
**MÚSICA, ESPACIO ESCÉNICO Y ESTRUCTURA
DRAMÁTICA EN *EL JARDÍN DE FALERINA*
DE CALDERÓN DE LA BARCA**

Alejandra PACHECO Y COSTA
(Universidad de Sevilla)

In 1934, Emilio Cotarelo described *El Jardín de Falerina* as the first theatrical work in which Calderón de la Barca essayed a new gender intended to be performed in Spanish Court, with a greater participation of music than any other work until its date, according to historian Cotarelo y Mori. The creation of this comedy was thus the beginning of a new dramatic gender: the *zarzuela*. During seventy years since Cotarelo's work, his opinion about the gender of *El Jardín de Falerina* has been worked out by several scholars, and the aim of the present work is to reconsider the position of this comedy within the theatrical production of Calderón. For this purpose, we are going to analyze the role of music in relation to the scenic scheme and dramatic structure of this comedy.

En 1934, Emilio Cotarelo calificó a *El Jardín de Falerina*: *representación en dos jornadas* como la primera obra en la que Calderón de la Barca intentó la creación de una obra pensada para ser representada en la Corte, y en la que la música tuviera una participación mucho mayor de lo que había sido habitual hasta la fecha, según el historiador Cotarelo y Mori. La aparición de esta comedia suponía así el nacimiento de un nuevo género dramático: la zarzuela. Durante los setenta años transcurridos desde la afirmación de Cotarelo, esta adscripción genérica ha sido matizada por diversos investigadores, y hoy día es posible reconsiderar la posición de esta comedia dentro de la producción teatral de Calderón. Para ello analizaremos el papel de la música en relación con la disposición escénica y la estructura dramática de esta obra.

Se considera que la primera representación de *El Jardín de Falerina* tuvo lugar en 1649 (Stein, 1993, p. 113, y Stein, 1998, p. 170)¹. Sin embargo, su primera edición se pospuso hasta 1677, en la *V Parte...* de comedias calderonianas. A partir de esta fecha se suceden distintas representaciones en el siglo XVII, incluso después de la muerte de Calderón, siempre dentro del ámbito de Palacio, aunque en diferentes espacios:

- 16 de octubre de 1686, Coliseo del Buen Retiro, por Manuel de Mosquera.
- 24 de junio de 1690, Patinejo del Buen Retiro, por Damián Polope.
- 9 de noviembre de 1694, Salón de Palacio, por Damián Polope.
- 2 de agosto de 1695, Palacio, por Isabel de Castro (Varey, Shergold y Davis, p. 136).

Las representaciones documentadas, como puede observarse, tuvieron lugar en distintos espacios cortesanos, y sus fechas de representación coinciden con distintas celebraciones regias: el santo del emperador en junio, el cumpleaños y el santo del rey en noviembre y el santo de la reina en agosto. Por otra parte, el hecho de que se represente cuatro veces en el espacio de diez años puede relacionarse con el aumento de representaciones cortesanas tras la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans, en una temporada que se desarrollaba desde septiembre hasta Semana Santa, y que proseguía hasta agosto, con motivo del santo de la reina. (Barbeito, pp. 291-292).

El argumento de la comedia, inspirado en pasajes del *Orlando furioso* de Ariosto y el *Orlando enamorado* de Boiardo, se relaciona con otras obras calderonianas con las que comparte personajes (Lisidante en *Auristela* y *Lisidante*, Marfisa en *Hado y divisa de Leónido* y *Marfisa*²) además del auto sacramental homónimo. A fin de

¹ Cotarelo (p. 39) daba la fecha de 1648. Treinta años antes, Felipe Pedrell (p. xxiv) afirmaba que "fue escrita en 1629, lo más tarde y representada, según parece, el mismo año en la fiesta que se hizo a sus majestades en el Real sitio de la Zarzuela. Dedúcese de algunos versos de la obra que es anterior al nacimiento del príncipe Don Baltasar Carlos, ocurrido en 17 de octubre de 1629". Valbuena Prat da noticia de varias fechas, como la de 1679, en una posible representación con motivo de la boda entre Carlos II y María Luisa de Orleans y otras propuestas como la de 1640 según Warren Hilborn (Valbuena Prat, pp. 1887-1890). Sin embargo, hoy día apenas se discute la fecha de 1648-649 como la de la primera representación de la comedia.

² Para un mayor desarrollo de la relación argumental entre *El Jardín de Falerina* y *Hado y divisa*, véase Becker, 1985, p. 374.

lograr una mayor claridad en nuestra exposición, proponemos la siguiente división escénica:

Jornada Primera

[Escena I, 1]³

Marfisa y Lisidante acuden a Falerina a pedirle ayuda en materia amorosa. Marfisa, de incierto origen y criada por el rey africano Aglante, busca a Rugero, también de nacimiento desconocido y criado por Aglante, a quien le une un casto amor, y que ha caído prisionero del rey Carlos de Francia. Lisidante, par de Francia y soldado del rey Carlos, busca saber si es correspondido en su amor por Bradamante.

[Escena I, 2]⁴

Para resolver sus dudas, Falerina muestra un sarao en la Corte de Carlomagno donde se ve a Rugero convertido a la fe cristiana y enamorado de Bradamante, quien le corresponde. La visión se interrumpe con una llamada a batalla en el campo de Agramante.

[Escena I, 3]⁵

Se cierra la visión y todos los personajes, incluida Falerina, enamorada de Rugero, marchan presos de intranquilidad y celos.

[Escena I, 4]⁶

En el campo de Agramante se encuentran Jaques y Zulemilla, graciosos, mientras a su alrededor se entabla la batalla.

Jornada Segunda

[Escena II, 1]⁷

Flor de Lis es hecha prisionera por Argalía y Rugero; Marfisa y Bradamante se encuentran, escena que resulta en un enfrentamiento por celos entre ambas mujeres en la confusión de Rugero al sentir que ama a ambas, aunque a Marfisa de forma más casta que a Bradamante. Zulemilla y Jaques, transformados en leones por Falerina, llevan a Rugero al jardín de la maga.

³ Calderón, 1991, pp. 1891a-1895b. En adelante citamos siempre por esta edición, indicando siempre el número de página y la columna de texto.

⁴ pp. 1895b-1897b.

⁵ pp. 1897b-1898b.

⁶ pp. 1898b-1901b.

⁷ pp. 1902a-1905a.

[Escena II, 2]⁸

En el jardín, Falerina intenta seducir a Rugero. Éste, al negarse a traicionar a Bradamante, es transformado en estatua por la maga.

[Escena II, 3]⁹

Fuera del jardín, todos los personajes unen sus esfuerzos en buscar a Rugero, y se introducen en el jardín.

[Escena II, 4]¹⁰

Al entrar en el jardín de Falerina, todos los personajes son hechizados y convertidos en estatuas, excepto Roldán, a quien el anillo Malgesí del que es portador protege del encantamiento. Éste obliga a Falerina a deshacer su hechizo, devolviendo también a Jaques y Zulemilla a su forma humana. En el jardín se descubre la tumba de Merlín, padre de Falerina, y junto a él el misterio que rodea a Rugero y Marfisa: ambos son hermanos, hijos de Agramante.

