

Filippo Coppola
Manuel García Bustamante

EL ROBO DE PROSERPINA Y SENTENCIA DE JÚPITER

1678

Estudio y edición de

Luis Antonio González Marín

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS»

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

Barcelona, 1996

EL ROBO DE PROSERPINA Y
SENTENCIA DE JÚPITER

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN L

Filippo Coppola
Manuel García Bustamante

EL ROBO DE PROSERPINA Y SENTENCIA DE JÚPITER

Nápoles 1678

Estudio y edición de

Luis Antonio González Marín

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS»
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
Barcelona, 1996

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.



© Luis Antonio González Marín

© CSIC

PRODUCCIÓN:

Editorial Claret, S.A.
Roger de Llúria, 5
08010 – Barcelona

FOTOCOMPOSICIÓN:

J. Ardévol y M. Suriñach

COPISTA MUSICAL:

M. Benito

NIPO: 179-95-005-X

ISBN: 84-00-07559-5

Depósito legal: B. 47.786-1995

Impreso en España. Printed in Spain

Imprimeix, S.A. – Badalona

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1996

© CSIC

© de esta edición: Luis Antonio González Marín, 2017

e-NIPO: 059-17-208-7

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

ÍNDICE

Prólogo	pág. 7
Abreviaturas	pág. 8

PRIMERA PARTE. ESTUDIO

Introducción	pág. 11
Estado de la cuestión	pág. 11
Fuentes	pág. 12
Capítulo 1. La producción del <i>Robo de Proserpina</i>	pág. 13
La producción y sus circunstancias	pág. 13
Los autores	pág. 14
Lugar y condiciones de la representación	pág. 16
Capítulo 2. El texto	pág. 17
El mito y la comedia	pág. 17
Sinopsis argumental	pág. 20
Los personajes	pág. 20
Estructura de la comedia	pág. 22
Carácter simbólico y significado político	pág. 25
Capítulo 3. Palabras y música	pág. 26
Métrica, música y retórica	pág. 26
La participación instrumental	pág. 29
Conclusión	pág. 33
Bibliografía selecta	pág. 35

SEGUNDA PARTE. EDICIÓN

Criterios de la edición	pág. 43
Los libretos	pág. 45
Edición de la música	pág. 49
Notas críticas	pág. 239
Relación de claves y extensiones vocales e instrumentales	pág. 241

APÉNDICES

Apéndice 1. Esquema escénico del <i>Robo de Proserpina</i>	pág. 247
Apéndice 2. Catálogo de las obras de Manuel García Bustamante	pág. 251
Apéndice 3. Índices de la fuente musical	pág. 253

PRÓLOGO

Este trabajo nació hace varios años como proyecto de Tesis Doctoral, que fue realizada, con la ayuda de una beca del Reale Collegio di Spagna, en la Universidad de Bolonia, bajo la dirección del Prof. Dr. Lorenzo Bianconi y del Prof. Dr. Giovanni Tocci, y presentada en julio de 1990. Desde entonces se han producido algunos avances en el estudio de la música teatral española del siglo XVII, pero ninguno de ellos ha modificado sustancialmente ni invalidado los contenidos y conclusiones de mi investigación. *El robo de Proserpina*, ópera española de Felipe Coppola y Manuel García Bustamante, sigue siendo una obra tan señera como ignorada por la historiografía del teatro musical español, extremo este último que el presente libro debe remediar.

He tratado de poner mi investigación al día en lo posible, al tiempo que, para su publicación, he eliminado numerosos pormenores que en un trabajo académico se consideran indispensables pero que en un libro de uso práctico pudieran resultar tediosos. También la necesidad de confeccionar un volumen manejable ha obligado a reducir el número de páginas de texto, por lo que he debido renunciar a publicar una edición separada del texto completo de los libretos que se conservan de esta ópera. Esta materia así como algunos aspectos de la investigación que el libro no recoge podrán ser objeto de futuras publicaciones.

Quisiera hacer constar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que hicieron posible la realización del trabajo, en sus formas primitiva y actual. Aun a riesgo de olvidar nombres, lo que ciertamente sucederá y espero que se me disculpe, citaré los que en este momento creo más importantes. Lorenzo Bianconi, inspirador y guía de la investigación, puso a mi disposición todo tipo de materiales, informaciones y excelentes consejos, mostrando indulgente paciencia frente a mis problemas con la lengua italiana. Giovanni Tocci, con sus orientaciones bibliográficas, me ayudó a comprender la enrevesada historia política napolitana. El Reale Collegio di Spagna en Bolonia me procuró alimento material y espiritual para poder llevar a cabo la tarea. El Dipartimento di Musica e Spettacolo de la Universidad de Bolonia me facilitó el acceso a las fuentes. Diferentes bibliotecas y archivos (Biblioteca Casanatense de Roma, Biblioteca Vaticana, Biblioteca del Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles, Biblioteca Nacional de Nápoles, Civico Museo Bibliografico e Musicale de Bolonia, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de Catalunya, Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC,...) permitieron de un modo u otro mi investigación y mi enriquecimiento intelectual. Carmen González Marín, mi hermana, y Cristina de Prado me echaron una mano en las cuestiones filológicas. Los amigos del Collegio di Spagna me ayudaron a sobrellevar la pesada carga de redactar una Tesis. María Pilar Burgos, Beatriz Gimeno, José Pizarro, Pablo Prieto, Eduardo Fenoll, Pedro Reula y Jesús Alonso han colaborado conmigo para recrear en concierto algunas escenas de la ópera en cuestión, demostrando con su buen hacer que se trata de una composición más que notable, digna de ser recuperada para la escena. José Vicente González Valle es responsable último del inicio de esta investigación, pues me animó a salir al extranjero para proseguir mi formación; a él debo también muy buenos consejos de todo tipo y constante apoyo en mis trabajos. Junto a él, Josep Pavia y Antonio Ezquerro me han animado a finalizar la tarea para su publicación, que tiene lugar gracias a la munificencia del CSIC. Finalmente, un recuerdo para mis padres, que siempre confiaron en mis inclinaciones artísticas e intelectuales; a ellos dedico este libro, y también a mi mujer, Mamen, que soportó largas y penosas separaciones durante la primera redacción del trabajo y me ha prestado siempre su ayuda y comprensión incondicionales; y a nuestro hijo Carlos, que ha tenido el privilegio de ser, con ocho meses, el espectador más joven del estreno en tiempos modernos de algunas escenas del *Robo de Proserpina*.

Zaragoza, octubre de 1995

Abreviaturas utilizadas:

AnM: Anuario Musical.

E: Mn: Madrid, Biblioteca Nacional.

E: Zac: Zaragoza, Archivo de Música de las Catedrales.

I: Nn: Nápoles, Biblioteca Nacional.

I: Rc: Roma, Biblioteca Casanatense.

PRIMERA PARTE

ESTUDIO

INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión

Es ciertamente singular la obra que aquí se presenta: se trata de una comedia española del último cuarto del siglo XVII, escrita en lengua castellana por un autor español, Manuel García Bustamante, y puesta en música por un compositor napolitano de la misma época, Filippo —o Felipe— Coppola, todo bajo la inspiración de un gobernador español en la corte de Nápoles, el virrey Marqués de los Vélez. La ópera en cuestión fue llevada a la escena sólo dos veces, en el palacio del virrey: la primera con el título *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter*, el 12 de febrero de 1678; la segunda, con el título *Las fatigas de Ceres*, tres años después, durante las carnestolendas de 1681.

La ópera tiene un carácter excepcional, dado que las colaboraciones de libretistas españoles con músicos italianos son una rareza; desde otro punto de vista, la cantidad de comedias españolas cuya música se haya conservado es tan escasa que la aparición de una ópera completa, cual es el caso del *Robo*, enriquece considerablemente el panorama del desarrollo de la música teatral en la España del siglo XVII (si bien el caso de Nápoles comporta una tradición operística muy diferente a la española, tradición en la que, a su vez, *El robo de Proserpina* es una excepción); finalmente, el hecho de que detrás de esta mixtura de comedia española y ópera napolitana se encuentre la figura de un virrey en difíciles circunstancias políticas permite reflexionar una vez más sobre el uso de las manifestaciones artísticas como gestos simbólicos en la práctica del poder.

A pesar del interés que la obra debiera haber despertado, hasta el presente la investigación sobre la música española no ha reparado en ella, aunque su existencia es conocida en España desde al menos 1917, fecha en que Cotarelo y Mori publica algunas noticias sobre representaciones españolas en el Nápoles virreinal, entre ellas *El robo de Proserpina*, con letra de un don N. Bustamante, secretario del virrey don L. Fajardo, marqués de los Vélez, y música del maestro Felipe Coppola, cuyo estreno fija el erudito en el 12 de febrero de 1679¹. Los errores de Cotarelo (nombres y fecha) proceden de la fuente, que no cita pero que indudablemente utilizó: el ensayo de Bene-

detto Croce *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, al que luego me referiré. Lo que no deja de extrañar es que la historiografía musical española posterior ignore la noticia: tal vez se consideró insignificante, o se vio en ello una *perniciosa italianización* de la música española, dentro del marco aún decimonónico de las polémicas sobre la existencia o la creación de una ópera nacional en España², prejuicio que hasta hace poco ha mantenido en la sombra a importantísimos compositores.

Hay algunas referencias al *Robo* en compendios bibliográficos de la literatura española. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado cita la obra en un índice de su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860), sin correspondencia en las páginas del libro, calificándola de *fiesta real* sin más explicaciones³. Eduardo Toda y Güell, en su *Bibliografía Espanyola D'Italia* (1927-1931), cita y describe someramente los dos libretos conocidos de la comedia de Bustamante, asegurando que *Las fatigas* es reimpresión del *Robo*, y que de ambos se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴. Menéndez Pelayo vuelve a citar los libretos en la *Bibliografía hispano-latina clásica* (1952-1953), calificando la obra de Bustamante de *imitación del Robo de Proserpina* de Francisco Farfá, traducción del poema latino de Claudiano *De raptu Proserpinae*⁵. Posteriormente Palau incluye los datos de los libretos, quizá tomados de Toda y Güell, en su *Manual del librero hispanoamericano* (1965)⁶. Lamentablemente los libretos no se encuentran en la actualidad entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid; los únicos ejemplares conocidos se conservan en la Biblioteca Casanatense de Roma⁷.

Con cierta frecuencia la historiografía musical italiana menciona la ópera de Bustamante y Coppola como curiosidad o rareza histórica, sin prestarle más atención. Las referencias comienzan en Benedetto Croce, que confunde las noticias extraídas del cronista napolitano Fuidoro sobre la fecha del estreno⁸ y se extienden hasta Ulisse Prota-Giurleo⁹ y los autores de las voces “Coppola, Filippo” en el *Dizionario Biografico degli Italiani* y en el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, donde algunos errores se mantienen sin discusión¹⁰.

Robert Stevenson alude al *Robo* en el marco del mecenazgo musical de los virreyes españoles en los terri-

1. E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p. 24.

2. La polémica, ya iniciada en el siglo XVIII (cfr. A. Martín Moreno, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976), fue particularmente intensa desde mediados del siglo XIX, llegando hasta los últimos estudios de Subirá. Cfr. principalmente F. Asenjo Barbieri, *La zarzuela* (edición de A. Gallego), Madrid, Musica Mundana, 1985; E. Cotarelo y Mori, *op. cit.* e *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934; J. Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

3. C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 578.

4. E. Toda y Güell, *Bibliografía Espanyola D'Italia*, Barcelona, Vidal-Güell, 1927-1931, II, p. 75 y III, p. 480.

5. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, C.S.I.C., 1952-1953, III, pp. 293-294.

6. A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau, 1948 ss., vol. 17, p. 143.

7. I: R. Coll. Comm. 185 (6) y Comm. 487 (2).

8. B. Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Nápoles, Luigi Pierro, 1891, p. 182.

9. U. Prota-Giurleo, *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, Grumo Nevano, Ayuntamiento de Grumo Nevano, 1952, p. 30, y “Breve storia del teatro di corte” en *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1952, p. 31.

10. A. Ascarelli, “COPPOLA, FILIPPO” en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960 ss., vol. 28 (1983), pp. 643-645, y “Coppola, Filippo” en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* dirigido por Alberto Basso, Turín, UTET, 1985, “Le Biografie”, vol. II, p. 312.

torios extrapeninsulares¹¹. Finalmente, Lorenzo Bianconi ha enmendado los errores transmitidos durante años y ha dado a conocer la localización de los libretos y del manuscrito que contiene la música, llamando la atención de los hispanistas sobre la importancia histórica de la ópera en cuestión¹².

Es bien sabido que el género operístico tuvo en la España del siglo XVII un cultivo escaso y esporádico. Desde *La selva sin amor*, con libreto de Lope de Vega, música de Filippo Piccinini y escenografía de Cosme Lotti (Madrid, 1627), producción sólo posible en el ambiente italianizado de la corte¹³, no hubo más óperas españolas hasta las dos destinadas a festejar las bodas de Luis XIV y María Teresa de Austria, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* (1660), ambas con libreto de Calderón, y después la experiencia no se repitió hasta el fin de siglo (*La guerra de los Gigantes* de Durón, 1700), exceptuando el caso particular del *Robo de Proserpina*¹⁴. Esta pertenece a la tradición española en tanto el deseo del comitente consiste en exhibir en Nápoles una ópera modelada sobre la más ambiciosa —y en cualquier caso extraordinaria— producción del género llevada a cabo en Madrid: *Celos aun del aire matan*. En efecto, éste fue el modelo ideal impuesto al dramaturgo y al músico, quienes lo respetaron con mayor o menor fortuna en la concepción de la *comedia amónica*, desde el planteamiento general del espectáculo hasta los menores detalles.

Fuentes

El texto de la comedia de Bustamante ha llegado hasta nosotros en dos libretos diferentes, uno para cada una de las representaciones patrocinadas por el Marqués de los Vélez. Los dos únicos ejemplares conocidos se hallan en la Biblioteca Casanatense de Roma, bajo las firmas Comm. 185 (6) (*El robo de Proserpina*) y Comm. 487 (2) (*Las fatigas de Ceres*). Son dos impresos en octavo, que se inscriben en los modelos habituales de los libretos italianos de ópera de la segunda mitad del siglo XVII¹⁵. El más antiguo (*El robo*) se compone de dieciocho páginas sin numerar que incluyen el frontispicio (p. [I]) con su verso en blanco, la dedicatoria (pp. [III-IV]), la protesta del impresor (p. [V]), el argumento (pp. [VI-VIII]), lista de los personajes (p. [IX]) y de las máquinas y mutaciones de escena (pp. [IX-X]) y, finalmente, el texto del prólogo (pp.

[XI-XVII]) más una página en blanco; el texto de los dos actos de la comedia ocupa ochenta y ocho páginas numeradas (1-88). El segundo libreto (*Las fatigas*) trae dieciséis páginas iniciales sin numeración: frontispicio (p. [I]) con verso en blanco, dedicatoria (p. [III]), protesta (p. [IV]), argumento (pp. [V-VII]), personajes (p. [VIII]), mutaciones (pp. [VIII-IX]) y texto del prólogo (pp. [X-XVI]), después de lo cual viene el texto de la comedia (pp. 1-86). Las diferencias entre ambos libretos se reducen a los frontispicios y dedicatorias: todo lo demás es idéntico, salvo algunas variantes —en realidad erratas de imprenta— del impreso de 1678 corregidas en el de 1681, donde aparecen inevitablemente otras erratas nuevas. El ejemplar del libreto de 1681 no está completo: faltan las páginas 33 a 48; pero no es probable que justamente en estas páginas se introdujeran modificaciones. Al contrario, todo parece indicar que la representación de 1681 fue en todo idéntica al montaje de 1678, que, como dice la dedicatoria de *Las fatigas*, sólo se representó una vez¹⁶. La misma dedicatoria advierte que la comedia *se había renovado*, y que *se ha mejorado*, lo que puede interpretarse tal vez como una renovación parcial de la música, o más bien como una mejora en la interpretación de los instrumentistas y, sobre todo, de los cantantes, que podrían haber asimilado con el tiempo el texto en castellano y la música en el *estilo español*.

La música de la comedia se conserva copiada en un manuscrito apaisado del último cuarto del siglo XVII, custodiado en la Biblioteca del Conservatorio *San Pietro a Majella*, en Nápoles (signatura: Ms. Rari 6.7.5, olim 32.3.25). He aquí el contenido del manuscrito: frontispicio (numerado I [f. 1r]) con el texto (de mano posterior) *Proserpina / Opera Seria (spagnuola) / Atti 2 / Anonimo*; un índice de las piezas por orden alfabético (dos folios numerados II [f. 2r y v] y III [f. 3r]); música del *Prólogo* (folios numerados del I[r] al 26[r]); desde el folio 12 la numeración ha sido corregida posteriormente, pues en la antigua hay un salto del 12 al 17, sin que parezca que falten hojas; música de la *Sinfonía* (ff. 27r-29r); música de la *Jornada Primera* (ff. 30r-93v); música de la *Jornada Segunda* (ff. 94r-187r); una página con un dibujo floral (sin numerar); finalmente, índice de los diferentes números musicales en el orden en que se cantan (dos páginas sin numerar).

El manuscrito no indica el nombre del autor ni del copista, ni el título ni la fecha de su redacción. Por tanto,

11. R. Stevenson, *Foundations of New World Opera*, Lima, Ediciones "Cultura", 1973, p. 46.

12. L. Bianconi, "Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti" en *Colloquium Alessandro Scarlatti*, Würzburg 1975, Tutzing, Hans Schneider, 1979, pp. 26, 67-68 y 74, e *Il Seicento (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 4)*, Turín, EDT, 1982, p. 258 (ed. española: *El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1986, p. 237).

13. La italianización se hacía patente en la presencia de músicos (Piccinini, Jobenardi, Limido,...) y escenógrafos italianos (Fontana, Lotti y después Baccio del Bianco). También las colecciones reales se nutrían de abundante pintura italiana (cfr. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985).

14. No hay lugar aquí para un esbozo de historia de la música teatral en España en el siglo XVII. Remito a la bibliografía al uso —parti-

cularmente a los trabajos de L. K. Stein—; una síntesis razonada de estos temas, con abundantes notas bibliográficas, se encuentra en mi artículo "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *AnM*, 48, 1993, 63-101.

15. Pueden identificarse con lo que P. J. Smith (*La decima musa*, Florencia, Sansoni, 1981, pp. 19-20) define como formato típico de libreto veneciano del siglo XVII: *una pagina che reca il titolo, la data della rappresentazione e il nome del dedicatario, seguita da una pomposa prefazione scritta dal poeta... seguita da un'altra prefazione, una specie d'introduzione dell'autore ai lettori, intitolata 'a qui legge' o anche 'ai lettori'...l'argomento...l'elenco degli attori...i cambiamenti di scena...un elenco delle macchine e degli effetti scenici*.

16. Cfr. *Las fatigas de Ceres*, dedicatoria (p. [III]): *...no habiéndose más de una vez ejecutado dejó la atención deseosa de percibirla*.

no se puede tener la certeza de que la música corresponda a la primera versión de la comedia, esto es, que venga directamente de las manos de Filippo Coppola. Es posible que se trate de la partitura tal vez arreglada por Ziani (el maestro de capilla que sucedería a Coppola a su muerte en 1680) para la reposición durante el carnaval de 1681, cuando la comedia resultó *renovada y mejorada*. Las pequeñas variantes de texto entre el manuscrito y los libretos impresos no parecen tener que ver con hipotéticos cambios en el reestreno de 1681. Puede que estas divergencias se introdujesen ya entre el momento en que el libreto fue entregado a la imprenta por vez primera (parece que pudo estar listo para el 2 de diciembre de 1677) y el verdadero estreno de la obra (12 de febrero de 1678).

De lo que no cabe duda es de que el manuscrito musical conocido fue usado por el compositor-arreglista-direc-

tor musical de una de las representaciones (quizá de las dos): la negligencia en la caligrafía, tanto de la música como del texto, asegura que no se trata de una copia conmemorativa destinada a engrosar la biblioteca de Palacio, sino de un ejemplar de uso práctico, para conservarse en el archivo de la capilla de música. En cualquier caso, se trata de la fuente musical más completa del siglo XVII en el contexto de la música teatral española¹⁷.

No conozco testimonios sobre representaciones posteriores del *Robo* o hipotéticos envíos de copias de la música a la corte española o a otros destinatarios¹⁸, del mismo modo que no se han encontrado otras fuentes parciales. Por lo que se refiere a posibles concordancias o transcripciones de fragmentos del *Robo* en colecciones de *tonos humanos*, la investigación no ha dado hasta ahora ningún fruto.

CAPÍTULO 1

LA PRODUCCIÓN DEL ROBO DE PROSERPINA

La producción y sus circunstancias

«La seguente notte dalli Musici della real Cappella, fu rappresentato nella sala di Palazzo il ratto di Proserpina in lingua castigliana, che fu la p[ri]ma volta che in lingua castigliana in poesia fusse recitata in musica nel Palazzo Regio, e in Napoli opera intiera: la compositione di Musica fu fatta dal M[ae]stro di Cappella Filippo Coppola, e la Poesia fu compositione del Secret[ari]o di S. E. D[on] Bustam[an]te, e che si doveva rappresentare nel passato mese per lo compleañs della Regina Mariana Madre del re Carlo 2º N. S., alcuno delli musici di Palazzo, c'hanno voluto rappresentare la loro parte con ogni perfetta espressione castigliana, si sono trasportati a questa note, qual è riuscita con loro honore, le aparenze diverse, e degna di essere goduta dalla presenza delle Maestà loro. Per quanto finì alle sei hore di notte: L'opera va in stampa, e ha il titolo *El Robo de Proserpina, y Sentencia de Jupiter*»¹⁹.

Así refiere el cronista Innocenzo Fuidoro la noticia de la representación que tuvo lugar la tarde del miércoles 2 de febrero de 1678, fiesta de la Purificación, en tiempo

de carnestolendas. La fecha inicialmente prevista para el estreno había sido el 22 de diciembre de 1677, cumpleaños de Mariana de Austria, pero las dificultades halladas por los cantores napolitanos para adecuarse a una lengua y a un estilo extranjeros impusieron un retraso de casi dos meses en la celebración. Parece claro que, antes de la novedad del *Robo* (ópera entera en música y en lengua castellana) y aparte de la tradición operística a la italiana, en las salas del Palacio Real de Nápoles y en otros lugares de la ciudad o del reino se habían llevado a escena comedias españolas, en español, cantadas en parte. No se puede afirmar que se tratase de una tradición estable o continuada, pero se sabe que cada cierto tiempo llegaba a Nápoles alguna compañía española, que los propios cortesanos organizaban en Palacio comedias españolas en las que intervenían, y, en fin, que uno de los teatros públicos napolitanos (el de San Giovanni dei Fiorentini) se había edificado *ex profeso* para las compañías teatrales españolas²⁰. La explicación de esta presencia del teatro español radica en la necesidad de los virreyes, nobles y funcionarios españoles de recrear en Nápoles el ambiente de la

17. Sobre los tipos de fuentes en que encontramos la música teatral española, cfr. mi artículo "El teatro musical español del siglo XVII...", *cit.*

18. Parece que *El robo* no suscitó el interés internacional despertado por *Celos aun del aire matan*. Sobre el éxito de *Celos*, cfr. L. K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 254-255, donde se citan las sucesivas reposiciones de la ópera de Calderón e Hidalgo (Madrid, 1679, 1684 y 1697), el interés demostrado por la corte de Viena y la circulación de fragmentos en diferentes colecciones.

19. *Notamenti Diarii o pur Giornali di Innocentio Fuidoro. Anni 1677 e 1678* (I:Nn, ms. X.B. 18), f. 129v. El mismo texto se encuentra en el *Diario delle cose accadute in Napoli nel governo del Marchese de los Vélez* (I:Nn, ms. XVIII-51), f. 103r.

20. Cfr. C. Celano, *Notite del Bello, dell'Antico, e del Curioso della Città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692, Giornata V, p. 26: *Per lo vico dirimpetto a questo detto de' greci, si va in un altro teatro per comedie detto di S. Gio[vanni] de Fiorentini, per esser vicino alla Chiesa di questo titolo; questo fu eretto per li comedianti spagnuoli delli quali ne' tempi passati ne venivano dalle Spagne famose com-*

pagnie, e rappresentavano eruditissime comedie, nel di loro Idioma. Según Benedetto Croce (*op. cit.*, p. 181) después de la muerte de Calderón (1681) las compañías teatrales españolas no volvieron a salir de España, noticia en cualquier caso discutible. Sobre comedias representadas en Palacio por los cortesanos, véase D. A. Parrino, *L'ossequio tributario della fedelissima Città di Napoli per le dimonstranze giulive nei Regii Sponsali del Cattolico e Invittimo Monarca Carlo Secondo*, Nápoles, Parrino, 1690, pp. 9-10, donde se refiere la puesta en escena de la comedia *Las Amazonas* (probablemente la famosa de Antonio de Solís y Rivadeneira) el 16 de mayo de 1690; en el mismo año y con igual motivo y festejo se montó en Roma, en el Palazzo Colonna, *La caduta del regno dell'Amazzoni*, con libreto de G. D. de Totis basado en la obra de Solís y música de Bernardo Pasquini (cfr. S. Franchi, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988, pp. 621-623). Hay muchas noticias de representaciones cortesanas a la española (*máscaras*, etc.) con participación de personajes públicos; cfr. D. A. D'Alessandro, "La musica a Napoli nel secolo XVII attraverso gli avvisi e i giornali" en *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Florencia, Olschki, 1983, pp. 145-164.

corte madrileña, para, digámoslo así, *sentirse como en casa*, circunstancia que convenía para la consolidación del poder español en el terreno cultural²¹.

El Marqués de los Vélez llega a Nápoles (1675) en un momento particularmente delicado para España y sus dominios en el Mediterráneo. Don Juan de Austria, entregado a diversas campañas militares hasta la muerte de su padre, Felipe IV (Nápoles 1647-1648, Cataluña 1651-1652, Flandes 1656, Portugal 1661-1664), reaparece en la vida política al inicio de la regencia de Mariana de Austria (1665) como cabeza de la oposición; nombrado Vicario General de Aragón con el propósito de alejarlo de la corte (1669-1676), Don Juan atrae a su partido a un elevado número de nobles aragoneses, entre los que posiblemente se encontrara Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga, sexto Marqués de los Vélez, natural de Zaragoza, vecino de la corte y sucesivamente gobernador de Orán (1673) y virrey de Cerdeña (1673-1675). En julio de 1675, ante la inminencia de la la mayor edad de Carlos II y para alejarlo de Madrid, se nombra a Don Juan virrey de Nápoles, cargo que rechaza, recayendo en el Marqués de los Vélez, quien desembarca en Nápoles el 9 de septiembre de 1675 para sustituir a un hombre del partido de la regente, el Marqués de Astorga, tachado de inútil. La historiografía interpreta este nombramiento como una victoria de la facción de Don Juan²².

Fajardo pasó sus primeros tres años de gobierno ocupado en la guerra de Messina, iniciada el 7 de julio de 1674, que impuso a Nápoles importantes cargas extraordinarias, llevando al virreinato a una importante crisis financiera debida en parte a la deuda contraída para soportar los gastos de la guerra. Terminada ésta (la noticia de la rendición de Messina se transmitió oficialmente el 18 de marzo de 1678) el virrey debió dedicar los años siguientes al intento de paliar la crisis interna, que abarcaba sectores muy dispares: carestía, desórdenes sociales, irregularidades en la acuñación de moneda, tensiones entre la nobleza local, etc. En enero de 1683 el de los Vélez fue sustituido por el Marqués del Carpio, antes embajador en Roma. Vuelto a la Península Ibérica, Fajardo ocupó diversos cargos: Caballerizo Mayor de María Luisa de Orleans (1683-1685), Presidente del Consejo de Indias (1685-1687) y Superintendente de Finanzas (1687-1693).

A pesar de la crisis, la actividad festiva y cultural de la corte napolitana no mostró ninguna regresión. Al contrario, el Marqués de los Vélez había llegado dispuesto a poner orden en el caos creado por su incompetente predecesor, y ello incluía la puesta en marcha de una cuidada política cultural y de imagen. Se disponía a gobernar, según una conocida anécdota, como el ya legendario Conde de Oñate, a cuya iniciativa se debió el establecimiento de una tradición operística en Nápoles. Así pues, se favorecieron las ediciones en lengua castellana y de obras de autores españoles²³, y, en el terreno musical, se reforzó el control sobre la ópera, mediante la puesta en escena de espectáculos producidos en Nápoles y no importados de Venecia u otras ciudades italianas²⁴; finalmente se renovó la tradición de la representación de comedias españolas, destacando en todo este panorama la producción de algo nunca visto en Nápoles: una ópera española²⁵.

El evento que se solemnizaría con la puesta en escena del *Robo* era el cumpleaños de Mariana de Austria (22 de diciembre), fiesta oficial que anualmente se celebraba con la representación de una comedia o una ópera. Pero el 22 de diciembre de 1677 tenía un significado especial, puesto que Mariana se encontraba recluida en el Alcázar de Toledo, donde había sido conducida tras el golpe de estado de Don Juan de Austria (enero-febrero de 1677). Tal vez la prepotencia del nuevo primer ministro disgustó a algunos de sus antiguos partidarios: a los que le abandonaron se sumó el Marqués de los Vélez, que, muerto Don Juan y con la evidente intención de acercarse a la reina madre, prohibió cualquier manifestación de luto en Nápoles por la muerte del hermanastro del rey.

Los autores

Ni las obras de Manuel García Bustamante ni su persona han sido tratadas por los estudiosos de la literatura española del siglo XVII. Sin embargo, aunque sólo sea por su intervención en la obra que nos ocupa, merece un poco de atención. Casi todas las noticias que de él poseemos proceden de sus propias obras y de su actividad política en Nápoles como Secretario de Estado y Guerra del virrey Marqués de los Vélez.

Encontramos por primera vez a Manuel García Bustamante participando en una justa poética celebrada en

21. Remito de nuevo a mi artículo "El teatro musical español...", *cit.*, especialmente p. 72 y ss.

22. Cfr. G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Florencia, Sansoni, 1982, I, pp. 179-266. Sobre el período en España son clásicos los textos de G. Maura, *Carlos II y su corte*, Madrid, F. Beltrán, 1911-1915, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, y M. Lafuente, *Historia general de España*, Barcelona, Montaner y Simón, 1930, XII.

23. E. Toda y Güell, *op. cit.*, da testimonio de la importante actividad editorial napolitana en español durante el virreinato del Marqués de los Vélez.

24. Cfr. L. Bianconi, "Funktionen...", pp. 25-32. En la lista de óperas representadas en Nápoles, las correspondientes al mandato de los Vélez se encuentran en las páginas 65-76.

25. Según U. Prota-Giurleo, "Il teatro di corte del Palazzo reale di Napoli" en *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei*

secoli XVII-XVIII, Nápoles, 1952, las comedias españolas representadas en Palacio en la época del Marqués de los Vélez fueron: una comedia recitada el 6 de noviembre de 1677 (cumpleaños de Carlos II) por la compañía española del teatro de S. Giovanni dei Fiorentini (p. 31). *El robo de Proserpina* (p. 31), otra ópera en español en febrero de 1681 que identifico con *Las fatigas de Ceres* (p. 35) c *Il secondo Scipione* el 25 de agosto de 1681 (p. 35). B. Croce, *op. cit.*, p. 180, cita también una representación de la compañía española mencionada el 6 de septiembre de 1677, en Palacio. No citan la puesta en escena de *Celos aun del aire matan* patrocinada por el Príncipe de Piombino y Venosa, Giambattista Ludovisi, para celebrar la boda de Lavinia Ludovisi y el Duque de Atri (1682); no conozco noticias de la representación ni si la música que se cantó fue la de Hidalgo, pero hay un ejemplar del libreto en *I:Rc*, Comm. 487 (4): *La gran comedia Zelos aun del ayre Matan...*, Nápoles, 1682. Como se verá, la música de Hidalgo debió de circular por Nápoles antes de la composición del *Robo*.

Madrid, en el Colegio Imperial de los Jesuitas, el 1 de enero de 1671²⁶. Bustamante concursó en el *segundo asunto*, y obtuvo el segundo premio, un *Breviario de Antverpia en cuatro cuerpos, con rica encuadernación*²⁷, por una serie de dieciséis redondillas sobre la figura de San Francisco de Borja. Otros participantes fueron Pedro Calderón, Juan Vélez de Guevara, Agustín de Salazar y Torres y Francisco de la Torre y Sevil; el título de la relación califica a todos como *los más famosos ingenios de España*, incluido Bustamante.

Un año después, en el certamen celebrado en Granada, en la nueva iglesia de la Virgen de las Angustias, Bustamante consiguió el tercer premio en el sexto asunto, con un poema en ocho liras sobre la imagen de la Dolorosa²⁸. El *vejamen* escrito por el juez da algunas noticias sobre la fama, personalidad y ocupaciones de Bustamante:

«¿Vuestas mercedes saben quién se llevó el tercer lugar en este Asumpto? No. Pues ni yo tampoco. Y aunque Su Autor dice que se llama don Manuel García de Bustamante, Secretario del Despacho de Indias, yo no tengo correspondencia con el otro mundo; mas el Certamen me ha dicho que este Caballero es miserabilísimo; y si el asunto pasado fue de un santo, éste lo parece mucho más, porque es de guardar. Primero le verán salir de su casa que de su cuarto. Sus doblones no se yo cómo son de oro, porque no les ha dado el Sol. Es gran Moralista, y los tomos en que estudia son sumas de dinero. De las Provincias de las Indias tiene por mejor la China, aunque su dinero está todavía por descubrir. Las gavetas de sus escritorios parecen de miel, porque en ellas se ahoga la mosca. Hasta mejor fuera que se hubieran ahogado sus versos, que son tan miserables, que aunque los pique mi Vexamen, no han de dar de sí, y su Autor los ha escrito tan a puño cerrado, que ya aseguro que esta Poesía no haya salido de la vena del arca. Y con todas estas fruncidas señas, se precia de hombre de gran providencia, y puede preciarse pues con no gastar con los de su familia un cuarto, dicen que los tiene a todos ahitos. Oigan que aprieto, y miren Señores, que estas liras no las da su autor, sino las permite... Llévase el señor D. Manuel esos dos lienzos de Cambray, que su miseria los hará de muralla, y póngase detrás dellos a recibir el golpe destas Seguidillas.

