

La representación de *Fieras afemina Amor* en la proclamación de Luis I (1724)

By: [Ignacio Lopez Alemany](#)

“La representación de *Fieras afemina Amor* en la proclamación de Luis I (1724).”
[Representation of *Fieras afemina Amor* in the Proclamation of King Luis I (1724)].
Hispanófila 169 (2013): 3-17.

Made available courtesy of Romance Studies Publications:

<http://dx.doi.org/10.1353/hsf.2013.0051>

*****© Romance Studies Publications. Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from Romance Studies Publications. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document. *****

Abstract:

El teatro, al ser un arte de representación es, por definición, siempre “presente” en el sentido temporal y espacial. Por tanto, el rastreo arqueológico y reconstrucción de distintos textos espectaculares llevados a cabo a partir de un mismo texto dramático refundido para ser utilizado en un mismo lugar y ante un público similar, nos permite aislar la variable temporal y, así, nos sirve de magnífica oportunidad para estudiar las diferencias diacrónicas en el gusto y circunstancias de aquel que patrocina, produce y recibe el espectáculo, así como de los nuevos significados que de esta forma adquiere su puesta en escena.

Article:

*****Note: Full text of article below**

LA REPRESENTACIÓN DE *FIERAS AFEMINA AMOR* EN LA PROCLAMACIÓN DE LUIS I (1724)

Ignacio López Alemany

University of North Carolina
at Greensboro

EL teatro, al ser un arte de representación es, por definición, siempre “presente” en el sentido temporal y espacial. Por tanto, el rastreo arqueológico y reconstrucción de distintos textos espectaculares llevados a cabo a partir de un mismo texto dramático refundido para ser utilizado en un mismo lugar y ante un público similar, nos permite aislar la variable temporal y, así, nos sirve de magnífica oportunidad para estudiar las diferencias diacrónicas en el gusto y circunstancias de aquel que patrocina, produce y recibe el espectáculo, así como de los nuevos significados que de esta forma adquiere su puesta en escena.

Fieras afemina amor, también nombrada en la documentación original como *Hércules*, se representó por primera vez en 1672 para celebrar el cumpleaños de la reina y regente de España, Mariana de Austria. Aunque su onomástica había de celebrarse el 22 de diciembre, el estreno hubo de retrasarse unas semanas, con lo que se aprovechó para festejar también los tres años de la princesa María Antonia (Greer 157-58; Greer y Varey 34-8).¹ En su edición crítica, Edward Wilson apunta la posibilidad de que la obra de Calderón se hubiera representado también una segunda vez en 1690, ya que había encontrado documentación de una obra denominada *Hércules*, que es la otra denominación habitual de esta obra en las notas de pagos y contratos ya en 1672. No obstante, no hay constancia de esa producción.

Más adelante, ya en el siglo XVIII, y con la nueva dinastía Borbón en el trono, esta obra vuelve a llevarse al escenario del Coliseo del Buen Retiro. Aunque esta refundición ha recibido menos atención que la obra original de Calderón,

es posible encontrar algunos trabajos críticos a cargo de Alva V. Ebersole, Carmen Jiménez e Ignacio Prat, Juan José Carreras e Ignacio López Alemany que estudian esta obra bien de forma aislada, bien como parte de la corriente italianizante de la época. El motivo de la representación dieciochesca de *Fieras afemina Amor* sería la proclamación de Luis I como rey de España en 1724, toda vez que su padre, Felipe V, había hecho efectiva su abdicación unos meses antes.² Aunque la decisión del monarca sorprendiera a la corte y a toda Europa, en realidad no había sido tomada con precipitación, sino tras cuatro años de consideraciones y preparativos tales como la construcción del palacio de San Ildefonso, donde los reyes deseaban retirarse. Además, en el momento de la abdicación, el príncipe Luis ya contaba con diecisiete años de edad, había contraído matrimonio con Luisa Isabel de Orleans, y había iniciado recientemente la convivencia marital tras un año y medio de espera desde que tuvieran lugar los desposorios.³

En un primer momento, la llegada de la dinastía francesa en 1700 no supuso una ruptura con la tradición dramática de los Austrias a pesar de la llegada de la compañía de farsantes italianos en 1703 y que después serían conocidos como *trufaldines* por la popularidad de la máscara de “Truffaldino” (Bussey 50-51; Doménech Rico 26-35). Los motivos de esta continuidad dramática hubieron de ser varios y de muy diversa índole, no siempre artística. El cambio dinástico desencadenó una Guerra de Sucesión que no terminaría sino hasta 1713, e incluso hasta 1714 en Cataluña, y 1715 en Mallorca. El ambiente de lucha no era, por consiguiente, el más adecuado para que el rey ejerciera un mecenazgo teatral abundante y, de hecho, apenas encontramos espectáculos patrocinados o dirigidos a la Casa Real durante estos años. Los tiempos, además, eran aún menos propicios para hacer mudanza en las costumbres. En este último sentido, la casa de Borbón debía establecerse como legítima heredera de la corona y, por consiguiente, era importante realizar un esfuerzo por desarrollar una política y una propaganda de tipo continuista que tranquilizara al pueblo español. En lo que se refiere a la producción de espectáculos dramáticos esto se traduce en que, incluso cuando se reabre el Coliseo del Buen Retiro para la referida compañía de actores italianos, se procura que todo se haga de acuerdo y conforme a como se solía proceder durante los reinados de los Austrias, incluida la distribución de los balcones del teatro entre la Corte y los Consejos. Por ese motivo, Antonio Mayers, tal y como había hecho durante la dinastía anterior, le pide al Mayordomo mayor que averigüe y haga las gestiones “en la forma que ha sido estilo y sin diferencia de como se ha executado y practicado en otras ocasiones”, según aparece subrayado gráficamente en el documento original (Greer y Varey 210). También, cuando en 1707 se organizan los fastos para celebrar el nacimiento del príncipe Luis I, la Junta de Festejos repasa las representaciones realizadas para conmemorar acontecimientos similares durante la época de los Austrias y, muy especialmente, los que se hicieron para conmemorar el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1629 (López Alemany y Varey 36).

