

# RESPONDE DON ARMENGOL A ANTONIO DE ZAMORA Y A JOSÉ DE CAÑIZARES: TESTIMONIO DE LA PRIMERA INCOMPRENSIÓN CLASICISTA DEL TEATRO PALACIEGO BARROCO



JORDI BERMEJO GREGORIO  
GRUPO «AULA MÚSICA POÉTICA»  
ESPAÑA

## RESUMEN:

En abril de 1722 apareció un breve impreso en el que se hacía una crítica detenida de la ópera *Angélica y Medoro*, de Antonio de Zamora, y de la loa y el sainete, de José de Cañizares. El pseudónimo autor de *Responde a d. Panuncio d. Armengol* aplica unos criterios de valoración salidos del clasicismo. La falta de verosimilitud trágica, la nula adecuación a las unidades y la vulgarización indecorosa de materia y género clásicos serán las principales censuras a la obra de Zamora y Cañizares. El choque entre las distintas naturalezas dramáticas demuestra que la europeización teatral empezaba a estar afianzada en las primeras décadas del siglo XVIII en España. De esa manera, este testimonio se convierte en una de las primeras muestras en ratificar directamente la incomprensión clasicista del teatro barroco en general y especialmente del teatro palaciego.

*Palabras claves:* Zamora, Cañizares, Armengol, teatro clasicista, ópera barroca, crítica literaria.

*DON ARMENGOL ANSWERS TO ANTONIO DE ZAMORA AND JOSÉ DE CAÑIZARES: A TESTIMONY OF THE FIRST MISUNDERSTANDING OF BAROQUE PALATIAL THEATER*

## ABSTRACT:

In April 1722 appeared a brief publication which was a critique of Antonio de Zamora's opera, *Angelica y Medoro*, and the José de Cañizares's loa and sainete. The pseudonym author of *Responde a d. Panuncio d. Armengol* applied judgement for evaluation of French classicism. The lack of tragic verisimilitude, the lack of adaptation to the units and the vulgarisation of classical subject will be the main criticisms to the work of Zamora and Canizares. The clash between the different natures of dramatic art shows that theatrical Europeanization was already consolidated in the first decades of the 18th century in Spain. Thus, this testimony became one of the first signs to directly ratify the Classicist incomprehension of the Baroque Theatre in general and especially Palace Theatre.

*Keywords:* Zamora, Cañizares, Armengol, Classicist theatre, Baroque opera, literary criticism.





**E**l 7 de abril de 1722 se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el «drama músico u ópera escénica en estilo italiano» de *Angélica y Medoro*<sup>1</sup>, escrito el libreto de la ópera por Antonio de Zamora (1665-1727) y la loa y el sainete del *Montañés* por José de Cañizares (1676-1750)<sup>2</sup>. La ocasión de esta fiesta fue el casamiento del príncipe de Asturias –futuro Luis I– con Luisa Isabel de Orleans, hija de Felipe de Orleans, regente de Francia. Ante el conocimiento público de la proximidad de boda entre los jóvenes –celebrada el 20 de enero en Lerma–, el 12 del mismo mes la Junta de Festejos de Madrid llamó a los exitosos ingenios Antonio de Zamora y a José de Cañizares para encargarles la fiesta real al completo que la Villa iba a regalar a su príncipe<sup>3</sup>.

Pero el asunto que aquí se tratará no es la propia ópera hispana de los dramaturgos madrileños<sup>4</sup>, sino algunas de las reacciones que causaron las representaciones que al

---

<sup>1</sup> [Antonio de ZAMORA], *Drama músico u ópera escénica en estilo italiano que en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro ejecutó a sus expensas la muy noble muy leal imperial coronada villa de Madrid en celebridad del feliz, deseado desposorio de los serenísimos príncipes de Asturias*, [Madrid], [Manuel Román], [1722].

<sup>2</sup> Desde que Emilio Cotarelo (Emilio COTARELO, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipología de la Revista de Arch., Bibl y Museos, 1917, p. 56) atribuyó tanto la integridad de esta obra como la loa y el sainete a Cañizares, se ha ido repitiendo una y otra vez el error, exceptuando a Yves Bottineau y Pilar Pedraza que refirieron las correctas autorías (Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, F. U. E., 1986, p. 383; Pilar PEDRAZA, «Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII» en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte en las cortes europeas del siglo XVIII: Madrid, Aranjuez, 27-29 1987*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, p. 208). Incluso se publicó una edición crítica bajo el erróneo nombre de solamente Cañizares (José de CAÑIZARES, *Angélica y Medoro*, eds. Julius A. Molinaro y Warren T. McCready, Tormo, Quaderni Ibero-Americani, 1958). Gracias a la documentación descubierta por Juan José Carreras (Juan José CARRERAS, «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, ed. Kleinertz, Rainer, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 67-68) y extensamente completada por Ignacio López Alemany y John E. Varey (Ignacio LÓPEZ ALEMANY y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXII*, Woodbridge, Tamesis, 2006, pp. 22-27) se conocen todos los datos de creación de *Angélica y Medoro*, desvaneciéndose así todas las erróneas atribuciones.

<sup>3</sup> Así lo atestigua la documentación del Archivo de la Villa: «En esta junta, habiendo concurrido Antonio de Zamora y don Joseph de Cañizares, a cuyos ingenios se encargó la comedia intitulada *Angélica y Medoro*, loa y sainetes de la fiesta que Madrid previene en el Real Coliseo de Buen Retiro en celebridad de los reales casamientos del Serenísimo Príncipe nuestro señor y sra. Infanta reina de Francia, y [...] se acordó que luego y con la brevedad posible, mediante las repetidas órdenes de S. M. y avisos dados por el Exmo. sr. marqués de Grimaldo tocantes a estos festejos, se pase a tratar de la forma en que se ha de hacer» (Ignacio LÓPEZ ALEMANY y John E. VAREY, *op. cit.*, pp. 165-166).

<sup>4</sup> La pieza se inspira en la leyenda del ciclo carolingio que cuenta los amores del guerrero sarraceno Medoro con la princesa oriental Angélica, de la cual está enamorado también Orlando. A instancias del dramaturgo principal, se le encargó al arquitecto Pedro de Ribera el diseño de la cortina del escenario. La música corrió a cargo del maestro del Convento de los Descalzos Reales, José de San Juan. Las compañías que llevaron a cabo la ejecución de la fiesta fueron la de Juan Álvarez y José de Prado, además de doce sobresalientes. Se representó al pueblo en el Coliseo del Buen Retiro desde el 12 de abril hasta el 11 de mayo, con una recaudación de 165.102 reales de vellón, a los que había que restar 116.551 de los

pueblo se dieron en el mismo Coliseo desde el 12 de abril hasta el 11 de mayo. La ópera tuvo un gran éxito<sup>5</sup>. Entre la gran afluencia de público se encontraban dos personalidades de posición medianamente privilegiada o, en su defecto, pertenecientes a la alta burguesía<sup>6</sup>. No obstante, el gusto de estos individuos cuestionó a nivel intelectual la fiesta por medio de un folleto muy crítico con los dramaturgos responsables. En un documento –poco atendido hasta la fecha<sup>7</sup>– se encuentra una de las primeras críticas literarias con enmiendas y comentarios de perspectiva teatral eminentemente clasicista. *Responde a d. Panuncio d. Armengol su dictamen satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro y declarándole sobre la loa y saynete de la expresada fiesta*<sup>8</sup> es el texto impreso que, mediante una crítica práctica sobre una pieza teatral, relativamente alejada de discursos teóricos, constata el incipiente asentamiento del gusto clasicista en el ambiente cultural y artístico de Madrid de la tercera década del siglo XVIII.

A pesar que tanto el nombre del autor –don Armengol Anacleto– como el del receptor del texto –don Panuncio Clitimaco– puedan relacionarse a primera vista con personalidades reales –la formulación de nombre y apellido y la distinguida partícula “don” lo hace así creer<sup>9</sup>–, la ausencia de todo rastro en la documentación de la época y lo simbólico de alguno de los apellidos cuestiona su existencia<sup>10</sup>. Más bien hace pensar

---

gastos de la fiesta. Tanto los datos de la ficha técnica como las fechas de las representaciones están extraídos de *Ibíd.*, pp. 22-27.

<sup>5</sup> Así lo ratifican los 165.102 reales de vellón de recaudación de la fiesta (Juan José CARRERAS, *art. cit.*, p. 57).

<sup>6</sup> El hecho que don Armengol Anacleto diga que «cuando vinieron dos emisarios de V. m. a inquirir si había terminado la respuesta que V. M. deseaba» («ARMENGOL ANACLETO», *Responde a don Panuncio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodramma de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta*, [Madrid], [s.i.], [1722], p. 22) denota que la posición tanto nobiliaria como económica de don Panuncio debió de ser alta para poder mantener, como mínimo, a dos sirvientes.

<sup>7</sup> Únicamente he encontrado un comentario digno en relación a la ópera en Rafael MARTÍN MARTÍNEZ, *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 99-100), y una breve referencia, a propósito del poco decoro de las actrices de la representación, en Caroline Bec, «Les Comédiennes-chanteuses madrilènes au service de la grandeur des Bourbons: fête et opéra *Angélica y Medoro* au théâtre royal du Buen Retiro en 1722», *e-Spania*, 23, febrero de 2016.

<sup>8</sup> El testimonio consultado se encuentra en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura VC/293/26. Este será el testimonio base para las referencias y citas en este trabajo.

<sup>9</sup> Los nombres completos de los seudónimos aparecen en la última página («ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 24).

<sup>10</sup> Si bien ha sido imposible encontrar referencias que posibilitasen el reconocimiento de la identidad verdadera, es muy sintomático de la tendencia ideológica nuevo-pensante del autor o autores de este panfleto el apellido de don Panuncio. Clitómaco –en el texto Clitimaco– fue un filósofo cartaginés

que se tratan de seudónimos propios de un intercambio epistolar de opiniones y gustos literarios, género que tendrá gran peso en el desarrollo de la Ilustración. Incluso puede pensarse que ambos nombres no sean otra cosa que personajes ficticios creados por un solo autor únicamente como recurso retórico para la configuración de una obra que simulase, precisamente, el género epistolar<sup>11</sup>. Sea como fuere, lo único claro de los dos nombres es su voluntad de ocultar la verídica identidad o identidades de los críticos con la fiesta real, y el deseo de que sus reprobaciones trascendieran a la pública luz. El hecho que, precisamente, el libelo del seudónimo don Armengol haya pasado por la imprenta – fechada a 23 de abril en Madrid<sup>12</sup> – revela la gran difusión y voluntad tanto de provocación como de crítica que el texto y los supuestos autores querían producir en el panorama de espectáculos de la capital.

