

# Música y texto en el teatro barroco español: La entrada de Baco en Tebas (Valencia, 1705)

## Music and Text in Spanish Baroque Theatre: La entrada de Baco en Tebas (Valencia, 1705)

Nieves Pascual León



Conservatorio Superior de Música de Valencia (España)  
nieves.pascual@csmvalencia.es

**Resumen:** El 6 de febrero de 1705, el teatro público de la ciudad de Valencia (España) representaba la “comedia en música” *La entrada de Baco en Tebas*, con texto — y, muy probablemente, también música — de Jaime Valenciano de Mendiolaza. Algunos meses más tarde, tras el estallido de la Guerra de Sucesión y la instauración de un nuevo orden, su libreto fue impreso probablemente con fines políticos. El texto, de contenido mitológico, supone una clara alusión alegórica a los sucesos históricos que vivía España a principios del siglo. A pesar de que no existen fuentes que conserven la música de la comedia, del estudio estructural y métrico del libreto se revela una importante presencia musical en la obra, lo que motiva la reflexión en torno a la participación vocal e instrumental en el teatro barroco español.

**Palabras clave:** Teatro barroco. Zarzuela. Valencia (España). Jaime Valenciano de Mendiolaza.

**Abstract:** On 6 February 1705, the public theatre of the city of Valencia (Spain) performed the “comedia en música” *La entrada de Baco en Tebas*, with text — and most probably also music — by Jaime Valenciano de Mendiolaza. Some months later, after the outbreak of the War of Succession and the establishment of a new order, its libretto was probably printed for political purposes. The text, which is mythological in content, is a clear allegorical allusion to the historical

events that Spain was experiencing at the beginning of the century. Although there are no sources that preserve the music of the comedy, the structural and metrical study of the libretto reveals an important musical presence in the work, which motivates reflection on the vocal and instrumental participation in Spanish Baroque theatre.

**Keywords:** Baroque theatre. Zarzuela. Valencia (Spain). Jaime Valenciano de Mendiolaza.

Submetido em: 13 de junho de 2021

Aceito em: 2 de agosto de 2022

## Introducción

El día 6 de febrero de 1705, el teatro público de Valencia celebró la representación de la “comedia de música” *La entrada de Baco en Tebas*, sobre texto de Jaime Valenciano de Mendiolaza y música presumiblemente del mismo autor. La representación se enmarcaba dentro de las celebraciones organizadas por la Academia de Valencia en conmemoración del cuarto aniversario de la entrada del rey Felipe V en España, el 22 de enero de 1701. La fecha coincidía además con los festejos por el patrón de la ciudad, San Vicente Mártir, festividad local que actualmente se sigue celebrando este mismo día.

El libreto, que había permanecido desapercibido por los investigadores hasta fecha muy reciente (PASCUAL LEÓN, 2019), se conserva en dos ejemplares custodiados por la Biblioteca Nacional de España y por la British Library de Londres; es este segundo ejemplar el que ha servido de base para esta investigación<sup>1</sup>.

El presente texto abordará en un primer apartado las circunstancias que determinaron la representación de la obra como parte del programa de actividades de la Academia de Valencia. A continuación, y tras contextualizar la obra dentro de la creación zarzuelística barroca, se analizarán diversos elementos de la loa y de la propia comedia, como son la intervención de partes cantadas intercaladas en el recitado, la intervención del coro y de instrumentos musicales de acuerdo al contenido de la trama o la especial caracterización de los personajes.

## “En demostración del festivo alborozo y común felicidad de esta Monarquía”

Tal como consta en la portada del libreto, *La entrada de Baco en Tebas* se había representado “en demostración del

<sup>1</sup> Pertenecen a la copia digitalizada de este segundo ejemplar, con signatura GB-Lbl, General Reference Collection 11728.i.17. (12.), las imágenes del libreto incluidas en el presente trabajo.

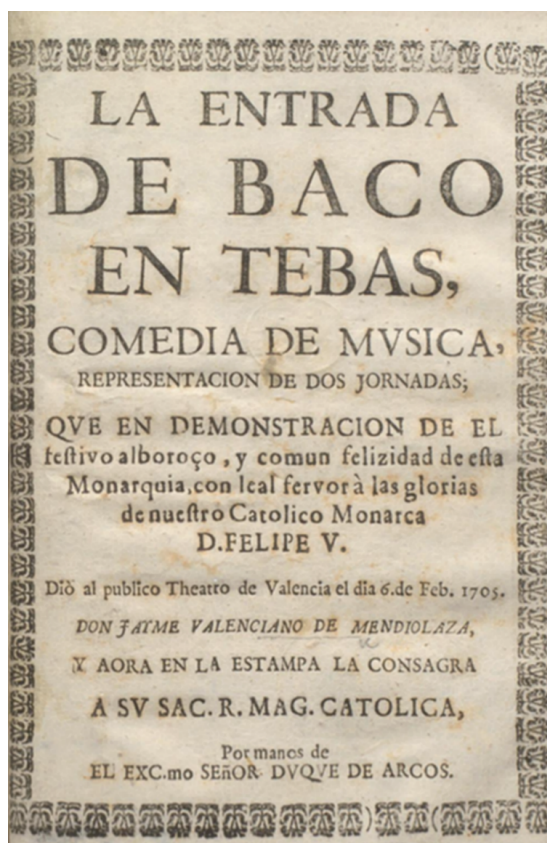
festivo alborozo y común felicidad de esta Monarquía, con leal fervor a las glorias de nuestro Católico Monarca D. Felipe V" y su tardía impresión era sufragada por el Duque de Arcos, virrey de Valencia desde su llegada a la ciudad en noviembre 1705. Se constata, por tanto, que la composición habría sido patrocinada por el predecesor de este, Antonio Domingo de Mendoza Caamaño y Sotomayor, Marqués de Villagarcía (1638-1704), que había ocupado el cargo de virrey desde 1699 y hubo de abandonarlo tras la sublevación del pueblo ese mismo año de 1705.

