

El discurso festejante de dos cortes en guerra. Las representaciones palaciegas en Madrid y Barcelona durante la Guerra de Sucesión

CARMEN SANZ AYÁN

Universidad Complutense de Madrid
Real Academia de la Historia

Resum

Les festes cortesanes constituïen una celebració política convertida en acte confirmatiu i ratificador de sobirania i lleialtat. Fer coincidir en el temps la diversió institucional amb el desenvolupament d'un conflicte bèl·lic ens obliga a fer un esforç per a comprendre els principis i valors ideals que regien les societats d'Antic Règim en les quals aquestes festes eren ritus d'obligada celebració. En el cas d'algunes de les que van tenir lloc durant la Guerra de Successió a Barcelona i a Madrid, permet apreciar les maneres amb què es varen projectar, des dels escenaris palatins respectius, les imatges de llegitimitat de Felip V de Borbó i de Carles III d'Àustria. Era una altra modalitat de guerra, que no requeria soldats ni armes, però sí textos àulics, efectes escenogràfics i difusió.

Paraules clau: Festa cortesana, teatre àulic, Guerra de Successió.

Resumen

Las fiestas cortesanas constituían una celebración política convertida en acto confirmatorio y ratificador de soberanía y lealtad. Hacer coincidir en el tiempo la diversión institucional con el devenir de un conflicto bélico nos obliga a hacer un esfuerzo por comprender los principios y valores ideales que regían las sociedades de Antiguo Régimen, en las que estas fiestas eran ritos de obligada celebración. En el caso de algunas de las que se desarrollaron durante la

Guerra de Sucesión en Barcelona y Madrid, permite apreciar cómo se proyectaron, desde sus respectivos escenarios palaciegos, las imágenes de legitimidad de Felipe V de Borbón y de Carlos III de Austria. Era otra modalidad de guerra que no requería soldados ni armas, pero sí textos áulicos, efectos escenográficos, música, y difusión.

Palabras clave: Fiesta cortesana, teatro áulico, Guerra de Sucesión.

Abstract

Court ceremonies constituted a political celebration which became an act confirming both sovereignty and loyalty. The chronological coincidence between official festivities and a war leads us to make an effort to understand the principles and ideal values that guided Ancien Regime societies in which these festivities were rituals whose celebration was obligatory. Some of those which were held during the War of the Spanish Succession in Barcelona and Madrid allow to see how the representations of the legitimacy of Bourbon Philip V and Habsburg Charles III were projected from the respective palace stages. It was another way to wage war, one that did not require soldiers or weapons but aulic texts, theatrical effects, music and diffusion.

Keywords: court ceremonies, court theatres, War of the Spanish Succession.

I. *La lógica del lenguaje representativo y su inevitabilidad*

Un 18 de diciembre de 1627, el Salón Grande del Alcázar de Madrid presenció la puesta en escena de una ópera *a la italiana* titulada *La selva sin amor*, con libreto de Lope de Vega y música del boloñés Filippo Piccinini.¹ Fue en realidad una parte, la más llamativa, de toda una serie de actos representativos de los florentinos al servicio de una estrategia global de presencia y amistad en las relaciones con la monarquía

1. Shirley B. WHITAKER, «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1984), pp. 43-66.

hispanica. Los representantes del gran duque de Toscana, con su ingeniero de bandera Cosme Lotti a la cabeza, quisieron seducir con sones italianos y estilo recitativo, los oídos y la voluntad de un Felipe IV, que, por entonces, en la bisagra del primer cuarto del siglo XVII, era uno de los dos puntales de la posición pro Habsburgo que el Gran Ducado había decidido adoptar en la crisis sucesoria del Monferrato.² Felipe IV no se contentó con escuchar y ver. Aprendió y ejecutó la música según testimonio de los propios embajadores toscanos, que, en una carta enviada al secretario de la corte medicea, Andrea Cioli, contaban cómo el rey en «su entretenimiento canta y toca la música».³

La belleza de las rimas italianizantes de Lope quedaron eclipsadas, como él mismo cuenta, por la extraordinaria puesta en escena.⁴ Según el relato del nuncio pontificio destacado en Madrid, fue un espléndido acontecimiento cortesano al que

concurrió el rey con todas las personas reales, excepto el señor cardenal Infante, que desde hace dos días no se encuentra bien aunque se espera que se restablecerá pronto. Fueron todas las damas de Palacio y toda la nobleza.⁵

2. Carmen SANZ AYÁN, «Prestar, regalar y ganar». Dinero y mecenazgo artístico-cultural en las relaciones entre la Monarquía Hispánica y Florencia (1579-1647)», en C. Sanz Ayán y B. J. García García, dirs., *Banca, crédito y capital. La Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505-1700)*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006, pp. 459-482.

3. Carta de 1 de julio de 1627 de Averardo de Medici de Castellina, embajador toscano en España. Desde Madrid a Andrea Cioli, secretario de la Corte Medicea en Florencia: Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Mediceo del Principato*, leg. 4955.

4. Lope de Vega se la dedicó, una vez impresa, al almirante de Castilla, don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, y en esa dedicatoria señalaba que «lo menos que en ella fueron mis versos», al tiempo que ensalzaba la maravilla de los escenarios compuestos por Cosme Lotti: Lope de VEGA, *Laurel de Apolo y otras rimas*, Juan González, Madrid, 1630.

5. *The papers of the Vatican Secretariat of State by Project Fellow Salvador Salort*, Madrid, 23 de diciembre de 1627. Carta del nuncio destacado en España, cardenal Giovanni Battista Pamphili (futuro papa Inocencio X). Archivio Segreto Vaticano

Según todos los testimonios, Lotti ideó un sofisticado sistema que permitía cambiar los escenarios en segundos, con bastidores móviles en perspectiva, efectos de olas marinas y peces en movimiento accionados mediante decorados portátiles, un faro y una ciudad al fondo con castillos armados con cañones desde los que se disparaban salvas, y un carruaje en el que Venus paseaba en un carro tirado por cisnes mientras Cupido lo hacía por el aire. La obra estaba ambientada en los bosques de Madrid a orillas del río Manzanares y, en el argumento, Venus recriminaba a Cupido su negligencia por no haber intervenido en los asuntos amorosos de los pastores que hasta entonces eran insensibles a su influjo. La principal consecuencia del aquel acontecimiento fue la consolidación de Cosme Lotti como escenógrafo de la Corte del *Rey Plañeta*.

Desde el último cuarto del siglo xvi al menos, en todas las cortes europeas, comenzando por las italianas, aparecen piezas que, como *La selva sin amor*, manifiestan este «lenguaje de poder» en el que se combinan poesía, danza, música, escenografía y vestuario. Como en su momento afirmara Foucault, durante esta época se desarrolló en la cultura del viejo continente «una reorganización signica de carácter homogeneizante», y es esa característica la que permitió al teatro cortesano cumplir con una de sus principales funciones: la de compartir un mismo lenguaje que podía ser entendido por una infanta de España, una «hija» de Austria o una princesa de Francia. Libretos, partituras, mensajes, escenógrafos y pintores de apariencias circulaban por las diversas cortes europeas, procedentes de distintas ciudades italianas, para trabajar ora en Viena ora en París y Versalles, en Londres o en Madrid, y en otras muchas cortes regias o principescas, mientras ponían al servicio del poder la lengua franca de los juegos de perspectiva y de los símbo-

(ASV), Segreteria di Stato, Spagna, vol. 67, f. 400. La invención que tanto se alababa contenía una Venus que, sobre un carro tirado de dos cisnes, iba buscando a su hijo (Cupido) y lo encuentra en el mar. Se duele de que vaya vagando con monstruos marinos y le exhorta a venir a Madrid, donde afirma que la belleza de las damas de la corte es singular.

los. El teatro cortesano europeo se expresaba en una lengua común presente en el espectáculo efectista y deslumbrante, concebido para la exaltación de los valores monárquicos. En la corte española estos recursos escénicos se implantaron con éxito desde principios del siglo xvii. Las representaciones de *La gloria de Niquea*, de Villamediana, y del *Vellocino de oro*, de Lope de Vega, en mayo de 1622, con escenografía de Julio César Fontana, marcaron el inicio de una irrupción italianizante en la Península que ya no cesaría. La presencia de los recursos típicos de la escenografía toscana en las obras palaciegas —verificadas por los indicios textuales— sugiere inevitablemente que en las producciones cortesanas de los Austrias de Madrid se utilizaron escenas mutables en perspectiva mucho antes de la construcción del Coliseo del Buen Retiro, que se terminó en 1640,⁶ aunque la construcción de ese teatro de Corte marcó un antes y un después en el discurso dramático-representativo de la monarquía española. Sabemos con certeza que antes de la construcción del Coliseo del Buen Retiro la técnica escénica permitía, en la década de los treinta del siglo xvii, la presentación de trece cambios de escena en una obra de hora y media de duración, ya fuera en el «Salón Dorado» del Alcázar o en lo que hoy denominamos «Casón del Buen Retiro», que con toda probabilidad fue un espacio donde además de organizar bailes se representaron comedias de aparato.

Los eslabones de contacto entre los escenógrafos italianos y la corte madrileña del siglo xvii fueron varios y bien conocidos. Giulio Cesare Fontana, Cosimo Lotti, Francesco Ricci, Baccio del Bianco, Bernardo Monanni, Vincenzo Carducci (Vicente Carducho), Ambrosio Spínola o Giulio Rospigliosi —gran amigo de Calderón y más tarde papa Clemente IX— conforman un grupo que representó una auténtica «intelligentsia» en el desarrollo del teatro cortesano hispano del siglo xvii. Todos se encontraban muy cerca de los creadores del teatro palaciego toscano, tanto para trazar contactos en cuestiones técnicas de esceno-

6. María Alicia AMADEI-PULICE, *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Purdue University, West Lafayette, 1990, p. 174.

grafía, como para la introducción del *dramma in musica* que dio personalidad al teatro cortesano barroco hispano y que, desde su conocimiento, desarrolló su propia fórmula.