De gracia los Jueces a aquestas Liras
Hoy han dado dos Varas, no de justicia.
Como su dueño tiene miseria tanta,
las alhajas del premio las quiere a varas»²⁹.

Algo debía de haber de cierto en esta ridícula miseria o afición de Bustamante a los dineros. Luego veremos que se vio involucrado en uno de los más famosos escándalos financieros de la España del momento. Pero antes lo encontramos en otra academia celebrada en Madrid, en la Casa Real de la Aduana el 6 de enero de 1674³⁰, donde tuvo el papel de fiscal, frente a concursantes de la categoría de Agustín de Salazar, Francisco de la Torre o Francisco de Avellaneda. Todo hace pensar que Bustamante, autor del larguísimo vejamen que cierra esta academia, gozó de una cierta consideración como hombre de letras.

Después lo hallamos ya como Secretario de Estado y Guerra del virrey de Nápoles, en sustitución de Mateo Román, desde 1677³¹. El Archivo General de Simancas conserva numerosos documentos relativos a la actividad de Bustamante como secretario del virrey, encargado también de la Secretaría del Reino de Sicilia en 1678³². Es en este tiempo cuando debió de escribir *El robo de Proserpina* a instancias del virrey. Como se vio al inicio del capítulo, la atribución de la comedia a Bustamante procede de Fuidoro. Prota-Giurleo atribuye a Bustamante otras dos comedias³³, pero no hay ninguna evidencia de ello. Sin embargo sí hay algunos breves poemas en la antología *Engaños desengañados a la luz de la verdad*, dedicada al Marqués de los Vélez³⁴, por la que sabemos que Bustamante aún conservaba su cargo napolitano en diciembre de 1681. Esta recopilación miscelánea contiene algunas viejas poesías de Bustamante, como las liras a la Virgen de las Angustias compuestas en Granada en 1672, y también obras para cantarse, como un villancico de Navidad escrito en 1672 para la Capilla Real de Madrid, lo que pone de manifiesto la experiencia de Bustamante en relación con músicos, antes de aventurarse a la composición de un libreto de ópera, y también sus buenas relaciones con las altas esferas y el respeto de que gozaba como poeta.

Bustamante vuelve a España con el Marqués de los Vélez y sigue a su servicio. Cuando el de los Vélez es nombrado Superintendente de las Finanzas del Estado (1687), confía los negocios a Bustamante, que aprovecha la situación para alimentar sus arcas con la venta de cargos públicos civiles y eclesiásticos³⁵. El escándalo provocó la caída del primer ministro, Oropesa, mientras los

26. A. Fomperosa y Quintana, *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de San Francisco de Borja...*, Madrid, Francisco Nieto, 1672.

27. *Ibid.*, f. 94v.

28. F. J. Alegre, *Angustias gloriosas de María...*, Granada, Nicolás Antonio Sánchez, [1673].

29. *Ibid.*, ff. 113r-114r.

30. *Academia que se celebró en día de pasqua de Reyes, siendo presidente Don Melchor Fernández de León, secretario Don Francisco de Barrio y fiscal Don Manuel García Bustamante. Año MDCLXXIII*. La fecha de la dedicatoria es de 28 de enero de 1674.

31. G. Galasso, *op. cit.*, p. 245.

32. En el Archivo General de Simancas, sección de Secretarías Provinciales, leg. 46, se encuentran numerosos documentos relacionados con las actividades de Bustamante. El doc. 230 (copia de una carta) trae su rúbrica, en calidad de Secretario del Reino de Sicilia, confirmando la autenticidad de la copia. Parece que Bustamante pasó algún tiempo en

España en 1678, como testimonian las cartas que los Vélez le envía a Madrid (leg. 46, doc. 61, 107, 141, 161, 217). Véase R. Magdaleno Redondo, *Papeles de Estado de la correspondencia y negociación de Nápoles*, Valladolid, C.S.I.C., 1942, pp. 205-232.

33. U. Prota-Giurleo, "Il teatro di corte...", p. 35, cita dos comedias españolas representadas en Palacio en 1681: la primera en febrero (probablemente *Las fatigas*) y la segunda el 25 de agosto (*Il secondo Scipione*, probablemente *El segundo Escipión* de Calderón).

34. G. A. de Valeria, *Engaños desengañados a la luz de la verdad*, Nápoles, Carlos Porsile, 1681.

35. *Las Memorias históricas de los sucesos de la corte en este tiempo* (ms. de la Real Academia de la Historia, Archivo de Salazar, cit. por M. Lafuente, *op. cit.*, XII, pp. 219-220) relatan los escándalos en los que Bustamante, *sujeto de cierta amenidad en el decir pero sin ningún pudor en lo de medrar a costa de los negocios que manejaba*, se vio envuelto. Las palabras de Modesto Lafuente son bien ilustrativas: *Este hombre [Bustamante], progresando en la escuela de inmoralidad que se*

Vélez, declarado inocente, conservó su puesto hasta 1693. Las noticias sobre Bustamante se pierden en este punto.

Por lo que respecta al autor de la música del *Robo de Proserpina*, Filippo Coppola, y ya que esta investigación no aporta novedades sobre su vida, sólo recordaré algunos datos de interés, remitiendo por lo demás a la bibliografía existente³⁶. Nacido en Nápoles el 9 de agosto de 1628, Coppola disfrutó de una trayectoria profesional brillante, que le permitió acumular en su persona algunos de los cargos más importantes que existían en el ambiente musical napolitano del siglo XVII. Tras haber realizado estudios con Giovanni Maria Sabino, en 1649 fue nombrado organista y maestro de capilla de la iglesia de la Annunziata. En 1656 obtuvo el puesto de organista de la Capilla Real, alcanzando dos años después, en 1658, el cargo de maestro de dicha capilla, al que sumó al poco el de maestro de capilla del Tesoro de San Gennaro. Sin abandonar ninguna de estas ocupaciones, desde 1666 ejerció como director musical del Oratorio de los Filipenses. Desconozco si Coppola tuvo alguna experiencia relacionada con la música española antes de poner música al texto de Bustamante; en todo caso debió de ser posible un encuentro entre Coppola y el guitarrista y erudito aragonés Gaspar Sanz, que, al parecer, se encontraba en Nápoles en 1673³⁷. En cuanto a su experiencia teatral, Coppola había compuesto la música para al menos dos fiestas: *La gara de' sette pianeti* (1658) y *Scherzi armoniosi* (1661), y quizá también para la "mascherata" *Le gare d'eroi* (1669), *Napoli alata. Introduzione al Ballo de*

la Torcia, Il Teodosio (1677) y el prólogo de *Eteocle e Polinice* (1680)³⁸. Murió el 26 de febrero de 1680, así que el encargado de dirigir *Las fatigas de Ceres* (febrero de 1681), aunque probablemente con la misma música de Coppola, sería posiblemente su sucesor en la Real Capilla napolitana, Pietro Andrea Ziani.

Lugar y condiciones de la representación

El palacio Real de Nápoles contaba con tres salas aptas para la representación de comedias. La Sala Regia o Gran Sala era la de más capacidad; las otras posibilidades eran la Sala del Duque de Alba y la de los Virreyes³⁹. Ésta, también conocida como Sala de los Retratos, había sido proyectada por el virrey Conde de Oñate a imitación de dos salas madrileñas: el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro y el Salón Dorado del Alcázar de Madrid⁴⁰. Aunque no existan pruebas, soy propenso a creer que *El robo* se representó en la Sala de los Virreyes, por tratarse de una ópera española con un marcado contenido político, lo mismo que para *Il Teodosio*, alegoría del poder del Marqués de los Vélez, se había utilizado esta sala un año antes⁴¹. La complicada maquinaria escenotécnica fue dispuesta por el ingeniero Genaro de las Llaves, o sea, Gennaro delle Chiavi, empesario del teatro de San Bartolommeo⁴².

En cuanto a los recursos humanos, hasta el presente no tengo noticias sobre los cantores e instrumentistas que intervinieron en las representaciones del *Robo* y *Las fatigas*, si bien queda claro que fueron los miembros de la

había abierto en tiempo del duque de Medinaceli, llevó a un punto escandaloso el tráfico en la provisión de los empleos, incluso los de justicia, y aun los de la iglesia, hasta llegar a venderse las togas y las mitras como en pública almoneda... El más ajeno a esta clase de negocios era el marqués de los Vélez... Al hablar de estos manejos y de los de Bustamante exclamaba un escritor de aquel tiempo: "si esto se ve, se sabe, se consiente, se tolera, y por último en vez de castigarse se premia, ¿qué extraña nadie que llene Dios de calamidades a una monarquía, donde el desorden, la injusticia, la sinrazón, la tiranía, la ambición y el robo reinan?"

36. Sobre la vida y obra de Coppola cfr. U. Prota-Giurleo, *Francesco Cirillo...*, pp. 29-31; L. Bianconi, "Funktionien...", pp. 26-27, 51-53, 57, 67-68 y 61; D. A. D'Alessandro, *op. cit.*, pp. 420-422 y 546-547; voz "Coppola, Filippo" en *Dizionario Biografico degli Italiani* y en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, así como L. A. González, "Coppola, Felipe" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa).

37. Sanz tuvo que marchar a Italia, después de su fracaso en la oposición a la Cátedra de Música de la Universidad de Salamanca en agosto de 1669. En 1674 se encontraba en Zaragoza grabando las planchas para la primera edición de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674), que dedicó a Don Juan de Austria. En esta edición se presenta como discípulo de numerosos maestros italianos, lo que hace suponer que viajó a Italia después de la oposición. Pero también, en la dedicatoria, dice que el libro manuscrito, o una parte de él, *puse a los Pies de V. A. [Don Juan] antes de pasar a Italia* [fol. 4r.]. Es lógico pensar que, de camino a Italia, Sanz hiciera un alto en la capital de su reino y aprovechara para presentar sus respetos y obsequiar al gobernador músico. Sanz coincidió en Nápoles con el organista veneciano Pedro Ciano (=Pier Andrea Ziani), que estaba en esta ciudad en 1673 dirigiendo algunas óperas en el teatro de San Bartolommeo. Cfr. D. García Fraile, "Gaspar Sanz, Catedrático frustrado de la Universidad de Salamanca" en *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, I, pp. 593-603; L. A. González, "Sanz, Gaspar", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,

Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa); G. Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* [ed. facsímil de la 1ª], Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979; T. Antonicek, "Ziani, Pietro Andrea" en *New Grove Dictionary*, vol. 20, pp. 675-676.

38. Cfr. L. Bianconi, "Funktionien..." y D. A. D'Alessandro, *op. cit.*

39. Cfr. P. L. Ciapparelli, "I luoghi del teatro a Napoli nel Seicento. Le sale 'private'" en *La musica a Napoli durante il Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 384-392.

40. Las analogías entre la Sala de los Virreyes y el Salón Dorado ya fueron puestas en evidencia por L. Bianconi y T. Walker ("Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera" en *Early Music History*, 4, Cambridge University Press, 1984, pp. 260-261). Una descripción del Salón Dorado y sus usos teatrales se encuentra en J. E. Varey, "L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII^e siècle" en *Drammaturgie et société*, ed. por J. Jacquot, París, CNRS, 1968, vol. I, pp. 77-91. El Salón Dorado, renovado y enriquecido con retratos de los reyes de la casa de Austria en 1639-1641, tuvo como modelo el Salón de Reinos del Buen Retiro, cuya decoración (1633-1635) incluía también los retratos de los últimos Habsburgo (cfr. J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey*, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1981 y S. Sebastián, *Contrareforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981).

41. Sobre la alegoría política en las óperas de la época del Marqués de los Vélez, cfr. L. Bianconi, "Funktionien...", p. 25.

42. Las mutaciones vienen claramente descritas en los libretos. Véanse algunos datos sobre la escenografía napolitana en este tiempo y sobre Gennaro delle Chiavi en F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964, pp. 50-52 y 55-56. Mancini cita una representación de la ópera *Il gran Tamerlano* en la Sala Grande del Palacio el 4 de febrero de 1680, en la que aparecía en escena un gigante autómatas: la descripción recuerda la puesta en escena de *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* (Calderón, Hidalgo? y maquinaria de Baccio del Bianco) en el Coliseo del Buen Retiro en mayo de 1653 (fuente: Cambridge, Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ. 258H; edición de R. Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994).

Real Capilla napolitana. Los datos conocidos sobre esta institución en los años 1656-1664 y, más tarde, en 1702⁴³ permiten suponer que, además de un par de instrumentos de tecla, un arpa, quizá alguna tiorba (a lo mejor guitarras españolas reunidas para la ocasión), o sea, un nutrido grupo de *acompañamiento*⁴⁴, habría al menos tres violines (necesarios para la *sinfonía* de la ópera), algún instrumento para doblar el bajo (posiblemente violón y contrabajo) y tal vez instrumentos de viento. Parece que todos los papeles se encomendaron a miembros de la Capilla Real (todos varones), ya que la colaboración de músicos de

Palacio con músicos de compañías teatrales no era bien vista, sobre todo después de los escándalos, aún recientes, que había protagonizado la cantante Ciulla de Caro⁴⁵. Debe tenerse en cuenta que se trataba de una producción de la Capilla Real destinada a representarse únicamente en Palacio. Esta circunstancia aleja las producciones del *Robo* y *Las fatigas* de los espectáculos españoles del tiempo, encomendados a compañías teatrales, donde la mayor parte de los papeles, masculinos o femeninos, eran cantados por mujeres, tanto en los teatros públicos como en la corte⁴⁶.

CAPÍTULO 2

EL TEXTO

El mito y la comedia

El argumento de la comedia *El robo de Proserpina* es el mito de Plutón, que, enamorado de Proserpina, la rapta, tras lo cual Ceres, la madre ofendida, venciendo muchas fatigas, obtiene de Júpiter una solución justa. Veamos ahora de qué fuentes podía valerse un escritor español de la segunda mitad del siglo XVII para abordar un tema de la mitología clásica como éste.

Del famoso poema de Claudiano *De raptu Proserpinæ* existía una traducción castellana, obra de Francisco Faría, canónigo de la catedral de Málaga: *Robo de Proserpina, de Cayo Lucio Claudiano, Poeta Latino. Traducido por el Dr. D. Francisco Faría, natural de Granada*⁴⁷. Faría redactó su traducción en octavas reales, estrofa apropiada para la narración de *historias seguidas*, según la preceptística de la época⁴⁸; a ellas añadió sus propias explicaciones sobre el *sentido historial* o histórico, *alegórico y natural* (o sea, el origen agrario) del mito.

Menéndez Pelayo, como ya se dijo, describió la obra de Faría y sus ediciones, y en un párrafo dedicado a sus imitaciones se encuentra lo siguiente:

«ANONIMO. Nápoles, 1677.

El Robo de Proserpina...

Comedia o más bien ópera, en dos jornadas...

No consta el nombre del poeta.

Hay una reimpresión de esta pieza con el título siguiente:

Las Fatigas de Ceres: *Comedia armónica...*»⁴⁹

Probablemente Menéndez Pelayo tuvo en su mano los libretos, o al menos el más antiguo, de la obra de Bustamante; pero la calificación de esta comedia como imitación del poema de Faría es muy discutible. Las explicaciones iniciales de los libretos nunca aluden al poema de Claudiano ni a su traducción, que, por otra parte, tal vez no fuera de fácil consulta a finales del siglo XVII, ya que, tras la edición de 1608 (cuyos ejemplares hoy se consideran rarísimos) no se conoce otra hasta 1806⁵⁰. De todos modos, existen semejanzas en el tratamiento y la *humanización* de los personajes: en el poema de Claudiano, Ceres es una madre como las demás, Proserpina una muchacha imprudente, Plutón un viejo que quiere casarse y Júpiter un previsor jefe de estado⁵¹, y esta caracterización demasiado humana de las divinidades de la antigüedad está bien presente en la obra de Bustamante, pero no

43. Sobre los efectivos de la Real Capilla de Nápoles en 1656-1664, cfr. D. Fabris, "Strumenti a corde, musici e conragazioni a Napoli alla metà del Seicento" en *Note d'archivio per la storia musicale*, nueva serie, I (1983), pp. 109-110. Sobre la Capilla en 1702 y 1704, cfr. U. Prota-Giurleo, "Il teatro di corte...", pp. 66-73. A principios del siglo XVIII la Capilla cuenta ya con una orquesta considerablemente desarrollada, pero conserva el elemento singular, arcaico y español de la presencia del arpa. De la época de los Vélez conocemos a un cantor, Carlos Benestante, activo en la Capilla entre 1656 y junio de 1678 (Archivo General de Simancas, Secretarías Provinciales, leg. 46, doc. 233, 15-6-1678: *Súplica de Carlos Benestante, músico de la Capilla de Nápoles*). Una posterior investigación en el Archivo di Stato de Nápoles (Scrivania di Razione & Ruota de' Conti) pudiera aportar más noticias.

44. Sobre las orquestas italianas de ópera en el siglo XVII, cfr. L. Bianconi y T. Walker, "Production,..." pp. 235-236. Sobre el uso del arpa en España, cfr. P. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, I, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, pp. 331-359 y 458-461. Sobre los grupos de acompañamiento en el teatro musical español y sobre la omnipresencia de las guitarras, cfr. L. K. Stein, "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"* (Salamanca, 1985), Madrid, INAEM, 1987, I, pp. 357-370.

45. Sobre escándalos provocados por cantantes en Nápoles, cfr. B. Croce, *op. cit.*, pp. 179-181, U. Prota-Giurleo, "Il teatro di corte...", p. 30, y T. Griffin, "Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del marchese del Carpio (1683-1687)" en *Rivista Italiana di Musicologia*, XVI (1981), pp. 207-228.

46. Acerca de la composición de las compañías teatrales españolas, véase *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, ed. de N. D. Shergold y J. E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1985.

47. *Robo de Proserpina, / de Cayo Lucio Claudiano, Poeta / Latino. / Traducido por el Dr. D. / Francisco Faría, natural / de Granada. /...En Madrid, por Alonso Martín, / Año 1608. / A costa de Juan Berri- llo, mercader de libros*. Cfr. A. Palau y Dulcet, *op. cit.*, III, p. 511.

48. Cfr. J. Díaz Rengifo, *Arte poética*, Salamanca, 1592 (reediciones en Madrid, 1606, 1628, 1644, etc.). Cit. por E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1970, p. 240.

49. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, C.S.I.C., 1952-1953, III, pp. 293-294.

50. A. Palau, *op. cit.*, III, p. 511, M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, III, pp. 285-296 y J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1960 ss., X (1972), p. 27.

51. Traduzco palabras de G. Boissier, cit. por F. Serpa, *Claudiano: Il rapimento di Proserpina*, Milán, Rizzoli, 1981, p. 28.

es exclusiva de ella, sino que es la norma tanto en las comedias mitológicas españolas como en los libretos italianos de ópera. También se ha llegado a comparar la acción del poema de Claudiano, dividida en pequeños fragmentos narrativos que separan cuadros aislados donde el movimiento se congela y los personajes son descritos con todo detalle (su aspecto, su estado de ánimo, sus expresiones), con la tradicional división de recitativos y arias en la ópera⁵². En este sentido el poema de Claudiano podría transformarse fácilmente en un libreto de ópera italiana, pero no tiene ningún parecido con la estructura de las comedias españolas.

Es mucho más probable que Bustamante usara como fuente las *Metamorfosis* de Ovidio. La traducción castellana que Jorge de Bustamante publicara a mediados del siglo XVI tuvo al menos cuatro reediciones en el XVII (Burgos, 1609, Madrid, 1622, 1645 y 1664), y es hoy reconocida como la principal fuente del teatro mitológico español del Siglo de Oro⁵³. También pudo disponer Manuel García Bustamante de otras importantes obras de divulgación mitológica, como el *Theatro de los dioses de la Gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria⁵⁴, donde se establecen paralelismos entre las fábulas antiguas y la historia sagrada, o, sobre todo, la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya⁵⁵, que se publicó en Madrid en 1585 y se reeditó en Zaragoza (1599), Alcalá de Henares (1611) y de nuevo Madrid (1628 y 1673)⁵⁶. El libro de Pérez de Moya es una explicación razonada de la mitología clásica que recoge los puntos de vista de diferentes autores antiguos (Ovidio, Claudiano, Diodoro Sículo y otros). Pérez de Moya trata profusamente y en diversas ocasiones el asunto de Proserpina, confesando su dependencia de Ovidio y aportando una triple declaración: el mito en sí, su origen histórico (*declaración histórica*) y la simbología agraria del mismo (*aplicación*), división que sin duda inspiró a Francisco Faría.

Además de estos manuales de mitología, el dramaturgo, como el pintor, tenía acceso a una enorme cantidad de libros de emblemática, desde el tratado de Alciato a la *Iconologia* de Ripa, de las *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias a las *Empresas políticas* de Diego de Saavedra Fajardo⁵⁷, donde podía fácilmente encontrar la justa aplicación del significado de los mitos antiguos a la circunstancia requerida, fuera la decoración de una sala o

el argumento de una comedia mitológica destinada a tal o cual fiesta.

Aunque la pintura mitológica no conoce en España un desarrollo cuantitativo parangonable al alcanzado en Italia o Francia, quedando reservada al patrocinio real y a los estrechos círculos cortesanos, a la nobleza y a las *academias* de las grandes ciudades (Madrid, Sevilla, Valencia, Zaragoza,...), la mitología se convierte en pan espiritual cotidiano de la población urbana, a través del teatro mitológico —que no es exclusivo de la corte—, la *literatura de cordel* y las fiestas, repletas de arquitecturas efímeras, arcos triunfales de madera, cartón y lienzos pintados con gran copia de emblemas, figuras alegóricas y dioses de la antigüedad, para representar la virtud del monarca o la gloria de la Iglesia. La mitología llega a invadir las catedrales, donde los textos de los villancicos muestran a menudo completos catálogos de alusiones mitológicas.

Julían Gállego⁵⁸ insiste en la doble utilización de la mitología en la España del Siglo de Oro: junto a una marcada tendencia satírica que convierte a los dioses en objeto de mofa⁵⁹, se da profusamente la interpretación de personajes y situaciones como ejemplo, modelo o advertencia para el público moderno, y estos dos usos pueden aparecer superpuestos, de lo que es un buen ejemplo la comedia de Bustamante. No es habitual, en cambio, la aparición de elementos mitológicos en el teatro sin una segunda lectura de significado actualizador.

El principal género teatral español del siglo XVII es la llamada *comedia nueva*, definida por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, 1609)⁶⁰. La *comedia nueva*, superada la vieja distinción entre *tragedia* (ambiente de príncipes, héroes, dioses de la antigüedad real o fantástica) y *comedia* (ambiente moderno, cotidiano y popular), puede asumir argumentos de todo tipo, de diversa ambientación y combinación de personajes de diferentes categorías sociales. La mitología no queda excluida, por lo que una comedia mitológica no es más que una de las posibilidades de la *comedia nueva* (así lo expresa Francisco Bances Candamo, en su valiosa obra inacabada *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*⁶¹, donde llama *fábulas* a estas piezas mitológicas), cuyas características fundamentales son la preferencia por los asuntos de *amor y honor* y la búsqueda de

52. La comparación es de F. Mehmél, y se encuentra en F. Serpa, *op. cit.*, pp. 30-31.

53. Cfr. A. Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 330-340. Para posteriores citas de las *Metamorfosis* me sirvo de la edición bilingüe (latín-español) de A. Ruiz de Elvira, Madrid, C.S.I.C., 1964; los textos referentes al rapto de Proserpina se encuentran en el vol. I, pp. 175-185.

54. Fray Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses de la Gentilidad*, Salamanca, 1620-1623. Existe una *Tercera parte* escrita por fray Juan Bautista Aguilar, publicada en Viena en 1688.

55. Joan Pérez de Moya, *Philosophía / secreta. / Donde debaxo de Histo / rias fabulosas, se contiene mucha doctrina prove / chosa a todos estudios. Con el origen de los / Idolos, o Dioses de la / Gentilidad. / Es materia muy necesaria para / entender Poetas y Historiadores*. He consultado la segunda edición (Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1599).

56. A. Palau, *op. cit.*, XIII, p. 95.

57. Cfr. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, cap. II y III y pp. 329-341. También R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

58. J. Gállego, *op. cit.*, pp. 49-86.

59. Hay historias particularmente aptas para lo burlesco, como la del cornudo Vulcano, que atrapa en una red a su infiel esposa (Venus) con el amante (Marte). Esta fábula, representada en un carro, formaba parte de las mojigangas zaragozanas desde la primera mitad del siglo XVII. Cfr. L. A. González, "La música y las fiestas en la Edad Moderna", *Festas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, DGA, 1995..

60. Uso la edición de E. Orozco, ¿*Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad, 1978.

61. Edición de Duncan W. Moir (London, Tamesis Books, 1970).

la verosimilitud, dentro de un concepto moral de la representación: como un espejo, el escenario refleja, aunque a veces con trajes exóticos y escenarios extravagantes, la realidad que está al otro lado⁶².

La música es uno de los elementos fundamentales de la comedia en cuanto *poema*: junto a la *plática* (o sea, el diálogo y el razonamiento) y al *verso* Lope cita como tercer componente la *dulce armonía, o sea la música*⁶³. La música ha de respetar el precepto de lo verosímil, es más, ha de contribuir a la coherencia de la obra en su conjunto, por lo que se utilizará de manera *realista*: música instrumental fuera de escena para recrear determinados ambientes (cajas y clarines para escenas militares o bélicas, chirimías para ambientaciones religiosas, instrumentos rústicos —flautas, gaitas y zamboñas— para escenas pastoriles), música de baile en escena, canciones —integradas en la acción— interpretadas en escena por algunos personajes que se acompañan o se hacen acompañar por una guitarra,...⁶⁴ Pronto se descubre la conveniencia de la música en las escenas de carácter sobrenatural o no exactamente humano, y con el tiempo se elabora una nueva convención por la cual el modo *natural* de hablar los dioses entre sí será el estilo *recitativo*⁶⁵; además, en las comedias de ambientación olímpica o arcádica, el que los personajes se comuniquen cantando arias estróficas o villancicos (*tonos, tonadas, coplas*) no romperá las reglas de la verosimilitud. El artífice de esta novedad es Calderón, que, con la colaboración de músicos de la talla de Juan Hidalgo, pondrá en escena dos óperas y una gran cantidad de comedias mitológicas en parte cantadas y en parte recitadas. Para dar lugar a la primera representación española de ópera (*La selva sin amor*, 1627), Lope había tenido que dejar a un lado algunas de sus ideas sobre el teatro: la pieza que puso en música el boloñés Filippo Piccinini se desarrollaba en una sola jornada y, ciertamente, su argumento parece algo alejado del *espejo de la sociedad* que ha de ser una comedia; en realidad era una fiesta enraizada en la tradición de las *máscaras*, donde el contenido dramá-

tico quedaba en segundo plano ante la escenografía, la música y el baile, y su producción fue posible sólo en el marco de la italianizada corte madrileña. Conciliar un teatro verosímil según los preceptos de la *comedia nueva* con la presencia de una considerable cantidad de música, e integrar a ésta en el papel de conductora de la acción, sería responsabilidad de Pedro Calderón de la Barca, que, después de haber escrito los textos de numerosos espectáculos cortesanos de tipo tradicional (máscaras, fábulas pastoriles, etc.), desde las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria (1649) produjo una serie de comedias mitológicas con una importante participación musical, incluidas dos óperas, reservadas para la celebración de la Paz de los Pirineos y su ratificación con los esponsales de Luis XIV y María Teresa de Austria (1660: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*). Este nuevo tipo de comedia mitológica calderoniana gozó de gran éxito durante toda la segunda mitad del siglo y parte del siguiente, y las piezas de Calderón y de sus imitadores llegaron sin tardanza a los teatros públicos.

A pesar del florecimiento del género mitológico en los teatros españoles, no parece que el mito de Proserpina fuera utilizado como asunto de comedias antes de la obra de Bustamante⁶⁶: sólo conozco una mojiganga titulada *Los matachines de Proserpina*, que se representó en la corte en las carnestolendas de 1676, con texto de Pablo Polope, música de Gregorio de la Rosa y coreografía de Alonso de Olmedo⁶⁷.

La obra de Bustamante consta de un prólogo (o *loa*) y sólo dos jornadas, por mor de la brevedad. Son harto conocidas las alusiones españolas del siglo XVII a la necesidad de que los espectáculos teatrales, especialmente los cantados, no fuesen muy dilatados, desde las recomendaciones de Lope en su *Arte nuevo* hasta las explicaciones de Bustamante (véase la edición de las páginas iniciales del libreto) o el siempre citado diálogo entre el Vulgo y la Tristeza en la loa de *La púrpura de la Rosa* de Calderón⁶⁸, que aquí no se va a transcribir de nuevo.

62. La idea de la comedia como espejo de la realidad se encuentra en los versos 49-53 del *Arte nuevo* de Lope: *Ya tiene la Comedia verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema o poetas, y éste ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres*. Dos años después, Sebastián de Covarrubias recoge el pensamiento de Lope en su *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid, 1611, f. 227r): *Y en lugar desta comedia vieja sucedió la nueva; que con fingidos argumentos y marañas nos dibuxan el trato y condiciones de los hombres viejos, moços, de todos estados, mugeres honradas y matronas, viejas cautelosas, moças, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin un retrato de todo lo que pasa en el mundo*.

63. En todas las ediciones que conozco del *Arte nuevo* los versos 55-56 vienen citados así: ... *plática / verso dulce, armonía, o sea la música*. A. de la Granja ("La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII" en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, p. 87) propone el traslado de una coma (*verso, dulce armonía*), justificado por el *topos* de los efectos anímicos de la música, siempre expresado en la poesía española del siglo XVII en términos como *dulce armonía, dulce concanto*, etc. También en *El robo* se habla de *música dulce* en un contexto ético y afectivo (vv. 1475-1494). La explicación de A. de la Granja me parece más convincente que la de L. K. Stein, para quien *verso dulce* (que traduce por *lyrical verse*) supone *the inclusion of specifically decorative poetic passages* (op. cit., p. 14).

64. Cfr. L. K. Stein, op. cit., capítulo I y "La Plática de los Dioses"

en P. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, edición de M. R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 13-16.

65. *Ibid.*, pp. 28-92.

66. La búsqueda en los catálogos de C. A. de la Barrera y Palau, así como en la serie publicada por Shergold y Varey (*Fuentes para la historia del teatro en España*, Londres, Tamesis Books, 1971-1989) ha resultado infructuosa.

67. N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982, pp. 71-75, y J. E. Varey y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books, 1989, p. 156. Sobre los *matachines*, véase la definición de Covarrubias (op. cit., f. 542r): *La danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los quales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes, al son de las flautas, salían saltando y dançando, y al compás dellas se davan tan fieros golpes que a los que los miravan ponían miedo y les hazían dar voces*. La música de los *matachines* se caracteriza por el insistente ritmo ternario punteado, en *proporcioncilla*, según el esquema ♩ ♩ ♩, que Nassarre (*Escuela música* I, p. 246) consideraba *música no muy decente*. Un ejemplo de *matachín* contemporáneo a la fiesta madrileña se encuentra en G. Sanz, *Instrucción de música...*, f. 41r.

68. Cfr. L. A. González, "El teatro musical español...", cit., pp. 75-76.

Sinopsis argumental

En el prólogo salen a escena sucesivamente ocho figuras alegóricas, ocho flores que representan otras tantas virtudes según una simbología, clara y tradicional o equívoca y nueva, pero siempre explicada por Bustamante⁶⁹. Las virtudes caracterizan evidentemente a la persona homenajeada (Mariana) y su hábil elección produce la formación de un acróstico con sus iniciales (M A R I A N A).

El delirio barroco de Bustamante conduce a curiosas combinaciones de las virtudes florales (*purezas del fervor, maravillas de amor, humildad en el culto,...*) aplicadas al comitente, a la ciudad de Nápoles y a Mariana (cc. 523-544), finalizando el prólogo con una triple aclamación a la reina madre, al rey y al virrey y su esposa, todos citados únicamente por los nombres de pila, ya que en la gloria, en el nivel supremo de la majestad, sobran apellidos y títulos.

La primera jornada comienza con la partida de Ceres, diosa de la Tierra, que ha de abandonar Trinacria (Sicilia) y, por mor de su divino oficio, recorrer los campos del mundo. Proserpina, hija de Ceres y de Júpiter, queda desolada en Trinacria, acompañada de Cíane, Megera y otras náyades que se ocupan de divertirla. Aparece en escena Plutón, dios de los Abismos, salido de ellos para ayudar a su hermano Júpiter en la guerra contra Tifeo; le acompaña su siervo Ascálafo. También se presenta Pirotoo, morador furtivo en Trinacria desde tiempo atrás y amante de Cíane, quien lo había encontrado naufrago en las playas sicilianas. Ambos, Plutón y Pirotoo, sucumben ante los encantos de Proserpina y se mantienen ocultos, pues la presencia de extraños sería considerada profanación del lugar sagrado: así transcurren las escenas 1 y 2⁷⁰. En 1,3 Pirotoo trata de acercarse a Proserpina por medio de Megera, provocando los celos de Cíane. En 1,4 Plutón se presenta ante Proserpina y la corteja sin éxito, por lo que, alentado por Amor, decide raptarla y ordena a Ascálafo el adobo del carro para la huida. Tras un segundo encuentro de Pirotoo y Megera (1,5), en 1,6 asistimos a la primera entrada de los dos rústicos, Simplicio y Celfo, que se alegran de permanecer a salvo de las terribles manos de Amor. En 1,7 Ascálafo, en disfraz de peregrino, engaña a Proserpina anunciando el próximo regreso de Ceres. Tendida así la trampa, cuando Proserpina, reconfortada, pasa el rato cogiendo flores, Plutón se abalanza sobre ella; Cíane y Megera tratan de impedir el rapto, pero Plutón abre una brecha en la tierra por la que desaparece con Proserpina y Cíane (las aguas de cuya fuente se pierden en el abismo), mientras Ascálafo toma a Megera y se la lleva con él fuera de escena. Pirotoo y los rústicos son testigos de la tragedia

con que concluye de manera espectacular la primera jornada.

