

Quinto elemento es Amor. Una zarzuela problemática entre los reinados de Carlos II y Felipe V*

ADELA PRESAS VILLALBA
Universidad Autónoma de Madrid

«Zarzuela de música para el día del nombre del rey»

El subtítulo que aparece en varias fuentes de *Quinto elemento es Amor*, zarzuela de Antonio de Zamora, es buena muestra de los varios interrogantes que, a día de hoy, afectan a esta obra. Es incierta su fecha de creación y de estreno, no nos aporta el nombre del rey para cuyo santo se representó e, incluso, observando con detenimiento su contenido textual, tampoco parece que su conformación peculiar corresponda a la de una zarzuela. Aunque ha sido estudiada, en lo relativo a su significado como obra destinada al rey Felipe V, por Jordi Bermejo Gregorio (2015: 2017), que sitúa su estreno el 1 de mayo de 1701 con ocasión del santo del rey, y también, desde el punto de vista de su tipología dramático-musical, por Raúl Angulo (2016), sigue necesitada de una buena contextualización y profundización en algunas de las afirmaciones que se han vertido sobre ella.

Quinto elemento es amor es una zarzuela en dos jornadas cuyo argumento gira en torno a la representación que Cupido organiza ante Venus de varias fábulas relacionadas con cuatro parejas: Hércules y Deyanira, Eco y Narciso, Alfeo y Aretusa y Apolo y Clicie, cada una de ellas relativa a un elemento, fuego, aire, agua y tierra, respectivamente, y alude a su participación en ellas como quinto elemento, amor, que es el que les da sentido. A estos personajes se suman, como es habitual en la dramaturgia española, una pareja de graciosos, Fauno y Sirene, que amenizan con un lenguaje más ligero y popular y con una versificación de seguidillas, un texto de lenguaje complejo y de alusiones mitológicas. Presenta un argumento metateatral de sustancia mitológica con un lenguaje marcadamente cultista, y un patrón dramático complejo que a inicios del XVIII ya estaba superado. La participación

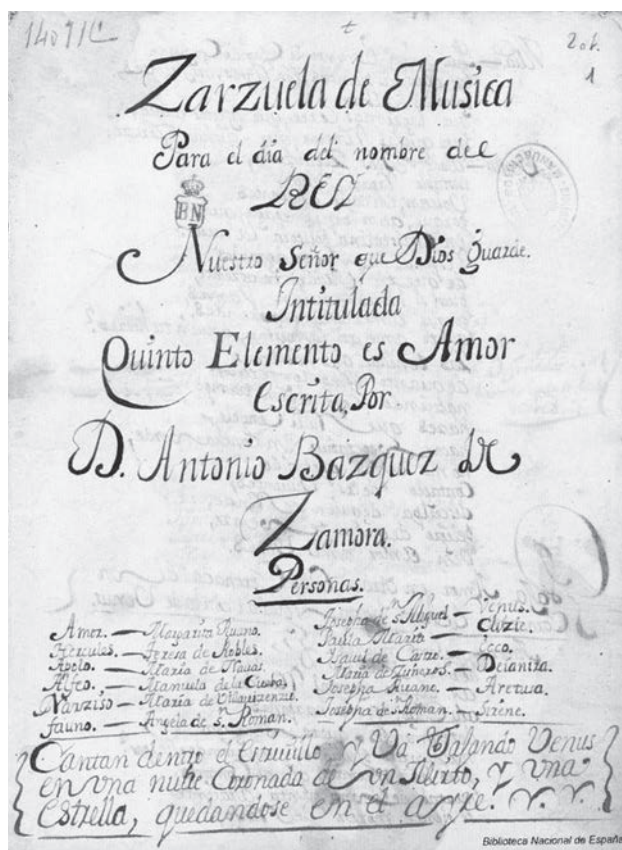
* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación, «Música y poder. El teatro con música durante el reinado de Felipe V (1700-1746)», ref. PID2019-110404GB-I00, dirigido por Begoña Lolo.

musical, cuya partitura no se ha conservado, se revela muy alta a partir de la verificación, muy variada métricamente, que apenas contiene pasajes en octosílabos, rasgo habitual que determinaba en las zarzuelas las partes habladas. Sin embargo, la identificación como zarzuela que se encuentra en todas las fuentes nos lleva a profundizar en esta condición.