No obstante, lo que en un principio podría verse como un comentario producido por la desavenencia de ciertos aspectos estéticos o de dramaturgia dentro del arte barroco o denuncia de la poca aptitud para la poesía dramática – críticas, por otra parte, comunes en toda época y movimiento literario, muchas de ellas inducidas por envidias y enemistades – se presenta como un choque de posicionamientos e ideas dramáticas totalmente opuestos que van más allá de un simple desacuerdo estético o diferencias cortesanas<sup>13</sup>.

#### I. LA INCOMPENSIÓN DE LA DRAMATURGIA OPERÍSTICA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

Para el correcto seguimiento de la valoración desde una visión panorámica de la relevancia de *Responde a don Armengol don Panuncio*, es menester atender primero al concepto de ópera que Antonio de Zamora quiso llevar a cabo con *Angélica y Medoro*.

---

(187/186 a. C. – 110/109 a. C.) que se trasladó a Atenas, donde se convirtió en el discípulo de Carnéades. Más tarde, sucedió a su maestro en la dirección de la Academia.

<sup>11</sup> Esta hipótesis la sostiene el hecho que no se haya encontrado ni se tenga noticia ni del primer texto –el hipotético escrito de don Panuncio– ni cualquier otra referencia a los nombres fuera del documento que aquí se trata, lo que probablemente cuestionaría también el supuesto estatus elevado de don Panuncio y de don Armengol.

<sup>12</sup> *Ídem*.

<sup>13</sup> Martín Martínez, por el contrario, no vio en ellos más que unos adversarios en el plano artístico y del gusto, además de en el estadio social: «la lectura del testimonio, en cualquier caso, permite la afirmación de que su autor —o autores— estaba enfrentado no sólo a los dramaturgos y el equipo artístico del que se rodearon, sino también a todo un elenco de cortesanos» (Rafael MARTÍN MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 99).

La perspectiva dramática y literaria del crítico evidencia el abismo que separa su mundo del de Zamora, a pesar de compartir el mismo tiempo histórico. Por supuesto, el dramaturgo madrileño, en 1722, no escribe fiestas reales del mismo modo que lo hizo en los últimos años del reinado de Carlos II. Como desarrolló Ignacio López Alemany, *Angélica y Medoro* se inscribe dentro de una serie de espectáculos palaciegos entre 1720 y 1724 en los que se intentó asentar el sistema operístico italiano como el predominante en la relación entre poesía y música. Pero ese cambio de concepción de las fiestas reales fue por parte de los autores españoles «un natural instinto de supervivencia, que no necesariamente un cambio de sensibilidad [...], para poder competir por el favor de la reina»<sup>14</sup>. El criterio operístico de Isabel de Farnesio era el que había que agasajar, y este debía seguir la música y las óperas clasicistas italianas. Por ello, los modelos dramáticos a los que Zamora y Cañizares debían fijarse promovían que el peso dramático quedase supeditado por la belleza lírica, esta última condicionada por la dimensión únicamente musical<sup>15</sup>. Esto suponía, como muy bien declaró José de Cañizares en la loa de *Las Amazonas de España* (1720), intentar transmutar una obra poético-musical bella «en la música italiana / y castellana en la letra»<sup>16</sup>. Pero, lejos de lo que ocurrió en la mitad del siglo anterior con Calderón e Hidalgo, ahora el gusto de la corte obligaba a que se siguieran los espectáculos de las cortes italianas y francesas en las que los monarcas no dejaron nunca de mirarse.

Dentro de una concepción barroca del teatro, pues, era evidente y forzosa una evolución imperante por el nuevo gusto. Renata Londero declaró que Antonio de Zamora, al crear zarzuelas mitológicas,

se coloca frente a su maestro [Calderón] con una actitud más independiente e innovadora, llevando a cabo transposiciones que modifican o matizan, omiten o

<sup>14</sup> Ignacio LÓPEZ ALEMANY, «“En música italiana / y castellana en letra”. El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V», *Dieciocho*, 31:1, 2008, p. 9.

<sup>15</sup> En la adaptación de la fiesta cantada de Calderón *Fieras afemina amor* de 1724 fue el nuevo gusto del siglo el que la transformó considerablemente, especialmente en los fragmentos arreglados como arias. Según la cualifica Ignacio López Alemany, en esta nueva versión «el efecto dramático queda supeditado al musical y, también, reflejan la brecha que ya se había abierto entre el concepto dramático de los Austrias y el nuevo estilo borbónico, donde ya no ha lugar la lírica española de tipo tradicional, pues no dice nada a la nueva dinastía» (*Ibid.*, p. 18).

<sup>16</sup> Citado desde *Ibid.*, p. 10. Por su parte, Juan José Carreras estudió esta ópera de Cañizares con música de Giacomo Facco y la consideró como punto de inflexión en el teatro musical en España por la sustitución de los tradicionales entremeses y en la propia estructura de la obra, que aparece dividida en dos actos según la convención de la entrada y de la salida de los personajes que tienen sus números de recitativo y *arias da capo* al final de las escenas (Juan José CARRERAS, *op. cit.*, pp. 52-54)

añaden episodios y motivos desarrollados en los modelos áureos, con la mirada puesta en la edad de las luces<sup>17</sup>.

Pero el dramaturgo madrileño, a pesar de cumplir mínimamente con los nuevos gustos y las exigencias operísticas italianas que se habían impuesto en el ámbito de la auto-expresión regia oficial desde la llegada de Isabel de Farnesio, no era capaz de concebir completamente una fiesta real española de la forma que mandaba la preceptiva poético-musical clasicista italiana, la de Metastasio y que arrasaba en Europa<sup>18</sup>. Podía adecuarse a la tendencia italianizante y denominarla “ópera escénica” o “melodrama”, podía haber rebajado considerablemente la trama y reducir las acciones a una sola o podía esforzarse en recrear y asimilar con sus aptitudes poético-musicales –más que probadas y exitosas– la estructura de recitados y arias. Pero ni Antonio de Zamora ni José de Cañizares nunca dejarían de concebir la esencia de las fiestas reales de la misma manera<sup>19</sup>.

El principal inconveniente para una escritura de imitación clasicista –es decir, aquella inverosimilitud y poco seguimiento de la leyenda original que le recriminará don Armengol– era que esa rigurosidad mataba la ilusión que crea el espectáculo –el «engañar con la verdad» de Lope– y la “ocasionalidad”<sup>20</sup> que el dramaturgo barroco

---

<sup>17</sup> Renata LONDERO, «El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón», en *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (Poitiers, Université de Poitiers, 24-26 de octubre de 2013), eds. Alain Bègue y Carlos Mata Induráin, Vigo, Academia del Hispanismo, en prensa.

<sup>18</sup> Con la llegada de Isabel de Farnesio en 1715 y la del marqués Scotti en 1716, el círculo italiano acabó de conseguir completamente la hegemonía cultural y copar la influencia teatral, musical y artística. Especialmente Scotti «se convirtió en figura principalísima de la corte, a cuyas actividades artísticas y espectaculares dio una nueva dimensión, más acorde con lo que se debía esperar de una monarquía moderna, integrada en todas las nuevas corrientes que dominaban Europa. En ese sentido, la aportación de Scotti debió de ser fundamental para la introducción definitiva de la ópera italiana, que hasta entonces es muy dudoso se conociera en España» (Fernando DOMÉNECH RICO, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 78).

<sup>19</sup> Estas palabras de Joaquín Álvarez Barrientos sobre Cañizares podrían aplicarse sin problema a Zamora: «Cañizares era consciente de que el teatro de su tiempo necesitaba una renovación, pero no desde las reglas ilustradas, que venían a limitar la capacidad creadora y el concepto de realidad, sino mediante las obras de dramaturgos con talento que conectaran con la necesidad del momento» (José de CAÑIZARES, *El anillo de Giges*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983, p. 45).

<sup>20</sup> El espectáculo palaciego o fiesta real barroca es una ceremonia espectacular elitista, ostentosa, dinámica y aglutinadora de todas las artes (unión artística de poesía, música y escenografía mediante el nexo de la actuación/teatralidad de lo que resulta una supradimensión artística) motivada por una precisa y determinada “ocasionalidad” espacio-temporal e histórico-política. Según Hans-Georg Gadamer, «ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión» (Hans-Georg GADAMER, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*,

creía fundamental y era la razón de ser de las fiestas reales. Por este motivo se preocupó de que el ineludible gracioso Malandrín –conexión entre la fantasía de la fábula y la realidad coetánea<sup>21</sup>– dijera justo antes del final de la pieza:

Pues aunque cuente  
 otros distintos casos *el Ariosto*,  
 considere el que cuide de su fama  
 que uno es poema y otra melodrama<sup>22</sup>.

Lo mismo ocurre con la graciosa Bruneta. Debido a que la “ocasionalidad” de las fiestas reales españolas está construida por una serie de recursos inalterables –entre los que está la función de los graciosos–, Antonio de Zamora podrá aplicar aquellos elementos innovadores que su concepción genérica de las piezas poético-musicales se lo permita<sup>23</sup>. Por lo tanto, tal como dirá Caroline Bec a propósito de la graciosa que encarnó la cantante Rosa Rodríguez, «l’engagement de Rosa dans le rôle de Bruneta affirme la force du burlesque comme élément constitutif de l’opéra espagnol»<sup>24</sup>.

En un primer lugar es obvio –ya no solamente en esta ópera hispana– que el dramaturgo recibió el lenguaje poético-musical propiamente operístico italiano con buen ánimo y con una visión prometedora. En *Angélica y Medoro* la proporción del número de arias por acto es muy parecido al que se encuentra en la distribución de las

---

Salamanca, Sígueme, 1977, p. 194). Aplicado al ámbito y a la dimensión palaciega, la “ocasionalidad” está configurada mediante el mensaje oficial y panegírico-propagandístico, y la intencionalidad extraoficial del autor según su interpretación de las circunstancias políticas próximas a esa ocasión por la que se hace la pieza, enlazándose con la función del espectáculo en sí como reflejo de la persona homenajeada y de lo que esta representa.

<sup>21</sup> «El gracioso de la comedia es el mediador entre la escena y el público, entre la ficción dramática y la realidad del teatro [...] El gracioso está encargado, como es normal, de divertir al público. Pero, al mismo tiempo, nos hace conscientes del carácter ficticio de la acción dramática por sus comentarios, que son, respecto al texto del drama, metatextos» (Sebastian NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, pp. 128-129).

<sup>22</sup> [Antonio de ZAMORA], *op. cit.*, 1722b, ff. 42r-42v.

<sup>23</sup> Por descontado, esta voluntad de filiación política de la pieza con el contexto histórico en el que se crean las fiestas reales barrocas también seguirá Zamora hasta su muerte, aplicada ahora a la España de los Borbones. Pero en ello no hay una variación la metodología de licencias y re-creación de la fábula clásica oportunas para el mensaje político propio de la dramaturgia poético-musical del siglo XVII. Por lo tanto, hay que matizar las palabras de Londero en cuanto a este aspecto: «Para empezar, en la línea de lo que afirma en el prólogo de 1722, cuando promete “vestir al uso del siglo la historia”, en sus piezas históricas Zamora considera acontecimientos que guardan relación con su actualidad y con los avatares de la política y de la corte borbónica a las cuales debe rendir tributo» (Renata LONDERO, *art. cit.*, en prensa).

