



Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Grado

***Celos aun del aire matan* de Calderón e Hidalgo
(1661): revisión crítica y nuevas aportaciones
analíticas**

Autor: Ramón Sobrino Cortizo

Tutora: Dra. María Sanhuesa Fonseca

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Curso 2023/2024

Junio de 2024

AGRADECIMIENTOS

Debo expresar mi agradecimiento a la directora del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE de Madrid, por haberme hecho llegar el PDF de la edición crítica de *Celos aun del aire matan*, realizada por Francesc Bonastre, que he utilizado para los ejemplos musicales incluidos en este trabajo.

Deseo también dejar constancia de mi agradecimiento a mi tutora, la doctora María Sanhuesa Fonseca, por haberme guiado en estos últimos meses, a través de tutorías y múltiples conversaciones compartidas, poniendo a mi disposición, incluso, sus propias ediciones de algunos de los tratados de teoría musical que he consultado para la elaboración de este trabajo. A su saber y guía académica, he de sumar, además, mi agradecimiento por su paciencia ante mis muchas tardanzas en cerrar estas páginas.

También quiero recordar aquí a mis padres, Ramón y María Encina, por haber compartido conmigo siempre su pasión por la música y la musicología.

ÍNDICE

Introducción

<u>Elección del tema</u>	1
<u>Fuentes y metodología</u>	1
<u>1. El compositor Juan Hidalgo de Polanco (ca. 1614-1685)</u>	3
<u>2. Calderón de la Barca (1600-1681), autor de <i>Celos aun del aire matan</i></u>	5
<u>3. <i>Celos aun del aire matan</i> (1660): una «fiesta real» cantada</u>	7
<u>3.1. Algunas reflexiones sobre la comedia de Calderón</u>	8
<u>3.2. El estreno de <i>Celos</i>: una fecha en conflicto</u>	10
<u>3.3. De la puesta en escena: breve «Memoria de las apariencias»</u>	16
<u>4. «Métrica armonía»: análisis de la dramaturgia musical de <i>Celos aun del aire matan</i></u>	19
<u>4.1. Elementos estructurales de coherencia interna</u>	19
<u>4.1.1. Microestructuras de repetición</u>	19
<u>4.1.2. Procedimientos macroestructurales</u>	27
<u>4.2. Figuras de <i>hypotiposis</i> y otros aspectos analíticos</u>	31
<u>4.3. Ejemplo de análisis completo de la Sección 1 de la Jornada I</u>	35
<u>Conclusiones</u>	39
<u>Fuentes y Bibliografía</u>	41
<u>Anexo</u>	49

«Les Nations les plus graves & les plus sages,
comme est l'Espagnole, sont celles qui sont
les plus folles, quand elles se mettent à se réjouir».

Antoine de Brunel. *Voyage d'Espagne curieux, historique et politique
fait l' Anne 1655. Relation de Madrid*. La Haya, s.i., 1666, p. 143.

«El valor de un texto clásico, parece superfluo decirlo, reside, precisamente,
en que su riqueza intelectual y abanico de preocupaciones humanísticas
trasciende a su época y proyecta su virtualidad hacia el futuro,
siendo misión del auténtico historiador revelar, mediante métodos
y vocabulario actuales, y una vez que hubiere establecido de oficio
las raíces y coordenadas del documento, ese mensaje de perenne validez».

José Alcalá Zamora y Queipo de Llano. *La reflexión política en el ideario
del teatro calderoniano. Discurso leído en el acto de su recepción pública...*
Madrid, Real Academia de la Historia, 1989, p. 19.

INTRODUCCIÓN

ELECCIÓN DEL TEMA

El teatro español del Siglo de Oro impregnó la vida diaria de las gentes de toda condición que vivieron en los territorios de la Monarquía Hispánica a mediados del siglo XVI y durante todo el XVII. Uno de sus géneros, la fiesta teatral cortesana, que comenzó su andadura en las cortes renacentistas, alcanza en el Barroco su más alta expresión, convertida en emblema de poder, al ser un mecanismo de ostentación política, «una ceremonia de consolidación de la autoridad reinante entendida como una síntesis de las artes»¹. Su variedad y diversidad es inmensa, a pesar de la visión monolítica y reductora, hoy ya en crítica revisión², que ha pretendido reducirla a mero altavoz de los poderes dominantes³.

El teatro barroco, al igual que todo el teatro anterior, hundiendo sus orígenes en la Antigüedad clásica, era ya un teatro musical y ‘musicado’⁴. De hecho, con frecuencia se olvida que una parte importante de los textos teatrales del Siglo de Oro español fueron concebidos para ser cantados, y sólo con su música adquieren su pleno sentido.

En este trabajo presentamos un estudio de la «fiesta grande», «toda cantada», *Celos aun del aire matan* (1661), comedia mitológica de Calderón de la Barca, puesta en música por el compositor Juan Hidalgo, primera ópera española cuya partitura conservamos completa.

FUENTES Y METODOLOGÍA

En una primera fase, hemos realizado una revisión crítica de los estudios publicados sobre *Celos*, para corregir ciertos errores que la bibliografía perpetúa y verificar algunas afirmaciones apriorísticas sobre la dramaturgia musical, que reclaman confirmación analítica sobre la partitura.

Hemos revisado la extensa bibliografía sobre *Celos*, desde los primeros trabajos de los hispanistas norteamericanos Wilson (1936), Sage (1956) y Stevenson (1973), a los de Querol (1981) y Stein (1993), así como los de Chaves Montoya (2003), Flórez Asensio (2004) y Jimenez Molina (2008), ya del siglo XXI; hay que añadir las ediciones de *Celos* de Subirá (1933), Stroud (1981), Bonastre (2000) y Stein (2014).

¹ SANZ AYÁN 2006, p. 18.

² Véanse, entre otros, ALCALÁ ZAMORA 1989 y SANZ AYÁN 2006.

³ Entre otros autores, MONTEAGUDO ROBLEDO (1995, p. 194), que define la fiesta barroca como un proceso de «simulación, ocultamiento, apariencia, control, sometimiento, jerarquía, poder».

⁴ Véase, a este respecto, SOLERTI 1904.

Hemos acudido también a las aportaciones documentales de Pérez Pastor (1905), Cotarelo y Mori (1915), Varey y Shergold (1973, 1982), que hemos cotejado con el repositorio documental del Proyecto DICAT⁵, herramienta fundamental consultable online desde 2008, que ofrece datos fehacientes sobre actores y compañías madrileñas del Siglo de Oro. Así, hemos podido confirmar ciertas cuestiones relativas al estreno de la ópera y sus primeros intérpretes, que coinciden con las que permiten extraer las fuentes publicadas por Chaves Montoya (2004), y que, en algún caso, intuía Stein en su monografía de 1993, para defender que *Celos aun del aire matan* no se estrenó en 1660 sino en 1661, como veremos.

En cuanto al análisis dramático-musical, recogemos sólo un resumen significativo de los resultados obtenidos, dadas las dimensiones aconsejadas para los Trabajos de Fin de Grado, con aportaciones que completan las de Becker (1982), Bonastre (2002) y Flórez Asensio (2004).

Hemos articulado este trabajo en cuatro capítulos, enmarcados por una introducción y unas conclusiones. Tras aproximarnos de forma somera al compositor y autor de música y texto de *Celos* en los dos capítulos iniciales, planteamos una aproximación a la obra en el tercero, reparando en su estreno y en el aspecto visual de la puesta en escena, revisando, asimismo, los espacios dramáticos de la comedia, ya abordados por Molina Jiménez (2008) y Rull (2003b). Y, finalmente, en el capítulo cuatro abordamos el análisis de la obra, que se reduce a algunas consideraciones, necesariamente parciales, sobre elementos estructurales de coherencia, tanto microestructuras como procedimientos macroestructurales, algunos ejemplos de recursos retóricos de *hypotiposis* y un análisis completo de sección.

Para el análisis musical, partimos de una perspectiva retórica, imprescindible en una partitura que sigue la poética del «recitar cantando» del reciente melodrama italiano, bien conocida en España a través de las múltiples conexiones de la Corte madrileña con la Península Itálica, como también recordaremos. Y del conocimiento de la tratadística contemporánea, desde los tratados del «caballero romano» Bartolomeo Giovenardi⁶, arpista de la Real Capilla de Felipe IV, como Hidalgo, hasta *Musica poetica* (Rostock, 1606) de Burmeister y *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) de Kircher, o los tratados de teóricos españoles o vinculados a la corona española como *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613) de Pietro Cerone; el *Tratado de la mussica* (Madrid, ms., 1634) y *Nueva*

⁵ FERRER VALLS 2008: <https://dicat.uv.es>

⁶ Véase para ello SANHUESA 2009.

Ciencia, demostración y ejecución de la perfecta theórica y método de la suspensión armónica executada en el instrumento músico mathemático que Jovenardi hiço fabricar y traer de Roma a España (Madrid, ms., 1653); las *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado* (Madrid, 1702) de Joseph de Torres; *Música Universal o principios universales de la música* (Madrid, 1717) de Pedro de Ulloa; y *Escuela Música según la práctica moderna* (1723) de Pedro Nasarre –obra que sabemos que se escribió unos cuarenta años antes de su publicación–.

Tras las conclusiones, aportamos las fuentes y bibliografía manejadas, y añadimos un anexo con algunos materiales iconográficos relacionados con *Celos*.

1. EL COMPOSITOR JUAN HIDALGO DE POLANCO (ca. 1614-1685)

Juan Hidalgo nace en Madrid en torno al año 1614. De familia de luthieres y violeros, ingresa como arpista en la Real Capilla hacia el año 1630, donde es nombrado claviarista el 1 de mayo de 1633. El 22 de abril de 1637 obtiene una plaza ordinaria por la casa de Borgoña, manteniendo sus funciones en la Capilla. El 19 de noviembre de 1638 es nombrado familiar del Santo Oficio de la Inquisición, ascendiendo a notario de ésta el 23 de febrero de 1640, cargo que mantendrá hasta su muerte.

La documentación del Archivo General de Palacio –mayoritariamente recogida por Barbieri en sus *Papeles* de la Biblioteca Nacional, Varey y Shergold–, permite reconstruir su trayectoria como músico en la corte. A partir de 1645, ejerce las funciones de compositor de música teatral para la Corte, apareciendo como «maestro de toda la Real Cámara, así en Palacio y Buen Retiro como en todas las jornadas sin tener por esta ocupación gajes ni ración»⁷. Maestro de la Real Cámara es como le define François Bértaut, francés que visita la Corte en 1659, y que afirma de Hidalgo «qui fait des airs très agréables & qui joue très bien de la Harpe»⁸. Desde ese año hasta su muerte el músico realiza la mayor parte de su obra, tanto las piezas en romance –tonos humanos, villancicos y otras formas monofónicas y polifónicas propias del repertorio español–, como su corpus propiamente teatral, destacando sus seis títulos en colaboración con Calderón de la Barca, Solís, Vélez de Guevara, Diamante, Salazar y Torres, Avellaneda y Fernández de León⁹.

⁷ BECKER, 1982, p. 297; y LOLO, 2000, p. 283.

⁸ JAMBOU 2000, p. 37.

⁹ Sobre este autor, véase: FERNÁNDEZ SAN EMETERIO 2011.

AUTOR LITERARIO	AÑO	TÍTULO	COLABORADOR MUSICAL
Rodrigo Dávila Ponce de León / Luis de Ulloa y Pereira	1656	<i>Pico y Canente</i> ¹⁰	
Antonio de Solís	1658	<i>Triunfos de Amor y Fortuna</i>	Cristóbal Galán
Pedro Calderón de la Barca	1659	<i>La púrpura de la rosa</i>	
	1661	<i>Celos aún del aire matan</i>	
	1661	<i>El hijo del Sol, Faetón</i>	
	1662	<i>Ni amor se libra de amor</i>	
	1670	<i>La estatua de Prometeo</i>	
	1670	<i>Fieras afemina amor</i>	Con tonos humanos de Juan del Vado
	1680	<i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i>	
Luis Vélez de Guevara	1672	<i>Los celos hacen estrellas</i> ¹¹	
Juan Bautista Diamante ¹²	1672	<i>Alfeo y Aretusa</i>	
Agustín de Salazar y Torres	1673	<i>Los juegos olímpicos</i>	
Francisco de Avellaneda	1675	<i>El templo de Palas</i>	
Melchor Fernández de León	1675	<i>Endimión y Diana</i>	
	1684	<i>Ícaro y Dédalo</i>	
	1695 ¹³	<i>El primer templo de amor</i>	
Pedro Scotti de Agoiz	1684	<i>Apolo y Leucotea</i>	

Tabla 1. Obras de teatro con música de Hidalgo en su estreno.

A finales de 1677 –cuando el Patriarca de las Indias proyectaba la reforma¹⁴ de la estructura de la Real Capilla– «Juan Hidalgo, músico de arpa, goza dos plazas y dos distribuciones y por merced particular, en atención a su mucha habilidad, goza 500 ducados de aumento al año, cuyas partidas hacen 365.100 maravedíes. que hacen reales 10.738»¹⁵. Hidalgo fallece, ocupando el magisterio de la Real Cámara, el 31 de marzo de 1685, siendo enterrado en la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la Iglesia de San Ginés.

El incendio del Real Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1734 ha provocado, sin duda, la pérdida de numerosas fuentes musicales de su obra. En función de lo que hemos conservado, así como de testimonios directos e indirectos sobre su obra, sabemos que el compositor, innovador en su concepción de la música dramática, supo congeniar, presentando obras teatrales completamente cantadas, los elementos propios del lenguaje italiano que llegaban a la España coetánea, con los rasgos propios de la tradición hispánica.

¹⁰ Sobre esta comedia, véase: GAVELA – MARTÍNEZ BERBEL 2020.

¹¹ Esta obra fue recuperada en 2023, en el Museo del Prado, en colaboración con el ICCMU.

¹² SABIK 1995.

¹³ Este estreno es póstumo.

¹⁴ Véase: MARTÍNEZ MILLÁN 2018, p. 15, y SÁNCHEZ 2010.

¹⁵ BARBIERI, Vol. I, 1986, p. 260.

2. CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681), AUTOR DE *CELOS AUN DEL AIRE MATAN*

Calderón de la Barca, uno de los dramaturgos españoles más relevantes de la historia, cultivó con «excepcional brillantez a lo largo de sesenta años de actividad creadora todos los géneros dramáticos»¹⁶. Alegórico, simbólico y crítico, ha sido, además, el autor que más importancia ha otorgado a la música en su producción teatral, pues, además de haber estrenado en la Corte dos comedias mitológicas enteramente cantadas –*La púrpura de la rosa* (1659), de una jornada, y *Celos aun del aire matan* (1661), de tres–, en torno a ciento ochenta de sus más de doscientas obras teatrales –esto es, un 90%– contienen intervenciones musicales.

Sintetizar la biografía del «monstruo de los ingenios» es una tarea ajena a los objetivos de este trabajo. No obstante, recordaremos algunas cuestiones relevantes.

Tras su formación en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús y en las universidades de Alcalá y Salamanca, donde se graduó como bachiller en derecho canónico y civil, sin llegar a ordenarse, Calderón emerge en el panorama teatral «el 29 de junio de 1623 y en palacio»¹⁷, con el estreno de la comedia *Amor, honor y poder*, iniciando así una carrera como dramaturgo vinculada siempre al teatro áulico.

En la Corte, donde dirige las representaciones desde 1635, Calderón estuvo al tanto de los primeros avances del teatro lírico en España. Así, en 1627, año en que se estrena en el Real Alcázar madrileño *La selva sin amor* –considerada la primera ópera en castellano, con texto de Lope de Vega y música de Bernardo Monanni y Filippo Piccinini–, Calderón pone en escena, también en palacio, *El alcaide de sí mismo* y *La cisma de Inglaterra*. Como reconoce Pedraza, «es seguro que Calderón estuvo enterado»¹⁸ de los planes relativos al estreno de *La selva sin amor*; por tanto, desde los inicios de su carrera, convivió con las novedades del *dramma per musica* italiano¹⁹, género que acabaría cultivando muchos años después, en *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos aún del aire matan* (1661).

El «monstruo de los ingenios» mantiene también contacto con el cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669), nuncio en Madrid entre 1644 y 1653, y papa Clemente IX desde 1667²⁰. Autor de libretos de ópera para la familia Barberini, algunos autores defienden

¹⁶ REGALADO 2011, p. 6.

¹⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ 2022, p. 211.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A día de hoy no se considera veraz la afirmación de Vera de Tassis sobre el viaje de Calderón por Flandes y el Milanesado, al servicio del Duque de Frías, entre 1623 y 1625. «Fama, vida y escritos de Don Pedro Calderón de la Barca...», en CALDERÓN, 1682, ff. 8v-1r.

²⁰ Sobre Rospigliosi como autor operístico, remitimos a CASTIGLIA 2010.

que fue Rospigliosi quien animó a Calderón a escribir un libreto en el estilo del melodrama que él ya había cultivado en Roma²¹, naciendo así *La fiera, el rayo y la piedra* (1652)²². Su influencia es evidente en elementos concretos de la obra calderoniana, como la Loa de las *Fabulas de Andrómeda y Perseo* (1653), donde la Música, la Poesía y la Pintura debaten en filosófico coloquio al igual que lo hacen en el prólogo de *Il palazzo incantato d'Atlante* (Roma, 1642) de Rospigliosi²³ y Rossi, donde también se les une la Magia.

Calderón mantiene también relación con los arquitectos escenógrafos reales Cosme Lotti –que llega a España en 1626 reclamado por Olivares, falleciendo en Madrid en 1643–; Baccio del Bianco, sustituto de Lotti desde 1651; y Antonio Maria Antonozzi. Este último, tras asumir las obligaciones de Del Bianco a partir de su muerte en 1657, podría haber llevado a cabo las escenografías de *La púrpura y Celos*²⁴ en opinión de Stevenson, Sabik y Pedraza, aunque Flórez Asensio defiende que su escenógrafo fue el madrileño Francisco Rizi, encargado de los espectáculos áulicos entre 1657 y 1665²⁵.