[Escena II, 5]¹¹

Desaparecen los jardines y la comedia finaliza con la boda de Bradamante y Rugero, de Marfisa y Lisidante, y la paz entre el rey Carlos y Argalia.

A la hora de analizar el aspecto escénico de *El Jardín de Falerina*, debemos tener en cuenta las convenciones del teatro cortesano de su época y cómo éstas se manifiestan en esta comedia. Margaret R. Greer señala los siguientes elementos como rasgos comunes al teatro palaciego europeo: Mitología, música, baile, escenografía elaborada, vestuario y efectos escénicos (en Calderón, 1986, p. 3). Por su parte, José María Díez Borque (pp. 168-170) ha comentado el tema preferentemente mitológico, la espectacularidad visual y auditiva, aprovechando los recursos de los espacios cortesanos frente a los corrales comerciales, y la participación activa de la Corte en el espectáculo teatral. En general, podemos decir que casi todos los investigadores coinciden en enumerar los siguientes rasgos como caracterizadores de las obras de teatro cortesano:

-Tema (mitológico) y (escaso) desarrollo argumental.

-Vestuario suntuoso y decorado espectacular, con empleo de abundante aparato

⁸ pp. 1905a-1908b.

⁹ pp. 1909a-1911a.

¹⁰ pp. 1911a-1913b.

¹¹ pp. 1913b-1914b.

escénico.

-Presencia frecuente de la música y la danza.

Por lo que respecta al tema, no podemos decir que *El Jardín de Falerina* sea una comedia mitológica. Valbuena Prat la califica como comedia novelesca (en Calderón, 1991, p. 1887), género que asumen investigadores posteriores como P. J. Connor (p. 110). Sin embargo, por su argumento podríamos considerarla como una comedia palatina, tal y como las describe Ignacio Arellano: “Con estructura de enredo, pero situadas en lugares y/o tiempos exóticos, en cortes italianas, Bohemia, Francia o Escocia, con personajes nobles y argumentos a menudo inspirados en refinados mundos literarios (novelescos, cortesanos)” (Arellano, p. 503). Pese a que esta caracterización describe muy bien algunos elementos argumentales de *El jardín de Falerina*, tales como los personajes nobles (el rey Carlos, los pares de Francia), y el lugar y tiempo exótico (campo de Agramante, ambiente caballeresco), la presencia de la magia, de la música¹² y de la riqueza escenográfica, así como la escasez de un verdadero enredo argumental llevan, a considerarla como una comedia cortesana, dentro de las obras de gran espectáculo calderonianas (Arellano, p. 505), entre las cuales tienen cabida los elementos de los relatos caballerescos, tal y como aparecen en *El Jardín de Falerina*. Pese a que dentro de este subgénero abundan las comedias de tema mitológico, está claro que *El Jardín de Falerina* no puede calificarse como comedia mitológica: el único personaje sobrenatural es Falerina, hija de Merlín, y el tratamiento de los personajes mortales con ella se aleja mucho de los esquemas de las comedias propiamente mitológicas de Calderón, desarrolladas a partir de la década siguiente, como *La fiera, el rayo y la piedra* o *El mayor encanto, amor*, obra con la que guarda una cierta relación por el parentesco entre Circe y Falerina. Tal vez sea más conveniente, dada la abundancia de clasificaciones, acudir a una taxonomía temática más amplia dentro del teatro cortesano, como la

¹² Casi todos los estudiosos del teatro cortesano calderoniano señalan el abundante empleo de la música como uno de los elementos caracterizadores de la comedia cortesana o de espectáculo. Sin embargo, tampoco hay que perder de vista que, como ha señalado P. J. Connor, la presencia de la música en el teatro calderoniano depende en gran medida de la fecha de redacción de la obra y del género al que ésta pertenece. En el caso de las novelescas, señala que “the novelesque comedies are by far the most musical; songs have replaced the sound of clashing swords” (p. 110).

que traza K. Sabik (p. 459), quien encuentra tres líneas temáticas: mitológica, histórica y novelesco-fantástica. Pese a que la clasificación de Sabik se refiere en especial a las comedias del último tercio del siglo XVII, consideramos que se puede retrotraer dos décadas antes, y en ella *El Jardín de Falerina* se encuadraría como una comedia cortesana de tema novelesco-fantástico.

En cuanto al vestuario y el decorado, debemos comenzar señalando la escasez y parquedad de acotaciones calderonianas referidas a estos aspectos. Las indicaciones concernientes al vestuario se ciñen a unos pocos momentos: Falerina, que aparece al comienzo de la obra “vestida de pieles”, y Marfisa, vestida de mora quien, junto con Lisidante, lleva plumas y bengalas (1891a). El vestuario de pieles de Falerina la relaciona, según el código escénico implícito en la época, con la cueva y la gruta, como se comprueba a lo largo de la obra¹³. Poco después entran Jaques y Zulemilla “ridículamente armados” (1898b), para ser convertidos en leones en la segunda jornada. Es interesante señalar el hecho de que sean precisamente los dos graciosos los que aparezcan en el escenario vestidos de leones, recurso habitual en las comedias hagiográficas, disfraz cuyo principal objetivo era admirar y divertir al público (Ruano, p. 287). En *El Jardín de Falerina* esta vertiente cómica del disfraz se apoya en el contraste entre la supuesta ferocidad de los leones y la cobardía de los graciosos desarrollado en el resto de la obra. En la segunda jornada tampoco abundan las descripciones de vestimentas, apenas se refieren al velo de Marfisa (1902a), a Falerina, que aparece vestida como ninfa en el jardín (1905a) y al resto de ninfas que forman su coro (1906a).

Vemos, pues, que estas indicaciones apenas hacen mención a algún rasgo específico en determinados momentos de la obra, dejando el resto a la interpretación de los comediantes, de acuerdo con las leyes del decoro teatral. Es de suponer por tanto que el resto de los personajes vestirían de acuerdo con su rango y origen: caballeros, reyes, cristianos y moros.

En cuanto al empleo y descripción de los decorados, las acotaciones calderonianas no son mucho más explícitas. En general,

¹³ Compárese esta aparición con otras obras calderonianas, como *La vida es sueño*. En ella, el atuendo de Segismundo “le relaciona, como prisionero, con los monstruos de otras obras calderonianas que habitan en cuevas o están encerrados” (Varey, p. 253).

Calderón no hace demasiado uso en esta comedia de los elaborados recursos escénicos que emplea en obras cortesanas posteriores, como *Fortunas de Andrómeda y Perseo* o *Los celos hacen estrellas*, por citar tan sólo algunos casos¹⁴. Una vez más, y como sucedía en el caso del vestuario, las pocas indicaciones nos llevan a propuestas escénicas no demasiado elaboradas y que casi siempre se relacionan con lugares comunes en las comedias cortesanas y de corrales.