Todavía en los campos de Trinacria, el *lamento* de Pirotoo abre II,1. Los rústicos traen la noticia del retorno de Ceres, que busca con desesperación a su hija y pronuncia su *lamento* en II,2. En II,3 los rústicos guían a Ceres hacia una fuente donde pueda aliviar la sed y la fatiga. Una mutación transporta al público al Infierno (II,4), donde Plutón trata de distraer a Proserpina con una ilusión escenográfica, creando dentro del Averno la apariencia de los campos de Trinacria y sustituyendo la tremenda música de los muertos por alegres cantos pastoriles. En II,5 volvemos al verdadero paisaje de Trinacria, donde Cíane, transformada en fuente por su propio llanto, relata a Ceres los pormenores del suceso. Pirotoo, como de costumbre escondido, escucha las palabras de Cíane, y Ceres decide recurrir a la justicia de Júpiter, aunque antes procederá por su cuenta. Tras una escena cómica de los rústicos (II,6) y de nuevo en el Tártaro, Ascálafo informa a Plutón sobre los resultados de una nueva trampa tendida a Proserpina: ésta ha comido siete granos de una granada, fruto del Averno, lo que, según una antigua ley, imposibilitará su salida del mismo. Allí irrumpe Ceres reclamando la devolución de su hija, a lo que Plutón responde con la ley; Proserpina, desengañada, convierte al falaz Ascálafo en búho. En II,8 Ceres intenta llevarse a Proserpina, pero Ascálafo envía en su contra a Engaño y Ficción, que arruinan los planes de madre e hija. En II,9 Ceres apela finalmente a Júpiter, que convoca a Plutón en los montes Enensios. La solución llega en II,10 (escena última): Proserpina vivirá seis meses en los Infiernos y otros seis con Ceres, como diosa de la Luna. Plutón, Ceres y Proserpina aceptan la sentencia de Júpiter, Cíane se consuela, Ascálafo recupera la forma humana y Pirotoo decide invadir el Tártaro, con ayuda de Teseo, para producir un nuevo *robo de Proserpina*. El coro canta las alabanzas de Proserpina y Mariana, con lo que finaliza la fiesta.

Los personajes

A veces parece que Bustamante no acabase de decidir quién era el verdadero protagonista de la comedia, lo que podría justificar el cambio del título en la reposición de 1681. En realidad, Proserpina es más sujeto paciente que otra cosa.

Proserpina, aunque buena hija devota de la madre, es básicamente imprudente (y ello le cuesta la libertad) y muestra ciertas actitudes ambiguas: llega a divertirse en el Averno (II,7, cc. 82-86) y acepta sin resistencia la sentencia de Júpiter. Es voluble, tal como la caracteriza el poema latino de Claudiano (Ovidio y Pérez de Moya la tachan más bien de ingenua), y su personalidad encaja a

69. En la tradición española la azucena representa la pureza (que en *El robo* corresponde al jazmín) y no exactamente la divinidad; cfr. Covarrubias, *op. cit.*, ff. 12v-123r, y *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, f. 5. La rosa siempre alude al amor, al placer momentáneo y a la fugacidad de la belleza (Covarrubias, *Tesoro*, f. *15v, y *Emblemas*, f. 103). La identificación del narciso con la belleza parte de

la fábula sobre el origen de esta planta (*Tesoro*, f. 560v). El amaranto representa la duración porque conserva el olor mucho tiempo después de haber sido cortado (*Ibid.*, f. 63r). Otras identificaciones son más oscuras; cfr. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

70. Desde este momento se citará según el ejemplo: 1,2 = jornada primera, escena segunda.

la perfección en la imagen femenina propuesta por cierta misoginia tradicional en la literatura española del Siglo de Oro⁷¹.

Plutón es un personaje más que maduro, caracterizado por una fealdad fuera de lo común (*fiero, horrible, sombra, diablo*, le llaman cuantos le ven) que no consigue dulcificar a pesar de ir disfrazado. Esta fealdad y lo siniestro de su reino le obligan a tomar esposa por la fuerza, como aclara Pérez de Moya⁷². Pero, enloquecido por Amor, adopta el comportamiento de un galán y trata de conquistar a Proserpina con su verbo (I,4). Además, Plutón representa la riqueza y la fuerza, o, mejor dicho, el deseo, uso y abuso desordenado del poder que *no se sujeta a los límites de la tolerancia*⁷³, como explica de nuevo Pérez de Moya:

«Plutón quiere decir rico, y es la razón que por Plutón se entiende la fuerza... En esto se da a entender cómo los ricos avarientos guardan las riquezas... las riquezas, sin maldad, allegar y retener no se pueden»⁷⁴.

La figura de Plutón aparece en la comedia caracterizada por constantes expresiones de violencia verbal y fuerza gratuita, incluso cuando pretende cortejar a Proserpina. Pero, aunque con frecuencia se le califica de *fiero, injusto, tirano alevoso, delincuente*, etc., el personaje no llega a hacerse odioso, y tiene tanto del tradicional viejo enamorado como del horrendo dios de los Abismos. En fin, la responsabilidad del rapto corresponde a Amor, y Plutón será respetuoso con el código del honor y en el cumplimiento de la ley divina, aunque él mismo haya recurrido al engaño para convertir la eventual salida de Proserpina del Tártaro en un problema jurídico.

Ceres es la madre solícita que hace todo por su hija. Su desconsuelo por la pérdida de Proserpina llega a provocar reacciones violentas (contra el mundo entero en II,2 y contra los rústicos, que ciertamente llegan a poner nervioso al más templado, en II,3), pero ello no rompe su tenacidad, que llega a conseguir finalmente una solución satisfactoria.

Pirotoo (*Piritoo* según las fuentes mitológicas) no es un personaje directamente relacionado con el mito aquí recreado, aunque según algunas fuentes antiguas (Pausanias, Apolodoro y Virgilio, pero no Ovidio⁷⁵) protagonizó posteriormente un intento de rapto de Proserpina de los Infiernos, que en la comedia profetiza Salustio (II,10, cc. 194-195). Bustamante manipula el mito para dotar a Plutón de un contrincante amoroso. Pirotoo es víctima de Amor por partida doble, pues soporta la indiferencia de Proserpina y los celos de Cíane, manteniendo una notable ambigüedad entre sus sentimientos propios —la obligación hacia Cíane— y la incontrolable pasión hacia Proser-

pina, causada por Amor. En realidad siempre está sufriendo en la sombra, sin entrar verdaderamente en la acción, según el modelo de amante infeliz descrito por Lope en versos latinos: *quam miser, infelix, stultus et ineptus amator*⁷⁶. Desde el punto de vista de la acción principal resulta superfluo, pero las convenciones teatrales hacen que un galán antagonista sea necesario. Como compensación, Pirotoo disfruta de algunos de los momentos musicalmente más interesantes de la ópera.

Cíane ocupa el puesto más alto en la jerarquía de las sirvientes de Proserpina. Aunque fiel amiga suya, descuida la vigilancia para buscar a su amante Pirotoo, lo que propicia el rapto. Caracteriza a Cíane el sentimiento de culpabilidad y, sobre todo, los celos, que causan su infortunio. Este último extremo no se encuentra en el mito antiguo⁷⁷, sino que obedece a la inclusión en la comedia del indeciso Pirotoo, y sirve a Bustamante para establecer importantes nexos entre *El robo de Proserpina* y su ilustre modelo, *Celos aun del aire matan*.

Estos cinco personajes principales (al menos teóricamente), aunque se hayan mezclado de modo no completamente ortodoxo y se les haya dotado de comportamientos y sentimientos modernos, pertenecen al mundo mítico de la antigüedad. Pero hay otros personajes de diferente extracción social (los criados, los rústicos,...), todos ellos cómicos, que no son movidos por sentimientos profundos o fuerzas extrañas, sino por intereses bastante inmediatos. Algunos proceden también de la mitología y se han adaptado a sus papeles convencionales en la comedia.

El papel de Ascálafo tiene especial importancia: aparte de ser el ejecutor de las órdenes de Plutón, es el indispensable *gracioso*, que representa la más evidente antítesis del patrón: la fuerza, la majestad y, paradójicamente, la escasez de recursos de Plutón contrastan con la debilidad, la villanía y la inteligencia de Ascálafo, cuyo motor es la ambición de obtener beneficios económicos. En relación con Plutón, Ascálafo es a la vez impertinente y fiel, burlón y eficaz, y a menudo ejerce sin éxito de censor, de voz de la conciencia de su patrón, todo lo cual forma parte del comportamiento convencional de un *gracioso*. Como tal, sirve también de puente entre la ficción teatral y la realidad del público: representa el *sentido común* o *filosofía popular*, que manifiesta a través de sentencias, opiniones tópicas (por ejemplo, los argumentos misóginos, el desprecio del enamoramiento,...), proverbios y reflexiones que pueden abarcar asuntos como el poder, el placer de la venganza o, incluso, la propia inverosimilitud de algunas convenciones teatrales (II,8, cc. 329-341). Bustamante ha convertido al funesto delator que presentan los mitos⁷⁸ en

71. El argumento incluido en los libretos (*El robo*, p. [VIII], y *Las fatigas*, p. [VII]) resume este sentimiento con las palabras siguientes: *en apeto y Mujer no se da diferencia*. La actitud despectiva hacia las mujeres reaparece con frecuencia en boca de Ascálafo, como le corresponde tradicionalmente al *gracioso*.

72. *Escriben los poetas que... todas las Deesas rehusaban de recibirle por marido, así por su fealdad como por la oscuridad de su reino* (*Philosophía secreta*, f. 84v).

73. *El robo*, p. [VII], y *Las fatigas*, p. [VI].

74. J. Pérez de Moya, *op. cit.*, ff. 81v-83r.

75. Cfr. H. J. Rose, *Mitología griega*, Barcelona, Labor, 1973, pp. 87-88.

76. *Arte nuevo*, v. 385.

77. Otros elementos característicos y acciones de Cíane en la comedia sí aparecen en Ovidio, como el gesto de impedir con los brazos el paso de Plutón, que Bustamante recoge al pie de la letra. De nuevo el transmisor parece ser Pérez de Moya (*Philosophía secreta*, ff. 95v-96r).

78. J. Pérez de Moya describe a Ascálafo en estos términos: *Por Ascálafo quieren los Poetas significar la condición de los acusadores... Fue tornado en Búho más que en otra ave, porque conviene[n] mucho al*

un rufián del siglo XVII, por más señas gallego, que presume de conocer Nápoles y sus costumbres. La falsedad y doblez de Ascálafo se manifiestan en sus propias palabras (por ejemplo, sus juramentos *por Jano*, símbolo tradicional de la prudencia pero, a un nivel grosero y propio de un criado, signo de hipocresía, por sus dos caras). La transformación en búho (aunque Megera lo llama *Papagayo*, sin duda por su condición de *ave vocinera*), castigo que obliga al espía a mantener para siempre los ojos abiertos, es aprovechada por Bustamante para caracterizar a Ascálafo con un lenguaje y una cultura peculiares, en la mejor tradición española de los villancicos⁷⁹.

Megera, *graciosa* que hace pareja con Ascálafo, es en realidad una de las Furias, aquí convertida en criada de Proserpina antes de tiempo. Salustio sirve de contraste a las tristezas de su patrón Pirotoo, y en sus palabras no falta la crítica social o incluso política. Finalmente, en el estrato más bajo de la jerarquía social se encuentran los rústicos, Celfo y Simplicio: son perezosos, cobardes y lerdos, y con su estupidez hacen perder la paciencia a quien los encuentra. Simplicio y Celfo se expresan en la jerga convencional que la literatura española del Siglo de Oro asigna al aldeano inculto: el *sayagués*⁸⁰. Sus despropósitos no están a veces desprovistos de cierta casual sutileza, por ejemplo, cuando confunden el nombre de su ama y la llaman Serpina (por sierpe, aludiendo a la raíz agraria del mito) y Doña Sobrina (pues Proserpina es, en efecto, sobrina de Plutón). Los rústicos no pertenecen al mundo mítico, ni saben nada de él, como demuestra el hecho de que en la última escena de la comedia piensen que ha llegado el Juicio Final, a diferencia de Ascálafo, que puede lanzar una broma irreverente comparando la maquinaria escénica de Júpiter y Plutón con una famosa pintura de Tiziano (II,X, cc. 130-134)⁸¹.

Todavía quedan dos personajes, Amor y Júpiter, que, sin formar parte de la trama, son los motores de las dos partes de la misma: el conflicto, generado por el orgullo y deseo de venganza de Amor, y la solución, ofrecida por la justicia de Júpiter. Ambos están por encima del mundo terrenal, a diferencia de las demás divinidades que, al menos momentáneamente, actúan como mortales.

acusador las condiciones del Búho por muchas causas. Lo uno porque si como esta ave es triste en si mesma, a[sí] el acusador no es alegre. Otrosí por[que] la condición de la voz desta ave conviene al acusador. El Búho es ave vocinera, tales son los acusadores, que muchas voces dan por más acusar y mucho mostrar ser creíble lo que afirman. El Búho tiene mucha pluma, y para la grandeza de su cuerpo tiene poca carne; así es de los acusadores que tienen mucha apariencia de palabras, y a las veces tienen poca verdad en lo que dicen (*Philosophía secreta*, ff. 95v-96r).

79. El búho aparece constantemente en la cultura popular gallega como ave de mal agüero. El gallego es, junto a vizcainos, negros, franceses..., uno de los tipos característicos de los villancicos de naciones, género que sin duda conoce bien Bustamante. Cfr. M. Rodríguez-Lapa, *Os vilancicos. O vilancico galego nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Seara Nova, 1936, y X. M. Carreira, "Os 'vilancicos de galegos' na liturxia do Nadal nas ereixas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII" en *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 68 (1987), pp. 3-14. Sobre lugares comunes en la cultura gallega, cfr. J. L. Pensado, *El gallego*.

Estructura de la comedia

Los libretos del *Robo* y *Las fatigas* traen dos de los elementos que constituían la fiesta teatral: el prólogo o loa y la comedia, dividida en dos jornadas. Faltan los textos del baile, *entremés* o *mojiganga* que posiblemente se representarían en el entreacto⁸². El *fin de fiesta*, tradicionalmente añadido a las representaciones y alusivo a la celebración particular, como la loa, parece innecesario en el caso del *Robo*, puesto que el coro final cumple la función de reconducir al espectador al momento y circunstancia presentes (del 1678, se entiende). La sucesión de los ambientes que experimenta el público durante la representación muestra el paso gradual del mundo real —la sala de Palacio— al mundo del mito de Proserpina, a través del territorio alegórico de la glorificación de la monarquía:

—Antes del comienzo: ambiente cortesano.

—Prólogo: ambiente alegórico, con glorificación del sujeto del homenaje (la reina madre, y por extensión la monarquía española y el virrey, mecenas de la fiesta).

—Jornada I: ambiente mitológico-pastoril, según la visión idílica de los mitos de la antigüedad.

—[¿Intermedio?: desconocido].

—Jornada II: alternancia de ambiente pastoril y del Averno.

—Fin de la Jornada II: regreso al espacio real y fusión de los dos mundos.

La división de las dos jornadas (o sea, el rapto) constituye el punto central de la acción, hacia el que son conducidas y del que dependen en adelante las acciones de los personajes. Y este hecho central procede de una fuerza externa, Amor, que impone su voluntad a los protagonistas masculinos y desencadena los acontecimientos: sólo después de la aparición de Amor —que canta su victoria sobre hombres y dioses— Plutón decide raptar a Proserpina; Pirotoo, consciente de su difícil situación entre Cíane y Proserpina, pide misericordia a Amor, responsable de su infortunio. Las tres protagonistas femeninas —Proserpina, Ceres y Cíane— son otras tantas víctimas: las dos primeras de la locura amorosa de Plutón; la tercera, del propio amor hacia Pirotoo y de la demencia

go. Galicia y los gallegos a través de los tiempos, La Coruña, 1985.

80. Sobre el uso de formas dialectales y deformaciones para ridiculizar a los personajes véase por ejemplo G. Tejerizo Roles, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas S.A., 1990.

81. Ninguna pintura atribuida a Tiziano se conoce hoy con el nombre de *La Gloria*. De las obras hoy conservadas, la que más se aproxima es una *Adoración de la Santísima Trinidad* (Madrid, Museo del Prado) que en el siglo XVII estaba en El Escorial, donde pudieron verla Bustamante, el Marqués de los Vélez y muchos cortesanos. Véase el catálogo de F. Valcanover en *L'opera completa di Tiziano (Classici dell'arte Rizzoli*, 32), Milán, Rizzoli, 1969, pp. 87-144.

82. Lope ya da testimonio de la inclusión de piezas breves en los entre actos (*Arte nuevo*, vv. 222-224). Sobre la música en estos géneros de teatro breve, cfr. L. A. González, "Fin de fiesta" y "Loa" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa).

de éste. La solución del primer conflicto, el principal, también depende de una fuerza externa, un verdadero *deus ex machina* que restablece la normalidad contentando, parece, a todos; el segundo problema queda sólo resuelto a medias: Cíane se consuela al recuperar las aguas de su fuente, pero la decisión de Pírotoo abre una rendija para la posible continuación del drama.

A pesar de la división en dos jornadas, la adhesión del *Robo* a las reglas del *Arte nuevo de hacer comedias* es casi absoluta: el argumento mitológico está admitido, pues lo justifican las comedias de la antigüedad⁸³; se combinan elementos trágicos y cómicos con el fin de la variedad⁸⁴; hay unidad de acción y, en cierto modo, de tiempo, como se verá a continuación.

Las circunstancias temporales de la comedia no se declaran explícitamente, pero las abundantes acotaciones informan de manera suficiente. Toda la primera jornada puede transcurrir en un tiempo bastante breve: la partida de Ceres y primera aparición de Plutón y Pírotoo pueden ser casi simultáneas; entre el primer diálogo de Pírotoo y Megera (minutos después, aún durante la mañana) y el segundo han transcurrido pocas horas (en I,3 Pírotoo se despide de Megera hasta la tarde, dos escenas después). I,7 (llegada de Ascálafo disfrazado) nos sitúa algún tiempo después, pero no necesariamente mucho (el tiempo psíquico de Proserpina, desesperada por la marcha de su madre, seguramente es mucho más dilatado que el tiempo real). Lo que sigue hasta el fin de la primera jornada sucede en instantes. El intermedio permite el transcurso de un tiempo relativamente largo, mientras el segundo acto puede realmente desarrollarse en una sola *jornada*, o sea, en un día, y hay que tener en cuenta que, en el mundo de los mitos, las cosas tienen su propia lógica y su propio funcionamiento diferentes a los del mundo real. Ascálafo justifica los rapidísimos viajes de las divinidades, ya que *en su mano / tienen el tempo los dioses* (II,10, cc. 115-116), lo que zanja cualquier discusión sobre el papel del tiempo en una comedia protagonizada por personajes divinos. También Lope permitía el transcurso de un tiempo largo entre dos jornadas y los cambios de lugar, con tal de mantener la atención del público⁸⁵. A la vez, aconsejaba que la trama se dividiese en dos partes⁸⁶, a lo que obedece Bustamante separando las dos jornadas con un gran golpe de efecto, reservando la solución final al último momento, con el fin de mantener bien pendiente al público⁸⁷.

Para aclarar algunas circunstancias de la acción Bustamante se ve obligado a poner en antecedentes a los espectadores: sólo se explica la presencia de Plutón y

Pírotoo en Trinacria si se conoce lo que les llevó allí. Este *mal inevitable* se resuelve de la manera habitual, mediante la interpolación de narraciones (confiadas a Ascálafo y a Pírotoo respectivamente) perfectamente prescindibles, sea desde el punto de vista de la acción dramática, sea desde la perspectiva de la música⁸⁸.

En el Apéndice I presento un esquema escénico de la obra, aplicando el modo habitual de representar la *liaison des scènes*, que muestra la permanente movilidad de los personajes dentro de las escenas y las abundantes mutaciones. La división en escenas es una práctica inexistente en los manuscritos e impresos españoles del siglo XVII; los editores han adoptado mecánicamente (desde las ediciones decimonónicas de Hartzenbusch) el criterio *internacional* de considerar cambio de escena cualquier salida o entrada de un personaje. La prueba del error de este criterio y de la existencia de un concepto de *escena* diferente en los autores del Siglo de Oro se encuentra en algunos manuscritos de Lope de Vega, donde los cambios de momento o lugar de acción se indican mediante una señal al margen (por ejemplo, una cruz)⁸⁹; también se aprecia en los libretos del *Robo* y *Las fatigas*. El hecho de que la división en escenas se refleje en estos libretos obedece a la tradición libretística italiana (de las prensas de Carlo Porsile salieron numerosos libretos de ópera entre 1673-1688⁹⁰), pero el criterio de la división es español. En *El robo* la segmentación en escenas refleja una interrupción momentánea de la acción, un cambio de situación o de lugar; casi invariablemente supone la entrada a bastidores de todos los personajes, a veces para volver a salir en la escena siguiente. La posibilidad de la *liaison des scènes* al inicio de la primera jornada (escenas 1 y 2) viene rechazada por las acotaciones con que termina I,1 (*vanse*) y comienza I,2 (*salen*), aunque la economía de tiempo y la lógica escénica, además del consejo de Lope⁹¹, aconsejarían que Plutón, Ascálafo, Pírotoo y Salustio quedasen en escena, a no ser que entre I,1 y I,2 se desarrollara un hipotético interludio musical o coreográfico, que no se reseña ni en el libreto ni en la partitura. En la segunda jornada se aprecia lo que parece un intento de *liaison des scènes* por medio de los rústicos, que, por lo demás, permanecen una escena completa (II,2) escondidos y en silencio. Hay también una escena cómica que rompe la acción en un momento especialmente dramático: tras el relato de Cíane y la decisión de Ceres (II,5) salen los rústicos (II,6) dando un respiro en el desarrollo casi trágico de la acción. La presencia de una escena entera cómica y aparentemente irrelevante en el contexto se opone clara-

83. *Arte nuevo*, vv. 157-167.

84. *Ibid.*, vv. 174-178.

85. *Ibid.*, vv. 195-210.

86. *Ibid.*, v. 231.

87. *Ibid.*, vv. 234-249: *...la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena, / porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara, / que no hay más que saber en lo que para.*

88. Al mismo género pertenece el relato de los rústicos (II,1). Sobre la irrelevancia de la *acción referida* en la ópera, cfr. C. Dahlhaus, "Le strutture temporali nel teatro d'opera" en *La drammaturgia musica-*

le, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193.

89. Véase la introducción de D. Marín a su edición de *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 54-55.

90. Véase la lista de óperas representadas en Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII en L. Bianconi, "Funktionieren...", pp. 46-111. En otro libreto español impreso en Nápoles (*Celos aun del aire matan*, 1682) se mantiene la costumbre española de no separar las escenas, sin duda porque se siguió fielmente un modelo español. Bustamante trató de conciliar dos tradiciones diferentes.

91. *Arte nuevo*, vv. 240-241: *Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable*, o sea, evítese el escenario vacío.

mente a la norma de Lope (*que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primer intento se desvíen*⁹²) y se aleja de la costumbre española de combinar en la misma escena o en la misma situación comportamientos trágicos y cómicos, como los frecuentes diálogos entre caballero sufriente de penas de amor y siervo (*gracioso*) que se mofa (la relación entre Plutón y Ascálafo es un buen ejemplo); al contrario, la inserción de escenas completas jocosas en un argumento serio, muchas veces con la única función de descargar la tensión dramática, pertenece más bien a la tradición de la ópera italiana del siglo XVII⁹³.

Dentro del intento de combinar en *El robo* las ideas española y europea (o franco-italiana) de la división en escenas, se aprecia con claridad que las escenas del *Robo* se componen siempre de más de una *escena* (en el sentido italiano), salvo tres de ellas concebidas en estrecha imitación de los libretos italianos y una cuarta que tiene el papel de intermedio bufo, quizá bailado: respectivamente, II,2 (escena-lamento de Ceres), II,6 (escena de los rústicos), II,9 (escena de gloria) y I,6 (presentación de los rústicos).

En II,2 sale a escena Ceres buscando a Proserpina, mientras se esconden los rústicos. Comienza aquí un período de veintiseis versos (II,2, cc. 324-391) que, divididos en siete pequeñas secciones correspondientes a otros tantos *afectos* contrastantes, forman un típico *lamento* a la italiana: desesperación (cc. 324-331), súplica de misericordia universal (cc. 332-354), asomo de esperanza (cc. 355-357), pena y desesperación progresivas (cc. 358-362), ira y amenazas (cc. 362-367), otra vez pena y desaliento (cc. 367-371) y, en fin, recuperación del control (hasta el fin de la escena). Se trata de un ejemplo más, particular por estar en castellano, de la prolífica y más o menos legítima descendencia del *Lamento d'Ariana*, pero tiene también precedentes directos en los monólogos dolorosos, que ya aconsejara Lope, de larga tradición en la dramaturgia española del Siglo de Oro⁹⁴. Otra convención, muy usada en el teatro español, es la del *personaje escondido* que, presente en escena pero sin ser visto por los demás, experimenta cambios de ánimo según lo que ve u oye, o ejerce de espía para urdir tram-pas, o simplemente se oculta por miedo.

El esquema de las escenas (Apéndice 1) permite apreciar la coherencia que preside el aparente desorden de entradas y salidas de los personajes: algunos de ellos sus-

tentan con su presencia la acción de las diferentes escenas. Por ejemplo, Pirotoo es el personaje central de I,3 (abre y cierra la escena); en la escena siguiente el papel principal pasa de Proserpina a Plutón; Ascálafo sostiene con alguna intermitencia los hechos de II,8... Sólo se dan dos casos de escenas con *cuadros aislados*: el primero, la escena final de la primera jornada, donde, en la confusión del terremoto provocado por Plutón, aparecen momentáneamente Pirotoo, los rústicos y Ascálafo, que de modo misterioso vuelve del Abismo; el segundo es II,8, donde se suceden los episodios de la Ficción y el Engaño. Todo está muy lejos del concepto raciniano de *liaison des scènes*, pero la ordenación de las escenas en *El robo* es cualquier cosa menos arbitraria o incoherente⁹⁵.

Finalmente, Lope recomendaba terminar las escenas *con sentencia, / con donaire, con versos elegantes, / de suerte que, al entrarse el que recita, / no deje con disgusto el auditorio*⁹⁶. Bustamante tiene en cuenta la recomendación, que, aparte de su éxito en la dramaturgia española, coincide con la convención operística del *aria d'entrata*⁹⁷: las escenas se cierran con versos especialmente cuidados (I,1, I,3, I,4), con reflexiones serias (II,5, II,7) o con bromas y proverbios (I,2, I,5, I,6, I,7, I,8, II,3, II,4, II,6, II,8); sólo quedan II,1 y II,2, concatenadas sin interrupción, y las dos escenas finales de la jornada segunda, cuyos efectos visuales hacen superflua cualquier sutileza verbal.

En la construcción de la comedia Bustamante se ha servido hábilmente de procedimientos convencionales cuya función es dotar de unidad a la pieza. Uno de estos procedimientos es el paralelismo, manifiesto en la conexión de episodios que remiten a acciones anteriores y agrupan a los personajes de parecida condición (por ejemplo: Ascálafo, disfrazado y engañoso, recibe una esmeralda de Proserpina en premio por sus falsas noticias en I,7, del mismo modo que Pirotoo había pagado a Megera con un diamante por darle falsas esperanzas en I,3); también se hace evidente en frases y expresiones premonitórias o proféticas (Ascálafo prevé inconscientemente su transformación en búho usando el término gallego *rapaz*, o hablando de *aquel pájaro*, el Fénix), o en referencias al prólogo, cuya simbología floral se recoge también en I,8.

En realidad, *El robo de Proserpina* funciona básicamente como si se tratase de una comedia *de capa y espada*. Es asunto es de *amor y honor*. Hay dos *galanes* (Plutón y Pirotoo), dos *damas* (Proserpina y Cíane), una

92. *Ibid.*, vv. 182-185. Aquí Lope se muestra muy rígido.

93. Los ejemplos son abundantísimos, desde los libretos de Rospi-gliosi a la obra maestra de Busenello, *La coronatione di Poppea*, donde la tensión creada por la muerte de Séneca se alivia con la alegre escena siguiente de Valetto y Damigella. Cfr. P. J. Smith, *op. cit.*, pp. 14-15 y 35-39.

94. Sobre el tipo de escena-lamento y otras convenciones afines cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, pp. 204-218. La codificación de los monólogos que presenta Lope coincide (y creo que de este modo hay que verlo, no como influencia de una tradición en la otra) en muchos puntos con la escena convencional italiana: *describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha; / los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante / y, con mudarse a sí, mude*

al oyente; / pregúntese y respóndase a sí mismo, / y, si formare quejas, siempre guarde / el debido decoro a las mujeres. Sobre las escenas convencionales de la dramaturgia italiana del siglo XVII, cfr. también P. J. Smith, *op. cit.*, pp. 23-25, y P. Fabbri, *op. cit.*

95. Existe un viejo tópico, más que discutible, que achaca a la influencia de las comedias españolas la desarticulación de muchos libretos italianos del siglo XVII (cfr. H. S. Powers, "Il Xerse transformato", en *La drammaturgia musicale*, *cit.*, p. 229). Esto no significa que no existieran en ambas tradiciones unos ideales de coherencia, normalmente transgresores de las reglas aristotélicas (ya *le perdimos el respeto*, afirma Lope en el *Arte nuevo*, v. 190).

96. *Ibid.*, vv. 294-297.

97. Cfr. P. J. Smith, *op. cit.*, pp. 21 y 69.

pareja principal de *graciosos* (Ascálafo y Megera), una madre ultrajada (Ceres) y un padre en papel de *barba* (Júpiter). Las concesiones a lo fantástico no llegan a ocultar el carácter perfectamente humano de toda la trama. El planteamiento general de la comedia, en prácticamente todos sus aspectos (caracterización de los personajes, modo de conducir la acción, efectos y golpes dramáticos, etc.), no es original, sino que pertenece a la tradición convencional codificada en el *Arte nuevo de hacer comedias*, que Bustamante conoce, respeta e incluso cita (II,4, cc. 114-116) cuando Proserpina identifica acción justa con acción que contenta el gusto (*Mi gusto ya sin enojos / por mí os dirá lo que es justo*): son palabras que Lope utiliza en tres ocasiones para justificar sus obras por el gusto del público⁹⁸.

El robo de Proserpina tuvo, en fin, un modelo imitado fielmente. No podía ser otro que *Celos aun del aire matan*.

Muchos elementos singulares de *Celos aun del aire matan* se encuentran de nuevo, sin importantes modificaciones, en la comedia de Bustamante⁹⁹. La misoginia de Ascálafo y sus bromas sobre el amor de su patrón provienen directamente de Clarín, criado del protagonista calderoniano Céfalo (*Celos*, I,2); después Ascálafo cortejará a Megera igual que Clarín a Floreta (I,13), y también su transformación en búho como venganza de Proserpina, aunque dependiente del mito, encuentra un precedente directo en la metamorfosis de Rústico en jabalí, como venganza de Diana (I,10 y I,11); por su parte este Rústico, que confunde los nombres de los personajes (llama Doña Ana, o sea, Mariana, a Diana en I,8), es una suerte de antepasado de Simplicio y Celfo. Bustamante aprovecha la semejanza de algunas situaciones, como la entrada de Plutón en el jardín de Ceres, lugar sagrado prohibido a los forasteros, paralela a la de Céfalo y Eróstrato en el bosque de Diana. Imita sin ningún pudor las reacciones de los personajes creados por Calderón, de modo que la confusión de Plutón tras la aparición de Amor es idéntica a la de Eróstrato enamorado de Aura (I,8); el doble monólogo simultáneo de Cíane y Pirotto (I,3, cc. 116-173) procede del de Céfalo y Pocris (I,14); el relato de Ascálafo a Plutón sobre sus hechos anteriores (I,2, cc. 385-452) sigue el modelo del de Clarín a Céfalo contándole su propia vida (II,2); el triunfo de Amor parece un *remake* de la escena triunfal de Aura atravesando el cielo sobre un carro (II,5)... La imitación llega a hacerse casi literal en algunos momentos que, creo, deben interpretarse como citas, posiblemente dirigidas a quienes conocían la ópera de Calderón e Hidalgo (tal vez el virrey). Un caso evidente es el par de versos que repite Aura lamentando su destino en *Celos* I,1 (*¡Ay infeliz de aquella / que hizo verdad*

haber quien de amor muera!), que en *El robo* se convierte en el lamento de Cíane (*¡Ay de aquella infeliz, / que aun la muerte la arroja lo que vive!*) repetido dos veces en II,5 y de nuevo en II,10; el lamento de Aura se transforma en expresión de triunfo (*No ya infeliz de aquella...*, I,3) y lo mismo sucede con las palabras de Cíane (*No ya de mí infeliz...*, II,10, cc. 201-212); la invocación a los dioses de Aura pidiendo venganza y su enumeración retórica implorando clemencia universal (*¡Oh, plegue a Amor, oh, plegue / a Venus...!*, I,1, y *Soberanas esferas, / poderosas deidades, / Cielo, Sol, Luna, estrellas, / fuentes, arroyos, mares, / montañas, cumbres, peñas...*, I,1) serán imitadas por Ceres (*Plegue a los divinos dioses / o plegue a mi ser divino...*, II,5, cc. 252-265, y *...si justicia no alcanzo, / montes, valles, peñas, riscos, / ... Cielos, Sol, Luna, estrellas...*, II,8, cc. 421-445); Ceres y Proserpina se despiden (PROS. *Vete en paz*. CERES *En paz te queda*, I,1, cc. 121-122) con idénticas palabras a las usadas por Céfalo y Pocris (CEL. *Vete en paz*. POCRIS *En paz te queda*, I,14). También la métrica predominante en *El robo*, los tipos de estrofas y las maneras de poner en música las palabras demuestran una considerable dependencia de la obra de Calderón e Hidalgo. Pero de esto se tratará en el próximo capítulo.