La actividad académica valenciana se remontaba a finales del siglo XVI y, de manera intermitente e irregular, se había ido manifestando en diversos encuentros de finalidad predominantemente científico-instructiva, aunque eventualmente también artístico-cultural. Estas reuniones se celebraban de forma ordinaria, con periodicidad semanal, en domicilios privados o tomaban forma de festejos especiales. En este segundo caso, solían celebrar acontecimientos extraordinarios, generalmente vinculados al virrey o a la monarquía, y se desarrollaban en los salones de la casa de la Diputación. De este modo se enuncia en el texto impreso con ocasión de la *Academia de Valencia en celebración de la gloriosa entrada en los dominios de España y Feliz cumplimiento de Dios del Rey nuestro señor Don Felipe IV de Aragón y V de Castilla*, en 1704: "aunque es verdad que disuena del principal intento para que fuè fundada la Academia, que es el de Mathematica [...], porque haviendo de ser publica una Fiesta que la Nobleza de Valencia haze à su Magestad, no era razon de cantar al Auditorio con demostraciones, argumentos, ò experiencias Mathematicas, que en semejantes actos, como poco usadas, tienen la desgracia de dessabridas. Y assi guardando estas tareas para los Exercicios privados, eligiò la diversion para los publicos".

La comedia que aquí nos ocupa debe entenderse, por tanto, como culminación de las actividades festivas organizadas por la Academia de Valencia entre finales de enero y principios de

febrero de 1705. Sin embargo, su representación no tuvo lugar en la Diputación, como se había hecho en ejercicios anteriores, sino en el “publico theatro de Valencia”, esto es el corral de comedias de la ciudad, o Corral de la Olivera. Fueron quizás los ambiciosos requerimientos escénicos de la obra — vuelos de personajes, desplazamiento de plataformas y cambios de decorados que conllevarían una importante máquina teatral — los que motivaron la excepcional representación de *La entrada de Baco en Tebas* sobre un escenario profesional y no en los salones de la Diputación. Otro motivo que pudo condicionar el traslado de algunas representaciones sería el deseo de presentarlas ante un mayor número de espectadores, quizás como distanciamiento del habitual tono elitista o cerrado que caracterizaba la presentación privada de las fiestas académicas.

Figura 1 - Portada de la comedia.



*La entrada de Baco en Tebas (GB-Lb), portada.*

La Academia de Valencia había sido fundada en a finales del siglo XVII como manifestación de la inquietud científica y artística

de un grupo de intelectuales que presentaban su dedicación erudita en asuntos fundamentalmente políticos, matemáticos o poéticos, a la vez que procuraban actividades culturales con fines de entretenimiento. Los académicos eran mayoritariamente nobles, si bien la institución fue abriéndose cada vez más a artistas, profesores e incluso estudiantes, adquiriendo de este modo un carácter instructivo paralelo y externo al de la enseñanza universitaria reglada. Andrea Bombi constata documentalmente la continuidad de este proyecto académico desde 1690 con la celebración de la Academia de los Desamparados-San Javier, previa incluso a las Constituciones de la institución y a la fuente que documenta la primera “posesión de presidente” de la Academia (BOMBI, 2012: 422-430). En sus estudios sobre el movimiento académico valenciano en el barroco, Pasqual Mas i Usó ofrece una completa panorámica de las actividades desarrolladas en su seno, así como de la evolución del desempeño de los diversos cargos dentro de la jerarquización de su estructura asociativa.

Llegamos de este modo a los *Festivos Obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia, celebrando los Augustos Años, y Feliz Entrada de el Rey nuestro Señor don Felipe IV de Aragón, y V de Castilla*. Tal como reza el título, su representación tuvo lugar en la casa de la Diputación el 22 de enero 1705, dedicada al Rey “por medio del Excmo. Señor marqués de Villagarcía, Virrey y Capitán General de este Reyno”<sup>2</sup>. La simpatía de la Academia por el régimen monárquico y por su representante valenciano, el Marqués de Villagarcía, aseguraba el apoyo institucional — y, con mucha seguridad, también económico — de la casa virrey a sus celebraciones. A su vez, este podía aprovecharlas como instrumento de estrategia política de acercamiento al pueblo en un momento de gran tensión ante los acontecimientos que anunciaban la cercana Guerra de Sucesión.

Los festejos celebrados en estos primeros años del siglo habían motivado una creciente grandilocuencia y boato en los festejos, lo que suponía también el fomento de una mayor participación musical.

<sup>2</sup> Se conservan dos ejemplares de este texto, en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia y en la Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona.

Desde enero de 1705, ocupaba el cargo de presidente Nicolás Felipe de Castelví y Vilanova, conde del Castellar, barón de Bicorp, Quesa y Benedriz. Bajo su mandato, la actividad académica se desarrollaría en cinco ámbitos, supervisados a su vez por sus respectivos superintendentes: (1) Política e Historia — por Nicolás Felipe de Castelví, (2) Matemáticas — por Josef Ariñó y Boleje, (3) Poesía — por Josef Vicente Ortí y Mayor, (4) Música — por Vicente Zapata de Calatayú y Chaves y (5) Danza — por Luys Milán de Aragón y Mercader. Completaban la estructura organizativa Isidro Josef Ladrón de Pallás como secretario y Juan Almunia y Carroz en el puesto de tesorero.

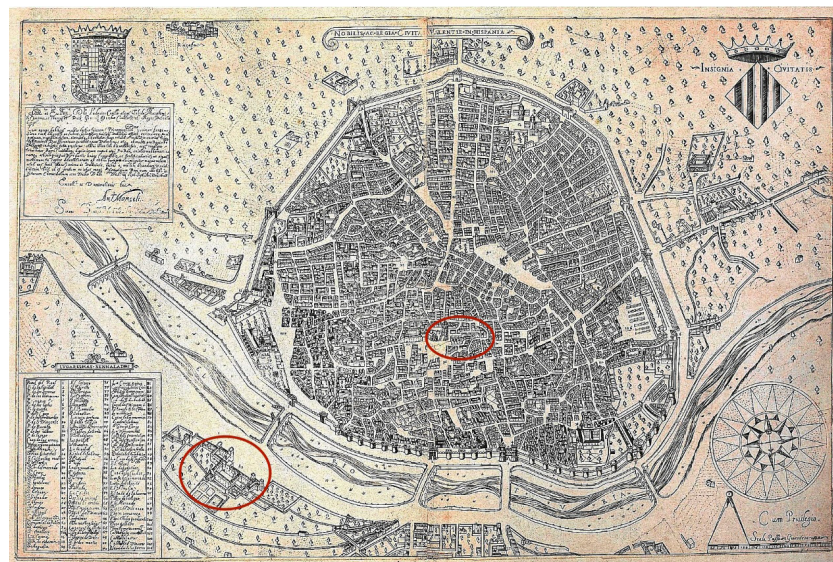
Los ya mencionados “festivos obsequios” de 1705 se celebraron el 22 de enero emulando una arcadia (“pues siendo la Arcadia Teatro de los cariños, pareció peculiar Idea para expresión de los afectos”) en la que los académicos intervenían recitando y cantando poemas en solitario o dialogados, mientras otros participantes únicamente intervenían en la parte musical. Lo hacían disfrazado de pastores arcádicos, lo cual denota el planteamiento casi teatral de la celebración. Tal como anota Mas i Usó, estos encuentros poéticos, que inicialmente se asemejaban a una especie de concurso o encuentro de recitación literaria, evolucionaron hacia una teatralidad que conllevaba la evolución del elemento escénico. Es precisamente esta tendencia hacia una mayor majestuosidad en la celebración de fiestas académicas escenificadas la que debió de motivar la extensión de los festejos de este año hacia su culminación el 6 de febrero en la representación de *La entrada de Baco en Tebas* sobre el escenario del teatro de la ciudad. A este hecho alude también el texto de la Loa que precede a la comedia:

Valencia:	Quiero, aquí, que venerado está mi Monarca excelso, hacer un festejo. [...]
Templanza:	Pues a sus grandes vitorias muestras de tu amor haciendo, ¿no le elogiaste festiva con luces, divertimientos, en Academias, Maestranzas, Carros, festines y versos?

Fortaleza:	Y en memoria de su entrada, con mas vivo rendimiento, ¿no celebró tu Academia al primor de tanto ingenio una fiesta en estos días? Pues, ¿qué quieres ahora?
Valencia:	Quiero continuando sus aplausos en regocijos y afectos hacer hoy una comedia.
Todos:	¿Cuál es el título?
Valencia:	Es nuevo, La entrada de Baco en Tebas [...].

Nótese que, si bien en el libreto de La entrada de Baco en Tebas no aparece referencia explícita a la Academia como entidad organizadora de su representación, tanto el propio autor como los nombres de quienes firman las alabanzas que la prologan remiten a este mismo círculo cultural.

Figura 2 – Plano de la ciudad de Valencia.



Valentia edetanorum, vulgo del Cid. Localización del Palacio Real (extramuros), del Corral de la Olivera y de la Casa de la



Diputación (junto a la catedral) en el plano de Valencia levantado por Vicente Tosca (1704) y grabado por José Fortea (1705).

### 3. “Fábula pequeña, en que, a imitación de Italia, se canta, y se representa”

La tradición lírica en la ciudad de Valencia se remonta al siglo anterior, si bien la falta de fuentes literarias y musicales impide fijar con precisión los detalles de las primeras representaciones zarzuelísticas barrocas. En el estudio de la comedia que aquí nos ocupa, sin embargo, resulta interesante aludir a la representación en 1690 del que quizás haya sido el más estudiado de sus antecedentes, la comedia calderoniana *La fiera, el rayo y la piedra* (escrita en 1652), coincidente cronológicamente con el año de fundación de la Academia, referente necesario para la composición y representación de la obra posterior de Jaime Valenciano de Mendiolaza.

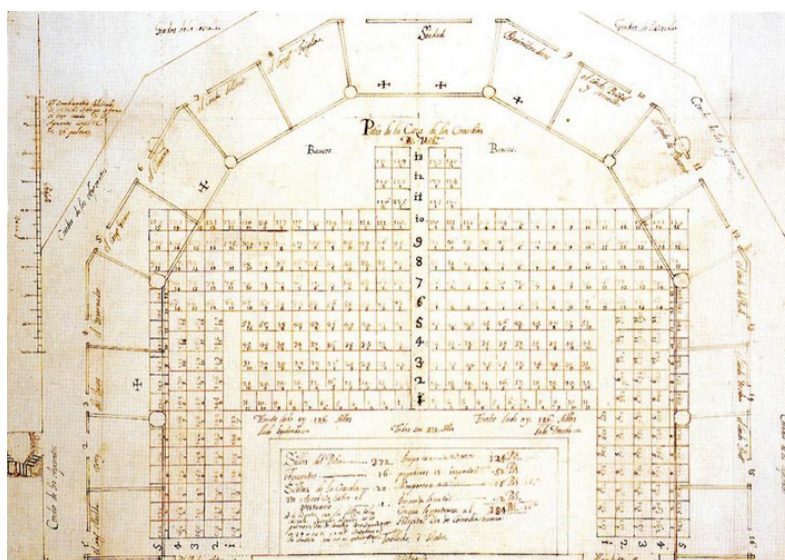
La ausencia de fuentes musicales impide conocer la instrumentación que acompañó aquella representación en el Palacio Real de Valencia en 1690. Tampoco el manuscrito con el libreto conservado en la Biblioteca Nacional aporta información al respecto, aunque sí permite presuponer que la música adquiriera aquí una doble función, tanto estructural como descriptiva. Así se desprende, por ejemplo, del empleo de cajas y pífanos, instrumentos militares, en la caracterización dramática del combate.

Louise K. Stein (1993: 130) atribuye a Calderón la institución de un género intermedio entre la ópera y la zarzuela, para el que admite la denominación de “semi-ópera”, que, influido por el movimiento lírico italiano, apostaba por una creciente participación musical. Además, la música no cumplía meramente un papel accesorio, sino que adquiriría un completo significado dramático en unión indisoluble con el texto. Se superará, por tanto, la inserción de fragmentos musicales únicamente con una finalidad de preparación a la obra, descanso o enlace entre sus actos. “Un

tono moral elevado, un mayor simbolismo y un evidente mensaje político” son algunos de los atributos que Stein relaciona con esta nueva tipología teatral y que, como se verá a continuación, se descubren en el libreto de la comedia objeto de estudio.

La obra de Calderón, situada en la década central del siglo, supone un punto intermedio en el desarrollo evolutivo que el género teatral fue trazando a lo largo de la centuria (Becker, 1989). Así, se intercalarían con el texto recitado piezas puramente instrumentales, pero también dúos, intervenciones corales y partes solistas. La alusión al empleo del estilo recitativo en la intervención de Cupido en la segunda jornada — singular en una fecha tan temprana como 1652, año de composición de la comedia — es uno de los aspectos que más interés despierta en el análisis de esta obra y motiva el estudio comparado del libreto de *La entrada de Baco en Tebas* con el objeto de descubrir recursos análogos en el texto de Valenciano de Mendiolaza.