Se han conservado cuatro libretos manuscritos de la obra, testimonios que, pese a no estar fechados, nos proporcionan algunos datos interesantes con referencia a las posibles puestas en escena:

- a) *Zarzuela / nueva / Amor es quinto elemento / de D. Antonio de Zamora* (BNE, Mss. 15289), uno de los más legibles (la identificaremos como ZQ1).
- b) *Zarzuela nueva / Amor es quinto elemento / de Dⁿ Antonio de Zamora* (BNE, Mss. 16353) (la identificaremos como ZQ2).
- c) *Zarzuela de música / para el día del Nombre / del Rey / Nuestro Señor, que Dios guarde / intitulada / Quinto elemento es Amor / escrita por / D. Antonio Báñez de / Zamora* (ZQ3). Así figura en el volumen manuscrito *Comedias de Zamora* (BNE, Mss. 14071). Esta fuente aporta información relacionada con la propia representación, no solo la indicación de la onomástica que puede ser de utilidad para determinar una fecha concreta, sino también la nómina de actrices que la pusieron en escena. (Imagen 1)
- d) *Zarzuela de música / para el día del Nombre / del Rey / Nuestro Señor, que Dios guarde / intitulada / Quinto elemento es Amor / escrita por / D. Antonio Báñez de / Zamora* (ZQ4). Así figura en el volumen manuscrito *Obras cómicas de Don Antonio Báñez Zamora* (BNE, Mss. 14771). Este volumen, fechado en 1741, incluye otras zarzuelas de Zamora como *Viento es la dicha de Amor*, obra que, en 1743, con algunos cambios, puso en música José de Nebra, o *Veneno es de amor la ausencia*, de la que sí se conserva la música de Sebastián Durón (BNE, Mss. 19254).

Como puede apreciarse, ninguna de estas fuentes contiene una fecha concreta, salvo la de 1741, que es evidentemente una copia posterior puesto que Zamora había fallecido en 1728. Se pueden establecer, sin embargo, dos grupos: el de las que identifican la obra como «zarzuela nueva», que corresponde seguramente a la creación primigenia (ZQ1 y ZQ2); y las dos siguientes en que aparece como «zarzuela de música», pero ya no «nueva» (ZQ3 y ZQ4). Estas dos últimas fuentes son, además, las que citan la onomástica del rey como día de representación, y una de ellas, concretamente ZQ3, contiene la nómina de actrices que la interpretaron. Podemos deducir a partir de este hecho que la obra representada en el festejo real



no fue realizada para la ocasión, sino que era anterior. Por otro lado, esta referencia genérica al santo del rey, que no identifica exactamente de qué rey se trata, ha dado lugar a algunos malentendidos.

Así como la autoría de Antonio de Zamora está fuera de duda,¹ pese a la forma diferente de identificarlo en ZQ3 y ZQ4, como Antonio Bázquez [Vázquez] de Zamora (Bermejo Gregorio, 2015: 37), hasta el momento no se ha podido identificar de forma inequívoca al compositor que la puso en música. La localización, en un volumen de obras en cifra para arpa, de una de las tonadas de la obra, «Ay de mí, Deyanira», atribuida a Sebastián Durón en unas fuentes (Bermejo Gregorio, 2015:186) (Angulo, 2016: 201, n. 352), o a Juan de Navas en otras (Martín Ganado, 2017: 80, n. 89) (Rubiales Zabarte, 2016: 715, n. 26), hace muy complicado verificar