Carácter simbólico y significado político

La barrera que separa el escenario de la realidad se rompe frecuentemente, muchas veces en manos de los *graciosos*. Pero la permeabilidad del proscenio no se limita a la sátira de determinadas costumbres sociales (por ejemplo, los usos del cortejo en Nápoles), sino que pone en relación todo lo que pasa a ambos lados del mismo. Desde luego, la elección del argumento del *Robo de Proserpina* no fue casual¹⁰⁰; la acción del mito se desarrolla en Sicilia (o Trinacria), y en el momento en que se concibe la obra (1677) la revuelta de Messina aún no ha sido sofocada, aunque las reuniones de Nimega ofrecen una posibilidad de paz. No es difícil imaginar las posibles identificaciones en la mente de los espectadores españoles o hispanófilos: Proserpina raptada por Plutón, Sicilia raptada por Luis XIV... Numerosas expresiones de los personajes, aparte del sujeto principal de la comedia, aluden a la actualidad siciliana: las comparaciones entre tierra e infierno (I,2, cc. 376-384), noticias sobre la revuelta de Tifeo sepultado bajo la isla (I,2, cc. 385-411), la maldición de Sicilia por Ceres como profecía de las calamidades de la guerra (II,5, cc. 243-249 y 252-265), que sirve también para imputar a los franceses la responsabilidad del desastre. El texto no cuenta con identificaciones personales o alusiones explícitas a los protagonistas de la guerra de Mesina¹⁰¹, pero no creo descabellado ver en la

98. *Arte nuevo*, vv. 47-48 (*porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto*), 209-210 (*yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo*) y 375-376 (*porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto*).

99. Para las siguientes citas de *Celos aun del aire matan* he usado la edición impresa en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, III (BAE, 12), Madrid, Rivadeneyra, 1945. Naturalmente, la división convencional de las escenas no existe en el libreto impreso de la representación napolitana de 1682.

100. Cfr. L. Bianconi, "Funktionen...", p. 26, nota 95.

101. En otras comedias, como en el prólogo floral, las alusiones a personajes reales son mucho más directas (por ejemplo, en *Tetis y Peleo*, de José de Bolea, escrita para festejar las bodas de Luis XIV y María Teresa de Austria, el protagonista Peleo se acompaña de un séquito de franceses, y su criado responde al nombre de Jacques), pero suele tratarse siempre de situaciones de estricta adulación. Cfr. L. A. González, "*Tetis y Peleo* (Zaragoza, 1672) o la restauración del teatro musical barroco aragonés", en *Rolde*, 63-64, 1993, pp. 47-58.

figura de Proserpina el comportamiento ambivalente de la ciudadanía siciliana que, en una interpretación paternalista propia del régimen, en el fondo ha sido engañada por la corona francesa; en la arrogancia de Plutón se refleja la prepotencia de Luis XIV, y por boca de Salustio (II,1, cc. 168-175: PIR. *Yo fingir no puedo. SAL. Si fueras romano / no dijeras eso*) Bustamante critica la ambigua actitud de

la Roma papal, que sólo favorece de palabra la posición española en la guerra. Y probablemente el personaje de Ceres, la madre solícita, representa a la Monarquía, a la vez que puede aludir a la reina madre, festejada en la representación y despojada de sus poderes por Don Juan de Austria, lo que cabe interpretar como una muestra del interés de los Vélez por acercarse al partido de Mariana.

CAPÍTULO 3

PALABRAS Y MÚSICA

Métrica, música y retórica

No creo necesario presentar aquí un esquema métrico completo de la comedia de Bustamante; bastará con un listado de los tipos de estrofa identificables en la pieza: *pareados, redondillas, endechas, endechas reales, coplas, coplas de arte mayor, quintillas, quintillas de pie quebrado, romances, romancillos, romancillos esdrújulos, seguidillas, octavas reales, liras* y series de heptasílabos y endecasílabos que podemos denominar *silvas* y *estancias*. A pesar de la gran variedad de metros y estrofas, la construcción métrica de las escenas propende a una cierta regularidad, aunque menor que la acostumbrada en la generalidad de las comedias españolas del tiempo¹⁰². Veamos un par de ejemplos: el romance sirve, aunque brevemente interrumpido cinco veces, para unificar I,1 y I,2; lo mismo sucede entre I,7 y I,8, y entre II,1, II,2 y II,3. Si en ocasiones se reservan, según la costumbre española, los heptasílabos y endecasílabos para momentos de mayor lirismo, no puede afirmarse que los cambios del nivel dramático de la acción se traduzcan necesariamente en cambios métricos¹⁰³; por el contrario, es frecuente que un mismo tipo de estrofa valga para presentar situaciones del todo diferentes: valgan como ejemplo las redondillas, usadas igualmente en las palabras de Amor (I,4), en el diálogo infernal de Plutón y Proserpina (II,4) o en la escena bufa de los rústicos (II,6). De todos modos, Bustamante respeta algunos hábitos de la dramaturgia española, como el uso del romance como estrofa predominante y bien adaptada a los diálogos, la reserva de las octavas para discursos solemnes o la caracterización de personajes bajos mediante estrofas populares (seguidillas,...); se trata de convenciones que no necesariamente coinciden con las de la poesía italiana compuesta para cantarse, lo que en ocasiones supone una dificultad añadida para el compositor.

Como ya ha sido expuesto en otros lugares¹⁰⁴, la música teatral española del siglo XVII se sustenta, aparte el recitativo experimental calderoniano, en formas tradicionales que tienen su origen en la lírica castellana (el villancico, el romance, las endechas, las seguidillas,...),

fuertemente desarrolladas en el ámbito paralitúrgico durante el siglo XVII (el villancico religioso) y también en los géneros profanos (los *tonos humanos* —a solo o a varias voces—, similares en todo a los villancicos). *El robo de Proserpina* no va a ser una excepción dentro del panorama español, aunque presente particularidades. Los *estribillos* del prólogo (*Llegad, llegad...*) son una buena prueba del conocimiento de las tradiciones españolas por parte de sus autores, y aún lo son más las series de *coplas*, a veces muy largas, que Coppola, sin duda a imitación de Hidalgo, introduce en su composición.

Si en la ópera italiana el vehículo conductor de la acción es el recitativo, por el contrario, en las óperas españolas, el papel de vehículo narrativo, neutro, por tanto con limitaciones expresivas, es desempeñado por una forma tradicional, la *copla* o, mejor dicho, las series de coplas, muy posiblemente por influencia de la música de iglesia¹⁰⁵. Coppola combina o, mejor, juxtapone las formas italianas y españolas, tomando éstas del ya citado modelo de Hidalgo, *Celos aun del aire matan*.

Efectivamente, en la relación entre formas métricas y musicales encontramos la evidencia del influjo de *Celos* sobre la concepción del *Robo*. Dando un vistazo a la primera escena de *Celos*¹⁰⁶, se aprecia que su inicio se asemeja a una forma de villancico: cuatro coplas en compás cantadas por Pocris (tres con idéntica música, la cuarta en recitado, cada una de ellas rematada por un breve coro que funciona como *respuesta a las coplas*) y un estribillo en ternario (los dos versos de Aura: *Ay, infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de amor muera*). El inicio de I,5 del *Robo* repite casi al pie de la letra este modelo: las palabras de Cíane (*Ay de aquella infelice...*, cita clarísima), un heptasílabo y un endecasílabo, como las de Aura, enmarcan, a modo de estribillo, cuatro coplas de Ceres y Pirotto (complejas, con una primera parte en compás y una segunda en ternario); en ambos casos la estrofa usada en las coplas es el romance (en el caso de Pocris, un romance heptasílabo o endecha), como es habitual en los villancicos eclesiásticos. El esquema de alternancia de coplas y recitados que se da en *El robo* (por ejemplo, la *tonada* de Ascálaro en I,2, com-

102. A menudo se estructuran en largas series de octosílabos (romances, redondillas), con alternancia de endecasílabos de tanto en tanto, convencionalmente reservados estos últimos para los momentos más líricos, graves o de mayor tensión dramática. Cfr. D. Marín, *op. cit.*, pp. 40-41.

103. Era esta una costumbre adoptada por Lope. Cfr. D. Marín, *op. cit.*, pp. 41-42.

104. Cfr. L. A. González, "El teatro musical español...", *cit.*

105. *Ibid.*, pp. 80-81.

106. La fuente principal se encuentra en la Biblioteca Pública de Évora (Portugal), CL I. 2-1. A falta de una edición completa de la obra, cfr. la transcripción del primer acto en J. Subirá, *Celos aun del aire matan, ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, sobre la copia conservada en Madrid, Palacio de Liria, caja 174, nº. 121..

puesta de siete coplas separadas por recitados) procede también de Hidalgo: en el primer acto de *Celos* aparece en las escenas 2, 6, 8, 9 y 10¹⁰⁷.

En sus primeras experiencias de cara a la introducción del recitativo, Calderón adoptó decididamente las formas métricas usadas en Italia para tal efecto, que por lo demás tenían ya una larga tradición de uso en España, si bien no en ese contexto: me refiero a los heptasílabos y endecasílabos, que, por ejemplo, utiliza en largas series para las *pláticas* de los dioses en *La fiera, el rayo y la piedra*¹⁰⁸. Pero no renunció a intentar un recitativo en octosílabos (por ejemplo en *Andrómeda y Perseo*¹⁰⁹), y la prueba de su confianza en esta castellanización del recitado se encuentra en *Celos*, donde los recitativos de mayor carga afectiva se componen precisamente sobre romances y endechas (la invocación de Aura en I,1 o el monólogo de Diana en II,6), y cualquier clase de estrofa puede adaptarse a cualquier tipo de composición, sistema imitado por Bustamante y Coppola.

Éstos parecen encontrar una solución de compromiso entre las convenciones hispanas establecidas por Calderón e Hidalgo, y las de la ópera italiana. Del estilo español toman el uso de las series de coplas como vehículo neutro de la acción, la presencia de diferentes niveles de recitativo (sean de unos pocos compases separando coplas, o de vastas proporciones y gran carga de *afecto*, como los de Cíane en I,3, Plutón en I,4, o los monólogos de Ceres en II,2 y II,5) y el uso de formas métricas, estróficas y musicales consideradas *populares* para definir a los personajes de baja extracción (las seguidillas de los Rústicos en I,6 y II,2, comparables a las seguidillas de Rústico en *Celos*, I,8). Sin embargo, tal vez por imposición de Coppola y por satisfacer al público napolitano, en *El robo* se incluyen algunas *arias* a la italiana: *arie d'entrata* de algunos personajes, arias para cerrar escenas, lugares en que Bustamante demuestra su conocimiento de formas métricas y estróficas inusuales en el teatro español pero habituales en la ópera italiana.

Como en *Celos*, en *El robo* la cantidad de compases en recitado es semejante a la de los compases de coplas o arias estróficas. El uso de estas últimas parece excesivo en algunos momentos al inicio de la ópera, especialmente en I,4, donde un mismo esquema melódico, armónico y rítmico de copla se repite cincuenta veces (cc. 249-416), en un contexto de constantes cambios de acción y afecto, que la música así entendida difícilmente consigue manifestar. Sin embargo, apreciando la perspectiva de la escena desde un plano más elevado, esta reiteración logra enfatizar la ruptura de la misma, que tiene lugar en el momento en que aparece Amor sobrevolando el tablado (cc. 416ss.). Parece que Coppola se fue cansando de las

coplas conforme avanzaba la composición de la obra, pues poco a poco el papel de conductor de la acción se va confiando más al recitado, lo que se aprecia claramente en I,7 y 8, y en II,6-10 (en esta última escena las únicas coplas son las que canta Júpiter como sentencia final).

La costumbre española de cerrar las escenas con agudos y sentenciosos conceptos, o con versos de particular *afecto*¹¹⁰ tiene su analogía en la convención operística del *aria d'entrata*, o aria de fin de escena, tras la cual el personaje que la ha cantado se retira brillantemente. En *El robo* toda escena termina conforme al precepto de Lope, a veces conjugado con el uso italiano. Así, I,3 y I,4 se cierran con arias amorosas (respectivamente de Pirotoo y Plutón), mientras I,5 y I,8 fenecen con sentencias en boca de los graciosos (Megera y Ascálafos); por su parte, Ceres cierra I,7 con un aria de bravura. Para ellas, Bustamante se sirve de esquemas métricos típicamente italianos (heptasílabos y endecasílabos en *Piedad, Amor*, I,3; pentasílabos y heptasílabos en I,4) o de polimetrías inusuales en España (el aria citada de Ceres comprende el fragmento final del último verso de un romance, más otros dos octosílabos, dos pentasílabos y un endecasílabo).

La correcta adecuación entre música y texto es una condición indispensable en toda composición cantada. Así lo expresa Pablo Nassarre en un capítulo de su *Escuela música*, titulado "De las partes que ha de tener para ser perfecta toda composición música":

«La sexta y última parte, que conviene a la perfección de la música, es el ajustarla el compositor con la letra: y para esto debe poner la atención en tres circunstancias que se requieren. La primera, en cuanto al acento; la segunda, en cuanto al sentido; y la tercera, en cuanto a expresar los afectos que pide.

»En cuanto al acento, conviene que esté la música tan ajustada... correspondiendo a cada sílaba de la letra un punto de música, y cuando fuese necesario por alguna causa, que correspondan algunos puntos de música a sola una sílaba, estén ligados todos... En cuanto a dar sentido a las palabras... en todo han de ser las detenciones de la música con la misma proporción que las de la letra, cuando es leída... En cuanto a expresar los afectos de ella, debe el compositor elegir el Tono que fuere más al caso, y más expresivo de lo que tratare la letra, disponiendo la música ya en lo pausado, veloz, triste o alegre, según fuere más del caso...»¹¹¹

Las reglas que expone Nassarre no son exclusivas de la música española, sino comunes a toda la música europea del tiempo. Pero conviene observar con qué fortuna el compositor napolitano acierta a poner música a los versos castellanos.

Cualquier posibilidad de articulación y desarrollo del discurso musical viene condicionada por las fórmulas rít-

107. La división en escenas, que uso por comodidad, procede de la edición de *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca III* (BAE, 12), Madrid, Rivadeneira, 1945, pp. 473-488.

108. Cfr. L. K. Stein, "La Plática de los Dioses", *cit.*, p. 33. Véase también la edición de A. Egido (Madrid, Cátedra, 1989).

109. Cfr. la edición de R. Maestre, *Andrómeda y Perseo*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.

110. Lope de Vega, *Arte nuevo...*, vv. 294-297.

111. P. Nassarre, *Escuela música...*, II, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723, pp. 373-374. A pesar de lo tardío de su publicación, el tratado de Nassarre debió de ser redactado en los años 80 del siglo XVII, tal como afirma L. Siemens en su introducción a la edición facsímil (Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1980).

micas de los versos. En ocasiones, la presencia de fórmulas regulares de acentuación facilita al compositor la adopción de esquemas rítmicos fijos, como puede apreciarse en unas coplas de arte mayor del prólogo (cc. 104-129 y 139-165), en que la marcada acentuación anapéstica de los decasílabos y anfibráquica de los dodecasílabos impone la formación de frases regulares (*Del jaz-mín en a-lién-tos sii-á-ves / el ám-bar ne-vá-do te vié-ne_a ren-dír...*). Sin embargo, estos ejemplos de acentuación regular son muy escasos, lo que proporciona ocasiones de grave aprieto al músico y a los intérpretes (de entonces y de hoy). En ocasiones el compositor ha resuelto las dificultades adaptando cuidadosamente la música a los acentos; en otras ha usado licencias varias (destrucción de sinalefas impuestas por el metro, separación anómala de diptongos, etc.); finalmente, existen numerosos casos de franca negligencia, patentes sobre todo en series de coplas en que la música se adapta más o menos bien a los acentos de la primera pero, inevitablemente, no puede recoger las variantes rítmicas de las coplas sucesivas. Otro caso digno de ser mencionado es el de los coros del Abismo (II,4), para los que Coppola se sirve de un *topos* métrico italiano para escenas infernales (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)¹¹² que no acaba de encajar con los acentos de los versos de Bustamante (*So-lém-nes jú-bi-los, / fes-tí-vos cán-ti-cos...*). Pero estos descuidos superficiales a la hora de adecuar palabras y texto son irrelevantes frente a la minuciosidad con que todo tipo de afectos y situaciones —en sentido amplio y en detalle— han sido caracterizados por la música, dentro de las convenciones retóricas de la época.

En primer lugar, en un plano general, Coppola se ha servido de tonos (creo que el término puede ser utilizado aquí en su sentido antiguo —modo— y moderno —tonalidad—) emblemáticos de las diversas situaciones psicológicas o dramáticas, según la, todavía en boga, teoría *ética* de la música. Dejando aparte el prólogo, toda la ópera se desenvuelve en el conflicto de dos tonos, opuestos aunque cercanos: Do mayor y La menor. El Do mayor con que se inicia y concluye la ópera significa en cualquier caso una situación de tranquilidad, de alegría o, al menos, de carácter neutro: al principio sirve para celebrar la majestad de Ceres y Proserpina, después aparece como tono *narrativo* —por ejemplo, las ya citadas cincuenta coplas de I,4— y al final corrobora la solución satisfactoria de los conflictos y festeja a Mariana. El La menor es, por el contrario, el tono de Amor y de los daños que causa.

En I,1 aparece por vez primera el La menor en las coplas en que Plutón se dirige, sin ser oído, al objeto de su amor. En I,2, escena en que Amor no interviene, tampoco aparece su tonalidad, que vuelve al final de I,3, en el aria de Pirotoo (*Piedad, Amor*). En I,4, tras las cincuenta coplas en Do mayor, irrumpe por los aires Amor cantando

un aria en La menor, el mismo tono en que se desarrollan las dos estrofas de Plutón referidas a aquella divinidad. El La menor se hace presente en I,5, escena de celos de Cíane que termina con la breve aria en que Megera se jacta de sus habilidades para sacar partido de los negocios amorosos. En I,6 los rústicos cantan felices en La menor por verse libres de las cadenas de Amor. En I,7 Ascálafo tiende la trampa a Proserpina, actuando como agente de Amor, sobre cuyos rigores reflexionan Proserpina y las ninfas (el coro) cantando, naturalmente, en La menor, tono en que después Pirotoo y Cíane expresarán sus lamentos amorosos (II,1 y II,5 respectivamente), y en el cual Ceres, postrera víctima de Amor, irrumpirá en los Abismos (II,7).

Este uso simbólico de la tonalidad sirve también para crear una composición unitaria, coherente y simétrica, que transcurre entre el Do mayor inicial —calma antes de la partida de Ceres— y el Do mayor final —orden cósmico restablecido—, pasando por la dominante (Sol mayor) con que concluye la jornada primera y el omnipresente La menor, signo de inestabilidad. Pero, aunque en la práctica el uso de la tonalidad —en sus modos mayor y menor— se hallaba ya desarrollado en la segunda mitad del siglo XVII, los compositores y tratadistas seguían expresándose en términos modales. Así, lo que he llamado Do mayor se denominaba ordinariamente *quinto tono* —en el marco de la teoría de los ocho tonos o modos— o *undécimo tono* —para los que aceptaban la existencia de doce tonos—, y nuestro La menor corresponde respectivamente al *tercer tono* (conmixto del *cuarto*) o al *noveno tono*. Hasta bien entrado el siglo XVIII se mantuvo la teoría de que cada uno de estos ocho o doce tonos poseía cualidades peculiares que movían el ánimo de las personas, si bien los tratadistas jamás estuvieron totalmente de acuerdo en la diferenciación de los caracteres propios de cada uno de los tonos¹¹³, por lo que hoy no resulta difícil encontrar justificación a la elección de tal o cual tono para ésta u otra composición. Sin embargo, para los casos vistos, entendidos en el marco de los ocho o de los doce tonos, hemos de reconocer que existe cierta coincidencia, que apoya la teoría que he propuesto. Para Nassarre, paladín de los ocho tonos, el quinto *destierra las tristezas*, mientras el tercero *excita a la ira, y al rencor*, y su pariente el cuarto invita a los sentimientos encontrados¹¹⁴. El valenciano Tomás Vicente Tosca, defensor de la teoría de los doce tonos, explica que el tercero *es propio para expresar quejas y para cosas arduas y dificultosas*; el cuarto *es triste y bueno para llanto*; el quinto *alegre y proporcionado para cosas festivas*; el noveno *propio para cosas de suavidad*, y el undécimo *para danzas y cosas semejantes*¹¹⁵.

La representación de los afectos se hace patente en otros muchos elementos. Un ejemplo digno de mención

112. Presente en numerosas óperas, desde el *Giasone* de Cavalli (*Dell'antro magico*) hasta el *Orfeo* de Gluck (*Chi mai dell'Erebo*).

113. Cfr. B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, Madrid, F. Lorenzo Mojados, 1727, I, pp. 307-308. Feijoo es testigo de la falta de acuerdo entre los tratadistas, por lo que refuta la teoría de las cualidades afectivas de los tonos: *No hay tono alguno, en el cual no se hayan hecho muy*

expresivas, y pathéticas composiciones para todo género de afectos (p. 307).

114. P. Nassarre, *op. cit.*, I, pp. 75-80.

115. T. V. Tosca, *Compendio matemático*, cit. por F. J. León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, CSIC, 1974, p. 68.

es el aria de Pirotoo, después repetida por Ceres (II,1 y II,2: *Callad, que mi llanto y Escuchad, mortales*, respectivamente), en *Mi menor*, repleta de cromatismos y falsas relaciones, en que el personaje deja ver un sufrimiento que se tiñe de locura: precisamente la clave para interpretar estas músicas extravagantes se encuentra en lo que Pirotoo anuncia poco antes (*Loco y deslumbrado / la busco y no encuentro*, II,1, cc. 139-143) y corrobora Celso tras escuchar el aria (*El hombre está medio loco*, II,1, cc. 295-296). Finalmente, incluso a primera vista se advierte un uso abundante y consecuente de imágenes simbólicas, dentro del contexto retórico del discurso verbal y musical. No ofreceré una lista completa (he contado cerca de doscientas, que el lector podrá también localizar), de las que sólo cito algunas muestras: vocalizaciones repetidas sobre la palabra *eco* (prólogo, cc. 264-265), cromatismo descendente (Si-Si bemol) sobre la palabra *dulce* (prólogo, c. 584), bajo de *lamento* (tetracordo descendente convencional Re-Do-Si bemol-La) para acompañar el llanto de Proserpina (I,1, cc. 275-281), movimiento descendente y caída sobre las palabras *te arrojaré a los abismos* (I,2, cc. 456-457), silencio tras la palabra *callad* (II,1, cc. 272 y 277), etc.

La participación instrumental

Sorprende en la partitura del *Robo de Proserpina* la relativa escasez de números con partes instrumentales, aparte del acompañamiento, a diferencia de la mayor parte de las operas italianas de los años 1670-1680, en que la cantidad de sinfonías, ritornellos y arias con instrumentos (con introducción, con *ritornelli*, con instrumento concertante, etc.) es por lo común mucho más elevada. Según se deduce de la partitura conservada, el compositor o el encargado de una de las representaciones del *Robo* había previsto al menos diecinueve piezas con participación de partes instrumentales además del acompañamiento continuo (esto es lo que refleja la copia, lo que no necesariamente indica que el compositor sólo previese la participación de instrumentos en esos momentos), además de la presumible intervención de instrumentos doblando partes en algunos coros:

PROLOGO:

1. *Passacaglie* (falta) entre los cc. 21 y 22.
2. *Passacaglie* (falta) entre los cc. 30 y 31.
3. *Passacaglie despaçio* (falta) entre los cc. 566-567.
4. *Sinfonia*, cc. 1-52.

JORNADA I:

Escena 1:

5. *Passacaglie* (falta) entre los cc. 236-237.
6. Aria estrófica (coplas) de Plutón, cc. 292-299.

Escena 3:

7. Ritornello del dúo de Pirotoo y Cíane, repetido tres veces, cc. 127-134, 151-158 y 174-181.
8. Aria de Pirotoo.

Escena 4:

9. Coro, repetido tres veces, cc. 249-253, 269-273 y 315-319, la última vez sin las partes instrumentales que presumiblemente deberían intervenir.

Escena 8:

10. Aria estrófica (2 coplas musicalmente idénticas) de Proserpina, cc. 146-153 y 163-170.
11. Ritornello del aria de Ascaláfo, fin de la Jornada I, cc. 276-299.

JORNADA II:

Escena 1:

12. Aria de Pirotoo, cc. 272-294.

Escena 2:

13. Aria de Ceres, cc. 332-354.

Escena 4:

14. Sinfonía del Averno, cc. 1-9.
15. Ritornello del dúo de Ascaláfo y Megera, cc. 264-273.

Escena 5:

16. Arioso de Cíane, repetido dos veces, cc. 1-11 y 97-107.
17. Rumor de las aguas de la fuente, cc. 84-86.

Escena 7:

18. Aria de Ceres, cc. 309-328.

Escena 10:

19. Aria de Pirotoo, cc. 14-64.

Como he dicho, las fuentes de ópera italiana de esa década suelen presentar más participación de instrumentos. Pero, en comparación con las fuentes de la música teatral española, la partitura del *Robo* es, en lo instrumental, de una riqueza abrumadora. En el ámbito de la música teatral española no se conoce música instrumental ni partes instrumentales, fuera del bajo, antes del *Robo de Proserpina*. Aun tratándose de la obra de un compositor napolitano que no puede sustraerse a ciertos hábitos musicales de su lugar y de su tiempo, la escritura instrumental de F. Coppola puede aclarar numerosos puntos acerca de la música para instrumentos en el teatro español contemporáneo. Para empezar, Coppola renuncia a la escritura orquestal tradicional italiana a cinco (dos violines, dos violas, bajo) o a cuatro (dos violines, viola, bajo), bien conocida en Nápoles desde, al menos, la introducción de la ópera veneciana de la mano de las compañías de *febiarmonici*, por invitación del melómano Conde de Oñate (así lo demuestran la partitura napolitana del *Nerone ovvero la coronatione di Poppea*, o incluso composiciones del propio Coppola, como *La gara de' sette pianeti*); precisamente la escritura a cuatro descrita, germen de la orquesta moderna, ya presente ocasionalmente en *L'Orfeo* de Monteverdi, es la más difundida en Nápoles, ya antes de Alessandro Scarlatti. La partitura del *Robo de Proserpina* nos ofrece un buen muestrario del uso de partes instrumentales acompañando a las voces; dichas partes son siempre dos tiples (escritos en Sol en segunda o en Do en primera, hay que suponer que violines, normal-

mente) más el acompañamiento. Conocemos el uso de esta formación en España, en el ámbito eclesiástico, muchos años antes, aunque los testimonios sean escasos¹¹⁶, y hemos de pensar que también en el teatro español se daba este tipo de instrumentación *hueca*, sin partes intermedias, muy practicado en España durante todo el siglo XVIII¹¹⁷ y que sobrevivió en el ámbito eclesiástico hasta entrado el XIX.

En el acompañamiento de las voces, los instrumentos se desenvuelven de los tres modos que he descrito ya en otro lugar¹¹⁸: 1) estilo homorítmico o vertical; 2) imitativo; y 3) dialogado, de respuestas o de ecos. El primero consiste en una suerte de realización escrita del continuo, donde las partes instrumentales se limitan a llenar las consonancias entre la voz y el bajo, de manera llana o con alguna ornamentación (por ejemplo, las coplas de Proserpina en I,8, o la intervención de Cíane al inicio de II,5). El segundo estilo suele aparecer combinado con el tercero, tomándose las figuraciones de la voz como motivo o *paso* para la imitación. El tercer estilo consiste, estrictamente, en que los instrumentos suenan cuando la voz calla, imitándola como respuesta o eco (aria de Pirotoo en II,10, arias de Pirotoo y cereas en II,1 y II,2). En el ámbito teatral español, las piezas con instrumentos obligados pertenecen ya a los últimos años del siglo XVII (composiciones de Durón, Navas,...); en ellas predomina esta combinación de los estilos imitativo y dialogado. Pero todo ello puede apreciarse en la música de iglesia española muchos años antes: el estilo de ecos es de uso frecuentísimo en los villancicos¹¹⁹, mientras los estilos vertical e imitativo se utilizan con profusión en obras litúrgicas, de carácter más grave y elaborado, especialmente en composiciones con forma de *arioso* (por ejemplo, en *Lamentaciones de Semana Santa*¹²⁰). Coppola renuncia a formas que en su tiempo ya son comunes, como el *aria de divisa*, o las arias con extensos *ritornelli*, y construye unas partes instrumentales inusitadamente simples y escasamente idiomáticas. Así como en el recitativo o en las series de coplas que contiene *El robo*, Coppola parece inspirarse directamente en *Celos aun del aire matan*, ópera emblemática en España de la que debió de circular por la corte napolitana al menos una copia (sería representada en 1681), es posible que el compositor napolitano tuviera acceso a copias de obras españolas con acompañamiento

de instrumentos. Debe observarse, además, que el desarrollo de las intervenciones instrumentales en la obra de Coppola es muy similar al que encontramos en las primeras obras conocidas de Durón, como *Salir el Amor del mundo*¹²¹.

En uno de los coros que contiene *El robo de Proserpina*, a 4 (en disposición típicamente hispana: 2 tiples, alto y tenor-bajete), se anotan dos partes de instrumentos tiples (casi con seguridad violines) que doblan a los dos tiples. Cabe preguntarse si era ésta una práctica habitual en España. Frecuentemente se afirma que sí¹²²: Martín Moreno¹²³ lo juzga de este modo tomando como testimonio la zarzuela *Apolo y Dafne*, de Durón y Navas, en cuya partitura figura un coro «a 4º. duplicado con biolines», expresión que tal vez pueda interpretarse de otro modo (a 4 duplicado, como los coros vocales duplicados conocidos en la música de iglesia, y además con violines, que tocan sus partes independientes), toda vez que existen dos partes de violín que actúan básicamente en ecos de las voces. En la música de iglesia española el doblar voces con instrumentos no era práctica común en el XVII en obras a menos de 8 ó 10 voces. Valls afirma que es una práctica italiana (de hecho, en Italia sí era frecuente). Quizá en el teatro hispano, donde los compositores eran más libres, según Valls, existieran tales costumbres, pero no conozco evidencias que permitan asegurarlo. Por otra parte, el coro de *El robo* donde se da esta circunstancia es una composición homofónica brevísima, de 4 compases, donde Coppola no tiene ocasión de utilizar otros recursos, como los habituales ecos.

Por lo que se refiere a las piezas exclusivamente instrumentales previstas en la partitura del *Robo*, se conservan seis: la sinfonía que separa el prólogo de la jornada I, la que precede a la escena del Averno, una brevísima intervención que representa el ruido de las aguas en la fuente de Cíane y tres ritornellos. Faltan otras cuatro piezas que en el manuscrito se denominan *passacallie*, término que en la tradición española del siglo XVII equivale a composición instrumental que introduce una composición vocal para establecer el tono al oído de los cantores y de los que escuchan, o también una pieza instrumental que separa diferentes secciones de una composición vocal (por ejemplo, coplas), y no comporta necesariamente la presencia de un bajo recurrente del tipo de la *pasacaglia*

116. El ejemplo más antiguo que conozco es un villancico de Navidad de Pedro Ximénez de Luna (*Milagro, milagro. E: Zac B-27/449*), datable a finales de los años 30 o comienzos de los 40 del siglo XVII.

117. Así lo demuestran las fuentes y también la afirmación de F. Valls en el *Mapa armónico*, aludiendo al uso de la viola-alto en el extranjero y justificando de modo un tanto pueril su poca o nula difusión en España: *Los Italianos, en algunas obras, acostumbran a los dos violines, añadirles una violetta que es un contralto; pero en bulla de instrumentos, casi no se oye...* (f. 145r).

118. L. A. González, "El teatro musical español...", cit., pp. 88-89.

119. Véase un ejemplo en las coplas del villancico de Joseph Ruiz Samaniego *De esplendor se doran los aires*. Cfr. L. A. González, *Seis villancicos del Maestro de Capilla de El Pilar Don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*, vol. IV de *POLIFONIA ARAGONESA*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

120. Paradigma de estos usos es la *lamentación* de Joseph Ruiz

Samaniego *Lamed. Matribus suis dixerunt*, para tenor, dos violines y acompañamiento de bajón y archilaúd. Cfr. L. A. González, *Las Lamentaciones de Joseph Ruiz Samaniego*, vol. 2 de *PIEZAS DE MUSICA*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (en prensa).

121. Cfr. A. Martín Moreno, *Sebastián Durón-José de Cañizares: «Salir el Amor del mundo», zarzuela en dos jornadas*, Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.

122. Cfr. J. J. Carreras, "Música teatral en la España del siglo XVIII. Los elementos de Antonio Literes", en programa de mano *Capella de Ministrers. Monográfico Antonio Literes Carrión. «Los Elementos»*, en el ciclo «Madrid, Villa y Corte», 23-XI-1992. Museo del Prado. Fundación Caja de Madrid. Sobre la escritura instrumental en los coros de Literes afirma: "es más independiente que la practicada en idéntico repertorio a finales del siglo XVII, donde es muy habitual el mero doblamiento instrumental de las distintas voces del coro". No conozco justificación para tal aserto.