Una vez concluida la guerra, la reina María Luisa ha dado a luz a un heredero autóctono – el infante don Luis Fernando – y, tras una brevísima viudedad, Felipe V ha contraído matrimonio en segundas nupcias con Isabel de Farnesio en 1714, con lo que se puede decir que la dinastía Borbón se ha asentado en el territorio. A partir de entonces, y con la intención de complacer a la nueva reina, el teatro de corte comenzará a decantarse por formas dramáticas más europeas y, en definitiva, más en consonancia con la ópera italiana. En efecto, Isabel de Farnesio inicialmente tenía problemas para comprender las comedias españolas, cuyas convenciones dramáticas y lengua desconocía y, en realidad, nunca llegaría apreciar. Por ese motivo, las funciones francesas, y sobre todo las italianas, que ya se habían iniciado anteriormente, se fueron incrementando hasta llegar a representarse unas tres veces por semana en el palacio de El Pardo en el año 1718 (Kamen 104). La nueva reina poseía una formación cultural exquisita en la que destacaba su afición a la lectura –en la correspondencia con su madre e hijos hace referencias precisas a Cervantes y Swift (Bertini 420)–,⁴ al teatro y a la música que, además, practicaba con gran habilidad. Tenía preferencia por la música italiana sobre la francesa y la española, y poseía un oído musical privilegiado que le permitía saber cuándo una ópera había tomado prestado un aria o un fragmento musical de otra obra (Bertini 424).

Como es natural, las compañías españolas, viendo peligrar su futuro ante la amenaza de farsantes italianos, hicieron un esfuerzo por adaptarse y ampliar sus repertorios y técnicas de representación para poder competir por el favor de una reina, cuya influencia sobre el teatro que se veía tanto en El Pardo como en el Coliseo del Buen Retiro, se hace evidente en la documentación de la época que muestra cómo en ocasiones incluso seleccionaba personalmente los títulos a representar (López Alemany y Varey 106).

La primera comedia española de estas nuevas características fue la de *Las Amazonas de España*, de José de Cañizares que, en 1720, inauguraba un breve ciclo de espectáculos dramático-musicales en el que siguen *Amor es todo invención* (1721), *Angélica y Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) y se cierra, en 1724, con una refundición de la comedia mitológica de Calderón, *Fieras afemina amor* que, en esta ocasión, se representa con motivo de la aclamación de Luis I como rey de España.⁵

Lo primero que llama la atención de esta última elección es que, al contrario de las que la preceden, ésta no es una obra estrenada para la ocasión, sino una comedia antigua. Además, tampoco pertenece a José de Cañizares ni a Antonio Zamora, que fueron quienes firmaron las anteriormente mencionadas y se encontraban entre los dramaturgos más destacados del momento. Por el contrario, para esta ocasión –con Felipe V e Isabel de Farnesio ya en el palacio de la Granja– la Junta de Festejos, reunida en el Ayuntamiento de Madrid, decide ofrecer al nuevo rey media docena de obras mitológicas a representar; todas ellas antiguas, y todas ellas escritas por Calderón, pues se le considera el autor más adecuado para “tan elevado asunto” como es una proclamación

real. Las obras propuestas fueron *Fieras afemina amor*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *La estatua de Prometeo*, *El golfo de las sirenas*, *El mayor encanto, amor* y *La púrpura de la rosa* (López Alemany y Varey 230-31). De entre todas ellas, Luis I elige la primera y, como ya venía siendo habitual desde 1720, la Junta de Festejos le pide la composición de la música al veneciano Giacomo Facco. Alejandro Rodríguez, músico de la Capilla Real, recibe el encargo de escribir la loa y los sainetes, y de adaptar el texto de Calderón “para la música, arreglándola al estilo presente para la mayor diversión de SS.MM. y el público” (López Alemany y Varey 231). Esta necesidad de arreglar el texto calderoniano a lo que aquí se denomina como “estilo presente” no es sino un testimonio más de la decadencia de este género de entretenimiento dramático que, si bien extendido por toda Europa durante los siglos XVI y XVII, ahora resultaba caduco debido primordialmente a la llegada de la ópera italiana a España de la mano de la familia Borbón o, mejor dicho, de sus esposas italianas (Greer, *Play of Power* 3).