¹ Pese a que anteriormente fue atribuida a José de Cañizares por Flórez Asensio (2016: 111).

cuál de estos dos compositores la puso en música,² puesto que ambos estuvieron vinculados a la música nobiliaria y cortesana entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

En cuanto a la incierta fecha de creación, aparte de la datación en 1701 que realiza Bermejo Gregorio, Angulo (2016: 202),³ certeramente, sitúa la fecha de estreno entre 1689 y 1691, a partir de la presencia en los escenarios de la nómina de actrices que se indica en la fuente ZQ3, aunque no profundiza en este punto. A continuación, mostramos la relación de actrices reseñada en ZQ3, e incluimos los datos que hemos podido recabar de cada una de ellas; son ciertamente incompletos, pero apuntan a que la mayoría de ellas estuvieron vinculadas con la compañía de Agustín Manuel de Castilla y con la de Damián Polop (o Polope), ambas compañías muy activas durante las décadas de 1680-1690, y con una frecuente actividad en los teatros reales.⁴

PERSONAJE	ACTRIZ	DATOS
Venus	Josefa de San Miguel	3. ^a damas, comp. A. Manuel, 1688
Amor	Margarita Ruano	4. ^a damas, comp. A. Manuel, 1688
Hércules	Teresa de Robles	3. ^a damas, comp. D. Polop, 1692
Deyanira	María de Cisneros	Sobresaliente, comp. A. Manuel, 1688; 2. ^a damas, 1691
Eco	Isabel de Castro	Sin datos de adscripción
Narciso	María de Villavicencio	6. ^a damas, comp. A. Manuel, 1689-90, 1692, 1693
Alfeo	Manuela de la Cueva	4. ^a damas, comp. A. Manuel, 1690, 1692
Aretusa	Josefa Ruano	6. ^a damas, comp. A. Manuel, 1688
Apolo	María de Navas	damas, comp. A. Manuel, 1688
Clicie	Paula María de Rojas	4. ^a damas, comp. D. Polop, 1692
Fauno	Ángela de San Román	5. ^a , 6. ^a y 7. ^a damas, comp. A. Manuel, 1688
Sirene	Josefa de San Román	3. ^a damas, comp. A. Manuel, 1688

² Sin embargo, el dato cierto de que Navas fue arpista de la Capilla Real de Carlos II, apunta a que las obras puestas en cifra en el Mss. 13417 fueran suyas.

³ Por su parte, Martín Ganado (2017: 50-51, n. 38) señala que, aunque tres de las fuentes que se conservan en la BNE están datadas en 1701, cabe la posibilidad de que la obra fuera dedicada a Carlos II, pero tampoco sustenta esta afirmación.

⁴ La información de la tabla proviene de la base de datos DICAT (2008).

Esta nómina de actrices no estaba conjuntamente en activo en 1701. De hecho, alguna de ellas, como Josefa de San Román, había fallecido en 1700, y faltan noticias después de este mismo año de otras como María de Villavicencio o Ángela de San Román. A la información inequívoca de las actrices, que ayuda a centrar la que podríamos considerar reposición de la obra con ocasión del santo del rey en un rango de tiempo entre 1688 y 1692, podemos añadir la que aporta la mojiganga que se realizó precisamente para la zarzuela «*de Quinto elemento es amor*», con texto de Alonso de Ayala (BNE, Mss. 15587).⁵ Esta obra contiene en su propio texto información relevante de su representación, como por otro lado era frecuente en este tipo de obras breves y festivas que complementaban determinado tipo de espectáculos cortesanos.

Catalina Buezo, en su fundamental monografía sobre la mojiganga, fecha esta obrita, a partir de otras fuentes, en 1677 (2005: 26 y 357-359), lo cual implicaría que Zamora, nacido en 1665, escribió la zarzuela con 12 años, lo cual es poco probable. No sabemos de dónde puede proceder este dato, dado que el manuscrito de la mojiganga, encuadrado junto al entremés *El paratodo*, que, según Cotarelo y Mori (1911: CCCI), se interpretó en la misma fiesta teatral, tampoco está fechado.

