



CIRCE EN LA HISTORIA DE LA ÓPERA Y EN LOS ORÍGENES DEL BALLET

Beatriz Cotello [Corresponsal ante la Ópera de Viena, Austria]

Resumen: Seguimos en este artículo los pasos de Circe por la historia de la ópera: la hechicera se encuentra ya en los albores del género, como el principal personaje de un espectáculo cortesano, el *Balet Comique de la Royne* o *Balet de Circé* (1581), de Balthazar de Beaujoureux; en el período barroco en muchos títulos, de los que se toma como ejemplo la ópera *La Circe* de Cristoforo Ivanovich con música de Antonio Ziani (1665); en los inicios de la zarzuela española en la *Comedia con música* de Calderón e Hidalgo *El mayor encanto, amor* (1635) y en la época de auge de la zarzuela, en *Circe* de Ruperto Chapí con libreto de Ramos Carrión (1902). Sobre estas piezas se presenta un análisis del libreto y se las ubica en el marco histórico en el que están insertas. Con el *Balet Comique* se introduce el tema del nacimiento del ballet como género teatral; la comedia de Calderón y la ópera de Chapí, por su parte, dan lugar a una introducción en la historia de la zarzuela en España.

Palabras clave: Circe - ballet de cour - ballet - ópera barroca - zarzuela..

Circe in opera and ballet history

Abstract: Following the traces of Circe in opera history: the sorceress can be found at the very beginning, as main character of a court spectacle, the *Balet Comique de la Royne* or *Balet de Circé* (1581), from Balthazar de Beaujoureux; in baroque times in many titles, such as *La Circe* de Cristoforo Ivanovich, music by Antonio Ziani (1665); at the start of the development of the Spanish zarzuela in the *Comedia con música* from Calderón and Hidalgo *El mayor encanto, amor*, (1635) and at the times of the flourishing of that musical genre in *Circe* from Ruperto Chapí on a libretto by Ramos Carrión (1902). We present a study of the scripts within their historical frame. The *Balet Comique* introduces the subject of the birth of ballet as theatre spectacle, and Calderón and Chapí that of the history of zarzuela in Spain.

Keywords: Circe - ballet de cour - ballet - baroque opera - zarzuela.

Introducción

Sobre la evolución y la difusión de la ópera en Europa sentencia el musicólogo Adolfo Salazar (1988: 75): “La Italia del Barroco inventa la ópera, Francia el ballet, España la zarzuela”. La presencia de Circe en la historia de la ópera podría ser una ilustración de la citada frase: la ópera nace en Italia con *Daphne* y *Orfeo*, a fines del siglo XVI, como producto de “una serie de ingredientes que el Renacimiento funde en su hervor” (Salazar 1988: 17), entre los cuales se encuentran las fiestas de carácter suntuario que tenían lugar en las cortes principescas. En 1581 Circe es la protagonista de una de las más dignas de mencionarse: se trata del espectáculo de música, danza y poesía titulado *Balet Comique de la Royne*, o *Balet de Circé*, representado en París con motivo de una boda real. Este espectáculo constituye lo que en

ese momento empezó a caracterizarse como *ballet de cour* y se ha dado en considerar como el primer ballet con argumento de la historia¹.

Más tarde, en el período Barroco (siglos XVII y XVIII), cuando los personajes de ópera eran casi exclusivamente criaturas mitológicas, Circe no deja de aparecer en buena cantidad de obras, bajo el título de *Circe*, o *La Circe*, *Circe delusa*, *Circe in Italia* y otros. La mayor parte de ellas son debidas a autores no familiares para el gran público de los teatros, con excepción de Gluck, quien la une con el hijo de Ulises en su *Telemaco, ossia l'isola de Circe* (1765) y Cimarosa, que compuso *Circe ossia l'isola incantata* para la familia Esterházy en 1789.

La relación de Circe con la zarzuela española se establece con Calderón de la Barca, considerado uno de los primeros autores del género; con motivo de la inauguración del Palacio del Buen Retiro en 1634 Calderón escribe una comedia con música, basada en el episodio de Ulises y Circe. Esa comedia se titula *El mayor encanto, amor* y, mucho más adelante (1902), el maestro Ruperto Chapí –clásico compositor de zarzuela de fines del siglo XIX– y su libretista Ramos Carrión la retoman como argumento para una *Circe*, con la que se inaugura el Teatro Lírico de Madrid.²

1 Si bien no es absolutamente cierto que lo haya sido, es ciertamente el primer ballet cuyo argumento se dio a la imprenta. El libreto, de 166, páginas incluye los textos recitados y una descripción de las danzas escrita por Beaujoyeux.

2 Esta pieza es en realidad una ópera porque es cantada en su totalidad, mientras que la

Como se ha dicho en otras oportunidades, en el siglo XIX no abundan los personajes mitológicos en la ópera, sin embargo, hay algunas *Circes* y, en el siglo XX, cuatro versiones entre las cuales se destacan la ya mencionada de Chapí y la de Werner Egk, de 1948, también basada en Calderón.

Veremos el *Balet Comique* arriba citado, *La Circe* de 1665, con música de Pietro Ziani y libreto de Christoforo Ivanovich, como ejemplo de ópera barroca y las versiones españolas de Calderón y Chapí-Ramos Carrión. ¶

Circe en el *ballet de cour*

El *Balet Comique de la Royne*, mencionado más arriba, se destaca entre otros espectáculos de poesía, música y danza de la época, por una parte por su envergadura, ya que tuvo una duración de cinco horas –de diez de la noche a tres de la mañana– y por el tremendo costo en decorados y maquinarias para obtener trucos escénicos, pero principalmente porque se basa en una trama argumental³, a diferencia de los espectáculos de música y danza que abundaban desde el Renacimiento y que constituían un conjunto de números consecutivos. Cabe destacar que la denominación de *comique* en francés no debe entenderse como si fuera una pieza ‘cómica’; en este caso *comique* no alude a lo humorístico o farsesco, sino a

zarzuela combina partes habladas y recitadas.