Hace algunos años, J. E. Varey y Margaret Greer publicaron de forma extensa y minuciosa la documentación disponible de la representación calderoniana de 1672. Una rápida comparación de los papeles conservados de esta producción y de la de 1724 nos permite adivinar el cambio de sensibilidad que ha experimentado la Corte en medio siglo que las separa. La puesta en escena de 1672 cuenta con un asombroso volumen de documentación relativa a las libranzas realizadas para sufragar el pago de las compañías teatrales, trajes de representar, tramoyas, pinturas, etcétera. De otra parte, sin embargo, carece de información básica relativa a su ejecución musical, número de instrumentos empleados en las distintas representaciones a los Reyes, Consejos y Madrid, teniéndonos que conformar con la simple designación de quiénes entre las compañías de actores harían los papeles cantados.

En la documentación relativa a la representación de 1724, los papeles del Archivo de la Villa recogen una importante información acerca de los instrumentos y el número de músicos en las distintas funciones que se hicieron, los ensayos, los nombres y pagos de los profesores de canto para los actores, etcétera. Sin embargo, en lo relativo a las libranzas realizadas para costear las tramoyas, vestuario, decorados y demás, encontramos poco más que los datos de la contabilidad general, lo cual, también es cierto, podría deberse a que documentación más detallada se hubiera perdido. En cualquier caso y, al contrario de lo que se podría suponer de la lectura de la suelta de 1724, el aparato escenográfico, de acuerdo con los gastos realizados, debió de ser mucho menos espectacular que el de la producción original. En lo que se refiere a las mutaciones, aunque las descripciones en el texto de Alejandro Rodríguez están en su mayoría copiadas casi literalmente de las de Calderón, no parecen poder resistir el cotejo con los gastos realizados o lo que hubiera podido facilitar el “tenedor de materiales.” Lo más probable es que Alejandro Rodríguez, al adaptar el texto de la fábula de Calderón con anterioridad a los ensayos, simplemente

copiara también la descripción de las mutaciones y éste fuera el texto que luego se llevó a la imprenta.

En la documentación relativa a esta producción encontramos también otros datos significativos de la evolución en la consideración de la música teatral pues Alejandro Rodríguez, encargado de la parte literaria de la fiesta (loa, entremeses, y refundición del texto calderoniano), y Giacomo Facco, de la musical, reciben el idéntico pago de 400 ducados de vellón; el músico Joseph de Salas, que hubo de enseñar la música a los actores, recibió una compensación de 1000 reales y a los demás músicos, un total de 17, se les pagó la cantidad de 11182 reales (López Alemany y Varey 238). Estas remuneraciones son ligeramente superiores a las de algunas de las obras representadas anteriormente pero, sobre todo, es importante destacar que en estos últimos años, desde la llegada de la reina Isabel de Farnesio a España, el dinero recibido por los músicos se ha ido incrementando hasta hacerse parejo al de los actores y, el pago de los autores de la música con el de los dramaturgos. Esta evolución en la retribución económica encuentra su plena justificación si atendemos a lo que estaba sucediendo sobre las tablas y la creciente importancia de la parte musical de la representación.

La producción original de Calderón se iniciaba con la clásica loa de tipo genetlíaco en la cual, con el apoyo de una complicadísima escenografía, se vaticinaba el futuro de la reina regente Mariana mediante una interpretación astrológica en la que tomaban voz los distintos meses del año y los signos zodiacales para concluir la loa con una “confusa disonancia festiva” que enlazaba con la primera jornada a gritos de “¡arma, arma, guerra, guerra!” (74).

En la loa escrita en 1724 no se hizo ningún vaticinio sobre el breve reinado de Luis I. Por el contrario, muy significativamente, lo que sí encontramos sobre el escenario es un debate que refleja lo que tal vez se pudiera oír en esas fechas en el Mentidero de Comediantes de Madrid. Sobre el escenario del Coliseo del Buen Retiro, los personajes de “Música” y “Poesía” discuten sobre cuál de las artes es más apropiada para esta insigne celebración. A fin de dirimir la cuestión desciende Apolo, el cual les explica que lo mejor es cuando ambas actúan de forma conjunta,

ya en número, ya en cadencia
voz, concepto, lira y pluma
tan uniformes concuerdan.
Que iguales a influxo mío,
a un tiempo las dos obstentan,
los discursos armoniosos,
las consonancias discretas. (7)

Esta defensa de la “concordancia” de Poesía y Música es ya una victoria del “nuevo estilo” que se muestra muy distinto al de la “comedia nueva” de Lope, y que también va mucho más allá de los experimentos calderonianos

donde aún hay un predominio de la fábula. Como justificación de esta “concordancia” se comparará la armonía de estas dos artes con la situación actual de la Corona, en la cual el nuevo rey, Luis, y su padre Felipe son representados en el teatro con “dos soles en igual esplendor” que lucen sobre una esfera y, en medio, un lema que muy apropiadamente reza “ORTUS SINE OCASV” (9), pues no cabe duda de que el principal objetivo de esta loa es celebrar al nuevo rey sin menguar al anterior y, de paso, subrayar que la Poesía solamente puede alcanzar su cenit cuando “concuerta” con la Música pues, no hemos de olvidar que el autor de esta loa es un músico de la Capilla Real.