Partiendo de las dos grandes divisiones de la obra dramática de Calderón en comedias y autos sacramentales, Valbuena Briones distingue tres grandes grupos dentro de sus comedias: las ejemplares (*Amor, honor y poder*, 1623), las novelescas (*El jardín de Falerina*, 1636) y las de capa y espada, divididas, a su vez, en comedias de costumbres (*La dama duende*, 1629) y comedias palatinas y cortesanas (*El acaso y el error* de la primera etapa, o *El encanto sin encanto*, de la segunda)²⁶. Su teatro afronta desde los conflictos políticos y sociales de los dramas de honor (*El médico de su honra*) a las grandes preguntas del hombre –por ejemplo, en *La vida es sueño* (1635)–, cultivando un teatro poético ya en su senectud (1650-74), que retrata un mundo alegórico en los autos sacramentales o mitológico en comedias como *La hija del aire* (1653), *Celos aún del aire matan* (1661), *La púrpura de la rosa* (1659) o *La estatua de Prometeo* (1672-74). Estas últimas pertenecen a los años de Calderón como dramaturgo oficial de la Corte, tras convertirse en 1657 en miembro de la Grandeza de España por designación real, siendo ya entonces caballero de la Orden de Santiago, Capellán de los Reyes Nuevos de Toledo

²¹ STEIN (1993 p. 134) afirma que Rospigliosi ‘importa’ a Madrid al alto masculino Ludovico Lenzi, para mostrar el estilo recitativo en la Corte.

²² Véase CHAVES MONTOYA 2003, pp. 162-163.

²³ Calderón influyó también en la concepción dramaturgica de Rospigliosi, en un juego de influencias e intertextualidades estudiadas en los últimos treinta años por Maria Grazia Profeti; véase TEDESCO 2012.

²⁴ Sobre Antonozzi, véase: SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, 2007, pp. 261-273. STEVENSON 1973, p. 9; SABIK 1994, pp. 35-36; y PEDRAZA 2022, p. 376.

²⁵ FLÓREZ ASENSIO 2004, p. 163.

²⁶ Véase VALBUENA BRIONES 1977.

y amigo personal del monarca. En esta etapa de madurez, el autor se entrega «a la realización de su concepto de teatro como lugar de encuentro y exaltación de todas las artes²⁷ incorporadas al eje vertebrador de un argumento literario que, por su solvencia intelectual y contenidos críticos, excediese la mera función de referente auxiliar o libreto»²⁸.

Calderón fallece el 25 de mayo de 1681, legándonos una ingente producción teatral que determinará la literatura europea, pues sus obras no sólo fueron representadas y conocidas en su época, sino también refundidas en el siglo XVIII y consideradas modelo y referencia por autores de la generación romántica europea del siglo XIX, como el mismo Wagner. Como afirma el historiador Alcalá Zamora y Queipo de Llano:

por longevidad, ubicación, discernimiento y riqueza expresiva, en Calderón tenemos un testigo privilegiado de un siglo difícil, pero magnífico, de España. Hijo y nieto de altos burócratas, curioso, culto y enamorado de la vida, atento a las mentalidades, deseos y frustraciones de pueblo en su acepción más extensa por las entonces muchísimas exigencias del oficio de dramaturgo, que nadie ha servido nunca con tanta minuciosidad como él, cortesano y confidente de Olivares y del rey, interesado en los sucesos y en las modas, maduro en experiencias y en alternativas, su obra constituye una observación sagaz, un documento excepcional para comprender la corte madrileña y la España que vivió²⁹.

3. CELOS AUN DEL AIRE MATAN (1660): UNA «FIESTA REAL» CANTADA

La «fiesta real» *Celos aun del aire matan* representa un hito en el teatro musical español por la envergadura del empeño, al tratarse de una comedia de gran espectáculo toda ella cantada, y por la calidad del resultado, pues, como bien afirmaba ya en 1970 el hispanista Jack Sage,

parece evidente, siguiendo a grandes líneas el desarrollo de las fiestas reales en España durante la primera mitad del XVII, que la *comedia de tramoyas* iba a la vanguardia en la marcha europea hacia el nuevo género dramático de la ópera internacional cortesana. [...] dicho género nuevo viene a ser un compendio del *ballet de cour*, del *intermezzo*, de la máscara, de las teorías de Bardi y otros revolucionarios, de la ópera en Florencia, en Venecia y, finalmente, en el fabuloso teatro Barberino en Roma³⁰.

Además, es un ‘experimento’ con valor político, un ejercicio de ostentación ante los embajadores extranjeros, pues, como Gracián advierte, «llena mucho el ostentar, suple

²⁷ Por ello, Wagner expresó en repetidas ocasiones su admiración hacia la obra de Calderón; véanse, entre otras, las referencias que aporta STEVENSON 1973, p. 26.

²⁸ ALCALÁ ZAMORA 2000, p. 79.

²⁹ *Ibidem*, p. 41.

³⁰ SAGE 1970, p. 184.

mucho y da un segundo ser a todo»³¹. Y es que, en la segunda mitad del XVII, los Habsburgo apenas pueden más que pretender. El teatro es un «instrumento de combate en la concurrencia de las monarquías europeas [...] Lo emplean, pues, para sus fines políticos sin ninguna consideración de los gastos e incluso contra las protestas que suscita ese consumo ostentoso»³².

3.1. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA COMEDIA DE CALDERÓN

Calderón dramatiza en *Celos* el trágico amor de Céfalos y Procris³³, partiendo de la segunda parte del mito que Ovidio expone en el Libro VII de sus *Metamorfosis*, recurriendo así al tema de los celos –divinos y humanos, enraizados unos en otros como desvela Rull³⁴–, uno de los tópicos del Siglo de Oro. El dramaturgo asimila a la diosa Aurora con la ninfa Aura³⁵ quien, liberada de la condena a muerte por haber transgredido la norma del templo de Diana, y trascendida gracias a la intervención de Venus, inspira el amor entre Céfalos y Procris («Inspira suave el aura de amor» v. 625, Jornada I)³⁶. Convertida en «ninfa de los vientos» (v. 612, Jornada 1), su presencia ya no será visible para el resto de personajes³⁷ sino sonora, como revelan las acotaciones escénicas. Encontramos, pues, en la voz de Aura, «agente» invisible de la trama, la traducción de la voz de Venus, esa «voz de Dios» que «se descubre al hombre por medio de la ‘armonía’ platónica [...], idea fundamental en el teatro alegórico de Calderón»³⁸.

Así, frente a Procris, el amor humano tangible, carnal –como el que ella vive con Céfalos–, que pasa por el sentido de la vista, Aura simboliza el amor divino, sublimado, vinculado al sentido del oído –el que «inspira» el amor entre Procris y Céfalos, y atrae a éste a buscarla en el bosque–³⁹. De hecho, Aura, confundida con una supuesta Laura

³¹ GRACIÁN 1647, Aforismo 277.

³² NEUMEISTER 1991, p. 171.

³³ Calderón modifica el nombre ovidiano de la ninfa de Diana de Procris a Procris, utilizando la forma con disimilación.

³⁴ RULL 2002, p. 1560. Diana siente celos de Venus; a su vez, éstos se proyectan en los que Procris, enamorada de Céfalos, acaba sintiendo por Aura/Laura. También Rústico será abrasado por los celos al observar el cortejo entre su esposa y Clarín, pero son estos unos celos degradados, como corresponde al registro dramático de los graciosos.

³⁵ Para profundizar en las diferencias entre Ovidio y Calderón, véase PÉREZ CARRILLO 2019.

³⁶ Los versos del texto de la comedia se presentan en color gris para facilitar su identificación.

³⁷ Calderón ya presentaba esta metamorfosis en *Pico y Canente* (1656), cuando «Canente se transformaba en aire (jornada III), protegida por una nube de humo que, rodeándola, adquiriría contornos de figura humana, la ninfa ascendía hasta mezclarse con las demás nubes, midiendo la metamorfosis y su movimiento ascendente con el canto del lamento *Crédito es de mi decoro* [...] compuesto por Juan Hidalgo siguiendo los consejos del escenógrafo, interpretada por la actriz Luisa Romero». CHAVES MONTROYA 2003, p. 167.

³⁸ SAGE 1956, p. 276.

³⁹ Sobre estas alusiones a los dos sentidos de vista y oído, véase AMADEI PULICI 1990, p. 63. Véase también sobre la importancia de los sentidos en la poética teatral de Calderón, GREER 2022.

[(e)l'Aura] –nombre petrarquista por excelencia–, será la herramienta utilizada por Diana, a través de la furia Alecto, para despertar los celos en Pocris que acabarán conduciéndola a la muerte.

Esos dos polos de atracción [Céfalo y Pocris / Céfalo y Aura] son contrarios: uno representa el amor real y cierto, correspondido y pleno en su concreción; el otro el amor ideal, presentido, sublime, imposible de poseer, casi podríamos atrevernos a decir anacrónicamente que romántico al estilo becqueriano⁴⁰.

La trama, desarrollada en tres jornadas, establece «una división jerárquica en tres bloques de escenarios y personajes: dioses, héroes y villanos»⁴¹, que son castigados cuando invaden un espacio que no les corresponde, como bien desarrolla Rull. El motor son la *hybris* de Diana, los celos humanos (de Pocris) y divinos (de Diana frente a Venus), que conducen al desastre⁴², pues, como afirman los dos versos finales de la obra: «aunque son nobles tal vez las venganzas, / tal vez blasonadas desdicen de nobles» (vv. 995-996, Jornada III). Pero, a diferencia de lo que sucede en Ovidio, en la fiesta áulica calderoniana la muerte no tiene la última palabra, pues, por gracia de Júpiter, los dos amantes Céfalo y Pocris –sobre todo Pocris, personaje delicadamente trazado por Calderón– sufren un proceso de purificación que propicia que su amor sea sublimado, sacralizado⁴³. Céfalo y Pocris consiguen así habitar el espacio celeste en el que ya habita Aura, al haber sufrido por amor, sentimiento poderoso que humaniza a ambas ninfas de Diana –Aura y Pocris–, permitiéndoles superar un hado aparentemente inexorable controlado por el capricho de los dioses. El amor deviene en vía para la trascendencia, idea asumida posteriormente en el Romanticismo, desde Goethe al mismo Wagner.

La metamorfosis que sufren a Aura y Pocris encuentra su grotesco reflejo especular en Rústico, cuya desobediencia es castigada a través de un proceso de animalización (véase Tabla 4), y el pastor Eróstrato, también convertido en fiera al comienzo de la tercera Jornada, por quemar el templo de Diana.

Celos presenta un modelo de concisión dramática, con un inicio *in medias res*, y un respeto a la unidad de acción, característico de la comedia barroca, tal y como aconseja Lope en su *Arte nuevo* (1609): «Adviértase que solo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica; / quiero decir, inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen; / ni que della se pueda quitar miembro / que

⁴⁰ RULL 2002, p. 1563.

⁴¹ PÉREZ CARRILLO 2017, p. 264.

⁴² Sobre las acciones de la obra, véase MOLINA JIMÉNEZ 2000, pp. 171 y ss.

⁴³ Véase RULL 2004.

del contexto no derribe el todo»⁴⁴. Los espacios de representación se circunscriben al bosque y el soto en torno al jardín que rodea el templo de Diana, como veremos. En cuanto al tiempo, «oscila entre los tres y diez días, sin ser raros los saltos cronológicos de varios meses o años, por lo regular ubicados en los entreactos»⁴⁵, siguiendo el modelo de las comedias palatinas.

Calderón manifiesta, además, sus dotes como experto dramaturgo a través del uso del soliloquio, la apelación al espectador de los graciosos, el aparte, la relación o la recapitulación, entre otros recursos.

El estudio de las formas poéticas del texto calderoniano queda fuera de los límites de este trabajo. Flórez Asensio añade algunos comentarios sobre la métrica del texto en su tesis doctoral, advirtiendo que «las obras cantadas presentan una mayor riqueza métrica y estrófica que las representadas»⁴⁶. A pesar de su característica polimetría, el análisis de *Celos* confirma el argumento de González Marín sobre la «castellanización del recitativo», al recurrir a la métrica de romance –versos octosílabos y la rima asonante en los versos pares– para «los recitativos de mayor carga afectiva»⁴⁷.

3.2. EL ESTRENO DE *CELOS*: UNA FECHA EN CONFLICTO

La bibliografía previa ha asumido que tanto *La púrpura de la rosa* como *Celos aun del aire matan* fueron «fiestas cantadas» interpretadas para solemnizar la firma del tratado de paz de los Pirineos y las nupcias entre la infanta María Teresa de Austria, primogénita de Felipe IV, y Luis XIV de Francia. Estos hitos pusieron fin a siglo y medio de conflicto entre Francia y España, estableciendo un nuevo orden internacional donde España perdía la primacía en favor del país galo.

Tras largas negociaciones en la Isla de los Faisanes iniciadas en agosto de 1659, entre las delegaciones presididas por el cardenal ministro Giulio Mazzarino y su homólogo castellano, Luis de Haro, el 7 de noviembre se firma el documento final, con 124 artículos⁴⁸. Los dos reyes acuden allí el 6 de junio de 1660, donde juran el tratado de paz y se celebran las nupcias. A pesar del evidente triunfo francés, en el Bidasoa, como afirma

⁴⁴ Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 181-87, en: ROZAS (ed.) 1976.

⁴⁵ ZUGASTI 2003, p. 166. MOLINA JIMÉNEZ (2000 p. 280) defiende que *Celos* transcurre en tres días, en correspondencia con sus tres jornadas, idea que no compartimos.

⁴⁶ FLÓREZ ASENSIO 2004, p. 692.

⁴⁷ GONZÁLEZ MARÍN 1996, p. 27.

⁴⁸ Véase: SÁINZ 2006.

Pierre Vilar, «la sobria elegancia de la Corte madrileña ridiculizó al hiperbólico vestuario de los nuevos señores de Europa»⁴⁹.

La corte española quiere festejar la paz con actos a la altura de los programados para ello en la corte francesa⁵⁰, siguiendo los modelos imperantes en el resto de Europa. Así lo deja claro el personaje de la Zarzuela en la Loa de *La púrpura*, cuando afirma que estamos ante una obra «que ha de ser / toda música; que intenta / introducir este estilo / porque otras Naciones vean / competidos sus primores»⁵¹. De hecho, *La púrpura* y *Celos* podrían haberse interpretado para solemnizar ambos acontecimientos, pues «el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad»⁵². Stein⁵³ propone, incluso, la organización de un programa iconográfico en torno a estas representaciones, a través de los dos óleos pintados por Paolo Veronese en 1641 (*Venus y Adonis*, y *Céfalo y Procris*), que Velázquez había comprado para la colección de Felipe IV⁵⁴. Pero el mito de Céfalo y Procris, lugar común de la pintura coetánea, aparece ya en la serie de pinturas que Velázquez encarga a Rubens en torno a 1625, para el pabellón de caza de Felipe IV conocido como la Torre de la Parada (véase el Anexo), sin duda por las implicaciones cinegéticas del mito.

Sin embargo, a día de hoy, todavía no sabemos con exactitud la fecha de estreno de ambas obras, como confirma el disenso al respecto en la bibliografía.

Autor	<i>Celos aun del aire matan</i>	<i>La púrpura de la rosa</i>
Ms. 17666, pp. 486-489 [ca. 1701-1800] BNE	1661 [«en la Com ^a que se hizo / en el retiro año de 61»]	
HARTZENBUSCH 1849 [BAE]	1662	—————
COTARELO Y MORI 1917	—————	1659
COTARELO Y MORI 1924	—————	05/12/1660
COTARELO Y MORI 1932 ⁵⁵		—————
SUBIRÁ 1933		17/01/1660
VAREY y SHERGOLD 1973	05/12/1660	17/01/1660
STEVENSON 1973 y 1976	[programado para el 28/11, cumpleaños del príncipe Felipe Próspero]	17/01/1660
STROUD 1981		17/01/1660
BECKER 1982		—————
LÓPEZ CALO 1983		17/01/1660

⁴⁹ ALCALÁ ZAMORA 1989, p. 81. Véanse los óleos recogidos en el Anexo de este trabajo.

⁵⁰ «Es de esperar que Eliche les informaría de los preparativos que se habían iniciado en París y les urgiera a igualarlos». LÓPEZ ALEMANY 2022, p. 225.

⁵¹ Esto a riesgo de disgustar al Vulgo, que amenaza con la «cólera española». CALDERÓN 1687, [p. 7].

⁵² SAAVEDRA FAJARDO 1642, p. 207.

⁵³ Véase STEIN 1991, p. 134.

⁵⁴ Ambos salieron en 1651 de Venecia a Madrid, sumándose a las colecciones reales. En 1809, *Céfalo y Procris* fue trasladado a Francia, como parte del saqueo de Bonaparte. Tras diversas ventas, en 1912 fue adquirido por el Museo Wilhelm von Bode de Berlín, llegando finalmente, al museo de Estrasburgo. Véanse dichos cuadros en el Anexo de este trabajo.

⁵⁵ Se trata de los capítulos que posteriormente conformarían el libro publicado en 1934, que vieron la luz como capítulos publicados en los Boletín de la Academia Española.