3 Algo precaria, como se verá seguidamente.

la *comédie* en su sentido más amplio, como espectáculo teatral⁴.

El *Balet* en cuestión fue comisionado por Catalina de Médicis para celebrar la boda de Margarete de Savoie –hermana de la Reina Louise, su nuera, esposa de Henri III– con el Duque de Joyeuse. Por una encantadora casualidad de la historia, el organizador del evento y coreógrafo de las partes bailadas era un artista italiano llamado Baldassarre Belgioioso, llegado a Francia en 1555 de la mano de Catalina. En tierras francesas tradujo su nombre como Balthazar de Beaujoyeux⁵. Originalmente violinista, muy pronto se destacó por su habilidad para organizar los entretenimientos de la nobleza y estuvo al servicio de Catalina y sus hijos durante no menos de treinta años. Además de crear las danzas para el *Balet*, él mismo compuso también parte de la música junto con Lambert de Beaulieu y Jacques Salmon. Los textos fueron responsabilidad de la pluma de Jacques Patin.

A Catalina de Medici se le debe la introducción de la cultura italiana en la corte francesa y, por lo tanto, también de los primeros esbozos de lo que después constituyó la ópera. Al respecto dice Kirsten (1984: 54): “La alegoría y la danza estaban bajo la influencia italiana, la música, los decorados –sobre todo el buen gusto– eran franceses”.

4 La denominación de *comique* se mantuvo para el género de óperas que, como *Carmen* de Bizet, incluyen partes habladas pero, tal como la mencionada, no tienen de ninguna manera un contenido cómico.

5 En esa época el francés escrito tenía aún más consonantes mudas que el actual.

La estructura del *Balet Comique de la Royne* consolidó la pauta para la realización de los *ballets de cour* según el esquema siguiente: a una *obertura* recitada, en que se presentaba el tema, seguía una serie de *entrées*, en las que se desarrollaba la trama por medio de la danza, la mímica, poesías y canto solista y coral. Por último tenía lugar un *grand ballet* de complicada coreografía, tanto en los pasos como en el desplazamiento de los bailarines, en forma de figuras geométricas.

La apelación *Balet de la Royne (Louise)* se debe a que la misma reina y sus damas intervenían en la última parte, en pareja con otros tantos caballeros de la corte. La reina también habría discutido con Beaujoyeux detalles de la coreografía. Es de destacar que, salvo el mismo Beaujoyeux, sus asistentes y los músicos, todos los participantes eran *amateurs*, los miembros de la nobleza no sólo distraían su ocio jugando a las cartas o urdiendo intrigas en los rincones del Louvre, algunos tenían formación en canto y ejecución de instrumentos, todos tomaban clases de danza y muchos actuaban en los espectáculos. Para intervenir en estos últimos se requería una gran dedicación y cuantiosos ensayos porque los pasos y los desplazamientos eran más complicados que los de las danzas corrientes de salón, ya de por sí nada fáciles.

El *Balet* se representó en la *Grande Salle du Petit Bourbon*, un palacete anexo al Louvre, donde tenían lugar las funciones de la corte⁶. Al frente,

6 En la *grande salle* actuó la troupe de Molière de 1648 a 1660.

un decorado prefiguraba el palacio de Circe y sus jardines y a los costados se encontraban otras decoraciones escénicas. No había proscenio: la acción se desarrollaba en el centro. Se dice que más de diez mil personas asistieron a la representación, sentadas o de pie en la sala o ubicadas en dos galerías a los lados. ¶

Desarrollo del drama de Circe ante el Rey

Al iniciarse la pieza con la obertura, un gentilhombre se escapa de la prisión donde Circe lo había encerrado y le informa al rey de los crueles designios de la maga: quiere impedir que la edad de oro vuelva a imperar en el reino de Francia. Circe, furiosa porque el caballero se le ha escapado, jura no volver a apiadarse de ningún hombre. Glauco se queja ante Tetis por el desdén de Escila, ella le informa que Circe ha transformado a esta última en un monstruo marino y que tampoco ella, Tetis, puede ayudarlo por cuanto sus poderes han sido transferidos a Luisa, reina de Francia. Sirenas y tritones entran empujando una fuente que lanza chorros de agua. En lo alto de la fuente, la reina Luisa. Doce ninfas danzan con otros tantos pajes. Llega Circe y los inmoviliza a todos con su varita. ¡Hasta Mercurio queda envarado mientras desciende de una nube por mandato de los dioses!

De la gruta de Pan sale la ninfa Opi para deshacer el hechizo, las cuatro virtudes acuden en su ayuda y por fin interviene Minerva en un carro alegó-

rico: declara que ‘solo la razón aliada con la virtud’ puede vencer los sortilegios de Circe. Entre una gran batahola de fieras del jardín de Circe, ninfas, sátiros, tritones y otras figuras, la maga trata bravamente de defenderse, pero Júpiter la fulmina con su potente rayo. Dioses, ninfas, sátiros, tritones y demás entregan a Circe al Rey derrotada y encadenada.

Moraleja: el poder de los soberanos, equivalente al de los dioses –Tetis le ha concedido sus poderes a la reina– debe prevalecer sobre las fuerzas que se le oponen. Habría que ver todavía si ese poder estaba guiado por ‘la razón aliada con la virtud’, como pedía Minerva⁷.