123. A. Martín Moreno, *op. cit.*, p. 93.

o la *ciaccona* italianas¹²⁴. La primera mención conocida del pasacalle en relación con la introducción de obras vocales se encuentra en una fuente española, el *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño (París, 1626), donde se da la «Regla para saver todas las entradas de theatro como son pasacalles, los quales son neçesarios para cantar toda suerte de letrillas y Romançes graves. Españoles o Françeses» (f. 14). Parece que los pasacalles solían ser improvisados por los instrumentistas, por tratarse de un esquema armónico fijo o más o menos fijo, de modo que los pasacalles del *Robo* tal vez no llegaran a escribirse jamás. Gaspar Sanz dice que el pasacalle ha de terminar en el tono en que comienza la pieza vocal a la que precede¹²⁵, por lo que el primer pasacalle del *Robo* (que introduce un estribillo) debería estar en La menor, el segundo (introduce un *tono*) en Re menor, el tercero (separa dos dúos en la última sección del prólogo) en La menor y el cuarto (separa las dos coplas de un aria estrófica) en Re menor (primer tono): este cuarto equivale a lo que en Italia se llamaría *ritornello*, término que nunca aparece en el manuscrito.

La más antigua sinfonía teatral de un compositor español que conocemos es muy tardía: pertenece a la comedia *Muerte en amor es la ausencia*¹²⁶ (1697), con música de Sebastián Durón. Consta de tres movimientos, a saber, un *Grave* en compasillo, un movimiento imitativo rápido también en binario y un final en ternario. Ciertamente, parece una consecuencia o una imitación de la sinfonía del *Robo de Proserpina*, de estructura idéntica. Cópola utiliza esta vez una textura que tampoco es típicamente italiana: a 4, con tres instrumentos tiples de igual extensión, que se cruzan constantemente (probablemente violines), más el bajo, formación que encontramos sin embargo en algunas fuentes españolas posteriores (concretamente en Durón, por ejemplo en *Salir el Amor del mundo*). A pesar de la instrumentación infrecuente, la sinfonía del *Robo* pertenece a la tradición italiana de composiciones en dos o tres movimientos, con alternancia de

aire, que cristaliza en las formas estandarizadas desarrolladas precisamente en Nápoles¹²⁷. Antes de dicha estandarización, la tipología de las sinfonías italianas presenta una notable variedad, desde piezas muy breves en un solo movimiento (*Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, *La Dori* de Cesti, *L'Adelaide* de Sartorio,...) a otras más complejas en dos o tres con cambios de *tempo* y compás (*Lo schiavo di sua moglie* de Provenzale, *L'Argia* de Cesti, *L'Orfeo* de Sartorio, etc.). A este último tipo pertenece la sinfonía del *Robo*, forma que, importada en España, conoce amplia fortuna durante el siglo XVIII (por ejemplo, la sinfonía de *Los desagravios de Troya*, comedia con música de Joaquín Martínez de la Roca estrenada en Zaragoza en 1712, enriquecida con un movimiento lento antes del ternario en que se aprecia una marcada influencia de la sonata en trío corelliana¹²⁸).

La segunda y breve sinfonía del *Robo*, que introduce II,4, es utilizada para caracterizar el ambiente sonoro del Averno. Es posible que la reiterativa figuración en corcheas repetidas represente figuradamente los golpes de los martillos sobre los yunques en la fragua de Vulcano, que ha de verse en escena según las didascalias, pero, por otro lado, la misma figuración parece sugerir el uso de un artificio técnico y expresivo, en caso de tocarse con violines: el llamado *vibrato de arco*. Las partes de los instrumentos agudos están escritas en Do en primera, lo que puede sugerir que no se trate en esta ocasión de violines, sino tal vez de instrumentos de viento (¿cornetas?¹²⁹), aunque probablemente el uso de esta clave se deba sólo a la tesitura grave empleada, siendo destinadas las partes siempre a violines; lo mismo sería aplicable a las arias de Píroto y Ceres en II,1 y II,2.

Además de los *ritornelli*, queda un fragmento instrumental chocante, el que en II,5 imita el rumor de las aguas de la fuente de Cíane. Sin duda está destinado a instrumentos de arco, y probablemente no debe ser ejecutado como está escrito, sino con la adición de otros artificios (arpeggios, tal vez) destinados a imitar el flujo ondulante de las aguas.

124. Cfr. T. Walker, "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History", *JAMS*, XXI, 1968, pp. 300-320, que aporta numerosas noticias sobre el uso del término en España e Italia con el significado de *ritornello*. Los ejemplos conocidos presentan casi invariablemente la estructura tonal I-IV-V-I. El manuscrito napolitano de *La coronatione di Poppea* ilustra la diferencia entre *passacaglie* (fragmento breve que introduce o cierra un aria) y *passacagli* (pieza más extensa, con bajo recurrente, producto de la repetición variada de un *passacaglie*). Muchos libros españoles para guitarra y arpa del siglo XVII traen ejemplos de pasacalles. También se dan ejemplos de pasacalles para ministriles en numerosos villancicos eclesiásticos.

125. G. Sanz, *Instrucción de música...*, f. 31v.

126. E: Mn, M. 1.365.

127. Cfr. N. Temperley, "Overture", *New Grove Dictionary*.

128. E: Mu R. 9528. Cfr. L. A. González, "Martínez de la Roca y Bolca, Joaquín", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa).

129. El *topos* de la representación de la música de ultratumba mediante cornetas y/o trombones se extiende desde *L'Orfeo* de Monteverdi al *Don Giovanni* de Mozart, pasando por señeras óperas seiscientistas (*Ercole in Tebe* de Jacopo Melani, etc.).

CONCLUSIÓN

Considérese dentro de la tradición española o dentro de la italiana, *El robo de Proserpina* no deja de ser un fenómeno extraño, un experimento difícil de comprender en un contexto distinto al de la corte napolitana de la época. Dicho experimento debía de parecer, a los ojos de sus promotores, mucho más eficaz que la puesta en escena del ilustre precedente español —*Celos aun del aire matan*— de cara a reivindicar la supremacía, también en el plano cultural, de la metrópoli sobre las tierras conquistadas: el hecho de que un avezado operista como Coppola y los músicos de su capilla se sometiesen a componer e interpretar una obra en el *estilo español*, en un plano simbólico, constituía una movilización en apoyo de la monarquía española tan evidente como las contribuciones económicas para costear la guerra de Messina, principal preocupación del virrey en aquel momento. Ese *estilo español* no era ni más ni menos que la imitación de los usos convencionales en el teatro musical hispano, algunos de ellos correspondientes a innovaciones de Calderón e Hidalgo codificadas en *Celos aun del aire matan*. Y, sobre todo, lo más característico de dicho estilo era la utilización de formas estróficas (las series de coplas) y de estribillos, esto es, formas directamente emparentadas con el villancico religioso, denominadas en el ambiente civil *tonos humanos*. Que las formas consistentes en la alternancia de coplas y estribillo recibían la consideración de música *nacional* española es evidente, dentro y fuera de la Península Ibérica. Todavía en el siglo XVIII, en la comedia citada *Los desagravios de Troya*, de Joaquín Martínez de la Roca sobre texto de Juan Francisco Escuder (1712), dentro del tópico de la *disputa de las naciones*, tan habitual en los villancicos del siglo XVII, que se introduce en uno de los intermedios, el compositor caracteriza la música española mediante el uso de un *tono* con estribillo y coplas, mientras otros elementos como la instrumentación o las propias formas (el *aria da capo*) definen los estilos extranjeros (francés, italiano y portugués)¹³⁰. Fuera de nuestras fronteras, el mismo Molière, al presentar a los españoles en *Le Bourgeois Gentilhomme*, compone o copia un poema *à refrain* en octosílabos (*Se que me muero de amor / y solicito el dolor...*); éste exige, o al menos sugiere, una puesta en música en forma de villancico, que Lully adopta consecuentemente.

Pero da la impresión de que *El robo de Proserpina* no conoció en Nápoles el éxito que se le auguraba. Segu-

ramente la primera representación (única de 1678) fue accidentada, por las dificultades de los cantantes para acomodarse a una lengua y un estilo no propios. Sólo se repuso una vez, pasados tres años, y, desde luego, no trajo consecuencias musicales de ninguna clase para Nápoles, donde existía previamente una sólida tradición de ópera veneciana y al poco tiempo triunfaría un tipo renovado de drama musical, el cultivado por Alessandro Scarlatti.

Tampoco hay noticias de que la obra llegase a España, aunque hay que pensar que uno de los motivos del virrey Marqués de los Vélez para exigir un esfuerzo semejante a sus servidores, y quizá no el menor, sería conseguir que el hecho tuviera un eco en la Península, más concretamente en la corte. Y, curiosamente, si bien *El robo* no parece haber sido representado ni conocido en España¹³¹, en los últimos años del siglo XVII comienza a imponerse un nuevo estilo en el teatro musical cortesano español, que combina las formas tradicionales españolas (los *tonos*) con otras importadas de Italia (diferentes tipos de arias, etc.), coincidiendo con la llegada de abundantes músicos italianos (por lo común napolitanos) a la Península¹³². No sólo la corte recibió esta *invasión* italiana, previa a la que traían consigo los Borbones al instaurarse la nueva dinastía, sino que ciudades como, por ejemplo, Zaragoza, en el último tercio del siglo XVII dan cobijo a instrumentistas y cantores de apellido italiano¹³³. Precisamente en Zaragoza se educó, junto a Andrés de Sola, el joven Sebastián Durón¹³⁴, que, andando el tiempo, se serviría de fórmulas semejantes a las vistas en *El robo de Proserpina* para crear sus obras para la escena, lo que le haría merecedor del —dudoso— oprobio de ser el introductor del estilo italiano en la música española¹³⁵.

Durante todo el siglo XVIII fueron numerosas las voces que se alzaron en contra de las *perniciosas influencias extranjeras* (particularmente italianas) en la música española, consideradas como novedades de reciente importación y representadas fundamentalmente, en palabras de Feijoo, por la *disminución de las figuras* (el abuso de fusas y semifusas), por los *muchos saltos estravagantes, que también son de la moda* (intervalos de difícil entonación) y por el *exceso en los frecuentes tránsitos de el género Diatónico al Cromático, y Enharmónico* (esto es, el abuso en el cromatismo, la disonancia y la modulación)¹³⁶; también se censuraba el modo general de componer la música para voces e instrumentos:

130. Cfr. L. A. González, "Martínez de la Roca y Bolea, Joaquín", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa).

131. El único testimonio, equívoco, que podría servir como argumento en este sentido es la calificación, ya citada, que C. A. de la Barre otorga a la obra: *fiesta real*.

132. Según noticias que debo a la amabilidad de Luis Robledo, el filarmónico Don Juan de Austria, tras su golpe de estado, atrajo sistemáticamente músicos napolitanos hacia las Reales Capillas de Madrid.

133. Las recientes investigaciones realizadas por el Departamento de Musicología del CSIC en *E. Zac* demuestran la presencia de músicos de origen italiano desde los años 60, como el cantor Buonaventura Malatesta, los copistas Lioreri, o, posteriormente, la familia de violinis-

tas Donini. La presencia de los primeros coincide con la estancia en Zaragoza de Don Juan de Austria, lo que no debe de ser casual. Por otra parte, los testimonios de relación epistolar entre músicos zaragozanos y la corte, donde había mayor abundancia de italianos y un ambiente presuntamente más abierto a las novedades, es copiosa. Cfr. A. Ezquerro y L. A. González, "Catálogo del fondo documental del siglo XVII del Archivo Musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)", en *AnM*, 46, 1991, 127-171.

134. L. Siemens, "Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón", *AnM*, 18, 1963, pp. 137-159.

135. Cfr. B. J. Feijoo, *op. cit.*, I, p. 303: *Esta es la música de estos tiempos, con que nos han regalado los italianos por mano de su aficionado el Maestro Durón*.

136. *Ibid.*, pp. 300-303.

«...buscan el Airecillo que primero ocurre, o el que más les agrada, de alguna sonata de Violines, entre tantas como se hallan, ya manuscritas, ya impresas; forman el canto de la letra por aquel tono, y siguiendo aquel rumbo: luego mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación ni primor alguno: y en las pausas de la voz entra la bulla de los Violines... introducen falsas sin prevenirlas, ni abonarlas»¹³⁷.

No es necesario insistir en que estas últimas apreciaciones parecen describir modos de componer vistos en *El robo de Proserpina*, pero también conocidos en algunas piezas españolas del siglo XVII compuestas para las iglesias.

También Pablo Nassarre, antes que Feijoo, se había servido de semejantes argumentos para lamentar los males de la música española por la introducción de modas extranjeras:

«El cual abuso [de las disonancias] se ha introducido en nuestra Nación por algunos Estrangeros... los cuales no dan otra razón en su abono, sino es que con semejante Música se da gusto... Yo he oído Obras de Grandes Maestros Estrangeros, y de la misma Nación [Italia], que los que han introducido este mal uso en España, y estar muy conforme a razón, pero del modo que hoy se practica, ni hay razón en su abono, ni oídos que puedan sufrir tal disonancia»¹³⁸.

Pero, realmente, la influencia y, en mayor o menor medida, asimilación de estilos extranjeros no era una novedad en tiempos de Feijoo ni cuando se publicó la *Escuela música* de Nassarre. Más de cincuenta años antes de la publicación del *Teatro crítico universal* estos estilos extranjeros que abusaban de la disonancia, los cromatismos, etc., estos estilos invariablemente ligados al uso de determinados instrumentos —los violines— ya se conocían en España, y la actitud de algunos músicos hacia toda esta renovación era mucho más abierta que la demostrada por muchos tratadistas posteriores. Los elogios que Diego Jaraba y Bruna, a la sazón clavecinista de cámara de Don Juan de Austria, dispensa a Gaspar Sanz en la *aprobación* de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) son una buena muestra de este espíritu:

«Por su estrañeza de falsas, no alcanza más el Arte... aquí hallarán muchas novedades, y pñeças tan estrañas, y de buen gusto, que los más entendidos quedarán más satisfechos»¹³⁹.

137. *Ibid.*, p. 295.

138. P. Nassarre, *op. cit.*, I, Prólogo, f. 10v.

139. G. Sanz, *op. cit.*, f. 5r.

140. *Ibid.*, f. 6v.

141. Cfr. P. Calahorra, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, pp. 177-178; M. C. D'Aulnoy, *Relación del viaje de España*, ed. de G. Mercadal, Madrid, Akal, 1986, pp. 93 y 389-390; I. Woodfield, "El Primer Conde de Sandwich, una interpretación de William Lawes en España y los orígenes del *pardessus de viole*", *Musica Antiqua*, 6, 1987, pp. 6-7; L. A. González, "Ruiz Samaniego, Joseph", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,

Más tarde, en el *Prólogo al deseoso de tañer*, el propio Sanz explicará el origen de estas *pieças tan estrañas*, indicando que su libro contiene *sonadas italianas... con mucha variedad de aires estrangeros*, más un método de acompañamiento que sirve *para tañer las sonadas cromáticas de Violines que vienen de Italia*¹⁴⁰. El libro de Sanz estaba dedicado al filarmónico Vicario General de Aragón, Don Juan de Austria, que dominaba varios instrumentos (la vihuela de arco, la tiorba, la tecla), se hacía rodear de excelentes músicos, algunos italianos, se cartearba con compositores extranjeros (ingleses) y fue destinatario de numerosas obras compuestas por españoles y extranjeros (Gaspar Sanz, Joseph Ruiz Samaniego, Andrea Falconiero...) ¹⁴¹. Parece que Don Juan no sería ajeno a este ambiente renovador que se apreciaba en la Zaragoza de los años 70, donde Gaspar Sanz, recién vuelto de Italia, pasó algún tiempo. Éste, según sus testimonios, trabó contacto con algunos músicos de la Real Capilla napolitana (al menos con el organista Cristóbal Carisani o Cristoforo Caresana, de quien se consideraba discípulo) y, dados sus vínculos con importantes hombres de letras, como Francisco de la Torre y Sevil¹⁴², es posible que conociese a Manuel García Bustamante, con quien, por otra parte, no pudo encontrarse en Nápoles (la supuesta estancia de Sanz en Italia tuvo que desarrollarse entre 1669 y 1674, fechas en que Bustamante se encontraba en España), aunque, con toda probabilidad, como ya se ha apuntado, Sanz pudo conocer a Coppola¹⁴³.

Justamente, la yuxtaposición de fragmentos pertenecientes a las tradiciones española e italiana constituye la base sobre la que se construye el teatro musical hispano desde finales del siglo XVII. No encontramos el nexo entre *El robo de Proserpina* y las obras españolas sucesivas —y similares—. El estado actual de la investigación aún no permite trazar hipótesis válidas sobre el posible conocimiento de la obra en España; lo que he escrito acerca de Zaragoza, Durón, Gaspar Sanz, Don Juan de Austria, no son más que unos pocos datos —en el caso de Sanz, hemos de fiarnos de sus propias palabras—, tal vez casuales, pero de ningún modo irrelevantes: confirman que, en el terreno musical, al menos en algunos centros, existía un contacto relativamente fluido con Italia. Así pues, hemos de seguir creyendo que el punto de unión entre *El robo de Proserpina* y la tradición teatral española posterior seguramente se halla en las relaciones musicales, siempre sugeridas pero todavía insuficientemente exploradas, entre Nápoles y la Península Ibérica durante el último tercio del siglo XVII.

Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa).

142. A Francisco de la Torre dedicó Sanz un epigrama en la traducción que aquél publicó de los de John Owen, bajo el título *Agudezas de Juan Owen*. Cfr. la introducción de L. García-Abrines a G. Sanz, *op. cit.*, ed. facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979, pp. XVII-XVIII.

143. Sobre la vida y relaciones de Gaspar Sanz, cfr. D. García Fraile, "Gaspar Sanz, Catedrático frustrado de la Universidad de Salamanca", *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, I, 593-603, y L. A. González, "Sanz y Celma, Gaspar", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ALCIATO, Andrés: *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975 (1ª ed. española: Lyon, 1549).
- ALENDAY MIRA, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII", *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 157-169.
- ANGLÉS, Higinio y SUBIRA, José: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, C.S.I.C., 1946.
- ANTOLINI, Bianca Maria: "Ancora sulle prime opere in musica a Napoli", *La musica a Napoli durante il Seicento, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Napoli 11-14 aprile 1985 (Miscellanea Musicologica 2)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 345-349.
- ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Id.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARTEAGA, Esteban de: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, 1783.
- AUBRUN, Charles V.: *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981 (1ª ed.: París, 1966).
- BARON, John H.: *Spanish art song in the Seventeenth Century*, Madison, AR Editions, 1985.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- BECKER, Danièle: "El intento de fiesta real cantada, Celos aun del aire matan", *Revista de Musicología*, V, 1982, pp. 297-308.
- Id.: "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Salamanca, 1985)*, Madrid, I.N.A.E.M., 1987, vol. I, pp. 371-384.
- Id.: "La «Plática sobre la música» en toscano, y los principios del teatro musical barroco en España", *Revista de Musicología*, X nº 2, 1987, pp. 501-515.
- Id.: "«La selva sin amor», favola pastorale, ilustración de las teorías de Doni", *Revista de Musicología*, X nº 2, 1987, pp. 517-527.
- Id.: "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro", *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 171-190.
- BENNASSAR, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983 (1ª ed.: París, 1982).
- BIANCONI, Lorenzo: "Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis", *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, Tutzing, Hans Schneider, 1979.
- Id.: *Il Seicento (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia 4)*, Torino, EDT, 1982.
- BIANCONI, Lorenzo y WALKER, Thomas: "Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di Febiarmonici", *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, pp. 379-454.
- Id.: "Production, Consumption and Political Function of 17-Century Opera" (synoptic version), *IMS Report of the twelfth congress Berkeley 1977*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1981, pp. 680-711.
- Id.: "Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera", *Early Music History 4. Studies in medieval and early modern music edited by Ian Fenlon*, Cambridge University Press, 1984, pp. 209-296.
- BONET CORREA, Antonio: "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5-6, 1979, pp. 53-85.
- BOTTA, Carlo: *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, Lugano, Tip. di G. Ruggia e C., 1832.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey*, Madrid, Alianza, 1981.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: "El manuscrito Gayangos-Barbieri", *Revista de Musicología*, XII nº 1, 1989, pp. 199-268.
- Id.: "Nuevas fuentes musicales de «Los celos hacen estrellas», de Juan Vélez de Guevara", *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 119-155.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La estatua de Prometeo*, ed. de Margaret R. Greer con un estudio de la música por Louise K. Stein, Kassel, Reichenberger, 1986.
- Id.: *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
- Id.: *Andrómeda y Perseo*, ed. de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- Id.; TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de: *La púrpura de la rosa*, ed. de Angeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990.
- CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.
- CELANO, Carlo: *Notite del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli, per i signori forestieri...in dieci giornate...*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692.
- CHASE, Gilbert: *La música de España*, Madrid, Prensa Española, 1982 (1ª ed.: New York, 1958).
- CIAPPARELLI, Luigi: "I luoghi del teatro a Napoli nel Seicento. Le sale «private»", *La musica a Napoli durante il Seicento, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Napoli 11-14 aprile 1985 (Miscellanea Musicologica 2)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 379-412.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- COLLAPIETRA, Raffaele: *Vita pubblica e classi politiche del vicereame napoletano (1656-1734)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.

- CONIGLIO, Giuseppe: *Il vicerego di Napoli nel secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Id.: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.
- Id.: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- Id.: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de: *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- Id.: *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, Madrid, Turner, 1984 (1ª ed.: 1611).
- CROCE, Benedetto: *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891.
- D'ALESSANDRO, Domenico Antonio: "La musica a Napoli nel secolo XVII attraverso gli Avvisi e i giornali", *Musica e Cultura a Napoli del XV al XIX secolo, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 9)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 145-164.
- Id.: "L'opera in musica a Napoli dal 1650 al 1670", *Seicento Napoletano. Arte, costume e ambiente*, Napoli, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 409-549.
- D'AULNOY, Mme.: *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal, 1986 (según la edición de G. Mercadal).
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988.
- DÍEZ BORQUE, José María: *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- DONINGTON, Robert: *The rise of opera*, London, Faber & Faber, 1981.
- EGIDO, Aurora: "La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según la edición de 1664", *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, U.I.M.P., 1989, pp. 161-184.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- ETZION, Judith: "The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580 - c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances", *Revista de Musicología*, XI nº 1, 1988, pp. 65-107.
- FABBRI, Paolo: *Il secolo cantante*, Bolonia, Il Mulino, 1990.
- Id.: "Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento" (III Mesa Redonda en el 15 Congreso de la S.I.M., Madrid, 1992), *Acta Musicologica*, LXIII, 1991, pp. 11-14.
- FABRIS, Dinko: "Strumenti di corde, musici e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento", *Note d'archivio per la storia musicale*, Nuova serie, I, 1983, pp. 63-110.
- FRANCHI, Saverio: *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.
- GALASSO, Giuseppe: "Napoli nel Vicerego spagnolo dal 1648 al 1696", *Storia di Napoli*, Napoli, 1975-1980, vol. VI.
- Id.: *Napoli spagnola dopo Masaniello*, 2 vols., Firenze, Sansoni, 1982.
- Id.: "Breve premessa alla storia civile e sociali di Napoli", *Musica e cultura a Napoli del XV al XIX secolo, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 9)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 13-27.
- GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GÓMEZ, J. A. y MARTÍNEZ, B., ed.: *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Avilés, 1994.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "El robo de Proserpina": *Un'opera spagnola nella Napoli del Seicento*, Tesis Doctoral, Universidad de Bolonia, 1990.
- Id.: "La música dramática y escénica en Aragón (Siglo XVII)", *Turia*, 14, 1990, 197-205.
- Id.: "Acerca de *Tetis y Peleo*", en *XVII Festival Internacional de Música y Danza de Asturias*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, 86-95.
- Id.: "*Tetis y Peleo* (Zaragoza, 1672) o la restauración del teatro musical barroco aragonés", en *Rolde*, 63-64, 1993, 47-58.
- Id.: "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario Musical*, 48, 1993, 63-101.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la «Ars musica» y la «Musica practica» a comienzos del Barroco", *Revista de Musicología*, X nº 3, 1987, pp. 811-841.
- Id.: "Relación música/texto en la composición musical en castellano sel S. XVII", *Anuario Musical*, 47, 1992, pp. 103-132.
- GRANJA, Agustín de la: "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII", *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 79-94.
- GRIFFIN, Thomas: "Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del Marchese del Carpio (1683-1687)", *Rivista Italiana di Musicologia*, XVI, 1981, pp. 207-228.
- HUERTA CALVO, Javier et al., ed.: *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/I*, Amsterdam, Atlanta, Ga, 1989.
- LE BORDAYS, Christianne: *La música española*, Madrid, Edaf, 1978 (1ª ed.: Paris, 1977).
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1974.

- LÓPEZ-CALO, José: *Siglo XVII (Historia de la música española, 3)*, Madrid, Alianza, 1983.
- LYNCH, John: *España bajo los Austrias*, Barcelona, Península, 1972.
- MAESTRE, Rafael: *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- MAGDALENO REDONDO, Ricardo: *Papeles de Estado de la correspondencia y negociación de Nápoles*, Valladolid, C.S.I.C., 1942.
- MANCINI, Franco: *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980 (1ª ed.: 1975).
- Id.: *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera: El Siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976.
- Id.: "La música teatral del siglo XVII español", *La Música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 125-146.
- Id.: *Sebastián Durón-José de Cañizares: «Salir el Amor del mundo»*, zarzuela en dos jornadas, Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.
- MAURA GAMAZO, Gabriel: *Carlos II y su corte*, Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911-1915.
- Id.: *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.
- MAURA, Duque de y GONZÁLEZ-AMEZUA, Agustín: *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D'Aulnoy*, Madrid, Calleja, s. f.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, C.S.I.C., 1947.
- Id.: *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, C.S.I.C., 1950 y ss.
- Id.: *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, C.S.I.C., 1952.
- MEREGALLI, Franco: *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.
- MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España* (traducción de "La Musique en Espagne", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* dirigida por A. Lavignac, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1913 y ss., vol. IV, pp. 1913-2351), Madrid, I.N.A.E.M., 1993.
- MURATA, Margaret: *Operas for the Papal Court 1631-1668*, Ann-Arbor, UMI, 1981.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724 (ed. facsímil al cuidado de L. Siemens: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980).
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974.
- NEUMEISTER, Sebastián: "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo", *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, U.I.M.P., 1989, pp. 141-159.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau, 1948 y ss.
- PAZ, Julián: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934-1935.
- PEDRELL, Felipe: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Berea, 1897-1898.
- Id.: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1908.
- PELLICER, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (ed. de J. M. Díez Borque), Barcelona, Labor, 1975.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza, 1967.
- PITTS, Ruth L.: *Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer*, Tesis Doctoral, George Peabody College of Teachers, 1968.
- POLLIN, Alice M.: "Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the Autos (1675-1681)", *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-370.
- Id.: "«Los Desagravios de Troya» de Francisco de Escuder: Fiesta dramático-musical del otoño del barroco", *Segismundo*, 37, 1983, pp. 49-60.
- PROTA-GIURLEO, Ulisse: *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, Grumo Nevano, Comune di Grumo Nevano, 1952.
- Id.: "Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII", *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, 1952.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Cantatas y canciones (Música barroca española, vol. V)*, Barcelona, C.S.I.C., 1973.
- Id.: *Tonos humanos del siglo XVII*, Madrid, Alpuerto, 1977.
- Id.: *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981.
- Id.: *Teatro musical de Calderón (Música barroca española, vol. VI)*, Barcelona, C.S.I.C., 1981.
- Id.: *Villancicos polifónicos del siglo XVII (Música barroca española, vol. III)*, Barcelona, C.S.I.C., 1982.
- Id.: "Debate sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas", *Revista de Musicología*, X nº 2, 1987, pp. 559-562.
- Id.: *Canciones a solo y dúos del siglo XVII (Música barroca española, vol. IV)*, Barcelona, C.S.I.C., 1988.
- QUILIS, Antonio: *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1973.
- ROBLEDÓ, Luis: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III", *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente» (Salamanca, 1985)*, Madrid, I.N.A.E.M., 1987, vol. II, pp. 63-76.

- Id.: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, U.I.M.P., 1989, pp. 33-60.
- SAGE, Jack: "Calderón y la música teatral", *Bulletin hispanique*, LVIII, 1956, pp. 275-300.
- Id.: "Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón", *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano Exeter 1969*, Berlin, W. de Gruyter, 1970, pp. 37-52.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969.
- SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674 (ed. facsímil: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979).
- SARTORI, Claudio: *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti italiani a stampa fino all'anno 1800*, Milano, Ufficio Ricerca Fondi Musicali, s. f.
- SEBASTIÁN, Santiago, ed.: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- SHERGOLD, N. D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, John E.: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- SIEMENS HERNANDEZ, Lothar: "Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)", *Revista de Musicología*, X nº 2, 1987, pp. 547-558.
- SIMÓN DIAZ, José: *Cien fichas sobre Nápoles*, Madrid, I.N.L.E., 1959.
- Id.: *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1960 y ss.
- Id.: *Siglos de Oro: índice de justas poéticas (Cuadernos bibliográficos, 5)*, Madrid, C.S.I.C., 1962.
- Id.: *Impresos del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1972.
- SIMÓN PALMER, María Carmen: *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Cuadernos bibliográficos, 34)*, Madrid, C.S.I.C., s. f.
- SMITH, Patrick J.: *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981.
- SOLAR QUINTES, Nicolás A.: "Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles", *Anuario Musical*, XI, 1956, pp. 1-29.
- STEIN, Louise K.: "El «Manuscrito Novena»: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró", *Revista de Musicología*, III, 1980, pp. 197-234.
- Id.: "La plática de los dioses", en P. CALDERON DE LA BARCA: *La estatua de Prometeo*, ed. al cuidado de Margaret R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986, 13-92.
- Id.: *Music in the Seventeenth-Century Spanish secular Theater*, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, 1987.
- Id.: "Opera an the Spanish Political Agenda", *Acta Musicologica*, LXIII, 1991, pp. 125-167.
- Id.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Id.: "Tomás de Torrejón y Velasco's *La Púrpura de la Rosa* in the Early History of Opera", *Inter-American Music Review*, XIV, 2, 1995, pp. 79-82.
- STEVENSON, Robert: "Espectáculos musicales en la España del siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, 27, 1972, pp. 3-44.
- Id.: *Foundations of New World Opera*, Lima, Ediciones Cultura, 1973.
- Id.: "Personality of the Baroque Villancico", *Villancicos portugueses (Portugaliae Musica XXIX)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. XLIII-XLIX.
- SUBIRÁ, José: *La música en la Casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- Id.: *Celos aun del aire matan, ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933.
- Id.: *El operista español D. Juan Hidalgo. Nuevas noticias biográficas*, Madrid, C. Bermejo, 1934.
- Id.: *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
- Id.: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- Id.: "El «cuatro» escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración", *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, C.S.I.C., 1958-1961, vol. II, pp. 895-921.
- Id.: *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, C.S.I.C., 1960.
- Id.: "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura*, XXII nº 43-44, 1962, pp. 5-27.
- Id.: "La ópera castellana en los siglos XVII y XVIII", *Segismundo*, I, 1965, pp. 23-42.
- Id.: *Temas musicales madrileños*, Madrid, C.S.I.C., 1970.
- TODA Y GÜELL, Eduardo: *Bibliografía Espanyola d'Italia dels orígens de la impremta fins a l'any 1900*, Barcelona, Casa Vidal-Güell, 1927-1931.
- VALBUENA PRAT, Angel: "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo español de Arte y Arqueología*, 16, 1930, pp. 1-16.
- Id.: *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- VALVERDE, José María: *El Berroco. Una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1980.
- VAREY, John E.: "L'auditoire du *Salón Dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVII^e siècle", *Dramaturgie et société (Colloque International du CNRS, Nancy 14-21 avril 1967)* (ed. al cuidado de Jean Jacquot), Paris, CNRS, 1968, vol. I, pp. 77-91.

- Id.: "Scenes, Machines and the theatrical experience in seventeenth-century Spain", *La scenografia barocca, a cura di A. Schnapper*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 51-63.
- Id.: "«Andrómeda y Perseo», comedia y loa de Calderón: afirmaciones artísticoliterarias y políticas", *Revista de Musicología*, X nº 2, 1987, pp. 529-545.
- VAREY, John E. y SHERGIOLD, N. D.: *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan: *Los celos hacen estrellas* (ed. al cuidado de J. E. Varey y N. D. Shergold, con una transcripción de la música de J. Sage), London, Tamesis Books, 1970.
- VILLARI, Rosario: *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Bari, Laterza, 1987.
- WALKER, Thomas: "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History", *JAMS*, XXI, 1968, pp. 300-320.
- WIBERG, Janice L.: *«Opera Scenica, deduzida de la Guerra de los Gigantes» by Sebastián Durón, an edition and commentary*, Ann Arbor, UMI, 1985.
- WILSON, Edward y MOIR, Duncan: *Siglo de Oro: Teatro (Historia de la literatura española, 3)*, Barcelona, Ariel, 1974 (1ª ed.: London, 1971).

SEGUNDA PARTE

EDICIÓN

CRITERIOS DE LA EDICIÓN

Esta edición persigue un doble propósito: presentar la máxima información necesaria para el estudio musicológico y, a la vez, permitir una lectura sin dificultades de la escritura musical, separando claramente el contenido del manuscrito original y lo añadido por el editor. Se pretende que la edición sirva tanto al investigador como al músico práctico, menesteres por fortuna no excluyentes.