Figura 3 - Plano del teatro público de Valencia.



Plano de la reconstrucción del Corral de comedias de La Olivera, tras su incendio en 1619.

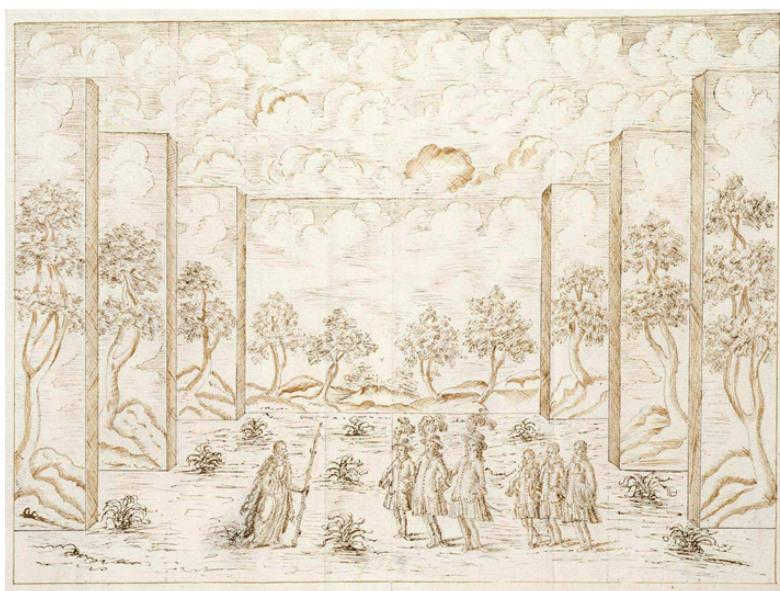
Al analizar la métrica del repertorio teatral barroco valenciano, Mas i Usó (1996) parte de los poemas incluidos en los programas impresos de las academias literarias

celebradas en la ciudad a lo largo del siglo XVII. Constata la preferencia por el idioma castellano en los libretos y estudia la evolución de las formas métricas: el verso octosílabo predomina en diferentes tipos de estrofa (romances, quintillas o redondillas) y se combina con versos de influencia italiana, como los heptasílabos y endecasílabos (octavas, sonetos, canciones reales). La silva, que ya había comenzado a cultivarse en nuestro país a principios del barroco, se erige como la mejor manifestación de la alternancia entre estas dos últimas tipologías métricas, liberando al poema de la rigidez de las formas estróficas regulares. Como se verá a continuación, todo ello se constata en la comedia de Valenciano.

Frente a las formas primitivas en una (*La púrpura de la rosa*) o tres jornadas (*Celos aun del aire matan*), hacia el tercer cuarto del siglo XVII, fue instituyéndose la estructura en dos jornadas, de carácter predominantemente festivo con función de entretenimiento, aparentemente sin trascendencia dramática (“como acaso”) como parte de una celebración popular o, como es este el caso, palaciega. Había sido precisamente Zarzuela, uno de los personajes de la comedia *El laurel de Apolo* (1664), quien, en su intervención definiera el género al que daba nombre: “No es comedia, sino solo una fábula pequeña, en que, a imitación de Italia, se canta, y se representa, que allí había de servir como acaso” (Calderón de la Barca, 1664: 191v). La temática, predominantemente mitológico-encomiástica, no necesariamente traducía el mito de manera fiel, sino que lo adaptaba a la motivación y las necesidades de creación o de la capacidad del centro de producción lírica. Así, frecuentemente, incorporaba nuevos personajes en la formulación simbólica de una trama que, de forma alegórica, facilitaba la ilustración de las circunstancias de la realidad política que deseaba emularse. Al mismo tiempo, “la inclusión de seres lejanos y extraños, en lugares idílicos e inexistentes, alejaba las conciencias de la realidad crítica y decadente de la centuria” (Molina Jiménez, 2007: 563). En

el reparto de la comedia que nos ocupa, a la intervención de personajes de la mitología clásicas (los reyes Atamante y Penteo, el sacerdote Tiresias, Eurígone, Ino, Eurífile, las tres Furias), se une la intervención de los dioses romanos Baco, Júpiter, Juno y Palas. La música, representada alegóricamente mediante dos coros que comentan las intervenciones individuales o colectivas — asumiendo, por tanto, la función clásica del coro en la tragedia griega —, se suma la presencia de serranos y serranas, característico contrapunto rural o popular en una trama de naturaleza clásica.

Figura 4 – Diseño escenográfico.



*"Fiesta de comedia que mandó ejecutar, en el Real Palacio de Valencia [...]". Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España. Diseño escenográfico para la representación valenciana de La fiera, el rayo y la piedra (1690).*

En el tercero de los poemas que, a modo de elogio, preceden al libreto, Francisco Antonio Valero y Corella, "amigo de Don Jayme Valenciano, se vale para elogiar la zarzuela" con cuatro décimas o espinelas — que aparece titulada como "glossa" — en las que elogia la habilidad del autor empleando explícitamente el término de "zarzuela" en la definición de la pieza. Nos permitiremos, por tanto, el empleo indistinto de este y la referencia a la obra como "comedia de música":

Tu Zarzuela, ò Valenciano,  
de tu ingenio haziendo alarde,  
de Apolo en el Templo arde  
viva antorcha de tu mano:  
No ay duda, que al soberano  
Archivo desde oy la elevas;  
pues para pruebas mas nuevas  
de quan admitida està,  
en como elogiarla, và  
el aplauso haziendo pruebas [...].

