

to. É otro sí de su aparición, como los Reyes magos le vinieron á adorar, é de su resurreccion, que muestra que fué crucificado, é resucitó al tercero dia: tales cosas como estas que mueven al home á facer bien, é haber devocion en la fe, puédenlas facer, é ademas porque los homes hayan resembranza, que segun aquellas fueron las otras hechas de verdad, etc, etc.

De esta ley se deduce que á la mitad del siglo XIII, se hacian ya en España ciertas representaciones de asuntos religiosos y profanos los cuales se ejecutaban en las iglesias y fuera de ellas, por sacerdotes y por personas legas, entre las que habia aficionados y cómicos de profesion, que digámoslo así, vivian de este ejercicio.

La falta de instruccion y cultura, y la rudeza de la poesia en aquella época; añadidas á la esterilidad de los mismos asuntos, debieron retardar el progreso de esta especie de espectáculos, como dice Villanueva en su *Orígen del teatro español*, y que parece tuvo presente Moratin en la obra que publicó acerca el mismo asunto, y hacer que en ellos la ridiculez y descomposura de las danzas y movimientos, supliesen la falta de invencion, de propiedad y agudeza en las composiciones. De aquí nacieron sin duda aquellos extravagantes personajes de que se hace mencion en nuestras antiguas memorias, como pertenecientes al arte mímico, y que se mezclaban tambien en las representaciones sagradas, llamadas *Misterios*.

Se daba este nombre á una especie de representacio-

nes dramáticas, en las cuales introdujeron, por una piedad ó devocion mal entendida, á Dios, á la Virgen, á los santos, al diablo, etc. Los primeros misterios de los cuales hace mencion la historia, fueron los que Geoffroi, despues abad de san Albano en Inglaterra, hizo representar por sus discípulos en 1151.

Se cree que principiaron estas representaciones con motivo de las romerías y devotas peregrinaciones. Los que iban y venian de visitar los santos lugares de la Palestina, Santiago de Galicia, nuestra señora de Loreto y otros santuarios célebres, se entretenian, durante sus romerías, en componer y cantar ciertos romances ó cántigas, cuyo argumento tomaban de la Historia sagrada, ó de la vida de algun santo; y estos cánticos sencillos fueron los que dieron origen primero á una especie de representaciones que ejecutaban en los mismos caminos, en crucijadas y plazas de los pueblos por donde pasaban, y con los cuales recogian muchas limosnas, y despues á las piezas dramáticas llamadas *Misterios* ejecutadas en los teatros.

Los abusos y profanaciones que sucesivamente se fueron mezclando é introduciendo en este linaje de representaciones sagradas y profanas, dieron lugar á que con justa razon se prohibiesen.

Mejoraron algun tanto estos nacientes dramas cuando comenzó á cultivarse la poesia, á principios del siglo xv época en la cual la corte de Aragon, alegre y galante cual ninguna, la protegia bajo el nombre de *Gaya cien-*

cia, y la de Castilla la vió reducida á arte por el célebre D. Enrique de Villena. Entonces las *Villanescas*, las églogas puestas en accion, los décires y diálogos, especies todas de breves y mal formados dramas; se mezclaban en los festines, y los hacian mas amenos y agradables. El libro de las «*Coronaciones de Blancas*» el titulado «*Cuestion de amor*» los «*Orígenes de la poesía castellana*» los antiguos cancioneros, y otros mas comunes, están llenos de estos ejemplos.

Ultimamente, á fines del siglo citado teniamos ya en la *Celestina*, ó Tragicomedia de Calisto y Melibea, un drama que entre muchos defectos, presenta no pocas bellezas de invencion y de estilo, como dijo un célebre literato, dignas del aprecio, cuando no de la imitacion de nuestros tiempos.

Los que escriben del teatro de Francia, dice el Autor del discurso acerca el origen de las comedias en España que precede á las de Cervantes, le dan origen en los cofrades de la Pasion, que representaban la vida y muerte de nuestro Señor Jesucristo, la de los santos, y todas las historias del antiguo y nuevo Testamento, fijando su época en tiempos muy posteriores á los que referimos de nuestra España, en que ya teníamos diálogos y comedias de épocas muy anteriores.