La mojiganga plantea a modo de contrapunto burlesco una parodia de la sesión de teatro y de la propia obra al hacer interpretar por hombres varios de los personajes femeninos, como respuesta a la única presencia de actrices en la zarzuela (Buezo, 2005: 358; Flórez, 2006: 211). En el texto aparecen citados varios actores: «Carlos y Cristóbal», que son identificados por Buezo (2005: 359) como Cristóbal y Carlos Vallejo, a los que se añade a Matías de Castro. Aunque no hemos podido identificarlos con claridad en las compañías de esos años, son actores activos en Madrid en torno a 1688-90. Carlos Vallejo aparece como primer barbas en la compañía de Agustín Manuel en 1688;⁶ Cristóbal podría ser Cristóbal Górriz, y Matías de Castro era el padre de Isabel de Castro, intérprete en la zarzuela del personaje de Eco. Matías de Castro fallece en 1691, lo cual ayuda a acotar más aún el momento en que esta zarzuela pudo ser puesta en escena, y apunta, por tanto, dadas las fechas, a una celebración relativa al rey Carlos II, el cual está, además, expresamente nombrado en el coro final de la mojiganga (Buezo, 2005: 370):

Y pues en nombre de Carlos
es el alborozo obsequio,
repitamos, aunque oídos
templados descalabremos:
Tatirira.

⁵ El texto completo de esta mojiganga está transcrito en Buezo (2005: 360-370).

⁶ Carlos Vallejo fallece en 1704 con más de 80 años (DICAT).

Un último dato lo aporta un certificado notarial del 19 de abril de 1690 (Varey y Shergold, 1979: 124), en donde se refiere que los actores de las dos compañías, de Damián Polope y Agustín Manuel, no pueden representar comedias en los corrales por estar ensayando varias obras para los reyes. Entre las obras se cita «una zarzuela de don Antonio de Zamor[a]», de la cual no se da el título en ningún momento, que podría ser ésta que estamos comentando. Quizá este documento haga referencia a la primera representación de la zarzuela en abril, que luego pudo volverse a utilizar en noviembre para el santo del rey.

Podemos concluir, por tanto, que *Quinto elemento es amor* fue seguramente escrita y representada en torno a 1689-1690; que no fue realizada expreso para celebrar el santo del rey, sino que se reutilizó una obra anterior; y, por último, que no fue destinada en ningún caso al rey Felipe V sino al último rey de la dinastía de los Austrias, Carlos II. Es importante toda esta explicación porque la fecha que se maneja en los últimos estudios sobre esta obra, y no solo de representación sino de estreno, ha sido la de 1701, Bermejo Gregorio (2017: 183)⁷ concreta el estreno de la obra el 1 de mayo de 1701, una fecha que no apoya documentalmente, y realiza una interpretación en clave alegórica del argumento metateatral de la obra, cuya finalidad sería enviar un mensaje al rey. Sin embargo, el error de fecha evidente echa por tierra la «ocasionalidad» de esta obra.

Quinto elemento es amor y su contexto dramático-musical

Quinto elemento es amor está considerada como una zarzuela enteramente cantada (Angulo, 2016: 201). Bermejo Gregorio, sin embargo, eludiendo esta problemática denominativa, la considera directamente una «ópera hispana», aceptando de facto que, aunque esté repetidamente citada en el libreto como zarzuela, es una obra enteramente cantada (Bermejo Gregorio, 2017: 183). Angulo la encuadra en una categoría constituida por obras como *Selva encantada de Amor*, *Coronís* y *Apolo y Dafne*, todas ellas denominadas zarzuelas en sus fuentes pero que, a partir de los materiales conservados, parecen ser enteramente cantadas. El problema radica en que de ninguna de estas cuatro obras se conservan los materiales correspondientes a texto y música, hecho que sería definitivo para constatar que efectivamente existió este subgénero de zarzuela, sino solo uno u otra según las obras: la partitura en las tres últimas, el libreto, en el caso de *Quinto elemento*...