Más de dos décadas después de la representación de *La selva sin amor* y de la mano del marqués del Carpio, que ejercía de alcaide del Buen Retiro, azuzados por una continua búsqueda de novedades, se representaron zarzuelas calderonianas como el *Laurel de Apolo*, con música de Juan Hidalgo, y más tarde, para los festejos reales de 1659-1660, en una coyuntura política distinta, con un Felipe IV anciano abocado a firmar la paz de los Pirineos y a festejar una boda dinástica que había intentado evitar —la de su hija María Teresa con Luis XIV—, se representaron óperas como *La púrpura de la rosa* o *Celos aún del aire matan*, con un género músico-teatral original íntegramente escogido para competir con los festejos organizados por Mazarino, que incluían óperas de Cavalli.⁷

Por encima de los específicos géneros dramáticos que no son objeto de análisis en este texto, las formas y los contenidos áulicos de los *ballet de cour*, pastorales, tragedias de máquinas, comedias-ballet, óperas o zarzuelas, en definitiva, de las distintas representaciones teatrales cortesanas, partían de una fuente común italiana que bebía del Renacimiento y se había extendido durante el siglo XVII de modo casi homogéneo por todas las cortes europeas. Aunque sus nombres y tipos eran muy distintos, todos tenían en común el valor representativo que les otorgaba el monarca que las producía y auspiciaba. Esto era así porque, en realidad, por encima del entretenimiento lúdico, las representaciones palaciegas eran celebraciones rituales públicas aunque, en origen, restringidas al consumo cortesano. Como todo ritual, funcionaban de modo eficiente cuando se ejecutaban todas sus partes de modo que el sentido de cada una de ellas se entendía por la referencia del conjun-

7. Louise K. STEIN, «De la contera del mundo: Las navegaciones de la ópera entre dos mundos y varias culturas», en E. Casares Rodicio y Á. Torrente, eds., *La ópera en España e Hispanoamérica*, ICCMU, Madrid, 2001, vol. 1, pp. 79-94 (p. 82).

to.⁸ También se caracterizaban por el lugar y el tiempo en el que se desarrollaban. Los intervinientes que eran invitados a participar, bien como protagonistas, bien como espectadores, debían conocer el código simbólico que operaba en toda la puesta en escena y también se esperaba de ellos que los efectos del escenario les provocaran emoción y admiración.

Respecto al lugar, evidentemente la corte era su espacio, aunque sus escenarios podían ser diversos. En el caso de la corte de Madrid, además de los salones del Alcázar y del Buen Retiro, los jardines y estanques palaciegos y las diversas sedes de los sitios reales fueron escenarios áulicos. Pero, por encima de todos ellos, si se trataba de desarrollar escenografías complejas la sede privilegiada era el Coliseo. En el caso de Barcelona, al ser una corte de urgencia, los escenarios palaciegos no estuvieron tan asentados y no se contó con un teatro de corte específico, si bien hubo proyectos para edificar uno, muy sencillo, según un proyecto de Bibiena.

En cuanto al tiempo específico que ocupaban, una de las obligaciones fijas del teatro cortesano fue dar testimonio festivo de los principales acontecimientos en la vida de un monarca. Su nacimiento, su acceso al trono, sus bodas o el nacimiento de sus herederos, se convertían en momentos cruciales de exaltación dinástica que se entendían como hitos decisivos dentro de la legitimidad y la continuidad monárquicas. Eran instantes concretos que permitían hacer balance del pasado y efectuar una proyección hacia el futuro que se representaba como ilimitado y casi metafísico.

El tercer elemento básico y universal de la representación cortesana era la utilización de símbolos. En esa tesitura festiva era posible transmitir el mensaje legitimador de la Corona mediante el dominio de una producción simbólica en la que el rey se presentaba como garantía y centro activo de un orden social «ideal» en perfecto equilibrio. Si lo que

8. Christine KAPLISCH-ZUBER, «Rituals publics et pouvoir d'État», en *Culture et idéologie dans la genèse de l'État Moderne*, École Française de Rome, Roma, 1985, pp. 136-153 (p. 136).

caracteriza a cualquier símbolo es la intencionalidad y, sobre todo, la posibilidad de que su significado pueda ser entendido por todos aquellos que lo contemplan, en las ceremonias festivo-teatrales la utilización de símbolos con contenidos políticos —es decir, de objetos e ideas transformados en actos de comunicación cuyo significado y uso eran socialmente conocidos y que se articulaban mediante una asociación convencional—⁹ se convirtió en la manifestación más evidente de la existencia de una estrategia de posteridad dinástica y de síntesis del poder regio que se desplegaba en todo su esplendor escénico para facilitar su comprensión.

Los símbolos codificados de los escenarios fueron los mismos que se utilizaron en la emblemática de los tratados de educación de príncipes o en la arquitectura efímera de las reales entradas y eran polisémicos por naturaleza, es decir, polivalentes. Para la élite cultivada, familiarizada con la Biblia, la mitología grecolatina, la literatura o los libros de historia, estos símbolos codificados, muy complejos a veces, funcionaban rápidamente como automatismos culturales que hacían referencia a un sistema de comunicación conocido. Pero para los que no pertenecían a esta élite culta, los símbolos tenían también un significado más directo, claro y sencillo. Lo entenderemos mejor si lo llevamos a un ejemplo actual. Aquellos símbolos funcionaban del mismo modo que hoy puede hacerlo, por ejemplo, la paloma de Picasso, que para una gran cantidad de personas de ambos hemisferios remite a un mensaje universal de paz, mientras que para gentes que se sitúan en un nivel cultural letrado o son de formación cultural judeocristiana, la imagen conduce además al episodio bíblico de Noé.

Los códigos simbólicos desplegados en las tablas cortesanas para representar el poder real —que era el tácito pero auténtico protagonista de la representación— tenían dos sistemas de referencia principales: el alegórico y el histórico. En el primero se identificaba directamente al

9. Edmund LEACH, *La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

rey con el símbolo, normalmente mitológico. El rey era entonces un nuevo Apolo, o un nuevo Perseo. En el sistema de referencia histórico la vinculación era, además, hereditaria y familiar. La primera historia referencial era la Biblia. El rey podía ser un nuevo Saúl, un nuevo David o un nuevo Salomón. La historia de la antigüedad ofrecía asimismo una galería de grandes hombres con los que el rey podía identificarse: los grandes capitanes, Alejandro, César y Pompeyo, o grandes hombres de Estado como Augusto, Trajano o Marco Aurelio. La historia nacional y la de los directos antepasados constituían también una mina de grandes ejemplos. Así se desgranaba en este sistema referencial una suerte de visión de la historia del reino legendaria y sumaria, que permitía construir una simplificada historia mítica del reino.¹⁰ En ese sistema referencial era posible encontrar personajes que cubrieran ambas facetas, la simbólico-mitológica y la histórica. Por ejemplo, en el caso español, ese personaje referencial mítico-histórico era Hércules. No cabe duda de que la construcción de la legitimidad en los tiempos barrocos requería apelar a la existencia de este tipo de mitos compartidos.

En cuarto y último lugar, junto con la convención simbólica, en el teatro cortesano también funcionaba la admiración. No era la admiración moral o retórica de raigambre clásica, sino la mirada entregada sin cuestionamiento a través de los sentidos al esplendor exhibicionista de la monarquía absoluta. El *éclat* cornelliano o la «admiración» calderoniana pusieron al servicio del poder los códigos visuales, auditivos e incluso olfativos del teatro cortesano, y, en esa manifestación, la disposición espacial de los escenarios en perspectiva ilusionistas y mutables que sustentaban o se superponían a la acción, también estaba al servicio del poder, que era el verdadero protagonista de todo lo que sucedía en las tablas palaciegas. Verdadero testimonio de la realidad social y mental de la comunidad que las protagonizaba, las fiestas reales y el teatro palaciego que se representaba en ellas eran de factura obligatoria

10. Hélène DUCCINI, «Un aspect de la propagande royale sous les Bourbons: image et polémique», en *Culture et idéologie dans la genèse de l'État Moderne*, pp. 211-229 (p. 224).

porque constituían una celebración política convertida en acto confirmatorio y ratificador de soberanía y lealtad, mucho más necesario, si cabe, cuando esa soberanía podía ser disputada como era el caso de Felipe V de Borbón y de Carlos III de Austria. Esa fue una de las principales razones de su inevitabilidad incluso en tiempos de guerra.