ENTENZA 1983		————
RUIZ TARAZONA 1985		————
CARDONA, CRUICKSHANK y CUNNINGHAM 1990	Diciembre de 1660 [privada, Salón del Retiro] 1661 [con público, Buen Retiro]	17/01/1660
STEIN 1991	06 o 07 /06/1661	————
STEIN 1993 [siguiendo a STEIN: CARRERAS 2000; y MOLINA JIMÉNEZ 2008]	05/12/1660?	17/01/1660?
BONASTRE 2000	05/12/1660	17/01/1660
CHAVES MONTOYA 2003	06/06/1661	————
FLÓREZ ASENSIO 2004	05/12/1660?	————
HADDOCK DE JESÚS 2006	06/06/1661	————
ARELLANO 2013	06/06/1661	————
STEIN 2014	07/06/1661	————
PEDRAZA JIMÉNEZ 2022	¿05/12/1660?	17/01/1660

Tabla 2. Fechas propuestas de estreno de *Celos* y *La púrpura* y sus referencias.

La Tabla 2 confirma que Subirá, Varey/Shergold, Stevenson, Stroud, Becker, López Calo, Entenza y Ruiz Tarazona siguieron la datación inicial de Cotarelo y Mori de 1932. En 1990, Cardona, Cruickshank y Cunningham defienden que *Celos*, que estaría terminada en noviembre de 1660, pudo haberse estrenado privadamente en diciembre de ese año, pero su estreno público no habría tenido lugar hasta 1661. Para ello se basan en la fecha que aparece en el Mss 17.666 de la Biblioteca Nacional de España⁵⁶, que ya había comentado Wilson en 1960, una miscelánea heterogénea de fecha desconocida, de *Varias poesías curiosas de los mejores autores de España*, todas ellas, como señala Wilson, anteriores a 1665. Una de las recopiladas es el «Romance endecasílabo de Calderón» que canta Diana al inicio de la III Jornada de *Celos*, donde se lee: «Tono cantado en la Com^a que se hizo en el retiro **año 61**» –véase el Anexo–.

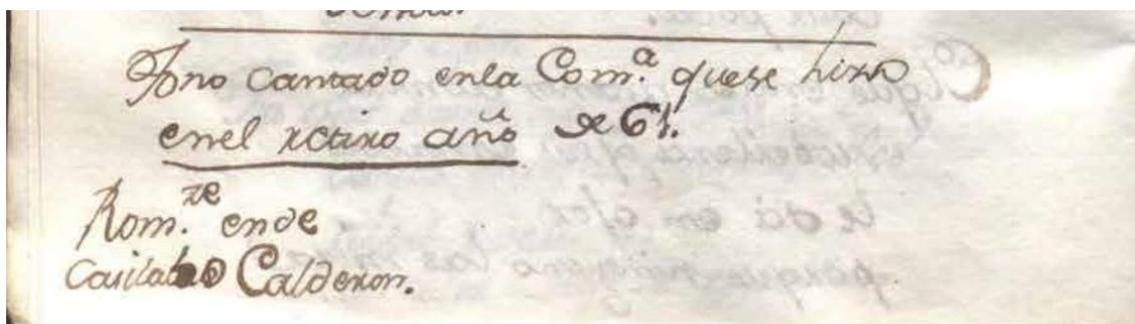


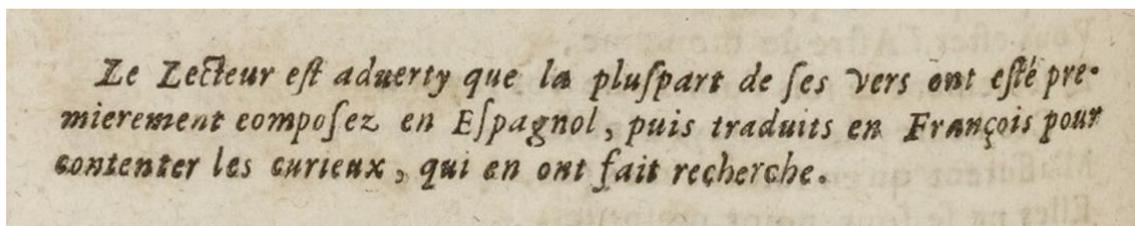
Imagen de un fragmento del Mss 17666 BNE. p. 486⁵⁷.

⁵⁶ CARDONA – CRUICKSHAK – CUNNINGHAM (1990, p. 41) citan erróneamente el Mss. 9636, porque en el artículo de WILSON (1960, p. 483-484) aparece justo encima del 1766 que es el que recoge el fragmento de *Celos* y esta información

⁵⁷ Accesible: <https://bdh.bne.es/bne/search/Search.do> [consultado: 20-02-2024].

Stein, basándose en los documentos publicados por Pérez Pastor (1905, pp. 277-279) y Varey/Shergold (1973, p. 234), asume el argumento de Cardona, Cruickshank y Cunningham, defendiendo en 1991 que el estreno tuvo que llevarse a cabo el 6 o 7 de junio de 1661, fecha que propone también en su monografía del teatro español del XVII publicada en 1993, y la introducción a su edición de *Celos* de 2014.

En diciembre de 1660, fecha inicialmente propuesta por Cotarelo, tres de las actrices que tomaron parte en el estreno –Bernarda Manuela, María de Anaya y Bernarda Ramírez–, según los datos que figuran en la *editio princeps* del texto de 1663, no estaban en Madrid, pues formaban parte de la compañía de Sebastián de Prado, enviada por Felipe IV a París para entretener a la infanta cuando llegara ya casada con Luis XIV. Dicha compañía salió hacia Francia el 13 de abril de 1660; y, aunque se detuvo con la comitiva real, para celebrar *Corpus Christi* en Valladolid el 27 de mayo de 1660, el 20 de noviembre de ese año está ya trabajando en la capital francesa; no regresó a Madrid hasta abril de 1661⁵⁸. No sabemos con exactitud qué representó en la corte gala, si bien los testimonios franceses coetáneos reconocen que no obtuvo éxito. No obstante, lo español está presente en la corte de Luis XIV no sólo en el prólogo balletístico al *Xerxe* (1654) de Cavalli que añadió Lully de cara a la representación de 1660⁵⁹, sino también en el *Grand Ballet du Soleil, dansé devan le Roy et la Reyne...* (París, Jean Brunet, 1660), interpretado en noviembre de 1660. El libreto de dicho *ballet de cour* advierte al final del texto:



Grand Ballet du Soleil, dansé devan le Roy et la Reyne... París, Jean Brunet, 1660, p. 8⁶⁰.

Gracias a diversos documentos del Archivo Vaticano⁶¹, Chaves Montoya confirma en 2003 que *Celos* iba a haberse representado en el Carnaval de 1661, pero una caída de

⁵⁸ Sobre la estancia en París de dicha compañía, véase COTARELO Y MORI 1916, pp. 126-147.

⁵⁹ Dicho prólogo retrata de forma alegórica la Paz de los Pirineos a través de la danza de dos ninfas, una francesa y otra española, que representan así la concordia entre ambas naciones.

⁶⁰ «Le Lecteur est averti que la plupart de ses vers ont été premièrement composés en Espagnol, puis traduits en François pour contenter les curieux, qui en ont fait recherche». Accesible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15132379/f8.item.r=Le%20grand%20ballet%20du%20soleil> [consultado: 01-03-2024].

⁶¹ El 25 de mayo se enviaba un aviso desde la Nunciatura en Madrid a la Secretaría de Estado Pontificia informando que «si va già disponendo nel Retiro di rappresentare di prossimo la comedia in música con

Luisa Romero desde una tramoya hizo que el montaje de esta «comedia grande» o «comedia in música con machine» que había empezado a prepararse en febrero, no se completase hasta finales de mayo⁶², tras haber regresado a Madrid la compañía de Sebastián de Prado.

El estreno habría tenido lugar, posiblemente, el domingo 6 de junio de 1661, celebrando, en nuestra opinión, el primer aniversario exacto de la fecha en que Felipe IV y Luis XIV habían ratificado el tratado de paz y celebrado las nupcias comentadas, tal y como ratifican algunos diplomáticos italianos, al afirmar que ese día se representó por primera vez una

opera in musica... chiamata *Procri*, nel gran teatro del Ritiro, asitendovi sua Maestà non dal Balcone, ma del mezzo della Sala da basso per goder meglio delle machine e prospettive, invitativi gli Ambasciatori dei Principi, riuscendo l'azione di grandissimo applauso. Hieri fu recitata di nuovo per li Consigli⁶³, et oggi per le Corti e Magistrati di Madrid, e successivamente si pascerà la curiosità di tutto gli altri per sino alla festa del Corpus Christi⁶⁴.

De ser así, *Celos aun del aire matan*, definida por los italianos como «una delle più belle commedie che si sia veduta da molti anni in dietro in questa corte»⁶⁵, se habría interpretado durante diez días, hasta *Corpus Christi* –jueves, 16 de junio–, abriendo las puertas del coliseo «a numeroso público que deseaba asistir al espectáculo»⁶⁶.

La *editio princeps* de 1663 incluye el nombre de los actores que estrenaron *Celos* (Tabla 3). Como corresponde a la tradición vocal hispánica, todos los papeles, menos el de Rústico (Antonio Escamilla) y las partes corales masculinas, fueron interpretados por mujeres, actrices cantantes destacadas como Luisa Romero (Céfalo) o Bernarda Manuela (Pocris).

PERSONAJES	INTÉRPRETES	COMPAÑÍAS	
		S. DE PRADO	A. DE ESCAMILLA
DIANA [Diosa rival de Venus]	Josefa Pavía	¿Sobresaliente?	
AURA [Ninfa del templo de Diana]	[desconocida] ¿María de Prado?		

machine, che non si trovo in ordine il Carnevale passato». *Archivio Segreto Vaticano*, fondo *Segr. Stato, Spagna*, n° 125. Cit. en: CHAVES MONTOYA 2003, p. 171.

⁶² Otro documento del 29 de mayo, informa que el Marqués de Eliche reclama «las velas [y] hachas [...] para las tramoyas de la comedia grande». *Archivio General de Palacio, Secc. Administraciones patrimoniales (Buen Retiro)*, C^a 11.744, n° 24, cit. en CHAVES MONTOYA 2003, p. 171; SHERGOLD – VAREY, 1983, p. 61 y GREER – VAREY, 1998, p. 92.

⁶³ Este dato es ratificado por un documento del *DICAT*, que afirma: «El día 7 de junio se hizo la misma fiesta en el Coliseo de Retiro a los Señores del Consexo y a la Villa de Madrid» (VAREY – SHERGOLD 1973, pp. 237-38; COTARELO Y MORI 1915-1916, pp. 26-27 y n. 1).

⁶⁴ Aviso de la Nunciatura en Madrid del 08/06/1661, *Archivio Segreto Vaticano*, fondo *Segr. Stato, Spagna*, n° 125, cit. por CHAVES MONTOYA 2004, pp. 317-318.

⁶⁵ CHAVES MONTOYA 2003, p. 171.

⁶⁶ *Ibidem*.

POCRIS [Ninfa del templo de Diana]	Bernarda Manuela	X	
FLORETA [Mujer de Rústico]	Bernarda Ramírez	X	
MEJERA [Furia]	María de Anaya	X	
ALECTO [Furia]	María de los Santos	X	
THESIFONE [Furia]	María de Salinas		
CÉFALO [Príncipe extranjero de Tinacria]	Luisa Romero		X
ERÓSTRATO [Pastor enamorado de Aura]	Mariana de Borja		X
CLARÍN [Criado de Céfalo]	Manuela de Escamilla		X
RÚSTICO [Jardinero del templo de Diana]	Antonio de Escamilla (bajete)		X

Tabla 3. Reparto de la *editio princeps* (CALDERÓN 1663).



Reparto recogido en la página inicial [p. 194] de la *editio princeps*⁶⁷.

Tras haber reconstruido las trayectorias de estos intérpretes a través de la documentación recogida por el proyecto DICAT⁶⁸, podemos afirmar que, en 1661, a excepción de Josefa Pavía y, con poca certeza, María de Salinas, el resto de actores pertenecía a las compañías de Sebastián de Prado –los papeles femeninos– y Antonio de Escamilla –los masculinos–. No participan, por tanto, en el estreno áulico las compañías de Pedro de la Rosa –que parte a París, tras haber regresado la de Sebastián de Prado en 1661 como ya hemos indicado–, ni la de Diego Osorio.

Sabemos, además, que el 10 de junio, los organizadores del Corpus mandaron entregar a los autores Sebastián de Prado y Antonio Escamilla, 600 ducados de vellón por la brevedad con que sus compañías tuvieron que estudiar los autos, ya que habían tenido que preparar la representación de la comedia que se hizo a Su Majestad en el Retiro⁶⁹.

La compañía de Sebastián de Prado había regresado de su larga temporada en la capital francesa en bastante mal estado; de hecho, su primera dama María de Prado, hermana del

⁶⁷ CALDERÓN, P. *Celos aun del aire matan*, en: *Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Pablo de Val, acosta de Domingo Palacio y Villegas, 1663, p. 194. Accesible: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parte-diez-y-nueve-de-comedias-nuevas-y-escogidas-de-los-meiores-ingenios-de-espana/html/> [consultado: 10-10-2023].

⁶⁸ Accesible: <https://dicat.uv.es/> [consultado: 15-12-2023].

⁶⁹ LATORRE Y BADILLO 1911, p. 363.

autor, se encontraba enferma y su segunda dama, Bernarda Ramírez⁷⁰, esposa del autor, volvía a Madrid con el brazo roto. Sin duda estas circunstancias contribuyeron a retrasar el estreno hasta el 6 de junio.

Algunos papeles parecen haber sido escritos, incluso, para intérpretes concretos; tal es el caso de los dos graciosos Clarín y Rústico, interpretados respectivamente por Manuela de Escamilla y su padre, el afamado «gracioso» Antonio de Escamilla. Ambos habían sido ya requeridos en 1655, para representar partes «de graciosidad», cantar y bailar⁷¹.

Llama la atención la ausencia del nombre de la actriz que interpretó el papel de Aura. Caben diversas hipótesis, pues podría haberse tratado de una de las dos primeras damas de las compañías implicadas, María de Prado, María de Quiñones o Manuela de Bustamante, o de otra *sobresaliente* contratada al efecto, como Ana de Andrade, o Francisca Bezón. El hecho de que María de Quiñones se viera incriminada en un asesinato y fuera encarcelada en esas fechas, no habría impedido su participación en la «fiesta cantada», pues recibe 900 reales por participar en la fiesta de Corpus de 1661, con la compañía de Escamilla.

3.3. DE LA PUESTA EN ESCENA: BREVE «MEMORIA DE LAS APARIENCIAS»

La fiesta barroca es un «espectáculo integral de poesía, arquitectura, pintura, escultura, música, coreografía y vestuario»⁷². Carecemos de espacio en este trabajo para desarrollar un estudio de las decoraciones y máquinas escénicas que Calderón requiere para la puesta en escena de *Celos*, aspecto fundamental en las comedias mitológicas cortesanas. Recordemos que el teatro del Buen Retiro, inaugurado en 1640, goza de los más modernos recursos escénicos y en él trabajan los mejores arquitectos escenógrafos italianos, como ya hemos comentado, circunstancia que resulta determinante en la conformación de estos espectáculos musicales.

Calderón desarrolla notablemente su ingenio escenográfico en su último periodo, al que corresponden estas comedias áulicas «todas cantadas» y algunos de sus autos sacramentales. En el prólogo al primer tomo de sus autos, publicado en Madrid en 1677, advierte al lector que

⁷⁰ Bernarda Ramírez fallece el 24-10-1662, dato que limita también la fecha de estreno de la obra.

⁷¹ FERRER VALLS 2008.

⁷² SANZ AYÁN 2006, p. 18.

Parecerán tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es⁷³.

Esta frase revela la clara influencia de su formación jesuítica, que ha grabado en su memoria la herramienta de «composición de lugar» que San Ignacio emplea en las meditaciones de sus *Ejercicios espirituales* (1548)⁷⁴. Se trata de emplear los cinco sentidos para ver con el «oculo imaginationis», cerrándose a la vista física para penetrar las realidades invisibles; Calderón sugiere este ejercicio al lector de sus autos sacramentales, evidenciando la importancia del elemento escenográfico en su concepción teatral.

Jornadas ⁷⁵	Algunas acotaciones ⁷⁶
<p>I Boscosos montes que rodean el templo de Diana.</p> <p>Soto que linda con el jardín de Diana [coincidiendo con la llegada de Eróstrato]</p>	<p>«Sale por una parte el coro de Ninfas, y Pocris, trayendo en medio de todas a Aura, cubierto el rostro, y, por otra parte, Diana con venablo y las demás con flechas» (fol. 194r) «Atan a Aura a un tronco» (194v) «Vuela el tronco con Aura» (196v)</p> <p>«Sale Rústico del bastidor con una cabeza de cuatro caras de animales diferentes y vestido de pieles» (198r).</p> <p>«Sale Aura en lo alto sobre un águila» (198v)</p>
<p>II Escena rústica, en una huerta vecina al templo de Diana, con música</p> <p>«Éntranse y descúbrese el templo... Diana en el trono» (200v)</p>	<p>«Sale Rústico con máscara de lebrél y collar, y pieles» (200v)</p> <p>«Vese Aura en el aire, en un carro tirado de dos camaleones⁷⁷ y con lo que canta, baja al tablado, y atraviesa por él, por delante de todos, y vuelve a subir por la otra parte con el último verso de lo que canta» (201v)</p> <p>«...sale Rústico con cabeza de jabalí» (203r)</p> <p>«...sale Aura encima de una salamandra⁷⁸» (204r)</p>
<p>III «Estando puesta la escena del bosque que fue con la que se cubrió el incendio, sube el peñasco⁷⁹»... (204v)</p> <p>«Divídese el peñasco en cuatro partes, desapareciéndose las cuatro, y descúbrese a este tiempo el Salón Regio, con los fondos de retretes y jardines...» (205r)</p>	<p>«...peñasco con cuatro personas: Diana en el lugar eminente, Mejera en un lado, Tesífone en otro, y Alecto a los pies, vestidos de velillo negro, el de Diana con estrellas de oro, y el de los tres con algunas llamas de oro» (204v)</p> <p>[Las Furias:] «Sale Alecto con mascarilla en la cara de embozo, y pónela [a Pocris] la mano en el pecho» (206v)</p> <p>«Alecto canta bajo al oído, y ella [Pocris] repite con despecho lo mismo, de modo que para la música son dos, y para la representación no es más que uno, porque lo uno ha de ser repetición de lo otro» (207r)</p>

⁷³ CALDERÓN 1677, fol. [8r].