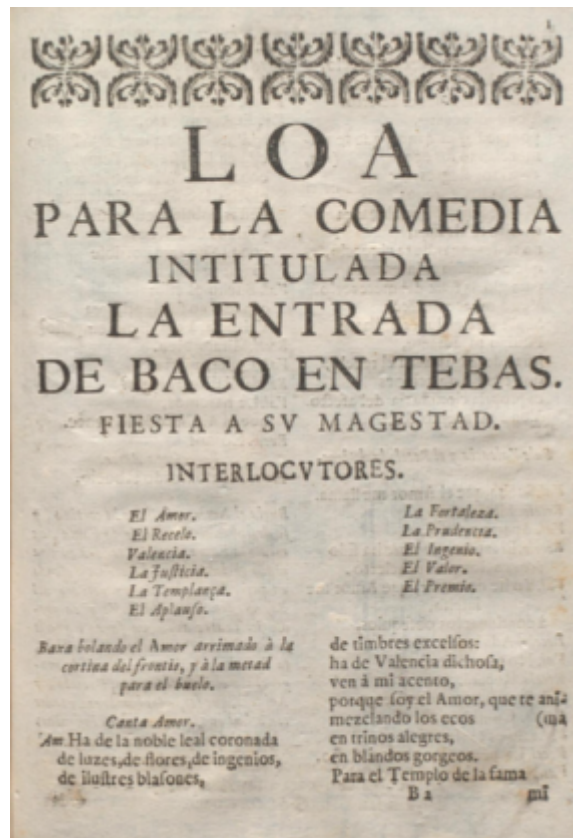
#### 4. “Loa para la comedia”

El estudio de la zarzuela que aquí nos ocupa debe comenzar necesariamente por el comentario de la Loa que la precede. Recordemos que la función de la loa, género menor que se asimila a la comedia y que cumple la función de invitación o interpelación al público asistente, del que pretende captar la atención y la complicidad, a la vez que sirve como alabanza de las circunstancias que motivan la representación de la comedia (en este caso, la celebración de la entrada del rey Felipe V en España). De entre las tipologías definidas por Emilio Cotarelo (1911: XXIV) — loas sacramentales, loas de Nuestra Señora y de los santos, loas de fiestas reales, loas en casas particulares y loas de presentación de compañías —, nos encontramos ante una loa palaciega de celebración de fiestas reales.

Tradicionalmente, la loa servía para anunciar algunos elementos que posteriormente aparecerán en la comedia. La intervención inicial de Amor avisa precisamente al espectador de la necesidad de abandonar el recelo (“el reparo siempre ha sido prevención para el acierto”). De este modo, se adelanta la sugerencia al tema principal de la trama: la suspicacia del rey de Tebas frente a la llegada del dios Baco, que amenazaba el orden político de la ciudad. No obstante, esta Loa carece

de función dramática o desarrollo argumental, limitándose al desarrollo encomiástico de las virtudes del monarca a través de su vinculación alegórica con la ciudad de Valencia. En su texto se omite también cualquier referencia a las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrollará la trama: la Loa comienza con el vuelo de Amor delante del telón (“arrimado a la cortina del frontis”) y al levantarse la cortina, “se descubre el templo de la Fama”, en el que se yergue la pintura de su figura, que ase un clarín y un escudo de Felipe V.

Figura 5 – Portada de la Loa.



*Loa para la comedia intitulada “La entrada de Baco en Tebas”, página inicial.*

La extensión de esta pieza inicial, cercana a los 200 versos, se circunscribe a las dimensiones habituales del género, al que

correspondería una duración aproximada de diez minutos. El estudio del libreto de la Loa permite analizarla en cuatro momentos:

1. Intervención cantada de Amor (vv. 1-40). Uno de los rasgos característicos de las primeras zarzuelas es el monólogo o intervención solista en el comienzo, al que se van adhiriendo — como ocurre también aquí — los comentarios de otros personajes. Los versos iniciales muestran un metro irregular que parece sugerir una especie de silva — composición poética de extensión indefinida, con una alternancia irregular de versos heptasílabos y endecasílabos —, alternando versos heptasílabos y endecasílabos con rima asonante en los pares y versos impares sueltos. Ello hace pensar en una forma musical libre, cercana quizás al estilo recitado. Las estrofas de cinco versos alternan con la aparición del estribillo (“Ven a mi acento,/ porque soy el Amor, que te anima,/ mezclando los ecos/ en trinos alegres/ en blandos gorjeos”), al que se aludirá más adelante como “copla”.

2. Conversación entre Valencia y Recelo (vv. 41-68), en octosílabos donde la desaparición de la rima contribuye a la fluidez de un recitado en el que la partición de los versos aporta una llamativa agilidad y naturalidad al diálogo hablado entre los dos personajes.

3. Intervención de Música como personaje colectivo (vv. 69-82). Las ocho voces que integran el conjunto son representación alegórica de las virtudes de Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, Valor, Ingenio, Premio y Aplauso. El grupo danza a la vez que entona cuatro mudanzas, que alternarían con el estribillo (identificado aquí como “copla”) introducido por Amor en su intervención previa. Métricamente, se trata de cuatro estrofas de versos dodecasílabos con un hemistiquio central.

4. Continuación del diálogo entre Valencia y Recelo, interrumpido por la entonación de la “copla y mudanza primera” (vv. 83-90). Valencia se presenta ante los personajes danzantes

en versos octosílabos, interrumpidos solo momentáneamente por una estrofa de seis versos entonada por la Música. Sigue el diálogo hablado entre personajes (vv. 91-138), sobre el que se impone de nuevo la entonación de un nuevo estribillo (vv. 139-144): “Valencia, y Filipo/ producen a un tiempo/ Filipo victorias,/ Valencia festejos;/ Filipo prodigios,/ Valencia portentos”. Este elemento se alternará con las intervenciones en versos octosílabos de Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia hasta el final de la Loa (vv. 145-190). De nuevo comprobamos cómo la alternancia métrica sugiere aquí la yuxtaposición entre el recitado más solemne de los personajes alegóricos y el ritmo más ágil de la intervención colectiva de aclamación al rey.

Comprobamos de este modo cómo el texto de la loa yuxtapone elementos cantados y recitados, que a su vez corresponden con metros diferentes. Es, por tanto, el desarrollo de las intervenciones el que condiciona la métrica del libreto.

## 5. “Comedia de música”

El argumento de la comedia que ahora nos ocupa parte del mito narrado por Eurípides en *Las bacantes* y narra la llegada de Baco a la ciudad griega de Tebas, gobernada por Penteo, que ha sucedido en el trono a su abuelo Cadmo. El dios llega rodeado de sus bacantes e invita a las tebanas a abandonar la ciudad y salir a las afueras para celebrar la unión con la naturaleza. Recelando de que el culto al dios y la euforia a la que inducen sus ritos irrumpan en el orden ciudadano, el rey ordena capturar al dios, a pesar del rechazo de sus súbditos, entre los que incluso se encuentran su madre, Ágave, y su tía, Ino. Sin embargo, Baco logra embriagar a Penteo y conducirlo al monte. Las tebanas lo reconocen y, deseando vengarse, lo descuartizan (*sparagmos*) y comen cruda su carne (*omophagia*).