No faltaron, sin embargo, voces críticas que cuestionaban la superficialidad de estas manifestaciones, sobre todo si la monarquía tenía que hacer frente a una guerra. Por ejemplo, Manuel de Naxera, de la Compañía de Jesús, predicador de Felipe IV y maestro del colegio Imperial de Madrid, en un tratado que publicó en 1660 con la intención de dar consejos para conseguir buena fortuna y templar la adversa, se mostraba así de contundente: «Los triunfos se consiguen a desvelos de providencia, a cuidados de industria y a esfuerzos de valentía. Tratar en tiempos de guerras de ociosidades no es magnanimidad sino estupidez».»¹¹ El padre jesuita escribió su opúsculo en el mismo año en el que el marqués del Carpio se afanaba por deslumbrar a toda Europa con los espectáculos cortesanos que había organizado en la corte de Madrid por la boda de María Teresa, aunque el frente de Portugal se hallase todavía abierto. La gran cantidad de citas clásicas y patristicas que acumulaba en su razonamiento, demostraba lo antigua y larga que era la polémica sobre la necesidad o no de organizar festejos institucionales en tiempos de guerra y, sin embargo, en plena Guerra de Sucesión, cuando los gastos bélicos parecían colocar en un segundo plano todo lo demás, las cortes de Madrid y Barcelona organizaron fiestas teatrales y lo hicieron como una obligación representativa inexcusable, propia de los lenguajes simbólicos desplegados por los representantes de ambas dinastías en conflicto. La dificultad residía en cubrir la necesidad representativa y atender las urgencias en el gasto bélico, sin traspasar el peligroso límite de parecer insensible frente a las necesidades y los aprietos de los súbditos y sin distraer los fondos necesarios para la guerra; ser

11. M. de NAXERA (S.I.), *El arte de la fortuna*, Mateo Fernández, Madrid, 1660, cap. 33: «Que ocasionar aviendo guerras al Príncipe o al Ministro, divertimentos, si no se roza en traición, mancha al parecer la fidelidad», p. 141.

capaces de construir un discurso representativo digno y eficiente, inmersos como estaban en la realidad de los gastos urgentes y crecientes surgidos de las necesidades bélicas, era la gran paradoja que ambos monarcas necesitaron resolver.

2. El lenguaje representativo común de dos dinastías en competencia

En realidad, el conflicto dinástico desatado entre los Habsburgo y los Borbones que culminó en la Guerra de Sucesión, tenía unos antecedentes que habían dejado su huella no solo en la política y la economía, sino también en la vida teatral y musical tanto en la corte austriaca como en la francesa. Las tensiones hegemónicas mantenidas durante toda la segunda mitad del siglo xvii en Europa y el discurso representativo sostenido por ambas dinastías, tuvieron su reflejo en los contenidos de suntuosas fiestas teatrales cortesanas antes del estallido del conflicto sucesorio. Durante esa segunda mitad del seiscientos, los acontecimientos representativos más sobresalientes de cuantos acontecieron en Viena y París fueron las bodas de las dos hijas del rey español Felipe IV. Mientras la infanta María Teresa se casó con Luis XIV de Francia, su hermana menor, Margarita Teresa, fue destinada a contraer matrimonio con Leopoldo I de Austria. Las representaciones festivas de ambas cortes pertenecen a los más soberbios acontecimientos cortesanos del siglo xvii y a ellas correspondió un efecto de publicidad y propaganda que buscaba trascender las fronteras de Viena y París con la publicación de lujosas relaciones de fiestas que incluían numerosas ilustraciones.

Las organizadas en la corte imperial en el bienio 1666-1667 se han interpretado como reacciones de los Habsburgo a las manifestaciones políticas de Luis XIV, expresadas también por medios artísticos desde 1659. Este, en su entrada en París en 1660 tras su boda con la infanta María Teresa, se hizo recibir por un ostentoso aparato teatral en forma de nave de los argonautas con el Toisón de Oro, símbolo de la presti-

giosa orden de la casa de Austria. Podía interpretarse como una reclamación borbónica temprana de la orden familiar de los Habsburgo y, a su vez, Leopoldo I podía entender que era una insolente e imperdonable usurpación simbólica. De la misma manera, al emperador le pareció excesivo que el joven rey francés desfilara en un torneo organizado en Versalles en 1662 vestido como emperador romano, a la cabeza de los representantes de todo el mundo. A estas manifestaciones parateatrales les siguieron los lujosos y conocidos festejos conocidos como los Placeres de la Isla encantada, que transcurrieron en el palacio de Versalles del 7 al 13 de mayo de 1664 con la colaboración de Molière y del actor, bailarín y músico italiano Giambattista Lully (1632-1687). Esta fiesta, organizada oficialmente en honor de la madre del rey, Ana de Austria, y de la reina María Teresa, su esposa, festejaba en realidad la entrada oficial en la corte de la amante del rey, Louise de la Vallière. Tomando como base el tema clásico caballeresco de la maga Alcina, que mantenía prisioneros en su palacio al caballero Roger y a sus compañeros, se sucedieron tres días de desfiles y ballets ecuestres que fueron seguidos de representaciones, entre ellas *La Princesse d'Élide* o el *Tartufo*, para acabar con una apoteosis final de fuegos artificiales. Más tarde, el dúo Lully-Quinault, que consagró el género de la *tragédie en musique* entre 1673 y 1686, proporcionó once libretos en los que la particularidad de los prólogos de Quinault residía en el elogio alegórico explícito de Luis XIV y en la capacidad de aludir al contexto político inmediato para recordar al espectador los peligros potenciales que se cernían sobre los súbditos cuya salvación residía en la fortaleza del monarca.¹²

La ocasión de los Habsburgo para dar respuesta a tanto derroche simbólico fueron las bodas de Leopoldo I con Margarita Teresa de Austria y la ejecución del famoso ballet ecuestre *La contesa dell'aria e dell'acqua*, cuya escena final personifica a la Gloria entregando a Leopoldo I como trofeo el Toisón de Oro. El punto culminante de aquellas fiestas

12. Norman BUFORD, *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*, Mardaga, Versalles, 2009, p. 50.

nupciales de Leopoldo y Margarita debería haberlo constituido la puesta en escena de la ópera italiana *Il pommo d'oro*, pero la representación no pudo materializarse, por problemas de presupuesto, hasta un año después, en el verano de 1668, con ocasión del cumpleaños de la emperatriz. El libretista Francesco Sbarra adaptó el viejo motivo del juicio de Paris¹³ para hacer un homenaje a la reina. En el prólogo y en la escena final se resumía el mensaje glorificador Habsburgo. El texto inicial relataba la aparición del Amor, Himeneo y la alegoría de la gloria austriaca sobre el caballo Pegaso y las alegorías del Imperio romano, de la monarquía española, del continente americano, de los territorios hereditarios alemanes y de los reinos de Hungría, Bohemia, Italia y Cerdeña. Todos rendían homenaje a la casa de Habsburgo y al feliz enlace matrimonial del emperador, representado a caballo en medio de las estatuas ecuestres de sus predecesores en el trono imperial. En el colofón, se adjudicaba la manzana de oro a la esposa del emperador, Margarita, como símbolo del dominio universal, pues de ella se esperaba la perpetuación de la dinastía habsbúrgica.

Tras el inicio de la Guerra de Sucesión, la disputa simbólico-cortesana se extendió a Madrid, y desde noviembre de 1705 a Barcelona, establecida como corte provisional del archiduque Carlos. Ambos protagonistas, rey y pretendiente, habían vivido en estas cortes donde comedias, músicas y símbolos habían formado parte de su entorno desde la adolescencia. El duque de Anjou había presenciado por primera vez una pastoral heroica, *Apollon et Issée*, en el palacio de Trianón el 7 de diciembre de 1697,¹⁴ a sus catorce años, con motivo de la boda del duque de Borgoña. A partir de entonces participó en todo tipo de espectáculos cortesanos y disfrutó de las puestas en escenas de las óperas que

13. Se dirimía la disputa de las tres diosas, Juno, Palas Atenea y Venus, por la manzana de oro, que debía pertenecer a la más bella.

14. Noticia aparecida en el *Mercurio Galante* de 1697, pp. 206 y ss., recogida por Margarita TORRIONE, «Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias. Felipe V y el teatro de los Trufaldines, 1703-1725», en E. Serrano, dir., *Felipe V y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2004, vol. II, pp. 763-789 (p. 756).

Luis XIV apreciaba. También el archiduque Carlos (1685-1740) fue testigo, en el último año del siglo XVII, de las serenatas escénicas que en la corte de Viena escribió Marco Antonio Ziani (1653-1715). Quedaba por ver si, con este bagaje representativo, el alto nivel de la competición simbólica desplegada en el siglo XVII entre Viena y París-Versalles podía mantenerse en plena guerra en las cortes directamente implicadas en la pugna por la Corona.

3. *La adaptación del teatro representativo a una situación de guerra*

En el caso de Felipe V, la situación bélica influyó en la programación lúdico-representativa de su corte desde muy pronto. El 2 de febrero de 1703 Felipe V informaba a Luis XIV que, ante la urgente necesidad de obtener dinero para financiar la guerra y el sacrificio que esa situación exigía a su pueblo, era justo que él renunciara a algunos placeres entre los que se encontraba su jauría, el grupo de música de cámara encabezado por Desmarests que había traído de París y los comediantes que habían venido con él de Italia. Esta *troupe* italiana no suponía una ruptura con los usos y costumbres ancestrales de la corte española, aunque en el corto plazo pudiera parecerlo. Era un capítulo más de la regular importación de artistas¹⁵ y músicos procedentes de los territorios extrapeninsulares de dentro y fuera de la monarquía, algo que había venido ocurriendo desde el siglo XVI. En este caso, «los cómicos que habían venido con él de Italia» formaban una compañía de *Commedia dell'Arte* que había divertido a Felipe V durante su estancia en Milán en 1702 y se unieron al cortejo de regreso a Madrid en diciem-

15. Juan José CARRERAS, «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII», en Casares y Torrente, eds., *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, pp. 205-230 (p. 209).

bre del mismo año.¹⁶ Sabemos que los cómicos *dell'arte* eran los representantes más permeables que existían en Europa. Circulaban desde el siglo XVI por todo el continente, también por España, donde habían tenido gran éxito en tiempos de Felipe II.¹⁷ Tomaban para sus comedias *all'improvviso* todo tipo de argumentos y temas para dar variedad a sus *scenari*. A Felipe V le gustaban porque se había educado en una corte donde este tipo de teatro había estado muy presente, al menos, hasta 1697. En ese año Luis XIV mandó cerrar el Hôtel de Bourgogne, sede parisina de la compañía de los italianos, por los altos costes de mantenimiento que aquel teatro le ocasionaba. Pero al menos cuando la corte residía en Versalles, que era durante seis meses al año —de mediados de noviembre a primeros de mayo—, los actores franceses y los italianos iban a palacio dos o tres veces por semana según un calendario de diversiones fijo que Luis XIV había establecido en 1682.