⁷⁴ Véase GREER 2022 [p. 1].

⁷⁵ No coincidimos con MOLINA JIMÉNEZ (2000 pp. 293 y ss.) en su descripción de los espacios, porque, tanto en eso como en las escenas que incluye, sigue los añadidos de HARTZENBUSCH en su edición de *Celos* de 1849 (Madrid, Rivadeneira).

⁷⁶ MOLINA JIMÉNEZ ha estudiado detalladamente las acotaciones de *Celos* (2000, pp. 180 y ss.).

⁷⁷ El camaleón es un animal de aire (RULL 2003b, p.1005), al igual que Aura es ninfa del aire.

⁷⁸ La salamandra es un espíritu de fuego; por ello Aura sale sobre ella para avivar el incendio del templo. Las joyas con forma de salamandra se consideraban, en la época, amuletos contra la fiebre, al ser la salamandra considerada animal ignífugo.

⁷⁹ Este peñasco es definido por Diana en el texto poético como «pedazo desasido del venenoso monte de la Luna» (vv. 3 y 4 de la Jornada III).

«Van subiendo Céfalo y Pocris hasta juntarse con Aura y suben los tres» (212r)

Tabla 4. Espacios y algunas acotaciones de *Celos* (CALDERÓN 1663).

La trama se desarrolla en espacios teatrales simbólicos, como el jardín, el templo de Diana y el bosque. Este último, abre y cierra la obra, cuando Pocris persigue a Céfalo cegada por sus celos y éste le da muerte, confundiéndola con una fiera –Eróstrato, animalizado y enloquecido–. Rull revisa estos espacios escénicos, subrayando la poetización de lo selvático en el caso del bosque, un espacio sagrado, «de simbología mítica, principio femenino como es, contrapuesto al sol por ocultar su luz y aspecto peligroso del inconsciente»⁸⁰. Y subraya también las implicaciones alegóricas del árbol al que es atada Aura al inicio de la obra y con el que asciende al espacio celeste, que remite a «mitos cosmogónicos y a numerosas fantasías relacionadas con los textos mitológicos antiguos y con ciertos textos bíblicos»⁸¹, desde el árbol de la vida al árbol de la Cruz.

El espacio teatral refleja, además, la inmovilista sociedad estamental coetánea: el proceloso bosque para los humanos, tanto villanos (pastores como Eróstrato o los graciosos villanos Rústico, Clarín y Floreta, ninfa «de escalera abajo» [v. 605]), como nobles, caso de Céfalo, príncipe trinacrio; el *hortus conclusus* que rodea el Templo de Diana, para esta diosa y sus ninfas; y el espacio celeste –desde donde Júpiter gobierna el mundo– para Aura primero, Pocris y Céfalo después, tras ser purificados por el sufrimiento del amor.

Calderón recurre también a los elementos, siguiendo las teorías expuestas en *Musurgia Universalis* (1650) del jesuita Kircher. En 1936, Wilson habla ya de tres niveles de representación de los elementos naturales en *Celos*: el elemento mismo (aire, viento, tierra); criaturas animadas o inanimadas que habitan los elementos (nube, ave); y características del elemento o sus criaturas (plumas, picos)⁸². Más recientemente, Foster propone una posible identificación de los cuatro personajes principales con los elementos –Aura, aire; Pocris, fuego; Eróstrato, tierra; y Céfalo, agua–, aunque, en algún caso, escasamente justificada⁸³.

⁸⁰ RULL 2003b, p. 999.

⁸¹ *Ibidem*, p. 1000.

⁸² WILSON 1936 p. 47.

⁸³ Véase FOSTER 2015.

4. «MÉTRICA ARMONÍA»: ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA MUSICAL DE *CELOS AUN DEL AIRE MATAN*

En el teatro musical calderoniano, la música siempre en conjunción con la palabra, tiene una función, sensorial y alegórica o metafórica. Hidalgo es plenamente consciente de los avances del melodrama italiano, y el empleo expresivo de los principios de la retórica. Los debates intelectuales de las *cameratas* se habían difundido en España⁸⁴; en Madrid, González de Salas afirma, incluso, haberse adelantado en el estudio de la música griega⁸⁵ al *Dialogo della Musica antica, et della moderna* (Florencia 1602) de Vincenzo Galilei –libro que confiesa haber visto en Roma–.

4.1. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE COHERENCIA INTERNA

Calderón e Hidalgo emplean en *Celos* diversos procedimientos estructurales de repetición que aportan coherencia interna, tanto en sus unidades menores como en las macroformas. Muchas repeticiones carecen de valor retórico, justificándose como elementos de coherencia musical tal y como revela el análisis del texto, la disposición de la estructura en el conjunto de la obra y su naturaleza musical.

El análisis refuerza el experto oficio de Hidalgo, que, ante un texto de inmensa calidad, cumple a la perfección las tres reglas de unión texto-música que ya recoge Nasarre, en su tratado *Escuela Música* (1723), «La primera, en cuanto al acento; la segunda en cuanto al sentido; y la tercera en cuanto a expresar los afectos que pide»⁸⁶.

Dada la naturaleza continua del discurso dramático de *Celos*, sin divisiones en cuadros o escenas poéticas, en los comentarios que siguen indicaremos siempre el número de los versos y de los compases. Los ejemplos están tomados de la edición de F. Bonastre (ICCMU, 2000).

4.1.1. Microestructuras de repetición

Son muchas y muy diversas las estructuras de repetición de la obra, en un nivel interno y microestructural. La gran sección inicial de la Jornada I (véase la Tabla 6 del epígrafe 4.3) se inicia con una *Gradatio* (cc. 3-4) que, de no ser por encontrarse en una estructura de coplas, presentaría un valor retórico de intensificación, de acuerdo con sus versos (3-4): «baldón es de tus montes, / oprobio de tus selvas». En esta misma sección aparece

⁸⁴ Véase, al respecto, AMADEI PULICE 1990 pp. 73 y ss.

⁸⁵ «Observación fue mía y después entiendo ha sido de otros...». GONZÁLEZ DE SALAS (1633) p. 106.

⁸⁶ NASARRE 1723 / SIEMENS 1980, p. 374.

posteriormente un material en el bajo continuo que retoma Diana, en un procedimiento de coherencia motivico-musical. Inmediatamente después, Diana desarrolla una *Gradatio* retórica (cc. 71-77) asociada a los versos 44-46: «que quiero que me vea, / porque antes que mi ira, / la mate su vergüenza». Tras el prendimiento de Aura, Hidalgo representa la confusión de Pocris a través de una *Auxesis* (cc. 108-110) sobre los versos 72-74 de Aura: «¿Tú, Pocris, que antes eras / mi más amiga, más / contraria te me muestras?». Una vez atada al tronco, Aura entona un bello solo de carácter lamentoso —«Soberanas esferas»⁸⁷ (vv. 86 y ss.)—, que revela uno de los procedimientos recurrentes de Hidalgo con las estructuras de repetición: la sucesión de *Gradatio* y *Synonimia* de forma indistinta. Así, «Soberanas esferas» es acompañado de la misma música que, transportada un tono más arriba, empleará luego «poderosas deidades»; «cielo, sol, / luna, estrellas» presentan la misma música repetida; y, en los versos «fuentes, arroyos, mares, / montañas, cumbres, peñas, / árboles, flores, plantas, / aves, peces y fieras», encontramos un mismo material melódico trabajado por medio de dos *Gradationes* descendentes, renunciando así a describir cada elemento de la enumeración de forma individualizada, atendiendo a su esencia. Este recurso, recurrente en los solos de la partitura, se manifiesta como característico del lenguaje retórico de Hidalgo, que encuentra un claro precedente en los procedimientos empleados por Claudio Monteverdi, tanto en el lamento de Orfeo del primer acto de su ópera homónima (Mantua, 1605), como en el soliloquio inicial de Ottone de *L'incoronazione di Poppea* (Venecia, 1643).

La entrada en escena de Céfalo y Clarín disminuye los procedimientos de repetición. Aun así, en su diálogo con Diana encontramos dos *Pallilogias*, la primera en los versos 109-110 de Diana —«Pues fue de todas sombra... / blanco de todas sea»⁸⁸ (cc. 158-160)— para poner en música la antítesis que define la relación de Aura con el resto de ninfas; y la segunda, sobre otra nueva antítesis de los versos 119-120 de Céfalo —«... que ofendo a muchas / en una que defienda» (cc. 173-175)—; la *Pallilogia* se revela así como el recurso más idóneo para expresar musicalmente las antítesis del texto poético.

⁸⁷ Es posible escucharlo a partir del minuto 9:40", en el link: https://www.youtube.com/watch?v=X3Ztm_8j6MA&t=7993s, de la versión del año 2000 en el Teatro Real, única grabación completa con escena de la obra.

⁸⁸ Este verso 110 de Diana aparece en la edición del texto de *Celos* de 1663, pero se ha omitido en el resto de ediciones posteriores, incluso en la que aparece en Cervantes Virtual, digitalizada a partir de la editada en 1683 por Vera de Tassis.

La sucesión de forma casi indistinta de *Gradatio* y *Pallilogia* que destacábamos en el soliloquio de Aura reaparece en el solo lamentoso que Diana entona tras la pérdida de su venablo, «Pero, ¿qué es esto?»⁸⁹ (vv. 262 y ss./cc. 396-402) –Ejemplo 1–.

Ejemplo 1. *Gradatio* y *Pallilogia* de Diana (cc. 396-402, Jornada I).

Tras la salida de escena de Diana, Céfalos y Pocris desarrollan su primer dúo⁹⁰, del que destacamos dos *Gradationes* en el canto de ella: una ascendente (cc. 438-441) que evidencia la determinación de Pocris a impedir que Céfalos posea el venablo de Diana – vv. 303-305 –«Primero / que por tuyo le tengas, / con él has de quitarme la vida»–; y otra descendente (cc. 451-453), subrayando la expresiva enumeración de sus sentimientos – vv. 315-316, «me estremece, me hiela / me desmaya, me aflige»–, tras ser herida por el venablo.

Una vez que Pocris sale de escena, Céfalos desarrolla otra *Gradatio* descendente en los versos 331-332 –«Bello prodigio, aguarda; / hermoso asombro, espera» (cc. 474-476)–. La *Gradatio*, bien sea ascendente o descendente, es utilizada para intensificar el sentido expresivo del texto poético, confirmando la consideración de la música como idioma auxiliar de la palabra, partícipe de ésta y no plenamente autónoma. Hidalgo aprovecha así la musicalidad intrínseca del lenguaje de Calderón, exaltándolo e intensificándolo, siguiendo la poética propia del primer melodrama italiano⁹¹, evitando efectos excesivos, al menos en cuanto a los recursos de repetición.

La entrada en escena de Eróstrato y de Rústico en la Jornada I presenta una nueva *Pallilogia* (cc. 568-570) que se corresponde con una nueva antítesis en los versos 379-380 «[Eróstrato]... muy bien venido seas. / [Rústico] Y tú muy mal hallado». Se trata de

⁸⁹ Audición: 20':50", del link: https://www.youtube.com/watch?v=X3Ztm_8j6MA&t=7993s

⁹⁰ Audición: 23':12" hasta 26':12" del link anterior.

⁹¹ Véase FUBINI 1988, pp. 171 y ss.

la presentación de ambos personajes que se ven equiparados, aunque no estén al mismo nivel social, pues Eróstrato condesciende para hablar con el villano jardinero Rústico.

Hasta el final de la jornada, donde intervienen Aura, Céfalo y Pocris, pues se trata del dúo de enamoramiento entre Céfalo y Pocris inspirados por Aura (cc. 1182 y ss.), no volvemos a encontrar ninguna repetición. Éstas reaparecen en las líneas melódicas de Céfalo y Pocris, evidenciando la comunión expresiva de dichos enamorados. Así, encontramos una *Synonimia* (c. 1221-1230) sobre los versos 631-634, «[Pocris] Mas con cerrar al encanto / el oído, libre estoy. / [Céfalo] Mas con morir al hechizo, cumpliré mi obligación», y, posteriormente, una *Pallilogia* (cc. 1313-1315), asociada a la despedida: «[Pocris] ¿A qué vuelves? / [Céfalo] ¡Yo qué sé! ¿Tú a qué vuelves? / [Pocris] ¡Qué sé yo!» [vv. 667-668].

La segunda jornada presenta también numerosas estructuras de repetición. Durante el recitado a solo inicial de Eróstrato, encontramos ya un *Polyptoton* entre la voz y el continuo (cc. 70-72, vv. 22-23); una *Gradatio* ascendente en la jácara de Clarín, sobre los versos 43-44, «sobre escaseces de pobre, / las vanidades de ilustre» (cc. 126-133); y un interesante procedimiento de repetición –véase Ejemplo 2– relacionado con el que destacábamos al inicio de la primera jornada, esta vez caracterizado también por la interacción entre la línea vocal y el continuo (cc. 239-247).

The image shows two systems of musical notation for Céfalo. The first system, starting at measure 238, features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "es un des-ti-no que in-du-ce, es un ha-do que do-mi-na, y es u-na es-tre-lla que in-". The second system, starting at measure 242, also features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "flu-ye. En bus-ca de los ca-ba-llos, pa-ra que se-guir pro-cu-re mi vi-". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. There are also some annotations like "F.6" and "En" above the vocal line in measure 242.

Ejemplo 2. Procedimiento característico: Céfalo, cc. 239-247, Jornada II.

Tras la entrada de Diana en esta primera sección de la Jornada II, volvemos a encontrar una *Gradatio* ascendente (cc. 485-486) en los versos 186-187 de Diana, «para que más la envidia / de vuestros sacros loores». En esta misma escena aparecen otra serie de microestructuras de repetición en los dúos de amor de Céfalo y Pocris y de los graciosos, a imitación de sus amos. La línea vocal de Céfalo recurre a la *Pallilogia* (cc. 540-542) sobre el oxímoron «de hielo hablar / y padecer el fuego»; y, a imitación de los

procedimientos de la primera jornada, reaparecen las *Synonimias* entre los enamorados, la primera (cc. 592-59), sobre los versos 246-249: «[Céfalo] Mal pudiera, si la vi en sangre teñida. /[Pocris] ¡Ay de mi vida, si se acuerda del dolor!»; y, posteriormente, entre Rústico y Floreta (cc. 622-629), sobre los versos 258-261: «[Rústico] ¡Qué maldad! ¿Yo lebrele de mi mujer? /[Floreta] Agradecer debo el don por el mejor». Es significativo comprobar cómo Hidalgo hace que microestructuras de repetición que inicialmente presentan carácter retórico se despojen de éste para otorgar coherencia a la articulación formal de la obra. Esto ocurre con la *Synonimia* citada de Céfalo y Pocris (cc. 592-598), que pierde su significación al repetirse 56 compases después en la voz de Diana (cc. 654-660), sobre los versos 270-273 «Yo, propicia / a vuestro justo desvelo, / culto y celo, / os ofrezco mi favor».

Volvemos a encontrar microestructuras de repetición en el siguiente solo de Aura (cc. 738-743), con una *Gradatio* descendente sobre los versos «...pues / entre el favor de su agrado / y el odio de su desdén, / puede partirse el camino, / a cuya causa hay quien fiel...». Y, al cerrar el templo de Diana, en el *cuatro*⁹² final de esta sección, aparece un *Polyptoton* (cc. 926-930) sobre el verso 427, «no en ausencia de Diana», en contrapunto doble, escritura característica del coral luterano de mediados y finales de siglo, con ejemplos en la obra de H. Schütz, J. H. Schein, D. Buxtehude e, incluso, J. S. Bach, entre otros muchos autores– (véase Ejemplo 3).

Ejemplo 3. *Polyptoton* en los Cuatro de la Jornada II.

El siguiente dúo entre Pocris y Céfalo incluye de nuevo *Pallilogias* y *Gradationes* (véase Tabla 5), como ya habíamos visto en su encuentro de la primera Jornada.

⁹² *Cuatro* es el término con el que se designaba en el antiguo teatro español unas breves composiciones introductorias, a modo de preludios, cantadas a cuatro voces, de ahí su nombre, véase: CASARES 1999, p. 243. Por extensión, el término se aplica a cualquier intervención polifónica a cuatro voces inserta en una obra teatral.

CC	VV	FIGURA RETÓRICA	EJEMPLO
936-944	431-433	<i>Pallilogia</i>	<p>[Céfalo] «al aire, que dijo... ¿Qué? / [Pocris] Que puede una ser constante, / sin pasar a ser cruel» [el paso de constante a cruel con la misma música]</p>
1004-1008	455-456	<i>Gradatio descendente</i>	<p>[Pocris] «Pues advertiros que os vais, / ¿es deciros que os quedéis?»</p>
1022-1031	463-466	varias <i>Gradationes</i>	<p>[Céfalo] «perdonad si, descortés, / abandona el corazón, / lo que oye por lo que ve. / [Pocris] Perdonadme vos a mí»</p>
1162-1170	519-522	<i>Gradatio en un diálogo</i>	<p>«[Pocris] Que todo mi mal... / [Céfalo] Que todo mi bien... / [Pocris] Está en que entendáis. / [Céfalo] Está en que penséis...»</p> <p>PROCRIS CÉFALO</p>

Tabla 5. Figuras de repetición en el dúo de Pocris y Céfalo de la Jornada II

La *Pallilogia* inicial de la Tabla 5 evoca rítmica y melódicamente los versos 299-301 declamados previamente por Aura [el aire] (cc. 729-734):

Aura (cc. 729-734)

Ejemplo 4. Versos 299-301 declamados por Aura en la Jornada II.