En las obras poéticas del emperador D. Alfonso el Sabio, en las de Gonzalo de Berceo, y en romances antiguos, como las cöplas de Mingo Rebulgo, escritas y publicadas por Jaime Mey, que despues glosó Hernando

del Pulgar, en las poesías en lemosin de Jaime Roitg, que tradujo Mosen Ausias March, en las trovas de Mosen Febrer, en lemosin tambien, en las poesías antiguas que Gonzalo Argote de Molina trae recopiladas en su *Nobleza de Andalucía*, y otros, se conservan testimonios auténticos anteriores de muchos siglos, á las piadosas farsas, origen del primer teatro francés é italiano.

«Los Arabes, dice el autor de la obra citada de los *Orígenes de la poesía castellana*, que restituyeron á España la literatura, y eran grandes versificadores, usaron de representaciones ó diálogos en los regocijos públicos, ayudados de la fertilidad de su invencion, del fuego de su genio poético y de la abundancia de su elegancia. Los provenzales conocieron tambien muy á los principios la poesía dramática; y se puede creer que por el comercio con ellos y con los Arabes, la aprendieron los castellanos.»

Gonzalo García de Santa María Cronista del rey de Aragon D. Fernando el Honesto, refiere como se representó en Zaragoza á los Reyes, una comedia que compuso el famoso D. Enrique de Villena, en la cual figuraban personificadas la justicia, la verdad, la paz y la misericordia; y de aquí se conoce, como dice el citado Villanueva, que se equivocó Cervantes creyendo que él habia sido el primero que personalizó en el teatro las cosas espirituales y las pasiones.

En el cancionero de las obras de Juan de la Encina, se encuentran diferentes composiciones arregladas por

él, y representadas en las noches de Navidad, Carnestolendas y Pascuas, en casa del duque de Alba, y alguna vez en presencia del príncipe D. Juan. Estas representaciones ó diálogos eran de pastores y asuntos amorosos, y tambien de cosas sagradas, como de la Passion, del viaje á Jerusalem, y de otros familiares.

Antonio de Nebrija, en el compendio de la retórica, hablando de la fuerza que la pronunciacion y el gesto dan á la oracion dice: «Pruébase esto con el ejemplo de los mismos representantes que añaden tanta gracia y donaire á los mejores poetas, que es infinitamente mas lo que sus versos nos deleitan cuando los oimos, que cuando los leemos: y de tal suerte se hacen escuchar aun de los mas necios, que estos mismos que jamás se ven en las bibliotecas, se encuentran frecuentemente en los teatros.» Ejemplo de que no hubiera usado Nebrija para persuadir á sus lectores de la importancia de esta parte de la oratoria, si en el año 1515 en que la escribia, no hubiesen sido muy conocidos ya en España los teatros y las representaciones dramáticas.

Felipe II concedió al Hospital General de Santa Cruz de Barcelona la privativa de canto y recitado en 3 de abril de 1579, y en su real Rescripto habla de estas representaciones como de una diversion frecuente, y lo justifica el haber concedido la facultad de hacerlas en calidad de privativa.

Refiriendo Cervantes en el prólogo á sus comedias el estado del teatro y su decoracion, dice: «En el tiempo

de este célebre español, habla de Lope de Rueda, todos los aparatos de un actor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamaci dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados poco mas ó menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos ó tres pastores y una pastora. Aderezábanlas y dilatábanlas con dos ó tres entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo, y ya de vizcaino: que todas cuatro figuras y otras muchas hacia el tal Lope con la mayor escelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No habia en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, á pié ni á caballo; no habia figura que saliese, ó pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componian cuatro bancos en cuadro, y cuatro ó seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles ó con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacia lo que llaman vestuario, detras de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra, algun romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre escelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (dónde murió) entre los dos coros, donde tambien está enterrado aquel famoso loco Luis Lopez. Succedió á Lope de Rueda, Naharro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer la figura de un rufian cobarde. Esté levantó algun tanto mas el adorno de las comedias,

y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles: sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta al teatro público: quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, é hizo que todos representasen á cureña rasa; si no eran los que habian de representar los viejos ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro, inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas.»