<sup>24</sup> Caroline BEC, «La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une *graciosa* dans les drames lyriques madrilènes (1720-1746)», *Cuadernos dieciochistas*, 16, 2015, p. 29.



óperas italianas<sup>25</sup>, lo que indica que el dramaturgo asimiló el nuevo lenguaje poético-musical que empezó a introducirse mínimamente en España con Sebastián Durón y que las circunstancias políticas y artísticas hicieron necesario para la función oficial que debían desempeñar las fiestas reales<sup>26</sup>.

Pero el crítico clasicista o bien no quiso atender a este aspecto o su concepción del espectáculo digno de reyes –es decir, la tragedia– estaba a los antípodas de la naturaleza dramática de la ópera la cual fue espectador. Por ende, la advertencia del gracioso Malandrín es, para él, la declaración de la violación del principio de *imitatio* que ha de regir la materia trágica de los clásicos:

Otra imposturas pregonan a que ya (como a lo referido) tiene satisfecho el autor cuando dice:

*Considere el que cuide de su fama  
que uno es poema y otro melodrama.*

¿Cómo era dable dar sustancia metódica, cadente y organizada con la historia a una comedia de tan limitado periodo, en metros y precisiones tales? Las de Lope de Vega, don Pedro Calderón y don Antonio de Solís siguieron distintas reglas, sin tantas prescripciones, pues los autos sacramentales, me diga, que contienen estrechan y ajustan la Escritura Sagrada, bien permitirían que se apartasen sin el peligro de que ajustase la cuenta el Santo Tribunal.<sup>27</sup>

La adecuación trágica ha de ser coherente con el antecedente clásico y, por lo tanto, basada en el estudio. Justamente, se va viendo que las palabras de don Armengol están, en cuanto a la preceptiva dramática, extraordinariamente cerca de las de Luzán<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Juan José CARRERAS, *art. cit.*, p. 58.

<sup>26</sup> En ese aspecto, la musicóloga Louise Kathrin Stein demostró que Antonio de Zamora no solamente debía de tener conocimientos musicales, sino que había incorporado a su escritura poético-musical general el sistema musical italiano incluso para la adaptación y actualización a las nuevas corrientes el auto de Calderón *El primer refugio del Hombre y probática piscina* (Louise Kathrin STEIN, «El ‘Manuscrito Novena’, sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró», *Revista de Musicología*, III:1-2, 1980, pp. 207-208), que representó la compañía de Álvarez en el corral de la Cruz entre el 20 de junio y el 13 de julio de 1721 (Rafael MARTÍN MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 94). *Angélica* y *Medoro*, por lo tanto, sería la ratificación del aprovechamiento del lenguaje operístico italiano y su introducción en la dramaturgia poético-musical. La singularidad a nivel oficial de la fiesta lo llevó a una máxima aplicación del mismo, como atestiguan el alto número de arias que en la fiesta real hay.

<sup>27</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 7.

<sup>28</sup> Don Armengol, pues, observa en *Angélica* y *Medoro* los mismos errores que Luzán advirtió en la poesía dramática: «no ser verisímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verisímil, hacer hablar las personas con conceptos improprios y con locución afectada, y otros semejantes, son los defectos pertinentes a esta segunda clase» (Ignacio de LUZÁN, *La poética*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, p. 601).

y a los antípodas de la concepción dramática de Antonio de Zamora, tal y como declaró este último en el “Prólogo” a sus *Comedias nuevas* (1722):

Es la poesía cómica un difícil arte para cuyo acierto en el bullicio de las figuras y adorno de las tablas más aprovecha el uso que el estudio. Es un cierto imperceptible primor que ni se puede enseñar ni se permite aprender hasta que en fuerza de los hábitos continuados, se deja hallar del acaso, sirviendo de maestros para en adelante los errores, que sin culpa se cometieron primero.<sup>29</sup>

Nótese el concepto pragmático de teatro de Antonio de Zamora que será la base principal en el que se sustente toda su preceptiva dramática. No es el género poético-musical una excepción. Con ello se entiende mejor tanto la incompatibilidad del nuevo teatro palaciego en uno de los últimos dramaturgos barrocos como la reacción clasicista. En la creación barroca la “ocasionalidad” tiene un papel importante por ser el referente en cuanto a la configuración de los personajes y de la trama –basada, eso sí, en el hipotexto clásico–. Aunque débilmente Zamora esgrime que el teatro tiene la función de «enmendar los casos a la naturaleza»<sup>30</sup>, esta voluntad pedagógica y reformadora no está en el dramaturgo madrileño fundamentada en los preceptos aristotélicos del arte como sí en Bances Candamo, verdadero adelantado a su época<sup>31</sup>:

la experiencia y la costumbre muchas veces suplen la ciencia y el arte, pero nunca le igualan; porque la doctrina, formando silogismos sobre la experiencia, la hace menos falibles, y todas las ciencias naturales las han encontrado los hombres raciocinando sobre ella<sup>32</sup>.

Así pues, considerándose a Antonio de Zamora, junto a José de Cañizares, el último dramaturgo barroco de éxito, la perspectiva de don Armengol condenaba la fiesta

<sup>29</sup> Antonio de ZAMORA, *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722a, p. XVIII.

<sup>30</sup> *Ídem.*

<sup>31</sup> En la tercera versión de su *Teatro de los teatros* (1692-1694), Bances Candamo declara la doctrina aristotélica de la superioridad de la verdad poética a la histórica: «es la historia visible del pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda imitándola, así la poesía llega después de la historia, e imitándola la enmienda» (Francisco BANCES CANDAMO, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 82).

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 82.

real de *Angélica y Medoro* por una falta de veracidad original y por un desacato a las reglas del arte demasiado grande como para poder ser admitido<sup>33</sup>. Las ideas de don Armengol sobre la tragedia –que no la identifican con el género de las fiestas reales– recalcan su incomprensión de la dramaturgia operística española de principios del siglo XVIII.

## II. EL INCUMPLIMIENTO DE LA VEROSIMILITUD TRÁGICA

Más que de la ópera metastasiana, y en cuanto a la crítica a la dramaturgia de *Angélica y Medoro*, hay una influencia directa e inconfundible del clasicismo francés del siglo anterior en todo lo que don Armengol Anacleto comenta a su supuesto amigo don Panuncio Clitimaco. Los dos seudónimos críticos bien pudieron gustar de la naturaleza satírica y de la «lectura generadora de un modelo de comportamiento»<sup>34</sup> en las comedias de figurón *El hechizado por fuerza* (1698), de Zamora, o *El domine Lucas* (1716), de Cañizares<sup>35</sup> –como así lo hará Ignacio de Luzán<sup>36</sup>–; por lo que la opinión en cuanto al primer dramaturgo parte del reconocimiento que tenía en la época por su dilatada y exitosa carrera, especialmente en cuanto al género del figurón<sup>37</sup>. Precisamente, este

<sup>33</sup> Todavía más sintomático de las dispares y casi contrarias dimensiones dramáticas que las dos posiciones tienen es que el crítico clasicista solamente encuentre una explicación que ha llevado a Zamora a incumplir las tres unidades, cosa que nos presenta como no fundamental para el dramaturgo: «alegan también no quererse dilatar sobre la distribución del asunto y otros pecadillos, que los ingenios tienen por veniales; pero a mí me consta que esta ópera escénica, melodrama, o como la intitulen, se escribió en poco más de veinte días, con los demás encargos» («ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 7).

<sup>34</sup> Marc VITSE, «Tradición y modernización en *El domine Lucas* de José de Cañizares», en *Coloquio internacional sobre el teatro español de siglo XVIII*, Bolonia, Piován, 1988, p. 390.

<sup>35</sup> No obstante, en el mismo texto que centra este trabajo aparecen referencias muy negativas a comedias de figurón de José de Cañizares, de don Armengol únicamente censura con gran ahínco el indecoroso y prosaico lenguaje por el cual están construidas: «Su *Domine Lucas*, calendario de remoques; su *Fregona*, nada menos que *Ilustre*, que inventaría las sentencias de los mozos de mulas, sin explayarme a todos y cada sacrilegio político, poético, porque eran precisos muchos tratados y volúmenes, especialmente en las chocarrerías que llama él graciosidades y entendemos todos» («ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, pp. 10-11). Como se ve, las palabras que dedica don Armengol a Cañizares en ocasiones salen del ataque personal y no tanto literario.

<sup>36</sup> «*El hechizado por fuerza*, de don Antonio de Zamora, es una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática, siéndolo asimismo, con poca diferencia, *El castigo de la miseria*, del mismo autor» (Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, p. 598-599).

<sup>37</sup> Por rasgo genérico, las comedias de figurón cumplían con la *vis comica* fundamental para el buen arte cómico de la máxima horaciana de *castigat ridendo mores*, como sucede en *El hechizado por fuerza*. En palabras de Luzán, la obra está basada en «un clerizante ridículo como el don Claudio de Zamora; y con la experiencia de la risa, del gusto y del aplauso común con que se reciben en los teatros semejantes asuntos bien escritos y bien ejecutados, se verá claramente que los amores y desafíos no son precisamente necesarios para divertir el pueblo. Por lo menos no lo pensaron así los griegos, cuyas tragedias lograban muchos aplausos y deleitaban en extremo al auditorio sin contener semejantes asuntos» (*Ibid.*, p. 566).

género paródico fue visto como reciclaje y la modernización de temas y obras clásicas del siglo anterior, «con el propósito de realzar su propia originalidad al desviarse (de manera más o menos atrevida) del rumbo trazado por su gran antecedente en la historia del teatro español»<sup>38</sup>. Es muy sintomático que, más que referencias a obras o al estilo de estas en general, los dos críticos destaquen la figura de Zamora, de su ingenio y su talento<sup>39</sup>.

Pero, consecuentemente, esa comprensión por el figurón era rápidamente cuestionada en según qué piezas basadas en hipotextos clásicos o materia tradicionalmente propensa para la tragedia clásica. En estas, según el crítico, se cometían errores demasiado graves para eludirlos, mucho menos en el ambiente serio y elevado en el que se desarrollaba la fiesta de abril de 1722 en el Coliseo:

habiendo la historia de Orlando, o sea Angélica y Medoro, seriedad bastante para el regio asunto que promovió el festejo, lo que se diga será siempre con maliciosa superfluidad. [...] Hácense contra el acreditado ingenio de esta melodrama varias objeciones, no sólo fáciles de responder, sino dignas de despreciarse y no referirse.<sup>40</sup>

Es en estas reprimendas donde está el aura clasicista, enemiga acérrima del tratamiento inadecuado de la temática trágica que hacía la dramaturgia barroca, superflua y vulgarizadora, según ellos. Agravando los errores de las versiones de

---

Argumentos similares aportará para alabar las comedias de figurón de Cañizares, especialmente *El Dómine Lucas* (*Ibid.*, p. 599). Es por este motivo por el que pongo en cuestión la razón que dio José Berbel para explicar las referencias de estos dramaturgos barrocos del siglo XVIII: «Por último, dos autores cercanos a su tiempo, Zamora y Cañizares, son juzgados con prudencia, tal vez por evitarse críticas verdaderas por censurar a figuras teatrales que gozaban del aplauso y la admiración del público» (José BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 33).