La identificación del monarca con el Sol o con Apolo era algo habitual en las monarquías absolutas. Entre los Austrias, tal vez fuera Felipe IV –el llamado “Rey Planeta”– quien hizo mayor uso de esta simbología. No obstante, como ha señalado Greer, no fue ni mucho menos el único de su familia sino que, muy al contrario, “the setting of the sun only to be reborn was a standard motif in funerary art of other Hapsburg kings” (*Play of Power* 153). La proclamación de Luis I como rey, si bien no se trata de un motivo funerario, sí guarda un cierto parecido por lo que tiene de transmisión de la corona al sucesor; máxime cuando Felipe V en la carta de abdicación a su hijo y demás correspondencia con el Consejo de Castilla, había declarado la intención de retirarse de toda actividad para centrarse en una vida de recogimiento, oración y servicio a Dios, en una suerte “morir al mundo” al modo en que hacían los frailes (Kamen 140-43). Así, aunque el Sol no se pusiera –*sine ocasu*– al menos buscaba retirarse, algo que tampoco lograría pues, aun durante el breve reinado de Luis I, sería la corte de Felipe V en el Palacio de La Granja de San Ildefonso la que llevase el mayor peso.

Hacia el final de esta loa “Poesía” señala que Madrid solemniza esta regia proclamación con una obra del “Fénix de la Poesía” –que es como aquí se nombra a Calderón– con unas nuevas “cadencias que alentarán aplausos.” Es decir, una vez más se quiere hacer hincapié ante la Familia Real en la calidad de musical de la obra. La loa concluye con una clara alusión a la ceremonia de aclamación y levantamiento del pendón real que había tenido lugar dos meses atrás durante la proclamación oficial de Luis I como nuevo rey de España. Como parte de aquel solemne acto, el conde de Altamira alzó el estandarte a la vez que se dirigía al pueblo madrileño a la voz de: “Castilla, Castilla, Castilla, por el Rey nuestro señor Don Luis Primero, que Dios guarde,” a lo que Madrid respondió de forma rotunda “Amén, viva, viva, viva, viva” (*Crónica* 120). En la loa preparada por Alejandro Rodríguez, esta situación se imita dramáticamente cuando “Música” clama sobre la escena:

Viva Luis Primero,
viva Luisa bella,
viva el gran Felipe,
y sus Reales prendas.

Y con el alto imperio que le aclama,
eternice glorioso su diadema:
viva, viva,
venza, venza. (11-12)

En lo que se refiere a la comedia propiamente dicha, el texto que debió de manejar Alejandro Rodríguez fue, casi con toda seguridad, el de la Vera Tassis de 1683 o la impresa por Juan Sanz en Madrid en 1715, que seguía al pie de la letra la anterior y las modificaciones del músico de la Capilla Real únicamente buscan acomodar la obra de Calderón al nuevo gusto de la Corte.⁶ Por consiguiente, la elección de este músico para tal efecto parece implicar que este “gusto” no se referiría tanto al texto dramático, como al texto musical cuyo nuevo estilo aconsejaba ciertos cambios. La música original de la representación de Calderón fue probablemente escrita por Juan Hidalgo (1614-85), y actualmente está perdida. No obstante, Louis K. Stein (171), después de haber estudiado la obra en detalle, considera que no debió de diferenciarse demasiado de las semi-óperas de Calderón de los años 1652-1653. Es decir, de obras mitológicas como *La fiera, el rayo, la piedra*, o la de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* concebidas como dramas con un conjunto de convenciones musicales. Por ejemplo, en estas semi-óperas, los dioses – en el caso de *Fieras afemina amor*, estos serían Venus, Cupido y Cibele – cantarían sus partes de forma inexpressiva y con una función primordialmente positiva o explicativa de la acción.

Al margen de estas bien razonadas conjeturas de Stein, los únicos momentos musicales que actualmente conservamos pertenecen a dos canciones que Calderón inserta en su obra, pero que ya existían con anterioridad a la composición de la fábula: “Guarda corderos zagala” y “Rui señor, que volando vas” (Stein 170). El destino de estas canciones tal vez pueda darnos algunas pistas de lo que supuso la adaptación de la obra de Calderón a este nuevo gusto musical de corte italianizante. Así por ejemplo, donde la canción original de la representación de 1672 decía:

Rui señor, que volando vas,
cantando finezas, cantando favores,
¡o cuánta pena y envidia me das!
Pero no; que si hoy cantas amores,
tú tendrás celos y tú llorarás. (vv. 2673-77)

La refundición de Alejandro Rodríguez la sustituye por la siguiente canción a cargo de “Música”,

Coronad sacras ninfas del Monte [Parnaso],
espacio feliz
donde hermosos los rayos de Apolo
se ven florecer,

logrando luzir,
 en cuyo pensil
 espejo el crystal, de luz y verdor,
 no dexa el correr, saltar y bullir. (102)

Como puede verse, no se trata de una mera modificación de la original, sino de una sustitución en toda regla que, por otra parte, parece representar la antítesis de la primera, pues hace desaparecer el tono lírico de la original, el tema y –es evidente– también de la música. Desde luego, también ocasiona una diferente reacción en Hércules que, si en la obra de Calderón respondía atemorizado “[...] ¡Ay de mí!, / que parece que la letra / conmigo ha hablado [...]” (2679-81), en la producción de 1724, muy al contrario, preludia un diálogo entre Hércules y Calíope y se cierra con todas las musas cantándole: “Ay de ti, / que vencer a las fieras / no es vencerse a sí” (106) y se da fin a la segunda jornada.