La representacion de los *Autos sacramentales*, drama alegórico á los misterios de la Religion, se hacia precisamente para solemnizar la festividad del Corpus y su octava, y era tan general, que no solo se ejecutaba en los teatros, sino separadamente delante de los Consejos de S. M., y aun del Supremo de la Inquisicion.

Iban los comediantes á estas representaciones en carros triunfales, de donde salian las figuras alegóricas al tablado, que se levantaba al descubierto en las calles y plazas; y por esto se significaba esta representacion con la frase técnico dramática *Hacer los carros*.

Pellicer refiere que entre las noticias que escribió Leon Soto, platero de Madrid, de los sucesos de su tiempo, se lee: «En 6 de junio de 1613, dia del Corpus, estuvo el Duque de Lerma y sus hijos en casa de Fernando de Espejo, que las tenia en alquiler Diego de Cabalza platero, que fué el que los convidó y comió en ellas, é hicieron los carros al duque primero que al Consejo.»

Como las cosas suelen cohonestarse con el velo de la piedad, continua Pellicer, entraban tambien los comediantes á representar los Autos en las Iglesias de los conventos de Monjas, y como los acompañaban con entremeses, cantares, y bailes, tal vez indecentes, dieron ocasion á algunos zelosos teólogos para reprenderlos. A mas del P. Mariana en su obra *De Spectaculis*, imprimió el P. Manuel Filguera, clérigo menor, en el año 1678, viviendo todavia D. Pedro Calderon de la Barca, su dictámen probando que era ilícito hacer los Autos sacramentales en las iglesias.

Un viajero holandés que vino á España por los años de 1655, describiendo una fiesta del Corpus, dice entre otras cosas lo siguiente: «Por la tarde á las cinco representaron *autos*. Estos vienen á ser unas comedias espirituales interpoladas con diversos entremeses, harto estrafalarios, para sazonar y alegrar la seriedad del drama. Las dos compañías de comediantes que hay en Madrid cierran en este tiempo los teatros, y en un mes no hacen otra cosa que representar estas piezas devotas. Representanlas en público, en unos tablados que levantan en la calle. Todos los dias tienen obligacion de ir á representar delante de la casa del presidente de uno de los Consejos. Empiezan por Palacio, en cuya plazuela se erige un tablado con un dosel, bajo del cual se sientan sus Majestades. El teatro ó foro está al pié de estos catafalcos ó tablados, y porque los comediantes representan vuelta la espalda al pueblo, colocan al

rededor del teatro unas casillas pintadas, sobre ruedas, donde se visten, de donde salen, y á donde se retiran ó entran al fin de cada escena. Antes de dar principio á los Autos, bailan y saltan los danzantes de la procesion y los gigantones divierten al pueblo. En un auto que ví, continua el viajero, en el Prado viejo (de san Gerónimo) lo que me admiró fué que en la calle y de dia usasen de luces, y que en los teatros diarios y cerrados, no se representa con luces, sino con la claridad del sol.»

Se encenderian luces en los Autos, por reverencia á los misterios que se representaban; y en los corrales ó teatros se representaba sin ellas porque el gobierno habia mandado que la comedia se empezase á las dos de la tarde en invierno, y á las tres en verano, á fin de que no se saliese tarde del espectáculo.

Aunque D. Pedro Calderon de la Barca es reputado por el principal autor de Autos sacramentales, los escribieron tambien Lope de Vega, Mira de Mescua y otros varios.

Acerca del origen ó principio de la *Opera*, se dice, que en el año 1594 tres jóvenes italianos de Florencia unidos por la igualdad de génio y estudios, no menos que por su amistad, y todos apasionados á la música y poesía, concibieron la idea de resucitar la antigua costumbre de los Griegos de cantar en tono declamatorio.