<sup>38</sup> Renata LONDERO, *art. cit.*, en prensa. La profesora Londero concluye que «uno de los géneros hipertextuales que esgrime cuando relee y reescribe a Calderón es la parodia [...], que transforma creativamente el hipotexto a través de la sátira o de la ironía, para separarse de él y, al mismo tiempo, rendirle homenaje» (*Ibid.*, en prensa.). A la misma reflexión llegó Rafael Martín Martínez cuando, entre otras referencias metaliterarias, analizó la influencia de *El Alcalde de Zalamea* en el entremés *El Sargento Palomino* (Rafael MARTÍN MARTÍNEZ, «De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca», en *Calderón en Europa, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2006)*, eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2002, p. 53).

<sup>39</sup> «Un talento de acreditada habilidad, [...] de admirables versos, limpiísimos y conceptuosos» («ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 6).

<sup>40</sup> «Habiendo la historia de Orlando, o sea Angélica y Medoro, seriedad bastante para el regio asunto que promovió el festejo, lo que se diga será siempre con maliciosa superfluidad. [...] Hácense contra el acreditado ingenio de esta melodrama varias objeciones, no sólo fáciles de responder, sino dignas de despreciarse y no referirse» (*Ibid.*, pp. 3-4).

Boyardo, Ariosto, Quevedo e incluso Bances Candamo, don Armengol considera únicamente *Le Chanson de Roland* (siglo XI) el hipotexto clásico y original de la historia<sup>41</sup>. Por lo tanto, su reproducción y recreación debe asentarse en los parámetros de imitación del ciclo épico nacional de Francia<sup>42</sup>. Así pues, Zamora:

Calumnia las heridas de Medoro, su tiempo, forma y curación; que Escolano y Lexiandre no pudieran haberlo hecho más; los encantos intrusos y no requisitos de Elisa; el viaje a Ereo de Orlando, sin licencia de Epicuro, que tuvo la llave maestra de hacer el viento navegable, nada menos (dicen ellos). ¡Qué furioso estuvo el pobre, tan marido, que luego se conformó con su cornamenta!<sup>43</sup>

La innoble configuración de los personajes, no adecuada a su condición original, conlleva la inverosimilitud de estos y de la vulgarización de lo que significan, por lo que acarrea su ridiculización<sup>44</sup>. De esta forma resulta completamente imposible que la pieza teatral pueda recrear y transmitir la universalidad y la atemporalidad de las pasiones humanas cuya naturaleza es seria debido a la materia de la que proceden<sup>45</sup>. Por lo tanto, para la correcta catarsis mediante el arte, se ha de fabular siempre basándose en la verosimilitud trágica. Esta puede entenderse como la adecuación de la naturaleza trágica y seria inherente a la condición clásica de unos personajes basados en los referentes de los héroes mitológicos o caballerescos –correlaciones medievales estos

---

<sup>41</sup> Sobre el asunto Anacleto dirá que «todo lo anduvieron Mateo María Boyardo, que latamente escribió con fabulosas exageraciones esta máquina; el monje Juan Turpín, por quien atribuye la vulgaridad sus obras al arzobispo Turpín, de donde tomaron celosas precipitaciones y furiosos conceptos los venerables don Francisco de Quevedo y Bances Candamo, en el poema que no acabó el primero, y la comedia que dejó sin corregir el segundo; y el Ariosto, extenso mencionador de las quiméricas fantasías de Orlando y en realidad hizo algunas separaciones, episodios y ficciones, propias de aquella clase de escritos» (*Ídem.*).

<sup>42</sup> Este aspecto nacional es la razón por la que Antonio de Zamora escogió como la materia de la ópera, debido a la representatividad que la historia de Angélica, Medoro y Orlando tenía en unas circunstancias de boda entre miembros de la dinastía Borbón.

<sup>43</sup> *Ídem.*

<sup>44</sup> Esto puede leerse en la denuncia, sarcásticamente, de la impropiedad y del anacronismo del vestuario respecto a los caracteres y costumbres de los personajes: «Un caimán y en traje de indio, leí, y luego marché a la Real Biblioteca para que un amigo (que los tengo), aunque agreste, allí me hiciese ver un libro de trajes de todas las naciones y se puso a reír de que buscase los trajes del caimán. Bien sabemos (dijo) que los hay en todas partes, pero se visten (y aún se desnudan) conforme a los tiempos; y así no se pudo dar punto fijo a el traje indio. Inquirírosle en la cortina y le hallamos caimán hecho y derecho en su vestidura natural, en la parte que asoma. Sería error de la prensa o transcripción. Como el que dijo: en una de colar se entró canalla, con cuyas erratas tienen los caimanes antipatía» (*Ibid.*, p. 13).

<sup>45</sup> En la misma línea que a Zamora, don Armengol le recrimina a José de Cañizares el poco seguimiento de los referentes clásicos para representar tanto las acciones como la pintura de los personajes ilustres de la loa: «pone a Himeneo joven galán y si le hubiese pintado como el tiempo anciano y con alas fuera más viva la demostración, pues saben todos que Himeneo, por su instituto, se describe así» (*Ibid.*, p.12).

últimos de los primeros<sup>46</sup>—. Esto ha de hacerse mediante la imitación perfecta de una única acción elevada —pues no debe haber sobrecarga de elementos que dificulten y distraigan ese proceso—.

Por descontado, don Armengol también subraya la inverosimilitud de algunos comportamientos<sup>47</sup>, el despropósito de algunas acciones<sup>48</sup> y lo innecesario de algunas escenas<sup>49</sup>. La denuncia de la inconveniencia y el desacato de la fábula testifican la clara concepción clasicista en cuanto al tratamiento de la materia dramática:

Hablan mil querellas lastimosas del infeliz Reinaldos de Montalbán, que habiendo sido Par toda su vida, ahora pasa por Non. [...] El triste Yelmo, escudo y bastón del miserable Orlando, que se queda por aquí, yace a los siglos venideros en la constitución deplorable de que le ajen y tropiecen sin verle, ni mencionarle, hasta que por obra pía le recoge un testigo<sup>50</sup>.

Así pues, como más adelante teorizará Ignacio de Luzán<sup>51</sup>, para don Armengol la *imitatio* de la autoridad clásica resulta imprescindible para la verdadera y profunda verosimilitud trágica.

<sup>46</sup> Con estas palabras del prólogo de su *Andrómaca* de 1668 y 1673 Jean Racine reconocía la fidelidad de la formación de los personajes como regla primordial en la composición de la tragedia: «pero verdaderamente mis personajes son tan famosos en la antigüedad, que por poco que se les conozca, en seguida va a verse que los he hecho tal como los antiguos poetas nos los pintaron. No he considerado que me estaba permitido cambiar en nada sus costumbres» (Jean RACINE, *Andrómaca. Fedra*, trad. y ed. Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1982, p. 6).

<sup>47</sup> «Ni aquella medio francesa, medio mora, Agramante, faltriquera perene de Marsilio, que, permitida de la licencia necesaria, dijo sus cuatro versitos alentando la marcha de la inclusa, siendo una reina pegada con mocos» («ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, pp. 6-7).

<sup>48</sup> Valga a modo de ejemplo el siguiente comentario de entre muchos otros: «[Reinaldo de Montalbán], reparando en que los robustos lomos de Pegaso (donde anduvo volando tantas leguas) no le pudieron librar de que se pasase, sin qué ni por qué, inútilmente por cuevas, grutas y desvanes; con haberse observado que este animal había de hacer descenso del monte, y no salir a volar como las grullas de lo bajo, y que el desdeñoso Paladín caminase, sin haber dado siquiera cuatro pullas de barato a Elisa por la sapiente magia con que en el fin de la primera jornada, siendo la acción una en todos, se dividieron cuatro volando, cantando algunos y por su pie los restantes» (*Ibid.*, p. 6).

<sup>49</sup> «Ya hemos llegado, señor mío, a lo que estoy huyendo mucho tiempo hace. Oiga V. m. al Reloj de Palacio gritar la Real aclamación: Tan, tan, tan. ¡Habrà desatino como traer a colación la bajada del reloj de palacio sin venir por arte ni parte!» (*Ibid.*, p. 19). Además de la clara denuncia de lo superfluo y prolijo de esta escena, este comentario resalta que no hay un lugar preferente en la concepción literaria de don Armengol para el reloj como símbolo del tiempo que impasiblemente va avanzando, símbolo, por otra parte, enteramente de la cosmología barroca.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>51</sup> Junto con la bondad de costumbres, la conveniencia, la coherencia de los personajes, otra condición indispensable para la escritura dramática arreglada al arte es la semejanza. Esta «tiene lugar cuando el argumento de la fábula es histórico y se introduce alguna persona cuya inclinación y genio es ya conocido por fama o por historia. En el cual caso el poeta está obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia. [...] De suerte que no será lícito introducir a

Esta crítica también está dirigida a la puesta en escena: los papeles de los héroes fueron interpretados por mujeres ataviadas con un vestuario muy poco indicado. Caroline Bec estudió este aspecto en *Angélica y Medoro* y comentó, precisamente, el malestar de don Armengol al ver los personajes tanto de la loa de Cañizares, «bárbaramente parecidos, y aquel desengañado Júpiter en paños tan indecentes, que no le conocería natal comité»<sup>52</sup>, como los propios de la historia de Orlando, Angélica y Medoro:

Le rôle de Médor, soldat maure rappelons-le, impliquait le port d'un costume comprenant des hauts de chausse (sorte de collant) et une culotte bouffante qui laissait parfaitement voir les jambes de Francisca lors des représentations. Or, ce costume a choqué certains spectateurs. Dans une lettre adressée à l'un de ses amis, Don Armengol, spectateur de cet opéra, décrivait avec ironie et sarcasme l'indécence de la chanteuse comparée à un jeune enfant dans ses langes<sup>53</sup>.

La supuesta lasciva actuación de Francisca de Castro en el papel de América en la loa y de Medoro en la ópera<sup>54</sup> debió de producir tanta admiración y atracción cortesana como repudia por lo indecoroso y censura de la moral cristiana<sup>55</sup>. Don Armengol, por todo lo que hasta aquí se va diciendo, estaría dentro del último grupo que ve incorrecto que los papeles masculinos sean representados por actrices que no esconden su feminidad<sup>56</sup>. El espectáculo mitológico al completo representa para él lo mismo que para Luzán: la caricaturización y trivialización indecente de tan ilustre materia por parte

---

Alejandro Magno cobarde o avaro, cuando la fama y la historia pregonan de él lo contrario» (Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, pp. 556-557).