Sigue el *grand ballet* conducido por la reina. Beaujoyeux concebía a la coreografía como un ordenamiento geométrico de personas que bailan juntas: en el *Balet de Circé* ese ordenamiento constaba de cuarenta pasajes, ejecutados por dieciséis parejas que iban diseñando figuras geométricas: algunas cuadradas, otras redondas u ovaladas, con tal precisión que “ni Arquímedes podría haber imaginado una proporción geométrica mejor que la que practicaban estas damas y princesas” (citado por Kirsten 1984: 55). La belleza de las figuras debía ser mejor apreciada por los invitados que ocupaban la doble fila de galerías que

7 Recordemos que Catalina y su hijo, tan celebrado en este *Balet*, no habían sido para nada ajenos a la masacre de San Bartolomé, ocurrida menos de diez años antes de este espectáculo, en 1572.

por el mismo rey, que estaba a la altura de los bailarines.

De acuerdo con el espíritu de los ilustrados de la época⁸, Beaujoyeux sigue la tradición Pitagórica de asignarle un significado simbólico a la geometría. Así, las danzas formando un cuadro aludían a la solidez de la tierra, a los puntos cardinales y a los cuatro elementos: aire, tierra, fuego y agua, el círculo representaba la esfera celeste, el octógono, la fusión cielo y tierra. La primera parte también posee su simbología: la fuente de tritones pretendía representar la pureza bautismal, la ausencia de pecado o alternativamente, los surtidores de agua se consideraban simbólicos dispensadores de sabiduría, o de poder y potencia sexual como la legendaria fuente de la eterna juventud.

El *Balet Comique* no volvió a representarse debido a su elevadísimo costo⁹, pero como el libreto, que incluía las especificaciones para la danza, se dio a la imprenta, el esquema de *ballet de cour* tuvo una gran difusión en las cortes europeas, donde fue imitado en menor escala¹⁰. Del mismo se deriva, por un lado, el *Ballet* como género teatral en que la acción se desenvuelve por

medio de la música, la danza y la mímica exclusivamente y, por otro, la *ópera francesa*, en la que el drama posee la voz cantante, tal como en el modelo original italiano, pero la danza no deja de tener un papel de importancia¹¹. Las primeras óperas francesas se deben a Jean-Baptiste Lully, otro italiano afrancesado, y a Jean-Phillipe Rameau.

El Ballet adquiere su personalidad definitiva un siglo después del *Balet Comique*, con el estreno de *Les triumphes de l'amour* de Jean Louis de Beauchamp. Con esta pieza se dejan de lado discursos y cánticos y elogios cortesanos: la manifestación escénica es puramente bailada. Al respecto dice Regner (1965: 65):

El vástago italiano –la creación de Belgioioso-Beaujoyeux– crece bajo el cuidado de Luis XIII y de su hijo, Luis XIV, tan aficionado a la danza como su padre¹², convirtiéndose en el ballet barroco francés cuyo brillo y hechizo no han llegado a extinguirse.

Unos años antes de *Les triumphes* (1661) Luis XIV había creado la *Académie Royale de Danse* con el fin de unificar las reglas de enseñanza y profesionalizar la tarea de los maestros de baile, según el lema de “*De la danse corriger et de la polir en s’y exerçant*” Regner (1965: 14).

En esta época se hacen ensayos teóricos y se sistematizan los pasos,

8 Beaujoyeux mantenía una estrecha relación con los poetas de la Pléiade.

9 La enciclopedia Británica menciona la cifra de 3.600.000 francos oro, si bien no proporciona pistas para estimar cuánto sería esa suma en la actualidad.

10 Una versión simplificada del *Balet* fue representada en 1997 en el Grand Théâtre de Genève como producción del Festival d'Ambronay, interpretada por el grupo Elyma bajo la dirección del argentino Gabriel Garrido.

11 A veces hasta se le dedica un acto entero.

12 El apelativo de Rey Sol dado a Luis XIV tiene su origen en un ballet en que representaba a Zeus con una máscara en forma de sol.

actitudes, poses, figuras y posiciones en el espacio, materiales del ballet que conocemos hasta hoy¹³. Por fin la actividad de la danza se consolida como un género teatral y pasa de los salones al escenario. En el *Les triomphes* participa por primera vez un grupo de bailarinas profesionales –entre ellas la *première danseuse* Mademoiselle de Lafontaine¹⁴– ya que anteriormente los roles femeninos, cuando no eran *amateur*, se confiaban a jóvenes mancebos. ¡Hasta el propio Beauchamp, primer presidente de *l'Académie*, bailaba *en travesti* con Luis XIV! ¶

Circe y la ópera barroca

Un ejemplo de ópera barroca cuyo argumento se basa en nuestro personaje, es el que se estrenó en Viena en 1665 con motivo del cumpleaños del emperador Leopoldo I. Se trata de *La Circe*: “*Drama per musica per celebrar il natale della sacra cesarea maestà di Leopoldo augustissimo imperatore, consecrata alla sacra cesarea maestà di Leonora augustissima imperatrice*”¹⁵. Leopoldo

I era un gran entusiasta de la ópera como todos los Habsburgos¹⁶ y se dice que el más dotado musicalmente. Poseía una excelente preparación musical, tocaba varios instrumentos, acompañaba el canto con el clavicémbalo y también componía. Corre entre los historiadores la anécdota de que un *Kappelmeister*¹⁷ le habría dicho una vez: “qué lástima que su Majestad sea el Emperador, podría haber sido un brillante director musical” (Pahlen 1998: 206)¹⁸. Fue durante las bodas de Leopoldo I con Margarita de España que se estrenó la ópera *Il Pomo d'Oro* de Cesti (1667) que quizá pueda considerarse el mayor fasto operístico de la historia. *La Circe* es anterior, una obra menor dado que se trataba solamente de un cumpleaños. La música fue compuesta por Pietro Ziani, quien era a la sazón el *Kappelmeister* de la corte, y el libreto era de Cristoforo Ivanovich. ¶

13 En el transcurso de la historia se enriqueció el lenguaje coreográfico, pero los principios básicos siguen siendo los mismos.