Sin embargo, el texto original latino se enriquece aquí con la intervención de los personajes del rey Atamante, la dama Eurígone, los dioses Júpiter, Juno y Palas, los graciosos Laberinto



y Eurífile, la ninfa Niobe, las tres furias, serranos y soldados. De todo ello resulta una trama compleja en la que se entretujan relaciones amorosas no previstas en la obra original y que se resuelven en un desenlace final de júbilo, completamente alejado del final trágico de Eurípides.

Figura 6 - Muerte de Penteo.



*Muerte de Penteo, fresco pompeyano. Galería Nacional de Dinamarca.*

En la lectura del libreto llama la atención la alusión al tradicional imaginario asociado al poder de la música en la transformación de la conducta humana, ligado a su vez a la herencia teórica en torno a la armonía de los astros y de la naturaleza: “Prosiga el acento dulce/ en bosques, valles y selvas/ con tanto asombro, que duden,/ voces, y aves compitiendo,/ cuando la armonía escuchen;/ que si el aire exhala trinos,/ que la tierra ecos produce”. Debe mencionarse también la atribución exclusiva a las deidades de Baco, Júpiter y Juno los pasajes de canto solista, creando de este modo una asociación entre el poder divino y el canto, del que los demás personajes participan solo en intervenciones colectivas. Se observa aquí por tanto una tendencia común de la zarzuela primitiva, donde el poder de los dioses o mensajeros divinos se manifiesta en su capacidad

de comunicarse a través de la música. Ocurría así, por ejemplo, en *La fiera, el rayo y la piedra*, que asignaba a Cupido la ya mencionada intervención en estilo recitativo.

Ante la ausencia de fuentes escritas o musicales previas que permitan calificar la participación musical en estas primeras manifestaciones líricas en la ciudad de Valencia, la precisa concreción sobre el uso del recitativo y la entonación de las partes colectivas en el libreto de *La entrada de Baco en Tebas* es uno de los aspectos que más interés despierta en el análisis del texto poético.

Figura 7 - Cuadro de personajes.



Reparto de personajes. *La entrada de Baco en Tebas*, página inicial.

De forma general, se reconocen cuatro categorías en las intervenciones musicales de la comedia:

a. Piezas solistas — señaladas con la anotación “canta”, diferente al “recita” de las intervenciones habladas —, que se entonarían en estilo arioso o recitativo, de acuerdo también a la alusión expresa en el libreto<sup>3</sup>.

Tabla 1 – Tabla-resumen de piezas solistas en la comedia.

Jornada I, cuadro II, escena 8 <sup>o</sup>	Baco	“Júpiter padre mío”
Jornada I, cuadro II, esc. 10 <sup>a</sup>	Baco	“Moradores de mi alto glorioso”

<sup>3</sup> A pesar de la ausencia de marcadores de cuadro y escena, a la hora de identificar las siguientes intervenciones en el texto, se ha asumido la definición de cuadro como estructura de organización textual inferior al acto que se identifica de acuerdo a la unidad espacial en su trama. La escena se define por la actuación de los mismos personajes.

Jornada II, cuadro IV, esc. 14 <sup>a</sup>	Júpiter	"Suspende, suspende"
Jornada II, cuadro V, esc. 16 <sup>a</sup>	Baco	"Ni reine, mande, ni viva" (recitativo) - "Ni esa desgracia"
Jornada II, cuadro V, esc. 16 <sup>a</sup>	Juno	"Ah, del confuso centro de la tierra" (recitativo)
Jornada II, cuadro V, esc. 20 <sup>a</sup>	Júpiter	"Mando que a Baco"

Frente a la función desempeñada por los monólogos hablados (a los que no haremos referencia en este texto), los recitativos contribuían a manifestar los cambios en el estado de ánimo de los personajes y a reforzar la expresividad del texto en momentos de especial aflicción. Es este el afecto predominante en los dos recitativos indicados en el libreto:

Baco (II, V, 16<sup>a</sup>):

Ni reine, mande, ni viva, que poco esa gloria estimo, cuando de Eurígone ingrata solo desprecios consigo.

Juno (II, V, 16<sup>a</sup>):

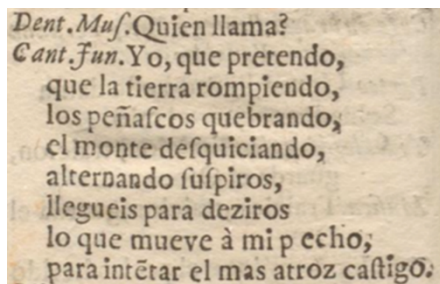
Ah, del confuso centro de la tierra, mansión del llanto, pasmo del conflicto, terror del mundo, asombro de mortales, injusto albergue, misero retiro, donde luchando ansioso todo es miedo, terror, espanto, angustia, y alarido, respirando pesares los ahogos, bostezando tormentos los gemidos: ah, del pesar mas fiero, ah, del dolor mas vivo, quinta esencia cruel de las miserias: ha de las torpes furias del abismo.

Se cumple aquí también uno de los rasgos de la zarzuela primitiva: el de la atribución de los recitativos — y, en general, de las intervenciones solistas — a los papeles de dioses: Baco, Júpiter y Juno. Tal como se ha sugerido, es previsible que estas partes no supusieran una excesiva complejidad técnica, dada la probable falta de profesionalización o perfección en el entrenamiento técnico de los cantantes que participaran de esta representación.

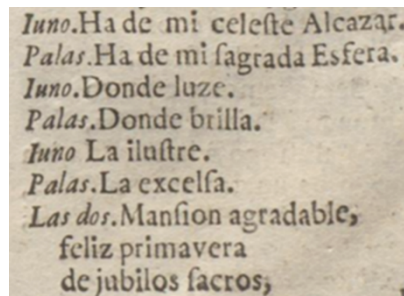
A pesar de lo arriesgado de formular hipótesis acerca de la realización musical de los recitativos y de la tentación de relacionar su entonación con el estilo italianizante que acabaría imponiéndose en la Península, es necesario mencionar la tradición en la existencia en nuestro país de un estilo de declamación anterior — que trataría de combinar la expresividad del recitado con el propio carácter melódico del poema —, con el que quizás resultaría más apropiado relacionar estas intervenciones. La ausencia de fuentes musicales impide evaluar la exigencia técnica de las diferentes partes solistas. No obstante, la extensión de los parlamentos y la teatralidad que se desprende del desarrollo de la trama permiten plantear la hipótesis de que, a diferencia de lo que había ocurrido en celebraciones anteriores, la interpretación no corriera esta vez a cargo de los propios académicos — o, al menos, no exclusivamente —, sino de alguna compañía de actores profesionales de los que actuaban regularmente en el teatro de la ciudad.

b. Diálogos cantados. Tras el desarrollo de formas cantadas individuales, la zarzuela barroca fue incorporando nuevas secciones. Estos diálogos cantados surgían de la conversación entre personajes o de su respuesta a las interpelaciones de Música.