La renuncia de Felipe V a los representantes italianos no significó su salida de la corte. El rey, para lograr que se quedaran, les adjudicó el 23 de marzo de 1703 las representaciones públicas del Coliseo del Buen Retiro, al menos por ese año, con el privilegio de gozar de su real protección y de llamarse Compañía italiana de S.M., si bien la denominación fue exactamente *Compagnia de comici italiani attuali servitori di*

16. Fernando DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines y el teatro de los caños del Peral*, Monografías RESAD, Madrid, 2007, pp. 26-27 y 181-182.

17. No se puede afirmar que la presencia de teatro italiano en lengua italiana constituyera una «total novedad» en España: TORRIONE, «Como a Vuestra Majestad», p. 765. Durante el reinado de Felipe II la compañía de *comedia dell'arte* de Ganassa cosechó un gran éxito y tuvo la protección específica del rey Felipe II, al otorgarle este permiso para poder representar tres días a la semana en Madrid, una situación privilegiada de la que no gozaba ninguna otra agrupación de representantes. Ejercieron influencia en los modos organizativos de las compañías de teatro españolas y su influjo tuvo trascendencia en la maduración de la fórmula teatral de la *Comedia nueva*: Carmen SANZ AYÁN, *Hacer escena. Capítulos de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2013, pp. 57-74.

S.M.C. Filippo V,¹⁸ lo que daba un matiz coyuntural y no institucional a este servicio. La vinculación de la compañía con el rey no era exactamente la misma que tuvo Luis XIV con la compañía italiana de titularidad real que existió en París, establecida de forma permanente durante casi todo el siglo XVII, ya que la forma de mantenerla era bastante distinta. En el caso de Madrid se trataba de que su actividad se sufragara con el producto de las entradas que pagaban los particulares por ver los espectáculos que ofrecían en el Coliseo y no con el presupuesto directo de la casa del monarca. Los *Trufaldines*, que fue el nombre con el que se les conoció, obtuvieron, además de la protección del rey y de la reina, el apoyo del público, al mismo tiempo que sufrían cierta hostilidad por parte de las compañías autóctonas. Algo parecido a lo que les ocurrió a los cómicos italianos en París, donde también habían surgido polémicas por la competencia que suponían y por las diferencias entre el modo de representar francés y el italiano.¹⁹ Las representaciones de los italianos en la corte francesa gozaron de un halo de cotidianidad similar al que tuvieron las compañías españolas cuando, periódicamente, iban a representar al cuarto del rey o de la reina una o dos veces por semana. Era un teatro cotidiano que no puede considerarse teatro de corte. Pero en el caso de la actividad de los *Trufaldines*, estos invadieron los espacios de las obras de teatro representativas de la corte madrileña y lo hicieron de forma más barata que las compañías autóctonas.

Al menos conocemos con cierto detalle dos representaciones de estas características para fechas muy tempranas. Parece que el autor de ambas producciones «trufaldinescas» fue el napolitano Gennaro Sacchi. El 25 de agosto de 1703 se representó en el Coliseo del Buen Retiro una comedia con el título de *Il Pomo d'Oro*, con ocasión de la onomástica de la reina española María Luisa Gabriela de Saboya y del abuelo del rey, Luis XIV. Durante mucho tiempo se pensó que esta obra, representada a lo largo de varias noches, era una reposición de la ópera vienesa

18. TORRIONE, «Como a Vuestra Majestad», p. 763.

19. Charles MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Schena, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, París, p. 106.

estrenada en tiempos de Leopoldo I con ocasión de sus bodas con Margarita Teresa de Austria, hasta que se descubrió el libreto manuscrito en italiano y un resumen impreso en castellano que demostraban que la pieza teatral no era un drama musical, sino que se encuadraba dentro de la tradición de la *commedia dell'arte* italiana. A pesar de lo atractivo de la tesis imitativa de Viena, se debe tener en cuenta que el tema del Juicio de Paris y la pugna por la manzana de oro era suficientemente universal como para recoger otras tradiciones escénicas. Había trascendido desde la antigüedad y está constatado que fue objeto de puestas en escena incluso en la Magna Grecia.²⁰ Era un argumento muy conocido por las élites cortesanas europeas y extremadamente recurrente en las artes figurativas, tanto en el Renacimiento como en el Barroco, de Botticelli a Rubens. En el teatro francés existían piezas teatrales que fueron publicadas en 1628, en las que periódicamente se representaba el juicio de Paris con motivo de algunas fiestas cívico-religiosas,²¹ si bien es cierto que la utilización áulica del argumento tuvo gran eco a partir de la producción vienesa. El hecho de que la obra fuera bufa, con un dios Mercurio convertido en protagonista burlesco devenido en Trufaldino, lo que daba un aire jocosos a toda la representación, hacía que aquella obra tuviera poco que ver con el carácter de la pieza cortesana austriaca. No obstante, la teoría sobre el peso de la influencia cultural de Viena en la programación cortesana madrileña del primer Borbón, se ha reforzado todavía más por el hecho de que solo un mes después de la representación de *El Pomo d'Oro*, el 20 de septiembre de 1703, con motivo del cumpleaños de la reina, otra producción escénica de los

20. Assela ALAMILLO, *El juicio de Paris a través de la imagen*, XI Seminario de Arqueología Clásica, Universidad Complutense de Madrid, 2003 (en línea).

21. En concreto, la obra *Le jugement de Paris*, escrita mitad en francés, mitad en gascón, se reproduce en la obra *L'Antiquité du triomphe de Beziers au jours de l'Ascension, dediée par l'imprimeur a Messieurs les habitants de la dite Ville, contenant les plus rares histoires qui on été représentés au susdit jour, ces derniers années*, Jean Martel, Béziers, 1628. Incluido en Louis Cesar de la BAUMME *et alii*, *Bibliothèque du théâtre françois depuis son origine*, Michel Groeli Libraire, Dresde, 1768, vol. 2, pp. 6-7.

Trufaldines parecía evocar de nuevo una producción austriaca. En este caso se representó una *allegoría cómica* titulada *La Guerra y la Paz entre los elementos*, que, por su argumento, recordaba al ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*. En este caso, la obra madrileña tampoco era un ballet ecuestre sino una alegoría cómica destinada a la exaltación de la monarquía española en la figura de sus reyes. La lucha entre los elementos se reducía a tres: tierra, aire y agua, algo que también se encontraba muy presente en los imaginarios barrocos. Por no abrumar con los ejemplos, el auto sacramental de Calderón titulado *La vida es sueño*, de factura anterior a *La contesa*, pone a los cuatro elementos luchando en el escenario.²² Recordemos también que en esta obra de Calderón son el Poder, la Sabiduría y el Amor quienes doblegan a los elementos, de modo que la referencia vienesa como única fuente de la obra quedaría, de nuevo, muy diluida. Como en *Il Pomo d'Oro*, en *La contesa* al relato mitológico se une la exaltación de la monarquía y el personaje de Trufaldín adquiere una importancia capital como criado bobo y disparatado, es decir, como personaje típico de *commedia dell'arte*. Es muy importante resaltar que desde un punto de vista del ahorro económico en los esfuerzos representativos, tanto en esta obra como en la anterior nunca había en el escenario más de tres personajes femeninos simultáneos, que eran los que llevaban el peso de la representación musical. Nada parecido a las grandes producciones palaciegas de tiempos de Felipe IV o incluso de Carlos II, que requerían muchos más actores y, sobre todo, actrices. En las producciones trufaldinescas, además de las tres actrices-cantantes el resto eran varones que aparecían solo en una escena, lo que permitía duplicar y triplicar papeles para conseguir que una compañía de modestas dimensiones representara obras de aparente complejidad con muchos personajes en el reparto. El hecho de que aparecieran más de veinte personajes en los libretos no significaba que hubiera veinte actores sobre el tablado. Un

22. Los cuatro primeros versos de la escena primera así lo testimonian: *Agua*: ¡Mía ha de ser la corona | *Aire*: ¡El laurel ha de ser mío! | *Tierra*: ¡No hará mientras yo no muero! | *Fuego*: ¡No será mientras yo vivo!

formato de estas características daba mucho juego a la hora de cumplir con las obligaciones representativo-cortesanas. Servía para dar publicidad a los actos festivo-palaciegos a través de la distribución de los libretos por las distintas cortes europeas, pero en su materialidad resultaba más económica. Una producción que sobre el papel podía parecer un gran evento representativo, en realidad había sido gestionada por una compañía teatral de dimensiones bastante reducidas. Por los documentos conocidos que describen la actividad de la compañía de los *Trufaldines* sabemos que tuvo once representantes como máximo.²³ La obra que se representó ante el rey durante seis días en agosto no fue en nada parecida a las grandes comedias mitológicas de tiempos de Calderón, si bien contó con una de las premisas de las obras palaciegas de aparato, es decir, que se representara de noche, para lo que hubo de hacerse un gasto considerable en cera y en el pago de iluminadores. Sin embargo, el gasto fue más limitado en decoraciones, con mutaciones aprovechadas de una ocasión para otra y para las que bastaron dos carpinteros que las acondicionaran. También hubo un uso modesto de la música. Resulta evidente que este teatro, si bien contó con las convenciones y los gestos de difusión propios del teatro palaciego, en su materialización fue notablemente más barato que las grandes producciones cortesanas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII. Pero esta dinámica de ahorro «digno» pareció peligrar cuando hubo que dar respuesta al