Por problemas de espacio, no ha sido posible incluir una edición separada del texto procedente de los dos libretos impresos, lo que no resulta tan grave como pudiera parecer en el caso presente, por tratarse de una ópera, íntegramente cantada. Ya se ha dicho que los libretos de los dos montajes de la comedia de Manuel García Bustamante son idénticos en su texto y que se diferencian sólo en los frontispicios y dedicatorias. Para esta edición reproduzco el frontispicio y dedicatoria del *Robo*, añadido los de *Las fatigas de Ceres* y la *protesta* del impresor, argumento y mutaciones (comunes a ambos). No hay variantes de texto entre los dos libretos (del segundo faltan las páginas 33-48, o sea los versos 1033-1424, pero no hay motivos para pensar que se introdujeran cambios), sino sólo correcciones de algunas erratas y algunas diferencias en la grafía de determinadas palabras (por ejemplo, *teatro* y *theatro*), que corrijo directamente en mi edición. De la confrontación del texto de los libretos impresos con el del manuscrito musical resulta lo siguiente: hay abundantes diferencias de grafía, que juzgo irrelevantes, y se aprecia que, mientras en los libretos el texto se encuentra en correcto castellano (probablemente el autor tuvo cuidado de ello), en el manuscrito musical aparecen frecuentes italianismos y simples errores debidos a un conocimiento escaso del español por parte del copista (por ejemplo, *scena*, *pietad*, *senmor*, en vez de *escena*, *piedad*, *señor*). He corregido sin más estas variantes, por considerar que su importancia es muy superficial, al menos en el contexto de este trabajo. El manuscrito musical sustituye algunos versos del libreto (los vv. 825-844, en I, 4, cc. 514-532: PLUTÓN: *Sin elección mis sentidos, / mi discurso ha imaginado / en la idea que ha formado / al verlos tan divertidos: / todos están confundidos, / pero, qué mucho, si ven / que al amago de un desdén / dice mi dolor mortal / que quien no quiere mi mal / nunca puede querer bien. / Vivir sin alma es horror; / sentir sin vida, imposible; / pues vuelva como posible / en mis sentidos Amor / a dar luz con más ardor, / siendo a mi vida incentivo / el nuevo ser que recibo / de la llama que encendió, / que cuando no siento yo / no puedo decir que vivo.*) e intercala uno nuevo (entre 2317 y 2318, en II, 10, cc. 213-214: ASCÁLAFO: *De mi te acuerda, Señor*), que presento normalizados en la edición.

Todo lo que aparece entre paréntesis angular (< >) no se encuentra en el manuscrito musical, pero sí en los libretos; lo que se escribe entre corchetes ha sido añadido por el editor.

La aplicación de las palabras a la música no es siempre sencilla, y llega a resultar irresoluble en algunos casos. Seguramente debido a que ni el autor de la música ni el copista (tal vez la misma persona) tenían un conocimiento profundo del español, los acentos musicales no siempre coinciden con los de las palabras y la separación de las sílabas no siempre es correcta; además, la composición de series de coplas con idéntica música trae más dificultades a la hora de adecuar las palabras. Por ejemplo, en las ocho coplas que Pirotoo canta a Cíane en I,3 (cc. 182-189), la música se adapta relativamente bien al texto de la primera copla, aun con algún acento equivocado (*Cíane hermosa y divina*); pero en la segunda copla otro acento cae mal (...*pues otrá no es bastante*) y falta una sílaba musical (...*a referirla*); en la tercera los errores de acentuación comienzan en la segunda palabra (*En Colcos...*), y todo va empeorando hasta el último verso de la copla octava. Una hipotética puesta en escena requeriría una revisión o, más bien, una *recomposición* de estas series de coplas. En los demás casos he hecho lo posible para adecuar palabras y música, añadiendo o suprimiendo algunas figuras según las necesidades (esto se señala en las notas pertinentes) y utilizando signos de ligadura de trazo discontinuo.

En el siglo XVII se daba por sabido que todos estos descuidos de los manuscritos musicales serían resueltos hábilmente por los cantores. Nassarre trata el problema en los siguientes términos:

«Por descuido de los puntantes se hallan a veces figuras, que habiendo de estar ligadas, no están, y otras, que aunque lo estén, no está la letra en su lugar propio, adonde debe corresponder; pero esto queda a la discreción del Cantor, atendiendo al acento... a veces se cantan dos y tres letras con un mismo canto... y porque no vienen los acentos en el mismo puesto, o sobre las mismas figuras, que en el primero, ha de poner todo cuidado el Cantor en acomodar las sílabas a las notas de modo, que no falte al acento; porque es necesario a veces venir dos sílabas para una mínima, y en este caso se hacen de la mínima dos semínimas, o si fuere semínima dos corcheas, y a este modo cualesquiera otras figuras que fueren, aunque estas figuras que se añaden serán causa de que haya de haber otras ligadas antes, u después de ellas; porque como el verso es todo de una medida, y los acentos no caen siempre sobre las mismas figuras, por eso es necesario añadir, y ligar... ordinariamente todas las Coplas de un Villancico se cantan por una misma Música, la que el Compositor ajusta con la primera copla, y las demás quedan a la discreción del diestro Cantor, ajustándolas a la Música de la primera, acomodando los acentos, según he dicho arriba.»¹⁴⁴

No hay duda de que un *diestro cantor* podría enmendar sin dificultad errores y descuidos (cometidos por los copistas y aceptados, parece, por todos) en textos escritos en la propia lengua. Pero los cantores napolitanos no debieron de tenerlo tan fácil, y probablemente esta fue la

144. P. Nasarre, *op. cit.*, I, pp. 281-282.

principal causa que provocó el retraso en el estreno del *Robo de Proserpina*.

Se ha modernizado la grafía siempre que ello no alterase el valor fónico (he mantenido la *ç* en vez de sustituirla por *c* o *z*, pero la *u* de *nuevas* se transforma en *v*). La puntuación, acentuación y uso de mayúsculas se han regularizado. El lector hallará algunos casos de separación anómala de diptongos, relativamente frecuentes en la fuente musical.

Dicha fuente musical es única, por lo que, en lo tocante a la música, la intención de armonizar los conceptos presuntamente divergentes de *edición páctica* y *edición crítica* ha podido cumplirse felizmente. Así, el aparato crítico se limita a la solución de problemas planteados por la fuente misma. Los criterios generales de la edición son los siguientes:

1) Con el fin de no sobrecargar inútilmente la edición, se ha resuelto no anotar los *incipit* al comienzo de cada unidad musical; este uso, apropiado para otra clase de ediciones (por ejemplo, de música compuesta de números sueltos) se sustituye aquí por una lista de las claves usadas para cada uno de los personajes, para las partes vocales de los coros y para las partes instrumentales. En los casos de cambio de clave en una misma parte (sea vocal o instrumental) en el manuscrito original, se ha indicado directamente en la edición según los criterios generalmente aceptados (véase como ejemplo el principio del aria de Pirotoo *Callad, que mi llanto*, II,1).

2) Se ha modernizado el uso de las claves, reducidas en la edición a:

- Sol en segunda para las voces de Tiple y Alto, así como para las partes instrumentales agudas.
- Sol en segunda octavada para voces de Tenor.
- Fa en cuarta para los Bajos vocales y para el acompañamiento.

Nótese que en el manuscrito original, a diferencia de los manuscritos españoles o de tradición española del siglo XVII, no se usan las convencionales *claves transpositoras*. Aquí las claves de Sol se utilizan sólo para partes instrumentales (presumiblemente violines), y cuando el bajo aparece escrito en Do en cuarta (por ejemplo en los coros de II,4) se debe al deseo de no dejar las notas agudas fuera del pentagrama. Independientemente de la altura absoluta, o sea, del diapason de la Real Capilla de Nápoles en los años 70 (desconocido por mí pero ciertamente no muy lejano de los *standard* hoy en uso —La entre 415 y 465 hertzios—, dadas las tesituras vocales), las notas del manuscrito original representan alturas reales que no requieren transposición alguna.

3) Se han mantenido las armaduras originales, respetando la concepción tonal del siglo XVII.

4) Toda indicación de compás del original se ha mantenido en la edición. Los signos de compás usados son:

- C (*compás menor* o *compasillo*): se lleva a dos partes y contiene una *semibreve* por compás.
- C (compás mayor): se lleva a dos partes y contiene una *breve* por compás.
- C3/2 ó 3/2 (*proporción menor* o *proporcioncilla*):

cada compás contiene una *semibreve perfecta*, o sea, tres *mínimas* o seis *semimínimas* en forma de corcheas blancas, con la posibilidad de la coloración en señal de imperfección y aviso de las síncopas.

- 3/4 ó C3/4 ó C3 (la equivalencia es errónea según la teoría musical española, puesto que C3 siempre se considera igual a C3/2): corresponde al moderno 3/4.

Se han conservado los valores originales. En la *proporcioncilla*, por conveniencia tipográfica, he debido sustituir las semimínimas en forma de corchea blanca por las actuales negras; cuando se transcriben grupos de semimínimas que en el original se encuentran unidas por las plicas, se traza una ligadura sobre las equivalentes negras; a esto y a nada más obedecen estas ligaduras, que no deben ser confundidas, en las partes instrumentales, con signos de articulación para los arcos. No me ha parecido necesario señalar los ennegrecimientos, que tienen lugar en algunas hemiolas sin regularidad ni coherencia; sólo son testimonio de una notación tradicional en España pero ya caduca en Italia, y no aportan nada a la comprensión de la música.

5) A fin de facilitar la comprensión he intentado regularizar el uso de las barras de compás, que en el original se distribuyen de modo bastante arbitrario (en el manuscrito agrupan uno, dos y hasta tres compases, de vez en cuando). Esto no debe dificultar la comprensión de las abundantes hemiolas que se dan en los ternarios. Pero la regularización no ha sido siempre fácil: ante la imposibilidad de variar completamente la distribución de los compases, quedan diecisiete compases *incompletos*, esto es, compases de C que contienen sólo dos o tres negras; en la numeración se han considerado como compases completos. Cuando un compás final (de aria, de sinfonía,...) contiene una nota que excede el compás (por ejemplo, la última nota de la sinfonía, una *breve*), a efectos de la numeración se ha considerado como un solo compás, puesto que el uso de notas muy largas al fin de ciertas piezas tiene el único significado de indicar que la composición termina, sin requerir necesariamente una prolongación. Las repeticiones no se han tenido en cuenta para la numeración de los compases.

La numeración de compases no es consecutiva a lo largo de toda la partitura, sino que, para evitar guarismos complejos, se ha dividido en tantas series como mutaciones escénicas tiene la obra (excepto la que se encuentra a mitad de II,4), puesto que dichas mutaciones suponen cortes en la continuidad de la música. Así, he reservado el uso de la doble barra de trazo grueso para finalizar cada una de estas grandes unidades.

6) En el manuscrito aparecen algunos signos de repetición, utilizados de forma un tanto irregular. He decidido dejarlos como se encuentran en el original, puesto que no son de difícil comprensión.

7) Todo lo que se ha considerado error del copista se corrige en la edición y viene anotado en el aparato crítico.

8) Se han conservado todas las indicaciones verbales (sobre el aire,...) del original. Las escasas cifras para la

realización del acompañamiento (en esta escasez el manuscrito se acerca a la tradición española) se escriben en la edición bajo el pentagrama del bajo, para evitar posibles confusiones con las alteraciones sugeridas por el editor. No he creído necesario realizar el continuo: una realización escrita no sirve ni al musicólogo ni a un hipotético intérprete, que deberá saber cómo acompañar sobre un bajo¹⁴⁵.

9) El uso de los signos de las alteraciones (\sharp , \flat y \natural), bastante arbitrario en el manuscrito, se ha normalizado según la práctica moderna:

- Los sostenidos y bemoles cuya finalidad, en el original, es eliminar el efecto de una alteración precedente (por ejemplo, \sharp después de \flat) se han sustituido por becuadros. El manuscrito combina el procedimiento moderno con el antiguo, en el que los signos \flat y \sharp sirven para desplazar una nota un semitono descendente o ascendente, anulando uno el efecto del otro.

- Los signos accidentales sirven para todo el compás, según la convención moderna, evitándose así alteraciones redundantes.

- Toda alteración añadida por el editor se coloca encima de la nota, fuera del pentagrama. Las que además apa-

recen entre paréntesis, bien son alteraciones evidentes (por ejemplo, para indicar que el efecto de una alteración del coma precedente ha terminado) o bien son meras posibilidades que el editor sugiere.

- Hay un caso que merece un comentario particular: el aria de Píroto *Callad, que mi llanto*, repetida después por Ceres (*Escuchad, mortales*). Para representar momentos de locura, el compositor se ha servido de una realización musical ilógica, llena de falsas relaciones y modulaciones bruscas a tonos lejanos, pero ello no significa que no debamos buscar una mínima coherencia en la pieza; en consecuencia, he considerado errores, y por tanto he corregido el $\text{La}\flat$ de los cc. 280 y 282 del aria de Píroto (ya que se imita el movimiento de los cc. 274 y 277), el $\text{Re}\flat$ del c. 292 de la misma pieza y, por analogía, los $\text{Re}\flat$ y el $\text{La}\flat$ (cc. 334-337-340-342 y 352) del aria de Ceres.

10) Todo lo que aparece entre corchetes ([]) ha sido añadido por el editor. Donde en el original falta el acompañamiento (por ejemplo, en los coros a cuatro donde el autor del manuscrito lo ha omitido para aprovechar las ocho pautas de la página y acomodar dos sistemas), éste se ha reconstruido siguiendo la técnica del *basso seguente*.

LOS LIBRETOS

[I]

[p. I] EL ROBO / DE PROSERPINA, / Y SENTENCIA DE IVPITER. / COMEDIA ARMONICA / Celebrada, y executada à los Años / de la REYNA nuestra Señora / este de 1677. En el Real / Palacio de Napoles. / DE ORDEN / Del Excelentiss. Señor / MARQUES DE LOS VELEZ / Virrey, Lugarteniente, y Capitán / General deste Reyno. / Por los Musicos desta Real Capilla. / Puesta en Musica por su Maestro / PHELIPE COPOLA. / En Napoles à 22. Decembre 1677. En la / Emprinta de Carlos Porsile.

[p. III] *Excelentísimo Señor*

Señor. Estaba tan justamente envidiosa la Poesía Castellana de no verse en el Teatro Armónico deste Real Palacio, que vivían en una triste congoja sus sonorosos números, y casi solicitaba con el silencio que los aciertos métricos de Italia dejasen lugar a su modestia, en esta escuela de la dulzura, para manifestar lo que ha podido aprender de sus Doctrinas. Dieron motivo al logro deste intento el cumplimiento de los felices años de la Reina nuestra Señora, y la insinuación de V.E. para el festejo debido a tan soberano asunto, la ciencia del Maestro desta Real Capilla Phelipe Copola, la celosa, y atenta aplicación, y destreza de sus Músicos, y la obediencia de quien libra en la observancia

de los [p. IV] preceptos superiores las contingencias de su ignorancia: que de tantas circunstancias necesita una novedad hasta aquí no conocida en Nápoles: En fin adornada de todas, y lo que es más, del ansia de alcanzar aquel desempeño que se hiciere posible en acciones tan llenas de inacesibles dificultades (donde el conocimiento, la razón y el juicio de los doctos concederán tantas dispensaciones) se ofrece hoy a V.E. esta obra, con el Título, y Fábula de Proserpina, y busca en la innegable protección de V.E. (a quien reverentemente la consagran el Maestro, y Músicos desta Real Capilla) aquel filete de oro de la atención favorecida de V.E. con que guarneçer su armonía, adornar sus números, desimular sus defectos, y cumplir en parte con el grande intento a que se dedica. Vale &c.

[II]

[p. I] LAS FATIGAS / DE CERES / COMEDIA ARMONICA, / Que se repite en este Carnaval / DE ORDEN / Del Excelentissimo Señor / MARQUES / DE LOS VELEZ / Virrey, Lugarteniente, y Capitán General deste Reyno. / Por los Musicos desta Real Capilla. / EN NAPOLES Año 1681

[p. III] *Excelentísimo Señor.*

Señor. Repiten los Músicos desta Real Capilla obse-

145. Hay varios tratados españoles de *música práctica* que dan noticias y reglas para acompañar, a veces diferenciando el estilo español y el italiano. Cfr. especialmente G. Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, ff. 28r-32v; J. de Torres, *Reglas generales de acompañar*, Madrid, Imprenta

Real, 1702; P. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, I. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, pp. 353-359. Un resumen de las reglas de acompañar en el estilo español se encontrará en L. A. González, "El órgano y el acompañamiento en la música española del Barroco" en *Rolde*, 58-59 (1991), pp. 45-52.

quios a V.E. en el presente Carnaval con la Obra Española, que no habiéndose más de una vez ejecutado dejó la atención deseosa de percibirla, y a nosotros codiciosos de aprehenderla: de modo, que la alcanzásemos a explicar bastante: con que pudiéramos decir ahora se había renovado, y que se ha mejorado aseguraremos, cuando siendo agradable a V.E. tengamos el dichoso premio de su atención por logro de tan reverente, y no común ofrenda.

[I]

[p. V] EL IMPRESOR A QUIEN LEYERE

El motivo de dar a luz esta Fábula lo dice el intento, y su argumento lo declara, los aciertos los ha de sentenciar tu discreción: porque sin ésta será la censura más propia de quien la diere a bulto. Ya sabe el entendido los sentidos que encubre la Methología, y que no se debe estrechar a uno solo quien se sirve para escribir de una fábula por fundamento. En ésta se observará la pureza del lenguaje, la variedad de los metros, y el contento de todos; lo cortesano sin afectación, lo gracioso sin atrevimiento, lo severo de las sentencias con la dulzura de la ocasión que las llama, y la brevedad (porque así lo requería siendo armónica, para no malquistar el gusto con la porfía de la atención) sin faltar a la declaración del argumento. Sólo te prevengo (aunque parezca ocioso) que no extrañes los términos fabulosos mirándolos como precisamente poéticos, sin deducir semejanza para las doctrinas Cathólicas, porque las palabras Destino, Hado, Deidades, Divinidad, y otras como de Ficciones precisas, se usan no más que conforme sirven a lo fingido; sin que por esto se presume que su Autor falta en la más mínima parte a lo determinado por la S. Madre Iglesia Cathólica Romana, respecto de que él lo dice, y lo protexta así, y de que yo le conozco, y me consta que lo que escribe, y escribirá es debajo desta sagrada corrección. Vale, &c.

[p. VI] *Argumento del Prólogo.*

El culto figurado en la Azucena, símbolo de la divinidad, convoca a las flores celestiales por sus virtudes alegóricas; a cuya voz concurren la Pureza, explicada en la candidez del Jazmín, el Amor, en la Rosa, la hermosura, en el Narciso, la humildad, en el Alhelí, el fervor, en el Azahar, la maravilla, en su misma flor, y la duración en el Amaranto, que coronando el aire de florecientes, métricas armonías forman un arco triunfal, y con la primera letra de cada una el nombre de MARIANA, cuyos festivos años celebran el culto, la Pureza, el Amor, la Hermosura, la Humildad, el Fervor, la Maravilla (por la novedad de la obra) y la duración, mirando estos afectos, y virtudes a los objetos que manifiestan, para que sean más dignamente decentes, y proporcionados a festejar los lucientes giros, que señalan el feliz natalicio de la Reina nuestra Señora.

Argumento de la Jornada Primera.

Ceres Diosa de la tierra, por cumplir, y aumentar los

cultos de su deidad se ausenta de Trinacria a recorrer el orbe, dejando en las delicias, de aquella Isla a Proserpina su hija, y del supremo Júpiter, donde antes habían llegado Plutón, Dios de los Abismos, contra quien Venus inflamó las iras [p. VII] de su hijo Cupido, y de quien Amor triunfó con las flechas, que le formaron los rayos de los ojos de Proserpina; y Pirotto compañero en las fortunas de Thesco que, encendido en el fuego del vendado Dios, amaba la misma deidad causando celosas desconfianzas a Cíane, Nimpha de la fuente de su mismo nombre, a quien dejó Ceres por asistente, y compañera de su hermosa hija. Vivían los dos amantes encubiertos por no profanar el respecto Sagrado, y debido al culto de Proserpina; pero como el poder, o riqueza (significada en Plutón) no se sujeta a los límites de la tolerancia, trató de redimir sus sentimientos, y dispuso robar a Proserpina mientras ella se hallaba cogiendo flores, para divertir la pena de la ausencia de su querida Madre, y oponiéndosele Cíane, hirió la tierra, y logró con su ruina el paso de su oscuro Reino, dejando a los demás sin noticia deste accidente, y en confusión, y llanto por la pérdida de la insultada Deidad.

Argumento de la Jornada Segunda.

Pirotto buscando a Proserpina entre amantes exclamaciones es noticiado por unos Rústicos, de que Ceres con el aviso de la pérdida de su hija, envuelta en amarguras, la buscaba, habiendo para ello tomado Teas encendidas del monte Etna, aunque sin fruto, por no poder hallar el alivio que [p. VIII] solicitaba su congoja; pero llegando fatigada a una fuente, donde antes habitaba Cíane, esta Náyade, por permisión de los Dioses, la reveló en suceso, de que irritada fue a pedir Justicia a Jove, que decretó saliese del Abismo, si no hubiese probado alguno de sus infernales frutos, lo cual no pudo suceder, porque Plutón con este mismo cuidado previno a Ascálofo, para que acechase sus pasos en un Güerto; y como en apetito, y Mujer no se da diferencia, comió Proserpina siete granos de una granada, cuya acusación hizo el mismo Ascálofo, a quien Proserpina indignada convirtió en Búho. Volvióse Ceres en apelación al Cielo, mientras Pirotto continuando el frenesí (que es sacrificio de los amantes Corazones,) inquietamente solicitaba su alivio en su propia amargura, y en fin las lágrimas de Ceres, (poderosas con todos) alcanzaron de Júpiter que convocase a Plutón, y a Proserpina en los montes Enensios donde juntos se resolvió que el medio año asistiese en el Averno con su Marido, y el otro medio con su Madre, colocándola en el Cielo en el Radiante Cóncavo de la Luna, quedando Reina en la esfera, en el Orbe, y en la tierra; Pirotto Celoso, y dispuesto a trascender por robarla el Reino Tartáreo y Cíane más consolada con la recuperación de las aguas de su fuente.

[p. IX] *Interlocutores del Prólogo*

La Azucena
El Jazmín
La Rosa
El Alhelí
El Azahar

El Narciso
La Maravilla
El Amaranto

Interlocutores de la Obra.

Proserpina
Ceres
Cíane
Megera
Plutón
Ascálafo
El Amor
La Ficción
El Engaño
Júpiter
Pirotto
Salustio
Simplicio
y Celso Rústicos
Dos Servidores de Plutón
Coro de Ninfas
[Coro del Infierno]

*Máquinas, y tramoyas regladas, y ejecutadas
por el Ingeñero Genaro de las Llaves.*

Apariencias del Prólogo.

Comparecerán ocho Máquinas en el aire adornadas de flores que irán saliendo de encima un Cartucho fundado sobre nube donde a su tiempo se verá esculpido en cada cartela una letra de luz, y juntas todas formarán el nombre de la Reina nuestra Señora MARIANA. Sobre estas máquinas vendrán las figuras que representarán el nombre de cada flor de que estarán adornadas, y coronadas, y acabado el Prólogo desaparecerán rápidamente.

[p. X] JORNADA PRIMERA

1. Campo de Trinacria, con prospectiva de Campañas, prado de Mieses de varias flores, y espigas.
2. Jardín con Flores lleno de frutas, y flores con emparrados.
3. Jardín adornado de Estatuas, y fuentes con muros de donde penden flores, y altos Cipreses, y en la distancia se descubre un Palacio hermoso, con estatuas.
4. Carro en el aire en que el Amor atraviesa el Teatro.
5. Escotillón donde se hunden Plutón, Proserpina, y Cíane.

JORNADA SEGUNDA

1. Bosque con País en la Prospectiva.
2. Infierno donde se ven los condenados, Vulcano, y los Cíclopes que están fabricand los rayos en la fragua, el Cancerbero, y lo demás correspondiente a esta Scena.
3. Campo con fuente de donde ha de salir la Nimpha Cíane.
4. Palacios de Plutón fabricados de hierro, cadenas, argollones, y perfilados de Oro.
5. Obscuración del Theatro.
6. Una Aguila sobre Nubes, y encima de ella Júpiter, y Ceres que caminando atravesarán la Scena.
7. Montes en medio del Theatro de donde ascenderá una Máquina con Plutón, Proserpina, Ascálafo, y Mercurio, y de arriba descenderá otra con Júpiter, Ceres, y Amor, y juntándose todas dos en medio del aire entre luces, y resplandores darán fin a la fiesta aravesando la Luna en el Cielo el Theatro.

***EL ROBO DE PROSERPINA Y
SENTENCIA DE JÚPITER***

EDICIÓN DE LA MÚSICA

PRÓLOGO

<Para la Fiesta celebrada a los felices Años de la Reina nuestra Señora éste de 1677.

Máquinas de Flores en que van saliendo los personajes, coronando cada uno lo que significa.>

(Sale la Azucena)

1 Azucena

1 Ci-fras del fir-ma-men-to, [ci-fras del fir-ma-men-to] del cic-

4 lo flo-res, del cie-lo flo-res, y del cam-po y del cam-po es-tre-

7 llas, y del cam-po es-tre-llas, vo-so-tras, vo-so-tras las mas be-las, ve-

10 nid ve-nid ve-nid al au-ra de mi a-lien-to, no ya te-rres-tres flo-res, no

13 ya te-rres-tres flo-res si no las que en al-bo-res son ma-tiz de la es fe-ra

16 y co-ro-na del a-i-re, y co-ro-na del a-i-re,

18
li - son - je - ra, e - rran - te fir - ma - men - to, e -

18

20
rran - te fir - ma - men - to, de es - plen - do - . . . res. Passacaglie.

20

22
Ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid, al día que ce - le - bra los a - ños, que ce - le - bra los

22

25
a - ños, de la Au - ro - ra, flo - re - cien - te ar - mo - nía, pues la ve - ne - ra rei - na y la

25

28
a - ma flo - . . . ra, y la a - ma flo - . . . ra, Passacaglie.

28

31
La A - zu - ce - na es quien lla - ma, [la A - zu - ce - na es quien lla - ma]

31

37
cul - to fra - gan - te, a - dor - no mis - te - rio - so que en a -

37

43 ro-mas se in - fla - . . ma, y hoy, y hoy sa-be a-cre - di-tar, y

49 hoy sa-be a-cre - di - tar, lo fer - vo - ro - . . so. ve-nid,

56 ve-nid, ve-nid, que os con - vo - ca, que os con - vo - ca al di - a sa-

63 gra-do en que ge- . . . nia-les a - plau-sos fes - ti-vos la tie-rra, la es-

69 fe-ra, el cie-lo y las lu-ces a - plau-den, fes - te-jan, a - dor-nan y pu-

75 len, la tie-rra, la es - fe-ra, el cie-lo y las lu-ces a - plau-den, fes- (I)

Aprisa

81 te-jan, a - dor-nan y pu - len, lle - gad, lle - . . gad, ve-

88
 nid, ve . . . nid, a - plau - did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te

88

94
 dia fe - liz, lle - gad, lle - . . . gad, lle - gad, lle - . . . gad, ve - nid,

94

100
 ve nid, ve - nid, ve - nid, (Sale el Jazmín)

100

Jazmín

104
 Del Jaz - mín, del Jaz - mín en a - lien - tos su - a - ves el

104

110 (2)
 ám-bar ne - va-do te vie-ne_a-ren - dir la pu - re - za que_o - fre-ce_en-tre_a-

110

117
 fec - tos de_a - quel de - li - ca-do con - cep - to de_a - bril, la pu - re - za que_o-

117

124
 fre-ce_en-tre_a - fec - tos de_a - quel de - li - ca - do con - cep - to de_a - bril,

124

130 Azucena

130 Jazmín

Lle gad, lle . . . gad, Lle gad, lle . . .

Lle gad, lle . . . gad, Lle gad, lle . . .

134

gad, ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid,

gad, ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid,

(Sale la Rosa)

139 Rosa

Ya la Ro-sa, ya la Ro-sa, que rei-nase_ex - pli-ca, a - morbla-so-

146

nan-do, a - morbla-so - nan-do, te sa-be_a-sis - tir, pues su_a - cor-de_ho-lo-

153

caus - to se_ex - ha - la, o cán - di-do se-a_o pur - pú - reo_el ma-tiz, pues su_a-

159

cor-de_ho-lo - caus-to se_ex - ha-lá, o cán - di-do se-a_o pur - pú - reo_el ma - tiz,

Siguen los tres

166 Azucena

166 Jazmín

166 Rosa

166

Lle - gad, lle - - - gad, [lle - gad, lle-

Lle - gad, lle - - - gad, [lle - gad, lle-

Lle - gad, Lle - gad, Lle - gad, Lle-

170

170

170

170

170

gad,] ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid,

gad,] ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid,

gad, ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid,

(Sale el Alhelí)

175 Alhelí

175

Su hu - mil - dad ob - se - quio - sa y a - ten - ta te o - fre - ce a - pa - ci - ble el mo -

181

181

des - to Al - he - lí, que a - ni - ma - da de su ren - di - mien - to, que a - ni - ma -

186

186

da de su ren - di - mien - to, más lu - ce en a - que - llo, más

192

lu-ce_en a - que-llo, que_o - cul-ta_el-lu - cir. más lu-ce_en a - que-llo,

199

más lu-ce_en a - que-llo, que_o - cul-ta_el-lu - cir. que_o - cul-ta_el-lu - cir.

Siguen los cuatro a la vuelta.

206 Azucena

Lle gad, lle . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

206 Jazmín

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

206 Rosa

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

206 Alhelí

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

210

gad,] ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid.

210

gad,] ve - nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid.

210

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

210

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

(Sale el Azahar)

215 Azahar

El Aza - har fer-vo - ro-so, [el Aza - har fer-vo - ro-so] que

243

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

243

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

243

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

243

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

243

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

243

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

(Sale el Narciso)

248 Narciso (5)

El her - mo - so Nar - ci - so [el her - mo - so Nar -

248

254

ci - so] que es flo - ri - do_a - vi - so, que es flo - ri - do_a - vi - so y de - sen - ga -

254

260

ña - do li - son - ja del pra - - - do de - di - ca su her - mo -

260

264 (6)

su - ra al e - - - - - co a - cor - de que la a - se -

264

267 (7)

gu - ra por lo - grar per - ma - nen - cias, por lo - grar per - ma - nen - cias, al vi - vir, al vi - vir.

267

Siguen los seis. (8)

271 Azucena

271 Jazmín

271 Rosa

271 Narciso

271 Azahar

271 Alhelí

271

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

Lle - gad, lle - gad, [lle - gad, lle -

Lle - gad, lle - gad, [lle - gad, lle -

Lle - gad, lle - - - gad, [lle - gad, lle -

275

275

275

275

275

275

275

275

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

(Sale la Maravilla)

280 Maravilla

280

La fiel Ma - ra - vi - lla, la fiel Ma - ra - vi - lla, que es - plen -

285
do - res bri - - - - - lla, as - pi - ra go - zo - sa, as - pi - ra go -

291
zo - sa, cre - e mis - te - rio - sa, [cre - e mis - te - rio - sa] en día tan glo -

297
rio - so su re - go - ci - jo ha - cer su re - go - ci - jo ha - cer ma - ra - vi - llo -

303
so, sa - bien - do lo me - jor in - tro - - - du - cir.

Siguen los siete a la vuelta (9)

308 Azucena

308 Narciso Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

308 Jazmín Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

308 Maravilla Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

308 Rosa Lle - gad, lle - . . . gad, [lle - gad, lle - . . .

308 Azahar Lle - gad, lle - gad, [lle - gad, lle -

308 Alheli Lle - gad, lle - gad, [lle - gad, lle -

308 Lle - gad, lle - - - gad, [lle - gad, lle -

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

312

gad,] ve - nid, ve - nid, [ve - nid, ve - nid.]

(Sale el Amaranto)

317 Amaranto

317 El A - ma - ran - to e - ter - no, [el A - ma - ran - to e - ter - no,] bur - lan - do el in - vier -

324

324 no siem - pre ru - bi - cun - do, siem - pre ru - bi - cun - do, mi - la - gro del mun - do, con -

331

331 sa - gra a per - fec - cio - nes sus nun - ca ter - mi - na - das du - ra - cio - nes ob - je - to a lo di -

338

338 vi - no más fe - liz, ob - je - to a lo di - vi - no más fe - liz.

346 Azucena

346 Narciso

346 Jazmín

346 Maravilla

346 Rosa

346 Azahar

346 Alhelí

346 Amaranto

346

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

Lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid, a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad es - te día fe-

349

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, ve - nid. A-zu - ce-na,

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.] Nar - ci-so,

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.] el Jaz-mín

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.]

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.] la Ro-sa,

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.]

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.] Al-he-

349 liz, lle-gad, lle-gad, ve-nid, [ve - nid.] A-ma-ran-to,

349

353

vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

Ma - ra - vi - lla, vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

el Aza - har, vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

lí, vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

vuel-ven a de - cir: lle - gad, lle-gad, ve- nid, [ve-

353

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

nid,] a - plau-did, ex - pi - rad, ce - le - brad, es - te, día fe - liz, es - te, día fe - liz.

356

Alheli

360
8 Di - vi - na A - zu - ce - na, [di - vi - na A - zu - ce - na,] de -

367
8 cla - ra el e - fec - to de - cla - ra el e - fec - to ex - pli - ca ex - pli - ca el con -

374 (12)
8 cep - to, ex - pli - ca el con - cep - to, a que tu voz, a que tu voz, nues - tro con - cur - so or -

380 (13)
8 de - na, a que tu voz, a que tu voz, nues - tro con - cur - so or - de - - - na,

Azucena

386
8 A fes - te - jar los a - ños, que dan au - men - to al

393
8 sol, pues cuan - do los se - ña - la cre - ce su res -

400
8 plan - dor. Pe - ro ya que no a - ca - so ha

407
 si - do nues - tra u - nión, que en flo - ri - dos re - cuer - dos

414
 lo per - fec - to ci - fró, la le - tra se - ña -

421
 lan - do pri - me - ra que for - mó el nom - bre a

428
 ca - da u - no me en - ten - de - réis me - jor. **Maravilla** E-ME es la Ma-ra-

435
Amaranto vi - lla, A el A - ma - ran - to **Rosa** dio, E-RRE la Ro - sa - di - ce, **Jazmín** J(OTA) el Jaz-

438
Azucena mín pro - nun - ció, A la A - zu - ce - na ex - pli - ca, **Alhelí** y A el Al - he - lí ci -

441
Narciso fró, E - NE el Nar - ci - so for - ma, **Azahar** y el Aza - har A for - mó,-

Siguen todos a la vuelta.