⁷ Este asunto está previamente tratado en su tesis doctoral (Bermejo Gregorio, 2015: 860-878).

Esto hace que, pese a que aparentemente puedan ser todas cantadas, la variabilidad en la construcción interna de las zarzuelas puede implicar que falten las partes habladas (en las partituras) o que se interpreten mal los textos (cuando solo se conserva el libreto).

Por otro lado, las obras solo cantadas se identificaban como «melodrama armónico», «drama armónico» o incluso ópera, por lo que no parece necesario confundir el formato de las obras utilizando nombres que identificaban generalmente determinado tipo de formato y no otro. Así, tenemos la «ópera armónica al estilo italiano», en *Los elementos* de Antonio Literes (1700); «ópera scenica» para *La guerra de los gigantes*, de Sebastián Durón; o «dramma en música» para la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Francesco Russi (ca. 1698). Es cierto que a veces los apelativos varían entre una fuente y otra y que esto puede causar confusión, pero por lo general el uso de «zarzuela» (que sí solía identificarse con «comedia») implicaba un formato que alternaba hablado con cantado, aunque podamos encontrar diferentes disposiciones para esta alternancia o variable cantidad de música.

Pero la comparación entre las obras anteriormente citadas como «zarzuelas enteramente cantadas», en este caso *Quinto elemento es amor*, y las que realmente fueron obras cantadas, puede aportarnos pistas para detectar, desde el propio contenido textual, musical y dramático, parámetros de análisis que nos proporcionen un marco claro en el que tomar decisiones. Que además no excluyen, porque no deben ni pueden hacerlo, el criterio de avance y transformación que con el tiempo va sufriendo en su interior la dramaturgia de todo tipo de géneros teatrales.

Quinto elemento es amor está estructurada en dos jornadas, cada una de ellas con el siguiente número de versos (no se contabilizan las repeticiones): 1.ª jornada: 693 vv.; 2.ª jornada: 604 vv. Veamos la extensión de algunas obras, cantadas en primer lugar:⁸

Los elementos (1 acto, 1700): 438 vv.

La guerra de los gigantes (1 acto, 1700): 494 vv.

La fábula de Polifemo y Galatea (1 acto, ca. 1698): 697 vv.

Y de algunas zarzuelas de formato prototípico, todas ellas fechadas en torno al cambio de siglo:

⁸ He tomado como ejemplo obras perfectamente identificadas como óperas, más allá de que se conserven todos los materiales. Dejo fuera, por tanto, el caso de *Coronis* o *Apolo y Dafne*, ambas identificadas como zarzuelas enteramente cantadas de las que solo se conserva la partitura.

Viento es la dicha de Amor (2 jornadas, ca. 1700):⁹ 1084 vv. / 1159 vv.

Acis y Galatea (2 jornadas, 1708): 1011 vv. / 959 vv.

El imposible mayor en amor, le vence Amor (2 jornadas, ca. 1703): 896 vv. / 912 vv.

Es decir, en cuanto a longitud, *Quinto elemento* tiene aproximadamente el doble de versos que la *Fábula de Polifemo* y el triple que *Los elementos*. Se aprecia que, en este tiempo, las obras cantadas parecen ser más cortas que las zarzuelas habladas y cantadas y, para no desatar «la cólera» del público, compensan la presencia constante de música con un libreto más corto estructurado en un acto. Las zarzuelas, en cambio, se organizan en dos actos, y se observa un mayor número de versos en cada uno de ellos correspondiente a un argumento más desarrollado y con un mayor número de personajes. Con respecto a ellas, *Quinto elemento*, estructurada en dos actos, resultaría, en cambio, bastante más corta en cuanto a versos, mostrando, de partida, un formato distinto tanto de unas como de otras.