23. Gennaro Sacchi o Sacco (*Covielo*); Domenico Bonancini (*Briguella*) y su mujer Giustina Francesca Paghetti; Francesco Neri (*Florindo*) y su mujer Vicenza Maria Gardelini; Vicenza Richiarsi (*Colombina*); Francesco Servilli (*Eduardo*) y su mujer Isabella Constantini (*Enlaria*); Giovanni Antonio Basanello; Andrea Morelli y Francesco Bartholi (*capocómico*): DOMENECH RICO, *Los Trufaldines y el teatro*, cap. 1, recoge los datos de N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Teatros y comedias en Madrid (1699-1719). Estudio y documentos*, Tàmesis Books, Londres, 1985, vol. XI, p. II, doc. 57; y ellos, a su vez, de Emilio COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1934, vol. I, p. 37. Finalmente, el documento completo, en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 14.078, ff. 88-89, Francisco Matienzo, Madrid, 21 de abril de 1703.

acto dinástico-representativo más importante vivido por la corte madrileña durante la guerra. El nacimiento del príncipe Luis, primogénito de Felipe V, nacido en España el 25 de agosto de 1707.

Para la organización de los fastos por el simbólico nacimiento, la Junta de Festejos, en la que participaba muy directamente el concejo de Madrid, tuvo muy presentes todos los que se habían hecho durante la época de los Austrias y muy especialmente los llevados a cabo con motivo del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1629. Desde la proclamación de Felipe V, muchos de los esfuerzos representativo-simbólicos estuvieron encaminados a demostrar la raigambre habsbúrgica del primer rey Borbón. El «austriaco-borbón» fue la denominación que se encuentra repetida en homenajes y panegíricos desde el mismo momento de su proclamación. Una raigambre que también fue defendida como imagen exclusiva y definitoria del nuevo monarca hispano, en la tratadística política del momento, por ejemplo, en el *Teatro monárquico* de Pedro Portocarrero, donde se exponía la necesidad de conseguir esta simbiosis para dar completa legitimidad a su acción de gobierno.

El nacimiento del príncipe Luis ocurría en un momento crucial para la Guerra de Sucesión, pues en un lapso muy corto de tiempo se consumó la decisiva victoria de Almansa, al tiempo que quedaba temporalmente asegurada la sucesión borbónica. Con el nacimiento del heredero la opción borbónica ganaba un arma simbólica efficacísima al confirmar la continuidad de la Corona en un príncipe nacido español. Una circunstancia que no podía desaprovecharse. El «bello y robusto príncipe», descrito así en la *Gazette de France*, fue exhibido por la camarera mayor, princesa de los Ursinos, durante varias tardes en el balcón real para que fuera aclamado por la multitud, «a fin qu'il fut veu de tous, ce qui c'est fait tous les soirs».²⁴

Hubo luminarias generales durante el 25, 26 y 27 de agosto, castillos de fuegos artificiales en la plaza del Palacio Real durante esas mis-

24. *Gazette de France. Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires*, Paris, 30 de agosto de 1707, p. 438. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32780022t/date.r=gazette+1631.langFR>.

mas noches,²⁵ siempre con el objetivo de procurar que los festejos no se apartaran de los usos tradicionales de la monarquía hispana.²⁶ La salida pública de la reina María Luisa de Saboya para dar las gracias a la Virgen de Atocha tuvo lugar el día 6 de octubre. En el trayecto, los maestros carpinteros de Madrid habían construido gratuitamente tabladados para que dieciséis compañías de bailarines hicieran sus danzas. Mientras doce de ellas bailaban en los tabladados, otras cuatro hicieron pasacalles, según recoge una suelta de época. También se levantaron en diferentes lugares de la capital, fuentes y *jardines de perspectiva*, es decir, pintados con la técnica del trampantojo, que seguramente fueron reutilizados y fueron los mismos que se habían exhibido para la real entrada de Felipe V en 1701. Tampoco faltaron los altares con sus doseles, donde se colocaron los retratos de los reyes.²⁷ Algunas de las fuentes que se instalaron para dar muestras públicas de regocijo, como las que el embajador de Francia Amelot hizo colocar delante de su palacio, manaron vino durante tres días, como solía hacerse no solo en España sino en Roma, en Frankfurt y en otras ciudades del Sacro Imperio tras la proclamación de los emperadores. La organización de estas celebraciones corrió a cargo del concejo madrileño, que, como broche de oro a todos los regocijos, planeó una fiesta teatral en el Buen Retiro que tuvo lugar el 17 de noviembre de 1707. Por tanto, la gran fiesta teatral cortesana por el nacimiento del príncipe no la costeó el rey sino el Ayuntamiento de Madrid.²⁸

25. *Noticias verdaderas de todo lo sucedido en Madrid: desde el día del nacimiento de nuestro príncipe y señor, su bautismo fiestas y demostraciones de gozo con que se ha aplicado la villa y corte de Madrid*, Sevilla, 1707.

26. Ignacio LÓPEZ ALEMANY, *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724. Estudio y documentos*, «Fuentes para la historia del teatro en España», vol. xxxii, Tamesis Books, Londres, 2006, pp. 8-9.

27. Archives Nationales de France (ANF), *Marine et autre mer. Nouvelles de la cour d'Espagne. Madrid, 28 novembre 1707*, B/470 f. 120r. Agradezco esta referencia a J. Antonio López Anguita.

28. El regidor José Verdugo fue nombrado responsable de que se preparara una comedia para el día 17 de noviembre en el Real Coliseo.

La responsabilidad de escribir la «fiesta principal» junto con la loa y los sainetes recayó oficialmente sobre el literato Antonio de Zamora, por aquel entonces gentilhombre de la casa del rey y oficial de la Secretaría de Nueva España. El autor debía tenerla apalabrada de antemano, pues su redacción se encontraba muy avanzada cuando recibió el encargo oficial, según se infiere de un anticipo que había recibido el 17 de julio. Zamora entregó la comedia a las compañías de Juan Bautista Chavarría y José Garcés para que la estudiaran el día 30 del mismo mes de julio y la loa al día siguiente. Por tanto, fueron dos compañías con sus sobresalientes las que se hicieron cargo de la representación. Aunque *Todo lo vence el Amor* aparece publicada en 1744 entre las obras de Zamora, Medel la atribuye a Calderón y, en ese caso, Zamora solo habría adaptado la que con el mismo título se representó el 31 de enero de 1697 en Palacio, a cargo de las compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas.

La pieza, que era sobre todo un gesto institucional, se ofreció en el Coliseo del Buen Retiro, en primer lugar a los reyes y la corte, después a los Consejos y al Ayuntamiento y finalmente «al pueblo para que logre esta diversión».²⁹ Pero no se trataba solo de hacerle partícipe de la celebración, sobre todo se decidió darle entrada en los días siguientes con representaciones sucesivas para que «se aplique el producto de entradas y balcones a minorar el coste que tuviere».³⁰ Los encargados de representarla no fueron, evidentemente, los Trufaldines, sino comediantes españoles elegidos por el Ayuntamiento de Madrid. Zamora, en su loa, deja muy clara la elección de esta manera de representar al poner en boca de la alegoría de España que el festejo es «a la usanza

29. Margaret Rich GREER y J. E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid (1586-1707)*. *Estudios y documentos*, «Fuentes para la historia del teatro en España», vol. XXIX, Tamesis Books, Londres, 1997, pp. 167 y 229.

30. LÓPEZ ALEMANY, *El teatro palaciego en Madrid*, p. 98: «Sobre la entrada de Isabel de Farnesio y la representación de una comedia en el Coliseo del Buen Retiro», documento citado procedente del Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Secretaría 2-67-3.

nuestra y moda castellana». Una moda cara, propia de las grandes producciones representativas calderonianas de tiempos de Felipe IV y similar en los gastos a las versallescas de la segunda mitad del siglo xvii. Este tipo de puestas en escena tenía un coste calculado de unos 20.000 ducados³¹ y poco tenía que ver con las piezas económicas y bufas que habían representado los *Trufaldines* en 1703. Así lo recogía la *Gazette de France*, que, al describir el festejo para el público lector francés, decía que «l'appareil fut très magnifique».³² Tan magnífico que volvió a repetirse con ocasión de la llegada del duque de Orleans a Madrid, que coincidió con el bautizo del heredero y al que además se aplicaron nuevas mutaciones y músicas.

Entre los gastos de *atrezzo*, destacan los pagos a los pintores que, por hacer ocho mutaciones para la comedia y la loa, además de los ajustes que hubieron de efectuar para volver a representar la comedia ante el duque de Orleans, recibieron la suma total de 29.349 reales. Por la escritura de la loa, sainete y comedias Zamora recibió un total de 12.360 reales de vellón entre lo que se le pagó y el regalo que se le hizo de una pequeña bandeja de plata y un par de guantes. Antonio de Litteres, que compuso la música de la comedia, loa, sainetes y sonatas fue compensado con 4.500 reales de vellón. Una de estas sonatas era un *aria de capo* escrita en italiano para el *intermedio músico* que se danzó, lo que demuestra que los *Trufaldines* se incorporaron como un aditamento para el intermedio de los festejos, pero no podían asumir la dimensión de un festejo representativo de estas características.