Su primer paso fué dirigirse al poeta Octavio Rinucini de Florencia, para que les compusiese un drama,

tomando el argumento de la fábula de Dafne, el cual fué puesto en música por *Peri*, el compositor mas célebre de aquella época, acompañándole el conde Jacobo Corsi, que aunque no era sino aficionado, pasaba en aquel tiempo por un escelente músico.

Representóse la pieza en el palacio de Corsi. Los interlocutores y cantantes fueron el autor y sus amigos, y toda la orquesta de esta primera opera se reducía á cuatro instrumentos: á saber, un clave, una harpa, una viola y un laud. Nada habia que se pareciese á las arias; y el recitado, si tal podia llamarse, era meramente un género de entonacion medida, la cual en el dia nos pareceria insufrible, lánguida y monótona.

Es cosa curiosa volver la vista á aquel tiempo y comparar aquel embrion de ópera con las obras maestras de Mozart, Cimarosa, Rosini, Belini, Donizetti, Verdi etc. ejecutadas por las voces y orquestas que conocemos en la actualidad; pero por mas que lo estrañasen nuestros modernos oidos, regalados con esceso de armonía, logró entonces una estraordinaria aceptacion, y se repitió muchisimas veces.

Cuatro años despues la primera ópera pública titulada *Eurídice*, escrita por el mismo poeta y el mismo compositor se representó en el teatro de Florencia con motivo del casamiento de María de Médicis con Enrique IV, Rey de Francia. En esta ocasion la introduccion de estrofas anacreónticas adoptadas por el músico, y un coro puesto al fin de cada acto, fueron los pri-

meros ensayos de las arias y de las arias coreadas de las óperas modernas.

Monteverde, músico milanés, mejoró el recitado, dándole mas fluidez y espresion. Compuso la música de la ópera *Ariadna* del citado *Rinuccini* para la corte de Mántua, y la de la ópera *Jason*, por *Cavalli* y *Ciocchini* para Venecia.

En 1649 se introdujeron las primeras arias análogas y en armonía con el diálogo.

El principio de la ópera seria en Roma fué muy notable, y recuerda el caso de *Tespi* y su compañía de comediantes con la cara embadurnada de eces de vino, pues la primera composicion de este género con escenas, recitados y arias, se representó en un carro en el carnaval de 1606 por el músico *Cuagliata* y cuatro ó cinco amigos suyos.

La primera ópera seria regular se representó en Nápoles en 1646 con el título de *Amor no ha legge*, y la música era produccion de varios maestros, cuyos nombres se ignoran.

La ópera fué mejorando mas con los poetas *Coltellini*, *Apostol Zeno*, y ultimamente el inmortal *Metastasio*, y los profesores de música *Pergolesi*, *Jomeli* y otros varios bien conocidos.

En *Metastasio* murió la ópera en cuanto á la parte poética; desde entonces los *libretos*, tanto de la ópera seria como los de ópera bufa, fueron un tejido de desatinos, en que falta hasta el sentido comun, salvas respetables esenciones.

Por lo que toca á la parte musical no será inoportuno aventurar, como decia un respetable escritor treinta años atrás, una opinion que pudiera encontrar muchos opositores. En Francia la ópera seria se introdujo en 1669; pero adaptándola poemas tambien escritos en francés, que son los que se ejecutan en el teatro denominado *Academia Real de música* resultó muy perjudicada. *Quinault* como poeta y *Lulli* como compositor de la música se distinguieron y formaron época.

Otros creen que el inventor de las óperas fué un gentil-hombre romano, llamando Emilio Cavalieri. Sea quien fuere, lo cierto es que los dos Papas de la casa de Médicis, Leon X, y Clemente VII, tuvieron óperas en su corte.

Parece que hasta el año 1680 no salieron mujeres en las óperas, y la primera vez fué en *El triunfo del amor*.