Estos procedimientos que se despliegan en el dúo entre los enamorados Pocris y Céfalo son luego parafraseados por los graciosos, en este caso por Clarín y Floreta (cc. 1222-1229), en los versos 541-544: «[Clarín] Mas, ¡qué miro! / [Floreta] Mas, ¡qué veo! / [Clarín] ¿No es aquella...? / [Floreta] ¿No es aquél...?».

Consumido por el fuego el templo de Diana, tras la aparición de Aura, encontramos una *Pallilogia* (cc. 1535-1537) con valor retórico sobre los versos 692-693: «si fénix de tanta hoguera, / yo con mis alas la enciendo». Cincuenta compases después, aparece una *Gradatio* ascendente en la línea vocal de Céfalo (cc. 1584-1585), sobre el verso 727, «Pues, ¿qué aguardo? Pues, ¿qué espero?».

La tercera jornada presenta una *Gradatio* ascendente (cc. 1-4) en la estructura de coplas con la que Diana abre el acto, sobre los versos 1-3, «Ya que aqueste peñasco / cuya esmeralda bruta, / pedazo desasido». No obstante, el hecho de que ésta aparezca en una estructura de coplas puede significar que presenta más valor estructural que retórico.

En el siguiente solo de Pocris encontramos una *Pallilogia* en la enumeración textual inicial (cc. 97-101), «Mi bien, mi señor, mi esposo, mi dueño» (v. 77 y ss.), a la manera habitual de Hidalgo. Esta figura aparece de nuevo (cc. 129-134) en los versos 85-86 de Céfalo «Pues mi esposa, mi cielo, mi gloria, / mi dueño, mi bien». Posteriormente, encontramos una *Gradatio* descendente (cc. 116-128), siguiendo el procedimiento prototípico de Hidalgo en la obra, sobre los versos 82-84 «bien como de aquel incendio el ardid), / no ya que feliz dos acasos me hicieron, / permitas que me haga un cuidado infeliz». En los cc. 514-523 aparece una *Synonimia* entre la línea vocal de Pocris y el bajo continuo, y tras la entrada de Floreta encontramos otra *Pallilogia* (cc. 541-554), sobre los versos 237-240, «Bien puedes fiar de mí, / porque a mí, di, ¿qué me falta, / sino sólo entendimiento, / para ser tu secretaria?». La enumeración textual de los versos 289-291 de Pocris —«qué aves, qué vientos, qué voces, / qué ilusiones, qué fantasmas, / qué delirios, qué quimeras»— recurre a la *Pallilogia* (cc. 651-658), recurso que reaparece en la línea vocal de Floreta (cc. 668-670), sobre el verso 296 «Mas, ¿qué admiras? Mas, ¿qué extrañas?».

En el posterior diálogo de Eróstrato con Rústico volvemos a encontrar los procedimientos habituales en la línea vocal de Rústico: una *Gradatio* descendente (cc. 904-908) para la paradoja de los versos 394-395: «Ser para las fieras hombre, / y para los hombres fieras»; y una *Pallilogia* (cc. 912-917) sobre los versos 397-398: «Que ninguno hay que me vea, / que alimaña no me crea».

Los recursos retóricos reaparecen en el dúo de anagnórisis de Pocris del final de la jornada. Aparecen primero varios *Polyptoton* entre la línea vocal de Pocris y el bajo continuo (cc. 1477-1479), y una *Gradatio* descendente (cc. 1480-1484) en los versos 696-697: «no en vano dudé y temí / que Aura, vengada de mí...». Destacamos la *Fuga Hypotiposis* (cc. 1496-1499) entre Céfalo y el bajo continuo que describe así exactamente lo que dice el verso 705 «haciendo fugas estén»⁹³. Es Aura la que introduce dos *Pallilogias*, la primera (cc. 1501-1505) sobre los versos 707-708 «Aunque oí / su voz, no respondo a ella; / que, oyéndola Pocris bella...», y la segunda (cc. 1551-1554), en paralelo con Pocris, sobre los versos 739-740: «[Aura] ¿Quién el favor dilató? / [Pocris] ¿A quién tardó el mal, a quién?». Pocris recurre de nuevo a la *Gradatio* (cc. 1526-1529) en los versos 721-723, «una y mil / veces repite; y aunque / de celos muriendo esté...», apareciendo otra posterior (cc. 1555-1561) en Céfalo, siguiendo el procedimiento habitual, sobre los versos 742-746: «ven, y jurando en tu esfera / al mayo rosas y mieses / por rey de los doce meses, / por dios de la primavera / diga el sol...».

La posterior locura de Eróstrato es reflejada, en una primera instancia, por medio de estructuras de repetición; así, aparecen varios intercambios entre el continuo y la voz (cc. 1577-1591), que reflejan las «iras de Diana» que persiguen a Eróstrato (Ejemplo 5).

The image displays three systems of musical notation for Eróstrato's soliloquy. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Purple boxes highlight specific musical phrases in both parts, with blue arrows indicating the relationship between them. The first system (measures 1579-1582) shows a vocal phrase 'ra - ñan con lo a - ris - co de las bre - ñas, lo es - ca - bro - so de las plan - tas, si -' and a corresponding continuo phrase. The second system (measures 1583-1586) shows 'guén - do - me vie - nen. ¡Cie - los! Si son i - ras de Di - a - na, bien po -'. The third system (measures 1588-1591) shows 'drán lo - grar cas - ti - gos; pe - ro no to - - - mar ven - - - gan - - -'.

Ejemplo 5. Estructuras de repetición en el soliloquio de Eróstrato.

Durante la muerte de Pocris volvemos a encontrar el uso que hemos definido como paradigmático de *Pallilogias* y *Gradationes*; así, Céfalo recurre a la *Pallilogia* musical para las enumeraciones textuales (cc. 1799-1803) de los versos 881 y 882 «Pocris bella, Pocris mía, / dulce dueño, esposa amada», y a la *Gradatio* ascendente para las

⁹³ Este verso lo hemos tomado de las ediciones de la partitura de BONASTRE 2000 y STEIN 2014. Las ediciones del texto sustituyen la palabra “fugas” por “pausas”.

interrogaciones encadenadas (cc. 1809-1813) de los vv. 885-886: «¿Tuya dije?, digo mía. / ¿Tú celosa? ¿De quién?». Y Pocris a la *Gradatio* descendente (cc. 1815-1819) en las enumeraciones de los vv. 887-888: «a quien buscas, a quien sigues, / a quien quieres, a quien llamas».

Tras la entrada de Diana en la sección final de la obra, las tres Furias desarrollan una *Pallilogia* inicial (cc. 1860-1868), al apelar a los tres nombres de Diana: «[Tesífone] Deidad de nubes y estrellas... / [Alecto] Diosa de selvas y bosques... / [Mejera] Reina de sombras y abismos». En el doble cuatro de Ninfas y Zagales, aparece otra *Pallilogia*⁹⁴ (cc. 1879-1882) que pone en música las preguntas del verso 921 «[Ninfas] ¿Qué nos mandas? / [Zagales] ¿Qué nos quieres?». Tras la aparición de Aura, Hidalgo recurre a la *Synonimia* en su último estribillo, que aparece por primera vez en los cc. 1925-1929, «que, aunque son nobles, / que, aunque son nobles». El último elemento microestructural de repetición que destacaremos es una *Synonimia* de la última intervención de Diana (cc. 2047-2050), sobre los versos 987-989: «Una vez vengada yo, / poco importa que blasones de estrella y aire».

4.1.2. Procedimientos macroestructurales

Son diversos los elementos macroestructurales que articulan la obra con sentido retórico. Tomamos como referencia el estudio de Bonastre (2002), que no sólo plantea un análisis de las estructuras articuladoras, sino también una breve descripción de algunos fenómenos retóricos. Remitimos a este estudio para el estudio de los estribillos –que también destaca Flórez Asensio (2004)– como estructuras articuladoras a nivel macroestructural. No obstante, estimamos necesario añadir una serie de consideraciones retóricas, no tenidas en cuenta hasta ahora.

La primera jornada se abre con una macroestructura que se repite un total de tres veces consecutivas, a la que podemos llamar α , que se configura a través de un recitado en coplas de Pocris, un cuatro de ninfas y el primer estribillo de Aura. El estribillo, que aparece siempre al fin de la macroestructura α , se repite al final del monólogo de lamento de Aura, antes justo de la entrada en escena de Céfalo y Clarín, dando lugar a un gran *Omoioptoton* (cc. 1-146). El mismo estribillo aparece, por última vez, entre los cc. 341-345, dotando de unidad a la jornada completa. En esta misma jornada encontramos una

⁹⁴ En realidad, no sería tal, exactamente, ya que el coro de ninfas es de voces femeninas y el coro de zagales de voces masculinas.

segunda macroestructura, que definimos como β , ubicada en el final del dúo de Céfalo y Pocris (cc. 1182-1391), cuando Aura les infunde amor, dando lugar a una sucesión de *Anaphoras* vinculadas al estribillo «Inspire suave el aura de amor».

La segunda jornada comienza con otra macroestructura, que definimos como γ , que se caracteriza por la combinación de cuatros con coplas individuales. Así, entre los cc. 1-466 encontramos una sucesión de *Omoioptoton*, en base al estribillo «Venid, moradores de Lidia, venid». Entre los cc. 16-482 encontramos otro recurso de *Auxesis*, al repetirse como un cuatro (cc. 467-482) la estructura de las coplas que aparece por vez primera entre los cc. 16-31. Es significativo que en esta macroestructura solamente participan personajes humanos o ninfas, y su final coincide con la irrupción de Diana en escena. Tras el monólogo de Diana inmediatamente posterior a γ , comienza la macroestructura δ , vinculada al estribillo «¡Muera el amor y viva el olvido!», entre los cc. 501-671, que presenta forma de *Epanalepsis*, presentando el mismo estribillo no sólo internamente, sino entre el inicio y el final de la sección. Es la intervención de Aura la que da lugar al cambio de estribillo, pasando ya a la nueva macroestructura ϵ , que se corresponde con el estribillo «Que no enmienda al amar el aborrecer» (cc. 723-1178), y termina con el final del dúo de Céfalo y Pocris. La macroestructura ϵ presenta internamente una estructura significativa, que merece la pena comentar, pues ϵ^1 (cc. 759-787) es la respuesta de los cuatro personajes varones a Diana, que busca al amante que ha profanado su templo. La estructura presenta tres *Pallilogias* conformadas por tres *Epizeuxis*, cada una interpretada por uno de los personajes masculinos.

Es significativa también la estructura siguiente, en el interior del terceto de graciosos – Clarín, Rústico y Floreta– (cc. 1179-1409), que presenta una serie de tres coplas consecutivas en un discurso en estilo más bien recitado, entre los cc. 1323-1357. Permite reforzar, a lo sumo, el carácter cómico de los rústicos.

La jornada se cierra con una gran *Epanalepsis* (cc. 1487-1620), asociada al cuatro del incendio del templo de Diana. En el cuatro, se insertan, además, recitados de Aura, Céfalo y Pocris.

La tercera jornada comienza con una tirada de coplas de Diana, en estilo totalmente español, sin estructura de aria estrófica, sino con estructura de coplas sin estribillo. Esta tirada (cc. 1-96) comienza con el verso «Ya que aqueste peñasco» [v. 1]. El hecho de que Diana recurra a una forma de romance, que carece de rasgos de variación estrófica, es realmente significativo, contradiciendo así la partitura las conclusiones de los estudios de

Stein (1994)⁹⁵, que defiende la diferencia de idiomas entre los dioses y los hombres, aquéllos en estilo recitativo italiano, y éstos en un lenguaje hispánico. Sin duda, Stein siguió los elocuentes versos de Calderón que se refiere al específico registro poético de los personajes en diversas obras, como la Loa de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653):

LA MÚSICA

Tú, advierte que, en las deidades
que introduzcas, ha de haber
otra armonía en la voz
que en los humanos; que es bien
que no hablen los dioses como
los mortales⁹⁶.

Idea que reaparece en la acotación previa al primer diálogo entre Mercurio y Palas:

(Mercurio y Palas) empezaron su plática, a diferencia de los humanos, en un estilo recitativo que, siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañaba el coro de instrumentos⁹⁷.

Y es que, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, «los dioses Palas y Mercurio utilizan una suerte de recitativo a la española, en octosílabos y compás ternario, para influir en el alma del humano Perseo, a diferencia de los mortales, que se expresan con tonadas estróficas»⁹⁸.

Esta cuestión reaparece en *El laurel de Apolo* (1658), donde el villano Bata explica a Rústico cómo diferenciar a los dioses:

<p>BATA Los dioses, aun disfrazados, dan de quién son señas <i>craras</i>, que no <i>habran</i> como nosotros.</p> <p>RÚSTICO Pues, ¿de qué manera <i>habran</i>?</p>	<p>BATA Con tan dulce melodía, tan suave consonancia, que siempre suena su voz como música en el alma; y así, en oyéndole que hace gorgoritas de garganta, cátale dios⁹⁹.</p>
---	--

Sin embargo, esta idea no parece cumplirse en *Celos* de manera sistemática, como evidencia el análisis musical de la partitura.

⁹⁵ La conclusión de Stein es mantenida y recogida por autores que escriben posteriormente sobre el teatro áureo español, como GREER 2022, p. 3 –aunque aquí la autora subraya esta idea como una alegoría de la participación de los dioses en la armonía celestial pitagórica–, y CHAVES MONTROYA 2003, p. 163.

⁹⁶ CALDERÓN 1994, p. 44. Existe un manuscrito de esta fábula con su loa en la Houghton Library (Harvard University), pero la digitalización accesible es parcial y no permite ver la Loa ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:9045463\\$4j](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:9045463$4j)).

⁹⁷ CALDERÓN 1994, p. 63.

⁹⁸ TORRENTE s/f [Juan March].

⁹⁹ CALDERÓN 1959, p. 2179.

La variación estrófica aparece en la línea vocal de Pocris, durante su primer diálogo con Céfalo de esta III Jornada (cc. 144-301). Presenta un total de diez estrofas, siendo cada estrofa divisible en dos secciones –A y B–, y presentando cada sección un patrón diferente entre tres posibles. La sucesión de patrones da lugar a una variación estrófica con estructura: A1B1-A2B2-A1B3-A3B3-A1B1-A1B2-A3B3-A3B2-A3B2-A2B1. A esta estructura responde Céfalo con una estructura de ocho coplas (cc. 302-378), que no resulta significativa estructuralmente.

Curiosamente, la variación estrófica reaparece en el posterior *racconto* de Clarín (cc. 420-488), comenzando con un patrón acéfalo, sin parte A. La estructura, de ocho estrofas, presenta la siguiente forma: B1C1-A1B2C2-A2B2C1-A1B2C3-A1B2C1-A1B2C3-A2B3C3.

Posteriormente, entre los cc. 575-616, destaca el trabajo en ecos entre la furia Alecto –que pretende desatar los celos en Pocris–, Pocris y Floreta, de corte especular como el primer dúo de Céfalo y Pocris, en el que se inserta el estribillo de Aura.

Es destacable también cómo se articula el estribillo final de esta sección que presenta Pocris por primera vez (cc. 699-703) sobre el verso que da título a la obra: «Que si el aire diere celos, / celos, aun del aire, matan» [vv. 313-314]. Tras la exposición inicial a solo, pasa a exponerse a cuatro (cc. 716-723), siendo retomado por Eróstrato en su entrada a escena (cc. 724-729). Esta estructura está intensificada por un recurso de *Auxesis*, dado el aumento de complejidad armónica entre el solo de Pocris y el cuatro coral, y después, por la *Anadiplosis* generada entre el cuatro y el inicio del canto de Eróstrato. El estribillo a cuatro se repite posteriormente, entre los cc. 787-794, 823-830 y 958-965, repeticiones que dan lugar a una *Epistrophe*, ya que el estribillo aparece siempre como cierre de unidad, encadenándose en rima con el verso anterior del personaje correspondiente, ya sea Eróstrato, Megera o Rústico.

En la muerte de Pocris, Hidalgo pone en música los versos a través de dos planos melódicos diferenciados (cc. 1821-1836) en la línea de canto: uno agudo, para mantener el diálogo con Céfalo, y otro grave, casi susurrado, para los apartes de Pocris, que relatan las fases de su agonía. Esta estructura es única en la ópera, y es significativa por su importante carácter retórico.

Ya el final de la obra, aparecen otras dos macroestructuras significativas, el trabajo en ecos entre Diana y el cuatro coral, donde el coro de ninfas y zagales repite las frases previas de Diana (cc. 1891-1902), y la *Epizeuxis* final entre Aura, Céfalo y Pocris (cc. 2034-2046) y el coro final (cc. 2051-2098).

4.2. FIGURAS DE *HYPOTIPOSIS* Y OTROS ASPECTOS ANALÍTICOS

Por una cuestión de espacio, solamente comentaremos los rasgos de *hypotiposis* más significativos de la obra. El primer estribillo, «¡Ay, infeliz de aquella...», comienza con una *Ecphonesis*, gracias a la exclamación en la nota inicial, y finaliza con una *Catabasis* sobre «...quien de amor muera!», apelando al morir por amor de Aura. Entre los cc. 88-90 nos encontramos con un primer material de Diana, que se repetirá a lo largo de la obra (véase la Tabla 6 del epígrafe 4.3). Inmediatamente después (c. 9) aparece una *Suspensio* asociada a la propia suspensión que impone Diana al verso de Aura: «[Aura] ¿Yo? Si cuando... / [Diana] Suspende...» [v. 57]. Destacamos también la *Anabasis* y *Catabasis* de los cc. 104-106, enunciada por Diana, sobre un oxímoron textual del verso 70 «y al impulso que vive, al mismo muera».