De esta representación tenemos la fortuna de conservar el diseño de la cortina que pintó Antonio Palomino, autor del famoso *El museo pictórico* y pintor de cámara por aquel entonces,³³ cuyo dibujo proce-

31. *Ibidem*.

32. *Gazette de France. Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires*, 30 de agosto de 1707, p. 585. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32780022t/date.r=gazette+1631.langFR>.

33. En 1714 Palomino recibió 4.800 reales de vellón por sus labores en las representaciones con motivo del santo de la Reina.

dente de los fondos del Archivo de Palacio publicó John Varey hace una década. Palomino era jefe del taller de escenografía del Coliseo. Había trabajado, por ejemplo, junto a Lucas Jordán y estaba capacitado para desarrollar con total solvencia los trabajos escenográficos del teatro de corte dentro de la más pura tradición italianizante, como queda demostrado en su tratado *El museo pictórico y escala óptica*, en el que dedicó un capítulo completo a la escenografía del Coliseo. Heredero, por tanto, de toda la tradición italianizante de medio siglo de representaciones cortesanas, por la pintura de esta cortina se mandó librar la cantidad de 1.000 reales de vellón el 15 de octubre de 1707 y, más adelante, consta un acuerdo de la Junta de festejos del 28 de noviembre del mismo año para que se le despache al pintor otra partida de 3.000 reales de vellón por ayuda de costa. El tema del telón estaba íntimamente relacionado con la loa escrita por Zamora. Era un emblema constituido por la cortina, que era en realidad la *pictura*, mientras el texto de la loa servía de explicación o *subscriptio*. Tenía el significativo título de *Gethethliaca*, o lo que es lo mismo, era un horóscopo escénico que pronosticaba todas las bondades para el heredero de la Corona a partir del momento en el que había nacido. En la parte más baja de la pintura de Antonio Palomino y en el centro había una cartela adornada con roleos y un angelito con corona de laurel. Dentro de ella se leían los versos del *mote* de la cortina emblemática, que eran los mismos con los que comenzaba la loa de Zamora:

Si un joven rayo pedía
al Júpiter español
ó Hesperia, tu Monarquía,
ya casta Lucina embia
en primer Luis nuevo Sol.

La representación de la loa se iniciaba con la cortina tendida. Por su diámetro bajaban la *Esperanza* y la *Posesión* sentadas sobre un grupo de nubes y flores que, tras una breve intervención, «aviéndose apeado en el tablado y ocultándose las nubes en que descendieron, volaron de rápido, llevándose cada una la mitad de la cortina en forma de Pabe-

llón». De este modo el auténtico escenario quedaba al descubierto, si bien era una repetición del dibujo del telón completado con nuevas figuras: el *Esplendor*, con una antorcha encendida; la *Abundancia*, con una cornucopia de flores y frutos; la *Paz*, con una rama de olivo; la *Fortuna*, con una ruedecilla con alas; la *Fama*, con un clarín; y la *Inmortalidad*, con una serpiente en círculo. Junto al *Trono de España*, el del rey, que se encontraba en el primer cuerpo del tablado a la derecha, el *Deseo*; y junto al *Trono de Lucina*, el de la reina, situado en frente del de España, el *Logro*. Tras ambos, el Sol, que representado mediante dos armazones, uno de gasas y otro de rayos con un mecanismo de movimiento simultáneo, fingía una vistosa reverberación. Este era el comienzo de la efectista obra de aparato.

Todo lo vence el amor avivó el interés de la corte por los festejos dramático-cortesanos y a partir del año siguiente, a pesar de que la guerra aún seguía muy disputada, hubo al menos tres grandes representaciones del mismo estilo en el Coliseo del Buen Retiro. Ícaro y Dédalo, por la onomástica del rey; *San Felipe y Santiago*, representada el primero de mayo y que se mostró al público durante todo ese mes; y *Decio y Araclea*, una zarzuela del maestro Joan Pérez y del conde de las Torres, que sirvió para celebrar el primer cumpleaños del príncipe Luis. Si el espectáculo organizado por el concejo madrileño resultó vistoso, lo fue mucho más, al menos a los ojos del confesor del rey Guillermo Daubenton, el que puso en las tablas el primer conde de las Torres de Alcorrín,³⁴ don Cristóbal de Moscoso y Montemayor,³⁵ que se hallaba dispuesto a ganar la voluntad de los reyes con el montaje de un magnífico espectáculo. El conde de las Torres había sido considerado austracista en determinados medios durante las turbulencias de 1706 y el

34. Marqués de Cullera (título de Aragón) desde marzo de 1708: AHN, Consejos, 8976, A.1708, exp. 195. La fecha del real despacho de la concesión es el 26 de marzo de 1708.

35. Era además marqués de Cullera, señor de la Albufera, gentil-hombre de la Cámara de S.M. y capitán general de sus ejércitos, y más tarde Grande de España. Murió el 27 de enero de 1749.

nacimiento del heredero le dio la oportunidad de agasajar a los monarcas y de demostrar su fidelidad. Así lo recogió en su correspondencia el padre jesuita Daubenton cuando escribía al secretario de Estado y Marina de Luis XIV, Jérôme Phélypeaux, conde de Pontchartrain.³⁶ Según su testimonio, el conde de las Torres había intentado durante cuatro meses obtener permiso para ofrecer a los reyes una fiesta en el Buen Retiro y finalmente se le permitió hacerlo el día de San Luis, representando en el Coliseo la que a sus ojos era la ópera más magnífica jamás vista en España. El conde era rico y lo demostró. Daubenton calculó que había gastado en el montaje más de 30.000 escudos. Las compañías teatrales encargadas de la puesta en escena, como en el caso de *Todo lo vence el amor*, fueron las de Juan Bautista Chavarría y José Garcés, con un notable concurso de sobresalientes que, según Daubenton, superaron los cien representantes. Las decoraciones y los vestidos ofrecieron un espectáculo brillante y magnífico en el que la orquesta, según el relato de Daubenton, encantó a todo el mundo por la elección y la variedad de los cantos y por la vivacidad y ejecución de los mismos. La obra se imprimió dedicada a la princesa de los Ursinos y en las historias de la literatura posteriores el conde figuraba como autor de ella y no solo como comitente.³⁷

Los grandes eventos dramático-cortesanos en torno al nacimiento del príncipe de Asturias se cerraron con la representación de *Acis y Galatea*, de Cañizares y del compositor mallorquín Antonio de Literes, el

36. ANF *Marine et autre mer* B/253 f. 120v-121r. «... Le Comte de las Torres avoit demandé au Roy d'Espagne la permission de luy donner une fête, le jour marqué par Sa Maté Cat. A été celuy de St. Louis. Ce comte qui est riche, brave et attaché a son maître par le zèle le plus ardent et l'affection la plus sincère a fait représenter sur le Theatre du Colisée le plus magnifique opera jamais veu en Espagne, les decorations et les habits de plus de cent acteurs ont paru des plus brillantes et des plus superbes. L'orchestre a charmé tout le monde par le choix et la variété des chants et par la vivacité de l'exécution...». Agradezco este documento a D. Antonio López Anguita, que con generosidad me lo ha proporcionado.

37. Julio CEJADOR Y FRAUCA, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, Madrid, 1917, p. 24.

19 de diciembre para celebrar el cumpleaños del rey. Pocos meses después, en febrero de 1709, «en celebridad del juramento que se ha de hacer al Príncipe nuestro Señor», se pudo ver también en el Coliseo la representación de *Con música y por amor*, un drama musical basado en el episodio mitológico de Orfeo y Eurídice estructurado en dos jornadas y cuyos autores fueron Antonio de Zamora, que se encargó de la primera, y Cañizares, que lo hizo de la segunda. De nuevo estas representaciones cortesanas no quedaron restringidas a los límites de palacio, ni siquiera a las representaciones abiertas al público del Coliseo del Buen Retiro. Pasaron incluso al repertorio de los corrales de comedias de Madrid y en algunos casos con notable éxito. Así parece que sucedió con *Acis y Galatea*, que tras su estreno en el Coliseo ante los reyes se repitió en el Teatro del Príncipe en enero de 1709 y de nuevo en ese mismo escenario en 1713 y 1714.³⁸

Por lo visto hasta aquí, el teatro representativo y de aparato en los primeros años del reinado de Felipe V se mantuvo en un tono digno pero contenido, en consonancia con los tiempos de guerra. Algo que fue posible gracias al concurso de la compañía de los *Trufaldines*, instalada en Madrid por la voluntad de Felipe V aunque sostenida económicamente por su propia actividad. Esta medida se alteró a partir del acontecimiento dinástico más importante que se produjo en el transcurso de la guerra, el nacimiento del príncipe de Asturias. A partir de entonces los festejos representativo-teatrales mostraron una clara continuidad con los usos, los modos y las inversiones del siglo y de la dinastía anterior. La prolongación de un modelo representativo que utilizó como pauta para esas grandes ocasiones los fastos del reinado de Felipe IV, apenas sufrió variaciones. No obstante, las más ricas representaciones cortesanas parecen deberse a la acción de un mecenazgo institucional ajeno, en buena parte, a la Casa del rey y vinculado con las necesarias demostraciones de lealtad. El concejo madrileño y nobles

38. J. E. VAREY y Charles DAVIS, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid. 1706-1719. Estudio y documentos*, «Fuentes para la historia del teatro en España», vol. XVI, Támesis Books, Londres, 1992, p. 379.

particulares fueron los que invirtieron más en la materialización de estas fiestas.