### Figuras 8 y 9 - Fragmentos del libreto.



*Dent. Mus.* Quien llama?  
*Cant. Jun.* Yo, que pretendo,  
que la tierra rompiendo,  
los peñascos quebrando,  
el monte desquiciando,  
alternando suspiros,  
llegueis para deziros  
lo que mueve à mi p echo,  
para intētar el mas atroz castigo.



*Iuno.* Ha de mi celeste Alcazar.  
*Palas.* Ha de mi sagrada Esfera.  
*Iuno.* Donde luce.  
*Palas.* Donde brilla.  
*Iuno.* La ilustre.  
*Palas.* La excelsa.  
*Las dos.* Mansion agradable,  
feliz primavera  
de jubilos sacros,

Fragmentos correspondientes a Jornada I, cuadro I, esc. 4ª, y Jornada II, cuadro V, esc. 16ª.

Como se observa en el primero de estos ejemplos, la versificación octosílaba inicial se convierte en una declamación compartida (“Donde luce./ Donde brilla./ La ilustre./ La excelsa”), que converge en un romancillo — composición estrófica derivada del romance, pero formada por versos de arte menor — de hexasílabos que entonan las dos diosas a la vez. Este ritmo más fluido resultaría quizás más apropiado para un canto homofónico. Nótese el empleo de anáfora como recurso que enfatiza el significado del texto, al mismo tiempo que contribuye a construir el paralelismo en la intervención de ambas diosas.

En el diálogo entre personajes, el autor caracteriza a las deidades con un lenguaje culto, que se distancia del registro popular del que se sirven los dos personajes graciosos, Eurífile y Laberinto. El uso de imperativos e interjecciones en (“fea”, “mentecato”) se conjuga con la manifestación de sabiduría popular en los refranes de Laberinto (“Y verá su desenfado, al zurrarle la badana, como ha venido por lana, y se vuelve trasquilado”. “Eso, lo mismo dijera Pero Grullo, pues si es ciego, ¿cómo quiere que lo vea?”).

c. Comentario o respuesta de Música a intervenciones solistas o diálogos.

El grupo más numeroso de intervenciones musicales son aquellas en las que el personaje colectivo de Música participa comentando los acontecimientos o las acciones de los personajes. La ubicación de este coro detrás del escenario o sobre él, a la vista del público, contribuye a crear efectos espaciales. Al trasladarnos a la propia presentación de la comedia en 1705, y siguiendo con la hipótesis sobre la profesionalización de su puesta en escena, quizás podría ser posible plantear la hipótesis de que la participación de los académicos — que, como se ha visto, era común en estas celebraciones anuales en honor a la monarquía — participaran de forma activa en esta comedia. Como ya se ha dicho, la dificultad que de las partes solistas sugiere su interpretación a cargo de profesionales. Sin embargo, ello no es óbice para que los propios miembros no participaran en la representación, quizás restringiendo su aparición a las secciones grupales de canto homofónico o aclamación simultánea, aparentemente de menores dificultades técnicas o expresivas. En ocasiones, la intervención de la Música procedería de fuera de la escena, lo que facilitaría también esta numerosa participación grupal. Asimismo, de este modo se logra un segundo plano sonoro que sugiere una acción lejana respecto al espacio principal de la trama: es este el caso de las voces de los marineros asustados que suplican piedad para salvar la vida al rescatar a Eurígone (“Ninfas, nereidas”. Jornada I, cuadro II, esc. 6), así como de las bacantes que acuden a la llamada de Baco desde la lejanía (“Pues Baco nos llama”. Jornada I, cuadro II, esc. 10).

#### d. Conjuntos

La intervención grupal de personajes colectivos y solistas en los coros y bailes remite a la participación popular implícita en la temática del libreto — las fiestas báquicas como símbolo de liberación del orden civil — y enlaza con la estratégica captación de la atención y de la complicidad del público.

Tabla 2 – Tabla-resumen de números conjuntos en la comedia.

Jornada I, cuadro II, escena 8º	“Vaya de alborozo”
Jornada I, cuadro II, escena 10º	“Pues vaya en agrados”
Jornada II, cuadro V, esc. 18ª	“Viva, viva el amor”
Jornada II, cuadro V, esc. 20ª	“Sea bienvenido”

A pesar de que del libreto se deduce el afán de Valenciano por dotar a la trama de continuidad, la ubicación de estos números colectivos al final de cada una de las jornadas desempeña una función estructural y refuerza el carácter conclusivo de las correspondientes escenas.

Por otra parte, el volumen sonoro de estas secciones de conjuntos — simultáneas en ocasiones a los movimientos escénicos entre dos cuadros — permitiría también disimular el posible rechinar de las tramoyas o del mobiliario escénico. Los diseños escenográficos incluidos en el ya citado manuscrito correspondiente a la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* nos descubrían un decorado basado únicamente en un panel trasero, al que se sobreponían desde ambos lados paneles móviles que representaban la ambientación sugerida por cada cuadro. Sin embargo, del libreto de *La entrada de Baco en Tebas* se deduce ya el empleo de máquinas que, ubicadas tras el telón o sobre el escenario, se encargarían de subir o bajar plataformas o personajes. El vuelo de personajes (como el de Amor, al inicio de la Loa) implica ya el uso de poleas.

Desconocemos la instrumentación con que debió de acompañarse la comedia. Sin embargo, tres de las acotaciones escénicas del libreto se refieren a la participación instrumental sobre la escena, con una clara funcionalidad simbólica en su vinculación a determinados contextos y personajes. La aparición de los serranos — esto es, las escenas de carácter festivo o pastoral — se acompaña de sonajas, panderos y castañuelas,

mientras que las cajas, clarines y pífanos “a son de batalla” se emplean en la creación de efectos especiales en la recreación escénica de un pasaje bélico o de una tormenta nocturna.