<sup>52</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 10.

<sup>53</sup> Caroline BEC, *art. cit.*, 2016.

<sup>54</sup> Juan José CARRERAS, *art. cit.*, p. 67.

<sup>55</sup> Caroline Bec trata la importancia que tuvo la feminidad y la imagen atractiva de las actrices-cantantes en la representatividad de la monarquía de Felipe V: «Quelle vision insoutenable! Et pourtant quelle apparition charmante! Toute cette contradiction interne au théâtre et plus encore au théâtre lyrique espagnol de l'époque constituait un ses attrait. [...] Cette mise en valeur tout d'abord contradictoire de la voix et des attributs féminins a permis de forger l'image de la grandeur de la monarchie espagnole et de la nouvelle dynastie Bourbon comme elle a pu créer un nouveau statut artistique de la comédienne-chanteuse, symbole de la grandeur artistique du royaume espagnol» (Caroline BEC, *art. cit.*, 2015, p. 31).

<sup>56</sup> En este aspecto, Bec observa este aspecto que caracterizó la actriz-cantante Rosa Rodríguez: «L'apparition de la mujer varonil ou femme déguisée en homme constitue un autre héritage tantôt comique tantôt sérieux du théâtre baroque espagnol qui se révèle désormais un motif de l'opéra espagnol de la première moitié du XVIIIe siècle. Une femme vêtue comme un homme, un soldat, d'autant plus dans le registre comique, transformant sa voix de façon grotesque dans des jeux de consonances et d'assonances fortes devait certainement attirer le regard et captiver les spectateurs, notamment par les éléments dramatiques espagnols aisément reconnaissables par tous» (*Ídem.*).

del autor de *Angélica y Medoro* al haber «dado a los héroes antiguos de Grecia y de Roma las mismas costumbres que se ven hoy día en París y en Madrid»<sup>57</sup>.

Así pues, el primer gran indicador plenamente clasicista de Armengol es la obligación de género trágico de toda aquella pieza cuyo argumento esté basado en «sucesos ruidosos entre ellos y a ciertos héroes y personas muy nombradas de algunas familias, [...] de cuyos sucesos y nombres ya notorios al vulgo sacaban los argumentos de sus tragedias»<sup>58</sup>, tal y como lo dirá en 1737 Ignacio de Luzán. La máxima basada en Aristóteles –aunque el aragonés la matizará y la adaptará a los nuevos tiempos, sometiendo la autoridad al examen de la razón que le impulsó el cartesianismo<sup>59</sup>– de que la temática determina el género<sup>60</sup> está en la base de las objeciones al tratamiento en la ópera de héroes de la talla de Orlando, Reinaldo o Medoro. Por lo tanto, la responsabilidad de don Armengol con la verosimilitud trágica le hace denunciar «el gravísimo reparo de que ni fue suministrado el olvido, como se practica, ni deja de haber error considerable en el método que rompe y desfigura»<sup>61</sup>.

Sin abandonar la preocupación por el seguimiento de la imitación adecuada y decorosa de la que carece la ópera, la aguda crítica también recae sobre el «que hizo la loa y sainete, que no tienen hechura»<sup>62</sup>. Sin entrar en el gran desagrado que es para el crítico el lenguaje y la indecorosa pintura de vulgares personajes, como se verá más adelante, con José de Cañizares las reprobaciones y censuras son afiladas y satíricas por igual. Entremezcladas con lo que parece verdadera desidia hacia el otro madrileño, don Armengol se centra a partir de la mitad del documento en lo que es un auténtico vituperio hacia la obra y la persona de Cañizares<sup>63</sup>. Esta poca fidelidad clásica de Cañizares la tomará Armengol como centro de sus reprimendas al advertir la poca o

<sup>57</sup> Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, pp. 556-557.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>59</sup> Cfr. José BERBEL RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 59-61. Para un mayor conocimiento sobre este aspecto de cuestionamiento de la autoridad de Aristóteles mediante las corrientes seculares más progresistas de su tiempo, véase Russell P. Sebold, “La actitud de Luzán ante la autoridad. Su cartesianismo y su eclecticismo”, en Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, pp. 46-60.

<sup>60</sup> «El mérito y la autoridad de Aristóteles, especialmente en este asunto, requiere, con justa razón, que no omitamos la idea que nos dejó de la tragedia en su definición “La tragedia –dice– es imitación de una acción grave, o, como otros quieren, ilustre de una justa grandeza, con verso, armonía y baile, haciéndose cada una de estas cosas separadamente, y que no por medio de la narración, sin por medio de la compasión y del terror, purgue los ánimos de ésta y otras pasiones» (*Ibid.*, p. 486).

<sup>61</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p.5.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>63</sup> Incluso le acusa de plagiar obras de otros autores anteriores: «Sus Amazonas, que envuelven (con el disimulo de ser de España) el loco atrevimiento, que fuera grande aun en ingenio (que mereciese tal nombre) de haberle escrito por Solís la misma idea» (*Ibid.*, p. 10).



nula capacidad de poder configurar una obra teatral adecuada a los cánones del buen gusto: el poco conocimiento del idioma griego o latín, «que no ha visto ni oído el loísta»<sup>64</sup>. Precisamente este hecho le impide basarse directamente en los textos clásicos, modelos de imitación ineludibles, por lo que «este papalista no entiende la *Eneida*, ni en sus escritos ha demostrado jamás tener parentesco con sus episodios»<sup>65</sup>. Además lo culpa de:

la impiedad de aquella redícula mentirosa, inconsecuente traducción de la Efigenia que de sacrificio en mojiganga, sin algún predicado de los que inscribe el original, solo contiene un enredo perdurable, cadena desatinada de introducciones y falsedades con sus retazos de rapiña, como él sabe, pues se escudó antes de que le hiciesen la pregunta.<sup>66</sup>

Don Armengol hace referencia a la representación en el otoño de 1721 del intento de tragedia clásica *El sacrificio de Ifigenia* de José de Cañizares. La mala interpretación de los episodios mitológicos y el libertinaje del tratamiento de sus fuentes son inadmisibles para el teatro clasicista. El intento de imitar la tragedia de Racine por parte de José de Cañizares hace que, irremediabilmente, le parezca al crítico un insulto y un adefesio que sacrifica la brillantez de la obra del francés<sup>67</sup>.

Así pues, esta pieza de Cañizares no era más que una comedia heroica en cinco actos con sus graciosos (Pellejo y Lola), cosa, por otra parte, muy lógica debido a la naturaleza eminentemente barroca del dramaturgo –exactamente igual que le ocurre a Zamora, como se ha visto antes–. Aunque plenamente consciente de la necesidad de adaptación a la dramaturgia clasicista por las circunstancias palaciegas de su creación y la demanda de los espectadores cortesanos –como intentó con relativo acierto también en 1708 con la zarzuela *Acis y Galatea*<sup>68</sup>–, el aspecto clasicista teórico de las fiestas

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> «En 1716 el propio Cañizares intentó ya escribir una “comedia a la francesa”, *El sacrificio de Ifigenia*, imitada de la *Iphigénie* de Racine, cuya representación duró catorce días, de septiembre a octubre de 1721, [...]. La obra, escrita predominantemente en versos octosílabos y endecasílabos, se reduce a “menos enredo en la fábula, menos versos y más actos”; [...] es decir, que la poca imitación que no sin dificultad se puede advertir en ella no pasa de un formalismo sumamente elemental; [donde] Ifigenia y Aquiles discretan en los mismos términos que los galanes y las damas de las comedias» (René ANDIOC, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987, p. 324).

<sup>68</sup> Es este un temprano ejemplo que confirma la enorme influencia que tuvieron los gustos de los reyes en la introducción de la música operística italiana y, por lo tanto, de la dramaturgia clasicista poético-

reales de Cañizares solamente atendía a elementos superficiales y básicos. A pesar de las necesidades de modernización de la dramaturgia barroca tanto de Zamora como de Cañizares<sup>69</sup>, este último quebrantaba rotundamente los principios esenciales de la tragedia clásica, tal y como muy claramente don Armengol ha declarado a propósito de *El sacrificio de Ifigenia*. Justamente, la concepción estructural de la obra teatral que tanto Cañizares como Zamora tienen –heredera en esencia del arte nuevo de Lope de Vega– impide que los intentos a la adecuación la regla de las tres unidades pueda suceder satisfactoriamente:

El autor barroco presenta el acontecimiento mismo, es decir, un desarrollo, una serie de puntos sucesivos; introduce en su obra el tiempo y, por consiguiente, el espacio. Racine elimina el tiempo, le impide que actúe en el interior de la obra. La pasión de Fedra no se desarrolla, estalla; no tiene que formarse o madurar, pues ha llegado a su grado más alto de maduración; tampoco tiene que transformarse o decaer, sino que únicamente puede hacer el vacío a su alrededor<sup>70</sup>.

Los dos dramaturgos criticados por don Armengol no pueden subyugar herméticamente la acción, el espacio y el tiempo a la unidad racional aplicada al arte; no está en la naturaleza de sus preceptivas teatrales y visiones creadoras reducir la libertad de expresión de la cosmología barroca que proyecta hacia fuera todo lo que sobre las tablas se representa. En este punto, por lo tanto, don Armengol encuentra desligado del buen gusto que, «siendo la acción una en todos, se dividieron cuatro volando, cantando algunos, y por su pie los restantes»<sup>71</sup>. Las exigencias de una escritura acomodada a las reglas aristotélicas será una constante en la manera de concebir la obra dramática por la

---

musical: «en total sería una hora de canto, que le gustaría especialmente a Felipe V después de sus experiencias en Milán; [...] además, el tema era conocido ya por el monarca de su época de pupilo de Fénelon [...]. Además del moderado clasicismo en las tres unidades dramáticas y, en cierta medida, seguro que también agradaría al rey el ahorro económico con que se puso en escena *Acis y Galatea*. Estos podrían ser los motivos del éxito en la corte de un dramaturgo novel como Cañizares» (José de CAÑIZARES, *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati, Madrid, Iberoamericana-Vervuert – CSIC, 2011, pp. 115-116).

<sup>69</sup> Pueden aplicarse perfectamente a Zamora estas palabras de Marc Vitse: «lejos de que el inmenso acervo dramático áureo le aparezca Cañizares como una fuente indiferenciada para llevar a cabo un informal sincretismo, lo que comprobamos, por parte suya, es un manejo asiduo de las técnicas calderonianas, pero un manejo informado por el espíritu que fue característico de la primera generación del siglo precedente, es decir, esa generación acaudillada por Lope y Tirso, y tendente a promover un ideal de deseable modernización» (Marc VITSE, *art. cit.*, p. 393).

<sup>70</sup> Jean ROUSSET, *Circe y el pavo real: La literatura del Barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009, p. 365.