14 Al parecer el nombre de pila de Mlle Lafontaine se ha perdido en las sombras de la historia. La insuperable *prima ballerina assoluta* Margot Fonteyn tomó su nombre artístico de esta protobailarina.

15 Se trata de Eleonora de Gonzaga, tercera esposa de Fernando III, quien introduce la ópera en la corte de los Habsburgos. Otra vez la ópera llega a través de una princesa italiana.

16 Maximiliano I, Maximiliano II, Fernando II y Fernando III eran excelentes músicos, se ocupaban de las actividades musicales de palacio y también dejaron algunas composiciones.

17 Así se llamaban los directores de orquesta de la corte austríaca.

18 En realidad, Leopoldo no estaba destinado a ser emperador sino a la Iglesia, de ahí que fue educado más en las letras y en las artes que en la guerra y la caza. Accedió al trono –del Sacro Imperio Romano Germánico– con motivo de la muerte de su hermano mayor quien hubiera sido Fernando IV.

Presentación y contenido de la obra

La etiqueta imponía, como en la función que se describe más arriba, que se hiciera el elogio del soberano (o del noble a quien estuviera dedicada la pieza). En esta oportunidad se dice que Circe ha debido cambiar su naturaleza: en lugar de ser ella la que hechiza a los otros, está encantada y deslumbrada por las “admirables prerrogativas” que posee el descendiente del “*invittissimo*” Fernando y se siente orgullosa de haber sido elegida para celebrar “*il natale dell’Augustissimo e sempre glorioso Cesare Leopoldo*” (Ivanovich 1665: 2). El autor advierte en el prólogo que el contenido de la obra le ha sido suministrado en parte “*dalle favole*” y en parte “*favoleggiante de l’invenzione*” (Ivanovich 1665: 4). Ivanovich imagina sucesos que habrían tenido lugar luego de la partida de Ulises, considerando que la historia previa ya habría sido “*felicemente rappresentata*” en *Los errores de Ulises*, que se puede presumir sería otra ópera. La presente se inicia con un coro de ninfas que invitan a gozar de la vida y la juventud porque “el privarse del placer es contrario a la natura” (p. 8); gocemos hoy porque la alegría es fugaz y el tiempo que pasa ya no vuelve más.

La parte basada en *la favola* tiene que ver con Glauco y Escila: Circe está en su isla desencantada y rabiosa, rumiando sus deseos de venganza contra Ulises, cuando Glauco recurre a ella para que lo ayude en sus amorosos

intentos. Circe se enamora de él y le promete su ayuda con la secreta intención de seducirlo¹⁹. Luego viene la libre invención: Eglé, que ama a Glauco, ha conseguido infiltrarse entre los servidores de Circe disfrazada de jardinero, bajo el nombre de Floreno. Descubre el plan de Circe y se propone desbaratarlo. Por otra parte, en la borrasca que Circe había provocado cuando se enteró de la partida de Ulises, había naufragado una nave que conducía a Pirro, hijo de Aquiles, Andrómaca, su mujer, y Tissandro, un príncipe griego. Andrómaca consigue llegar a tierra junto con Gligoro, escudero de Tissandro, y con el auxilio de Proteo recupera a sus compañeros.

Al aparecer Pirro en la isla, Circe concibe un nuevo plan: convencerlo para que mate a Ulises. Andrómaca, por consejo de Tissandro, finge ser la hermana de Pirro para no excitar los celos de la maga y termina despertando los de Pirro. Sigue toda suerte de enredos y malentendidos hasta que se llega al *lieto fine*, salvo para Circe. El poder del amor ha sido más fuerte que su magia. En el parlamento final se lamenta:

*¡Oh! ¡jestrellas perfidísimas!
¡Oh! ¡injustísimo cielo!
No poseo ya más
la fuerza del Averno
mi crueldad ya no es
tomada en serio...²⁰ (p. 67)*

19 Sabemos que va a convertir a Scilla en un horrible monstruo.

20 En esta pieza se hace abundante uso del superlativo.

Desesperada, decide “escondese en los abismos” y la pieza concluye con la indicación del autor: “La maga se hunde²¹ y parten al vuelo los *spiritelli*”, geniecillos que formaban parte del séquito de personajes complementarios de la obra: dríadas, faunos, gracias, cupidos y, por supuesto, algunos animales de la fauna creada por Circe con su bebida mágica.

La ópera es representativa del estilo de la época: los libretistas tomaban personajes y episodios de la mitología, con ese material armaban un argumento que desembocaba en el *lieto fine* y la destrucción o castigo del personaje nefasto, y en el medio intercalaban equívocos que provocaban injustificados celos en los amantes, idas y venidas de los personajes principales, y danzas y coros de diversos personajes secundarios, como en esta ópera, llena de ninfas, faunos, sátiros y *spiritelli*. ¶

Adaptación de la ópera en España: la zarzuela

El invento de los florentinos conoce una gran difusión en el siglo XVII, y era que respondía al ideal de la época de que la música expresara los afectos y proporcionaba entretenimiento a la nobleza, también porque se trataba de un espectáculo suntuoso y caro que servía muy bien para exhibir la riqueza y grandiosidad de los reyes y príncipes en aquella época de gobiernos absolutistas.

21 Seguramente en una trampa practicada en el escenario.

La reacción ante la ópera de las cortes europeas fuera de Italia fue, al principio, ambivalente:

al tiempo que los círculos elegantes de moda se apasionan por el nuevo espectáculo y exaltan sus encantos, se expande un furtivo rencor y un deseo de superarlo por cuenta propia...

ese ‘deseo de superarlo por cuenta propia’ en definitiva tuvo prioridad:

en cada país se intentará incorporar a cada lengua o idioma la experiencia florentina del recitar cantando. (Mila 1998: 118)

No sólo a la lengua sino a la propia idiosincrasia: se ha visto más arriba cómo, en Francia, los primeros intentos de drama con música desembocan en el ballet y luego en un estilo de ópera donde la danza tiene un papel importante, según el gusto de los franceses.

