *Arte nuevo* es un vuelo tardío de la lechuza de Minerva.

Bances es, por el contrario, un proto-ilustrado. Como dramaturgo de corte quiso influir en el rey, pero su tratado, *Theatro*, no llegó a publicarse a lo largo de su vida. Sin embargo, el espíritu del que estaba imbuido sí tuvo una notoria repercusión en la producción teatral contemporánea. Eso sí, habría que preguntarse si ese teatro de temas mitológicos novelesco-fantásticos e históricos no estaba condenado a permanecer en los límites del Coliseo real (González 2007: 135). Así se pronuncia Lobato: «las fiestas en palacio fueron uno de los determinantes principales de la creación de textos literarios que en otro caso nunca hubieran tenido quizá la posibilidad de existir (...) ni por su tema (...) la realidad política y cortesana solapada en ocasiones bajo el disfraz del mito» (Lobato 2003: 257). Siguiendo con el símil que estamos utilizando. Aquí la lechuza teórica emprendió el vuelo antes que anoheciera.

Es común a Lope y a Bances una postura de ocultamiento o ensombrecimiento voluntario: Lope, para no dejar claro si sentía inferior o no respecto a la tradición clásica o desdeñaba de ella; Bances; para que quedara en suspenso o no quedase de manifiesto su intención reformista. Tanto una como otra postura se encuadran en lo que se denominó «tacitismo español»: no revelar del todo la propia postura o incluso encubriéndola para no evidenciarla ante el poderoso o ante las corrientes dominantes, con la intención de no situarse en una posición arriesgada o desventajosa (Tierno Galván 1949).



Luzán con su *Poética* opera desde parámetros ilustrados que intenta trasladar al teatro. Sin embargo, en su propuesta la enseñanza moral sobrepuja al arte. Y, además, el racionalismo lastra sus postulados respecto a la música. Por ello podemos decir que, en su caso, la lechuza permaneció en su rama y no emprendió el vuelo.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- Aristóteles (2002): *Poética*, edición de Antonio López Eyre, Madrid, Istmo (Escritura entre 335 y 323 a.C.).
- Bances Candamo, Francisco (1970): *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, edición de Duncan W. Moir, London, Tamesis Book Limited (Obra inédita en vida de su autor. Primera edición parcial 1902, completa 1970).
- Lope de Vega, Félix (2016): *Arte nuevo de hacer comedias*, edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha (Primera edición 1609).
- Luzán, Ignacio de (2008): *La poética*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra (Primera edición 1737).

LITERATURA SECUNDARIA

- Angulo, Raúl (2016) «*El imposible mayor en amor le vence Amor* de José de Torres o la historia de una falsa atribución», en *Codalario. La revista de música*. (11 de marzo de 2016) https://www.codalario.com/el-imposible-mayor-en-amor-le-vence-amor/opinion/el-imposible-mayor-en-amor-le-vence-amor-de-jose-de-torres-o-la-historia-de-una-falsa-atribucion_3805_32_10595_0_1_in.html (último acceso: 28/06/2023).
- Arellano, Ignacio (1988a): «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón* 42: 169-192.
- Arellano, Ignacio (1988b): «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer siglo de oro», *Iberoromania* 27-28: 42-60.
- Arellano, Ignacio (1992): «*La Virtud Coronada*. Comedia Historial y Pedagógica De Luzán. Cuestiones De Transición Hacia Una Dramaturgia Dieciochesca», *Rilce. Revista De Filología Hispánica* 8, no. 2: 189–215.
- Arias Krause, Juan Ignacio; Landaeta Mardones, Patricio (2017): «Comedia de la política y políticas de la comedia. Ensayo de teología política», *Atalanta* 5:1: 63-81.

- Camargo, Ignacio de (1689): *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, Salamanca, Lucas Pérez.
- Cid de Sirgado, Isabel M. (1974): «Introducción» en Luzán, Ignacio de (2008): 13-34.
- Fubini, Enrico (2002): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza.
- González, Aurelio (2007): «Bances Candamo y la fiesta teatral: la piedra filosofal» en Judith Farré Vidal (ed.), *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Verwuert: 133-146.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1977): *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke 7*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Lobato, María Luisa (2003): «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en María Luisa Lobato/ Bernardo García García (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León: 251-271
- Lolo, Begoña (2009): «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707», *Recerca Musicològica* XIX: 159-184.
- Lolo, Begoña (2010): «La música italiana en el discurso de poder de Felipe V» en José Martínez Millán; Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (Siglos XV-XVIII), Volumen 3*: 2088-2121.
- Marcello, Elena (2010): «La fascinación de Andrea Perrucci por Lope» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *El arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo. Congreso Internacional (Almagro, 2009)*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha: 91-111.
- Martín Moreno, Antonio (1994): «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón» en José Antonio Gómez Rodríguez; Beatriz Martínez del Fresno (eds.), *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Oviedo, Ayuntamiento de Avilés /Universidad de Oviedo: 95-155
- Martín Sáez, Daniel (2022): «El lugar de la ópera en la poética de Ignacio de Luzán: entre la tragedia y las artes liberales», *Co-herencia* 19/37: 247-271.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974): *Historia de las Ideas Estéticas en España, Tomo I*, Madrid, CSIC.
- Menéndez Pidal, Ramón (1973): *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe.
- Moir, Duncan W. (1970): «Prólogo» en Bances Candamo, Francisco (1970): XV-CII.

- Nasarre y Ferriz, Blas Antonio (1992): *Disertación o prólogo sobre las comedias en España*, edición de Jesús Casas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2016): «Estudio de Félix Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *El arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo. Congreso Internacional (Almagro, 2009)*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha: 15-82.
- Rosa Rivero, Álvaro (2018): «La teoría dramática de Bances Candamo ejemplificada en *El vengador de los cielos y rapto de Elías*», *Atalanta* 6:1: 149-183.
- Schack, Adolph Friedrich von (1885-1887): *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducción de Eduardo de Mier, Madrid, Colección de escritores castellanos: Críticos.
- Sebold, Russell P. (2008): «Introducción» en Luzán, Ignacio de (2008): 11-111
- Suárez, Ana (1993): «Bances Candamo, hacia un teatro ilustrado y polémico», en *Revista de Literatura*, LV: 5-54.
- Tierno Galván, Enrique (1949): *El tacitismo en las doctrinas del siglo de oro español*, Murcia, Sucesores de Nogués.
- Torrente, Álvaro (2016): «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo» en José Máximo Leza, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. El siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica: 321-432.
- Vitse, Marc; Frédéric Serralta (1984): «El teatro en el siglo XVII» en José María Díez Borque (dir.): *Historia del teatro en España. Tomo I. Edad Media. Siglo XVII. Siglo XVIII*, Madrid, Taurus: 473-706.



SOBRE EL AUTOR

Miguel Salmerón Infante

Es profesor titular (acreditado a catedrático) del área de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid, en el Departamento de Filosofía.

Contact information: correo electrónico: miguel.salmeron@uam.es