<sup>71</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, pp. 5-6.

estética clasicista francesa, incluso cuando este hace adaptaciones del teatro barroco español<sup>72</sup>. Como se va viendo, el criterio del misterioso seudónimo se fundamenta en que la única verdad artística reside en el arte y en su condición, precisamente, mimética. Así pues, y como dirá Feijoo, «solo de un modo se puede acertar; errar, de infinitos»<sup>73</sup>.

La falta de una correcta adecuación de la materia y de la estética a las circunstancias serias y elevadas de la fiesta afectará también a la música<sup>74</sup>. Su opinión y crítica sobre la música acerca don Armengol a Benito Jerónimo Feijoo y al parecer de este último sobre la inadmisibles adecuación de la música nacional según la ocasión y las circunstancias (teatro o templo), fruto de la invasión, según el benedictino, de la música operística italiana por parte del compositor Sebastián Durón (1660-1716)<sup>75</sup>. No obstante, no se percibe en don Armengol la desidia que los críticos neoclásicos posteriores tendrán sobre la música en el teatro<sup>76</sup>. Este aspecto lo posiciona más en el

---

<sup>72</sup> Philippe Quinault adaptó la comedia calderoniana *El galán fantasma* (1637) en *Le fantôme amoureux* (1656). Noelia Iglesias concluye del estudio comparativo entre ambas obras que «Quinault varía, suprime o reduce ciertos elementos [...] a las tres unidades dramáticas clásicas, por lo que logra concentrar una única acción, en un solo lugar, y a un discurrir en veinticuatro horas. La estructuración en cinco actos, la verosimilitud o el decoro a los que somete también el dramaturgo su pieza contribuyen, asimismo, a adecuarla al tono que requería el teatro galo de la época» (Noelia IGLESIAS IGLESIAS, «La negación de lo barroco en la adaptación de Quinault de *El galán fantasma* calderoniano: un caso de recepción del teatro español en Francia» en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. Pilar Caballero-Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintés, Barcelona, PPU, 2011, pp. 276-277); pp. 267- 277.

<sup>73</sup> Benito Jerónimo FEIJOO, *Teatro crítico universal*, ed. Ángel-Raimundo Fernández González, Madrid, Cátedra, 2006, p. 80.

<sup>74</sup> «El maestro que la ordenó será científico y muy hábil en composición, y contrapuntos, pero sin alguna inteligencia de la que distingue a la iglesia del teatro» (*Ibid.*, p. 8).

<sup>75</sup> Según Antonio Martín Moreno, «lo que fundamentalmente reprochaba Feijoo a Durón era la introducción en España del estilo teatral de los italianos [...], y, también, la mala aplicación de la música al texto por parte de Durón. Feijoo defendía que la música debía ser acorde con el sentido general de la letra, no con la significación particular de cada palabra» (Antonio MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensianos, 1976, p. 144). En contraposición, en el discurso XIV «Música en los templos» del *Teatro Crítico Universal*, Feijoo alaba, precisamente, el estilo de la música teatral de Antonio de Literes, «compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio y que no abandona aun en los asuntos amorios y profanos; de suerte, que aún en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza que solo se entiende con la parte superior de la alma y de tal modo despierta la ternura que deja dormida la lascivia» (citado por *Ibid.*, p. 123).

<sup>76</sup> Es importante anotar que, por lo poco que se habla de la música, las críticas no van en la dirección de Feijoo hacia la música en el teatro de manera genérica: «Y como si no bastara para apestar las almas ver en la comedia pintado el atractivo del deleite con los más finos colores de la retórica y con los más ajustados números de la poesía, por hacer más activo el veneno, se confeccionaron la retórica y la poesía con la música [...] Lo que hizo el autor de la comedia fue propagar la noticia de modo que se extendiese a todo género de gentes; porque no hay medio tan eficaz para vulgarizar una historia como plantarla en solfa en una comedia» (citado por *Ibid.*, p. 157). Esta crítica a la verosimilitud trágica también estará en Luzán: «La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas, [...]. Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que n es del todo acertado, y que

entorno clasicista francés del siglo XVII –que tenía la *tragédie lyrique* de Quinault y Lully como máximo exponente del teatro palaciego– que en el plenamente neoclásico de Luzán<sup>77</sup>.

Así pues, muy posiblemente tanto don Panuncio como don Armengol hubieran leído las obras de Racine o de Corneille cuando, en 1722, fueron espectadores de *Angélica y Medoro*<sup>78</sup>. El respeto por el hipotexto clásico y la verosimilitud trágica de los libretos de Metastasio y, sobre todo, de autores franceses se yerguen, entonces, como referentes para el análisis y comparación críticos de la ópera de Zamora. Como se va viendo, las discordancias van mucho más allá de un desajuste estético y más bien en las condiciones infranqueables del género que él contempla como el trágico<sup>79</sup>.

### III. LA “AGUDEZA INCOMPLEJA” DEL LENGUAJE POÉTICO

El grave incumplimiento de la verosimilitud trágica en el común de la fiesta destapa otro de los aspectos que más indignación provocó a don Armengol. Muy especialmente a lo relativo a los comentarios sobre la loa de Cañizares, el crítico incordia con suma ironía el lenguaje simbólico propio de la representatividad alegórica de la pieza de teatro breve: «la guirnalda divisa tiene el universo comprendido en ella. No consentirá el Zar de Moscovia esta ponderación; yo apostaré que los siete Cantones la disputan, y

---

mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actor hábiles y diestros, que todo el primor de la música» (Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, p. 575).

<sup>77</sup> La opinión de don Armengol, por los comentarios a la música de *Angélica y Medoro*, habría de ser pareja a la de Feijoo en relación al compositor Antonio de Literes (1673-1747), «compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio y que no abandona aun en los asuntos amatorios y profanos; de suerte, que aún en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza que solo se entiende con la parte superior de la alma y de tal modo despierta la ternura que deja dormida la lascivia» (citado por Antonio MARTÍN MORENO, *op. cit.*, p. 123).

<sup>78</sup> La traducción y difusión de las obras de los clásicos franceses contó con la promoción directa de la institución real con la llegada de los Borbones: «en el tercer lustro del siglo, la influencia del regalista Macanaz y el propósito de algunas personalidades de congraciarse con la dinastía a la que poco antes habían combatido, abren paso, bajo los auspicios de la poderosa Madame des Ursins, a la primera gran infiltración cultural francesa que, en el ámbito teatral, se plasma en el fomento del drama ajustado a reglas y en el apoyo a la traducción de los tres grandes clásicos transpirenaicos: Corneille, Molière y Racine. De este último adapta José de Cañizares *Iphigénie en Aulide*, que transforma en *El sacrificio de Efigenia*, sin duda poco antes de 1715, año en el que Isabel de Farnesio destierra a la princesa de los Ursinos» (Ana Cristina TOLIVAR ALAS, «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones», en *Teatro y traducción en la España del siglo XVIII*, eds. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 71-72).

<sup>79</sup> «La valoración positiva o negativa de Racine por la intelectualidad española de la época de los primeros Borbones, vendrá dada por la ideología ilustrada o conservadora de quienes emiten juicios sobre su arte» (*Ibid.*, p. 60).

que los venecianos la sienten»<sup>80</sup>. Parece ser que don Armengol encuentra la retórica tan exageradamente abstracta e inflamada como ripia la adulación a la monarquía –que no ridiculización del acto encomiástico al poder real, sino un tributo del reconocimiento del gobierno del rey–. Continúa la censura de la loa con un auténtico vituperio del estilo del madrileño, emitiendo con gran sorna un claro cuestionamiento sobre la capacidad de creación de poesía dramática adecuada al tiempo. La policromía tanto lingüística como retórica<sup>81</sup>, la adjetivación en algunos casos redundante –él se refiere a ello como anacolutos– y el lenguaje poético con continuas referencias simbólicas e incluso alegóricas es para Armengol una señal recalcitrante de la poca claridad y aptitud para la poesía del madrileño, además de ser una muestra patente del anacrónico y anticuado lenguaje<sup>82</sup>. Como es lógico, la excesiva carga conceptista y el ahogo retórico de fórmulas gongorizantes ya exhaustas hacen que esta expresión experimenten una progresiva pérdida del yo poético<sup>83</sup>, con la consecuente afectación a la sinceridad de la palabra que capta el público<sup>84</sup>. No extraña encontrar, pues, valoraciones de los dos dramaturgos que participaron en la fiesta real de 1722 que arremetieran directamente contra ese lenguaje vacuo y superficial.

Tanto *Angélica y Medoro* puede concebirse como paradigma del barroco español del siglo XVIII como las palabras de don Armengol primera muestra de la ruptura del hecho teatral barroco. No obstante, el crítico representa la culminación de una reacción que clamaba por una reforma teatral. Bances Candamo es claro en este asunto en la redacción de la segunda versión de *Teatro de los teatros* (1693):

---

<sup>80</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 16. Otro ejemplo de burla al lenguaje representativo de la loa es: «El adorado Philipo (sentando, que no es frase respetuosa ni sumisa la de la adoración) hallo más abajo, a quien el alma adora. Pensó (como es ingenio que lo hace) que hablaba místico, y que en la vía contemplativa adora, y adorado no son lo mismo. ¡Pobre gramática!» (*Ibid.*, p. 19).

<sup>81</sup> Ejemplo de ello es el comentario del siguiente verso de la loa: «*un peñasco florido de amarantos y verbenas*: ¡estupendo privilegio de los peñascos!, que si otros los difinen áridos, rústicos, etc., aquí se les halló el encage de floridos; pero los amarantos y verbenas, ¿por qué? ¿No podían haber sido otras flores y no aquellas? Vaya por Dios» (*Ibid.*, p. 13).

<sup>82</sup> Ejemplo de esto último es el siguiente comentario: «Ahora hemos de seguir el sentido encomiástico: *Peina la nieve el anciano asombro del Valle*: Vamos, que peinar nieve un viejo es metáfora singular y sea asombro de la corte, cuanto más del valle es menos extraño, porque un viejo lo asombra todo, pero como no hay regla sin excepción, nadie se asombrará de sus antiguos disparates» (*Ibid.*, p. 16-17).

<sup>83</sup> Cfr. Jesús PÉREZ MAGALLÓN, «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 103:2, 2001, p. 459.

<sup>84</sup> La poesía poético-musical de la ópera no deja de ser poesía que se escribe «con el pensamiento puesto en el auditorio al que va dirigida y ante el que va a ser recitada, cantada o leída» (Aurora EGIDO, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro», en *Edad de oro*, 1988, vol. 7, p. 79).