En España la música estuvo siempre presente en el teatro, sobre todo en el ámbito religioso, en obras ligadas a momentos litúrgicos, pero también en las comedias y en las jornadas teatrales en que se sucedían loas, entremeses, jácaras, mojigangas y otros géneros menores. En el teatro de corte se ofrecían espectáculos de música, poesía y bailes con gran aparatosidad escénica, al estilo italiano y con tramoyistas italianos, así es como no podían dejar de llegar las novedades en materia de expresión musical procedentes de Florencia y Venecia.

El nuevo género tentó a Lope y luego a Calderón a ejercitar su pluma en escribir libretos que fueran cantados en su totalidad: el primero con *La selva*

sin amor (1622) y el segundo con *La púrpura de la rosa* (1660) y *Celos aún del aire, matan* (1661)²². Está presente en el espíritu de esas obras el deseo de emulación de la ópera florentina, lo expresa Calderón en su *loa* previa a *La púrpura de la rosa*: introducir el estilo de canto aplicado a todos los recitados es cosa que “ha de hacerse porque otras naciones vean competidos sus primores” (citado por Molina Jiménez 2005: 130).

Había dudas, sin embargo, de que la ópera fuera del gusto del público en España. Calderón las manifiesta en boca de otro de sus personajes:

“¿No miras cuánto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada?” (citado por Molina
Jiménez 2005: 131)

La cólera española terminó por imponerse, en el afianzamiento de un teatro musical que alterna partes habladas y cantadas y que recibió el nombre de zarzuela porque las primeras se representaron en un pabellón de caza ubicado en las cercanías de Madrid, una zona donde abundaban las zarzas. El palacete había sido edificado para el infante D. Fernando y lo adoptó Felipe IV cuando su hermano partió a gobernar las tierras de Flandes. Cuando el mal tiempo impedía cazar, Felipe y sus cortesanos mandaban llamar a los cómicos de la villa quienes los divertían con pequeñas obras de teatro en las

que la música tenía una importancia considerable²³. Con el tiempo fueron requiriendo obras de mayor envergadura.

Las primeras zarzuelas de Calderón fueron *El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas*, ambas de 1657. En la *loa* que precede a la primera, señala Calderón las principales fuentes de ese género hispano: las antiguas mascaradas, la tradición músico-teatral española y las ideas procedentes de Italia (Molina Jiménez 2005: 132). Ambas piezas versaban sobre temas mitológicos, como era de esperarse en la época barroca, la primera sobre Apolo y Dafne y la segunda basada en el episodio correspondiente de la *Odisea*, como bien puede inferirse de los títulos. ¶

Circe en el teatro de Calderón

En 1637, con motivo de la inauguración del palacio del Buen Retiro, Calderón escribe una ‘comedia con música’ titulada *El mayor encanto, amor* sobre los amores de Circe y Ulises. Todavía no es denominada ‘zarzuela’ pero comparte sus características, al ofrecer partes cantadas y “gran aparato de música y danzas” (Salazar 1989: 119). Ya el título sugiere que la intención del dramaturgo será demostrar que el amor resulta más fuerte que los hechizos de la poderosa maga por otra parte, el tema del amor o del goce, en contra-

22 Se ha perdido el nombre del compositor que le puso música a la ópera de Lope, el músico de Calderón era Juan Hidalgo.

23 No confundir con el teatro de la Zarzuela actual de Madrid, inaugurado en 1856

posición con el deber, implícito en la historia, no deja de ser utilizado por el autor para sentar su pequeña dosis de crítica sobre la conducta de Felipe IV, más dado a la vida placentera que a las tareas de gobierno, que delegaba sobre su privado el conde-duque de Olivares. La función tuvo lugar en un escenario que contaba con toda la maquinaria escénica que se pudiera imaginar en el momento, especialmente erigido en medio del estanque grande de los jardines del palacio. Más adelante se habilitó una sala teatral llamada el Coliseo del Buen Retiro.

En esta comedia Calderón sigue los lineamientos de la leyenda homérica a la que enriquece con personajes de su invención y algunas alteraciones (jornadas I y III). Como era característico del teatro barroco, tiene que haber lugar para una trama cómica, que aparece en la Jornada II con los ‘graciosos’ Clarín y Lebré y el gigante Brutamonte, este último tomado de la leyenda del puente de Montible, ya utilizada por Calderón en otra comedia²⁴. Además, Clarín es convertido en mona por Circe, lo cual da origen a otros malentendidos y situaciones risibles.

La comedia se inicia con la escenificación, muy realista, de la tormenta que arrastró a Ulises y a sus amigos a tierras de Circe, en este caso, la isla de Trinacria. De entre todos los personajes que luchan contra el oleaje se

perfilan los ‘graciosos’, Clarín y Lebré, que claman a los dioses por su vida:

*¡Piedad, Baco divino,
no muera en agua el que ha vivido
en vino!
¡Piedad, Momo sagrado
no el que carne vivió muera pescado!
(Jornada I versos 16-20)*

Llegan por fin a tierra. Les asombra encontrar todos esos animales, bestias feroces en su apariencia, pero amigables en su actitud. Dice Ulises:

*y el rey de todos ellos
el león coronado de cabellos
en pie puesto una vez hacia las peñas
y otra hacia el mar, cortés nos hace
señas. (I - 97-100)*

Antistes, que se ha adelantado, vuelve con la noticia de que habían encontrado a “la diosa destos desiertos” y de la transformación de sus compañeros en animales. De paso nos informa que, a pesar de su aspecto horroroso, los mismos no han perdido su condición de seres racionales:

*cuál era ya racional
bruto de pieles cubierto
cuál de manchas salpicado,
fiera con entendimiento
cuál, sierpe armada de conchas
cuál de agudas puntas lleno
cuál, animal más inmundo...
... y todos al fin a un tiempo
articulaban gemidos... (I-219-227)*

Con la ayuda de Juno, que le manda a Ulises –por medio de Iris– un ramillete de flores para contrarrestar los sortilegios de Circe, y con su poderosa espada, el héroe consigue desarmar a la maga:

24 El gigante Brutamonte es un servidor de Fierrabrás, personaje de la canción de gesta francesa, protagonista de una de las pocas óperas de Schubert basada en la comedia de Calderón.