Antes de abordar la estructura textual de *Quinto elemento*, veamos de forma somera cómo se produce la organización de las diferentes secciones musicales en las tres obras de cada categoría que hemos seleccionado. En lo que se refiere a las que eran solo cantadas, pese a estar escritas en un tiempo similar, presentan características formales diferentes. Mientras *La guerra de los gigantes* (Durón, 1700) muestra un formato con predominio de largas tonadas estróficas con o sin estribillo, y ningún aria, *Los elementos*, de Literes (1700), escrita al estilo italiano, tiene mayoría de recitativos con arietas, pero también dúos, cuatros, y aunque en escaso número, todavía incluye varias tonadas que alternan estribillo con no más de tres coplas. Obras posteriores, igualmente identificadas en estilo italiano, como, por ejemplo, *Angélica y Medoro* (*dramma musico* u *opera scenica*, José de San Juan, 1722) o *La hazaña mayor de Alcides* (*dramma musico* u *opera scenica*, Facco, 1723), ambas con texto de Cañizares, alternan recitativo y aria en su construcción más tópica, contando las arias con dos estrofas de 4 versos, por lo general, y ya no aparece ninguna tonada.

En la *Fábula de Polifemo y Galatea* (A. de Zamora, Russi, c. 1698), *dramma en música*, podemos apreciar también un formato de transición, con elementos propios de la tradición española junto a una presencia breve pero significativa de recitativos y arias. En esta obra, hecha para cinco voces, encontramos efectivamente usos variados de los estribillos del coro, algo muy típico de nuestra dramaturgia, se mantiene, aunque muy aminorada, la presencia de tonadas, con un número no ex-

⁹ He estudiado la versión original, datada entre finales del siglo XVII y comienzos de XVIII, no el texto revisado que puso en música José de Nebra en 1743.

cesivo de estrofas, un máximo de tres, si bien, en una que se realiza sobre cuartetas de seguidillas, llega a tener hasta seis. Encontramos una acusada variedad métrica y de estrofas que desaparecerá en obras posteriores.

Los recitativos (llamados recitados en las obras españolas), cuando son en estilo italiano alternan siempre versos de 7 y 11 sílabas, mientras que en la tradición española junto a esta métrica se utilizaban también versos isométricos de 7, 6 u 8 sílabas. Es decir, al adquirir la regularidad italiana se pierde la variedad métrica que caracterizaba la creación dramático-musical española. Las obras enteramente cantadas entre las últimas décadas del XVII y la primera del XVIII, son obras breves, en un acto, con un corto número de personajes (en los casos que hemos visto, solo 5), a diferencia de las de la década de 1720, en que ya se estructuran en dos actos y adquieren una mayor consistencia dramática con un elevado número de personajes. La inicial contención española a la hora de realizar obras enteramente cantadas deja paso a un formato más extendido que, aun así, no llega a los tres actos preceptivos de la ópera seria italiana contemporánea.

En relación con las zarzuelas, entrando en la redacción original de c. 1700 de *Viento es la dicha de amor* de Zamora, vemos que las partes habladas son casi siempre en octosílabos, si bien hay algunas excepciones como secuencias de silvas que no van en recitativo, sino que son habladas (recurso que también aparecía en las comedias contemporáneas, especialmente de Zamora). Las secciones cantadas presentan una gran variedad métrica, con varias tonadas, dúos o tríos alternantes con coro, estrofas de seguidillas y otras en octosílabos que suelen presentar una estructura combinada con versos más largos (muy frecuente no solo con octosílabos), por ejemplo, estrofas de 4 versos, de los cuales 3 son octosílabos y uno endecasílabo, lo cual le da una plasticidad rítmica muy característica. En *Acis y Galatea* (1708), de Cañizares, además de la interacción de cantado y hablado a través de estribillos e intervenciones alternas en diálogos, encontramos junto a tonadas más reducidas en su número de estrofas, algunas secciones de recitativo y aria. Sin embargo, presenta en las partes habladas una absoluta prevalencia de versos octosílabos. La dramaturgia de Cañizares es, evidentemente, más «arreglada» que la de Zamora.