Me ha movido a esto no el defenderlas [las comedias], sino el conocer con ingenuidad que para quitar escrúpulos (por escribirse sin arte) necesitan de alguna reforma que las ponga ajustadas de todo punto a las reglas con que se permiten [...] lo cual no se puede hacer sin imponerle preceptos fijos, ajustados al arte y al decoro.<sup>85</sup>

Bances Candamo, a diferencia de Zamora y Cañizares en este aspecto, siente la necesidad de adecuar una preceptiva que las ordene tanto en su estructura dramática como el reflejo estético y lingüístico de aquella. Por ello, es más que probable que el asturiano conociera el trabajo de Francisco Gutiérrez de los Ríos. En su *Hombre práctico* de 1686 ya promulgaba huir de esa poesía degradada de su tiempo para una vuelta al tiempo en el que la manera clara, sincera y precisa aupaba el castellano hasta las máximas alturas que ha conocido<sup>86</sup>. En ese contexto, es más que probable que don Armengol ya no solamente estuviera al corriente de la obra de Bances Candamo y Gutiérrez de los Ríos, sino que se sintiera próximo a las ideas de este último acerca de la imitación clásica como fundamento para la creación dramática de piezas serias y de condición elevada. De esa manera la claridad y sencillez en el lenguaje posibilitan la verosimilitud trágica y las unidades en el sentido aristotélico adecuadas al buen gusto clásico. El desmesurado valor estético que se le otorga al conceptismo y la agudeza incompleja de Gracián hace que la poesía de la segunda mitad del siglo XVII se caracterice por «su falta de concisión, manifiesta en la incapacidad de condensar en composiciones reducidas sus conceptos e ideas»<sup>87</sup>, en palabras de Alain Bègue. A pesar de las convenciones cortesanas de ostentación que la poesía –sea lírica como dramática–

<sup>85</sup> Francisco BANCES CANDAMO, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>86</sup> «Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, el Tasso, Cornelio, Violo, los Argensolas, Solís y otros griegos, franceses, italianos y españoles, imitadores de la antigüedad en la propiedad, claridad y concepto o sentencia, son los maestros o regla de esta república poética, que así la podemos llamar, viendo que el hermoso ornato de la mitología, o fábulas antiguas nos dan en ella [...] un campo muy extendido y hermoso a la profesión poética, en que debemos despreciar toda la oscuridad, equívocos y vulgarismos que en algunos modernos la podían hacer poco estimable» (Francisco GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, eds. Jesús Pérez Magallón y Rusell P. Sebold, Córdoba, CajaSur, 2000, p. 165).

<sup>87</sup> Alain BÈGUE, «‘Degeneración’ y ‘prosaismo’ de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104, 2008, p. 34. El concepto de agudeza incompleja de Gracián –que aparece en *Agudeza y arte de ingenio*– aplicado a la poesía de finales del siglo XVII fue desarrollado por Jesús Pérez Magallón, quien lo define de la siguiente manera: «en tales poemas el único hilo que une las estrofas es el tema que actúa como idea unificadora alrededor de la cual se crea un indeterminado número de conceptos, imponiéndose, pues, la inclinación hacia lo epigramático yuxtapuesto –influencia mayor en el auge del estilo conceptista en España–» (Jesús PÉREZ MAGALLÓN, *art. cit.*, p. 459).

tenía y las expectativas, precisamente codificadas, de ornato y belleza que despertaban en el público cortesano<sup>88</sup>, la expresión poética de Zamora y Cañizares era totalmente contraria a la, en este caso, verosimilitud lírica que tanto la materia trágica como la ocasión regia pedían. El crítico seudónimo advierte, pues, exactamente la misma demanda en el plano dramático que años atrás llevaba habiendo en la esfera poética, y que no consiguió Bances Candamo: el cambio de paradigma del propio lenguaje poético que promueve una mayor correlación entre la claridad y, sobre todo, la sinceridad de lo que se dice; un «acercamiento –casi una superposición– entre el sistema expresivo y su significado»<sup>89</sup>.

#### IV. LA VULGARIZACIÓN BURLESCA DEL LENGUAJE DRAMÁTICO

No obstante este rasgo engrosa el listado de desavenencias por el dispar concepto poético y literario entre los dos mundos, la mayor objeción que don Armengol hace al lenguaje de los dramaturgos barrocos es el degenerado prosaísmo, la indecencia y la extrema ordinarietàz que se encuentran tanto en la ópera como en las piezas breves. Don Armengol, decepcionado por el conocimiento de una buena y melodiosa versificación de Zamora, denuncia la poca adecuación y la ruptura del decoro que advertirá mucho más que una crítica de estilo:

En lo que hace más fuerza y he tenido mis dudas más indiferentes es en que un talento de tan acreditada habilidad cayese en el *pi*, el *carcar*, *quiquiriquí*, el *clo* y el *hau*, *hau* lobuno que, en descuidándose con el acento de la última letra, viene a ser muy escrupuloso y agudo el sonido. Bien saben todos que sus admirables versos, limpísimos y conceptuosos no han menester están tranquilas y que ponga semejante ejemplar un hombre tan maduro para las chapucerías con que estropean, inficionan y aniquilan un idioma tan bello, tan fecundo y tan florido como el castellano, a pesar de los muchos primores que en estilo jocoso y serio hallaron forma de escribir los pasados es caso deplorable<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> «Probablemente, los asistentes tenían ya un determinado horizonte de expectativas que les alejaba de considerar esa estructura como algo negativo, según criterios exclusivamente líricos» (*Ídem.*).

<sup>89</sup> Alain BÈGUE, *art. cit.*, 2008, p. 34.

<sup>90</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 6.

La comicidad de bajo estrato apoyada en recursos de género onomatopéyico ponen el grito en el cielo de don Armengol, que encuentra bufonesca, ridícula y no a la altura de la gravedad del tema y del género la inclusión de tanta risa fácil y ordinaria por parte del gracioso –aquel gran incomprendido y denostado por el clasicismo<sup>91</sup>–. Precisamente, la comicidad costumbrista y jocosa de la que fue adalid en esta ópera hispana Malandrín, criado de Orlando, debió de parecer a la razón de estas dos figuras de educación y gustos modernos adefesios grotescos en palacios de cristal y mármol blanco desde el principio de la representación:

ORLANDO Haz llamada, Clarín.  
 MALANDRÍN Si a la otra parte,  
 donde fue sus buñuelos Marte,  
 ¿habrá llegado el ruido?<sup>92</sup>

Como se ha visto antes en relación a la figura del gracioso, la naturaleza híbrida de mezclar lo trágico con lo cómico –a Orlando, a pesar de sus deficiencias en la verosimilitud trágica, con un villano que muy bien representa su nombre– repercute también en la valoración del lenguaje, en una ruptura de la fundamental verosimilitud entre el ser y el parecer de la jerarquía social de los personajes trágicos<sup>93</sup>. Más todavía si en el lenguaje poético-musical español –heredado del operístico italiano– «cette grande présence musicale de la chanteuse *gracioso* représente le climax du comique dans un oeuvre de ton essentiellement noble selon le schéma renouvelé de l’opéra espagnol»<sup>94</sup>. Esta vulgarización y proceso de prosaísmo mancha el lustre marmóreo de la leyenda con chabacanerías y modales propios del pueblo llano y bajo<sup>95</sup>. La demasiada llaneza de

<sup>91</sup> «Pero si se niega a admitir el contrapunto del gracioso en medio de una escena dramática, no se debe únicamente a la incompatibilidad teórica de la risa y de la gravedad, sino que además les resulta intolerable ver dialogar familiarmente dos o más personajes pertenecientes a clase distintas, por no decir opuestas; aquello equivalía a una negación de la jerarquía social conducente a la confusión de clase» (René ANDIOG, *op. cit.*, p. 525).

<sup>92</sup>[Antonio de ZAMORA], *op. cit.*, 1722b, f. 10r.

<sup>93</sup> «La poética clasicista usó, como criterio para marcar la jerarquía genérica, la noción de imitación universal de acciones de seres ilustres, de donde deriva la distinción de tragedia y poema épico frente a comedia. [...] El Neoclasicismo observa escrupulosamente esta jerarquía, de modo que el rango elevado de los personajes es condición indispensable para la existencia misma del poema trágico, al menos en el doble eje de la emisión y de la recepción» (José BERBEL RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 166).

<sup>94</sup> Caroline BEC, *art. cit.*, 2016, p. 31.

<sup>95</sup> Véase la semejanza del parecer de don Armengol que supone la rebaja del lenguaje teatral en Zamora y en Cañizares con la opinión de Manuel Gallinero, en la censura de 1737 de la *Poética* de Luzán, sobre Lope de Vega: «pudiera ser la censura más tolerable, a no ser la risa y el desprecio del todo insufrible,



la expresión, o la insulsez y trivialidad del concepto del que don Armengol se queja en *Angélica y Medoro* ha de entenderse dentro de la crítica a la poesía de finales del siglo XVII, como antes se ha visto.

Pero en el aspecto del prosaísmo degenerado, según los clasicistas, tiene un papel fundamental el *genus humile*<sup>96</sup> que invade todos los nuevos intentos de renovación poética en correlación con el nuevo público. En ella la cotidianidad, el realismo y el costumbrismo adquiere tonos burlescos y jocosos que antes no había tenido la poesía culta. Este juego de provocación lleva a la poesía a estar «decididamente orientada hacia la búsqueda de la complicidad del lector, lo que generará esa sensación de falta de sentimiento que denunciarán los teóricos, críticos y poetas anteriores»<sup>97</sup>, como lo será don Armengol. Por esa razón, son inadmisibles, esta vez en la loa de Cañizares, las cacofonías representantes del bajo estamento, relacionadas con la ignorancia y pobreza del vulgo y totalmente inadecuadas en una cita regia: «¡infeliz lengua castellana, reducida a estos absurdos groseros! [...] pero sus amores y *sus reyes se le han vuelto busca-pies, y por eso su corazón hace viva, viva, tripi, trape, tron, tron*. ¿Qué griego, caldaico, hebreo o diablo es *tripi trape*? Pero ya confiesa que es idioma de su corazón»<sup>98</sup>. Cañizares es totalmente consciente de ese idioma inconcebible para don Panuncio. Pero, precisamente, por su connotación popular, ese lenguaje es prosaico en unas actuales circunstancias porque reproduce, conecta y sigue el propio del público del principal sustento económico de Cañizares –y también de Zamora-: los corrales de comedias<sup>99</sup>.

Si el lenguaje costumbrista, vulgar e indecorosamente burlesco es uno de los puntales con los que los dramaturgos intentan conectar con el público popular, en la censura del crítico se esgrimen también razones ideológicas propiamente del nuevo siglo y de la modernidad que supone. Aunque esos recursos burlescos y jocosos sean muy del gusto del público, la multitud de la misma opinión no quita su error a ojos de la

---

porque este autor, condescendiendo con la ignorancia del vulgo, se vio precisado a escribir en otro método, desviándose alguna vez de los preceptos del arte, por acomodarse al gusto de los poco inteligentes» (Manuel Gallinero, «Censura», en Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, p. 138).

<sup>96</sup> Alain Bègue desarrolló de esta manera el concepto: «la presencia del *genus humile* manifiesta que, por tradición genérica y/o peculiar voluntad creadora, los poetas encontraron su inspiración en la cotidianidad –real o no– más insulsa y, en numerosas ocasiones, tosca» (Alain BÈGUE, *art. cit.*, 2008, p. 22).