*Verás mágica este acero
en tu púrpura teñido. (I - 430-1)*

Circe se acobarda y le concede todo:

*Oíd, racionales fieras
en vuestras formas primeras
trocad las formas que os di. (I - 449-52)*

Luego de larguísimos parlamentos en que ambos se presentan y relatan sus hazañas, Circe invita a Ulises a quedarse:

*Quédate unos días conmigo
verás trocado mi extremo
de riguroso en benigno
con el gusto que te hospedo
con la atención que te sirvo. (I - 739-43)*

Jornada III: Los días pasaron y semanas y meses y los griegos ven que Ulises está cada vez más entregado a los placeres del amor en los brazos de Circe. Su inquietud va en aumento. Antistes resume la desesperación colectiva:

*¡Ay de nosotros! que así
ya moriremos aquí
cautivos y desterrados.
¡Sepulcro será esta tierra
de tanto griego valor!*

y un coro con música le responde:

*¡El mayor encanto, amor! (Jornada
III versos 388-93)*

En un desesperado intento de recordarle al héroe sus deberes, Antistes y los otros griegos colocan las armas de Aquiles al lado de Ulises dormido. Despierta Ulises y tiene que enfrentar-

se con el espectro de Aquiles que viene a cobrar sus armas:

*porque el amor no las juzgue
ya de su templo despojo
torpe, olvidado e inútil. (III-794-97)*

El reclamo de Aquiles surte efecto y Ulises se decide a partir. Al enterarse Circe su furor no tiene límites:

*Llamas las ondas arrojen
fuego las aguas espiren
arda el azul pavimento
y sus campañas turquíes. (III - 981-84)*

Ordena la destrucción de su palacio y sus jardines y que en su lugar se erija el Mongibelo...

*y yo, pues de mis encantos
a saber que es mayor vine
el amor, pues el amor
a quien no rindieron rinde
muera también y suceda
a mi fin la noche triste. (III-1060-64)*

En esta última parte, indica Calderón que todo lo que se fuera representando "se obraría por las tramoyas". Los trucos escénicos eran parte importante de la diversión y se esperaba que maravillaran y hasta espantaran al público con su realismo²⁵. En la función a la que aludimos el realismo casi lleva a la catástrofe porque, cuando Circe estaba convocando a los vientos para ahogar al prófugo Ulises, se levantó una tempestad, pero no de utilería sino meteorológica, que amenazó con hundir el escenario con maquinaria incluida.

25 En una comedia de Lope una escena 'marítima' resultó tan real que hubo que sacar a varias señoras desmayadas por el mareo.

Se produjo gran pánico y hasta el rey se vio en peligro de muerte, pero pasado el susto, la obra volvió a representarse dos veces (Salazar 1989: 117).

El tema del amor y del triunfo del amor se complica mucho en esta comedia: Circe ama a Ulises, pero su orgullo le impide demostrárselo, y se arma todo una intriga de amores fingidos en la que participan Flérida –por mandato de su ama– y Lisidas. Ambos habían estado convertidos en árbol y habían sido liberados del hechizo por el efecto disuasivo de la espada de Ulises. Para mayor abundamiento, Calderón agrega un rival de Ulises en los favores de Circe: Arsidas, príncipe de Trinacria, por el cual hasta se llega a la guerra de los griegos contra Arsidas aliado a los animales de Circe.

El juego de amores verdaderos y fingidos representaría en esta obra la dicotomía entre lo real y lo aparente, tan presente en el teatro de Calderón. Nótese también que el fin de Circe es trágico y estrepitoso: en Homero, Circe acepta de buen grado la partida de Ulises, le asegura su ayuda y le da buenos consejos, en cambio, en esta versión está llena de ira por el abandono del héroe, ira que termina dirigiendo contra sí misma. Es notable que Calderón, que pone en boca de Circe un discurso que hasta parece feminista:

*que al fin las mujeres cuando
tal vez aplicar se han visto
a las letras o a las armas,
los hombres han excedido;
y así ellos envidiosos...
porque no fuera el dominio
todo nuestro, nos vedaron*

las espadas y los libros. (I-602-620)

haya optado por un final tan destructivo, como si él fuera uno de esos envidiosos.

Sobre las implicancias políticas de la comedia, la investigadora Margaret Greer señala la habilidad con que Calderón, al tiempo que llenaba de alabanzas al monarca en el auto *El Palacio del Buen Retiro*, estrenado también en esa oportunidad, en *El mayor encanto* le hacía llegar una discreta crítica, por ejemplo, en los siguientes versos cantados:

*Olvidado de su patria
en los palacios de Circe
vive el más valiente griego
si quien vive amando, vive (II-990)*

o en el parlamento de Antistes:

*Ulises, pues, sin recelo
sólo de sus gustos trata
siempre en los brazos de Circe
y asistido de sus damas
en academias de amores,
saraos, festines y danzas. (III-61-65)*

Justamente cuando se representaba esta obra, se acababa de reanudar la guerra con Francia, y los súbditos de Felipe IV estaban preocupados por su entrega a los placeres sensuales y por la ascendencia que poseía sobre él el Conde-Duque de Olivares. Se decía –y no sin fundamento– que este último alentaba al rey en su vida de ocio y de relaciones adúlteras a fin de monopolizar el poder, y se llegaba a considerar que, tal como Circe, empleaba la magia para mantener su influencia sobre el soberano. ¶