En el caso de la segunda canción, “Guarda corderos zagala / zagala no guardes fe”, la letra pertenecía a Góngora, pero ya había sido utilizada por Calderón en otras comedias anteriormente⁷ y, en la representación de 1672, está interpretada por la ninfa Egle:

Guarda corderos, zagala;
 zagala, no guardes fe;...
 ...que quien te hizo pastora
 No te libró de mujer. [...]
 ...La pureza del armiño,
 que tan celebrada es,...
 ...vístela con el pellico,
 y desnúdala con él. (vv. 3530-46)

Gran parte del efecto dramático de esta canción se encuentra en que Hércules la interrumpe cada dos versos – aunque aquí hemos omitido esas interrupciones para no alargar la cita de la canción – con una reflexión sobre su contenido de manera que también cada dos versos la audiencia podía registrar el proceso de “afeminación.” Este efecto desaparece por completo en 1724 cuando sale Egle y canta, en su lugar, la siguiente canción con *ritornello* incluido:

Cuydado zagala,
 no ultrage tu pie,
 fragante la flor,
 que en ella el amor
 es fuerza que esté.
 Si el ámbar, que exhala
 ser flecha, se ve
 que alienta el favor,
 no tenga rigor
 amante tu fee. (132-33)

Y únicamente después, una vez después de que termine la canción, Hércules realiza su intervención.⁸ Estos son sólo dos ejemplos de cómo en este nuevo gusto el efecto dramático queda supeditado al musical, lo que sirve de testimonio de la distinta sensibilidad y concepto dramático entre los Austrias y la dinastía Borbón. Ahora ya no ha lugar para una lírica española de tipo tradicional que los nuevos reyes tendrían dificultades para apreciar tanto literaria como musicalmente, y cuya rusticidad, probablemente, no les resultara graciosa, sino únicamente simple.

La pérdida de la lírica tradicional castellana en este teatro es de gran importancia ya que, por ejemplo, la primera canción, “Rui señor, que volando vas”, le sirve a Hércules como advertencia sobre los peligros de Cupido y la segunda, “Guarda corderos, zagala”, tiene como consecuencia el arrepentimiento de Hércules en su intención de herir a Yole para comenzar a amarla. En la tradición de la comedia española, la función premonitoria o hechizadora de la música popular poseía un importante abolengo que se mantuvo en las semi-óperas de Calderón. La funcionalidad de estas piezas consistía en conmover el ánimo del personaje que la escuchaba y, de este modo, hacerle creer que sus versos contenían un mensaje – en cierta manera sobrenatural – dirigido específicamente a él como una advertencia (Stein 173-74). En la refundición dieciochesca, desaparece esta cancioncilla y, con ella también su función dramática, en favor de otra tonada de mayor preciosismo.

Entre el Segundo y el Tercer Acto, Calderón había colocado un sainete en el que dos mujeres cantaban disputando la preeminencia de la Belleza o la Discreción. Se trata de una pieza cuajada de manidos petrarquismos y platonismos que, sin embargo, se presentan de forma inocente para coquetear con la regente en su cumpleaños diciéndole “Que belleza y discreción / unido, es milagro, / que eso está escogido para Palacio” (vv. 2959-61).

En 1724, este sainete es sustituido por un baile cómico escrito por tres actrices de la compañía de Petronila Jibaja: Francisca de Castro, María de San Miguel y Rosa Rodríguez. En esta breve y divertida pieza, la actriz Rosa Rodríguez, que hace de sí misma, sale a la escena corriendo con un puñal en la mano y la intención de matar al “Poeta”, Alejandro Rodríguez, por la humillación de no haberle dado arias que cantar en la comedia. Entonces, para demostrar su talento, entona una improvisada aria que es inmediatamente protestada por Francisca de Castro que comenta: “Cierto que me da enfado escucharla” (110).

Efectivamente, Rosa Rodríguez fue excluida inicialmente de los papeles solistas en la comedia y su participación musical constaba únicamente como de acompañamiento. Sin embargo, debido a una indisposición que a última hora sufrió la actriz Águeda de Ondarro, que iba a hacer el papel de la diosa Cibele –con las correspondientes arias–, Rosa Rodríguez habrá de ocupar su lugar y, consecuentemente, interpretar también aquellas arias que en el baile se quejaba de no haber recibido (López Alemany y Varey 232). El caso de la actriz Rosa Rodríguez y este baile es, efectivamente, una simple anécdota histó-

rica, pero nos sirve como testimonio cultural de la importancia que para los actores de la época y, por tanto también para el público cortesano, había alcanzado el talento musical, el cual había dejado de ser un adorno del actor para convertirse en una cualidad fundamental si de verdad se quería triunfar en el teatro del Real Coliseo.