Junto a estas dos, *El imposible mayor en amor, le vence amor*, fechada aproximadamente en torno a 1703, con libreto atribuido a Cañizares, es una zarzuela con mayor variedad de recursos: alternancia en diálogos entre personajes que cantan y otros que hablan; variedad en la utilización de estribillos y coros; sucesión de números encadenados sin interrupciones habladas, a modo de grandes cuadros musicales (entre los números 3 y 13 o del 18 al 22, en la primera jornada; y del 26 al 33, en la 2.^a), que incluyen además recitativos, arias, arietas y varias tonadas; e incluso secciones habladas que no van en octosílabos, como es una larga sección en

silvas. Esta obra se asemeja en su tipología de recursos a otra zarzuela de Zamora, *Veneno es de amor la envidia* (ca. 1705-1706),¹⁰ en dos jornadas, de la que también se conservan libreto y partitura, y que presenta, antes de llegar a la primera sección hablada, un gran cuadro musical que concatena 10 números en los que hay coros, dúos, recitados (recitativos), arias y tonadas. También encontramos secciones habladas largas de silvas (38 vv.) y de versos heptasílabos (58 vv.). Habría, por supuesto, que entrar en la relación de estas secciones con el argumento de la historia, pero sirve como muestra de que no siempre la parte hablada iba en octosílabos; y que la alternancia entre partes habladas y cantadas se articulaba de formas muy variadas y flexibles, lo que implica que es bastante complicado detectar esa posible musicalización a partir solo del texto con anterioridad a que se asentaran los números cerrados propios de la ópera italiana.

A la luz de todo esto, lo cierto es que *Quinto elemento es amor* presenta un texto complejo de clasificar. Es una obra construida a base de grandes cuadros con un argumento trabado por el hilo conductor de *Venus y Cupido*, muy simétrico en las intervenciones de los numerosos personajes y los coros, y la participación estratégica de los graciosos en el centro y el final de cada jornada. Como hemos visto se estructura en dos jornadas, como las zarzuelas, pero, a priori, por la organización poética de su texto, podría decirse que es toda cantada. Por otro lado, el fechar la obra a finales de la década de 1680 o comienzo de la de 1690, queda situada en un tiempo anterior al inicio de la importación de elementos formales italianos, por lo que lo primero que hay que señalar es que no hay ningún aria, entendida como sección de dos estrofas, generalmente isométricas.

Las secciones métricas son bastante largas, por ejemplo, tras un cuatro acotado de 5 versos, prosigue un diálogo entre Venus y Amor que consta de 45 versos estructurados en 9 estrofas de 5 versos (8-8-8-8-11) y que se remata con la repetición del cuatro. Otro tipo de estructuras podrían indicar alternancia de hablado con cantado. Son frecuentes los diálogos a través de las distintas estrofas de una misma tonada, estrofas que además pueden contener una gran variedad de versos. Por ejemplo, un largo diálogo entre Venus y Amor con 7 estrofas de 6 versos de 8-12-12-6-10-12 sílabas, y otra posible tonada de 60 versos, con 15 estrofas de 4 versos (7-7-7-11) –endechas reales– recoge una larga escena entre Hércules y Deyanira. Una sección de 56 versos se estructura claramente en una sucesión de estrofas formadas por seguidillas compuestas, estratégicamente colocada en el centro de la primera jornada da variedad y animación a cuenta, sobre todo, del gracioso Fauno, que completará un diálogo entre Venus y Amor igualmente en seguidillas.