Tras la entrada de Céfaló y Clarín, encontramos una *Congeries* (cc. 156-157) sobre el verso 107 de Clarín, «Yendo por otra parte». Y, posteriormente, entre los cc. 273-280, una *Antimetabole* con valor de *Antitheton* sobre los versos 176-181 de Diana «Por qué, ¿cómo, si a darla / la muerte estoy resuelta, / y tú a darla la vida, / quieres que se convengan / dos acciones que están / tan cara a cara opuestas?», ilustrando la oposición descrita por Diana mediante una primera melodía ascendente a la que se contrapone otra posterior descendente.

El posterior monólogo de Céfaló (cc. 283-300) está lleno de *Passus Duriusculus*, que refuerzan el carácter dramático y doloroso del fragmento. El príncipe acaba este diálogo con Diana con los versos 204-205 –«que no es querer que viva / pedirte que yo muera»– (cc. 305-308), que Hidalgo ilustra mediante una *Catabasis*. Tras la conversión de Aura en ninfa del aire, el monólogo de Diana recurre a la *Anabasis* para ilustrar el sintagma «en aire...» (cc. 353-354). Cuando la diosa pierde su venablo, Hidalgo introduce una clara *Mutatio Toni*, que se articula con varias *Suspensiones*, *Suspersiones* y *Pausas*, con *Passus Duriusculus* en sus propias estructuras (cc. 403-407). En el primer dúo entre Céfaló y Pocris reaparece la *Suspensio* (cc. 469-471) desarrollada por medio de un retardo, para describir la propia sensación de suspensión afectiva del personaje «¿Yo a un frenesí suspensa?» [v. 327]. En el breve cuatro anterior a la salida de Clarín y Céfaló de escena (cc. 489-491) encontramos el contraste de la *Anabasis* («¡Al monte») y la *Catabasis* («¡A la ribera!») sobre el juego polifónico.

Tras la entrada de Eróstrato (c. 504), aparecen dos recursos significativos: una *Fuga Hypotiposis* asociada al verso «...es fuerza que veloces / hayan...» (cc. 512-514/vv. 357-358), y una *Anabasis* a continuación, sobre «...la soberana / esfera penetrado...» (cc. 514-

516/vv. 358-359). Es llamativa también la ausencia de rasgos retóricos significativos en las seguidillas de Rústico «Persiguiendo las fieras / dicen que un día...» (vv. 385-386). Destacamos la posterior *Suspiratio* de Floreta sobre «Yo, señora... Cuando... Si...» (cc. 897-898/v. 501), así como el trabajo de *Hypotiposis* del monólogo de Diana (cc. 958-962), sobre los versos 523-524 «que entre muertas cenizas / parece que hiela, y no es sino que arde», donde la música trabaja con una línea melódica dividida en dos partes. Tras la conversión de Rústico en fiera, destacamos la *Symploke* (cc. 1019-1021) entre Floreta y Pocris, cuando piden socorro: «¿No hay quien de tan bruta fiera / nos favorezca y ampare?» (vv. 545-546). Tampoco encontramos retórica significativa entre los cc. 1065-1177, que presenta una serie de coplas entre Céfalo y Pocris, a las que responden Clarín y Floreta. Es Floreta la que presenta una evidente descripción de la palabra por medio del sentido melódico, pues al definirse como «ninfa de escalera abajo» (v. 599) la melodía desciende en expresivas *Catabasis* (cc. 1154-1156 y cc. 1178-1179), y asciende haciendo honor a la segunda parte del texto, cuando Floreta reconoce ser, también, ninfa «de desván arriba» [v. 608].

Tras la intervención de Aura, el dúo de amor de Céfalo y Pocris cierra la jornada. Destacamos la *Symploke* (cc. 1216-1220), sobre los versos «...hacia la parte del alma / hablando está el corazón» (vv. 628-629). La jornada finaliza con dos *Symploke* seguidas (cc. 1375-1377 y cc. 1388-1392), sobre el verso de uno de los más hermosos estribillos de la obra: «Inspire suave el Aura de Amor» (v. 706).

Como comentábamos anteriormente, la segunda jornada comienza con una estructura de estribillo y coplas; por ello, aunque ambas estructuras no presentan rasgos retóricos significativos, sí aparecen recursos retóricos en los diversos recitativos intermediados entre las coplas. Así, al inicio de la intervención de Eróstrato (cc. 43-44) aparece una *Anabasis* para acompañar el verso 10, «Pues ya el día amaneció». Las *Anabasis* se repiten en el recitado de Céfalo: la primera en los cc. 311-313, para describir el verso 128, «y tras mí con todos sube»; y la segunda en los cc. 314-315, para ilustrar los versos 129-130, «...para disfrazar / el alto intento...». Destacamos también las onomatopeyas de los cc. 413-415 y 429, empleadas por Clarín para atraer al Rústico-perro de esta escena.

Tras la entrada de Diana, reaparecen los recursos de *hypotiposis* como las *Anabasis* en los versos «de estos montes de Lidia» (v. 185/c. 484) e «id vuestros altos dones» (v. 194/cc. 494-495). El estribillo que sigue —«¡Muera el amor / y viva el olvido!»—, presenta una *Catabasis* asociada siempre a su primera proposición, «¡Muera el amor!». Después de la primera repetición del mismo (cc. 501-512/vv. 218), encontramos un *Saltus*

Duriusculus en el canto de Eróstrato, sobre el verso «lo que altivo muero» (cc. 519-520/v. 207). Destacamos también la *Suspiratio* de Céfalo cc. 548-549 –sobre el término «suspiro»–, así como la *Pausa* posterior a la variación del estribillo que realiza Aura entre los cc. 666-672. El cuatro posterior realiza una significativa *Circulatio* entre los cc. 691-694, sobre las palabras «blando inspira» (del v. 284), recurso que emplea Diana posteriormente entre los cc. 699-701 sobre el sintagma «del aire» (del v. 286). Tras la respuesta de Aura a Diana, tienen lugar dos *Anabasis* asociadas a los versos «y romper / las claraboyas al templo» (cc. 712-714/vv. 292-293) e «y las cercas al vergel» (cc. 716-718/v. 294). El siguiente estribillo que enuncia Aura se caracteriza por su *Catabasis* final (cc. 723-726), que ilustra el sentido negativo del verbo: «que no enmienda al amar / el aborrecer» (vv. 296-297).

Diana recurre a la *Catabasis* (cc. 799-802) para ilustrar los versos «Diana en la verde selva, / Luna en el azul dosel, / y Proserpina en el negro / centro» (vv. 340-343), y a la *Anabasis* (cc. 809-811) al aludir a los montes y a la altivez –«la que de los montes de la Luna predomina la altivez» (vv. 348-349) y el *Passus Duriusculus* de los cc. 811-812. En el c. 925 aparecen unas quintas paralelas, poseedoras entonces quizá de un valor retórico que hoy desconocemos.

El primer anuncio del incendio del templo de Diana procede de un coro interno que grita, sin cantar, «¡Fuego!». La *Exclamatio* hablada presenta un claro valor retórico: el horror del incendio no puede ser representado por la música. Después, es Clarín quien avisa de «un pavoroso incendio / que de la noche desmiente / la oscuridad» (cc. 1417-1420/vv. 626-628), recurriendo a la *Catabasis*.

Durante el episodio del rescate de Pocris del incendio, destacamos la *Ecphonesis* inicial (c. 1560), la *Catabasis* posterior (cc. 1563-1564/vv. 712-713], «Si fuera el báratro, / entrara en su abismo»), y el posterior *Passus Duriusculus* (cc. 1568-1570/v. 717), «¡ay de mí!, ¿no acierto?»), así como la *Suspiratio* (cc. 1576-1578), y la *Anabasis* con *Suspiratio* (cc. 1580-1582). Tras ella Céfalo presenta una *Catabasis* (c. 1583) para ilustrar la caída de Pocris –«En mis brazos ha caído», v. 726–, y con esa figura finaliza la segunda jornada.

El inicio de la tercera jornada, con las coplas de Diana, presenta pocos rasgos de *hypotiposis*. Es significativo el empleo de la *Symploke* en las intervenciones a trío de las Furias, Alecto, Mejera y Tesífone (cc. 68-71 y cc. 88-91). El trabajo con estructuras de variación estrófica y de coplas en el dúo de Céfalo y Pocris no permite confirmar con precisión la presencia de recursos retóricos claros más allá de aquellos rasgos

estructurales ya comentados. Posteriormente, destacamos los *Passus Duriusculus* de Aleto y Pocris (cc. 558-568), así como el salto de octava de Pocris sobre el verbo «levantas?» (c. 673); la *Anabasis* de Pocris (cc. 692-693) al aludir a Aura en el monte – «la que a Céfalo le encanta / en el monte» (vv. 307-308)–, y la posterior *Catabasis* que presenta el estribillo que da nombre a la obra –«celos, aun del aire, matan», v. 314–, al aludir a los celos y a la muerte, que aparece por primera vez en los cc. 699-703. Destacamos el procedimiento de *hypotiposis* de tipo *passagio* de los cc. 1489-1492 de Céfalo, sobre el término «pasajes», así como la *Circulatio* también de Céfalo (cc. 1514-1516), para ilustrar la imagen sonora del verso 715, «muevan trinados primores». Es significativa también la *Symploke* (cc. 1562-1565) donde Céfalo, Pocris y Aura repiten el estribillo «Ven, Aura, ven» (v. 748).

El posterior monólogo de Eróstrato presenta una *Anabasis* que se convierte en *Catabasis* (cc. 1597-1603) para describir melódicamente los versos 763-765, que nos llevan desde lo más alto a lo más profundo –«me sabré desesperar / desde la peña más alta / al piélagos más profundo»–. Destacamos también la *Anabasis* de Aura (cc. 1657-1660), coincidiendo con su pregunta «...no está / capaz de favores de Aura?» (vv. 791-792), así como la *Catabasis* de Eróstrato (cc. 1681-1682) al hablar de la caída –«de aquella / alta roca despeñada / caiga al mar» (vv. 809-811), respondida por la *Anabasis* de Aura (cc. 1682-1684) –«Lo más que yo puedo, / es ofrecerte mis alas» (vv. 811-812)–, al aludir a sus alas.

La secuencia de la muerte de Pocris se inicia con una *Mutatio Toni* (cc. 1705-1706), y el discurso de Pocris empieza con una característica *Ecphonesis* –«¡Ay!» (c. 1706)–. Destacamos la *Catabasis* inicial de Céfalo (cc. 1733-1734) («ya la fiera / cayó herida», vv. 837-838), y la gran *Catabasis* de Céfalo (cc. 1738-1742), sobre los versos 841-843, «Pero ¿qué miro? ¡Ay de mí! / ¿Qué transformación tan rara / es la que hiriendo a la noche...». La estructura en dos planos mientras Pocris agoniza (cc. 1821-1835), que comentábamos en el epígrafe 4.1.2. Procedimientos macroestructurales, responde también a la idea de *Suspiratio*.

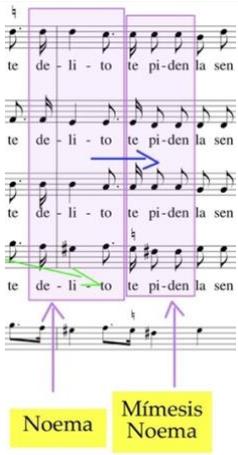
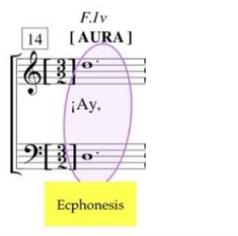
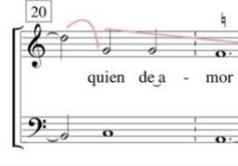
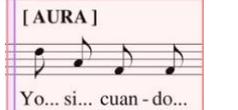
Tras la entrada en escena de Diana, encontramos una *Anabasis* (cc. 1873-1878) en los vv. 917-920: «¡Ninfas, que de aquella ruina / perdonaron los horrores! / ¡Zagales destas montañas, / destas selvas moradores!», pero es más significativa aún la *Pausa* después de la entrada de Aura –«Suspended...» (cc. 1903-1904, v. 937)–, y, en el verso siguiente, «los ecos parad» (cc. 1908-1911). El resto de rasgos significativos son propios de elementos estructurales, y ya los hemos comentado en sus correspondientes epígrafes.

Apenas hemos podido detenernos en la importancia de la interrogación en el texto calderoniano y su plasmación musical. La *Interrogatio* musical pone en música todas las preguntas del texto literario, recurriendo Hidalgo a fórmulas comunes a nivel internacional, es decir, ascendiendo la voz superior una segunda desde la nota original o resolviendo la entonación en una cadencia sobre la dominante. Es un procedimiento de gran importancia, y merece un estudio propio como tal. Igual relevancia merece el valor retórico del retardo, que tendrá que ser tratado en trabajos futuros.

4.3. EJEMPLO DE ANÁLISIS COMPLETO DE LA PRIMERA SECCIÓN DE LA JORNADA I

Ante la imposibilidad de incluir los cuadros analíticos de toda la obra por su longitud, adjuntamos el de la primera sección, para que se observe la estructura, los procedimientos de repetición y estribillos, los motivos, la versificación y la riqueza lingüística del trabajo retórico que la música plantea sobre los versos de Calderón.

SECCIÓN I, JORNADA I [cc. 1-146]		
Personajes	Aura, Pocris, Diana, ninfas	
Estructura	$\alpha I^{(ABC)}$ $\alpha II^{(ABC)}$ $\alpha III^{(ABC)}$ D E F C	
Motivos	A – Aria estrófica de Pocris B – Cuatro homofónico de ninfas C – Estribillo/ <i>Ritornello</i> de Aura D – Recitado de Diana E – Recitado de Diana, Aura, Pocris, ninfas F – Recitado expresivo: lamento de Aura	
Versificación	Versos heptasílabos, a excepción del estribillo de Aura, y de los versos «que reine amor donde el olvido reina» y «y al mismo impulso de que vive, muera», de Diana, y «Amor, amar, su indignación primera», de Pocris, todos ellos endecasílabos.	
Rima	Rima asonante en los pares en «-ea». Estructura excepcional ante la presencia de endecasílabo: 7a11A	
<i>Decoratio verborum</i>	<i>Ephonesis</i> (c. 1)	
	<i>Synonimia</i> (cc. 3-4)	
	<i>Catabasis</i> (cc. 3-4)	
	<i>Noema</i> (c. 12)	

<p><i>Mimesis Noema</i> (c. 12)</p>		
<p><i>Ecphonesis</i> (c. 14)</p>	<p><i>F. Iv</i> [AURA] ¡Ay.</p> 	
<p><i>Catabasis</i> (cc. 20-23)</p>	<p>20</p> 	
<p><i>Symploke</i> (c. 46)</p>	<p>[PROCRIS] A - no - che, cuan - do en som - bras</p> 	
<p><i>Circulatio</i> (cc. 51-52)</p>	<p>Circulatio y F. Hypotiposis</p> 	
<p><i>Fuga Hypotiposis</i> (cc. 51-52)</p>		
<p><i>Mimesis</i> (cc. 68-71)</p>	<p>[DIANA] Des - cu - brid - la la</p> 	
<p><i>Gradatio</i> (cc. 71-77)</p>		
<p><i>Circulatio</i> (cc. 88-90)</p>		<p>Giro melódico característico de Diana (c. 88), que reaparecerá en otras ocasiones, fundamentalmente en las dos primeras jornadas.</p>
<p><i>Interrogatio</i> (cc. 88-90)</p>		
<p><i>Suspensio</i> (c. 90)</p>	<p>[AURA] Yo... si... cuan - do...</p> 	

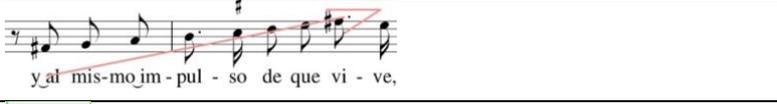
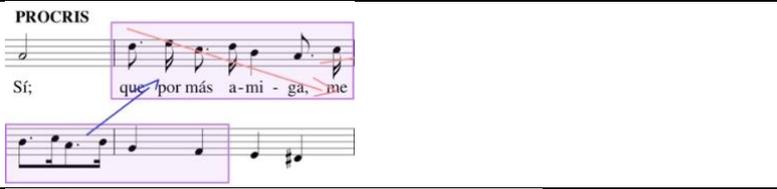
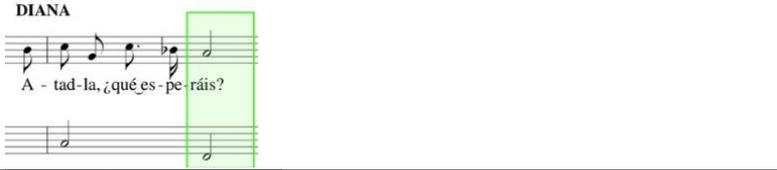
<p><i>Catabasis</i> (cc. 90-91)</p>	 <p>pen - de la voz, el la - bio se - ña;</p>
<p><i>Anabasis</i> (cc. 92-93)</p>	 <p>que hay de - li - tos que cre - cen la cul - pa con la en - mien - da.</p>
<p><i>Circulatio</i> (cc. 92-93)</p>	
<p><i>Circulatio</i> (cc. 101-103)</p>	 <p>de mi ren - cor las fle - chas,</p>
<p><i>Anabasis</i> (cc. 104-105)</p>	 <p>y al mis - mo im - pul - so de que vi - ve,</p>
<p><i>Interrogatio</i> (c. 110)</p>	 <p>mues - tras?</p>
<p><i>Palilogia</i> (cc. 111-112)¹⁰⁰</p>	<p>PROCRIS</p>  <p>Sí; que por más a - mi - ga, me</p>
<p><i>Ecphonesis</i> (c. 114)</p>	<p>114 AURA</p>  <p>¡Oh ple - gue a - mor, oh ple - gue a Ve - nus,</p>
<p><i>Interrogatio</i> (c. 123)</p>	<p>DIANA</p>  <p>A - tad - la, ¿qué es - pe - ráis?</p>
<p><i>Gradatio</i> (cc. 124-125)</p>	<p>AURA</p>  <p>So - be - ra - nas es - fe - ras, po - de - ro - sas dei - da - des,</p>
<p><i>Hypotiposis</i> (cc. 133-135)</p>	 <p>te - ned de mí cle - men - - - - cia,</p>
<p><i>Hypotiposis</i> (cc. 136-137)</p>	 <p>al - re - a - gua, fue - go y tie - rra:</p>

Tabla 6. Estructura completa de la Sección inicial de la Jornada I.