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>98</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>99</sup> Cfr. José de CAÑIZARES, *op. cit.*, 1983, p. 90.

única luz que puede haber en el comportamiento de los hombres. Por este motivo don Armengol critica con vehemencia las estereotipadas burlas y tópicos por los cuales tomó forma el sainete de José de Cañizares, titulado *El montañés*:

¡Qué furia! ¡Qué enojo, ira o aborrecimiento tiene esta fantasma de chilindrinas con mis pobres paisanos los montañeses, gente de tan buen natural como se ve! No me quiero olvidar de andaluces, gallegos y vizcaínos. [...] Una u otra chanza del estilo, resabio o defecto de cada provincia se pudiera tolerar; pero alquilar primero y después instituir *emphiteusis* sobre las costumbres para ganar los escudos que este mojianguero le fructifica el estiércol del Pegado, es cosa fuerte y no sufrible<sup>100</sup>.

Esta apropiación indebida por parte del madrileño del derecho de burla de los habitantes de las montañas de Santander y Burgos –que el crítico se refiere como el derecho real de la enfiteusis<sup>101</sup>– deja entrever los prejuicios de la corte hacia las zonas rurales o de la periferia. La defensa de don Armengol puede ponerse en paralelo a la crítica de Feijoo al llamado amor de la patria particular. No solamente el paisanismo es una postura tanto ideológica como de costumbre falto de razón, sino que este desvirtúa la grandeza de la única unidad patria que ha de haber –la española–. Y ha de ser así porque «las divisiones particulares que se hacen de un dominio en varias provincias o partidos son muy materiales, para que por ellas se hayan de dividir los corazones [...]; en vez de ser útil a la república, le es por muchos motivos nocivo»<sup>102</sup>. Del mismo modo que el beneditino, don Armengol condena el sentimiento de superioridad de una región respecto a otra como confrontación inútil de una misma nación, por lo que la burla de las imágenes prototípicas y estereotipadas –como antes el tratamiento de la materia, la historia y los personajes– es reconocida como visión no solamente antigua y chovinista, sino errada y falta total a la verdad propia del ignorante vulgo<sup>103</sup>.

<sup>100</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 22.

<sup>101</sup> Según la 23ª edición del *DRAE*, «enfiteusis» es «cesión perpetua o por largo tiempo del dominio útil de un inmueble, mediante el pago anual de un canon y de laudemio por cada enajenación de dicho dominio».

<sup>102</sup> Benito Jerónimo FEIJOO, *op. cit.*, p. 112.

<sup>103</sup> «Que la voz del pueblo está enteramente desnuda de autoridad, pues tan fecundamente la vemos puesta de parte del error. Cada uno tiene por infalible la sentencia que reina en su Patria; y eso sobre el principio que todos lo dicen y sienten así. [...] ¿Por qué ha de estar más vinculada la verdad a la voz de este pueblo que a la del otro? ¿No más que porque este es pueblo mío, y el otro ajeno? Es buena razón» (*Ibíd.*, p. 92.)

## V. CONCLUSIONES

La preocupación y el celo de don Armengol por el lenguaje conectan con la reflexión de «las chapucerías con que estropean, inficionan y aniquilan un idioma tan bello»<sup>104</sup>. El estado de la lengua castellana, por lo tanto, se presenta como una de las principales recriminaciones que compartirá con los reformistas de la literatura del siglo XVIII, a pesar que, como Mayans y Luzán, valorará ejemplos individuales de autores barrocos<sup>105</sup>. La mezcla de la cotidianidad con el lenguaje gongorizante que Zamora y Cañizares reflejan en sus teatros es muestra de la evolución que la cultura barroca de entre siglos estaba buscando<sup>106</sup>, como ocurre en la fiesta real *Angélica y Medoro*. Pero para don Armengol son unos textos que violentan a todos los niveles la verosimilitud trágica que debería tener tanto por la fuente clásica de la materia como por las célebres e ilustres circunstancias de su creación. Este vicio fue uno de los caballos de batalla de los primeros clasicistas españoles, entre los que se sitúa el seudónimo don Armengol, a quien se le podría aplicar perfectamente estas palabras de Jean Rousset: «se comprende que un espíritu formado en la visión clásica no pueda ver en el barroco otra cosa que desorden, “irregularidad” o falta de conclusión»<sup>107</sup>.

Los criterios de evaluación de don Armengol, como se ha ido viendo, son muy próximos al modo con el que la crítica neoclásica siguiente tratará todo teatro que no se

---

<sup>104</sup> «ARMENGOL ANACLETO», *op. cit.*, p. 6.

<sup>105</sup> Don Armengol se refiere a los «venerables don Francisco de Quevedo y Bances Candamo» (*Ibid.*, p. 4.), del mismo modo que alaba a Calderón y Solís (*Ibid.*, p. 7). En cuanto a la valoración de Gregorio Mayans, Jesús Pérez Magallón declaró que: «es innegable que su valoración del cultivo de las letras en el XVII no es en absoluto de tajante decadencia, aunque no queda duda de que las cualidades clásicas –y clasicistas– del lenguaje y del estilo difícilmente pueden encontrarse en el barroco» (Gregorio MAYANS, *Escritos literarios*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Taurus, 1994, p. 62). Luzán, por su parte, dirá que «es cierto que si un Lope de Vega, un Calderón, un Solís y otros semejantes, hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias que serían la envidia y admiración de las demás naciones» (Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, p. 150).

<sup>106</sup> En ese sentido, Alain Bègue llegará a esta conclusión: «Se trataba de una escritura de transición marcada por la práctica pública del arte poética y la consiguiente impronta de la oralidad, una escritura anquilosada todavía llena de fórmulas gongorizantes confrontadas con otras, triviales, sencillas, hasta vulgares, pero cuyo contraste con las primeras resultaba altamente significativo, al tiempo que subrayaba la búsqueda, consciente o inconsciente, de nuevos cauces de expresión poéticos, en un estado de búsqueda constante» (Alain BÈGUE, «Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)», en *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, eds. Aurora Egido y José Enrique Lapalana Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 63-64).

<sup>107</sup> El fragmento continúa de esta manera: «aquí nos hemos esforzado en demostrar que el barroco también tiene sus leyes, que una obra barroca lograda está a su modo, organizada y “acabada”, aun cuando es cierto que el barroco rechaza de modo general las “reglas” para proclamarse innovador y modernista» (Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 348).

adecúe a los postulados y axiomas del clasicismo, a los preceptos aristotélicos para el arte teatral. La valoración positiva del teatro musical lo aleja del neoclasicismo y lo aproxima al clasicismo francés del siglo anterior. Así pues, este trabajo ha intentado sacar a la palestra un testimonio de la primera (lógica) incomprensión clasicista del teatro barroco y de las relaciones entre contemporáneos de ambas naturalezas en las primeras décadas del siglo XVIII. Incapaz de entender y comprender esa transición al provenir sus ideas estéticas y literarias en general de otro estadio cultural, es el seudónimo crítico de la ópera hispana *Angélica y Medoro* un enclave de la concepción teatral en España a tener en cuenta. Es baladí ofrecerle la transición a quien reclama la reinstauración. Es, pues, don Armengol, a todo los efectos, un hombre clasicista que no entiende ya la expresión barroca de su mismo tiempo.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDIOG, René, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- «ARMENGOL ANACLETO», *Responde a don Panucio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodramma de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta*, [Madrid], [s. i.], [1722].
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- BEC, Caroline, «La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une *graciosa* dans les drames lyriques madrilènes (1720-1746)», *Cuadernos dieciochistas*, 16, 2015, pp. 21-38.
- , «Les Comédiennes-chanteuses madrilènes au service de la grandeur des Bourbons: fête et opéra *Angélica y Medoro* au théâtre royal du Buen Retiro en 1722», *e-Spania*, 23, febrero de 2016, (consultado el 27 de julio de 2016).
- BÈGUE, Alain, «‘Degeneración’ y ‘prosaismo’ de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 21-38.

- , «Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)», en *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, eds. Aurora Egido y José Enrique Lapalana Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 97-121.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, F. U. E., 1986.
- CAÑIZARES, José de, *Angélica y Medoro*, eds. Julius A. Molinaro y Warren T. McCready, Tormo, Quaderni Ibero-Americani, 1958.
- , *El anillo de Giges*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983.
- , *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati, Madrid, Iberoamericana-Vervuert – CSIC, 2011.
- 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, pp. 49-77.
- COTARELO, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipología de la Revista de Arch., Bibl y Museos, 1917.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*; tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- EGIDO, Aurora, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro», en *Edad de oro*, 1988, vol. 7, pp. 69-88.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, ed. Ángel-Raimundo Fernández González, Madrid, Cátedra, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, eds. Jesús Pérez Magallón y Rusell P. Sebold, Córdoba, CajaSur, 2000.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «La negación de lo barroco en la adaptación de Quinault de *El galán fantasma* calderoniano: un caso de recepción del teatro español en

- Francia», en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. Pilar Caballero-Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintés, Barcelona, PPU, 2011, pp. 267-277.
- LONDERO, Renata, «El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón», en *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750) (Poitiers, Université de Poitiers, 24-26 de octubre de 2013)*, eds. Alain Bègue y Carlos Mata Induráin, Vigo, Academia del Hispanismo, en prensa.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, y VAREY, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis (Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXII), 2006.
- , «“En música italiana / y castellana en letra”. El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V», *Dieciocho*, 31:1, 2008, pp. 7-22.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael, «De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca», en *Calderón en Europa, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2006)*, eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2002, pp. 45-59.
- , *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensianos, 1976.
- MAYANS, Gregorio, *Escritos literarios*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Taurus, 1994.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000.
- PEDRAZA, Pilar, «Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII» en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte en las cortes europeas del siglo XVIII: Madrid, Aranjuez, 27-29 de abril, 1987*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 203-219.

- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 103:2, 2001, pp. 449-479.
- RACINE, Jean, *Andrómaca. Fedra*, trad. y ed. Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1982.
- ROUSSET, Jean, *Circe y el pavo real: La literatura del Barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009.
- STEIN, Louise Kathrin, «El 'Manuscrito Novena', sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró», *Revista de Musicología*, III:1-2, 1980, pp. 197-234.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina, «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones», en *Teatro y traducción en la España del siglo XVIII*, eds. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 59-70.
- VITSE, Marc, «Tradición y modernización en *El domine Lucas* de José de Cañizares», en *Coloquio internacional sobre el teatro español de siglo XVIII*, Bolonia, Piován, 1988, pp. 383-398.
- ZAMORA, Antonio de, *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722.
- , *Drama músico u ópera escénica en estilo italiano que en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro ejecutó a sus expensas la muy noble muy leal imperial coronada villa de Madrid en celebridad del feliz, deseado desposorio de los serenísimos príncipes de Asturias*, [Madrid], [Manuel Román], [1722].



DOI: 10.14643/51C

RECIBIDO: FEBRERO 2017

APROBADO: MAYO 2017