4. *Las manifestaciones escénicas en la corte de Barcelona*

El 7 de noviembre de 1705 el archiduque Carlos hizo su entrada en Barcelona y estableció su residencia real en la capital catalana. Pocos meses antes, el 5 de mayo de 1705, su hermano José había sucedido al emperador Leopoldo I en el trono imperial. El luto prohibió todo tipo de diversiones y, por tanto, hasta el otoño de 1706, no hubo lugar para organizar representaciones teatrales o musicales de carácter oficial. Estas comenzaron con motivo de la onomástica de Carlos en 1706, para la que se compuso una cantata a tres voces en la que se representaba la disputa entre las figuras alegóricas de la *Fortuna*, el *Valor* y la *Justicia* para demostrar cuál de ellas había favorecido más al archiduque en España. Mientras *Fortuna* se vanagloriaba de su habilidad para procurar y quitar coronas a voluntad y de haber llevado a Carlos al trono español que antes había concedido a otro monarca, el *Valor* y la *Justicia* acusaban a *Fortuna* de haber actuado con engaños y la expulsaban para asumir ellos el cuidado del archiduque Carlos y de su reinado en España. El encaje temporal de la pieza no fue muy acertado ya que su puesta en escena tuvo lugar después del fracaso de la toma de Madrid.

Pero la conquista de Nápoles en 1707 por el ejército imperial supuso un aldabonazo importante para las aspiraciones dinásticas del archiduque y además tuvo un efecto secundario llamativo en el desarrollo de la vida cultural de la corte barcelonesa, ya que ante la falta de cantantes e instrumentistas autóctonos capaces de ejecutar las óperas italianas que llegaban importadas de Viena y con las que solían celebrar las fiestas cortesanas la familia Habsburgo, Carlos contrató a un grupo de artistas especializados que procedían sobre todo del virreinato de Nápoles, si bien el centro de las operaciones de reclutamiento artístico fue Milán.

El año crucial para las representaciones cortesanas de aparato barcelonesas fue 1708, pues el 1 de agosto de ese año se celebró el matrimonio del archiduque Carlos con la princesa Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel. Es de suponer que parte de las obras que se interpretaron en Barcelona por aquellos años procedían o tenían alguna relación con la corte vienesa de los Habsburgo, pero varios de los títulos que se cree fueron representados en Barcelona son todavía conjeturas, ya que documentalmente no se han encontrado las piezas. Andrea Sommer ha demostrado cómo las representaciones cortesanas de la primera década del siglo XVIII estrenadas en Viena reflejaron claramente los acontecimientos felices y las victorias militares del bando aliado en la Guerra de Sucesión.

La organización de los espectáculos cortesanos barceloneses se inició en Milán, donde fueron reclutados compositores y libretistas de la época, muchos de ellos afectados en sus anteriores destinos por el comienzo de la guerra. Entre ellos cabe citar a Antonio Caldara, que había visto cómo la Guerra de Sucesión limitaba su actividad en la corte de Mantua, donde había recalado, por lo que finalmente aceptó el encargo del archiduque Carlos. Otro tanto ocurrió con Francesco Gasparini, Apostolo Zeno o Pietro Pariati.³⁹ También llegaron de Milán instrumentos musicales, libros de papel pautado y «carta indorata per libretti dell'Opera»,⁴⁰ además de todo cuanto servía para desarrollar la actividad dramático-musical de la corte, desde los vestidos hasta las pelucas al uso de Francia y de Venecia. Importados llegaron también un conjunto de músicos y cantantes italianos que se encargaron de dar forma áulica a los festejos representativos. Giulio Cavalletti, Ranuccio Valentini, Pietro Paolo Pezzonni, Antonio Bignone y las virtuosas Elena Marani y Angélica Reparini constituyeron el cuerpo básico de las puestas en escena musicales, mientras el napolitano Giuseppe Porsile ejerció de maestro de Capilla y por tanto de director musical de los

39. Laura BERNARDINI, «Teatro e música a Barcellona alla corte di Carlos III d'Asburgo», *Recerca Musicològica*, 19 (2009), pp. 199-122.

40. *Ibidem*, p. 209.

espectáculos cortesanos. Finalmente, Ferdinando Galli Bibiena lo hizo como escenógrafo. Nombrado «primer arquitecto de Carlos III y cavo maestro mayor y pintor de mi Real Cámara», estuvo al servicio del archiduque durante tres años, desde el 9 de julio de 1708 hasta noviembre de 1711. Era un fichaje interesante para la corte carolina desde un punto de vista representativo. Los componentes de la familia Galli Bibiena fueron importantes impulsores del teatro a la italiana en toda Europa. Pintores, arquitectos y escenógrafos teatrales durante varias generaciones, ya fuera al lado de príncipes y reyes, ya trabajando para ciudades, academias o comitentes privados. La presencia de Ferdinando Bibiena suponía, en principio, una garantía de éxito para los montajes escenográficos.⁴¹ Se había formado como arquitecto y escenógrafo al lado de Ercole Rivani (1672), un pintor y escenógrafo boloñés muy conocido como creador de máquinas y artilugios escénicos que había trabajado en París para Luis XIV. También lo hizo con Giacomo Torelli, que asimismo estuvo al servicio del Rey Sol entre 1674-1675. Antes de trabajar para el archiduque Carlos lo hizo para la corte de Ranuccio Farnese en Parma, y esta vecindad geográfica y política del ducado de Parma con la Lombardía —en aquel tiempo bajo influencia española— condujo a Fernando Bibiena hasta Milán, para instalarse allí desde 1692. Su trabajo en la capital lombarda fue pasaporte para que fuera llamado por Leopoldo I.⁴² Ya en plena Guerra de Sucesión, contribuyó a la construcción del Grosser Hoftheater en 1704 y más tarde, también por intermediación de los Habsburgo, fue reclamado en Nancy por el duque

41. Deanna LENZI, «L'attività dei bolognesi Ferdinando, Alessandro E. G. Carlo Sicinio Gali Bibiena in terra ibérica», en J. L. Colomer y A. Serra Desfilis, eds., *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2006, pp. 293-306 (p. 293).

42. Sobre los Galli Bibiena en Barcelona, véase Maria Teresa Muraro y Elena Povoledo, eds., *Disegni teatrali dei Bibiena. Cataloghi di mostre*, vol. 31, Neri Pozza, Venecia, 1970, pp. 22-25; Jordi RIBERA I BERGÓS, «L'escenografía a Barcelona del 1700 al 1714», tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1985; y, del mismo, «Ferdinando Galli Bibiena a la cort barcelonina de l'Arxiduc Carles», *Serra d'Or*, 29 (1987), pp. 61-65.

de Saboya para construir L'Opéra (1707) según el modelo vienés. El teatro fue inaugurado en ausencia del duque, que estaba ocupado en el campo militar. Sin embargo, esta empresa cultural desarrollada en plena guerra es un testimonio precioso del valor político, diplomático y simbólico que tenían la construcción y la gestión institucional de un teatro regio o principesco. Además de lo trascendente que puede ser para entender el desarrollo de la historia de las artes escénicas en general y de la ópera en particular, fabricar un teatro de corte por intermediación de Viena colocaba a Saboya de un modo muy visible en la esfera de influencia habsbúrgica después de la primitiva alianza con Luis XIV al comienzo de la contienda.

Celebrada la boda del archiduque el 1 de agosto de 1708, los festejos del primer día comenzaron, apenas terminó la ceremonia, con fuegos artificiales y una cena pública de los soberanos con coro de música.⁴³ No se programó ninguna representación teatral para ese día. Las representaciones músico-teatrales tuvieron lugar en los días siguientes y su escenario fue la Lonja del Mar, concretamente en el salón de contrataciones. Al parecer esta sala fue habilitada con decoraciones efímeras pintadas por Bibiena sobre lienzo y madera, sin embargo no se ha hallado hasta ahora ningún dibujo o grabado de cómo debió quedar ese gran salón gótico. Sí existe una documentación en Milán descubierta por Laura Bernardini que puede arrojar alguna luz sobre estos montajes escénicos y sobre la fuente de financiación de los mismos,⁴⁴ a partir

43. Gian Franco GEMELLI CARERI, *Giro del mondo. Del Dottore D. Gio: Francesco Gemelli Careri, tomo nono, cioè Aggiunta a' Viaggi di Europa ove si contiene specialmente il viaggio della Maestà di Carlos III da Vienna a Barcellona e quanto è accaduto di piùnotabile inguerra dalla morte del Serenissimo Carlos II fino al presente*, Coletti, Venecia, 1719, pp. 1-69. El viajero napolitano Giovanni Francesco Gemelli Careri llegó a Barcelona en una nave de Génova junto con Elisabetta Cristina para asistir a las solemnes bodas, anotó minuciosamente todos los detalles del rey y de la reina para ir a visitar santuarios, conventos y también para establecerse fuera de la ciudad en la residencia de Horta.

44. BERNARDINI, «Teatro e música a Barcellona», p. 201, nota 3: la cartela n.º 399 del fondo *Finanza Apprensioni*, conservada en el Archivio di Stato di Milano,

de los secuestros de bienes ejercidos contra la casa bancaria de larga tradición regentada por Carlo Omodei.⁴⁵

Las representaciones celebrativas de 1708 fueron *L'Imeneo*,⁴⁶ representada el 15 de agosto. Era un *scherzo pastorale* cuyo texto pudo componerlo Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728). El segundo espectáculo fue *Il più bel nome*, un *componimento de camera* o cantata con música de Antonio Caldara y libreto de Pietro Pariati; y, por último, *Zenobia in Palmira*, un *dramma per musica* compuesto por Fortunato Oscar Chelleri, cuyo libreto partía de versiones precedentes de Zeno y Pariati, que además volvió a repetirse en 1709 con motivo del matrimonio que celebró la hermana del archiduque Carlos, Ana María, con Juan V de Portugal. Estas fiestas teatrales contaron con la presencia de los embajadores imperiales y del de Portugal, que asistían desde la tribuna.