Por los años de 1630 se representaba ya alguna ópera en Madrid, y con motivo del casamiento de Carlos II con la Luisa de Orleans, dice un autor contemporáneo, unos músicos franceses representaron en Madrid algunas óperas de Lulli: «pero esto duró poco tiempo» continua el historiador, «porque la Nacion gustaba mas de la música italiana» lo que supone que las óperas italianas fueron anteriores en España á las francesas.

La primera ópera original española parece fué la *Lira de Apolo* por Agustin de Montiano, y fué representada en Madrid en 1719. Signorelli dice que la primera fué *Briseida*, y que se representó en 1776.

Dióse por los Italianos á esta composicion el nombre de *Opera* ú *obra magna* por escelencia, porque reúne el interés del drama, la melodía de la música, con los encantos del baile.

Unos sesenta años atrás tratose de establecer la Opera italiana en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid sostenida en aquella época por varios grandes y otros personajes, pero tuvieron que desistir de su proyecto á causa de las pérdidas que espermentaron. Allí figuraron entonces la Manti y la Todi, que inspiraron á muchos de nuestros distinguidos poetas.

Mas tarde volvió la Opera italiana al mismo teatro; pero su transito fué tambien efímero, hasta que años despues volvió á introducirse para continuar hasta nuestros dias.

En Barcelona de mucho mas antiguo estaba ya en boga en uso el derecho concedido por Felipe II al Hospital de Sta. Cruz y de la gran aficion de sus naturales á la música.

De antes de mediados del siglo XVIII se representaban operas italianas de grande espectáculo acompañadas de lujosos bailes en el teatro de Barcelona por compañías tambien italianas, como consta de los *libretos* impresos entonces con un lujo que no conocemos en los tiempos modernos.

A la vista tenemos dos *libretos* el uno impreso en 1750 del drama gracioso puesto en música por el *Signor Giuseppe Scolari Maestro di Capella*, titulado EL FILOSOFO

QUIMICO, POETA: representado para celebrar el natalicio de Fernando VI.

Es un librito en 8.º de 127 págs. en italiano y traducido en igual metro al castellano.

Principia con la dedicatoria del empresario Nicolás Setaro al Intendente general del ejército y Principado D. José de Contamina.

Sigue el argumento del drama en los dos idiomas. Luego una nota escusandose el traductor de las faltas que puede haber cometido en la version, y otra en la que el compositor y el traductor protestan ser verdaderos católicos y que las voces *Numen, Ado, &* son únicamente travesuras del nimen poético; sin que tengan correspondencia ó conexión formal con los sentimientos interiores del uno, ni del otro.

Viene la lista de los actores ó cantantes.

A continuacion la de los bailarines.

Y últimamente la letra de la Opera en tres actos en italiano y en castellano en el mismo metro.

El otro *libreto* de ópera que poseemos es del año 1753 impreso con mucho mas lujo que el anterior en 4.º español de 119 págs, en la imprenta de Pablo Campins, titulada IL RE PASTORE, dedicada al M. I. S. D. Manuel Pacheco, Tellez, Giron & primer teniente de Reales Guardias de Infantería española, por el empresario *Giuseppé Ambrosini*.

Sigue el argumento.

Luego las mutaciones de escena.

En seguida la lista de los cantores y comparsas que figuran en el drama lírico.

Los nombres de los bailarines con el director de los bailes.

Viene últimamente la Opera en tres actos en los dos idiomas dichos y en el mismo metro, con muchas anotaciones para su mayor inteligencia y buena ejecucion:

Y como apéndice á lo que acabamos de decir de las Operas añadiremos cuatro noticias acerca el origen de la ZARZUELA, que algunos han querido calificar de *Ópera Española*.

Este género de producciones teatrales en que alternan el canto y el recitado, fueron introducidas en España, á imitacion de las que se representaban en Florencia, y nuestro célebre Calderon fué el poeta mimado á quien se acudia para que las compusiese.