En la primera jornada encontramos tres espacios escénicos diferentes:

-Montes y arboledas (I, 1 y I, 3). No aparece ninguna indicación más. Es fácil suponer que, tratándose de una obra representada en Palacio, la figuración de montes y arboledas se realizaría mediante bastidores pintados, que formarían parte del juego de bastidores de la sala de representación, y no mediante los arbustos y escaleras que eran habituales en los corrales. Es difícil establecer una norma general ya que, como hemos visto, *El Jardín de Falerina* se representó en distintos espacios cortesanos. Sin embargo, pueden servirnos de referencia los dibujos y acuarelas conservados para la representación de *Los celos hacen estrellas* en 1672 (Shergold y Varey en Vélez de Guevara) en el Salón dorado del Alcázar (*ibid.*, pp. lv-lxxi). En ellos se ve la escena en perspectiva, dotada de tres juegos de bastidores a cada lado (*ibid.*, p. lxxxv). Ciertamente es que no todas las representaciones de *El Jardín de Falerina* tuvieron lugar en el Alcázar; de hecho, la documentación conservada muestra al menos dos de ellas en el Palacio del Buen Retiro (1686 y 1690), mientras que en las de 1694 y 1695 tan sólo se indica "Palacio" o como mucho el "Salón de Palacio" (Varey, Shergold y Davis, p. 136), tratándose en este caso, posiblemente, del Alcázar. Hay que tener presente además que las acotaciones de la edición de 1677 se relacionan con

¹⁴ A pesar de que estas obras requieren un mayor movimiento escénico que *El jardín de Falerina*, no por ello es Calderón más prolijo en sus acotaciones: "Los textos publicados aparecen con frecuencia sin acotaciones detalladas, insuficiencia que queda patente [en *Andrómeda y Perseo*]" (Varey, p. 256). El detalle en las acotaciones varía, efectivamente, entre el texto manuscrito y el impreso, normalmente más sucinto. Sin embargo, la parquedad de las acotaciones en *El Jardín de Falerina* es llamativa, teniendo en cuenta que "los propios dramaturgos [contribuían a la espectacularidad de la representación palaciega], no sólo con el elevado arte de argumentos, tema y estilo, sino con detalladas e ilustrativas acotaciones escénicas" (Diez Borque, p. 169).

representaciones anteriores, de las cuales la única de la que se tienen referencias es la primera, como ya se ha indicado, celebrada en torno a 1648-1649. Por tanto, nos encontramos con unas acotaciones esquemáticas que se refieren a una representación indocumentada en un espacio no concretado en fuentes documentales. Si además tenemos en cuenta que espacios como el Salón dorado del Alcázar sufrieron importantes modificaciones en los años centrales del siglo XVII (Shergold y Varey en Vélez de Guevara, pp. lxiii-lxvii), llegamos a la conclusión de que cualquier afirmación en cuanto a la realización de las acotaciones escénicas de la obra en tiempo de Calderón no pasa de una mera conjetura basada en los textos impresos.

Si volvemos a los montes y arboledas que dan comienzo a la obra, vemos que Marfisa y Lisidante aparecen en escena cada uno por un lado, hablando en apartes cada vez más cortos, a medida que se van acercando. En ningún caso se actúa en relación al decorado, éste no tiene una presencia funcional en la acción. A su vez, el fondo del escenario está cerrado por una cortina, que se abre para dar paso a la visión del sarao del rey Carlos (I, 2).

-La disposición escénica del sarao está más detallada que la del resto de escenas de la obra. De hecho, Calderón pone especial cuidado en especificar la disposición de los distintos personajes de la Corte:

Se ven en él, sentados en sillas, a Carlos y Flor de Lis. Luego, por una banda y otra, Damas y Caballeros, ellas sentadas en almohadas y ellos hincada la rodilla. La primera, al lado derecho, es Bradamante, con Rugero, y los Músicos, en ala, detrás de todos (p. 1895b).

Esta disposición regia coincide exactamente con las descripciones conservadas de la distribución del auditorio cortesano en las representaciones teatrales del Salón dorado en la segunda mitad del siglo XVII: los reyes en sillas, los príncipes sillas al lado del rey y las infantas en almohadas al lado de la reina. A ambos lados se extendían almohadas para las damas, y por último los consejeros, mayordomos y demás cortesanos, de rodillas (Varey y Shergold en Vélez de Guevara, pp. lxviii-lxix). En este momento de la acción nos encontramos ante un espejo: los espectadores regios del siglo XVII se veían reflejados en la escena, interiorizando desde el principio de la obra la categoría social alcanzada por Rugero, y reconociéndose a sí mismos en los

acontecimientos dramáticos. Por otra parte, la disposición “en ala” de los músicos, esto es, extendiéndose de un lado a otro en la parte posterior de la escena, apela a la iconografía de la época, pero también a los efectos sonoros explotados por la policoralidad barroca mediante órganos, coros e incluso orquestas dobles.

El tercer escenario presentado en la primera jornada es el campo de Agramante, donde tiene lugar la batalla, y singularizado mediante una gruta y una torre. Volvemos a encontrar aquí la parquedad habitual en la obra, y una vez más este decorado nos remite al requerido en otras obras teatrales de la época. La torre se representaba en los corrales, por lo general, mediante un lienzo pintado, mientras que para la entrada de la cueva se podían emplear rocas y plantas (Ruano, p. 191). A diferencia de lo que ocurría con otros elementos decorativos de *El jardín de Falerina*, la entrada de la cueva es un elemento funcional, ya que los personajes pasan a través de ella para internarse en el jardín de la maga. Por tanto, es posible que se la hiciera coincidir con una de las puertas del escenario, y en este caso ya no hablaríamos de un lienzo pintado, sino más bien del empleo de una decoración adicional, como las rocas usadas en los corrales.

La segunda jornada se abre en el campo de Agramante, con la gruta y la torre. En II, 3, tras desaparecer el jardín de Falerina de la escena anterior, se vuelve a la entrada de la gruta, es decir, al escenario de II, 1, y lo mismo podemos decir al cerrarse los jardines al final de la comedia (II, 5).

El jardín de Falerina es la única novedad escénica introducida en esta segunda jornada. La acotación pide un “teatro de los jardines” con un cenador y Falerina “en actitud de estatua de una fuente”. (1905a). José María Ruano (pp. 180-181) ha aventurado que muchos de los jardines calderonianos podrían parecerse al que se describe en la primera jornada de *La creación del mundo* de Lope, con flores, fuentes, pájaros y animales. La alusión a la fuente está ya en la actitud de Falerina en II, 2, al aparecer como estatua. El hecho de que los personajes queden inmovilizados como estatuas en el jardín nos hace pensar que no debía de haber demasiados impedimentos en el escenario, y teniendo en cuenta que en la acción el decorado no se relaciona con el movimiento de los personajes, es posible, al igual que

nos encontrábamos en la primera jornada, que el jardín se representara mediante bastidores pintados.

Si tuviéramos que destacar algún rasgo en lo que respecta a los requerimientos escénicos de *El Jardín de Falerina*, sería su sencillez. Los decorados remiten a elementos muy conocidos dentro del código escénico del Siglo de Oro, el cambio de escenario se realiza corriendo la cortina del fondo del escenario, y cabe suponer que los decorados estarían formados, en su mayor parte, por bastidores pintados. Esta singularidad cobra importancia si tenemos en cuenta que uno de los rasgos que se consideran comunes a las representaciones cortesanas es la suntuosidad de decorados y efectos escénicos. Ciertamente es que en *El Jardín de Falerina* se producen cambios escénicos gracias a ese doble escenario dividido por una cortina, pero no lo es menos que los requerimientos escenográficos de otras comedias apenas unos años posteriores son mucho más complejos. En *La estatua de Prometeo*, de la que Margaret R. Greer opina que no presentaba demasiados cambios de escenario y efectos escénicos¹⁵, al menos por lo que se deduce de las ediciones y manuscritos de la obra, encontramos, entre otros, un peñasco del que emerge Prometeo, una gruta que se abre para mostrar la estatua de Prometeo ya la aparición del carro de fuego que atraviesa todo el escenario, con Mineva y Prometeo en las alturas semicubiertos por una nube. Además de algunos personajes bajan desde el cielo al escenario, se encuentran también efectos provocados por las luces y el oscurecimiento de la escena (Greer, en Calderón, 1986, pp. 7-8).

El último rasgo que caracteriza las comedias cortesanas que nos resta ver ejemplificado en *El Jardín de Falerina* es el empleo de la música y la danza. La importancia de la música en esta obra es tal que, como comentábamos al comienzo de este artículo, Cotarelo la calificó por ello como una zarzuela. Pese a que todavía falta una edición completa del texto literario y la música conservada de forma conjunta (como sí existe en *La estatua de Prometeo* y *La púrpura de la rosa*, de Calderón, o en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, por poner tan sólo algunos ejemplos), existen diversas ediciones y transcripciones de la música conservada para esta obra. En

¹⁵ "Judging from those sources [las acotaciones e indicaciones del texto mismo], the use of scene changes and stage effects in *La estatua de Prometeo* seems very restrained, as compared with many other court plays" (En Calderón, 1986, p. 7).

concreto se trata de la música para la loa (desconocida) y la comedia, conservada en la Biblioteca Nacional de Cataluña, Mus. Ms 747/4, y la que se encuentra dentro del tomo "Música vocal antigua" (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms 13622). En la primera fuente falta la música para la escena del sarao, y hay dos números que no pertenecen a la comedia, "Breve, animado mundo" y "Cantarico que vas a la fuente", sobre los que volveremos más adelante. En cuanto a la segunda, sólo contiene música para "Ay, mísero de ti".

La música está presente en numerosas escenas de la comedia: I, 2, II, 2 y II, 4. Sin embargo, y como ya hemos comentado, las fuentes musicales existentes para esta obra no contienen música para todos estos pasajes. El primer musicólogo en interesarse por *El Jardín de Falerina*, Felipe Pedrell, afirmaba en 1897 que faltaba la música para todas estas escenas, habiendo aparecido hasta la fecha tan sólo la correspondiente al encantamiento de Rugero ("Ay, mísero de ti", II, 2). Se trata de una partitura a cuatro voces firmada por el músico José Peyró, datada por Pedrell en torno a la fecha de la que considera primera representación de *El Jardín de Falerina*, 1629 (p. xxiv). El problema de esta datación no radica sólo en la fecha de representación de la comedia, sino en que, como ha demostrado Louise Stein¹⁶, Peyró, músico de quien Pedrell no conocía ningún dato biográfico (p. xxix), trabajó en diversas compañías teatrales en los últimos años del siglo XVII y primeras décadas del XVIII: difícilmente pudo haber escrito la música para *El Jardín de Falerina* editada por Pedrell en torno a 1630.

A esta primera fuente musical se añadió el descubrimiento del manuscrito Mus. Ms 747/4 de la Biblioteca Nacional de Cataluña, transcrito casi en su totalidad y estudiado por Louise Stein en diversos trabajos¹⁷. Stein data las fuentes musicales conservadas en torno a 1670, por lo que no sería la música empleada en la primera representación de la obra, y se acercaría más a las que tuvieron lugar en el último tercio del siglo XVII. Analiza asimismo el hecho de que algunas de las piezas contenidas en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña no pertenecen a la comedia, pero sí al auto homónimo ("Breve, animado mundo"), o incluso a otras obras calderonianas, el auto *Primero y segundo Isaac*, en el caso de la música "Cantarico que

¹⁶ Stein, 1980. También Querol (p. 10) recoge algunos datos sobre este músico.

¹⁷ La transcripción de Stein se encuentra en Stein, 1993, pp. 436-471. Para su estudio de la música, véase también Stein, 1998, p. 171.

vas a la fuente”, pieza que cierra el manuscrito. Además, realiza algunas consideraciones acerca de las características de esta música y su función en la comedia, cuestiones sobre las que volveremos más adelante.

En cuanto al baile y la danza, está presente de forma muy especial en el sarao del Rey Carlos (I, 2)¹⁸. Cotarelo (1934, p. 40) califica el baile como una “gallarda”, aparentemente por deducción de las palabras de Rugero: “Por vos, francesa gallarda / la fe verdadera tengo” (1896b). Aunque la gallarda era una de las danzas habituales en los saraos, junto con la pavana, el turdión o la danza del hacha (Stein, 1993, p. 69), y aparece en otras obras de Calderón, como *El maestro de danzar* (Calderón, 1991, pp. 1561-1562), discrepamos de la forma en que Cotarelo justifica esta afirmación, ya que con sus palabras Rugero se refiere a Bradamante, y no a la danza que se inicia. Danza que, por otra parte, está perfectamente descrita en las acotaciones: primero “danzan todos”, luego se hace una “culebrilla”, “danse las manos”, “tres cruzados”, “hacen corros”, “cara a cara” y “paradetas”. Lamentablemente, ninguna de las fuentes musicales conservadas para *El Jardín de Falerina* contiene música para esta escena, por lo que es imposible saber cómo se relacionaba la música y el baile, tan estrechamente unidos en esta escena del sarao.

Una vez descritos los diferentes elementos escénicos que toman parte en *El Jardín de Falerina*, vemos que éstos se combinan con la acción sobre el escenario de la siguiente manera:

-I, 1. Presentación del conflicto amoroso por boca de Marfisa, Lisidante y Falerina.

Lugar: montes y arboledas.

[Ruido de terremoto al descubrirse la visión de Falerina.]

-I, 2. Visión del sarao del Rey.

Lugar: Palacio del rey (segunda coladura del teatro).

Música y efectos sonoros: Música y baile en sarao.

[Cajas y trompetas al correrse la cortina y cerrarse la visión.]

¹⁸ El empleo del término “sarao” para referirnos a esta escena no es aleatorio. Ya empleado por Cotarelo, Covarrubias lo define como “junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de reyes y grandes señores, donde, en una sala muy adornada y grande, ponen los asientos necesarios para la tal fiesta; y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos y también suele haber música de cantores [...] se dijo “sireo”, fiesta real”.

-I, 3. Fin de la visión.

Lugar: montes y arboledas.

[“Tocan al arma” al tiempo que salen Jaques y Zulemilla]

-I, 4. Encuentro de Jaques y Zulemilla y comienzo de la batalla.

Lugar: campo de Agramante, con la entrada de la gruta.

-II, 1. Encuentro de Marfisa, Rugero y Bradamante. Batalla.

Lugar: sin especificar, campo de Agramante.

[Música vocal al correrse la cortina y dar paso a la vista del jardín.]

-II, 2. Hechizo de Falerina a Rugero.

Lugar: jardín de Falerina (segunda colgadura del teatro)

Música y efectos sonoros: Canto de las ninfas y de Falerina para hechizar a Rugero.

[Música vocal al cerrarse la cortina y ocultar el jardín.]

-II, 3. Búsqueda de Rugero.

Lugar: entrada de la gruta.

-II, 4. Hechizo del resto de personajes en el jardín y descubrimiento del secreto de Marfisa y Rugero.

Lugar: jardín de Falerina (segunda colgadura del teatro).

Música: Canto de las ninfas para hechizar a los distintos personajes y para romper los encantos de Falerina.

[Ruido de terremoto cuando se cierran los jardines]

-II, 5. Entrada de la gruta. Fin de la comedia.

Como se puede ver, todos los cambios de escena coinciden con un efecto sonoro, a excepción de la entrada de Roldán y el resto de los personajes en el jardín de Falerina (II, 3). Lo más frecuente en la comedia es el ruido de terremoto, que solía hacerse con ruido de cajas, y era muy eficaz para disimular el ruido provocado por los cambios y mutaciones en el escenario. La música de cajas y trompetas, esos “estruendos militares” (por boca de Carlomagno, II, 3, 1990a) que se escuchan en la llamada a las armas que da fin al sarao y en la batalla de la segunda jornada, aparece asociada a los motivos bélicos, como era habitual en la comedia del Siglo de Oro (Stein, 1993, p. 20)¹⁹. Normalmente, los cambios del escenario se producen con efectos

¹⁹ Sobre los ruidos y efectos sonoros en la comedia del Siglo de Oro, véase también un resumen sobre el tema en Ruano, p. 321.

sonoros de gran potencia, como las cajas y trompetas militares, o el ruido de las cajas que simulan el terremoto. Sin embargo, también encontramos en la obra dos ocasiones en las que este movimiento escénico coincide con pasajes cantados, abriendo y cerrando el jardín de Falerina en el momento del hechizo de Rugero (II, 2). De esta manera, se produce una anticipación de la escena siguiente, al tiempo que la música distrae del movimiento escénico.

Existen numerosos estudios acerca de la función de la música en la comedia del Siglo de Oro, y es una cuestión en la que por tanto no vamos a entrar ahora. En cualquier caso, la música que hemos comentado funciona, casi en su totalidad, como un nexo de unión entre las escenas, además de introducir al espectador en el carácter del pasaje²⁰. Es una música que podríamos calificar como “incidental”, un efecto sonoro que, además de su relación con los contenidos de la obra (los clarines asociados a las personas regias, las cajas y trompetas a la batalla), cumple una función práctica, la de ocultar el sonido producido por los movimientos escénicos, y una función estructural, la de prevenir a los espectadores del cambio escénico que se avecina. En el cambio de I, 1 a I, 2, el sonido de terremoto se produce dos versos antes de que se abra la visión del sarao:

Dentro, ruido de terremoto.

La voz de Merlín, dentro.

Ya te obedezco.

Lisidante. ¡Qué asombro!

Marfisa. ¡Qué confusión! (1895b)

En el momento en que se cierra esta visión, se habían producido ya dos llamadas al arma mediante cajas y trompetas. Estas anticipaciones llegan a su mayor auge en el momento de abrirse el jardín de Falerina en II, 2, con ruido de terremoto que comienza cincuenta y tres versos antes de que el coro de mujeres empiece a cantar desde el interior del jardín. La abundancia de anticipaciones se debe, qué duda cabe, a la importancia que tiene esta escena dentro de

²⁰ “Vocal music (songs and sung dances) was used as a structure device as well as to create, enhance, or prolong the mood or emotional content of a scene [...]. Both vocal and instrumental music were employed to punctuate the action of the plot, to delineate sub-sections of a scene, to signal scene changes and, to announce stage entrances and exits” (Stein en Calderón, 1986, p. 14. Véase también Sabik, 1997).

la obra: la visión, por vez primera, del famoso jardín que da nombre a la comedia, y la afirmación del amor de Rugero a Bradamante.

Frente a esta música incidental, que pese a su importancia en la división de las distintas partes de la obra no deja de ser un mero efecto sonoro, encontramos los pasajes cantados en las diversas escenas de la comedia. El uso del canto en la obra, pese a su abundancia, se ciñe a unos pasajes muy concretos:

-Escena del sarao (I, 2). La escena musical comienza cuando los músicos cantan “Reinando en Francia Carlos el primero...” (1896a), y prosigue con el baile. En éste se alternan los versos cantados y las partes habladas, al tiempo que se desarrolla la danza. Todas las intervenciones musicales son en forma de coro, hasta un total de treinta versos cantados.

-Hechizo de Rugero en el jardín de Falerina (II, 2). Ya hemos comentado cómo la escena comienza con unos versos cantados dentro

Cesen, cesen rigores,
cesen crueldades,
y cobrando las fuentes,
las flores y aves
sus matices, sus voces
y sus cristales,
firmen blandas treguas,
ya que no paces,
luna, sol, agua, fuego,
tierra y aire (1905a).

A partir de aquí se alternan los versos hablados y los cantados por Rugero y el coro, sacados de esta primera estrofa inicial, que se vuelve a repetir entera al final cerrando el pasaje. Tras ello Falerina, que había permanecido como una estatua en un nicho, se dirige a Rugero e intenta seducirlo mediante su recitado y el canto que realiza junto con las ninfas, que se alternan una vez más. Al no surtir efecto su seducción, Falerina hechiza a Rugero mediante los versos cantados por las ninfas:

[Falerina]	El tono que adormece los sentidos, decir.
Ella y ninfas	¡Ay mísero de ti, que lo feliz desdeñas y eliges lo infeliz!

¡Ay mísero de ti!

Estos versos se repiten a lo largo del pasaje, de forma abreviada, hasta que Rugero se adormece y finaliza la escena repitiendo la cabeza de la música de forma íntegra.

-El hechizo del resto de personajes al entrar en el jardín (II, 4). Se produce, una vez más, por el efecto de la música de las ninfas, que cantan dentro:

En esta galería
que Amor para sí hizo,
y que tirano dueño
se la entregó al olvido,
todos han de sentir
tan sin sentido
que a ser vengan estatuas
de sí mismos²¹.

Estos versos se repiten de forma íntegra tres veces más, hasta que los personajes caen rendidos por el hechizo, y reaparece modificado en forma de contrahechizo:

De aquesta galería
que Amor para sí hizo
aunque tirano dueño
se la entregó al olvido,
cese, cese el encanto,
y en su sentido
vuelvan cuantos estatuas
son de sí mismos.

La última intervención cantada de la obra, que pone fin de forma definitiva al hechizo de Falerina, no es sino una repetición del final de estos versos: "Cese, cese el encanto....".

Como ha señalado Louise Stein, es paradigmático el uso, en esta segunda jornada de la obra, de la música como poder asociado a

²¹ Valbuena divide los versos finales como "todos han de sentir tan sin sentido / que a ser vengan estatuas de sí mismos". Preferimos dividir estos versos para acomodarlos al paralelismo que se produce con la modificación que funciona como contrahechizo, al tiempo que se mantiene la alternancia de pentasilabos y heptasilabos.

las fuerzas oscuras y sobrenaturales, ya que es a través de ella como se llevan a cabo los diferentes hechizos de Falerina, y es también la música el agente mediante el cual se da fin a esos mismo hechizos (Stein, 1998, pp. 170-173). Esta asociación

entre canción y encantamiento y entre figuras o recursos especiales y efectos escénicos especiales pronto llega a ser importante para el éxito de las obras mitológicas de Calderón (las llamadas semi-óperas). En muchas escenas, los dioses cantan largas canciones de muchas estrofas para persuadir, encantar, convencer o transferir sus conocimientos o sus poderes a los mortales. La música concordante y repetitiva permite que los dioses influyan sobre los mortales a través de los sentidos, no por el intelecto (Stein, 1998, p. 173).

Esta función de la música asociada a los sobrenatural es básicamente la que se le puede dar a la música vocal que encontramos en la segunda jornada de *El Jardín de Falerina*. Sin embargo, no está tan clara la función de la música cantada durante el sarao de Carlomagno, en la primera jornada. Los versos con los que se inicia el pasaje cantado, “Reinando en Francia Carlos el primero...” parecen más bien una introducción a la escena dirigida al público, con un carácter de acotación que se materializa en el último verso de este fragmento, que da pie al parlamento de Rugero: “así al lado feliz de Bradamante, / vencido de su amor, dijo Rugero” (1896a). La presentación del sarao, si bien podía resultar necesaria dada la sorpresa producida en el público al descubrirse la visión, resulta hasta cierto punto ociosa, ya que el propio Rugero realiza una presentación de la escena:

Ya, Magno Carlos, ya, invicto,
heroico delfín excelso,
soberana Flor de Lis [etc.]

El resto de los versos cantados subraya las intervenciones habladas de cada personaje, sirviendo de colofón y resumen de las mismas: Rugero, Bradamante, Flor de Lis, Carloto, Roldán, y el resto de caballeros que intervienen en el baile. Nos encontramos ante una de

esas funciones arquetípicas de la música en la comedia del siglo se Oro, subrayar la acción o los sentimientos de los personajes²².

Al analizar esta escena es llamativa la singularidad que presenta frente al resto de pasajes cantados en *El Jardín de Falerina*: es la única en la que aparece la danza, la única en la que la música no cumple una función asociada a lo sobrenatural, en la que los primeros versos cantados carecen de todo sentido lírico y tienen un carácter de presentación análogo al que tendría una fanfarria en el terreno de la música instrumental (salvando las distancias) y es además la única para la que no se conserva ninguna música, tal vez debido, precisamente, a todas estas particularidades.

La estructura de la escena es muy parecida a la que observamos en el resto de escenas cantadas de la comedia. En efecto, si analizamos la disposición formal de los versos cantados en los pasajes que hemos comentado, vemos que la estructura es casi la misma en todos los casos a lo largo de la obra:

- Estribillo cantado
- Copla no cantada
- Estribillo cantado, íntegro o fragmentado
- Copla
- Estribillo
- Copla
- Estribillo íntegro.

Se trata de una estructura análoga a la forma musical del villancico (estribillo y coplas), vital en la música profana del XVI y XVII en España, y en la música teatral del Siglo de Oro²³. La diferencia con la música profana estriba en que aquí esa estructura se emplea a gran escala, y la alternancia no se produce tan sólo entre copla y estribillo, cada uno con distinta música, o enfrentando un solo (copla) a un coro (estribillo), como sucede en la música, sino que la diferencia entre el discurso hablado (copla) y el cantado (estribillo) se

²² Sobre la función de la música en la comedia, véase lo dicho en la nota 20 de este trabajo.

²³ En la zarzuela. "the traditional strophic formula (*coplas* and *estribillo*) of the *romances* and *villancicos* resurfaces as a dominant formal characteristic of the airs or tonadas" (Stein en Calderón, 1986, p. 31). Sobre la forma del villancico, véase también González Marin, p. 79).

constituye como un elemento más en el contraste de esta forma musical.

En algunas de las escenas comentadas, este esquema se sigue de forma ejemplar. Así sucede, por ejemplo, en la entrada de Rugero en el jardín: el estribillo completo se escucha por primera vez desde fuera de la escena. Una vez descubierto el jardín, alternan las décimas habladas con los grupos de dos versos sacados del estribillo, que se repite íntegro al final del fragmento. Algo similar sucede durante el encantamiento de Rugero. Casos menos claros se producen en la seducción de Falerina, donde los versos cantados se integran dentro de la rima romance del pasaje. Aquí no existe un estribillo inicial, y los versos cantados rematan el sentido de cada intervención de Falerina. De la misma manera ocurre en el sarao, aunque en este caso la integración entre los versos hablados y los cantados es mucho mayor, ya que al tratarse de un baile Calderón indica de forma específica: “Los instrumentos suenan siempre, aunque se represente” (1896a). También algo alejado del esquema que acabamos de ofrecer es el pasaje del encantamiento del resto de personajes (II, 4) y su posterior vuelta a la normalidad. Aquí las ninfas repiten por tres veces, y de forma íntegra, el estribillo que alterna con los versos hablados, modificándose la letra cantada, al final del pasaje, para deshacer el hechizo.

* * *

Si consideramos las acotaciones escénicas calderonianas en relación con la aparición de pasajes cantados en la obra, vemos que la acción se distribuye sobre el escenario, dividido en dos partes por la cortina, de la siguiente manera:

[Fondo del escenario]
Salón del Palacio (I, 2) Jardín de Falerina (II, 2 y 4)

[cortina]

Montes y arboledas (I,1) Campo de Agramante (I,3 y 4 y II,1) Entrada de la gruta (II,3 y 5)

El empleo de la música (y entiéndase la música cantada vocal, no los efectos sonoros instrumentales que ya han sido comentados) en

la obra y los momentos en que ésta aparece están estrechamente relacionados con esta disposición escénica. El escenario divide la ficción en dos partes separadas por la barrera física de la cortina: el mundo de lo real, de lo racional, y el de lo fantástico donde se localizan la visión del sarao y el jardín de Falerina. La magia y lo sobrenatural se encuentran siempre detrás de la cortina. Las escenas cantadas que hemos comentado tienen lugar, de forma exclusiva, en el momento en que se abre la cortina y se da paso al espacio escénico de lo sobrenatural: la música se asocia, de esta manera, con lo irreal y lo oculto. Tan sólo una vez se oyen versos cantados en el espacio escénico de lo real, al final de II, 1, y en este caso la música suena desde fuera del escenario. Un sentido de lo sobrenatural que, como ya hemos comentado, está presente también en la función que hace Falerina de la música como agente de sus encantamientos.

Sobre las apariciones de la música en la obra, Louise Stein ha señalado que la escena central, desde el punto de vista dramático, transcurre en el jardín de Falerina, en el momento del encantamiento de Rugero. Es, qué duda cabe, uno de los momentos clave en la obra. Ya hemos dicho anteriormente cómo viene introducido por una larga cadena de sonidos de terremoto que preparan al espectador para los sucesos venideros. También desde el punto de vista musical es con diferencia la escena, tomada en su conjunto, más elaborada. Contiene tres momentos distintos:

- Llegada de Rugero al jardín (“Cesen, cesen rigores”).
- Seducción de Falerina.
- Hechizo de Rugero (“Ay, mísero de ti”).

Estos tres momentos se suceden sin interrupción, pasándose de uno a otro sin solución de continuidad. Pese a ello, entre el primero y el segundo se hallan unos versos hablados por parte de Falerina que no se relacionan con los pasajes cantados que los preceden y suceden: “Joven a cuyo valor...”. Podríamos considerarlos como una especie de “interludio” hablado entre un pasaje musical y otro. Sin embargo, en una de las fuentes musicales conservadas, la de la Biblioteca de Cataluña, se encuentra un pasaje a solo cuyo texto no aparece en ninguno de los testimonios literarios de la comedia:

Breve, animado mundo,

desde el día infeliz
que tu primera patria
te desterró de sí.

A estos versos, pertenecientes al auto homónimo, acompaña la indicación en la partitura musical: “Tonada sola, y por ella se dicen todas las coplas de este paso”. Es decir, la misma música sirve para ser aplicada, con los necesarios ajustes rítmicos si fuera menester, al resto de pasajes a solo que siguen. Desde el punto de vista métrico estos cuatro versos coinciden con el parlamento a solo de Falerina y con los versos hablados del pasaje siguiente, el de la seducción de Rugero, de tal manera que se podrían integrar en este fragmento sin apenas repercusión sobre la forma métrica. Stein (1993, p. 115) propone que este monólogo de Falerina, que en el texto calderoniano aparece hablado, pudo haber sido cantado en representaciones de la segunda mitad del XVII, o incluso en la primera de 1649. La acotación de la partitura musical apunta aún más lejos, es decir, que no sólo este monólogo pudo haber sido cantado, sino incluso todas las coplas posteriores de Falerina en las que se alterna con el canto de las ninfas, dando lugar a una sección central, dentro de esta escena del jardín, totalmente cantada. En este sentido, y como afirma la musicóloga norteamericana,

If we accept that Falerina sang a solo song to enchant Rugero in this scene, and specially if we acknowledge the choral invocation and the lament in the Barcelona source as representative of the musical types that would have been performed for this production around 1649, then the music composed for the garden scene was extremely innovative in comparison to what was usual in court spectacle plays before 1652 (Stein, 1993, p. 119).

Dado que el manuscrito de Barcelona no está fechado ni firmado, somos prudentes a la hora de fijar una datación del mismo, y mucho más para afirmar que la música que contiene pudo haber sido la empleada en la primera representación de la obra, a mediados del siglo XVII. De ser así, cabría preguntarse por qué no se incluye la música para la escena del sarao, y sí para otros pasajes literarios (“Breve, animado mundo” y “Cantarico que vas a la fuente”) que ni siquiera aparecen en el texto impreso de la obra que ha llegado hasta nosotros, sino a obras fechadas casi treinta años después de *El Jardín de Falerina* (el auto homónimo y *Primero y segundo Isaac*,

respectivamente). Consideramos más prudente pensar que esta música sí pudo emplearse en alguna de las representaciones posteriores de la comedia, en las que la música del sarao quedara sujeta más bien al gusto de la compañía, dependiendo de la moda del momento, y en las que se hubieran añadido pasajes cantados, tales como el que hemos comentado respecto al solo de Falerina, siguiendo la tendencia de aumentar la presencia de la música en el teatro a medida que avanzamos hacia los últimos años del siglo XVII.

Esta consideración matizaría la afirmación de Stein acerca de la novedad de *El Jardín de Falerina* dentro de la comedia con música de su época. Creemos que, pese a todo, la novedad de la comedia no radica en este punto, tan dependiente de la datación del manuscrito de Barcelona, sino más bien en la organización escénica y dramática de las escenas cantadas dentro de la obra. Si tomamos los pasajes cantados en *El Jardín de Falerina* de forma aislada, y los unificamos dentro del contexto que acabamos de ver de lo sobrenatural, vemos que en todos ellos la presencia de la música es constante. En el sarao, la música está presente desde el comienzo, ya sea cantada, o como acompañamiento de la danza. Suena, como pide Calderón en su acotación, de forma ininterrumpida, hasta que finaliza la visión. En la escena central de Rugero se encadenan tres pasajes de estructura casi idéntica en la que los versos hablados se integran, a modo de coplas o estrofas de la canción, dentro del esquema ordenado por el estribillo inicial y final. Por último, en la segunda escena en el jardín, la abundancia de personajes en el escenario y la necesidad de concluir la obra diluye un tanto la presencia de la música como elemento estructurador del pasaje, aunque no por ello su importancia en el desenlace de la obra.

Pedrell, Cotarelo, Becker, Stein o Martín Moreno han coincidido en señalar a esta obra como el punto de partida de un nuevo género, o al menos en considerar las novedades que aporta dentro de las comedias con música calderonianas de la época²⁴. Ya

²⁴ “La construcción del Coliseo del Buen Retiro a imitación del de los Barberini en Roma, es un paso decisivo hacia esta nueva forma de espectáculo grande palaciego; pero sólo en el 1648, con la recuperación económica principiente del real teatro, se inicia el nuevo estilo calderoniano del *Jardín de Falerina* en dos jornadas” (Becker, 1985, p. 375). “Dicha participación musical se acrecienta aún más en la comedia – aún no denominada zarzuela– *El jardín de Falerina*, estrenada en 1648” (Martín Moreno, p. 141).

hemos visto cómo Pedrell y Cotarelo, sobre todo éste último, la calificaron de zarzuela, en una afirmación que muchos otros investigadores han asumido en fechas posteriores. Una vez vista la evolución del género, se han trazado una serie de rasgos del mismo según los cuales, efectivamente, *El Jardín de Falerina* debería ser considerada como una zarzuela en toda regla:

- Dos actos.
- Alternancia de diálogo hablado y fragmentos cantados.
- Números musicales considerablemente largos.
- Producciones teatrales elaboradas.
- Tema más específico que el de una comedia²⁵.