La comparación de la producción de 1672 y 1724 ofrece –como puede verse en estos ejemplos– interesantes contrastes entre las concepciones dramáticas y musicales de la corte española en ambos momentos históricos. Ambas, como fiestas cortesanas que eran, buscaban en última instancia el divertimento de la corte. No obstante, como han señalado Greer, Díez Borque y Vélez-Sainz, además de su interés como entretenimiento, estas representaciones realizaban un juego de referencias simbólicas y mitológicas que, de alguna forma, buscaban actuar como espejos de la situación política de la época. Para ello, se hacía uso de una variedad de registros literarios y espectaculares que, actuando de forma simultánea, ayudaban a transmitir mensajes sobre la autoridad del monarca, la preocupación por el estado de la república, satisfacción o cautela ante determinada situación, etcétera. Vélez-Sainz, en un interesante artículo, explica que, en *Fieras afemina Amor*, “la victoria final es absolutamente femenina” (13), pues Venus logra afeminar a Hércules, símbolo de la masculinidad, de Felipe IV y de la España imperial de la que era su fundador mitológico.

La interpretación que desarrolla Vélez-Sainz se refiere, evidentemente, a la representación de 1672, es decir, a la que preparó Calderón para homenajear a Mariana de Austria que, tras el fallecimiento de Felipe IV, era la regente de España. En el caso de la representación de 1724, la ocasión es la aclamación de Luis I como nuevo rey de España tras la abdicación de su padre. Se trata, pues, de la consolidación de la dinastía francesa en el trono con su primer Borbón nacido en España. Mientras que en 1672 es posible hacer juegos especulares y asociar a Cupido con el infante don Carlos (futuro Carlos II), a Hércules con Felipe IV, y a Venus y Verusa con Mariana de Austria, como acertadamente hace Vélez-Sainz (13), esta lectura política no tendría sentido en 1724. Sin embargo, la representación de esta obra de Calderón debía de seguir siendo pertinente pues el nuevo rey la elige de entre un ramillete de media docena de comedias que se le ofrecieron.

Sabemos que la Junta de Festejos, a través del Corregidor Francisco Antonio Salcedo y Aguirre –a la sazón marqués de Vadillo–, le hizo llegar a Luis I seis títulos para que “sirviéndose a elixir de éstas u otra de las que dexó escritas el referido autor, se consiga el fin de maior obsequio y servicio de S.M.” (López Alemany y Varey 231) y el rey se decanta por la de *Fieras afemina Amor*. Desgraciadamente no conocemos la forma en que esta selección pudo llevarse a cabo. Ignoramos si, tal vez, el Corregidor le resumió la trama de cada una de ellas, o si el monarca las llegó a ojear, o aún a leer alguna. En 1720 encontramos una situación similar cuando el Corregidor informa a la Junta de Festejos del Ayuntamiento que la reina ha pedido que se represente

Las amazonas de España, de José de Cañizares, para la celebración del reciente nacimiento de su hijo don Felipe (López Alemany y Varey 106).⁹ No obstante, en ninguna de estas dos ocasiones tenemos información acerca cómo se produjo la deliberación y posterior elección. Sea como fuere, es improbable que, especialmente en “tan elevado asunto”, se escogiera una obra sin asegurarse de que fuera apropiada, o sin medir su interpretación y alcance áulico y político. Carmen Jiménez e Ignacio Prat consideran que “el hecho de que *Fieras afemina Amor* figure primera en la relación en el documento municipal indica probablemente una previa elección de esta comedia por la comisión del Ayuntamiento” (304). En mi opinión, el orden de las comedias en la lista ofrecida es un indicio demasiado débil como para suponer que una obra hubiera sido ya preseleccionada y se buscara únicamente confirmación por parte del rey. No es mi intención tratar de entrar en la conciencia de Luis I, pero sí la de repasar brevemente cuáles pudieron ser los motivos por los que *Fieras afemina Amor* era, a los ojos del nuevo monarca, una obra idónea para celebrar su acceso al trono y, así, argumentar que Luis I, como efectivamente dice la documentación, pudo seleccionar personalmente esta obra precisamente por el significado de su trama, y no porque se encontrara al comienzo de la lista que se le propuso.

Fieras afemina Amor toma como punto de partida el Jardín de las Hespérides (aquí referido como “Real Retiro,” para vincularlo con el palacio madrileño en el que se representaba) para contar una aventura que, aunque con elementos que provienen de la historia de Hércules e Íole –Yole en Calderón y en la refundición de 1724, Hiolo– se corresponde en lo fundamental con la de Hércules y Ónfale. Según esta historia, el héroe queda prendado de la belleza de Ónfale, reina de Lidia y abandona su vida precedente para entregarse al servicio de la dama. Este motivo ha sido representado frecuentemente en la pintura mediante la imagen de Hércules que sostiene un cesto con lana mientras Ónfale, vestida con la piel del león característica de Hércules, hila junto a sus doncellas. Los reyes, bien instruidos los dos, conocían sobradamente esta historia, incluso tenían en el Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid una pintura de Artemisia Gentileschi que representaba exactamente esta escena.¹⁰ En opinión de O’Connor, con esta comedia mitológica y su tratamiento de Hércules, Calderón buscaba hacer una “crítica sobre la fascinación masculina y su relación con la fama y el poder” (172). Margaret Greer, a su vez, opina que “Calderón shows Hercules, the heroic symbol of Spain and its monarchy, not in triumph but in ludicrous and well-deserved defeat” (162). Por último, para Vélez-Sainz, “el Hércules de la obra es una brutal fiera que ha de ser “afeminada” o “controlada” por el amor” (9).