La música en El mayor encanto

El texto indica los pasajes que deberán ser cantados. Además se intercalarían música y danzas según el uso y la costumbre: como introducción, o como remate en los cambios de escena y de acto, por ejemplo, cuando Ulises se encamina al palacio de Circe, al final de la primera Jornada, que griegos y ninfas cantan a coro:

*En hora dichosa venga
a los palacios de Circe
el siempre invencible griego
el nunca vencible Ulises. (I-338-41)*

La Música interviene como personaje en partes cantadas, Iris hace su intervención con canto. La escena de la batalla entre Ulises y sus amigos y Arsiadas con los animales es anticipada por “cajas y trompas de guerra”, Circe llama a la música para calmar los ánimos:

*Para templar el furor
cantad de amor, cantad, pues (III-307-8)*

Música entona:

*¿Dónde vas Ulises si es
el mayor encanto, amor? (III-309-10)*

Contrapunto:

*Los griegos: ¡Guerra! ¡Guerra!
La Música y las ninfas: ¡Amor! ¡Amor!
(III-350-54)*

La aparición de Aquiles también es realizada por trompas, timbales y ‘chirimías’ (antecesor del clarinete actual). ¶

Circe de Ruperto Chapí y Miguel Ramos Carrión

La zarzuela dio un paso atrás en el siglo XVIII como función cortesana, porque Felipe V estaba fascinado con Farinelli –el célebre ‘castrato’ italiano–, luego, Fernando VI le encomendó al cantante que organizara la ópera italiana en Madrid ²⁶. En el siglo XIX, con la exaltación del espíritu nacionalista en el romanticismo, la zarzuela cobra nuevo ímpetu y se traslada de la corte al teatro comercial. A mediados del siglo aparece un nuevo tipo que se dio en llamar ‘género chico’ o ‘zarzuela chica’, sin que la denominación se refiera a la calidad de las obras sino a su duración: son piezas de un solo acto, mientras que la ‘zarzuela grande’ es de dos y hasta cuatro actos.

Con la zarzuela, los músicos españoles consiguieron crear una música escénica nacional en la que “el espíritu de la lengua se incorporara a las inflexiones musicales” (Mila 1998: 303). Por su parte, Salazar (1988: 310) opina que esos músicos “no fueron buenos hasta que, descalzándose el alto coturno de dramas al estilo altisonante de *Gli Amanti di Terrolo*²⁷ se ponían

26 Felipe V sufría de accesos de intensa melancolía y su esposa atrajo a la corte a Farinelli con el fin de que lo alegrara con su canto. Parece que, efectivamente, escuchar a Farinelli aliviaba las penas del rey. El cantante pasó en España buena parte de su vida: de 1737 a 1759.

27 Durante la fase ‘italianizante’ se pretendía escribir los libretos en italiano.

a lirizar, en alpargatas, sobre el drama de una moza de mesón”.

A fines de ese siglo, una camada de jóvenes músicos se calzó la alpargata. Entre ellos, Ruperto Chapí, que, al igual que su compañero de estudios, Tomás de Bretón, componen las obras maestras del ‘género chico’: *La Revoltosa* y *La verbena de la Paloma*, respectivamente²⁸, en las que con gracia e inteligencia resumen el alma de los barrios populares madrileños. El éxito de público fue inmediato y la posteridad llegó a valorizar y prestigiar a los que ‘calzaban la alpargata’ porque sus productos eran más auténticos, pero en su momento, los músicos deseaban ‘subirse al coturno’: la ópera era sentida como un producto más noble²⁹.

Para la inauguración del Teatro Lírico de Madrid, en 1902, Chapí compone la ópera *Circe* con libreto de Miguel Ramos Carrión, basado en *El mayor encanto*. El libreto es una nueva versificación del argumento que se ha expuesto más arriba. La obra es más sintética porque se prescinde de las tramas secundarias, y como responde a otro concepto de teatralidad, tam-

28 Solían ponerse las dos juntas en el teatro Avenida de Buenos Aires. Otras obras: *El rey que rabió*, *El tambor de granaderos*, *El puñado de rosas...* de Chapí; *La Dolores*, *Los amantes de Teruel*, *Don Gil de las calzas verdes* de Bretón.

29 Bretón luchó mucho y escribió los principios que debería seguir la ópera española. Los compositores de opereta también ambicionaban escribir ópera: tanto el francés Offenbach como el austriaco Strauss. El primero lo consiguió con su –maravillosa– *Los cuentos de Hoffmann*, su colega, en cambio, solo dejó esbozos.

bién renuncia a los largos parlamentos y narraciones: algunos episodios que en Calderón son relatados por un personaje –por ejemplo, el de la transformación de los griegos en animales– en el libreto de Carrión están escritos para representarse. El tono de la obra transita entre lo solemne y lo sentimental-patético y está despojada de los sutiles toques de ironía y buen humor que Calderón le imprimiera a su comedia.

Una muestra de las nuevas estrofas. Circe devuelve su forma humana a sus víctimas:

*¡Piedras, rocas, granito, duras peñas
a la vida volved! Humanos seres
en fieras convertidos ¡transformaos!
(p. 10)*

Circe está cada vez más enamorada de Ulises:

*Aprisionado
mi amor le guarda
pero aunque él nunca
de mí se aparta
su pensamiento
no me acompaña... (p. 14)*

Ulises sufre por ser esclavo de sus sentimientos:

*¿Por qué pisé esta tierra maldecida?
¿Por qué a la maga convertí en mujer?
¿Por qué, insensato, condené mi vida
a eterno padecer? (p. 18)*

Los griegos protestan por el comportamiento de Ulises:

*Debiera estar Ulises
hastiado ya de fiestas y placeres...
para su patria está perdido
si no le hacemos despertar...*

*¡con duro acento vigoroso
la voz le llame del deber!* (p.20)