Louise Stein ha señalado, además de estos rasgos, el carácter rústico o pastoril de la zarzuela, requisito éste que no cumple *El Jardín de Falerina*²⁶. De hecho, Stein considera a *El laurel de Apolo* (1657) como la primera zarzuela conocida²⁷.

Tanto si consideramos a *El Jardín de Falerina* como la primera zarzuela escrita por Calderón, o si la vemos como una comedia cortesana en la que la música tiene una presencia especialmente significativa, lo cierto es que esta obra llama la atención por su carácter de novedad, de punto de partida. Dejando a un margen las cuestiones genéricas, en esta obra Calderón ensaya una forma de integrar la música dentro de la comedia cortesana sin faltar por ello a la verosimilitud ni al decoro²⁸. Aquí radica, en nuestra

²⁵ Extraemos esta caracterización de Bussey, pp. 12-14. Para más definiciones del género, véase Varey y Shergold en Vélez de Guevara, p. lxxii o Martín Moreno, p. 140.

²⁶ Stein, 1993, pp. 258-261: "Seventeenth-century zarzuelas were not totally sung, they were always intended as court entertainments, divided in two acts, but, most important, they consistently involved a rustic or pastoral setting and characters, and were less serious in tone and dramatic content than the strictly mythological court plays" (1993, p. 261. Véase también Stein, 1997, pp. 187 y ss.).

²⁷ Por su parte, Jack Sage (en Vélez de Guevara, p. 169) afirma que la zarzuela con música más antigua existente en casi su totalidad es *Los celos hacen estrellas*, fechada en 1672, fecha también cercana a la datación de la música para *El Jardín de Falerina* contenida en el Manuscrito de Barcelona.

²⁸ Los medios para garantizar la verosimilitud de las intervenciones musicales en la comedia dependían a menudo del género de la misma. Así, según González Marín (p. 66), "la música desempeña en el desarrollo dramático de la obra un papel

opinión, el motivo por el que la música aparece de forma exclusiva en ese espacio, escénico y dramático, de lo sobrenatural que hemos señalado anteriormente: es el único en el que, dadas sus especiales características, la música puede encontrar su lugar, y manifestarse como un elemento más del discurso dramático. Más aún, cabe decir que la música, en este espacio de lo sobrenatural, es el elemento integrador del discurso dramático. Calderón encuentra un espacio para la música, pero al mismo tiempo la música genera un lenguaje propio de éste, es el medio por el cual lo sobrenatural se singulariza. De ahí que, cuando Roldán, protegido de todo encantamiento, entra en el jardín, la música ya no sirve como lenguaje de lo sobrenatural con la misma eficacia con que lo había hecho en las escenas anteriores. Desde el punto de vista de la estructura escénica, y de la búsqueda calderoniana de una forma de integrar la música dentro de la comedia, *El Jardín de Falerina* supone un intento significativo por lo que a la función de la música dentro de la comedia respecta, a distintos niveles (escénico, dramático), así como por el hecho de que, en las escenas en las que la música aparece, lo hace de forma absoluta y monopolizadora, casi como si de una escena operística se tratase. Consideramos por tanto que esta obra supone un paso más en el camino que conduciría a Calderón hacia las zarzuelas, óperas y semi-óperas de décadas posteriores, y es en su papel en el proceso de creación del código que regiría estos géneros donde reside su presencia en el contexto de la producción calderoniana y su originalidad.

proporcionalmente más importante cuanto más alejado se encuentra el asunto de la realidad cotidiana". Una afirmación parecida es la que realiza Sabik (1997) al relacionar los tres temas del teatro cortesano del último tercio del XVII con la presencia de la música en cada uno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BARBEITO, José Manuel, "Espacios para la música cortesana", en Juan José Carreras y Bernardo J. García García, eds., *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes (2001), pp. 279-304.
- BECKER, Danièle, "El intento de fiesta real cantada 'Celos aun del aire matan'", *Revista de Musicología*, V(1982), pp. 297-308.
- , "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", en Emilio Casares, ed., *Actas del Congreso Internacional sobre España en la música de Occidente*, Salamanca, INAEM, vol. I, pp. 371-384.
- , "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1988), pp. 171-190.
- BUSSEY, William M., *French and Italian Influence on the Zarzuela. 1700-1770*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer y Louise Stein, eds., Kassel, Reichenberger, 1986.
- , *Obras completas. Tomo I*, Ángel Valbuena Prat, ed., Madrid, Aguilar, 1991.
- CONNOR, Patrice J., *The Music in the Spanish Baroque Theater of Don Pedro Calderón de la Barca*, Tesis Doctoral, Boston University, 1964.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela: o sea el drama lírico en España, desde su porigen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, eds., *La década de oro de la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 167-189.

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario musical*, 48 (1993), pp. 63-101.
- MARTÍN MORENO, Antonio, "La música teatral del siglo XVII español", en Emilio Casares, ed., *La música en el Barroco*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1977, pp. 125-146.
- PEDRELL, Felipe, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto Brea y Compañía, 1897.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SABIK, Kazimierz, "La función de la música en el teatro de Corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)", en M^a Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, eds., *Música y Literatura en la Península Ibérica. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas" (1997), pp. 459-466.
- SAGE, Jack, "Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón", en Hans Flasche, ed., *Hacia Calderón. Coloquio anglo-germano. Exeter, 1969*, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1970, pp. 37-52.
- SHERGOLD, N. D., y VAREY, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos (Fuentes I)*, Londres, Tamesis Books, 1982.
- , *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos (Fuentes XI)*, Londres, Tamesis Books, 1985.
- STEIN, Louise K., "El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró", *Revista de Musicología*, 3 (1980), pp. 197-234.
- , *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- , "'Este nada dichoso género': La zarzuela y sus convenciones", en M^a Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y

- Carmelo Caballero Fernández-Rufete, eds., *Música y Literatura en la Península Ibérica. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 185-217.
- , "Al seducir el oído...!. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano", *Cuadernos de Teatro Clásico, 10. Teatro cortesano en la España de los Austrias* (1998), pp. 169-189.
- VAREY, John E., "Calderón y sus trogloditas", en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 249-262.
- y Shergold, N. D., y Davis, Ch., *Comedias en Madrid, 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico (Fuentes IX)*, Londres, Tamesis Books, 1989.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *Los celos hacen estrellas*, J. E. Varey, N. D. Shergold y J. Sage, eds., Londres, Tamesis Books, 1970.