La *Hypotiposis* de los compases 136-137 explica no solamente la estructura de repetición, sino la representación musical de la teoría de los cuatro elementos aplicada a

¹⁰⁰ Empleamos el término *Palilogia* en la definición dada por BURMEISTER en 1606 [*Musica Poetica*], ya que los términos contemporáneos empleados para referirnos a este fenómeno –*Polyptoton* / *Mimesis*– no son recogidos por los tratados de la época, y son creación moderna.

la música. Siendo el aire y el fuego elementos elevados, son representados por notas más agudas frente a aquellas propias de los elementos graves, terrenales. La implicación de los cuatro elementos en la teoría musical es inmensamente amplia; recordemos, a modo de ejemplo, las *Instituzione Armoniche*, de Zarlino (1558), *El Melopeo y maestro*, de Cerone (1613), o *Musurgia Universalis*, de Kircher (1650), este último en concreto, es citado por Stein al respecto¹⁰¹.

¹⁰¹ STEIN 1993, pp. 240-241. Sobre los cuatro elementos, véanse también WILSON 1936 y FOSTER 2015.

CONCLUSIONES

Con este trabajo, hemos iniciado una tarea que requiere profundizar más aún en las fuentes y continuar revisando la documentación conservada para desentrañar el valioso repertorio del siglo XVII español.

Aunque las conclusiones de momento son parciales, podemos defender la idea sugerida ya por Chaves Montoya y Stein de que el estreno de *Celos* hubo de llevarse a cabo en 1661, no en 1660, tal y como evidencian las fuentes documentales. Igualmente, las compañías que interpretaron el estreno parecen haber sido las de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla.

De gran interés ha sido llevar a cabo el análisis músico-dramatúrgico de la partitura, pues se han confirmado cuestiones relevantes:

- ✓ La música está supeditada al texto, tratando de intensificarlo, realzarlo, hacerlo más expresivo, siguiendo uno de los objetivos de la poética del melodrama italiano de inicios del siglo XVII.
- ✓ La partitura no parece responder al principio poético defendido por Stein en sus publicaciones, que incluso da título a su monografía de 1993 –*Songs of Mortals, Dialogues of Gods*–, que sostiene cómo los Dioses emplean estilo recitativo italiano, mientras que los mortales, incluidos los graciosos, cantan siguiendo la tradición hispana de romance. La partitura de *Celos* evidencia que los lenguajes y fórmulas italianas e hispanas son utilizadas indistintamente por todos los personajes, al margen de su naturaleza o condición estamental.
- ✓ Los *raccontos* siempre son desarrollados en forma de variación estrófica, independientemente de la condición del personaje que lo interprete, evidenciando que el uso de los estilos y las formas dramatúrgicas está determinado por las necesidades expresivas de la obra, como ya hemos indicado.
- ✓ Las estructuras de repetición son empleadas, fundamentalmente, como una herramienta de coherencia musical interna. Así, Hidalgo hace que microestructuras de repetición que aparecen primero con carácter retórico se despojen de éste y pasen a otorgar coherencia a la articulación formal de la obra.
- ✓ En cuanto a las figuras retóricas,
 - La *Pallilogia* se revela como el recurso más idóneo para expresar musicalmente las antítesis, paradojas y oxímoron del texto poético, como vemos ya desde el diálogo de Céfalo con Diana en la Jornada I.

- El compositor combina sistemáticamente *Gradatio*, *Pallilogia* y *Synonymia*, como revelan, entre otros ejemplos, los solos de Aura y Diana de la primera sección de la Jornada I. Este recurso encuentra un claro precedente en los procedimientos empleados por Claudio Monteverdi, tanto en el lamento de Orfeo del primer acto de su ópera homónima (Mantua, 1605), como en el soliloquio inicial de Ottone de *L'incoronazione di Poppea* (Venecia, 1643).
- En esta partitura, Céfalo recurre a la *Pallilogia* para las enumeraciones textuales, que Pocris pone en música a través de *Gradationes* descendentes. Y Céfalo emplea las *Gradationes* ascendentes para las interrogaciones encadenadas.

Es necesario seguir profundizando en la relación texto-música y en los procedimientos retórico-dramatúrgicos, para poder establecer nuevas relaciones con el melodrama italiano, que en *Celos* parece evidente, sobre todo con el melodrama que cultivaba Monteverdi a principios del siglo XVII y a finales de los años treinta ya en Venecia. Por el momento no hemos encontrado estructuras o procedimientos que vinculen el lenguaje de *Celos* con el de otros compositores italianos coetáneos, como Cavalli.

Igualmente, se hace imprescindible buscar relaciones con el ámbito lírico francés, tan próximo como hemos comentado no sólo por las relaciones dinásticas, sino por la intensa transferencia de actores y compañías entre ambos países, aun por explorar en profundidad.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES

BRUNEL 1666

BRUNEL, A. de (1666). *Voyage d'Espagne curieux, historique et politique fait l' Anne 1655. Relation de Madrid*. La Haya, s.i., 1666. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=491846> [Consulta: 04-04-2024].

CERONE 1613 – EZQUERRO 2018

CERONE, P. (1613). *El Melopeo y maestro*. 2 vols. A. Ezquerro (ed.). Barcelona, CSIC, 2018.

GONZÁLEZ DE SALAS 1633

GONZÁLEZ DE SALAS, I. A. (1633). *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, Franc Martínez, 1633.

GRACIÁN 1647

GRACIÁN, B. (1647). *Oráculo manual o El arte de la prudencia*. Huesca, Juan Nogués. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/oraculo-manual-y-arte-de-prudencia--0/> [Consulta: 15-03-2024].

NASARRE 1723 – SIEMENS 1980

SIEMENS, L. (ed.) (1980). *Escuela música según la práctica moderna. Primera parte* [Pedro Nasarre]. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

SAAVEDRA FAJARDO 1642

SAAVEDRA FAJARDO, D. (1642). *Empresas políticas*, F. J. Díez de Revenga (ed.). Barcelona, Planeta, 1988.

TORRES 1702

TORRES, J. de (1702). *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baso en Canto figurado*. Madrid, Imp. de Música, 1702. <https://www.bne.es/es/colecciones/partituras/tratados-musicales/reglas-generales-acompanar-organo-clavicordio-harpa> [Consulta: 17-11-2023].

EDICIONES DE OBRAS DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

CALDERÓN 1677

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1677). «Al lector. Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión destes autos». *Autos sacramentales alegóricos y historiales dedicados a Christo señor nuestro sacramentado. Primera parte*, Madrid, Imprenta Imperial, por José Fernández de Buendía.

CALDERÓN 1682

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1682). *Verdadera quinta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca ... / que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*. Madrid, Francisco Sanz.

CALDERÓN 1685

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1685). *Primera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca... / que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*. Madrid, Francisco Sanz. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134512&page=1> [Consulta: 12-11-2023].

CALDERÓN 1687

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1687). *Loa para la comedia de La púrpura de la rosa*, Madrid, Francisco Sanz. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-purpura-de-la-rosa--1/> [Consulta: 13-11-2023].

CALDERÓN 1959

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (ed. 1959). *El laurel de Apolo* [1658], en *Obras completas*, I, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.

CALDERÓN 1994

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (ed. 1994) *Andrómeda y Perseo* [1653]. *Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro*, ed. Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro.

EDICIONES DEL TEXTO DE CELOS AUN DEL AIRE MATAN

CALDERÓN 1663

IDEM. *Celos aun del aire matan*, en: *Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Pablo de Val, acosta de Domingo Palacio y Villegas, 1663, h. 194-212. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parte-diez-y-nueve-de-comedias-nuevas-y-escogidas-de-los-meiores-ingenios-de-espana/html/> [Consulta: 20-10-2023].

CALDERÓN 1675

IDEM. *Zelos aun del aire matan*, en: *Parte quarenta y una de famosas comedias de diferentes autores*. Pamplona, Ioseph del Espiritu Santo, 1675? <https://www.cervantesvirtual.com/obra/zelos-aun-del-aire-matan/> [Consulta: 21-10-2023].

CALDERÓN 1683

IDEM. *Séptima parte de comedias de Don Pedro Calderón... que corregidas por sus originales, publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*. Madrid, por Francisco Sanz, 1683. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cehos-aun-del-aire-matan--0/> [Consulta: 22-10-2023].

CALDERÓN 1849

IDEM. *Celos aun del aire matan*. Ed. de Juan E. Hartzenbusch, BAE, Madrid, Rivadeneyra, 1849.

CALDERÓN 2004

IDEM. *Celos aun del aire matan* de Pedro Calderón de la Barca. Estudio y edición crítica de Enrique Rull Fernández. Madrid, UNED, 2004.

EDICIONES DE LA MÚSICA DE CELOS AUN DEL AIRE MATAN Y DE LA PÚRPURA DE LA ROSA

BONASTRE 2000

BONASTRE, F. (ed.). (2000). *Celos aún del aire matan*, de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo de Polanco. Madrid, ICCMU.

CARDONA – CRUICKSHANK – CUNNINGHAM 1990

CARDONA, A. / CRUICKSHANK, D. W. / CUNNINGHAM, M. (eds.) (1990). Calderón de la Barca / Tomás de Torrejón y Velasco. *La púrpura de la rosa*. Edición crítica. Kassel, Reichenberger, 1990.

STEIN 2014

STEIN, L. K. (ed.) (2014). Juan Hidalgo. *Celos aún del aire matan*, Fiesta cantada (Opera in three acts) with Text by Pedro Calderón de la Barca. Middleton (Winsconsin, USA), A.-R. Editions.

STEVENSON 1976

STEVENSON, R. (ed.) (1976). *La púrpura de la rosa*, de Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

STROUD 1981

STROUD, M. D. (ed.) (1981). Pedro Calderón de la Barca. *Celos aun del aire matan*. An Edition with Introduction, Translation, and Notes by..., Trinity University Press, San Antonio (Texas, USA).

SUBIRÁ 1933

SUBIRÁ, J. (ed.) (1933). *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII, texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans - Biblioteca de Catalunya, 1933.

2. BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ ZAMORA 1989

ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, J. (1989). *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano*. "Discurso leído en el acto de su recepción pública... Madrid, Real Academia de la Historia, 1989.

ALCALÁ ZAMORA 2000

IDEM. (2000). *Estudios calderonianos*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.

AMADEI-PULICE 1990

AMADEI-PULICE, M. A. (1990). *Calderón y el Barroco: Exaltación y engaño de los sentidos*. Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1990.

ARELLANO 2013

ARELLANO, I. (2013). *Calderón de la Barca. Céfalos y Procris*, Nueva York, IDEA.

BARBIERI 1986

Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri). Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). E. Casares (ed.). Vol. I. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

BECKER 1982

BECKER, D. «El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*», *Revista de Musicología*, Vol. 5, No. 2 (julio-diciembre 1982), pp. 297-308.

BECKER 1989a

- EADEM. (1989). «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII», *AIH, Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 353-364. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-palaciego-y-la-musica-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xvii-/_ [Consulta: 23-01-2024].
- BECKER 1989b
EADEM. (1989). «El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), Vol. 2, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 409-434.
- BECKER 1999
EADEM. «Calderón de la Barca» en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999, pp. 919-923.
- BONASTRE 2000
BONASTRE, F. (ed.). (2000). «Introducción» a *Celos aún del aire matan*, de Juan Hidalgo de Polanco. Madrid: ICCMU.
- BONASTRE 2003
IDEM. «Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, *Celos aún de aire matan* (1660)» en *Edad de Oro*, 22, (2003) pp. 247-263.
- CABALLERO 2001
CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. (2001). «En trova de lo humano a lo divino: Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo», *La ópera en España e Hispanoamérica*, Casares y Torrente (eds.), Vol. 1, Madrid, ICCMU, pp. 95-115.
- CANTALAPIEDRA 1995
CANTALAPIEDRA EROSTARBE, F. (1995). *Semiótica teatral del siglo de oro*. Kassel, Reichenberger.
- CARRERAS 2000
CARRERAS, J. J. (2000). «*Celos*, ópera poética de Calderón e Hidalgo», en *Celos aún del aire matan*. Libro-Programa del Teatro Real, (Madrid, 2000), pp. 88- 05.
- CARRIÓN GÚTIEZ 2000
CARRIÓN GÚTIEZ, M. (2000). «Estudio preliminar», en *Calderón de la Barca en el Teatro de la Edad de Oro*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico.
- CASARES 1999
CASARES, E. (1999). «Cuatro», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, pp. 243-244.
- CASTIGLIA 2010
CASTIGLIA, I. (2010). *I teatri del paradiso. Giulio Rospigliosi e il melodramma barocco romano*. Palermo, Kalós.
- CHAVES MONTOYA 2003
CHAVES MONTOYA, M^a T. «‘Las rimas, el color y el canto engañarán las almas con deleitoso encanto’ Baccio del Bianco, Giulio Rospigliosi y las ‘fortunas’ del *parlar cantando* del teatro calderoniano». *Criticón*, nos. 87-89, 2003, pp. 161-174.
- CHAVES MONTOYA 2004
EADEM. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- COTARELO Y MORI 1915-16
COTARELO Y MORI, E. (1915 y 1916). «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», en *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), pp. 251-293, 425-457 y 583-621; y III (1916), pp. 3-38 y 151-185.
- COTARELO Y MORI 1916
IDEM. *Sebastián de Prado y su esposa Bernarda Ramírez*. Madrid, Tip. de Archivos, 1916. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000231799&page=1>
- COTARELO Y MORI 1917
IDEM. (1917). *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bib. y Mus., 1917. (Reedición facsímil: Madrid, ICCMU, 2004).
- COTARELO Y MORI 1924

- IDEM. (1924). *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bib. y Mus., 1924. Facsímil: Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- COTARELO Y MORI 1934
IDEM. (1934). *Historia de la Zarzuela, o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934. Reed. facsímil: Madrid, ICCMU, 2001.
- EGIDO 2009
EGIDO, A. «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009), pp. 134-165.
- ENTENZA 1983
ENTENZA DE SOLARE, B. «*Celos aun del aire matan*, (de Juan Hidalgo y Pedro Calderón de la Barca) en versión de nuestro tiempo», *Letras* (Buenos Aires), n° 6/7 (Diciembre 1982-Abril 1983), pp. 185-191. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4014/1/letras6-7.pdf> [Consulta: 20-04-2024].
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO 2011
FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G. (2011). *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011. <https://dokumen.pub/melchor-fernandez-de-leon-la-sombra-de-un-dramaturgo-datos-sobre-vida-y-obra-9783865279798.html> [Consulta: 12-02-2024].
- FERRER VALLS 2008
FERRER VALLS, T. et al. (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT): <https://dicat.uv.es> [Última consulta: 02-05-2024].
- FLÓREZ ASENSIO 2004
FLÓREZ ASENSIO, M^a A. (2004). *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Madrid, U. Complutense, 2004.
- FLÓREZ ASENSIO 2006
EADEM. (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU.
- FLÓREZ ASENSIO 2013
EADEM. (2013). «¡Ay infeliz...!» pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*», *Musicología global, musicología local*. J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, y P. Ramos López (eds. lits.), 2013, pp. 2171-2184.
- FLÓREZ ASENSIO 2015
EADEM. (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel, Edition Reichenberger, (Colección DeMusica, 23), 2015, 2 vols.
- FOSTER 2015
FOSTER, T. M. «‘Ayre, agua, fuego y tierra’: The Four Elements and Musical Harmony in Calderón's *Celos aun del aire matan*», *Confluencia*, 2015, Vol. 30, No. 3, Special Edition 2015 (2015), pp. 86-97.
- FUBINI 1988
FUBINI, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial.
- GAVELA – MARTÍNEZ BERBEL 2020
GAVELA GARCÍA, D. – MARTÍNEZ BERBEL, J. A. «*Pico y Canente*, de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, un mito menor para una fiesta real». *Librosdelacorte.Es*, 21(2020), pp. 223-246. https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2020_12_21_009 [Consulta: 16-02-2024]
- GONZÁLEZ MARÍN 1996
GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (ed.) (1996). Filippo Coppola - Manuel García Bustamante: *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter* (1678). Barcelona, CSIC, 1996.
- GREER 1991
GREER, M. R. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderon de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- GREER 2000
EADEM. (2000). «Introducción al teatro cortesano de Calderón». *Estudios sobre Calderón*. Javier Aparicio Maydeu (ed.). Vol. I, Madrid, Istmo, pp. 513-575.
- GREER 2022