En cuanto a la música, la enciclopedia Grove de ópera señala que “Chapí estaba dotado por una gran facilidad melódica y vivacidad rítmica, era muy competente en materia de orquestación pero menos efectivo en su caracterización dramática” (Sadie 1998: 818). La facilidad melódica y vivacidad rítmica le valieron, ciertamente, su éxito en el género de la zarzuela. Sus óperas son consideradas menos logradas, de hecho, *Circe* no despertó ningún entusiasmo de público ni de crítica y duró poco en cartel. Sin embargo, no dejó de estrenarse en el Teatro Colón de Buenos Aires (1910). En esa oportunidad opinó Ernesto de la Guardia:

El autor [Chapí] demostró poseer estimables cualidades, pero al estar mucho más familiarizado en el género popular español de la zarzuela que en el de la ópera, no parecía hallarse siempre en dominio propio al abordar tal forma del teatro lírico, poco propicia a su temperamento, de ahí cierta indecisión general de carácter. (De la Guardia, 1938: 99)

De todas maneras, este crítico rescata ciertos episodios, sobre todo aquellos en que interviene la protagonista.

Hasta los años treinta se siguen componiendo en España zarzuelas ‘chicas’ y ‘grandes’, algunas de porte muy similar al de la ópera, como la gran *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba, las ‘chicas’ más centradas en lo costumbrista, las ‘grandes’ referidas a lo histórico, sin descuidar la sal y pi-

mienta del ingrediente popular y folklórico. Hoy en día no se componen nuevas zarzuelas pero se cultivan aún las más descollantes del repertorio, tanto en España como en los países de América³⁰. ¶

Palabras finales

El destino se ha mostrado menos propicio para *Circe* en ópera que para otros personajes de la antigüedad, como los citados Dafne y Orfeo y otros que suelen subir a los escenarios musicales contemporáneos. Se le consagraron muchos títulos en el período barroco pero hay que tener en cuenta que en esa época la música era una importante fuente de entretenimiento y el público exigía permanente renovación, de manera que había legiones de músicos y libretistas que escribían grandes cantidades de páginas de música y texto, sobre todos los dioses del Olimpo, sus descendientes y colaterales, y no podría esperarse que muchas resistieran al paso del tiempo. Tampoco las versiones más modernas han resultado de tanto interés como para reponerlas, como se ha expuesto en el caso de la *Circe* de Chapí de prin-

30 Al decir América no se trata solamente de la América hispana: como director de las Óperas de Washington y de Los Angeles, Plácido Domingo ha llevado la zarzuela a los teatros de los Estados Unidos donde se han representado con gran éxito *Luisa Fernanda* y *Doña Francisquita*. Procedente de una familia de ‘zarzueleros’ el cantante se ha dado el gusto de imponer el género en el festival de Salzburgo en conciertos en varias oportunidades.

cipios del siglo XX. No ha sido así con la comedia de Calderón, que se sigue ofreciendo en España y hasta estuvo en el repertorio del *Burghtheater* de Viena³¹. El *Balet Comique* fue objeto de una reconstrucción reciente en el marco del Festival de Música Antigua de d'Ambroney, en el Grand Théâtre de Genève. ¶¶

Bibliografía citada

- BEAUJOIEULX, B. (1582). *Balet Comique de la Royne fait aux Nocces de M. de Duc de Joyeuse*. Paris: Adrien le Roi.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2001). *Comedia famosa El mayor encanto, amor*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Extraído el 10 de diciembre de 2007 de <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3896>
- DAHLHAUS, K. (Ed.) (1992). *Pipers Enzyklopedie des Musikstheaters*. München und Zürich: Pipers.
- DE LA GUARDIA, E. y HERRERA, R. (1933). *El arte lírico en el teatro Colón*. Buenos Aires: Zea y Tejero.
- GREER, M. (1989). *Los dos cuerpos del rey en Calderón: El nuevo Palacio del Retiro y El mayor encanto, amor* en AIH Actas X. Centro virtual Cervantes. Extraído el 10 de diciembre, 2007 de http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_008.pdf
- IVANOVICH, C. (1665). *La Circe: Drama per musica*. Vienna: Matteo Cosmerovio Stampatore della Corte.
- KIRSTEN, L. (1984). "Court Ballet: a Culmination" en *Four Centuries of Ballet*. Nueva York: Courier Dover Publications; 54-55.
- MILA, M. (1998). *Breve Historia de la Música*. Barcelona: Ediciones Península.
- MOLINA JIMÉNEZ, M. B. (2005). *Literatura y música en el siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. Tesis doctoral Universidad de Murcia.
- PAHLEN, K. (1998). *Grosse Geschichte der Musik*. Munich: Cormoran Verlag.
- PASI, M. (1980). *Ballet: Eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart*. München: Drei Lilien Verlag.
- REGNER, O. F. (1965). *El nuevo libro del Ballet*. Buenos Aires: Eudeba
- SADIE, S. (Ed.) (1998). *The New Grove Dictionary of Opera*. Nueva York: Macmillan.
- SALAZAR, A. (1989). *La música en la sociedad europea. II. Hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- SARTORI, C. (1960). *I Libretti italiani a Stampa dalle origini al 1800*. Milano: Bertola & Locatelli Editori.
- STIEGER, Franz (Ed.) (1975) *Opernlexikon*. Tutzing: Hans Schneider.
- VAUGHAN, V. (1999). "Dramatis personae: Greek dramatic and mythological characters in Opera" en *Mellen Opera Reference Index Vol. IX; Opera Subjects*. Nueva York: Edwin Mellen Press. Extraído el 28 de mayo de 2005 de http://www.oberlin.edu/opera/mythology_characters.PDF

Recibido: 14/02/2008
Evaluado: 09/05/2008
Aceptado: 18/05/2008



31 Al lado de su hermana mayor *La vida es sueño*