Efectivamente, la natural identificación del fenecido Felipe IV con este Hércules afeminado puede servir para ejercer una crítica sobre su reinado y, a su vez, enaltecer a la nueva reina regente, pero es necesario encontrar una interpretación válida para esos mismo elementos en la función de 1724. A pesar del

diferente momento histórico, la identificación del héroe clásico con Felipe V es aún muy probable. Hércules simboliza al rey de España, sea quien sea, pero además, el propio Felipe V había hecho un uso extenso de su simbología tanto para provecho personal como para el de su hijo Luis, que ya aparece en el *Almanaque Real de 1708* como “Nuevo Hércules en la cuna” mientras ahoga las serpientes de su primer trabajo (Torrione 68). Pero no únicamente Felipe V se veía a sí mismo como un Hércules, sino que también los españoles lo veían fundamentalmente como un ardoroso militar y guerrero. Durante la Guerra de Sucesión, la propaganda francesa se esforzó por mostrar al rey en almanaques y grabados divulgativos con una imagen ecuestre, esforzada y militar. Por último, dentro de España, también la prensa volandera trataría de presentar a Felipe V como un rey heroico que alzaba el estandarte de la Guerra Santa contra el luterano enemigo que trataba de arrebatarle su legítimo trono (Torrione 68).

En el caso de Isabel de Farnesio, su segunda esposa, podían encontrarse muchos aspectos que la asemejaban a la reina Ónfale y a su papel como “afeminadora” de Hércules. Al fin y al cabo, Isabel era una persona cultivada, amante y conocedora de las artes tanto pictóricas como musicales y, sobre todo, había sido capaz de atemperar el carácter beligerante de su esposo, a cuyos intereses se entregó con enorme fidelidad y dedicación. Esta atención y dominio de la voluntad de su esposo —especialmente a partir de 1717, cuando el trastorno bipolar del rey se agravó— fue vista por muchos de sus contemporáneos, e incluso por los historiadores modernos, como una herramienta para aumentar su poder y facilitar así las intrigas que urdía en favor de su hijo Carlos, futuro rey Carlos III. Anteriormente, la actividad de la Guerra de Sucesión había sido la terapia más eficaz de Felipe V para tratar su depresión y durante la campaña militar, en la que él fue especialmente activo, no sufrió ningún ataque depresivo. Después de 1715, tras la Guerra y su matrimonio con Isabel de Farnesio, el encuentro sexual con su esposa se convertiría en el remedio preferido por el rey para tratar de superar sus períodos de depresión (Kamen 106). No obstante, tampoco así cesaría en su empeño bélico, sino que vertiría sus energías en la ocupación de Cerdeña y Sicilia (1718), en la lucha contra la cuádruple alianza (Inglaterra, Francia, el Imperio y Saboya) que entonces se formó contra España, en la campaña para la recuperación de Ceuta (1720), y en un nuevo y sorprendente interés por los autos de fe y la persecución de moros, judíos y conversos (Kamen 130).

Por consiguiente, no sería para nada extraño que Luis I viera en la abdicación y retirada de los monarcas al Palacio de La Granja muchos paralelismos con la historia narrada en *Fieras afemina Amor* en la cual el guerrero irreductible, Hércules, acaba por rendirse a los encantos amoroso de Ónfale/Hiole y, así “afeminarse” y abandonar las tareas de la fuerza. De forma similar, Felipe V renunciaba al gobierno, a sus guerras y a sus aventuras, por una vida retirada y de oración en compañía de su esposa. Casi podrían imaginarse tiernas escenas hogareñas como la del cuadro del Real Alcázar de Madrid comentado

anteriormente en la que el héroe le sostiene la lana a la reina mientras ésta hace sus labores. Podría decirse que, en la elección de *Fieras afemina Amor*, Luis I no celebraba su ascenso al trono español sino que, más bien, conmemoraba la abdicación de su padre que, tras una vida entregada a la guerra se retiraba para dedicarse a su esposa, la reina, a la cual adoraba sobremanera.

Poco sabían entonces tanto Luis I como Felipe V, que a este trasunto de Hércules todavía le quedaban muchos trabajos que afrontar. Tras la desgraciada muerte del joven Luis, Felipe V volvería a tomar las riendas del gobierno y ya no las soltaría hasta su muerte en 1746 aunque para muchos, tanto dentro como fuera de la corte española, el poder se encontraba ya de forma efectiva en las manos de Isabel de Farnesio (Kamen 157-59). El Hércules Borbón, enfermo, había sido finalmente domesticado como a las fieras afemina el amor.

NOTAS

¹ Anteriormente Emilio Cotarelo y Mori había defendido su estreno en 1670. Lo hacía tras el análisis de la loa en la que Calderón se refiere a “la florida auro-ra tierna” (v. 389), que él interpreta como el nacimiento de la Princesa María Antonia. No obstante, aunque este verso alude efectivamente a la princesa, no lo hace a su nacimiento, sino a su tierna edad. La evidencia documental en Greer y Varey cierra toda posibilidad de un estreno anterior a 1672.

² Posteriormente se llevaría a representar esta obra en 1749 (Jiménez y Prat 304; Cotarelo 112).