443 [Azucena]

443 [Narciso] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 [Jazmín] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 [Maravilla] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 [Rosa] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 [zahar] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 [Alhelí] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 [Amaranto] y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

443 y to - dos u - ni - dos, [y to - dos u - ni-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

447 dos] di - cen MA - RIA - A - NA, di - cen MA - RIA-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

452 A - NA, rei - na - so - be - ra - na que de_a - fec - tos com-

(14)

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

456 po - ne mu - chas vi - - - das, que de_a - fec - tos com-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

461 po - ne mu - - - chas vi - - - das, que de_a-

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

465 fec - tos com - po - ne mu - - chas vi - - - das.

Maravilla

470 A tan sa - gra - do a - sun - to, [a tan sa - gra -

475 do a - sun - to] de - di - ca la a - ten - ción un fes - te - jo tan

480 nue - vo que ma - ra - vi - lla sea, que ma - ra - vi - lla

485 sea de la voz, que ma - ra - vi - lla sea de

490 la voz, Yo mi hu - mil - dad o - frez - co yo o -

494 frez - co mi fres - cor, yo her - mo - su - ra a - se - gu - ro, yo a - se -

497 gu - ro fe - liz la du - ra - ción, yo pu - re - za de - di - co, yo con - sa - gro el a -

500 Azucena mor, y yo tan al - to cul - to, (pues soy el cul - to) a tan - ta per - fec - ción.

511 Azucena
el cul-to, Narciso
her-mo - su - ra,
re - za, Maravilla
ma - ra - vi-lla,
Rosa
el a - mor, Azahar
fer - vor, Amaranto
du - ra-

Siguen todos

Se replica "Atención" al signo *

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

517

ción, ce - le-bran a Ma - ria - na el día de hoy.

522 Azahar

En Fer - nan - do, en Fer - nan - do se mi - ran pu-

527 Rosa

re - zas del fer - vor. En Ná - po - lesse_ad - vier - ten, [en Ná - po - lesse_ad -

533 Azucena

vier - ten] ma - ra - vi - llas de_a - mor, ma - ra - vi - llas de_a - mor, hu - mil -

538 Amaranto

dad en el cul - to, y_en Ma - ria - na her - mo - su - ra y du - ra - ción.

"Atención" ut supra *

a dos

544 Azucena

Vi - va, vi - va, vi - va Ma - ria - na, que_o - fre - ce ser to - da al-

544 Jazmín

Vi - va, vi - va, vi - va Ma - ria - na, que_o - fre - ce ser to - da al-

550

ma, pues pu - bli - ca, si a - ños y lu - ces flo - re - ce, que_a más

550

ma, pues pu - bli - ca, si a - ños y lu - ces flo - re - ce, que_a más

556

lu - ces, que_a más lu - ces más se_ex - pli - ca, pe-

562 (15)

ro en la_e - sen-cia no cre - ce. Passacallie despaçio

a dos

567 Maravilla (16)

Vi - va Car-los, [vi - va Car-los,] vi - va Car-los el Ma-

570 (17)

yor, vi-va Car-los el Ma - yor, vi-va Car-los el Ma - yor más si-glos, de po-lo a

573

po - lo, que el Fé - nix vi - ve y me - jor, que en vi-

576

vir pa - ra sí so-lo que en vi - vir pa - ra sí so-lo vi-ve el Fé-nix lo pe-or.

576

so-lo que en vi-vir pa - ra sí so-lo vi-ve el Fé-nix lo pe - or, lo pe-or.

a dos

579 Rosa

Alhelí Vi - van Fer - nan - do y Ma - rí - a, vi - van Fer - nan - do

579

Vi - van Fer - nan - do y Ma - rí - a, vi - van Fer - nan - do

582

y Ma - rí - a en mul - ti - pli - ca - da u - nióny en dul - ce a - man - te a - le - gría,

582

y Ma - rí - a en mul - ti - pli - ca - da u - nióny en dul - ce a - man - te a - le - gría,

586

tan - to que de su por - fía a - pren - da la du - - - ra - ción, a - pren -

586

tan - to que de su por - fía a - pren - da la du - ra - ción, a -

589

da, a - pren - da la du - ra - ción.

589

pren - da, a - pren - da la du - ra - ción.

Siguen todos "Atención"
al signo *

SINF[ONÍ]A.

Alegre

1

First system of music, measures 1-7. Four staves (treble and bass clef) in common time. The melody is in G major. Measure 7 ends with a repeat sign.

8 (18)

Second system of music, measures 8-11. Four staves. Measures 8-11 are marked with a '18' in parentheses above the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

12

Third system of music, measures 12-15. Four staves. Measures 12-15 are marked with a '12' above the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

16 (19)

Fourth system of music, measures 16-19. Four staves. Measures 16-19 are marked with a '19' in parentheses above the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

20

Four staves of music. The first staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with a key signature change to one flat (B-flat), and the fourth is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

23

Four staves of music. The first staff is in treble clef, the second and third are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some rests and a key signature change to one flat (B-flat) in the second staff.

27

Four staves of music. The first staff is in treble clef, the second and third are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some rests and a key signature change to one flat (B-flat) in the second staff.

32

Four staves of music. The first staff is in treble clef, the second and third are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some rests and a key signature change to one flat (B-flat) in the second staff.

36 (20)

36 36 36 36

41 (21)

41 41 41 41

46

46 46 46 46

JORNADA PRIMERA

<ESCENA PRIMERA

79

Campo de Trinacria, campaña de mieses y flores.> (Salen Proserpina< llorosa, con un lienzo en los ojos>, Ceres, su madre, dos coros cada uno por su lado, y Ciane y Megera)

Coro <a 4>

1

1 Hoy, hoy ce-le-bren to-dos la gran Pro-ser-pi-na por

1 Hoy, hoy ce-le-bren to-dos la gran Pro-ser-pi-na por

1 Hoy, hoy ce-le-bren to-dos la gran Pro-ser-pi-na por

1 Hoy, hoy ce-le-bren to-dos la gran Pro-ser-pi-na por

7

7 hi-ja de Ce-res, de Ju-pi-ter hi-ja,

7 hi-ja de Ce-res, de Ju-pi-ter hi-ja, las

7 hi-ja de Ce-res, de Ju-pi-ter hi-ja, las flo-res,

7 hi-ja de Ce-res, de Ju-pi-ter hi-ja, el pra-do,

13

13 las fuen-tes, el pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen-tes,

13 a-ves, el pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen-tes,

13 el pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen-tes, en

13 el pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen-tes, en

19 en co - ros fra - gan - tes, en vo - ces a - le-gres, dei-
 19 en co - ros fra - gan - tes, en vo - ces a - le-gres, dei-
 19 co - ros fra - gan - tes, en vo-ces a - le-gres, en vo - ces a - le-gres, dei-
 19 co - ros fra - gan - tes, en vo-ces a - le-gres, en vo - ces a - le-gres, dei-

25 dad la sa - lu - den di - o - sa la fes-te - . . jen, di - o - sa la
 25 dad la sa - lu - den di - o - sa la fes-te - . . jen, di - o - sa la
 25 dad la sa - lu - den di - o - sa la fes-te - jen, di - o - sa la
 25 dad la sa - lu - den di - o - sa la fes-te - jen, di - o - sa la

31 fes-te - . . jen, him-nos re - pi - tien-do con dul-ce_ar-mo - ní - a,
 31 fes-te - . . jen, him-nos re - pi - tien-do con dul-ce_ar-mo - ní - a,
 31 fes-te - jen, - him-nos re --pi - -tien-do con- dul-ce_ar-mo - ní - a,
 31 fes-te - jen, - him-nos re --pi - -tien-do con- dul-ce_ar-mo - ní - a,

37

37 Y has-ta el Fue-go, el Ai - re, A - gua y Tie - rra di-

37 Y has-ta el Fue-go, el Ai - re, A - gua y Tie - rra di-

37 Y has-ta el Fue-go, el Ai re, A - gua y Tie - rra di-

37 Y has-ta el Fue-go, el Ai re, A - gua y Tie - rra di-

37 Y has-ta el Fue-go, el Ai re, A - gua y Tie - rra di-

43

43 gan, di-gan que hoyce-le-bren to-dos la gran Pro-ser - pi - na por

43 gan, di-gan que hoyce-le-bren to-dos la gran Pro-ser - pi - na por

43 gan, di-gan que hoyce-le-bren to-dos la gran Pro-ser - pi - na por

43 gan, di-gan que hoyce-le-bren to-dos la gran Pro-ser - pi - na por

43 gan, di-gan que hoyce-le-bren to-dos la gran Pro-ser - pi - na por

49

49 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

49 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

49 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

49 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

49 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

55 Proserpina

55 Ca-lad, no au-men-téis el llan-to que a-li-via la pe-na mi-.

59

59 a, por-que no se sien-te bien con-sen-ti-mien-to que a-li-via.

63 Ceres

63 Can-tad, no ce-sen a-le-gres las mé-tri-cas ar-mo-ni-.

67 (22)

67 as, por si di-vier-ten sus e-cos mi que-ri-da Pro-ser-pi-na.

Sigue luego a la vuelta "y hasta el fuego."

71 Coro <a4>

71 Y has-ta_el Fue-go, el Ai-re, A-gua y Tie-rra di-.

71 Y has-ta_el Fue-go, el Ai-re, A-gua y Tie-rra di-.

71 Y has-ta_el Fue-go, el Ai-re, A-gua y Tie-rra di-.

71 Y has-ta_el Fue-go, el Ai-re, A-gua y Tie-rra di-.

77 gan, di-gan que hoyce - le - bren to - dos la gran Pro-ser - pi - na por

77 gan, di-gan que hoyce - le - bren to - dos la gran Pro-ser - pi - na por

77 gan, di-gan que hoyce - le - bren to - dos la gran Pro-ser - pi - na por

77 gan, di-gan que hoyce - le - bren to - dos la gran Pro-ser - pi - na por

83 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

83 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

83 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

83 hi - ja de Ce-res, de Ju - pi - ter hi - ja, de Ju - pi - ter hi - ja,

Sigue.

89 Proserpina

89 Ma-dre (que só - lo es - te nom - bre el to - do de mi a - mor ci - . . .)

93 fra, pues ja-más en mi me - mo-ria o - tro el ca - ri - ño le dic - ta),

Sigue la 2ª copla.

97 [Proserpina]

97 a mi do-lor le per - mi - te que de tu au-sen-cia en el di - . . .

101

101 a pa - dez-ca, co-mo quien sien - te con el a - fec-to de hi - ja.

Sigue luego a la vuelta.

105 Ceres

[1] Pro-ser-pi-na, pren-da a-ma-da, ya sa-bes que mi par-ti- .
 [2] y que sien-do a mi dei-dad o-bli-ga-ción tan pre-ci- .
 [3] pa-ra sa-zo-nar los fru-tos que las mie-les fer-ti-li- .
 [4] es-tan-do a to-da la tie-rra (co-mo de-bo) a-gra-de-ci- .
 [5] to-do el tri-bu-to que rin-de su fe-cun-di-dad o pi- .
 [6] co-sa que aun sien-do quien soy, me en-cien-de en tan no-ble en-vi- .
 [7] y, no pu-dien-do fal-tar al cul-to que me de-di- .
 [8] quie-ro que en Tri-na-cria que-des, pa-ra que en su a-me-na is- .
 [9] que yo, en a-las del de-se-o, he de vol-ver tan a-pri- .
 [10] Con es-to (pa-ra que pue-da par-tir a-le-gre) hi-ja mí- .

109

da es-tá tan cer-ca que el tiem-po por ins-tan-tes la li-mi-ta:
 sa-re-co-rrer de to-do el Or-be las más re-mo-tas cam-pi-ñas,
 zan, dan-do al lo-gro de es-pe-ran-zas el col-mo de sus pri-mi-cias;
 da al ver que pa-ga a mis A-ras (feu-da-ta-ria de si mis-ma)
 ma, sien-do en el mun-do quien so-la be-ne-fi-cios mul-ti-pli-ca,
 día, que cre-o que es más dei-dad la que es más a-gra-de-ci-da:
 ca (por ser jus-to lo-gre el pre-mio quien le po-ne en la fa-ti-ga),
 la te di-vier-tas en lo va-rio de sus es-tan-cias flo-ri-das;
 sa que del tiem-po el ve-loz cur-so pue-da du-dar mi ve-ni-da.
 109 a, da-me los bra-zos que el Al-ma en e-llos se re-go-ci-ja.

<Abrazanse llorando>

113 Proserpina

113 Só-lo mi llan-to res-pon-de, por-que en él só-lo a-cre-di- . . .

117
117 tan su re - tó - ri - ca las pe - nas, su e - lo - cuen - cia las fa - ti - gas.

121 Ceres
121 Ve - te en paz. En paz te que - da.

(Salen Plutón y Ascálafo a un lado)
y Pirotoo y Salustio a otro)

123 Pirotoo Plutón Ascálafo <aparte>
123 Pues - to que el A - mor me guí - a, pues A - mor de mi hatriun - fa - do, ¿E - so Plu -

128 Salustio <aparte> Plutón
128 tón i - ma - gi - na? ¿E - so Pi - ro - to - o sien - te? Mue - ra

130 Pirotoo
130 yo de mi por - fi - a. Vi - va yo de ver quemue - ro.

137 Plutón Pirotoo
137 Ya que Ce - res fa - ci - li - ta con su au - sen - cia mis in - ten - tos, Aun - que

141
141 Ci - a - ne per - sis - ta, en su a - fec - to, por ma - tar - me,

148 Ceres

148 Lo que_a-ti te rue-go, nin-fa, co-mo_a-mi-ga y com-pa-

149 (23)

149 ñe-ra, es que, ya que de ti fi-a el al-ma, lo más del al-ma, a-

152

152 sis-tas a Pro-ser-pi-na de mo-do que se di-vier-ta,

155 Cíane

155 ad-vir-tien-do Na-da di-gas que aun la pre-ven-ción o-fen-de

161 Ceres

161 nues-tro_a-mor; Bien lo con-fir-ma lo que yo de ti

166 <Vase> Megera

166 no du-do. Nuestras can-cio-nes pro-si-gan, por si Pro-ser-

170

170 pi-na pue-de en-con-trar con lo que_a-li-via.

Sigue luego el coro

<Coro a 4>

173 El pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen - tes,

173 El pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen - tes,

173 El pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen - tes,

173 El pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen - tes,

173 El pra-do, las flo-res, las a-ves, las fuen - tes,

178 en co - ros fra - gan-tes, en vo - ces a - le-gres en

178 en co - ros fra - gan-tes, en vo - ces a - le-gres en

178 en co - ros fra - gan-tes, en vo - ces a - le-gres en

178 en co - ros fra - gan-tes, en vo - ces a - le-gres en

178 en co - ros fra - gan-tes, en vo - ces a - le-gres en

183 vo - ces a - le-gres, dei - dad la sa - lu-den, di - o sa la

183 vo - ces a - le-gres, dei - dad la sa - lu-den, di - o sa la

183 vo - ces a - le-gres dei - dad la sa - lu-den, di - o sa la

183 vo - ces a - le-gres, dei - dad la sa - lu-den, di - o sa la

183 vo - ces a - le-gres, dei - dad la sa - lu-den, di - o sa la

(24) (25)

188 fes - te - jen, di - o sa la fes - te - . . . jen.

188 fes - te . . . jen, di - o sa la fes - te - jen.

188 fes - te . . . jen, di - o sa la fes - te - . . . jen.

188 fes - te - jen, di - o sa la fes - te - jen.

188 fes - te - jen, di - o sa la fes - te - jen.

193 Proserpina Ciane

No pro - si - gáis Ce - se el llan - to, Se - ño - ra, y la pe - na es - qui - va,

196 Megera

no cues - te tan - to lo que tan fá - cil se des - per - di - cia. Ea, no

199

llo - res, [ea, no llo - res] que a - gra - vias, ea, no llo - res,

205

ea, no llo - res, que a - gra - vias, nues - tras a - cor - des ca -

210

ri - cias que só - lo por fes - te - jar - te, que só - lo por fes - te - jar - te, sa -

215
brán en to - . . . nar, sa - brán en to - . . . nar, cos-qui - llas.

220 Plutón
Ya que Ce-res no la guar-da, A-mor, es - fuer-zos res - pi-

223 Pirototoo
ra. Ya que Ce-res no la a-sis-te, ten es-pe - ran - za, o - sa - di - a

226 Proserpina
Aun-que es gra-ve el sen-ti - . . . mien-to es-toy tan re - co-no - . . . ci-da

230
a las fi-ne-zas, que siem-pre pa-ga en deu-da la fe mí - a,

234
que he de en-ga-ñar mi do - lor, si a-ca-so el en - ga-ño a-li - . . . via. Passacallie

238 [Proserpina]
Can-tad, mas se-a a es-ta au - . . . sen-cia, que fue-ra ne - cia a - le-grí-

242

242 a des-pre-ciar u - na con - go - ja que lo que cre-ce a - cre - di - ta.

246 Megera Cíane

246 Qué dis-cre-ta-men-te ad - vier-tes. Qué cuer-da - men-te te a-ni - . . . mas.

Sigue a dos

250 Cíane

250 Megera Va - mos to - man - do la vuel - ta has - ta lle - gar a la quin - ta.

250 Va - mos to - man - do la vuel - ta has - ta lle - gar a la quin - ta.

253 Megera

253 ¡Oh, au - sen-cia, mal te - rri - ble que ha - ces al sen - ti-

259

259 mien - to vi - vir en las zo - zo-bras que can-sa la fa - ti - ga de un

265 (b)

265 a - fec - to, cu - yo gra - ve tor - men - to el si-

271

271 len - cio le ex - pli - ca en el si - - - len - cio!

276 Ascálafo

276 Por Ja - no, que Pro-ser- . . . pi - na llo - ran-do es-tá de los

282 (b)

282 Cie - los mas to - da da-ma pa - re-ce, mas to - da

287

287 da-ma pa - re-ce, me-jor ha - cien-do pu - che - ros.

Sigue Plutón a la vuelta.

293

293 [Plutón]

1 Dul-ce en-ga-ño de los o - jos, dul - ce del al-ma em - be - le - so, ¿no le
2 con el fie-chi - zo del llan-to, ti - ra - no tan ha - la güe-ño que aun al
3 Si a fuer de di - vi-na a-ña-des per-fec-ción a lo per-fec-to, ¿por qué ha
4 Mas bien ha-ces, llo-ra, llo-ra, que si tu be-lle-za ad-vier-to, los cris-
5 por más que se - an, son po-cos si te has de mi - rar en e-llos, pe - ro

297

297

bas-ta a tu her-mo - su - ra ser her - mo-sa, si - no ser - lo
al - be - dri - o qui - ta el do - mi-nio de su im - pe - rio?
de sa - ber llo - rar quien no ha - me-nes - ter sa - be - llo?
ta - les que de - rra - ma a la luz de tus re - fle - jos,
ay de mí site mi - ras, que se - rá ma - yor mi ries - go.

301 **Cíane**

En ti el re - me-dio se ha-lla, sin que a - li - vie el re - me- dio,

301

308

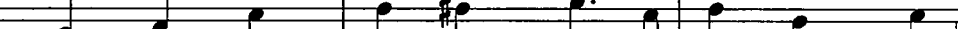
que es - pe - ran - za que du - da es con - sue - lo que ha - la - ga sin con - sue - . . .

314 lo, por-que mue-re_el de - se - o cuan-to más se_a - li - men-ta de

320 Pirotoo Salustio

320 sí mes - mo. ¿No pre-vi-nis-te a Me-ge-ra? Y es-cu-

324



324 chó muy bien tus rue-gos y los mí-os, por-que tie-ne gus - ta - zo pa-ra re-que - bros.

328 **Megera** **Proserpina**

Re-ti-ré-mo-nos, Se-ñor-a, por-que ha-cia a-lli gen-te veo. ¿Gen-te? Va-mos.

332

332 y no ce-sen vues-tros su - a - ves a - cen - tos.

a dos

Siguen las dos.

93

335 Cíane

335 Megea ¡Oh, au - sen - cia, mal te - rri - ble que ha - ces al

335 ¡Oh, au - sen - cia, mal te - rri - ble que ha - ces al

340

340 sen - ti - mien - to vi - vir en las zo - zo - bras que

340 sen - ti - mien - to vi - vir en las zo - zo - bras que

345

345 cau - sa la fa - ti - ga de un a - fec - to, cu - yo gra - ve tor -

345 cau - sa la fa - ti - ga de un a - fec - to, cu - yo gra - ve tor -

350

350 men - to el si - len - cio le ex - pli - ca en el si -

350 men - to el si - len - cio le ex - pli - ca en el si -

355

355 len - cio!

355 len - cio!

< Vanse >

ESCENA II

(Salen a un lado Pirotto y Salustio, y a otro Plutón y Ascálafo, de forma que no se vean)

357 Pirotto (26)

357 Pues que se va Pro-ser - pi-na, pre-ci-so es ir - la si - guien- go.

360

360 do de mo-do que no nos ve-an, y ha - blar a Me-ge-ra lue - go.

364 Salustio

364 Bien di-ces, pe-ro el ca-mi-no tuer-ce, que, se - gún en-tien - mo.

367

367 do, si te ven so-mos per - di-dos, y si no so-mos lo - mes - mo.

<Vanse, quedándose Plútón muy atento a la parte por donde se va Proserpina, dice Ascálafo:>

370 Ascálafo

370 Se-ñor, se-ñor, se-ñor mí-o, ¿te has em-bo - ba-do? ¿Qué es-es-to?

373 Plutón

373 Es-to es que-rer mi al-be - drí-o tri-un-far de mi en-ten-di - mien - to.

377 Ascálafo

377 ¿A-sí te rin-des? ¿Te ol - vi-das de que e-res Plu-tón el fie-ro el in-do-ma-ble, el te-

380

380 rri-ble, y_en fin el dios del In-fier-no? O de la tie-rra (que a-quí e-so y_e-so tro_es lo mes-mo,

383

383 y to-da es-ta dis-tin-ción es me-nes-ter pa-ra_el cuen-to).

Tonada

386 [Ascálafo]

(1) No te_a-cuer-das que sa-li-mos pe-re-gri-nos de tu Rei-no por a-quel sa-
 386 (2) con-tra Jú-pi-ter tu her-ma-no, el sa-crí-le-go Ti-fe-o, cuan-do qui-so

389

389 bi-do ca-so que_in-ten-tó, a-rro-gan-te y fie-ro,
 389 de su so-lío des-po-jar-le ai-ra-do y cie-go,

reçitat[ivo]

392 [Ascálafo]

392 y vio a-ún an-tes del cas-ti-go que mi-ra-se el es-car-mien-to, pues

Tonada

395 (27)

[Ascálafo]

395 a-pa-gó con sus ra-yos sus hi-dró-pi-cos de-se-os y, a-bor-to vil dela

398
 398 tie - rra, le hi - zo vol - ver a su cen - tro, sien - do el Pe - lo - ro, el Pa - qui - no, el

reçitat[i].vo
 [Ascálafo]
 401
 401 Et - na y el Li - li - ve - o los que en sus du - ras en -

404
 404 tra - fías le sir - ven de mo - nu - men - to (que aun cua - tro mon - tes no bas - tan pa - ra fre - no de un so -

407
 407 ber - bio, pues que se - pul - ta - do es tan - to el in - cen - dio de su pe - cho que

410
 410 ha - ce es - tre - me - cer la tie - rra a su me - nor mo - vi - mien - to),

Tonada
 [Ascálafo]
 413
 8 [1] a cu - ya cau - sa tú en - ton - ces (por ig - no - rar el su - ce - so) te - mis - te que
 413 [2] con que en tu ho - rro - ro - so ca - rro he - mos ve - ni - do in - qui - rien - do del ám - bi - to

416
 8 es - tas rui - nas po - dían tur - bar tu Im - pe - rio,
 416 de la Tie - rra los cón - ca - vos más se - cre - tos,

reçitat[i]vo

[Ascálafo]

419 don-de he-mos pa-sa-do tan-tos, tan ex-qui-si-tos, tan nue-vos tra-ba-jos, que

422 só-lo tú y yo (que tam-bién me cuen-to, que, aun-que soy ce-ro, Se-

425 ñor, en es-te ca-so bien pue-do, pues en los dis-gus-tos va-mos

[Tonada]

428 siem-pre a-par-tir por en-te-ro) hu-bié-ra-mos to-le-

431 ra-do, an-dan-do por e-sos ce-rros y, (co-mo di-ce_el re-frán) sin co-

434 mer-lo ni be-ber-lo, has-ta des-pués que en Si-

437 ci-lia o Tri-na-cria ha-llan-do Ve-nus que tú por li-bre u-sur-pa-ba la a-

[recitativo]

440 do - ra - ción a su tem - plo, a - su cie - go hi - jo in - ci -

443 tan - do le hi - zo ar - mar con - tra tu pe - cho y a - tis - ban - do - te los o -

446 jos, siem - pre a Pro - ser - pi - na a - ten - tos, con un fle - chón e - chó un

449 ra - yo, po - nien - do a la vis - ta fue - go, al co - ra - zón a - ses - tan - do, lo e - rró, y te pe -

453 Plutón Ascálafo Plutón
gó en los se - sos. Ca - lla, lo - co Ten - te. Ca - lla, que si me pro - vo - cas,

457 Ascálafo
ne - cio, te a - rro - ja - ré a los a - bis - mos. Ya nos vié - ra - mos en e - so;

480 [Ascálafo]

[1] mas, Se - ñor, si no te ol - vi - das de to - do lo que re - fie -
[2] cuan - do es - to de e - na - mo - rar - se tan ma - lo lo con - si - de -
[3] Por tu vi - da, que lo de - jes; pro - si - ga - mos nues - tros in - ten -
[4] pa - ra - í - so de los o - jos y de las al - mas in - fier -

468

ro, en qué pien-sas, que que-rí-as te-ner tan mal pen-sa-. mien-to,
ro que es por no po-der ser peor an-tí-po-da de lo bue-. . no?
tos, pues cual-que-ra da-ma es (co-mo de-ci-a un dis-cre-to)
468 no, pur-ga-to-rio del cui-dado y lim-bo del pen-sa-. . mien-to.

Plutón

476

476 As-cá-la-fo, no me_a - pu-res, cuan-do sa-bes que mi pe-cho es du-ro bron-ce en quien

479

479 nun-ca de A-mor las fle-chas hi - cie - ron im - pre - sión pues su dei-dad en

482

482 mi no_ha-te-ni-do_im-pe-rio,sien-do es-to que le tri-bu-to li - son-ja de mi res-pe - to;

Ascálafo

486

486 y_a-si, va-mos. En bue - na_ho-ra,mas,per-do-na si pre - ven-go que no_esbien, que no_es

Plutón

489

489 bien que te co - noz-can. En va-no son tus re - ce - los, pues, en

492

492 es - te dis-fraz, du - do co - no - cer - me yo a mi mes - mo.

<Vanse>

ESCENA III

<Bosque, arboleda y jardín.>(Salen Pirotoo y Megera.)

1 Pirotoo

1 ¿E - ra tiem-po, Me - ge - ra, de con-ce-der tu vis - ta a mi cui-

4 Megera

4 da - do? Es - ta pen-sión se ve - ra de ser - vir me dís - cul - pe si

7

7 he tar - da - do, y más hoy, que en mi a - ma el des - con - ten - to

10

10 pue - de du - dar a - dón-de es tá el a - lien - to.

13 Pirotoo

13 ¿La has ha - bla-do en mis ma - les y en es - ta a - do - ra - ción de mi fa-

16

16 ti - ga? ¿Se - rán siem-pre fa - ta - les las ho - ras de la suer - te, mi e - ne - mi-

19

19 ga, o po - dré, de ad - ver - ti - do, y de cons - tan - te, la

22

Megera

22 vi - da li - son - je - ar mu - rien - do a - man - te? Po - co has - ta a - quí he po -

25

25 di - do ser - vir - te, Pi - ro - too ge - ne - ro - so, por - que me lo ha im - pe -

28

28 di - do de Ci - a - ne el des - ve - lo fer - vo - ro - so, que te a - ma sin re - pa - ros del se -

32

32 cre - to más que sue - le u - na vie - ja a un jo - ve - ne - to. (Cíane sale y se detiene)

35

Cíane

35 Ha - cia a - quí me pa - re - ce que a Pi - ro - too mi a - ten - ción ha vis - to, y, b

38

38 co - mo la an - sia o - fre - ce fá - cil el mis - mo in - cen - dio que re - sis - to, a Pro - ser -

41
 41 pi - na de - jo di - ver - ti - da y mi pro - pia pa - sión bus-co_a-tre - vi - da.

44
 44 Pe-ro_a-quí con Me - ge - ra es - tá (vál-ga-me_el Cie-lo). ¿Qué he sen-

47
 47 ti-do que_el co - ra - zón al - te - ra, (28) pré - sa - go del do - lor y del o - i - do?

50
 50 Sus-to_a-ten-ción, y, pues te re - ve - ren - cio, ve - a - mos qué pe - na

53
 53 ca-be en mi si-len-cio. Pirotoo A Ci-a-ne con - fie - so la_o-bli - ga-

56
 56 ción ma-yor, la más ven - di - da, pe - ro de A-mor o pre-so. ¡Ah, ti - ra - no cru- Cíane <aparte>

59
 59 el! ¡Ay de mi vi-da! Pirotoo No sien-do due-ño ya de mi al-be - drí-o, mal la pue-do_o-fre-

62 Cíane <aparte>

62 cer lo que no es mi - o. Co - ra - zón, re - sis - ten - cia, pues em-

65 Megera

65 pie - zas a_o - ir tus pro - pios da - ños. Yo o - frez - co en mi con - cien - cia

68

68 por ti ha - cer cuan - to pue - da sin en - ga - ños, y hoy ve - rás mi des-

71

71 ve - lo cui - da - do - so que en tu ser - vi - cio lo - gra lo es - tu - dio - so.

74 Pirotoo

74 De ti es - te bien es - pe - ro, y_a - si es - ta tar - de vol - ve - ré a bú-

77 Cíane <aparte> Pirotoo

77 car - te Ya de ce - lo - sa mue - ro. Di - me ¿a - dón - de, Me - ge - ra, po - dré ha - llar - te?

81 Megera (29)

81 De_e sa sa - gra - da Quin - ta ha - cia la puer - ta me en - co - tra - rás, por

Pirotoo

84 a - gra - dar - te a - ler - ta. Per - mi - te a es - te día - man - te que se lle - gue a tu

Cíane <aparte>

Megera

87 ma - no ver - gon - zo - so. Ah, cru - el, fal - so a - man - te. Siem - pre me has o - bli -

91 ga - do, da - di - vo - so, y es cier - to que de A - mor en los e - fec - tos más sa - be un li - be -

<vase> Pirotoo

94 ral que mil dis - cre - tos. El Cie - lo te ben - di - ga. Él te a - com - pa ñe a -

<sale> Cíane

97 ti pa - ra mi suer - te. Y la mía mal - di - ga, pues cri - é mi pa - sión pa - ra mi

100 muer - te, y, de tu mes - mo fe - men - ti - do la - bio o - yen - do la ver - dad, llo -

103 ro llo - ro el a - gra - vio. <Hace que se va>

105 Pirottoo <aparte>

105 Ci-a-ne, es-pe-ra, a - guar-da. Pre - ci-so es ex - pli-car-me en es-te es-

108 Cíane

108 ta - do. Pues que no te a-co-bar-da ha - llar-te con-ven-ci-do y de-cla-

111 Pirottoo <aparte>

111 ra - do, di lo que in - ven-tas, que es - cu-char-te quie-ro. Cie-los, yo es-toy tur-

114 Cíane <aparte> Pirottoo Cíane Pirottoo

114 ba - do A-mor, yo mue-ro. ¿Qué di - ré? ¿Qué di - rá? Dis - cul-

120 Cíane

120 par-me pre - ci-so se - rá. Yo con un de-sen - ga-ño mo - ri - ré.

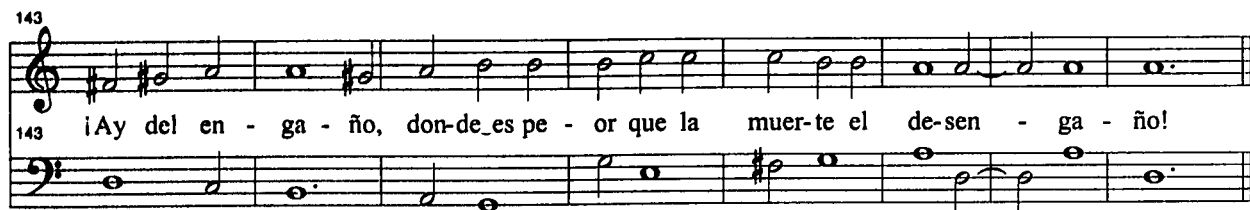
[Ritornello]

127 ¿Qué di - ré? ¿Qué di - rá? ¡Ay, a - mor! ¡Ay, do - lor!

135 Pirottoo Cíane Pirottoo Cíane

135 ¿Qué di - ré? ¿Qué di - rá? ¡Ay, a - mor! ¡Ay, do - lor!