Despues de haber adquirido el infante D. Fernando, gobernador que fué de Flandes, hermano de Felipe IV, el delicioso sitio llamado *La Zarzuela*, de los muchos zarzales que en él habia, á las inmediaciones del Real sitio del Pardo, del que formá ahora parte, y habiendo el infante elevado en 1636 el palacio que existe, bajo la direccion de Alonso Carbonell, se propuso y principió á dar al rey y á las demás personas de la real familia, magníficas funciones de especial gusto, y entre ellas espectáculos teatrales con muchas máquinas y decoraciones, mezclando el canto con la representacion, las cuales del sitio en que se daban tomaron el nombre de *zarzuelas* que aun conservan.

Es muy fundada la opinion que el infante introdujo en España este espectáculo á imitacion de otros semejantes que se daban en Florencia; y que Calderon fué de los primeros que se ocuparon de estas composiciones lírico-dramáticas.

El erudito Manuel Garcia en su historia del teatro español hablando de este adelanto ó innovacion dramática dice: «Llegó por fin el reinado de Felipe IV llamado el Grande, príncipe jóven, dado á la galantería, á los placeres y á las musas; que alguna vez se empleó en hacer comedias (*) y en representarlas y que las protegió apasionadamente: todo mejoró bajo sus auspicios, y el magnífico teatro que hizo levantar en el Buen Retiro abrió una escena muy gloriosa á los talentos y gracias de aquel tiempo, dirigido por hombres insignes: primero el marqués de Eliche y luego el gran protector de los ingenios, el Almirante de Castilla. No hubo arte que no llevase sus dones á este templo de la ilusion y del placer. La música reducida primero á la guitarra y al canto de algunas jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artificio de la armonía *cantándose á tres y cuatro*: y el encanto de la modulacion aplicada á la representacion de algunos dramas que del lugar en que frecuentemente se oian tomaron el nombre de *zarzuelas*.»

Eran estas unos dramas de música y verso, adorna-

(*) Entre otras compuso la del *Conde de Essex* que un dia fué muy del agrado del público.

dos, como hemos dicho, con grandes decoraciones, máquinas y tramoyas, tomado su argumento de la mitología.

«Pasaron luego, continúa el mismo autor, de la historia fabulosa á componerse de argumentos muy sencillos, tratados, entre personajes domésticos, como el de *Las Labradoras de Murcia*, *Los Pescadores*, *La Magstad en la aldea*, *Los Cazadores*, *Las Labradoras astutas*, *Las Foncarraleras*, *El Maestro de la Niña*, *El Farfulla*, etc.

«Habiendo ejercitado en esta clase de composiciones músicas, entre los primeros maestros compositores nacionales *D. Luis Mison*, hombre de singular talento músico que compuso las de *Eco* y *Narciso*, *Piramo* y *Tisbe*, y otras que agradaron entonces mucho. A este siguieron *D. Ventura Galvan*, *Antonio Guerrero*, *Castel*, *Ferreira*, *D. Antonio Rosales*, *D. Pablo Estebe*, *D. Blas de La Serna* y *D. Pablo del Moral*, cuyo talento músico, dice García, está bien conocido dentro y fuera de la corte.»

Este espectáculo teatral fué luego decayendo, á proporcion que se generalizó la Opera italiana, hasta que de poco tiempo á esta parte se propusieron restablecerle varios de nuestros poetas y maestros de música, dando á la zarzuela, que algunos llaman *Opera española*, todo el posible brillo y popularidad. (9).

DE LA DECLAMACION.

Declamacion antigua.

Comenzó el drama entre los Griegos, como hemos visto, por un sacrificio á Baco, en el que se entonaban por los coros himnos y cánticos en honor de esta falsa Divinidad. Interrumpióse despues este acto religioso con rapsodias, ó recitaciones sueltas de Homero, ó de otros poetas, y últimamente acabó con una accion mas ó menos regular, representada tambien en verso.

Esta parte que en un principio fué la accesoria, pasó á ser con el tiempo la principal, sin por esto desterrar á la otra enteramente, sino que la sometió á ella. El coro siguió cantando en el teatro, cuyos cantos, ya religiosos