## 6. Conclusiones

El estudio del libreto que aquí nos ocupa revela una clara polarización entre las partes declamadas y cantadas en lo que se refiere a su estructura métrica. Por una parte, las secciones habladas se caracterizan por una expresión cercana al teatro barroco, con predilección por las formas libres. Más concretamente, el romance había ido dejando paso en el último cuarto de siglo a nuevas variantes métricas: la gravedad del verso endecasílabo lo hacía idóneo para la expresión de asuntos serios. Así, las secciones de carácter descriptivo y narrativo — categoría que incluye también el recitativo de Juno de la jornada segunda — suelen recurrir a versos de arte mayor. Concretamente, la silva permite versificar al autor evitando cualquier sujeción a la rigidez de las tipologías estróficas con un número concreto de versos.

Por otra parte, en las secciones cantadas predomina la manifestación del sentimiento — individual o colectivo — de los personajes: el autor se sirve aquí de versos más breves y regulares que resultan más ágiles para las formas musicales estróficas. Predomina el romance de octosílabos — con rima asonante en los versos pares y versos impares sueltos —, aunque aparecen también romancillos de versos heptasílabos o hexasílabos. Por otra parte, al combinar versos de arte mayor y menor, el poeta es capaz de caracterizar de forma singular determinadas escenas o personajes con mayor solemnidad o comicidad. Esta polimetría evita al mismo tiempo la monotonía en que resultaría un poema de estricta regularidad métrica.

La obra de Jaime Valenciano, si bien escrita a principios del XVIII, refleja muy bien los rasgos propios del modelo zarzuelístico impuesto por Calderón a mediados de la centuria anterior.



Frente a los modelos primitivos, la música adquiría ya una mayor participación en la comedia, de cuya concepción participan simultáneamente texto y música. Su función va más allá del deseo de cubrir las primitivas necesidades teatrales de aviso al público o de elemento de enlace en los cambios de escena. Esta composición paralela de poema y música plantea la cuestión acerca de los recursos retóricos y de asimilación entre música y texto; habremos de esperar, no obstante, al descubrimiento de las fuentes musicales para evaluar de qué modo el discurso musical es condicionado por el texto poético.

## Referencias

Academia de Valencia en celebración de la gloriosa entrada en los dominios de España y Feliz cumplimiento de Dios del Rey nuestro señor Don Felipe IV de Aragón y V de Castilla, executada en la casa de la Diputación del Reyno de Valencia el día 2 de Febrero de 1704 y dedicada a su magestad católica, por manos del excelentísimo señor Marqués de Villagarcía, Virrey y Cap. general del Reyno. Valencia: Vicente Cabrera, 1704.

BECKER, Danièle. El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII. En Sebastian Neumeister (Ed.), **Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Fráncfort del Meno: Vervuert, 1989, vol. I.

BOMBI, Andrea. **Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)**. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Famosa Comedia El laurel de Apolo. Fiesta de la Zarzuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro. **En Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago**. Madrid: Domingo García Morràs, 1664.

CARDONA CASTRO, Ángeles. Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de El laurel de Apolo (Loa para la zarzuela y Zarzuela) y a través de La púrpura de la rosa. En Luciano García Lorenzo (dir.), **Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro**, Madrid, 8-13 de junio de 1981, vol. 1. Madrid: CSIC, 1983, p. 1079-1090.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras, y mojigangas desde fines del siglo XVII a mediados del XVIII**. Madrid: Bailly-Baillière, 1911.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800**. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

Festivos Obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia, celebrando los Augustos Años, y Feliz Entrada de el Rey nuestro Señor don Felipe IV de Aragón, y V de Castilla. Executáronse en la casa de la Diputación de la misma ciudad, y Reyno, en 22 de enero 1705. Y se dedicaron a su Magestad Cathólica, por medio del Excmo. Señor marqués de Villagarcía, Virrey y Capitán General de este Reyno. Valencia: Vicente Cabrera, 1705.

LEZA, José Máximo. El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral. En José Máximo Leza (ed.), **Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 191-213.

LÓPEZ CALO, José. **Historia de la música española. El siglo XVII**. Madrid: Alianza Música, 1983.

LUCEA GARCÍA, Javier. **La poesía y el teatro en el siglo XVIII**. Madrid: Playor, 1984.

LUZÁN, Ignacio de. **La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies**. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

MAS I USÓ, Pasqual. **Justas, Academias y Convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención.** Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 1991.

MAS I USÓ, Pasqual. La Academia Valenciana (1701-1705) y la perpetuación del Barroco. **Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII**, n. 2, pp. 73-84, 1992.

MAS I USÓ, Pasqual. Academias valencianas del barroco. En VVAA, **De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad.** Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1992, p. 153-205.

MAS I USÓ, Pasqual. La métrica barroca en el ámbito valenciano. **Cuadernos para investigación de la literatura hispánica**, 21, p. 255-308, 1996.

MAS I USÓ, Pasqual. **Academias valencianas del barroco. Descripción y diccionario de poetas.** Kassel: Reichenberger, 1999.

MOLAS I RIBALTA, Pere. Los últimos virreyes de la Corona de Aragón. **Estudis: Revista de historia moderna**, n. 33, p. 45-59, 2007.

MOLINA JIMÉNEZ, María Belén. **Literatura y música en el Siglo de Oro español: interrelaciones en el teatro lírico.** Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.

PASCUAL LEÓN, Nieves. «El primer poema que de esta clase se consagra en este Reino al origen de nuestra felicidad»: La entrada de Baco en Tebas (1705), nueva fuente para el estudio del teatro lírico en Valencia a principios del siglo XVIII. **Cuadernos de investigación musical**, n. 7, p. 142-160, 2019.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. **Música barroca española, Vol. VI. Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento.** Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) - Instituto Español de Musicología, 1981.

RUIZ DE LIHORY, José. **La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico**. Valencia: Doménech, 1903.

STEIN, Louise K. **Songs of Mortals, Dialogues of the Gods**. Oxford: Claredon Press, 1993.

VALENCIANO DE MENDIOLAZA, Jaime. **La entrada de Baco en Tebas, comedia de musica, representación de dos jornadas; que en demonstracion de el festivo alboroço, y comun felicidad de esta Monarquia, con leal fervor à las glorias de nuestro Catolico Monarca D. Felipe V**. Valencia: s. n., 1705.

ZABALA, Arturo. **La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII**. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1960.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.