- EADEM. «Una poética teatral: los sentidos en el teatro de Calderón de la Barca», *e-Spania* [Online], 41, février 2022. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/43150>
- GREER – VAREY 1998
EADEM – Varey, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, 29 (*Fuentes para la historia del teatro en España*), Londres, Tamesis Books Ltd., 1998.
- HADDOCK DE JESÚS 2016
HADDOCK DE JESÚS, S. (2016). *The Philosophical Foundation and Political Function of Spain's Recitado en Celos* aun del aire matan (1661). Trabajo de fin de Máster. Pennsylvania State University.
- JAMBOU 2000
JAMBOU, L. «Les représentations de la musique espagnole dans des écrits français du XVII^e siècle: de la statistique à la métaphore», en: *Échanges musicaux franco-espagnols, XVII^e-XIX^e siècles*. F. Lesure (ed.). Académie Musicale de Villecroze, Klincksieck, 2000, pp. 13-60.
- LAMAS-DELGADO 2019
LAMAS-DELGADO, E. (2019). «Astro que reverbera la majestad del monarca Sol: el mecenazgo de don Luis de Haro y del marqués de Heliche en la corte de Felipe IV de España: fiestas, pinturas y espacios de recreo», *El Rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos: siglos XVI-XIX*, I. Rodríguez Moya (ed.). Valencia, Universitat de València, pp. 95-133. <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/7790> [Consulta: 11-03-2024].
- LATORRE Y BADILLO 1911
LATORRE Y BADILLO, M. «Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento (1620 a 1681)», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3^a Época, XXV (1911), pp. 189-211 y 342-367.
- LOLO 2000
LOLO, B. (2000). «Hidalgo, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (dir. Emilio Casares), vol. VI, Madrid: SGAE, pp. 282-286.
- LÓPEZ ALEMANY 2022
LÓPEZ ALEMANY, I. «La escenificación de la Paz: ópera y diplomacia en la Paz de los Pirineos», *Anuario Calderoniano*, 15 (2022), pp. 223-246.
- LÓPEZ CALO 1983
LÓPEZ CALO, J. (1983). *Historia de la música española. 3. S. XVII*. Madrid, Alianza Música, 1983.
- MARAVALL 1975
MARAVALL, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ed. Planeta.
- MARTÍNEZ MILLÁN 2018
MARTÍNEZ MILLÁN, J. (2018): «La música en la Capilla Real en el siglo XVIII», en: *Las capillas de música en el Barroco*. J. Aranda doncel (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario «La Corte en Europa», pp. 11-72. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690977/musica_martinez_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 10-03-2024].
- MOLINA JIMÉNEZ 2008
MOLINA JIMÉNEZ, M^a B. (2008). *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia
- MONTEAGUDO ROBLEDO 1995
MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a P. «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico». *Revista d'història moderna*, 15 (1995), pp. 173-204.
- NEUMEISTER 1991
NEUMEISTER, S. (1991). «La fiesta de corte como anticomedia», en José María Díez Borque, ed., *Espacios teatrales del Barroco español*. XIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro. 1990, Kassel, Reichenberger, pp. 167-183.
- PEDRAZA JIMÉNEZ 2022
PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2022). *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. <https://ruidera.uclm.es/server/api/core/bitstreams/c61175fb-3b76-4d18-a775-bc995b15dc33/content> [Consulta: 05-12-2023].
- PÉREZ CARRILLO 2019

- PÉREZ CARRILLO, C. (2019): «*Céfalo y Procris* en Ovidio y su proyección literaria en el Siglo de Oro: tratamiento de mito en Lope de Vega y Calderón de la Barca», *Nonnulla Spes iuventutis. Nuevas contribuciones en Estudios clásicos*. Actas del V Congreso Nacional Ganimedes de investigadores noveles de Filología Clásica, Salamanca 21-24 de marzo del 2017, Cruz Gutiérrez *et alii* eds. Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, pp. 259-266.
- PÉREZ PASTOR 1905
PÉREZ PASTOR, C. (1905). *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Fortanet.
- QUEROL GAVALDÁ 1981a
QUEROL GAVALDÁ, M. *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputación provincial de Barcelona, 1981.
- QUEROL GAVALDÁ 1981b
IDEM (1981). *Música barroca española*, vol VI. *Teatro musical de Calderón*. Madrid, CSIC, 1981.
- REGALADO 2011
REGALADO, A. (2011). «Apuntes sobre Calderón y la música teatral», *Las músicas de Calderón de la Barca*. Notas al programa al Ciclo de los miércoles, celebrado en abril de 2011 en la Fundación Juan March. p. 6. <<https://cdndigital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4221/datastreams/OBJ/content?p=2022-01-05T11:05:04.925Z>> [Consulta: 08-01-2024].
- ROZAS 1976
ROZAS, J. M. (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/> [Consulta: 18-04-2024].
- RUIZ TARAZONA 1985
RUIZ TARAZONA, A. «Eferídes y noticias: III centenario de Juan Hidalgo», *Revista de Musicología*, 8/1 (Enero-junio 1985), *II Congreso Nacional de Musicología* (Madrid-El Escorial, 1983), pp. 181-190.
- RULL 2004
RULL FERNÁNDEZ, E. (2004). «Celos humanos y divinos en Calderón: (en torno a *Celos aun del aire matan*)». *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002. F. Domínguez Matito y M^a L. Lobato López (eds. lits.), Vol. 2, pp. 1554-1568.
- RULL 2003a
IDEM. *Con Alonso Zamora Vicente: (Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos...»)*. Vol. II, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 997-1008.
- RULL 2003b
IDEM. «Perspectiva múltiple y significado en la representación de *Celos aun del aire matan* (Sugerencias del texto y puesta en escena moderna)», *Actas del Congreso Internacional 'La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos...'*. Vol. II, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 997-1008. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/perspectiva-multiple-y-significado-en-la-representacion-de-celos-aun-del-aire-matan-sugerencias-del-texto-y-puesta-en-escena-moderna/> [Consulta: 18-11-2023].
- SABIK 1994
SABIK, K. (1994), *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994.
- SABIK 1995
IDEM (1995). «Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659- 1687)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 204-211.
- SAGE 1956
SAGE, J. «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58/3 (1956), pp. 275-300. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1956_num_58_3_3490 [Consulta: 17-11-2023].
- SAGE 1970a
IDEM. (1970): «La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara». *Juan Vélez de Guevara: Los celos hacen estrellas*, ed. de J. E. Varey y N. D. Shergold, Londres, Tamesis Books, pp. 169-223.
- SAGE 1970b
IDEM. «Nouvelles lumières sur la genèse de l'opéra et la zarzuela en Espagne », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972. URL: <http://journals.openedition.org/baroque/387> [Consulta: 19-11-2023].
- SANHUESA 2009

- SANHUESA, M. (2009). *El doctor Bartolomeo Giovenardi* (ca. 1600-1668). *Teórico musical entre Italia y España*. Barcelona, CSIC, 2009.
- SÁINZ 2006
SÁINZ, L. I. «La Isla de los faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV Reflexiones sobre las representaciones políticas», *Argumentos*, 19/51 (mayo-agosto, 2006), pp. 147-169. <https://www.redalyc.org/pdf/595/59505106.pdf> [Consulta: 20-10-2023].
- SÁNCHEZ 2010
SÁNCHEZ, G. (2010). «La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634-1675). Esplendor de la música religiosa en España», en: A. Gamba Gutiérrez y F. Labrador Arroyo (coords), *Evolución y Estructura de la Casa Real de Castilla. (Estructura y oficios de la Casa de Castilla)*, Madrid. Polifemo, II, pp. 901-938.
- SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ 2007
SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R. «Antonio María Antonozzi, ingeniero de las comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de ‘maravillosas apariencias’», *Archivo español de arte*, LXXX, 319 Julio-Septiembre, 2007, pp. 261-273.
- SANZ AYÁN 2006
SANZ AYÁN, C. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II, discurso leído... en la recepción pública de...*, Madrid, Academia de la Historia, 2006.
- SOLERTI 1904
SOLERTI, A. *Gli albori del melodrama*. Milán, R. Sandron, 1904.
- STEIN 1991
STEIN, L. K. «Opera and the Spanish Political Agenda», *Acta Musicologica*, 63/2 (Apr.–Dec. 1991), pp. 125-167.
- STEIN 1993
EADEM. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendonm 1993.
- STEIN 1994
EADEM. «Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva», en: *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo* (1662-1704), B. Martínez del Fresno y J. A. Gómez (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pp. 77-218.
- STEIN 2001a
EADEM. «Hidalgo, Juan», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (dirs. Stanley Sadie y John Tyrell), vol. XII. Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- STEIN 2001b
EADEM. «De la contera del mundo: Las navegaciones de la ópera entre dos mundos y varias culturas», *La ópera en España e Hispanoamérica*, Casares y Torrente (eds.), Vol. 1, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 79-94.
- STEVENSON 1973
STEVENSON, R. «Espectáculos musicales en la España del siglo XVII», *Revista Musical Chilena*, vol. 27, nº 121-1 (enero-junio 1973), pp. 3-44.
- TEDESCO 2012
TEDESCO, A. «Teatro del siglo de oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance», *Criticón*, 116, (2012) pp. 113-135. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/116/116_113.pdf [Consulta: 18-03-2024].
- TORRENTE s/f
TORRENTE, Á. (s/f). «Orígenes de la zarzuela» en *Ensayos de teatro musical español*, repositorio de la Fundación Juan March. <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9> [Consulta: 02-11-2023].
- TORRENTE 2016
IDEM. (2016). «Del Corral al Coliseo: armonías del teatro áureo», en: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. III: *La música en el siglo XVII*, A. Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 321-432.
- VALBUENA BRIONES 1977
VALBUENA BRIONES, Á. (1977). *Calderón y la comedia nueva*. Madrid, Espasa Calpe.
- VAREY – SHERGOLD 1982

VAREY, J. E. – SHERGOLD, N. D. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1982.

VAREY – SHERGOLD 1973

IDEM. *Fuentes para la historia del teatro en España. IV. Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665*. Londres, Tamesis, 1973.

VV. AA. 2000

VV. AA. (2000). *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Catálogo de la exposición homónima celebrada en la Biblioteca Nacional de España entre el 16 de junio y 15 de agosto de 2000. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

WILSON 1936

WILSON, E. M. «The Four Elements in the Imagery of Calderon». *Modern Language Review*, 31/1(1936), pp. 34-47.

WILSON 1960

IDEM. «Notas sobre algunos manuscritos calderonianos en Madrid y Toledo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, Tomo LXVIII, n^{os}. 1 y 2 (1906), pp. 477-487.

ZUGASTI 2003

ZUGASTI, M. «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en: *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra, coord. por E. Galar Irurre, B. Oteiza Pérez, 2003, pp. 159-185.

ANEXO

Pinturas al óleo del encuentro de las delegaciones española y francesa en la Isla de los Faisanes, para firmar la Paz de los Pirineos, y celebrar las bodas de María Teresa de Austria y Luis XIV, realizadas sobre dos tapices de Le Brun, entre 1665 y 1668. Dichos tapices se conservan hoy en la residencia del Embajador de Francia en España.



Jacques Lausmonier. *Entrevue de Louis XIV et Phillippe IV sur l'île des Faisans* (s. f.). Musée de Tessé (Le Mans, Francia)¹⁰².



Jacques Lausmonier. *Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche* (1720). Musée de Tessé (Le Mans, Francia)¹⁰³.

¹⁰² Sobre este óleo, véase: Hélène DUCCINI, « Le traité des Pyrénées », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 24/04/2024. URL : <https://histoire-image.org/etudes/traité-pyrenees> [Consulta: 20-01-2024].

¹⁰³ Este cuadro es una copia reducida de un cartón dibujado por Henri Testelin para un tapiz titulado *La Historia del Rey*. Esta serie encargada por el rey, se realizó en la fábrica Gobelins, bajo la dirección de los

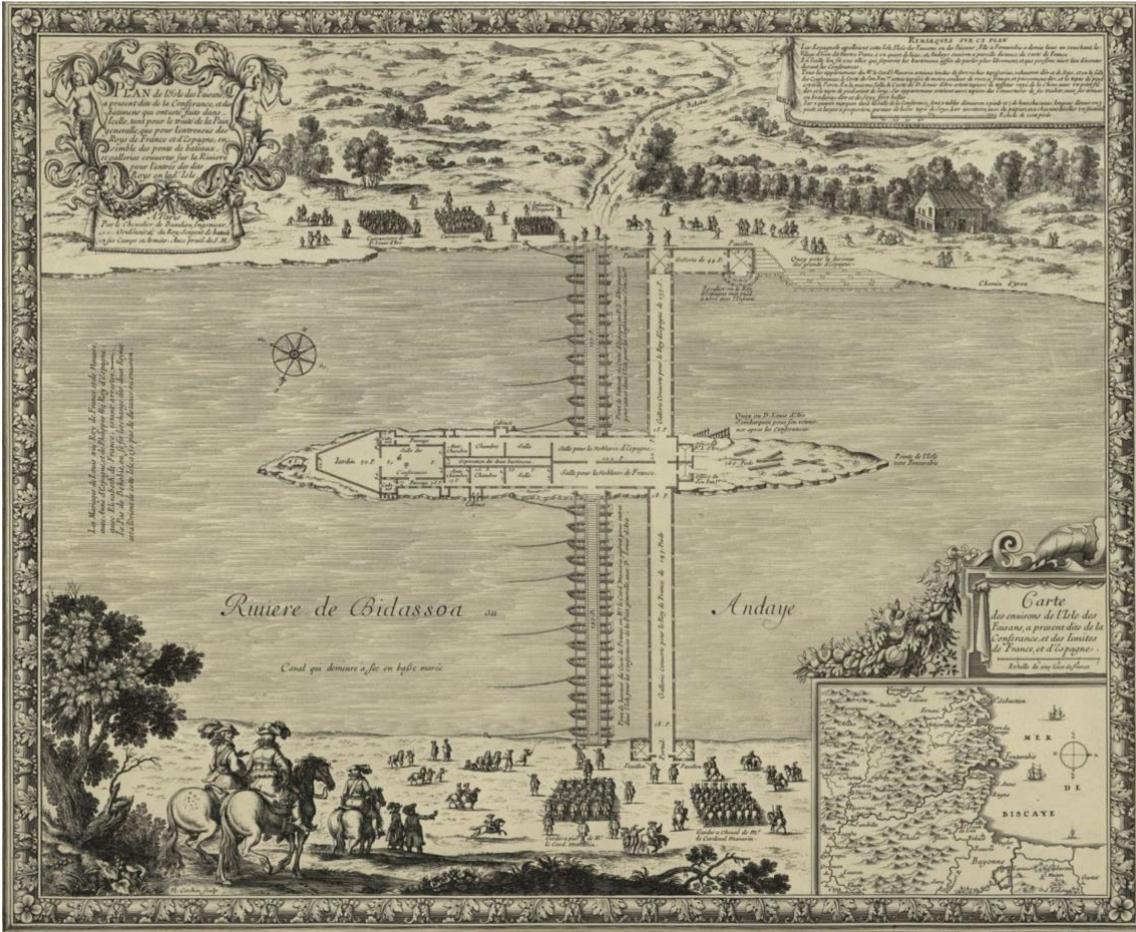
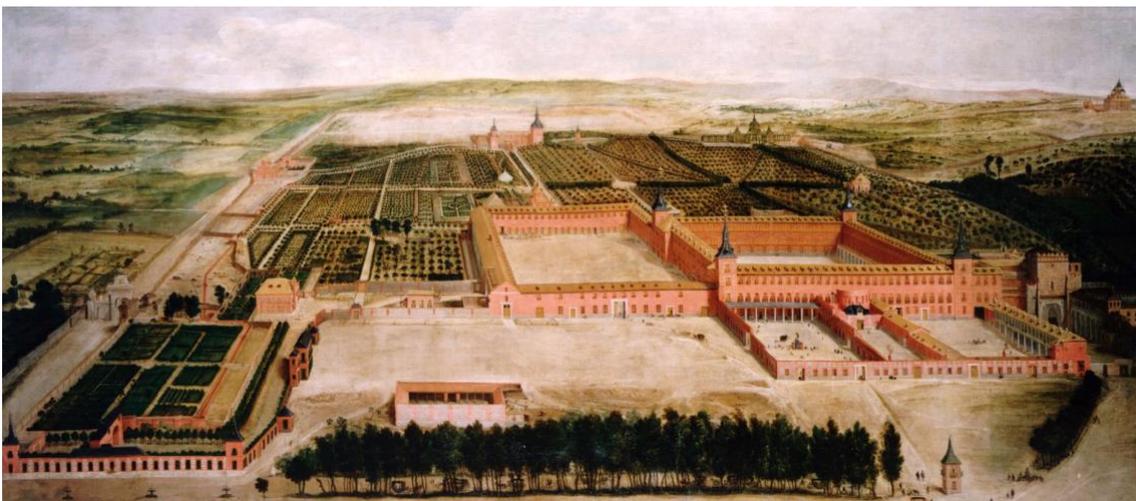


Imagen del mapa de la Isla de los Faisanes, preparada para las conferencias de paz del Tratado de los Pirineos. Fuente: https://mediatheque.bayonne.fr/iguana/www.main.cls?surl=patrimoine_traite-de-paix_conferences-ile-des-faisans [Consulta: 25-01-2024].



Jusepe Leonardo. *El Palacio del Buen Retiro* (1636). Museo Municipal Madrid.

pintores del rey Le Brun y Van der Meulen. Sobre ella, véase: Blond, Stéphane, « Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche », *Histoire par l'image* [en ligne], consultado el 24/04/2024. URL: <https://histoire-image.org/etudes/mariage-louis-xiv-marie-therese-autriche> [Consulta: 22-01-2024].



Pedro Pablo Rubens, *Céfalo y Procris* (1636-37), boceto de la colección de la Torre de la Parada¹⁰⁴.



Paolo Cagliari, «Il Veronese». *Céfalo y Procris* (ca. 1580-1582). Musée de Beaux-Arts de
Estrasburgo¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Véase: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cefalo-y-procris/3708ae88-0034-4cb9-8789-ae03e6dcb168> [Consulta: 27-11-2023].

¹⁰⁵ Véase la ficha de la obra en la plataforma del Ministerio de Cultura de Francia: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00190019015> [Consulta: 27-11-2023].