¹⁰ Fecha justificada por Angulo (2016: 734-740).

Si bien las secciones con métricas diversas fueron seguramente cantadas, las dudas pueden centrarse en los varios pasajes de versos isométricos, puesto que algunos son muy largos. En las zarzuelas anteriormente comentadas existe algún pasaje cantado largo de versos de 7 sílabas, o más cortos de 8 sílabas, pero son escasos. Las partes musicales, por lo general, se basan en secciones poéticas no excesivamente largas. Por eso extrañan algunas que aparecen en *Quinto elemento*..., por ejemplo, una sección de 46 versos de versos hexasílabos, seguida de otra de 20 octosílabos. Otro diálogo en 49 versos de heptasílabos, o 54 de hexasílabos, y varios de octosílabos (de 28, 72 y 30 versos respectivamente, todos en la 2.^a jornada). Algunas secciones en silvas sin ninguna organización estrófica podrían ser recitativos, si bien hemos visto que también se podían declamar sin música. Es decir, no podemos asegurar a ciencia cierta que esta zarzuela de Antonio de Zamora no tuviera partes habladas que justificaran su denominación como tal, pero lo cierto es que presenta un texto evidentemente distinto tanto de óperas como de zarzuelas que implica una clara dificultad de clasificación.

Por último, *Quinto elemento es amor* comparte también elementos con los géneros de la época. Si consideramos que es, como está indicado, una zarzuela, podría presentar, como *El imposible mayor*..., concatenación de números musicales, y solo en determinados momentos se recurriría a secciones habladas, que no necesariamente serían en octosílabos, sino que, siguiendo una dramaturgia más adecuada con el tono metateatral de la obra y la representación poética que se realiza de las cuatro fábulas, utilizaría secciones en versos de 6 o 7 sílabas, o incluso de silvas. Es, en cualquier caso, una obra singular que muestra la variedad e incluso la libertad con que se trataban los formatos dramático-musicales en España durante ese tiempo de experimentos e hibridaciones que tuvo lugar en la frontera de los siglos XVII y XVIII.

Bibliografía

- Angulo Díaz, Raúl (2016), *La música escénica de Sebastián Durón*, Oviedo, Codalario Ediciones.
- (2018), *Coronis, una zarzuela en tiempos de guerra*, Madrid, Ars Hispana.
- Bermejo Gregorio, Jordi (2015), *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Tesis doctoral.
- (2017), «*Quinto elemento es amor* (1701): el fracaso de la representatividad de las fiestas reales del siglo XVII ante la nueva dinastía», en *Encrucijada de la palabra y la imagen*

- simbólicas. Estudios de emblemática* (eds. Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull). Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, págs. 183-196.
- Bombi, Andrea (2021), «Una larga lealtad», *Revista de Musicología*, vol. XLIV, n.º 1, págs. 217-229.
- Buezo, Catalina (2005), *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, vol. II.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...*, Madrid, Bailley & Bailliére.
- DICAT (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (dir. Teresa Valls), Kassel, Reichenberger.
- Flórez Asensio, M.^a Asunción (2006), *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU.
- López Alemany, Ignacio (2008), «“En la música italiana / y castellana en la letra”. La llegada del teatro italiano al teatro palaciego de Felipe V (1720-1724)», *Dieciocho*, vol. 31, n.º 1, págs. 7-22.
- Martín Ganado, Celia (2017), «Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas (1647-1719): edición poética», *Nassarre*, n.º 33, págs. 41-93.
- Rubiales Zabarte, Gorka (2016), «Redescubriendo el siglo XVIII: Sebastián Durón en el tercer centenario de su muerte», *Revista de Musicología*, vol. 39, n.º 2, págs. 707-726.
- Sanz Ayán, Carmen (2006), *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis.
- Varey, John E. y Norman D. Shergold (1979), *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis.