

EL "ORLANDO FURIOSO" DE FRANCISCO BANCES CANDAMO: IMPORTANTE INTERPRETACIÓN DRAMÁTICO- MUSICAL DEL TEMA ARIOSTESCO

ALICE M. POLLIN
New York University

EN el último decenio del siglo XVII, en la corte de Carlos II, se representó una obra festiva que, en cierto modo, caracteriza y finaliza el Barroco y anuncia la llegada del clasicismo dieciochesco. La fiesta palaciega (cantada) o zarzuela, intitulada *Como se curan los zelos y Orlando furioso*, de Bances Candamo*, se representó probablemente el día del santo (4 de noviembre de 1693) del desgraciado rey, último Austria en España. La obra es una refundición, dentro de la estética dramático-musical de la época, de algunos temas y motivos del poema de Ariosto: los amores de Angélica y Medoro, la locura de Roldán, el mundo noble y caballeresco y el de la magia e ilusionismo. La transformación de estos núcleos del gran poema épico renacentista se realiza mediante una gran riqueza musical y decorativa, que subraya la belleza poética y embellece las narraciones y los sentimientos dramáticos. La música y el decorado, como ocurre en el teatro poético y el musical de Calderón, dechado tan admirado de Bances (*Theatro*, 28) no son elementos secundarios o tangenciales a la obra dramática; al contrario, forman una parte esencial e íntegra del drama poético puesto en música.

El distinguido musicólogo José Subirá destaca la riqueza musical y la suntuosidad de las fiestas palatinas en aquella triste época «Cuando reinaba el austero, apático, y abúlico monarca Don Carlos II de Austria». (*Historia*, 363) Don Carlos y, más aún que él, su segunda esposa Mariana de Neoburgo, eran muy aficionados a la música (López Calo, 216-217; Solar Quintes, 1-2).

En su *Theatro de los theatros* (29), elogio y defensa del teatro contra la crítica de Camargo, dice Bances, por ejemplo, que las mutaciones y las apariencias en el teatro han llegado «a tal punto que la vista se pasma en los theatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luzes hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamas ha estado

(*) En pruebas de este trabajo he podido leer, aunque no aprovechar adecuadamente, el excelente artículo de Ignacio Arellano, *Teoría y práctica sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo*, en *Criticón*, 42, 1988.

tan adelantado el aparato de la scena ni el Armonioso primor de la Mussica como en el presente siglo.¹

Bances (1662-1709) durante algún tiempo poeta favorito de la corte, hombre culto e inteligente, acude a la temática renacentista, el *Orlando furioso* de Ariosto, para festejar a su rey². Según indica Moir, el poco afortunado poeta, víctima de calumnias y sentimientos envidiosos, estaba ya alejado de la corte cuando se representó su *Orlando*³. Aunque con menos insistencia que en *La piedra filosofal* o en *El esclavo en grillos de oro*, Bances no deja de aludir en su *Orlando* al tema obsesionante de la sucesión al trono⁴; en el *Orlando* está algo atenuada la insistencia puesto que se la introduce dentro del ámbito festivo —con música y danzas— de una boda, la de Angélica y Medoro. El coro les da el parabién y luego un personaje cantado (solo) les desea que: «Fecunda succession,/exceda a este confin,/razimos del Septiembre,/pimpollos de Abril.» (183A).

En la España de los Siglos de Oro el tema de Angélica y Medoro tuvo cierta resonancia entre poetas dramáticos y líricos, muy conocidos algunos y anónimos otros. La difusión de la obra ariostesca y su importante, aunque limitada, resonancia en la literatura española han sido magistralmente estudiadas por Maxime Chevalier⁵. Desde la primera traducción del poema (la de Jerónimo de Urrea en 1549), hasta su «destrucción» en el romance burlesco de Quevedo⁶, no dejan de aparecer en España estos dos enamorados. Son notables sus huellas en el *Romancero*⁷ y en las obras de Luis de Barahona (en su poema épico en veinte cantos en octavas), Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Moreto y Cañizares, entre otros. Dámaso Alonso, dentro de sus incomparables y esmerados análisis de la poética gongorina, estudia el romance «En un pastoral

¹ Shergold (349-351) describe y alaba las ingeniosas y artísticas innovaciones y transformaciones escénicas logradas por Bances en *La restauración de Buda* y *Los duelos de ingenio y fortuna*. En *Buda* también se transforman unos seres humanos no en árboles sino en plantas.

El mismo Camargo no dejó de elogiar la música teatral: «La música de los theatros de España está hoy en todos primores tan adelantada, y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más» (Moir, 42, n. 82).

² Véase el estudio de Moir con su documentación detallada en el Prólogo (xv-cii a su esmerada edición del *Theatro...* de Bances. Cf. Los elogios de Julián del Río en su introducción a las *Obras líricas* de Bances en donde se destacan exageradamente quizá las dotes intelectuales del poeta vistas «con pasmo de sus maestros», y los comentarios de Mesonero Romanos (BAE XLIX, xvi-xvii). Más equilibradas son las opiniones de Moir pero muy justos los elogios de Alborg (811), Jack (1081-85), Pérez Féliu, Rico (295, 651, 908) y Rozas (248, 272). Rozas le caracteriza de «escritor límite», cuyas fechas coinciden con «la crisis de la conciencia europea».

³ Todos los biógrafos insisten en destacar la envidia como un factor ineludible en la decisión de Bances de alejarse de la corte y lanzarse a la labor administrativa; decisión que le llevó finalmente a la miseria y a una muerte temprana. En un romance (*Obras líricas*, 136) comenta el poeta con amargura: «Lo que no pueden tener,/quitan a otros inocentes,/y con medios, sin principios,/antes de acometer, vencen».

⁴ Moir (xxxii) subraya la índole peligrosa de aquellas obras por las implicaciones políticas.

⁵ En sus dos estudios (poesía y teatro) analiza las variantes en el tratamiento de los temas ariostescos y, al mismo tiempo, observa cuán limitada ha sido su repercusión en la literatura de España. Véase también el libro de Brand (189).

⁶ «Después de haberse rascado/con notable valentía,/con aquellas blancas manos/que quitaron tantas vidas/a la margen de un pajar/y a sombras de una pollina,/por falta de buena voz,/en lugar de cantar, chillá...» (*Poemas satíricos* 841-843, estrofas 3 y 4).

⁷ Remito al lector al *Romancero* de Durán (números 408-416) para los romances relevantes. Los números 409 y 416 son de Lucas Rodríguez, el 411 es de Góngora y los demás son anónimos.

albergue» e indica también la difusión del tema en el mundo culto del Renacimiento y del Barroco⁸.

Bances, al final de su *Orlando*, cita al insigne Ariosto. ¿Habría tenido en su biblioteca o en el archivo de su memoria a Boiardo, Sannazaro o Tasso? A pesar del indudable valor intelectual y estético de su obra, faltan ediciones y escasean estudios de su teatro y su poética. Gerardo Diego valora así a Bances (53-54): «Si queremos encontrar un verdadero poeta en la época del último Austria, hemos de trabar conocimiento con Bances Candamo». Se señala también la influencia gongorina, recibida de Calderón; las *Obras líricas* de Bances son, dice el poeta moderno, «de una delicadeza no siempre sostenida, bastante rara en su tiempo».

La loa

Tanto en la forma estética como en su contenido temático sigue esta loa la forma clásica del prelude dramático-musical. Las numerosas intervenciones musicales y el movimiento mimético-coreográfico siguen el modelo del «melodrama» calderoniano. En lo didáctico se sigue la acuñada tradición y propósito de «deleitar y enseñar» y de elogiar a algún personaje noble o real. En las fiestas y dramas palaciegos de Calderón y su epígono Bances Candamo, el concepto de la grandeza de sus respectivos monarcas excede su verdadera calidad; sin embargo, las debilidades del «gran Felipe» y los problemas históricos de su reinado palidecen ante el trágico estado físico y síquico del último Austria en España cuyo imperio se encontraba ya al borde de una disolución final.

Para no «enfadar al público español» Bances sigue el procedimiento de alternar el canto (recitado, airoso, tonada) con la declamación. El coro sigue la pauta tradicional derivada quizá del antiguo teatro clásico: anuncia, comenta, subraya, repite (a veces en forma de ecos) y avisa. Cantan o invisiblemente o muy visiblemente como parte del movimiento mimético. En general, Bances mantiene las formas tradicionales de la música teatral española con alguna leve indicación de la «invasión» operística, que se está acercando sin llegar de veras hasta los primeros años del siglo XVIII.

El tradicional «cuatro de empezar», aquí un «ocho», anuncia el propósito de la fiesta: ensalzar la grandeza del «Carlos glorioso» (171-172). Borrando los límites temporales y espaciales de la normalidad, sale cantando una bella figura alegórica: «Yo soy la excelsa España» (palabras que evocan la gran figura de la *Numancia* cervantina). Ella canta las alabanzas del monarca destacando la extensión tanto histórico-temporal como espacial de su reino: «Un pie en el Occaso, y un pie en el Oriente» (172). Intervienen otras seis figuras alegóricas: Genio del nombre, Babilonia, Persia, Egipto, Roma, Constantinopla y Siria. Estos recitan, o cantan (sólos o como parte de un conjunto —«música y todos») los elogios de Carlos. Decorado, vestuario, coreografía, escenografía recuerdan a Calderón de la Barca.

Para la formación del anagrama del nombre del rey regalará Babilonia la C de cedra, Persia la A de aroma, Egipto la R de la Rosa, Roma la L del Laurel y Lignaloe,

⁸ Véase el análisis iluminador del romance gongorino y el estudio de la fuente e influencia ariostesca en D. Alonso, VII (313-318; 841-865); cf. La introducción de Antonio Carreira a la antología gongorina.

Constantinopla la O del Olmo, y Siria la S de Siempreviva. Cada nación explica su rito del leño ahumado consagrado al Genio del Nombre⁹.

La vinculación de la historia de España con el nombre de Carlos impulsa a España a introducir la zarzuela y aludir a la fuente de su asunto. «A este assumpto la Zarzuela,/y Novela celebrada/de Orlando furioso, y como/se curan los zelos» (176B). España manda a las naciones que «Digan las consonancias» y así lo hacen, cantando una a una, en una pequeña coda musical, breves alabanzas al real nombre de Carlos y a la reina «Mariana divina» de quien se espera que «duplique este nombre en descendientes» (176B).

Jornada Primera

El esplendor y belleza visuales y sonoras no disminuyen en el primer acto de la zarzuela. Cantos, danzas, lugares amenos, caballo alado, escudo de espejos, lanza de oro, árboles humanizados, todos sirven para crear y embellecer la nueva versión del tema literario ariostesco.

El tradicional «cuatro de empezar» celebra «la unión siempre feliz» de Angélica y Medoro. En el teatro transcurre una escena de montería y de pronto aparece un caballo alado, cuya «monstruosidad» es descrita por el coro.

La mágica y espléndida llegada de Astolfo, paladín inglés (y no francés, como en Ariosto) es el prelude adecuado para el relato que sigue. Astolfo «con un espejo en el escudo y una lanza de oro en la mano» (178) busca a Orlando cuya presencia es imprescindible para vencer a los moros que amenazan París. Pero Orlando, vencido de su «loco amor» por Angélica, bella princesa india, parece haberse olvidado de sus obligaciones caballerescas: la fidelidad a su rey, Carlomagno, y a su prometida, la noble Armelina. Astolfo acepta los medios mágicos proveídos por Malgesí pero no sin atribuir a cada uno un significado moral: el hipogrifo significa la diligencia, el escudo la prudencia y la lanza la fuerza. Bancos con su conciencia de autor moderno dice con la voz de Astolfo: «En esta, pues, ficción, donde se mira/hermosa la verdad con la mentira,/debaxo de su docta fantasia (tenga el Mundo despues la Historia mia por verdad, o novela)» (181).

La siguiente escena tiene lugar ante la «caseria de arquitectura rustica» donde los rústicos con cantos y danzas celebran la boda de Angélica y Medoro. En un bello y largo relato poético (redondillas) Angélica cuenta su historia (185-188). Como el Basilio calderoniano, su padre, leyendo «en imágenes celestes,/a esos quadernos azules» (186), vio que la hermosura de su hija podía producir discordia entre los paladines de Carlomagno; en consecuencia la manda viajar y aparecer entre ellos —otro malogrado experimento «científico». Sigue un largo y bello relato de la peregrinación en el cual Angélica cuenta las tempestades, naufragios, etc., sufridos. Terminada su misión y abandonados los pretendientes, Angélica se dispone a volver a su patria. Orlando procura seguirla pero ella le rechaza. Al entrar en una selva encuentra a Medoro gravemente herido; le cura, se enamora de él y se casan. Los nombres de los dos, tallados en los troncos de los árboles, dan testimonio de aquel amor.

⁹ En mi contribución al *Homenaje a Casaldueiro* estudio dentro de un análisis del *Divino Orfeo* de Calderón la coreografía simbólico-matemática de la sigla EUCHARISTIA.

En la siguiente escena —selva, gruta frondosa— lo que pudiera ser un verdadero *locus amoenus* llega a ser para Orlando un lugar de tormento. A pesar de los avisos de la maga Melisa, Orlando insiste en penetrar en el bosque encantado. El tema de las arias de Melisa es el de los celos y de los amantes convertidos en árboles por encantamiento. Estos cantan una lamentación: «¡Ay mísero de ti...!» (193B). Aunque no tenemos ni partitura ni partes musicales correspondientes al *Orlando* de Bances, este motivo —muy calderoniano, desde luego— se conserva en algunos cantos y fragmentos musicales. La lección moral que enseñan los árboles 1, 2, 3 y 4 en sus recitados dialogados es que un loco amor los ha metamorfoseado de héroes en «troncos inútiles» (194A). Melisa, cantando, procura convencer a Orlando que salga de aquella selva y que deje de entregarse a los celos.

Siguiendo su camino, Orlando da con las inscripciones traicioneras talladas en unos árboles de la selva. Enloquece Orlando al ver, por ejemplo, en un árbol, el nombre de Medoro y en otro una representación de los amantes esposos enredados en un lazo. En otro árbol lee «Angélica es de Medoro» (195B). En un crescendo de dolor y locura insiste en que su criado (gracioso) lea otras inscripciones más¹⁰. Tras cada lectura da golpes al pobre Gabino, el cual se escapa y va en busca de unos pastores que puedan ayudar a atar al loco «por si atandole, cogemos/algo del sesso vertido» (197B). En su furia, Orlando arremete contra los troncos y éstos gimen (cantando); a continuación Orlando pone fuego a los árboles y abrasado el pecho, se echa al arroyo sin que se apague su fuego. «Este arroyo cristalino/temple mi fuego, mas ay/que al caliente bolcan mio/mariposas son de nieve/sus cristales encendidos» (199A). «Música y todos» en su canto refuerzan la hipérbole y el oxymoron. Nótese que la locura de Orlando, eje del drama, ocurre al final del primer acto, es decir, precisamente en el centro de la obra, mientras que en el poema de Ariosto el episodio ocurre en el vigésimo tercer canto (de los cuarenta y seis).

Pintura

El motivo clásico de la inscripción de los nombres o iniciales de los enamorados en el tronco de un árbol, o en una piedra, tuvo gran resonancia en la pintura, sobre todo en Italia. Entre otros muchos citados en el libro de R. Lee, encontramos a Giorgio Ghisi y Carletto Caliari (hijo de Veronese), pintores renacentistas, y Alessandro Tiarini y Guercino de Cento, del Barroco. Guercino (famoso ilustrador de las obras de Ariosto y Tasso) creó una serie de pinturas al fresco, en las cuales, según Lee, se ve por vez primera a Angélica y no a Medoro como talladora. Abundan las ediciones ilustradas del *Orlando* de Ariosto. Lee indica que de las 154 ediciones que salieron en Italia en los siglos XVI y XVII más de la mitad llevan copiosas ilustraciones. Salen del pincel de Guercino dos dibujos de cuadros desaparecidos de Angélica y Medoro dentro del típico «lugar ameno»: los acompaña un Cupido escritor. A menudo, como ocurre en los cuadros de Caliari, además del ambiente idílico y pastoril —flores, árboles, ovejitas— sustituyen al Cupido unos *putti* muy hermosos.

¹⁰ El desorden «psíquico» de Orlando queda admirablemente delineado en el poema de Borges «Ariosto y los árabes»: «Como los ilusorios esplendores/Que al Indostán deja entrever el opio,/Pasan por el Furioso los amores/En un desorden de calidoscopio».

En el siglo XVIII Tiepolo crea para la ciudad de Vicenza un maravilloso grupo de pinturas al fresco. El gran representante del Rococó italiano abarca además del tema de los nombres tallados, el de la salvación de Medoro por Angélica, curando con tierno amor y con hierbas medicinales sus heridas. En el Barroco, Giovanni Francesco Romanelli, Mateo Rosselli y Giovanni Lanfranco ilustran dentro de la modalidad pastoril y arcádica la misma escena.

Romanelli alude en un cuadro, además, al entierro del rey Dardinello y del amigo muerto a los cuales atendía Medoro. En otros cuadros, los de Roselli y Tiepolo, por ejemplo, Lee ha observado ciertas delineaciones de figuras que aluden a «Lamentaciones religiosas».

En Francia, después de Laurent de la Hyre, Jean Raoux y François Boucher, llegamos a la obra maestra que sale del pincel de Fragonard, cuyos dibujos asombran por ser tan exquisitos, tan detallados y fielmente representativos del poema de Ariosto. Hizo, por ejemplo, para los primeros dieciséis «Cantos» del poema más de 120 dibujos. El ligero movimiento dramático, las representaciones alegóricas de elementos reales y naturales captan el sentido del poema con un ritmo incisivo y un extraordinario fluir melódico.

Bances también «pintará» con palabras aquellas dos escenas tan famosas. Dice Angélica: «No hay en todo el Bosque chopo/cuya corteza no obstante/nuestros dos nombres gravados,/a donde tan fixos queden/que sensitivos producen,/y vegetivos crecen» (190B). Concepto curioso: los nombres o las iniciales enlazadas, en lugar de borrarse con el paso del tiempo crecerán y florecerán. Tanto los detalles visuales como los sentimientos amorosos de la escena de la «curación» de Medoro se traslucen en los bellos versos del poeta: «Mirote a la luna, aplico/al rostro un cendal, que bebe tu sangre, y la simpatia/hazer en mi pecho puede,/que al ver verterse la tuya,/la mia se me congele» (189B).

Jornada Segunda

En el fantástico jardín de Melisa en donde está preso Orlando se procurará restituir su juicio. Música canta el refrán clave, *leitmotiv* del acto: «Como se curan aquellas/vivoras crespas, aspides rizos,/que mordiendo la memoria/son de la idea azules basiliscos» (200A-200B). El primer experimento inventado por Melisa (especie de sicóloga prefreudiana) consiste en hacer exteriorizar los sentimientos que perturban al héroe para ver si así se podrán curar. ¿Podrá la razón y lo razonable vencer su sinrazón e irracionalidad? Música... repite el motivo «Como se curan...» y Melisa, en un largo recitado casi en tono de conjuro, caracteriza la patología de los celos.

Se presentan una a una las figuras alegóricas, las cuales procurarán sanar a Orlando; cada una razona con él y cada razonamiento es rechazado por el enamorado. Gabrino observa sagazmente: «Que lindo/es arguir con un loco/tan señor de su capricho,/que de la menor puñada/desvarata un silogismo» (205B). La secuencia del desfile de figuras alegóricas es la siguiente:

1. Entendimiento representa ante los ojos de Orlando a París sitiado. Orlando rechaza la visión afirmando, de modo cignano, que, como ya no tiene dama a quien servir, no tiene para qué ser caballero. Melisa en tres recitados (sólos) comenta lo sucedido, moralizando.

2. Olvido, seguido de Odio, representa un jardín con ocho fuentes —cuatro de fuego y cuatro de agua— que llevan ocho estatuas de Damas. Estas salen con Olvido cantando: «que a quien hizo el amor desdichado,/solo el Olvido hazer puede feliz» (207A). Los dos coros de damas/estatuas cantan en ecos el «sí, sí, sí» o «no, no, no» de los recitados de Orlando y Odio, quienes tratan de convencer a Orlando de que olvide o que odie a Angélica. Es notable el comentario clarinesco que hace Gabrino, el gracioso: «Quien tener siempre pudiera/balcon en la fantasia/de un enamorado, viera/que no hay en ella quimera/que no este haziendo armonia» (208A). Luchan Orlando y Olvido y llega Entendimiento a quitarle a éste su mascarilla; sin ella Olvido se transforma en Memoria. La escena termina con un breve ritornelo en eco cantado por los dos coros haciendo una observación moralizadora.

3. Desengaño, en su recitado, advierte a Orlando «que todo amor muere en flor» (209B). Orlando, furioso, le amenaza de muerte. Desengaño huye (cantando), llevándose a Entendimiento.

4. Llega Pensamiento «con alas» al oír decir a Orlando que piensa quedarse a vivir en el bosque. Se autocaracteriza como un «alado monstruo» que sabe «los abismos penetrar,/y las esferas correr» (212A). Con mágica exteriorización de una idea de Orlando, su Pensamiento hace mutación de escena, que llega a ser «un gabinete con todos sus adornos» (213A). Allí están los enamorados en la postura más frecuentemente representada por pintores y escultores: «En un estrado sentada Angelica, y en su regazo durmiendo Medoro, cubierto el rostro con un velo blanco» (213). A su alrededor, Música y Damas cantan y hacen aire con abanicos de pluma. Orlando quiere huir de aquella escena tan amorosa y sensualmente pintada, pero su Pensamiento no se lo permite. Cuando Orlando se queja de no poder ver el rostro de Medoro, Pensamiento responde que él no puede copiar lo que nunca ha visto. Orlando lucha con su Pensamiento pero se da cuenta que, aunque haya desaparecido el gabinete, su Pensamiento le va a seguir siempre. Así que Orlando, acompañado de Odio y Pensamiento, va en busca de Melisa y su fantástico jardín. Bances forma un contraste violento entre el furor de los sentimientos de Orlando y la dulzura de los de Angélica, quien está rodeada de coros y solistas que cantan: «Fuentecillas no corrais,/vientecillos no inspireis,/paxarillos silencio, quedito,/musicas hojas, pasito...» (213B). Estos cuatro conceptos se fragmentan y se desarrollan poética y musicalmente en los versos cuatrimembres cantados por cada una de las cuatro Damas.

5. Melisa completa otros dos experimentos terapéuticos. El primero es la presentación de una breve escena lírico-musical (todo cantada) en la cual alude a algunas figuras que simbolizan en la literatura el sufrimiento sincero y leal, pero que no llegan nunca al estado de desesperación insana en el que se encuentra Orlando. Se dan los ejemplos de la «tórtola viuda», la yedra y la fuente. Terminada el aria, un bello romance (en e-o) de Melisa, empiezan los cantos de las cuatro Damas quienes aconsejan a Orlando que se divierta «en fiestas y bayles» (217A). Al escuchar todo esto, Orlando deviene más tétrico que nunca.

6. El último experimento de Melisa consiste en crear un episodio en el que aparezca Medoro despreciando a Angélica. Así se verá si la idea de la venganza pudiera curar a Orlando. Sale Medoro como si estuviera huyendo de Angélica: Orlando quiere matar a Medoro o por sus celos o por vengar el desprecio que aparenta sentir el joven

moro hacia Angélica. Interviene Odio, cuya mascarilla se cae, demostrando a Orlando que su Odio es verdaderamente su Amor. Sigue un diálogo entre Angélica y Orlando en el que la princesa le pide que no busque venganza de Medoro. Orlando se ausenta diciendo: «Y mira, adorada ingrata/qual debo de ir, pues si llevo/el Odio vuelto en amor/dexo en ti mi pensamiento» (219A).

7. La Luna que es «del juicio Corte» queda como el último recurso. Melisa irá en un dragón y Astolfo en su hipogrifo en busca de los juicios perdidos de Orlando y también de unas hierbas terapéuticas que le fortalezcan la cabeza. Astolfo, algo escéptico, está dispuesto, sin embargo, a ver si «alguna alegoría se oculta quiza en el belo/de esa ficción ingeniosa» (220A). Si el final de la zarzuela puede considerarse una especie de apoteosis del Tiempo (casi deificado) lo es también del arte escénico y musical: formas pintadas de colores deslumbrantes, movimientos circulares de la Luna y de la Tierra, el hilar y deshilar de las tres Parcas, y un reloj que se mueve alrededor de la escena. Alternación constante entre música de coro y solistas (Luna, Melisa, y Tiempo). Baja Tiempo cantando y llevando una redoma que contiene los sesos perdidos de Orlando. Desde los bastidores traen a Orlando (atado) y a los demás personajes. Tiempo aplica a Orlando la redoma advirtiéndole «que locuras de los zelos/el tiempo las cura» (220A). Orlando vuelve a la cordura y a su estado heroico-caballeresco; se desenamora de Angélica y se casará con la noble Armelina antes de acudir a París y al ejército de Carlomagno. Tiempo quita a la parca Cloto sus tijeras porque no hay límite temporal a su magestad, Carlos II de España. Melisa alude al origen de la magia «que en mi gruta/fabrique en este argumento,/que el Ariosto dibuja/en el Poema en que canta/de Orlando las aventuras» (222A). La zarzuela termina cantando Todos y Música: «Que a los tornos de tiempo anda la vida en el concavo Alcazar de la Luna».

En este final se distancia Bances de ciertos aspectos de su modelo italiano: en la curación de Orlando hay menos violencia y la ascensión etérea carece de trascendencia simbólico-bíblica. No intervienen aquí ni Juan (evangelista), ni el profeta Enoc, ni Elías, en cuya carroza se emprende el viaje a la Luna en el poema de Ariosto.

El *Orlando* de Bances nos lleva al otoño muy avanzado del teatro clásico de España en el cual florece todavía la forma dramático-musical de la zarzuela barroca. A pesar de la resistencia a la «invasión italiana», las influencias de Italia no dejan de aparecer poco a poco; en el año 1703 llegará a la Corte la primera compañía de ópera italiana. Paul Henry Lang, el insigne musicólogo e historiador, hizo una observación curiosamente relevante a propósito de Jorge Federico Handel (1685-1759) y una forma «retrógrada» dentro de su obra. A pesar de haber adaptado ya (por los años 1729) la nueva forma napolitana a su labor operística, Handel vuelve una vez más, en 1733, al gran estilo polifónico barroco y el texto literario elegido fue el *Orlando furioso* de Ariosto. Con su música, que es una suma de la estética y técnica barrocas, logra el gran compositor alemán simultáneamente un apogeo y un final de la quintaesencia del Barroco, empleando un libreto basado en el poema de Ariosto.

Podría considerarse el *Orlando* de Bances como un homenaje estético e intelectual tanto a su ídolo Calderón, como al poeta Ariosto. En su *Theatro de los Theatros...* (28) Bances afirma que la obra calderoniana es el origen y la suma de todos los valores y toda la belleza del clásico teatro español; entre otros elogios dice lo siguiente: «Don Pedro Calderón de la Barca, fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia de

España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su Contextura y fabrica, y en la pureza de su estilo.

En cierto sentido puede verse la incorporación de elementos de la obra del «maestro» en la suya como una forma de respeto y de elogio. Las características de la zarzuela de dos jornadas forma acuñada con la *Falerina* de Calderón en 1648, se mantiene, por supuesto, en la obra de Bances y otros autores de su generación. Además, encontramos tanto en el *Orlando* como en *Falerina* un ambiente de jardín mágico, paisaje selvático y el «fenómeno» de la transformación de seres humanos en estatuas (*Falerina*) y en árboles y estatuas en *Orlando*; a la locura y curación de Orlando se alude también brevemente en *Falerina* (1907B-1908A). El bellísimo romance gongorino «En un pastoral albergue», una de las posibles fuentes de inspiración para el *Orlando* candamiano, lo encontramos en una ópera de Calderón, *La púrpura de la rosa*, reestrenada en 1680 con la música original de Juan Hidalgo y presentada en el Palacio Real de Madrid¹¹. Otra comedia calderoniana que alude a la temática boiardana y ariostesca es el *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, también del año 1680 (Stevenson, *Espectáculos* 14-15; 27).

En cuanto a las formas operísticas¹², Bances, con los demás poetas y compositores de su época, mantiene una resistencia a la «invasión» italiana. Ciertas influencias no dejan de aparecer, pero hasta el año 1703, en que llegará a la Corte una compañía de ópera italiana, queda vigente la pauta establecida por Calderón. En la forma clásica de la zarzuela, presentada en fiestas áulicas, alterna la declamación con recitados (recitativos), tonos humanos, arias (solos o duos) y danzas. Los coros, a menudo designados como «Música(s)» pueden ser visibles, actuando en la escena, o invisibles, y lo mismo pasa con los instrumentalistas. La zarzuela candamiana es una víctima más de la falta de conservación de partituras, partes musicales y nombres de compositores, aunque hay algunas excepciones importantes como son la partitura de Juan Hidalgo (*Celos aun del aire matan*) y varias composiciones de Durón, Ferrer y Líteres entre otros.

En el texto impreso de *Orlando* están indicados los versos que se cantan pero sin mencionar en las acotaciones los instrumentos que los acompañan¹³ y de ahí que el anterior resumen detallado del *Orlando* fuera necesario, en parte, para indicar las numerosas intervenciones musicales y su función estética y emotiva dentro del drama. Es interesante observar que entre los dieciocho *personae dramatis* del *Orlando* hay

¹¹ Si fueran fidedignos los biógrafos anteriores a Moir, o sea, Jovellanos, Mesonero Romanos y Cuervo Arango, Bances pudo haber estado en la corte en el año 1680. Moir, con mayor precisión, calcula, sin embargo, que no pudo haber llegado antes de 1682. Las lagunas en la documentación no permiten saber con toda seguridad la fecha precisa del traslado del poeta de Sevilla a Madrid.

¹² Becker; Cotarelo 17-23; Hamilton 23-26; Lavignac 2052-7; Livermore 94-102; López-Calo 179-182; Pedrell vi-xiv; Pollin (*Falerina* 320-21; *Desagravios* 1-5 y 10-11); Stevenson 1-10; Subirá (*Historia* 1953: 332-334; 351-363; *Participación* 41; *Temas Musicales* 117-133; 135-145). La indecisión y confusión en la terminología se prolonga hasta el siglo XVIII. La obra de Cañizares, por ejemplo, es intitulada *Angélica y Medoro*: «Dramma músico, y ópera scénica, en estilo italiano, que en el coliseo del Real Sitio del Buen Retiro executó a sus expensas la mui noble, mui leal, Imperial Coronado Villa de Madrid en zelebridad del feliz, deseado desposorio de los serenísimos Príncipes de Asturia».

¹³ Los instrumentos usuales eran: sordinas, clarines, cajas, arpas, laúdes, vihuelas, guitarras, y violones, chirimías y trompetas.

nueve señalados como músicos; por ejemplo, Melisa, maga música; El Pensamiento, músico; Odio, músico; Coros de Arboles y Estatuas, músicos.

Si en las historias y estudios literarios —con algunas excepciones— figura poco Bances Candamo y falta cualquier mención a su *Orlando*, los estudios musicológicos incluyen a este poeta entre los autores o libretistas más destacados. Subirá, en su *Historia* (354), por ejemplo, le incluye entre los más «esclarecidos ingenios» que escribieron textos para zarzuelas. Las características de la música vocal e instrumental se ven claramente en la ópera de Juan Hidalgo y en partes y fragmentos de otros «dramas musicados». Además, los estudios importantes de Cotarelo, Pedrell, Subirá, López-Calo, Stevenson, Becker, y Stein, entre otros, indican los siguientes rasgos generales de la nueva monodia: un estilo polifónico madrigalesco; una forma cantable y arcaica de las partes vocales; una viveza rítmica, a veces sincopada; recitativos a veces dialogados y con leve ornamentación. Las formas tradicionales españolas, vigentes en las fiestas áulicas y dramas musicados, posponen la llegada a España de nuevas formas musicales. Entre las tradiciones muy arraigadas está la de los «cuatro de empezar»¹⁴ (a veces como en el *Orlando*, doblado para constituir un «ocho»), que inicia la fiesta y anticipa la acción dramática. Pueden ser ocultos o visibles los cantantes; cantan, a veces, antifonalmente, comentando y avisando; sirven, en ocasiones, para entonar los ritornelos¹⁵. Un ejemplo de tal ritornelo serían las coplas iniciales de *Orlando*: «Sea para bien/la union siempre feliz,/de Angélica la bella,/con Medoro el Gentil» (177). Estas coplas se cantan en varios momentos apropiados del drama¹⁶.

Concluimos con otro ritornelo, el «Ay mísero de ti», cuyos ecos se oyen en varios momentos dramáticos y patéticos de la zarzuela. Además de la fuente ariostesca ¿serán esos ecos otro tributo consciente o inconsciente por parte de Bances a su tan venerado Calderón de la Barca? El inolvidable y trágico «Ay mísero de mi» de Segismundo (I,2), seguido más tarde del verso truncado «Ay de ti» de Clotaldo (II, 3), suena puesto en música en *El jardín de Falerina* (1648). El verso, cantado primero por Falerina y las ninfas, se repite seis veces cantado por las ninfas solas (Jornada II). Del «Ay mísero de ti» de *Orlando*, ritornelo cantado por los «árboles racionales» en la selva encantada, podremos oír otra versión en un fragmento musical que existe del «Austria en Jerusalem de Bances»¹⁷.

¹⁴ Barrera (144); López-Calo (175-178); Stevenson (6-8) y Subirá (*Anuario*) destacan el gran número de «cuatros» conservados. Para ver algunos ejemplos de éstos y unos fragmentos musicales para las obras de Calderón, Bances y Moreto es imprescindible el *Cancionero* de Pedrell, por ejemplo los números 89-96.

¹⁵ Stevenson (6-8).

¹⁶ Debido a la excepcional cortesía de Mari Carmen Lafuente, de la Biblioteca Municipal de Madrid, pude ver y fotocopiar los ejemplos musicales-fragmentos del «cuatro» del parabién y otros trozos instrumentales asociados con algún *Orlando* (no necesariamente el de Bances). Es el legajo n. 23. Se suele asociar con música para el teatro de Bances el nombre de Miguel Ferrer sin saberse nada de él. Se ven también en algunos textos y legajos un Pedro Ferrer y un Ferreira.

¹⁷ En la notación moderna de Pedrell vemos el «Ay mísera de ti...» reproducido en el Apéndice del libro de Cuervo-Arango. Aunque esta música se atribuye a Miguel Ferrer, Stein, quien después de Subirá ha estudiado más profunda y cuidadosamente el legajo de la Congregación de Nuestra Señora, afirma que el único compositor identificado hasta ahora es Peyró. Las cuatro comedias de Bances en aquel archivo son: *El Austria en Jerusalem*, *El esclavo en grillos de oro*, *La jarretiera de Inglaterra* y *San Bernardo Abad* en colaboración con Hoz y Mota. (Stein 197-234; Subirá *Anuario* 181-191).

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso: *Obras completas*, VII. Madrid, Gredos, 1984. (*Góngora y el gongorismo*.)
- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española*, II. Madrid, Gredos, 1980.
- ARIOSTO, Ludovico: *Orlando furioso*. Madrid, Editorial Nacional, 1984. Traducción de Ana Olmos Puig. Edición e introducción de Amparo Cabanes Pecourt.
- BAE, X.: (*Romancero General* de Durán). Madrid, Atlas, 1945.
- BANCES Y CANDAMO, Don Francisco Antonio: *Obras lyricas*. Madrid, Martínez Abad, 1729. (Biografía de Bances por Julián del Río Marín.)
- : *Poesías cómicas*. Madrid, Blas de Villa Nueva, 1722.
- : *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. London, Tamesis Books Limited, 1970. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir.
- BARREDA, Ernesto Mario: *Música española*. Buenos Aires, Institución cultural española, 1942.
- BECKER, Danièle: «El intento de fiesta real cantada, *Celos aun del aire matan*», *Revista de Musicología*, 5, 1982, 297-308.
- BORGES, Jorge Luis: «Ariosto y los árabes» *El hacedor* [en] *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, 836-838.
- BRAND, C. P.: *Ariosto*. Edinburgh, Edinburgh UP, 1974.
- CAÑIZARES, José: *Angélica y Medoro*. Torino, Quaderni Ibero-americi, 1958. Edición crítica de Julius A. Molinaro y Warren T. McCready.
- CHEVALIER, Maxime: *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*. Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-Américaines.
- : *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro*. Madrid, Castalia, 1968.
- COTARELO y MORI, Emilio: *Orígenes de la ópera en España*. Madrid, RABM, 1917.
- DIEGO, Gerardo: *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- FRAGONARD: *Drawings for Ariosto*. New York, Pantheon Books, 1945. With essays by Elizabeth Mongan, Philip Hofer, Jean Seznec.
- GÓNGORA, Luis: *Antología poética*. Madrid, Castalia, 1986. Introducción y notas de Antonia Carreira.
- JACK, W. Shaffer: «Bances Candamo and the Calderonian Decadents». *PMLA*, 44(1929): 1079-1089.
- JUDERÍAS, Julián: *España en tiempos de Carlos II el Hechizado*. Madrid, RABM, 1912.
- LÁNG, Paul Henry: *Music in Western Civilization*. New York, W. W. Norton & Co., 1941.
- LAVIGNAC, Albert: *Encyclopédie de la Musique*. Paris, Delagrave, 1920.
- LEE, Rensselaer W.: *Names on Trees: Ariosto into Art*. Princeton, Princeton UP, 1977.
- LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española*. Vol. 3, Siglo xvii; Vol. 4, Siglo xviii. Madrid, Alianza, 1983, 1985.

- PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*. Tomo 4. Barcelona, Boileau, s.f.
 —: *Lírico español anterior al siglo XIX*: Tomo 3. La Coruña, Canuto Berea, 1897.
- PÉREZ FÉLIU, JOSÉ J.: *Autos sacramentales de Francisco Bances Candamo*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1975.
- POLLIN, Alice M.: "Cithara Iesu": La apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón. *Homenaje a Casaldiero: Crítica y poesía ofrecido por sus amigos y discípulos*. Editores Rizel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano. Madrid, Gredos, 1972, 419-31.
 —: "Calderón's "Falerina" and Music", *Music and Letters*, 49, 1968, 317-328.
 —: "Los Desagravios de Troya" de Francisco de Escuder: Fiesta dramático-musical del otoño del barroco-, *Segismundo*, 37, 1983, 49-60.
- QUEVEDO, FRANCISCO: "Burla el poeta de Medoro, y Medoro de los Pares". *Poemas satíricos* (704), en *Obras completas*. Barcelona, Planeta, 1963.
- RICO, FRANCISCO: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3. Bruce Wardropper. *Siglos de Oro. Barroco*. Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- ROZAS, JUAN MANUEL: "La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite-", *Segismundo*, 2, 1965, 247-273.
- SHERGOLD, N. D.: *A History of the Spanish Stage*. Oxford, Clarendon, 1967.
- SOLAR-QUINTES, NICOLÁS A.: "Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles-", *Anuario Musical de Nápoles XI*, 1956, 1-29.
- STEIN, LOUISE KATHRIN: "Un manuscrito de música teatral reaparecido: *Veneno es de amor la envidia*", *Revista Musicología*, 5, 1982, 225-232.
- STEVENSON, ROBERT: "Espectáculos musicales en la España del Siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, 27, 1972, 3-44.
- SUBIRÁ, JOSÉ: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.
 —: *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, 135-168.