Transcurridas las bodas, algún año después también se representó en Barcelona *L'Acestes* con música de Porsile. El drama pastoral *Dafni* (1709), compuesto por Emmanuelle d'Astorga, conocido en la época como el barón de Astorga. Un personaje de ascendencia castellana que había nacido en Sicilia y también el *dramma per musica Scipion nelle Spagne*, con música de Antonio Caldara y texto de Apostolo Zeno. Aunque desconocemos exactamente la fecha de este espectáculo, quizá tuvo lugar en 1710, antes de que el archiduque marchara otra vez sobre Ma-

contiene la documentación de los años 1625-1712 relativa a secuestros de bienes efectuados por el tribunal de Milán a Carlo Omodei y otros miembros de la famosa familia de banqueros. Al parecer, con lo proveniente de este secuestro se pagaron los gastos del sostenimiento de la corte de Barcelona para los festejos de las bodas entre Carlos e Isabel.

45. Giuseppe LUCCA, «Sensali e mercato del crédito a Milano tra XVI e XVII secolo», en E. García Guerra y G. Lucca, eds., *Il mercato del credito in Età Moderna. Reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, Franco Angeli, Milán, 2010, pp. 239-258 (p. 253).

46. Alfesibeo SEBETIO, *Scherzo pastorale da recitarsi nelle nozze della Cattolica Maestà di Carlo Terzo, monarca dell Spagne, & c. Con la serenissima Elisabetta Cristina principessa de Brunswich Vuolfenbuttel*, Rafaele Figuerò (Rafael Figueró), Stampatore del Rè, Barcelona, N.S. 1708.

drid el 5 de junio de 1710. El relato de esta obra se servía de la figura de Escipión el Africano y de su conquista de Cartago, como modelo de actuación del propio archiduque y de su campaña militar. Se trata de uno de los pocos libretos impresos en Barcelona que se han conservado y se halla actualmente en la biblioteca de Wolfenbüttel, según ha revelado Andrea Sommer. La obra volvió a reponerse en la corte imperial de Viena en 1722. Y es que buena parte de los títulos de las obras representadas en Barcelona fueron de ida y vuelta. Coinciden con libretos que habían sido representados en los años inmediatos en teatros y lugares de la casa de Austria, que circunstancialmente llegaron a Barcelona y que de nuevo volvieron a reponerse adaptados a la nueva circunstancia política una vez Carlos VI se instaló definitivamente en Viena. Así ocurrió, por ejemplo, con el *scherzo pastorale L'Imeneo*, que antes de llegar a Barcelona fue una obra interpretada en la corte vienesa en 1700 con motivo del matrimonio de José I, que se tituló *L'Imeneo trionfante nelle felicissime nozze di Giuseppe I e Wilhelmina Amelia*.⁴⁷

En la representación de Barcelona, *L'Imeneo* era un *scherzo pastorale* en el que intervenían cinco personajes: *Imeneo*, bajo el nombre de *Filli*, junto con *Tirsi* y *Filleno*, ambos pastores, y una joven, *Favilla*, además de un Sátiro. En la dedicatoria de la versión interpretada en Barcelona se relatan las circunstancias difíciles de la guerra. El libretista declara que, aprovechando un momento de respiro, ofrecía su obra camuflado en el nombre de Alfesibeo Sebetio. Se ha supuesto que Crescimbeni estuvo en Barcelona y que aquí pudo redactar bajo ese sobrenombre esta obra de inspiración petrarquista y arcádica, ambientada en argumentos mitológicos en medio de los cuales se identifican fácilmente las alusiones al rey y a la reina. El discurso celebrativo exaltaba la virtud de los dos esposos, su belleza, pureza y nobleza de ánimo. La característica más elogiada de Isabel era la fidelidad; en el caso de Carlos de Austria, el valor, el coraje y la grandeza. Adaptada a las circunstancias, como en su momento lo estaba *La selva sin amor*, la acción se situaba en los bos-

47. *Ibidem*, p. 191.

ques de Barcelona y su ejecución se concebía en dos actos separados por una danza en los que *Imeneo* llega a los bosques de Barcelona para asistir a las bodas. Antes disfrazado como la ninfa *Filli*, se divierte con los amores inocentes de los pastores hasta que revela su identidad.

El final del *scherzo pastorale* es un canto que se desarrolla en un carro tirado por cuatro amorcillos al estilo de las máscaras y fines de fiesta, con *Filli* acompañada del resto del pequeño elenco. La segunda de las obras, *Il Più bel nome*, era según la denominación de época un *componimento di camera*, es decir, una cantata representada en la que intervenían cinco personajes: *Giunone, Venere, Ercole, Paride e Il Fato*. La orquesta, formada por dos flautas, dos oboes, dos trompas, cuerda y bajo continuo, debió de ser la misma formación musical que para *L'Imeneo*, con música de Antonio Caldara y libreto de Pietro Pariati. Se ha sostenido que la fecha de representación de esta obra fue el 2 y el 8 de agosto, pero Andrea Sommer ha observado que el subtítulo «nel festegiarsi il nome felicissimo di sua Maestá Cattolica Elisabetta Cristina Regina delle Spagna» alude claramente a su onomástica, que se celebra el 19 de noviembre, lo que induce a retrasar la fecha de ejecución de la pieza. Este *componimento*, citado a mediados del siglo XIX por Joan Cortada y por Andrés Pi y Arimón, sirvió para afirmar que «Barcelona ha sido la primera de España en donde se han cantado óperas italianas»,⁴⁸ un aserto que ha sido recientemente reivindicado de nuevo e incluso dio lugar a la celebración de un congreso internacional desarrollado en Barcelona en diciembre de 2008.⁴⁹ Pero como señala Cortés en un trabajo de 2009 publicado en *Recerca Musicològica*,⁵⁰ el interés de estos historiadores no era el de establecer la procedencia de los cantan-

48. Andrés PI Y ARIMÓN, *Cataluña y los catalanes*, M. Blanxart, San Gervasio, 1860, p. 45. Sobre las interpretaciones nacionales primigenias, véase también COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela*.

49. *Congrés internacional Il più bel nome de Antonio Caldara (1708), i les músiques de l'època de la Guerra de Successió*.

50. Francesc CORTÉS, «Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions», *Recerca Musicològica*, 19 (2009), pp. 185-197.

tes ni de los músicos, ni tampoco el de conocer la adaptación o la importación directa de un género poco conocido en la Cataluña de comienzos del XVIII. Se trataba de situar a la accidental corte barcelonesa en la vanguardia de ciertas influencias italianas en un momento en el que el italianismo no era juzgado todavía de manera peyorativa, algo que sería muy frecuente solo unas décadas después.

Por último, en el año crucial del real matrimonio se representó también *Zenobia in Palmira* el 28 de noviembre de 1708. Según Gemelli Careri, era una *operetta in música* representada solo por cinco actores. Probablemente los mismos cinco actores de las otras dos puestas en escena anteriores. Según palabras del propio Gemelli Careri:

Nel Regio Teatro la serà dell 28 rappresentò un 'Operetta in musica, detta Zenobia in Palmira (che si fè venire da Milano dove era stata molti anni prima rapresentata con grandimento Universale) coll'assistenza delle Maestà loro assise in due sedie, e della Nobiltà inbanchi che riuscì ottima, benche non siano stati, che cinque Rappresentanti.⁵¹

En el libreto de *Zenobia in Palmira* conservado en Barcelona no figura el nombre del compositor ni del poeta. No obstante, es posible afirmar que la letra es fruto de la colaboración de Apostolo Zeno con Pietro Pariati y que uno de los autores de la música debió de ser Andrea Fioré. Ferdinando Bibiena siguió ocupándose de las escenografías⁵² «assai vaghe e vistose», aunque Castellví apuntó en su momento que la puesta en escena no tuvo éxito porque, aunque asistieron los reyes, mucha nobleza y damas catalanas «a causa del excesivo frío muchos se fueron antes de concluir los actos».⁵³

En la valoración de estas tres piezas, y superados los condicionantes culturales heredados del siglo XIX, si nos atenemos a los testimonios de un testigo de excepción, Gemelli Careri, que no era sospechoso de in-

51. GEMELLI CARERI, *Giro del mondo*, p. 38.

52. *Ibidem*, p. 40.

53. FRANCISCO DE CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, vol. II, Años 1706-1709, Fundación Francisco Elías de Tejada, Madrid, 1998, p. 601.

fravalorar las manifestaciones artísticas de la corte barcelonesa, pues fue el encargado oficial de darlas a conocer al resto de Europa junto con su vida política y representativa, debemos concluir que aquellas representaciones fueron *operettas* para consumo absolutamente exclusivo de la corte,⁵⁴ con cinco actores en escena, desarrolladas en un escenario circunstancial que no era un teatro de corte ad hoc y que, con independencia del estilo musical de que se tratara, pusieron en el escenario textos autocelebrativos que destacaban las excelentes virtudes y méritos de la dinastía que remitían a hechos históricos o leyendas mitológicas de largo recorrido en las cortes europeas barrocas. Por tanto, el esfuerzo representativo del archiduque en esta materia fue muy moderado, como consecuencia directa de la situación bélica que se atravesaba. Sin embargo cumplió su función. La de dar un mensaje de normalidad en el funcionamiento de una corte provisional que necesitaba articular un mensaje que le hiciera partícipe del lenguaje áulico común de las cortes europeas de todo el periodo.

54. CORTÉS, «Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII», p. 187.