

LA “OCASIONALIDAD” BARROCA EN *ANGÉLICA Y MEDORO* (1722), DE ANTONIO DE ZAMORA

Jordi Bermejo Gregorio

Universitat Internacional de Catalunya

jbermejo@uic.es

RESUMEN: El artículo pretende estudiar el proceso de creación de la ópera *Angélica y Medoro* (1722) de Antonio de Zamora, como festejo de la boda del príncipe Luis de Borbón. Será fundamental atender las circunstancias histórico-políticas que motivaron la pieza y la dimensión simbólica que algunos personajes tienen en la trama. Este proceso posibilitará extraer tres significaciones del estudio de la “ocasionalidad” barroca: la necesidad de una actitud pacífica y de concordia con el resto de reinos europeos –especialmente con Francia–, evitar el error de emprender guerras por intereses personalistas (invasión de Cerdeña y Sicilia) y el deseo del buen gobierno del futuro rey (Luis I) atendiendo únicamente al amor a su pueblo y al sentido de la responsabilidad.

PALABRAS CLAVE: Antonio de Zamora, ópera barroca, Luis I de España, Felipe V, interpretación histórico-política, *Angélica y Medoro*.

BAROQUE “OCCASIONALITY” IN ANTONIO DE ZAMORA’S *ANGÉLICA AND MEDORO* (1722)

ABSTRACT: This article aims to study the process of creation of the Antonio de Zamora’s opera *Angélica y Medoro* (1722) as a celebration of the wedding of Prince Luis de Bourbon. It will be essential to pay attention to the historical-political circumstances that motivated the piece and the symbolic dimension that some characters have in the plot. This process will make it possible to extract three meanings from the study of the baroque “occasionality”: the need for a peaceful attitude and concord with the rest of the European kingdoms –especially with France–, avoiding the mistake of waging wars for personal interests (invasion of Sardinia and Sicily) and the desire for the good government of the future king (Louis I), based solely on love for his people and a sense of responsibility.

KEYWORDS: Antonio de Zamora, baroque opera, Louis I of Spain, Philip V, historical-political interpretation, *Angelica y Medoro*.



Copyright © 2021, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

L'“OCCASIONALITÉ” BAROQUE DANS *ANGÉLICA Y MEDORO* D'ANTONIO DE ZAMORA (1722)

RÉSUMÉ : Cet article a pour but d'étudier le processus de création de l'opéra *Angélica y Medoro* (1722), d'Antonio de Zamora, comme célébration du mariage du prince Luis de Bourbon. Pour ce faire, il sera essentiel de considérer les circonstances historiques et politiques qui l'ont motivé et la dimension symbolique que certaines actions et certains personnages ont dans l'intrigue. Ce processus permettra d'extraire trois significations de l'étude de l'«occasionnalité» baroque : la nécessité d'une attitude pacifique et de la concorde avec le reste des royaumes européens –surtout avec la France–, le conseil de ne pas retomber dans l'erreur des guerres pour des intérêts personnels (invasion de la Sardaigne et de la Sicile) et le désir d'un bon gouvernement du futur roi (Louis Ier), fondé uniquement sur l'amour de son peuple et le sens des responsabilités.

MOTS CLÉS : Antonio de Zamora, opéra baroque, Louis Ier d'Espagne, Philippe V, interprétation historico-politique, *Angélica y Medoro*.

Recibido: 23/11/2021. Aceptado: 12/01/2022

Como sucediera en 1707 con *Todo lo vence el amor*¹, en 1722 el Ayuntamiento de Madrid quiso celebrar con una fiesta real el importante enlace matrimonial del príncipe Luis de Borbón (1707-1724) con Luisa Isabel de Orleans (1709-1742), hija del todavía regente de Francia, Felipe de Orleans. Esta vez parece que no se adelantaron los italianos para preparar la fiesta del enlace². Ante el conocimiento

1. En 1707 el Ayuntamiento de Madrid quiso rendir homenaje a Felipe V por el nacimiento de su primer hijo, el príncipe Luis, con la comedia cantada *Todo lo vence el amor*, de Antonio de Zamora y con música de Antonio de Literes (López Alemany y Varey, 2006: 51), estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 17 de noviembre de 1707, por las compañías de Juan Bautista Chavarría y Juan de Cárdenas (López Alemany y Varey, 2006: 41). Puede verse la descripción y un breve comentario de las diferentes mutaciones y elementos escenográficos de la pieza en Zapata Fernández de la Hoz, 1989; y en López Alemany y Varey, 2006: 11-15; así como un estudio sobre su interpretación política en Bermejo Gregorio, 2015: 897-922.

2. Aunque la ocasión y el motivo de *Todo lo vence el amor* hacía referencia a la celebración del elemento borbónico en el contexto de la Guerra de Sucesión –el nacimiento del primer heredero del rey Borbón– y, como tal, se esperaba que fuera realizada por alguna institución española, el mismo Felipe V ordenó a la compañía de los Trufaldines (actores italianos) que se encargará de “la comedia que se ha de hacer en la celebridad del feliz parto que se espera de la misericordia divina tendrá la reina, y que ha de representar la farsa italiana” (Greer y Varey, 1997: doc. 80a). Este hecho provocó las quejas de los sectores madrileños y españoles, que veían como una gran desconsideración y deshonra que en los italianos recayera la responsabilidad de un espectáculo representativo de la monarquía española (Barberi,

público de la proximidad de boda entre los jóvenes –que se celebraría 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 (1665-1727) y a José de Cañizares (1675-1750) para encargarles una fiesta real “en celebridad de los reales casamientos del Serenísimo Príncipe nuestro señor y señora Infanta reina de Francia” (López Alemany y Varey, 2006: 165-166). El perspicaz e inteligente primer ministro, José Grimaldo, consiguió que el rey cediera la organización de un festejo oficial tan importante para la monarquía al elemento español, representado por la Villa de Madrid. Esta institución debía, pues, asegurarse de que el festejo placiera a una corte cuyos gustos teatrales y musicales eran eminentemente italianos, por lo que requirió de los dos dramaturgos españoles más prolíficos del momento en el género del “drama músico u ópera escénica en estilo italiano”³, tal y como indicó en el título de la obra. El resultado sería *Angélica y Medoro*, “ópera [e] scénica deducida de la andante caballería” (Zamora, 1722: f. 9r), que más tarde sería publicada por el Ayuntamiento como constancia de tan alto honor y éxito del evento⁴.

Gracias a la documentación descubierta por Juan José Carreras (1996: 67-68) y extensamente completada por Ignacio López Alemany y John E. Varey (2006: 165-208) se conocen todos los datos de creación de *Angélica y Medoro*, con lo que se desvanecen así todas las erróneas atribuciones⁵. Los dos actos

1878: XXV). Al final –y ante las presiones de *madame* de los Ursinos–, Felipe V rectificó y ordenó que fuera solo el Ayuntamiento de Madrid el que preparara los festejos regios con *Todo lo vence el amor* (Greer y Varey, 1997: doc. 80b).

3. Zamora, Antonio de (1722), *Drama músico u ópera escénica en estilo italiano [...] Angélica y Medoro*, [Madrid], f. 1r (BNE: MSS/16902). En este aspecto, José de Cañizares venía de cosechar grandes éxitos ante los reyes como fueron *Las Amazonas de España* (1720) y *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* (1721); dos óperas donde el madrileño intentó imitar la dramaturgia operística italiana.

4. *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]. El testimonio manuscrito que se utilizará como fuente para las citas en este estudio (BNE: MSS/16902) es el que sirvió de base para la citada impresión. Es importante no confundir esta ópera de Zamora con la otra homónima –y más famosa– de Pietro Metastasio de 1747 (estudiada por Alexia Dotras Bravo, 2016) u otra homónima de 1791 con libreto de Domingo Rossi y música de Gaetano Andreozzi (que se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura T-14942). Del mismo modo, tampoco hay que relacionarla con la comedia burlesca del siglo XVII con el mismo título (modernamente editada por Ignacio Arellano y Carlos Mata, en el tomo II de *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001).

5. Desde que Emilio Cotarelo (1917: 56) atribuyó esta fiesta a Cañizares, se ha ido repitiendo una y otra vez el error, exceptuando a Yves Bottineau (1986: 383) y Pilar Pedraza (1989: 208), que refirieron las correctas autorías. Fue con Juan José Carreras el momento en que se pudo demostrar documentalmente la repartición de las autorías verdaderas.

de esta ópera fueron escritos por Antonio de Zamora, mientras que la loa y el sainete corrieron a cargo de José de Cañizares (López y Varey, 2006: 186). La música, si bien desgraciadamente no se ha conservado testimonio musical alguno, se sabe que fue compuesta por José de San Juan (López y Varey, 2006: 186). El aparato escenográfico estuvo, como es costumbre en este tipo de espectáculo, muy repartido⁶. Las compañías de José de Prado y Juan Álvarez la llevaron a cabo con una preparación de doce días de ensayos (López y Varey, 2006: 23). Finalmente, *Angélica y Medoro* se estrenó ante el príncipe Luis y su esposa Luisa Isabel de Orleans, junto con Felipe V e Isabel de Farnesio, el 7 de abril de 1722 en el Coliseo del Buen Retiro (Carreras, 1996: 57). Más tarde, el día 9, se representó a los Consejos, el 10 a la Villa de Madrid y del 12 de abril al 11 de mayo se representó al pueblo (Carreras, 1996: 57).

1. Génesis literaria y trama ariostesca

Como se deduce del título, Antonio de Zamora extrae el tema de la fábula de la historia de los dos amantes del *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto para después desarrollarlo según la dramaturgia poético-musical española barroca. Pero también se inspira en obras teatrales próximas a él, como fue *Cómo se curan los celos y Orlando Furioso* (1692) de su antiguo amigo Francisco Bances Candamo (1662-1704), y de donde extrae no solamente los motivos de los celos de Orlando, del rechazo y del olvido de Angélica (Pollin, 1989), sino parte de la articulación poético-musical de la trama y la utilización de personajes alegóricos –aunque en la ópera de Zamora se sustituyen el Odio y el Pensamiento de Bances Candamo por el Olvido– (Gilabert, 2017: 59).

Específicamente para el acto primero de la ópera, parece que Zamora se inspira a su vez en el *Romance de Angélica y Medoro* (1602) de Luis de Góngora y, en menor medida, en el poema épico de Lope de Vega *La hermosura de Angélica* (1602). El inicio de la trama se compondrá de escenas donde se presenten los principales personajes del bando carolingio (Reinaldos, Orlando, su criado –el gracioso Malandrín– y otros paladines franceses) y los del bando sarraceno (Medoro, la reina Agramonte, el rey Marsilio y el general Ferragut). El nexa de fluctuación de las escenas en este primer acto será la protagonista, la princesa Angélica, hija del rey de Catay, la China (y su criada, la graciosa Bruneta), con cuya búsqueda por parte de Orlando se iniciará la acción de la

6. Los datos y autorías de la escenografía y del vestuario se encuentran en López y Varey, 2006: 25-27.

obra. Reinaldos y Orlando, enamorados ambos de la princesa, competirán por su amor cuando, de repente, los dos bandos se encuentren en una batalla donde sobresaldrá la espectacularidad escenográfica –con el toque cómico del gracioso borracho, propio de la vertiente popular de la dramaturgia barroca española–:

Al silbo se muda el teatro en bosque y a la marcha salen Medoro, Ferragut, Agramante, Marsilio y soldados moros [...] Puestos en ala al lado siniestro, salen por el derecho Orlando, Reynaldos y los cuatro paladines y soldados franceses; dase entre todos la batalla, y en retirándose confusamente todos, unos por una parte y otros por otra, sale Malandrín con una botella de la mano imitando a un borracho (Zamora, 1722: f. 15v-r).

Será en esta batalla donde Orlando hiera a Medoro, que restará herido en el campo hasta que, ya de noche, lo encuentre Angélica y se enamore de él. Es entonces cuando el dramaturgo tiene muy presente los versos de Góngora y, con su modelo, recrea una bella escena de encuentro y enamoramiento de Angélica por Medoro⁷. Tan sentimental y emotivo momento es representado líricamente con una aria de la princesa, subrayando la paradoja del enamoramiento del enemigo, base del yo doliente barroco: “¡Ay, Cupido, quién creyera / que un acaso me pusiera / en peligro tan cruel” (Zamora, 1722: f. 17r). Mientras tanto, Reinaldos tendrá que huir de una emboscada mora al interior de una gruta –donde se lamentará de su mala ventura con un aria (Zamora, 1722: f. 20r)– hasta que sea rescatado por la maga Elisa, que se lo llevará volando. Con ello se cierra el primer acto y que da paso al entremés de *El Montañés* de José de Cañizares.

El segundo acto se inicia con una escena lírica de Angélica y Medoro amándose, y, tras una fugaz aparición de Reinaldos, el teatro se transforma en “selva calada llena de árboles, por todas partes, con un tronco corpulento en medio en que con caracteres arábigos y transparentes estará escrito este mote “Aquí se aman Angélica y Medoro” (Zamora, 1722: f. 33r), a la que sucederá la aparición del otro pretendiente de la princesa oriental, Orlando. Será aquí cuando el caballero francés empiece a mostrar y expresar los iracundos y traicioneros celos, que lo llevarán a jurar venganza y muerte al general moro. Los irracionales planes de Orlando serán frustrados, *in extremis*, por la maga Elisa⁸, que dará el

7. En la intervención de Angélica (Zamora, 1722: f. 17v) se recrea la misma idea que en Góngora (1986: 126-128, vv. 45-95): el socorro a Medoro con plantas y hierbas como metáfora de la salvación y apaciguamiento amorosos.

8. Esta escena está basada en la propia de la comedia de Bances Candamo *Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso*, en la que la maga Melisa persuadirá a Orlando mediante un recitativo y dos coplas cantadas (Gilabert, 2017: 104-105).

tiempo preciso para que los dos amantes eviten el conflicto de Medoro con los franceses y de Angélica con los sarracenos –temían que Marsilio castigara a Medoro por esconder a la princesa bajo custodia francés– y huyen con una nave que, como dice Angélica, “al Catay nos conduzca, donde ufana / logre mi fe sin susto una ventura?” (Zamora, 1722: f. 36v).

Ante eso, ambos bandos enemistados –los sarracenos y los franceses– firman una tregua que al final de la obra se convierte en prolongada paz y alianza para un futuro próspero. Entonces solamente persisten como conflicto los celos de Orlando que continúa reclamando venganza y entra en un espiral de destemplanza y tormento por no saber qué hacer ni qué cosa calmará sus furiosos celos. Para ello, aparecen el personaje alegórico del Olvido y Elisa y sus ninfas, que cantan para que Orlando se duerma y consiga la calma que la locura de sus recelos y el resentimiento le han ocasionado. Así concluye el Olvido:

Pues queda a mi cuidado
que despierte no solo escarmentado,
sino aún ajeno del primer motivo,
queda en paz (Zamora, 1722: f. 40r).

Al resolverse ya todas las acciones, el cierre de la fiesta se produce con un espectacular número de escenografía y música que reúne en armonía a los antiguos enemigos para cantar la dicha de la pareja de enamorados y la paz de Orlando; regocijo y alegría que al final se transforma en referencias directas al buen viaje que Madrid desea a los recién casados y a “la luz de Isabel, el valor de Filipo” (Zamora, 1722: f. 42v).

Pero ¿qué tiene que ver la historia legendaria y caballeresca de Angélica, Orlando y Medoro con la realidad histórica del casamiento del Príncipe de Asturias en 1722? ¿Qué interpretación histórico-política de la España de los primeros Borbones se puede deducir de una trama de ficción y fantasía? La respuesta está en el mismo concepto y génesis del género teatral de las fiestas reales barrocas, verdadero espectáculo de príncipes⁹.

9. Bajo el género y denominación de fiestas reales se engloban los subgéneros de la fiesta cantada, la zarzuela y la ópera hispana, cuyas diferencias fluctúan en la cantidad e importancia de la música como integradora del espectáculo poético-musical. Para una reflexión sobre los rasgos característicos de cada uno de los subgéneros, véase Bermejo Gregorio, 2015: 403-413.

2. La “ocasionalidad” y el contexto histórico-político de *Angélica y Medoro*

La fiesta real barroca es una ceremonia espectacular elitista, ostentosa, dinámica y aglutinadora de todas las artes (unión artística de poesía, música y escenografía) motivada por una precisa y determinada ocasión espacio-temporal e histórico-política, que origina y da significación a la misma fiesta real –“ocasionalidad”–. 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” (Gadamer 1977: 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 las que se realiza la pieza. Ello se enlaza con la función del espectáculo en sí como reflejo de la persona homenajeadada y de lo que esta representa. Para conseguir ese propósito, la “ocasionalidad” logra que se cree, en el estreno palaciego, una relación alusiva de semejanza entre la realidad de ese presente histórico –esas precisas circunstancias políticas– y la trama de la ficción¹⁰. El resultado de la unión artística y la “ocasionalidad” está expuesto mediante el elemento fabuloso y no realista –la temática mitológica o caballerescas, como es el caso en *Angélica y Medoro*– que representa la superioridad del selecto público del espectáculo en sí y que, a su vez, funciona como elemento cohesionador del espectáculo en la ocasión: “solo la unidad constituida por ocasión, forma y significado nos permite entender el cometido del género” (Neumeister, 2000: 232).

Así pues, y retornando al ámbito específico de la ópera de 1722, cuando se engloban la historia y argumento de *Angélica, Medoro* y Orlando en el contexto histórico inmediato a la boda del príncipe Luis con Luisa Isabel de Orleans, la dimensión de la “ocasionalidad” adquiere total forma¹¹. Debido al carácter de celebración de un enlace matrimonial, como es lógico, la relación alusiva de semejanza con los amantes de la fiesta y que le dan título es con la pareja real recién casada y futuros reyes de España. Pero cuando se advierte el origen propio del enlace, todo empieza a ponerse en su sitio: “España restablecía sus alianzas

10. Para un mayor conocimiento del tema, véase Neumeister (2000: 1-11) y Bermejo Gregorio (2013).

11. La utilización del episodio caballeresco como alusión en la ficción de un mensaje político fue también capital en la pieza de Bances Candamo: el asturiano “no deja de aludir en su *Orlando* al tema obsesionante de la sucesión al trono [de Carlos II]” (Pollin, 1989: 96), por lo que, como constató Moir, es importante subrayar esta obra por sus implicaciones políticas (Bances Candamo, 1970: xxxii).

con Francia, y en marzo de 1721, José Grimaldo firmaba un tratado de amistad en nombre de España. El acuerdo estipulaba el matrimonio dinástico entre las dos ramas de la familia borbónica” (Kamen, 2010: 164), enemistadas desde 1715 con la entrada de la reina Isabel de Farnesio y de su protegido Giulio Alberoni¹². Era, pues, la consumación de la conciliación entre ambos reinos hermanos. Esto, como se verá, se manifestará con un mensaje intencionado del dramaturgo a todos los regios protagonistas que asistieron al espectáculo.

Una vez situados los tiempos, la trama caballeresca escogida por Antonio de Zamora y tratada “ocasionalmente” refleja tres significaciones con el presente político conectadas entre ellas de la misma forma que lo hacen en *Angélica y Medoro*.

3. Las tres significaciones histórico-políticas

3.1. *Paz y concordia con Francia*

La primera de ellas es la más que sugerente resolución de la guerra entre franceses y sarracenos. En ningún momento del *Orlando furioso* se hace una mínima alusión a una tregua o acuerdo entre cristianos y musulmanes; todo al contrario: Orlando, después de la pérdida del yelmo de Almonte, se rearma y derrota a dos ejércitos de sarracenos. La moral caballeresca –que tenía un importante elemento de cruzada– impedía cualquier alianza con los infieles, por lo que Zamora modifica considerablemente el relato ariostesco en este aspecto: el mismo hecho de la guerra, del conflicto. Cuando se llega al segundo acto, la postura de los dos bandos, que en el primer acto se habían batido en batalla, cambia al mismo tiempo que Angélica y Medoro consuman su amor en el bosque y deciden como única oportunidad para la libertad y su amor la huida lejos de la guerra. El amor encima de un escenario regio es la fuerza ordenadora y equilibradora del universo y, en

12. Con Isabel de Farnesio se inició una etapa de cierto despotismo y manipulación encarada a engrandar la influencia y el poder de Alberoni (Kamen, 2010: 196-197). La reina se bastó del abate para alentar las pretensiones al trono francés de Felipe V y para presionar al monarca español a emprender una campaña agresiva de reconquista de territorio cedido a Austria tras el tratado de Utrecht, con el principal fin de otorgarles a sus hijos –que estaban tras el príncipe Luis y los infantes Felipe Pedro y Fernando en la línea sucesoria española– de unos reinos para lograr convertirse en madre de reyes y reinas. En agosto de 1717 se ocupó Cerdeña; en julio de 1717, Sicilia (Capel Martínez y Cepeda Gómez, 2006: 214-217). Estas pretensiones personales –que monopolizaron la política exterior de España de 1716 a 1719– zarandearon la reciente paz en Europa y produjeron una repulsa que acabó con la declaración de guerra a España por parte de Gran Bretaña, las Provincias Unidas, el Imperio y la misma Francia –cuyo regente, Felipe de Orleans, era enemigo personal de Felipe V a pesar de ser familia–, con la devolución de los territorios ocupados y con la expulsión de Alberoni a finales de 1719 (Castro, 2004: 331-333).

consecuencia, siempre todo lo ha de vencer¹³. Entonces, al triunfo del amor le ha de proseguir el de la paz y la restitución del orden entre los mortales. Si bien pudiera ser visto este contexto bélico como un tema circunstancial secundario –puesto que es el ambiente contextual donde se desarrolla también la leyenda caballeresca–, la intencionada modificación por parte del dramaturgo de las actitudes bélicas de ambas facciones hacia un acuerdo y una paz adquiere, pues, una fundamental relevancia. Efectivamente, para reafirmar ese mensaje pacifista y de concordia que Zamora quiere imprimir mediante la “ocasionalidad” a la fiesta real, los dos bandos que estaban en guerra firman una tregua muy deseada por ambas partes, como así lo muestra la reina Agramante:

Pues informado ya de tu suceso,
oh, Ferragut, la admiración confieso,
que igual asombro causa y con la Francia
tratado ya la tregua, no es bien crea
que solo la desea
falta de gente o falta de arrogancia.
Para prueba inmortal de mi constancia
con licencia del rey la guardia marche
mudando a campamento (Zamora, 1722: f. 37v).

Ese ambiente de felicidad y satisfacción se expresa mediante un aria de Agramante con el fin de que “a la marcha daré segundo aliento” (Zamora, 1722: f. 20r). Durante lo que restará de fiesta, todas las intervenciones de los moriscos harán énfasis en la alegría y en el regocijo que produce la firma de las paces (Zamora, 1722: f. 38r). Como sucederá después con la significación de Orlando, los dos pueblos se han dado cuenta de que la continua guerra es contraproducente y proviene de una pretensión producida por los celos, la envidia y los deseos por poseer aquello que no debería. Por ende, se ha pasado de una actitud agresiva y de destrucción del enemigo a una voluntad plena de concordia y cooperación: consideran provechosa y beneficiosa la alianza para trabajar juntos por el bien de ambos y de ellos mismo. Este mensaje se reitera cuando la reina morisca Agramante comenta el caso una vez reunidos –y abrazados– con los franceses capitaneados por Reinaldos:

13. El simbolismo barroco del amor como poder justo, purificador, regente del orden y regulador del necesario equilibrio del cosmos con relación a la autoridad del monarca se puede ver en piezas palaciegas del mismo Zamora, como son *Quinto elemento es amor* (1701), la citada *Todo lo vence el amor* o *Viento es la dicha de amor* (1708) (Bermejo Gregorio, 2017 y 2018).

AGRAMANTE En este plazo a que aspiró el deseo
 el tafetán arrugue en sus países
 del magno Carlos las doradas lises
 [...]
 Pues aún espera nuestra confianza
 que lo que tregua es hoy sea alianza (Zamora, 1722: f. 41v).

Las palabras de Agramante hablan ya, en este punto de la trama, por sí solas. Evidentemente Zamora está creando una reconocible relación alusiva de semejanza con la paz y alianza entre sarracenos y carolingios, así como la vuelta de la relación entre las dos ramas de los Borbones, materializado simbólicamente en 1722 con el enlace entre el príncipe español y la princesa francesa. Desde el panorama político de 1719-1720, lo único que realmente era beneficioso era una aproximación de posiciones para sumar esfuerzos y multiplicar resultados. Esta visión, lógicamente, provenía de la perspectiva española consciente de la realidad política, pues en el panorama europeo después de Utrecht –basado no tanto en las hegemonías sino en el equilibrio de fuerzas entre potencias–, era fundamental para el progreso de España la alianza con su poderoso reino hermano.

3.2. *Abandono de las pretensiones personalistas*

La segunda significación “ocasional” se centra en la interpretación del personaje de Orlando y de su conducta de rechazo de la realidad, lo que producirá su furia y su locura. El paladín francés estaba encaprichado de Angélica, a la que perseguía encontrando el repudio y la huida de la princesa. Cuando supo de los amores de ella con Medoro, Orlando se lo tomó como una traición. Pero esta no existe si antes no ha habido un ápice de aceptación, legitimidad y lealtad, cosa que no ocurría en este caso por parte de Angélica. Así pues, Orlando vive en una ficción, en una distorsión y tergiversación de la realidad producidas por los celos y la poca resiliencia ante los fracasos, en este caso el desengaño amoroso. Algo parecido le ocurría a Felipe V con la pretensión al trono francés y con los territorios italianos bajo dominio del Imperio: aunque el tratado de Utrecht había asegurado que Felipe V renunciaba a sus opciones francesas y que los reinos de Nápoles y Sicilia pasaban a manos austríacas –concebidas estas pérdidas como una traición de las otras potencias–, tras la victoria peninsular del nuevo rey español en la Guerra de Sucesión y, sobre todo, con la llegada de las ambiciones de su segunda esposa, afloraron en Felipe de nuevo aquellos deseos de amor no

correspondidos. Y, como Orlando, los celos le sedujeron para llevar a cabo la venganza de esa traición en su realidad.

Es entonces cuando Zamora relaciona ese desengaño como causante de las caprichosas e irresponsables actitudes del monarca y del caballero francés. Por lo tanto, como en la resolución de la trama de la fiesta, debían cesar las obsesiones irrealizables que ponían en peligro la paz del reino. En la pieza, como se ha visto, de suma importancia es la maga Elisa –que advierte al iracundo Orlando de que “hay poco / desde vivir celoso a morir loco” (Zamora, 1722: f. 38v)–, así como el significativo personaje alegórico del Olvido –no el Odio o el Pensamiento de la pieza de Bances Candamo–, que, mediante el canto, persuade a Orlando a que ignore y, obviamente, olvide a Angélica; que la saque de su mente y que cese las pretensiones sobre ella por dos motivos: porque ella ya es inalcanzable y porque sus celos y su obsesión solo le llevarán a la locura, es decir, hacia la ruina:

ORLANDO	¿Qué es esto, cielo?
ELISA	Tu ventura es esta.
OLVIDO	Y bien lo manifiesta ver que con solo desmintiendo el daño brindar a la salud del desengaño aplauso cobrarás, honor y brío (Zamora, 1722: ff. 39r-39v).

Los deseos del rey de abdicar el trono español y proclamarse como sucesor directo de Francia en caso de que su sobrino –el futuro Luis XV– muriera sin descendencia junto con las conquistas italianas para los hijos de Isabel de Farnesio eran, en la ficción de la fiesta, las pretensiones irrealizables de Orlando que no le podían causar nada más que daño y perjudicarle –como así fue con la declaración de guerra de Francia y la Cuádruple Alianza–, además de llevarle a la locura por los celos de creer posibles unos deseos quiméricos¹⁴.

No tenía, pues, Felipe V otra opción que ahogar esos celos vengativos con el olvido y la preocupación de llevar a cabo esta segunda significación “ocasional”. La toma de conciencia de la realidad había de llevarle, como buen gobernante, a

14. En este punto toma también significación a lo que se está diciendo la irregular y frágil salud mental de Felipe V, caracterizada por constantes episodios de depresión, bipolaridad acentuada, melancolía patológica y múltiples manías y costumbres excéntricas. De hecho, solamente el canto de Farinelli parecía que calmaba y devolvía momentáneamente la lucidez al rey en su última etapa (Kamen, 2010: 242-245, 249; Bottineau, 1986: 118-119, 127; Castro, 2004: 330).

priorizar el bien común a su reino sobre el de las empresas personales¹⁵. Y esto, irremediamente, pasaba por la correcta rehabilitación política y el retorno de la sensatez pragmática. No extraña, pues, que una vez Elisa y el Olvido han conseguido que Orlando admita y quiera dormir su sentimental percepción de la realidad para dejar de perjudicarse a sí mismo, sea un coro de música¹⁶ el que reafirme lo fundamental del ejemplo:

MÚSICA *Duerme en dulce suspensión
quien se vale del olvido,
que cuando duerme el sentido
despertará la razón* (Zamora, 1722: f. 40r).

Este mensaje de connotaciones trascendentales, de aviso velado o de oráculo, no es casual que fuera cantado por el cuatro musical. Tal como explicó Gaston Gilabert en relación con la función de la música de explicitar lo que otros no pueden revelar, Bances Candamo:

acentúa este poder de la música en sus propias comedias y sus personajes son víctimas de una epifanía de carácter místico por la que les es revelada una verdad oculta, un secreto solo conocido por una persona o, a lo sumo, por los implicados en el vínculo —a veces triángulo— amoroso. [...] Si la cultura del secreto en la sociedad del Siglo de Oro se manifiesta en el teatro principalmente a partir de secretarios, confesores, espías y criados graciosos, no debemos olvidar el papel de los músicos. Con sus letras seleccionadas aparentemente al azar, consiguen cumplir con las exigencias más rígidas del decoro al tematizar secretos con los que los reyes y príncipes protagonistas no podrían traficar. (Gilabert, 2016: 143-144)

Y, ante la naturaleza trascendental y cósmica de la advertencia, esta estaba dirigida también al destinatario de la ópera *Angélica y Medoro*. Debía Felipe V despertar de las quimeras; debía olvidar la cuestión del trono francés y de la recuperación de los territorios italianos, que tanto daño habían provocado a España y a sus súbditos, y centrarse en su reino. Esta significación “ocasional”,

15. Desde finales del siglo XVII, Antonio de Zamora empezó a construir y a divulgar el discurso novator de la prevalencia del bien común sobre el particular (Pérez Magallón, 2002: 283), como por ejemplo en *El hechizado por fuerza* (1698) o en *No hay plazo que no se pague* (1713).

16. Los coros musicales en las fiestas reales barrocas, además de ampliar emocionalmente el estado anímico del personaje, también se conciben como afirmación de las sentencias del final de la fiesta que resumen la trama de la obra (Flórez Asensio, 2006: 155-156) y, por lo tanto, sirven de reafirmación del mensaje ocasional.

como se comprueba, iba directamente hacia “la luz de Isabel, el valor de Filipo” (Zamora, 1722: f. 42v).

Parece ser que, según Concepción de Castro, José de Grimaldo, secretario del Despacho Universal por aquel entonces –a quien dedicó Zamora sus *Comedias nuevas* (1722)–, hizo las funciones de Elisa y del Olvido de la fiesta real:

A Felipe V no le quedaba más camino que adherirse a la Cuádruple Alianza y esperar la reunión del Congreso de Cambrai, donde se concertaría una paz general. Para ello tuvo que devolver Cerdeña, evacuar las tropas españolas en Sicilia y reiterar sus renuncias a la Corona francesa. Era Grimaldo quien tenía ahora que inclinar el ánimo del monarca en esa dirección (Castro, 2004: 355).

Aunque al principio el monarca rectificó en el plano oficial y renegó de la política agresiva precedente –materializado con la expulsión de Alberoni–, en la intimidad el rey no atendió en absoluto al consejo de sus súbditos. El 27 de julio de 1720 firmó con su esposa Isabel un voto secreto comprometiéndose a dejar el trono antes de 1723, sumido en un retraimiento importante ante el trabajo y los asuntos de Estado (Kamen, 2010: 173-174). Como es sabido, Felipe V abdicaría un año después de esa fecha límite en su hijo Luis, en enero de 1724. En esa decisión “no se puede desechar otro tipo de explicación, la de que en la abdicación influyera la esperanza, que seguía conservando Felipe V, de poder hacer valer sus derechos al trono de Francia en caso de morir sin sucesión su sobrino Luis XV, de complejión débil” (Castro, 2004: 362). De haberse realizado ese deseo degenerado en delirio obsesivo del rey, hubiera vuelto a romper lo que la primera significación le sugería: hubiera vuelto a quedarse solo en Europa, así como enemistarse con la rama francesa de los Borbones. No se disiparon los deseos de sucesión hasta el nacimiento del futuro Delfín de Francia, hijo del rey francés, el 4 de septiembre de 1729, por lo que estas dos significaciones de la “ocasionalidad” de la ópera respecto a Felipe V seguían teniendo plena vigencia en 1722.

3.3. *Ejemplo de amor y razón para el futuro*

La última de las tres significaciones es la que hace referencia a las dos parejas de amantes. Si bien el madrileño no altera en esencia el desarrollo de la historia de la princesa oriental y el soldado sarraceno, el hecho de que le otorgue importancia a esta relación alusiva de semejanza y, al fin y al cabo, toda su significación “ocasional” es, precisamente, la contextualización de esta con

las otras dos significaciones. Con la huida de Angélica y Medoro en una nave dirección a Catay, Antonio de Zamora, además de utilizarlo como un símbolo iconográfico del viaje y camino que desde a partir de ahora les espera juntos como marido y mujer, también logra trascender el simbolismo oficial de los recién casados. Por contraste con las circunstancias de guerra y de celos opresivos de Orlando, el barco de los enamorados representa todo lo contrario. Ese buen tránsito por el mar horaciano –incontrolable y hostil, y que ya había utilizado Zamora en la fiesta cantada *Muerte en amor es la ausencia* (1697)– debe estar basado en el responsable y sensato manejo del bajel que priorice ante todo la seguridad del mismo, esto es, la paz y la razón. Zamora sugiere a los futuros reyes –cosa que parecía estar próxima por los deseos de abdicar de Felipe V– que encaminen su nave a parajes más tranquilos y apacibles que el de la guerra entre los franceses y los africanos –es decir, la Guerra de la Cuádruple Alianza–. Por esta razón, Luis debía aprender de los errores de codicia sucesoria de su padre y de su madrastra, apartarse de las malas pretensiones que quieren parecer amor cuando en realidad son dominación y, en concreto, buscar la paz ante todo mediante la alianza con aquellas potencias poderosas –y algunas hermanas, como Francia– que nunca tuvieron que ser soliviantadas por ambiciones territoriales.

4. Conclusiones

Algunos historiadores han querido ver en el príncipe Luis un motivo de lucha por la soberanía española en la política atacada durante los años de Felipe V y un rearme del partido español¹⁷. Pero la posición de Zamora al respecto no parece ya atender tanto a cuestiones de banderías como sí a la toma de conciencia de la realidad pragmática de España al inicio de la tercera década del siglo XVIII. Había que buscar el progreso mediante la unión y concordia con los reinos hermanos, desechar las quimeras irrealizables, pretenciosas y fruto de frustraciones pasadas y animar a los futuros gobernantes a que adoptaran una actitud de responsabilidad por el bien común del reino que los alejara, precisamente, de la guerra contra pueblos hermanos producida por pretensiones personalistas y despóticas.

Como se ha visto, mediante la ficción caballeresca en *Angélica y Medoro*, el dramaturgo sugiere una serie de significaciones en la interpretación de la

17. “Las esperanzas del ‘partido español’ en Madrid se concentraban, previsiblemente, en el nuevo rey. Después de un cuarto de siglo de dominio “extranjero”, el país finalmente tenía un gobernante español de nacimiento” (Kamen, 2010: 183).

ópera con el objetivo de emitir una reflexión que pueda ayudar tanto a las cuestiones políticas de aquel presente –reinando de Felipe e Isabel– como colaborar en la configuración de la visión de gobierno de los futuros reyes. Evidentemente, la significación simbólica de la trama de la pieza existe por la similitud con la realidad histórica que motivaron los desposorios reales entre el príncipe español y la infanta francesa. Aunque pudiera parecer esta interpretación forzada o pretenciosa, la elección del episodio específico de los celos y locura de Orlando y el enamoramiento entre Angélica y Medoro –y no otro de todo el universo ariostesco– posibilita que se extraigan tanto la intencionalidad de la pieza por parte de Zamora como las tres significaciones ocasionales que debió captar el público cortesano del estreno. Precisamente, las variaciones en la trama de Zamora respecto al original –cuyo resultado, nada casual, coincide y se asemeja con las circunstancias histórico-políticas del estreno, como se ha expuesto– posibilita la alusión de semejanza entre la ficción escénica y la realidad política de la que muchos de los espectadores eran protagonistas.

La propia concepción de teatro regio tiene, tal y como se ha ido desgranando con esta ocasión, una dimensión pedagógica fundamental, o, al menos, de exposición de un mensaje comprometido, derivado este de la misma responsabilidad que guarda el arte del espectáculo teatral pensado y dirigido a las personalidades sobre las que recae todo el peso de la nación y a cuya nave están destinados a ser timoneles. Eran alicientes para desengañar del error mediante la reproducción en una fábula barrocamente expuesta y motivar el cultivo de los méritos como mejor argumento para la historia.

Referencias bibliográficas

- ASENJO BARBIERI, F. (1878). “Prólogo”. En Carmena y Millán, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, pp. V-LX.
- BANCES CANDAMO, F. (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Moir, D. W. (ed.). London: Tamesis Books.
- BERMEJO GREGORIO, J. (2013). “La importancia histórico-política de los dramas mitológicos: la ‘ocasionalidad’ en *Muerte en amor es la ausencia*, de Antonio de Zamora”. En Navarrete Navarrete, M. T. y Soler Gallo, M. (eds.), *El eterno presente de la literatura: Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*. Roma: Aracne, pp. 215-223.

- BERMEJO GREGORIO, J. (2015). *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- BERMEJO GREGORIO, J. (2017). “*Quinto elemento es amor (1701): el fracaso de la representatividad de las fiestas reales del siglo XVII ante la nueva dinastía*”. En Ballester Morell, B., Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta/Universitat de les Illes Balears, pp. 183-196.
- BERMEJO GREGORIO, J. (2018). “Perdón, restitución y teatro musical: Antonio de Zamora y su visión poético-musical de los sublevados españoles durante la Guerra de Sucesión”. *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 11, 237-257. <https://doi.org/10.7203/scripta.11.12594>
- BOTTINEAU, Y. (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CAPEL MARTÍNEZ, R. M. y CEPEDA GÓMEZ, J. (2006). *El Siglo de las Luces. Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- CARRERAS, J. J. (1996). “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”. En Kleinertz, R. (ed.), *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel: Reichenberger, pp. 49-77.
- CASTRO, C. (2004). *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*. Madrid: Marcial Pons.
- COTARELO, E. (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DOTRAS BRAVO, A. (2016). “(Re)escritos. *Angélica y Medoro* del Barroco a la corte de Fernando VI”. *Atalanta*, 4(2), 137-154. <https://doi.org/10.14643/42E>
- FLÓREZ ASENSIO, M. A. (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- GILABERT, G. (2016). “Cantar y callar: secretos sonoros en el teatro de Bances Candamo”. *Memoria y civilización: anuario de historia*, 9, 131-145. <https://doi.org/10.15581/001.19.131-145>
- GILABERT, G. (2017). *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- GREER, M. R. y VAREY, J. E. (1997). *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*. London: Tamesis.
- GÓNGORA, L. (1986). *Antología poética*, Carreira, A. (ed.). Madrid: Castalia.
- KAMEN, H. (2010). *Felipe V. El Rey que reinó dos veces*. Madrid: Planeta.
- LÓPEZ ALEMANY, I. y VAREY, J. E. (2006). *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*. Woodbridge: Tamesis.

- NEUMEISTER, S. (2000). *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reinchenberger.
- PEDRAZA, P. (1989). "Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII". En Bonet Correa, A. (ed.), *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII: comunicaciones: congresos, Madrid, Aranjuez, 27-29 de abril de 1987*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 203-219.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: CSIC.
- POLLIN, A. M. (1989). "El *Orlando furioso* de Francisco Bances Candamo: importante interpretación dramático-musical del tema ariostesco". *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 95-106.
- ZAMORA, A. (1722). *Drama músico u ópera escénica en estilo italiano [...] Angélica y Medoro*. [Madrid] (BNE: MSS/16902).
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. (1989). "Fiesta teatral en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". *Villa de Madrid*, 100, 36-48.