³ En el momento del matrimonio (20 de enero de 1722), el príncipe contaba con quince años, pero la princesa tenía únicamente doce. Por decisión del rey, los príncipes no compartieron comida ni alojamiento durante meses. No sería sino hasta el 25 de agosto de 1723 cuando el monarca les permitiría compartir un mismo lecho (Kamen 147). En enero del año siguiente se produce la abdicación del rey y, unos meses más tarde, el 31 de agosto, fallecía Luis I.

⁴ Felipe V también era un buen conocedor de la obra de Cervantes y, en concreto, de *Don Quijote*. Siendo un niño de nueve años, y después de escribir el resumen de la novela como ejercicio de clase, hubo de ejercitarse con la escritura creativa en una actividad de clase creando un tomito de seis capítulos con “nuevas” aventuras del héroe caballeresco (Torrione 71-74).

⁵ Para un estudio del teatro cortesano de estos años entre 1720 y 1724, véanse los artículos de Juan José Carreras y de Ignacio López Alemany en la bibliografía.

⁶ Esta procedencia se ha establecido a través de la comparación directa de las seis ediciones anteriores a esta de 1724. Así, por ejemplo, la edición de 1724 mantiene el sintagma “el más inculto seno” (562) en común con las ediciones de M (Madrid, *Quinta parte*, 1677) y V (Vera Tassis, 1683), mientras que en A (Mss. 17031, BNE), S (Primera edición c. 1672) y B (Barcelona, *Quinta parte*, 1677) recogen “mal inculto seno.” No obstante, más adelante, V (que usa B para componer su texto) recupera el verso original de S, “sin que un solo instante duerma” (840), que en B era “sin

que un solo instrumento duerma” y en M quedaba como “sin que un instrumento duerma”. La edición de 1724 sigue aquí a V y, por defecto, a S. Con la comparativa de estos versos (562 y 840), vemos que la edición de 1724 únicamente pudo seguir a V, bien directamente o bien a través de la de Juan Sanz. Para un estudio de la transmisión del texto en el siglo XVII y su *stemma codicum*, véase la introducción a la edición de Wilson (3-16).

⁷ Louise K. Stein indica que, además de en *Fieras*, Calderón también recoge esta misma canción en *Los tres afectos de amor*, III; en *El maestro de danzar*, II, y en el auto del Pastor Fido (381). Olvida, no obstante, mencionar *La margarita preciosa*, que Calderón escribe junto con Juan de Zavaleta y Jerónimo de Cáncer.

⁸ La función de estas dos canciones se estudia también en López Alemany (16-18).

⁹ El nacimiento del infante don Felipe ocurre el 15 de marzo de 1720 y ya el 3 de abril Isabel de Farnesio indica su preferencia por celebrar el nacimiento con esta obra de José de Cañizares.

¹⁰ Este cuadro de Artemisia Gentileschi lleva por título *Hércules y Ónfale* (Greer 162).

OBRAS CITADAS

- Bertini, Giuseppe. “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma”. *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002. 417-33.
- Bussey, William M. *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*. Ann Arbor, MI: UMI Research P, 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Fieras afemina Amor*. Ed. Edward M. Wilson. Kassel: Reichenberger, 1984.
- Carreras, Juan José. “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”. *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Ed. Rainer Kleinertz. Kassel: Reichenberger, 1996. 49-77.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela*. Madrid: Tipografía de Archivos. Olózoga, 1934. [Facsimilar del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICC-MU). Intr. de Emilio Casares Rodicio, 2000].
- Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. Ed. Margarita Torrión. Toulouse: Ophrys, 1998.
- Díez Borque, José María. “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”. *Teatro y fiesta en el Barroco*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1984. 11-40.
- Doménech Rico, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Ebersole, A. V. “José de Cañizares y una fiesta real de 1724”. *Romance Notes* 15 (1973): 90-95.
- Greer, Margaret Rich. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1991.

- Greer, Margaret Rich. y Varey, J. E. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXIX. Madrid: Támesis, 1997.
- Jiménez, Carmen e Ignacio Prat. “Una representación dieciochesca de *Fieras afemina Amor*, de Calderón”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 49.1 (1973): 303-318.
- Kamen, Henry. *Philip V of Spain. The King who Reigned Twice*. New Haven: Yale UP, 2001.
- López Alemany, Ignacio. “‘En música italiana / y castellana en la letra’. La llegada del estilo italiano al teatro palaciego de Felipe V (1720-1724)”. *Dieciocho* 31.1 (2008): 7-22.
- López Alemany, Ignacio. y J. E. Varey. *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*. Fuentes para la Historia del Teatro en España, 32. Madrid: Támesis, 2006.
- O’Connor, Thomas Austin. “Hércules y el mito masculino: la posición feminista de *Fieras afemina Amor*”. *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Ed. Ángel González. Madrid: Cátedra, 1983. 171-80.
- Rodríguez, Alejandro. [Atribuida a José de Cañizares]. *Fieras afemina Amor*. Madrid, 1724.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford University Press, 1993.
- Torrione, Margarita y Béatrice Torrione. “De Felipe de Anjou, ‘enfant de France’ a Felipe V: La educación de Telémaco”. *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002. 41-88.
- Vélez-Sainz, Julio. “Anatomía áulica y política de *Fieras afemina Amor* de Calderón”. *Hispanófila* 161 (2011): 1-17.