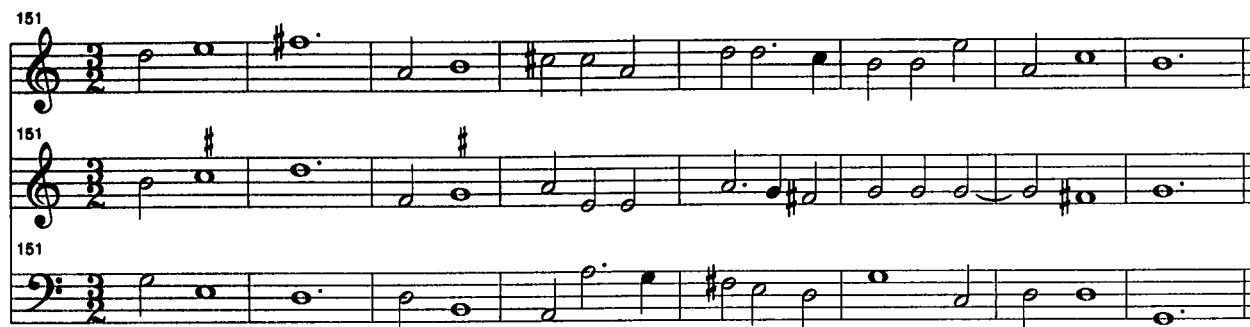
143



143 ¡Ay del en - ga - ño, don-de es pe - or que la muer-te el de-sen - ga - ño!

[Ritornello]

151



151

159

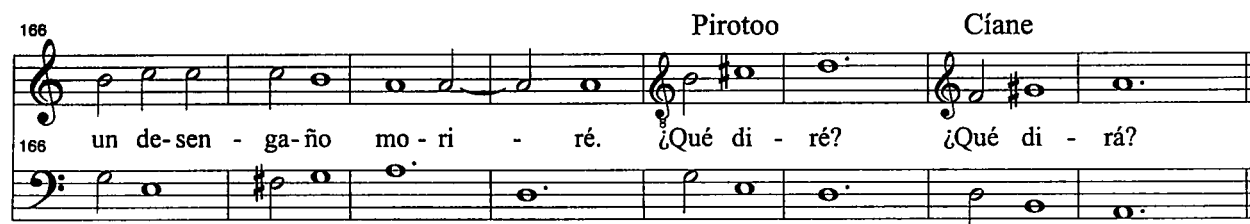
Pirotto Cíane Pirotto Cíane



159 ¿Qué di - ré? ¿Qué di - rá? Dis-cul - par-me pre - ci-so se - rá. Yo con

166

Pirotto Cíane



166 un de-sen - ga-ño mo - ri - ré. ¿Qué di - ré? ¿Qué di - rá?

[Ritornello]

174



174

Sigue Pirotto

182

Pirotto



182

184

ne her-mo-sa y di-vi-na, que les de-bo a tus a-fec-tos, so-bre
ya a-mis-tad an-ti-gua la fa-ma es só-lo la his-to-ria, pues o-
na-ves pre-ve-ni-das, que en-tre-ga-mos dó-cil-men-te a e-se
ja-das o-im-pe-li-das, se hi-zo con-fu-sión el Nor-te, bur-lán-
del ter-ce-ro dí-a, por más di-cho-sa o más frá-gil, dio mi
cer en-tre o-tras vi-das la mí-a que por-fi-a-ba con dé-
zas tan re-pe-ti-das que por tu cuen-ta mi a-lien-to con-fie-
184 se-o la no-ti-cia, y has-ta a-ho-ra des-de en-ton-ces tu has

187

mu-chas pie-da-des, a u-na vi-da:
tra no es bas-tan-te a re-fe-rir-la.
Pié-la-go in-men-so de las i-ras,
do-se del rum-bo que se-guí-an.
na-ve des-he-cha en es-ta o-ri-lla,
bil re-sis-ten-cia la fá-ti-ga,
sa res-pi-rar lo que res-pi-ra.
187 con-tras-ta-do mi for-tu-na es-qui-va.

190 Cíane

190 [1] - Ce-sa, ce-sa, Pi-ro-to-o, que se co-rre mi hi-dal-guí-a

193

193 que cre-as que por ti he o-bra-do lo que só-lo e-je-cu-to por mi mis-

197

197 ma; 2 ni cuan-to has di-cho es del ca-so. de la que-ja que se a-ni-ma,

201

201 a-li-men-ta-da en mi pe-cho, a ser del co-ra-zón mor-tal ca-ri-

205 Pirotoo Proserpina<dentro> Cíane

205 cia, y_a-sí... Sus - pen-de_el im-pul - so. Ci - a - ne? De Pro - ser-

209 Pirotoo Cíane

209 pi-na en es-ta voz; en paz te que-da. Con tu li-cen-cia, vol-ve - ré a tu vis-ta? Mejor

213

213 es que_a_a - sis - tir vuel-vas, a la ho-ra pre-ve - ni - da, a e - sa Me-ge - ra en - ga-

216 <vase>

216 ño - sa que con fá - la - cias la - bra tus ru - i - nas.

219

219 [Pirotoo]

219 Pie-dad, pie-dad, pie-dad, A - mor, pie-dad, pie-dad, A-

224

224 mor, pie-dad, pie-dad, A - mor, que es cruel - dad, que es cru-el-

229

229

229

229

dad que a-quien cul-tos te o-fre-ce, cuan-do por ti pa-

234 (30)

234

234

234

234 de-ce, le pue-da ha - cer tu ha - do aun en lo que es di-cho - so des - di- . . cha-do.Mi-

239

239

239

239

ra, que es cru - el - dad. Pie - dad, pie - dad, pie - dad, A - . . mor, pie-

244 (31)

244

244

244

244 dad, pie - dad, A - . . mor, pie - dad.

ESCENA IV

<Dentro el >(Coro de Proserpina, y salen <ella,>Cíane y Megera)

249

249

249 <Coro a 4>

249 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi - vid, pues en Pro-ser-

249 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi - vid, pues en Pro-ser-

249 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi - vid, pues en Pro-ser-

249 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi - vid, pues en Pro-ser-

249

252

252

252

252 pi-na te-néis, te-néis el A - bril.

252 pi-na te-néis, te-néis el A - bril.

252 pi-na te-néis, te-néis el A - bril.

252 pi-na te-néis, te-néis el A - bril. Proserpina

252 pi-na te-néis, te-néis el A - bril. No hay si-tio que me a - gra-de en to-do es-te pen-

252

255

255 Cíane

255 sil más que és-te en que las flo-res a-lien-tan a vi - vir. No lo ex-tra-ño mi-

255

258
 258 ran-do que el tiem-po es-te pa-is le bor-da a pri-ma-ve-ras de_u-no y_o-tro ma-

(van saliendo Plutón y Ascálafo)

261
 261 Plutón
 261 tiz. No_ha-llan-do_a Pro-ser-pi-na, que rién-do-la se-guir en es-tos bos-ques,

264
 264 don-de de vis-ta la per-dí por lo es-pe-so de_es-te ma-ra-ña-do con-

267
 267 fin, vuel-vo_a ver si son su-yos los e-cos que_ah-o-ra_o-i.


269
 269 <Coro>
 269 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi-vid, pues en Pro-ser-
 269 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi-vid, pues en Pro-ser-
 269 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi-vid, pues en Pro-ser-
 269 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi-vid, pues en Pro-ser-
 269 Vi-vid, vi-vid ya, flo-res, plan-tas, vi-vid, vi-vid, pues en Pro-ser-

[illegible]

275 **Plutón** **Proserpina**

tín. Ca-lla y la a-ten-ción ha-ga más par-cial mi sen - tir. ¿Don-de Cía - a-ne-es-

278 Cíane



278 ta-bas? A re - co - rrer sa - lí la quin - ta y es - te pa - so de la gen - te im - pe -

281 Proserpina

dir. Lo mis-mo mi cui - da-do te qui - so pre-ve - nir, y_a - sí de - jad-me_a-

284

Ciane

ho - ra un ra - to so - la. ¿A - quí, so - la qui - res que - dar - te con tu tris - te - za?

Proserpina

287 Si. Que lo que a-flí-ge a un tris-te le sue-le di-ver - tir, más que lo que le a-

290 le-gra, que aun-que pa-de-ce a - sí, fue la na-tu-ra - le - za tan sa-bia y tan su-

293 til que su-po dar a - li-vio a-un al más in-fe - liz, pues hi - zo que el pe-

Cíane

296 sar gus-ta - se de sen - tir. Sa - ber no re - pli - car-te es sa-ber-te ser-

Plutón

Ascálafo

299 vir. Es-cón-de - te, no se - a que nos ve - an a - quí. No hay que te - mer, que

<al irse Cíane habla aparte a Megera>

Cíane

Megera

Cíane

302 si-guen la sen-da del jar - dín. ¿Me - ge - ra? ¿Qué me quie - res? Que-rí-a-te ad-ver-

Megera

305 tir que Pi - ro - to - o... Ce - sa, que es-cier-to que por tí le a-ga - sa - jo y, si en

308
es-to, Ci-a-ne, te o-fen-dí, de hoy más ve-rás que a-ten-ta te pro-cu-ro ser-

311 Cíane <aparte> <vase> Megera
vir. Ah, fal-sa; por si vuel-ve co-rre-ré-es-te con-fin. To-do cuan-to ha pa-

314 <Vase>
sa-do se lo pien-so de-cir

luego sigue
el coro a la vuelta.

Coro <a 4>
Vi-vid, vi-vid, ya, flo-res, plan-tas vi-vid, vi-
Vi-vid, vi-vid, ya, flo-res, plan-tas vi-vid, vi-
Vi-vid, vi-vid, ya, flo-res, plan-tas vi-vid, vi-
Vi-vid, vi-vid, ya, flo-res, plan-tas vi-vid, vi-

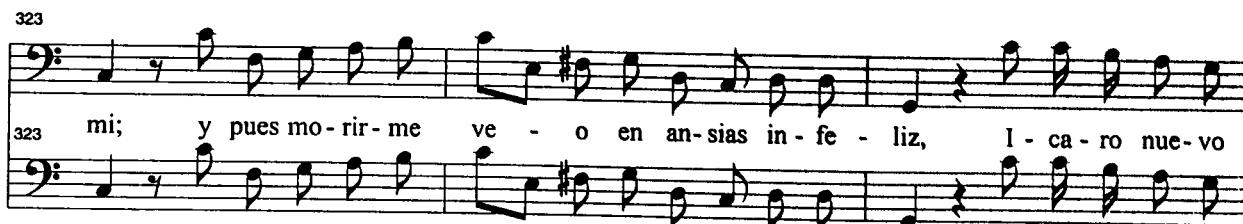
317
vid, pues en Pro-ser-pi-na te-néis te-néis el A-bril.
vid, pues en Pro-ser-pi-na te-néis te-néis el A-bril.
vid, pues en Pro-ser-pi-na te-néis te-néis el A-bril.
vid, pues en Pro-ser-pi-na te-néis te-néis el A-bril.

[Plutón]

Al ver-la tan her-


320
mo-sa no_a-cier-to_a dis-tin-guir si soy yo el que me mue-ro o e-lla me ma-ta_a

323



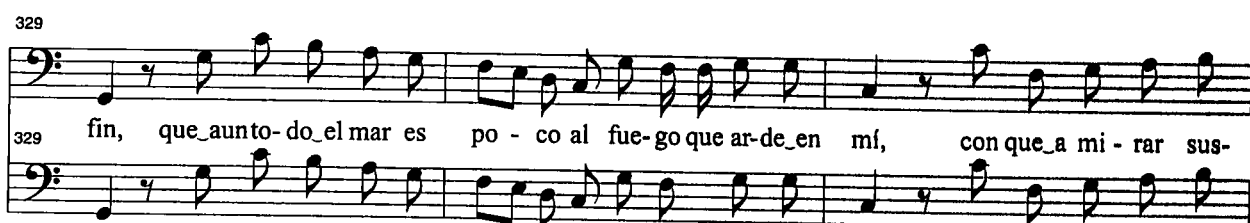
323 mi; y pues mo-rir-me ve-o en an-sias in-fe-liz, I-ca-ro nue-vo

326



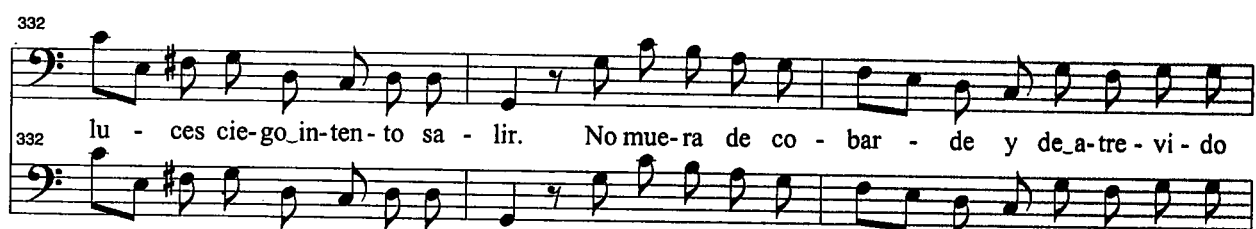
326 se-a ya que al Sol me_a-tre-ví, y_o-ja-lá que lo-gra-ra te-ner su pro-pio

329



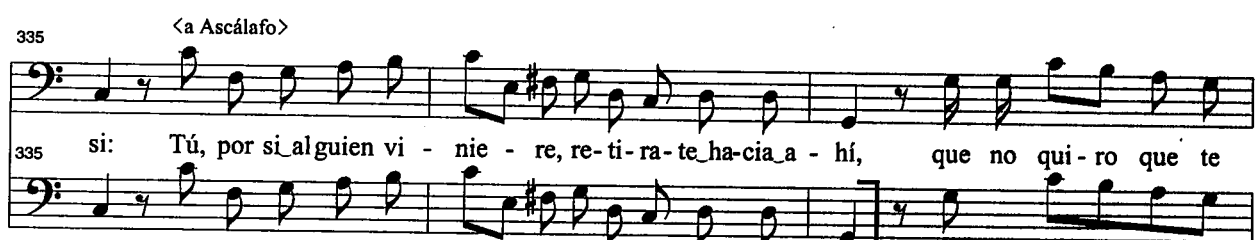
329 fin, que_aunto-do_el mar es po-co al fue-go que ar-de_en mí, con que_a mi-rar sus-

332



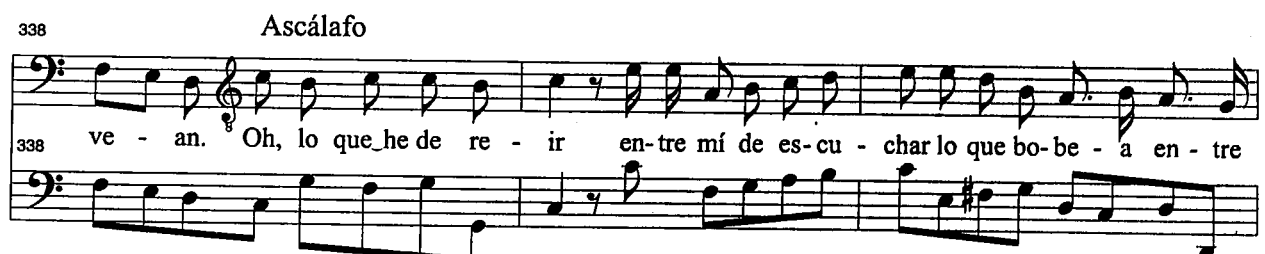
332 lu-ces cie-go_in-ten-to sa-lir. No mue-ra de co-bar-de y de_a-tre-vi-do

335 <a Ascálafo>



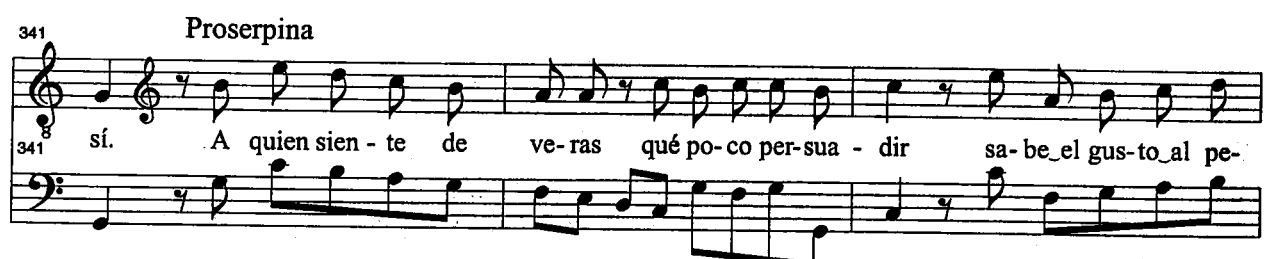
335 sí: Tú, por si alguien vi-nie-re, re-ti-ra-te ha-cia_a-hí, que no qui-ro que te

338 Ascálafo



338 ve-an. Oh, lo que he de re-ir en-tre mí de es-cu-char lo que bo-be-a en-tre

341 Proserpina



341 sí. A quien sien-te de ve-ras qué po-co per-sua-dir sa-be_el gus-to_al pe-

344 Plutón

344 sar, porque, mas ¿Quién a-quí-es-tá? ¡Vál-ga-me_el Cie-lo! Quién ya se - rá fe-

347 Proserpina

347 liz si só-lo que le oi - ga me-re-ce con-se - guir. ¿Quién e - res, hom-bre,

350

350 que tan fie-ro te ad-ver - tí que aun las se-ñas de hom-bre pre-su - mes de men-

353 Plutón

353 tir? No lo sé, só-lo sé que no soy el que fui des-de que os mi-

356

356 ré; vos di-réis me-jor de mí si el al - ma que os he da-do sa-be más que sen-

359 Proserpina (32)

359 tir. O - sa-do_y a - tre - vi-do, lo que os mue-ve de - cid a vio-lar el sa-

362

362 gra - do de es-te o-cul - to jar - dín.

Luego sigue Plutón
a la vuelta.

380

380 mí no me_a-bra - san sus ra - yos, y vues-tro hie-lo sí, que no to - dos se

383

(33)

Proserpina
<aparte>

383 mue-ren con un mis - mo mo - rir: de-más de que_a Plu - tón no se_a-tre-ve ¡Qué o-

386

Plutón

Proserpina <aparte>

386 ¡! ni to-da_e-sa vo - lu - ble má-qui-na de za - fir. Si es cier-to, gran des-

389

<a Plutón>

Plutón <aparte>

389 di-cha, fuer-za_es fin-gir a - quí. I-dos de mi pre-sen-cia. Mal hi-ce_en des-cu-

392

Proserpina

Plutón

<aparte>

392 brir quién soy: en-men-da - ré - lo. ¿Que es - pe-ráis? Ad-ver - tid (lle-vé-me del a-

395

<a Proserpina>

395 fec - to, mas vol-ve-ré_a fin - gir) que si yo soy el cul - pa-do_en vos la cau-sa

398

398 vi; no_os o-fen - da_unren - di - do, ser-lo me per-mi - tid. ¿De cuán-do_a-cá lo

401 Proserpina

401 lin - do no gus-ta de ren - dir? Ne-cio os lla-mé, y_a - ho-ra, más ne-cio_os ad-ver-

404 Plutón Proserpina

404 tí, pues pa-sa_a ser gro - se - ro lo por-fia-do. O - id. Cuan - to_hay que res-pon-

407 <vase> <sale> Ascálafo

407 der res-pon-do con no_o - ir. Di - ce bien, que la que o-ye cer-ca_es-tá del des-

410 Plutón

410 líz: A fe que la ra - pa - za no lo_a-pren-dió de mí. ¡Oh, quién con su res-

413 Ascálafo 416

413 pe-to la pu-die - ra se - guir! Es - cu - cha, que_o-tra sol - fa oi-go_en-to-nar a - llí.

<El> (Amor, con una nube <o carro con sus insignias> va poco a poco pasando por el teatro).

416 Amor

416 Ce - le-bre la tie-rra los tri - un-fos de A-mor, que hoy son más glo-rio-sos pues

420

420 ven-ce_a Plu-tón, y de sus vic-to - rias és - ta_es la ma - yor,

423
423 que quiena un dios ven - ce se a - cre - di - ta más dios, y es - cu - che la tie - rra, que

426
426 can - ta, que can - ta el A - mor, que hoy son más glo - rio - sos pues

429
429 ven - ce a Plu - tón, que quiena un dios ven - ce se a - cre - di - ta más dios, y es -

432
432 cu - che la tie - rra, que can - ta el A - mor, que quien a un dios ven - ce se a - cre - di - ta más dios.

436 Plutón
436 Mue - ra yo de tu ri - gor, ti - ra - . no A - mor, no ha - lle

441 (34)
441 nun - ca so - sie - go el co - ra - zón que a un cie - go a - do - ra - ción le

446
446 dio. Mue - ra yo de tu ri - gor, ti - ra - . no A - mor.

Amor

452 Triun- fo se - a el des - dén, que es mi do - mi - - nio

457 tal que el que hu - ye de es - - te mal nun - ca po - drá ex - pli -

462 car que quie - re bien, nun - ca po - drá ex - pli - car, nun - ca

467 po - drá ex - pli - car que que quie - . . . re

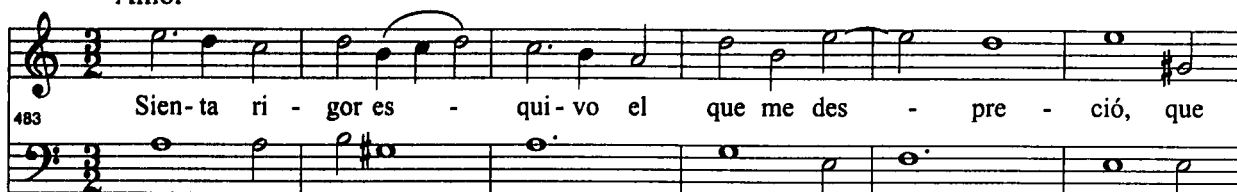
472 Ascálafo
bien, que, que quie - re bien.

476 Por Ba - co, que es el A - mor el que su tri - un - fo ce - le - bra,

479 oh, ra - paz fon - do en cu - le - bra que ha - la - ga y muer - de me - . . . jor.

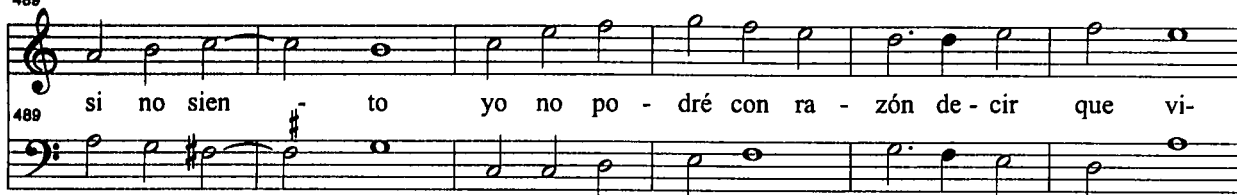
483

Amor.



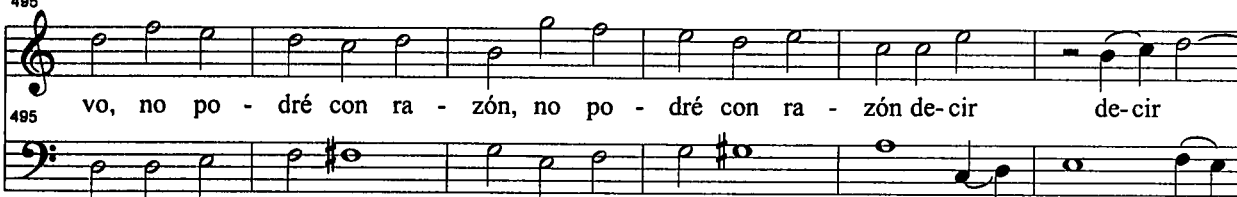
483 Sien-ta ri-gor es - qui-vo el que me des - pre - ció, que

489



489 si no sien - to yo no po - dré con ra - zón de - cir que vi-

495



495 vo, no po - dré con ra - zón, no po - dré con ra - zón de-cir de-cir

501

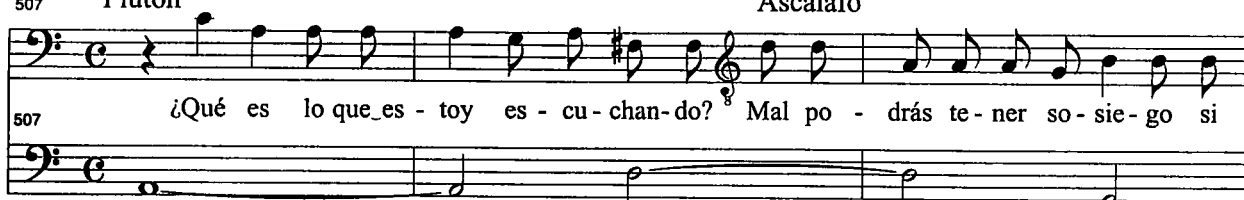


501 que - - - vi - vo, de-cir [que] vi - - - vo.

507

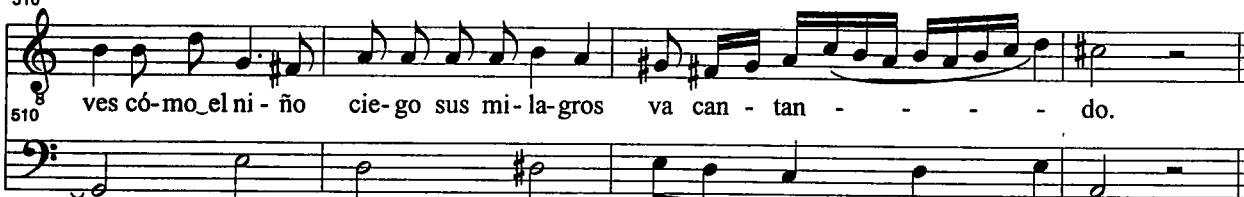
Plutón

Ascálafo



507 ¿Qué es lo que es - toy es - cu - chan-do? Mal po - drás te - ner so - sie - go si

510



510 ves có-mo el ni - ño cie-go sus mi-la-gros va can - tan - - - do.

514

Plutón



514 Sin elec - ción mi ren - di - mien - to, mi ju - i - cio sin

520

520 e - lec - ción, con - de - na A - mor mi ra - zón a la

526

526 cár - cel del tor - men - to, a la car - cel del tor - men - to.

533

533 Pe - ro, ¿no soy del a - bis - mo, yo Plu - tón dios tan su - pre - mo

536

536 que yo mis - mo a mí me te - mo si yo me e - no - jo a mí mis - mo?

539

539 ¿Co - mo mi va - lor a - pa - go y rin - do en tan gra - ve em - pe - ño lo ho - rro -

542

542 ro - so de mi ce - ño a lo blan - do de un ha - la - go? El tri - un - fo de A - mor

545

545 oí, a Pro - ser - pi - na es - cu - ché des pre - ciar - me; pues, ¿qué ha - ré cuan - do se ven - guen de

548

548 mí? Ven-gar-me yo,pues pro - pi-cio en tal ca-so to-do ho-rror, sien do lo cu-ra de A-mor,

552

552 se o-ye co-mo sa-cri - fi - cio, y pues-to que es mi fe pu-ra y tan-to con e-lla

556

556 ga-no, que por hi-ja de mi her-ma-no más mi in-ten - ción a-se - gu-ra, hoy la ten-gode ro-

560

560 barpor que ce-se mi ar-di- mien-to, que mal que vi-no vio-len-to vio - len-to se ha de cu-rar.

564

564 Y a - sí, As-cá-fa-lo, tu i - rás a pre-ve-nir cui-da - do-so mi ca-rro ca - li - gi-

567

567 no-so con la a-ten-ción que sa- brás. Ló-gre-se mi des-va-rí-o, que, si el al-ma me robó, en que-

571

571 rer co-brar- la yo quie- ro só-lo lo que es mi - o. Ha- ré lo que me has man-

Ascálafo

575
 575 da-do , ya que a ser-vir-te me a - pli-co mas, Se-ñor, si no re - pli-co, ¿pa - ra qué soy tu cri-

578
 578 a-do? E - so pre-ten-des ha - cer, cier-ta es ya tu ce-gue - dad, pues no ves la ne-ce-

581
 581 dad de car-gar de u - na mu - ger. Si a la que gus-to-sa es-tá no hay quien la pue-da su - frir,

585
 585 ¿có-mo, dí, te has de a-ve-nir con es - ta que no lo va? Y, so-bre to-do Se-

588
 588 ñor, ¿no ves que el or-den per - vier-tes de con-se-guir-lo, si ad-vier-tes que hay di - fi - cul-

591 Plutón Ascálofo
 591 tad ma-yor? ¿Cual es? No du-des de - ci-lla. Que un su - je-to tan bi-za-rro no ha de que-

595 Plutón
 595 rer ir en ca-rro ha-bien-do ca - rro-za y si-lla. ¿Cuan-do mi pe-cho se a-bra-sa, bur-las?

Ascálafo

Sigue luego

598 Si us-ted no lo cree, en Ná-po-les ga-lan - te - e y ve-rá lo que pa-sa,

602 que hay a - quí da - ma mo - les-ta que de - ja - rá a su ga-lán

605 si no ha po-di-do su a - fán dar co-che pa-ra u-na fies - ta y oi-rás la vie-ja y la

609 (35) mo-za gri-tar co - mo un lu-ci-fer si es, a más no po - der, al - qui-la - da la ca-

Plutón

613 rro - za. No i-ri-tes más mi cui - da-do Ve-te y pre-vén cau-te - lo-so lo di-cho, y

617 lue-go in-ge-ni-o-so te in-tro - du-ce dis-fra-za-do con Pro-ser-pi-na, fin-gien-do

620 lo que sa-brá tu a-ten - ción, y en ha-llan-do la o-ca - sión, da-me a-vi - so.

623 Ascálafo

623 I - ré te-mien-do, que mu-chos ries-gos pen-dien-tes de-jas, re - pa - ra, Se - ñor.

626 Plutón

626 En qué fue - ra cie-go_A - mor, si mi - ra - ra in-con-ve - nien-tes: no re - pli-ques.

629 Ascálafo

629 E - chó el se-llo; con que me voy a in-ven-tar có - mo po - der - lo lo-grar, por-que

632 <Vase>

Plutón

632 él no_es-tá pa - ra e - llo. Tri - un - fe yo de tu ri -

636

636 gor, ti - ra - no_A - mor. Con - si - ga su so - sie - go

5 6

642

642 el co - ra - zón que a_un cie - go con en - ga - ños rin - dió.

648

<Vase>

648 tri-un - fe yo de tu ri - gor, ti - ra - no_A - mor.

ESCENA V

(Sale) Cíane

654 Cíane

654 No sé qué sien-te_el al-ma, que len-to o tor-pe_el pie, pe-re-zo-so o pe-

657

657 sa-do no se_a-cier-ta_a mo-ver. Pro-ser-pi-na, que-jo-sa, di-ce que Plu-tón

660

660 fue quien vio-ló de_es-ta quin-ta la_in-al-te-ra-ble fe, cuan-do yo de_e-lla

664 (36)

664 de-bo cui-dar a-ten-ta, pues la con-fian-za en Ce-res hi-zo del rue-go ley.

(Sale Pirotoo)

667 Pirotoo (37)

667 Aun-que a Ci-a-ne te-mo, a-quí ven-go_a sa-ber de Me-ge-ra si lo-gro la

670

670 suer-te que_es-pe-ré, bien que_u-na ho-ri-ble som-bra que_al pa-sar pu-de ver du-

673

673 dar ha-ce al a-lien-to si res-pi-rar po-dré. Pe-ro Ci-a-ne es és-ta;

676
 676 quie-ro_el rum-bo tor-cer, que es di-fi-cil em-pe-ño pa-ra-se - gun - da vez.

(Sale Megera)

679 Megera
 679 Por cum-plir la pa - la - bra da-da en cuan-to mu - jer, y por par-lar un

682
 682 ra-to lo que se y que no se, a Pi-ro-to-o bus-co; mas Ci-a-ne es-ta

685 Cíane
 685 es, y por u-na sor-ti-ja más cuen-tos no ha de ha-ber So-la que-dó; yo

689
 689 quie-ro a a-sis-tir-la vol-ver. Mi a-mor es an-tes; mien-to, an-tes mi pun-to es.

693
 693 . Te-me-ro-sa y con-fu-sa al ce-na-dor me i-ré, porque en mi vi-da os ten-ten mis

697
 697 ce-los su po-der. Gi-ma quien, muc-ra quien e-li-gió pa-

703 Pirotoo

703 ra vi-da un pa - de - cer. Ci-a-ne se re-ti-ra. Çe,

708 Megera Pirotoo Megera

708 Me-ge-ra. Çe, Çe Hoy tu pie-dad, Me-ge-ra, ca - bal he me-nes-ter. Di-

711 Pirotoo

711 qué tie-nes, que_a-sus-tas to - da mi bue-na ley. Fu - nes - to mi dis-

714 (38)

714 cur-so, con-fu-so to-do_el ser, en-tre du-das y som-bras vi-vo u - na an - sia cru-el.

718 Megera Pirotoo

718 ¿Por qué? La cau-sa ig - no-ro, pe-ro_es siem-pre muy fiel al co-ra-zón de_un tris-

721 Megera

721 te. No tie-nes qué te-mer, que por tí Pro-ser-pi na ol - vi - da su des-dén.

725

725 Yo no me pue-do_a-ho-ra un pun - to de - te - ner, que_a-quí Ci-a-ne an-da; ma-

728 <Aparte> *b*

728 ña - na te ve - ré. No me a - tre - vo a con - tar - le que se en - tró en el ver -

731 Pirotoo

731 gel un Di - a - blo, que a mi a - ma tie - ne he - cha un Lu - ci - fer. Pues yo -

734 Megera <aparte>

734 en - tre tan - to quie - ro a mi es - pe - ran - za ha - cer un sa - cri - fi - cio. Ay,

737 Pirotoo

737 ton - tos, y qué pres - to cre - éis. Vi - va quien, a - me

741

741 quien man - tie - ne en la es - - - pe - ran - za el pa - - - de -

746 <Megera>

746 cer. Vi - va quien, cam - pe quien de A - mor

751

751 ha - lla en la me - sa su co - mer. <Vanse>

ESCENA VI

<Jardín con muros de flores y, en la lontananza, palacio hermoso con estatuas.>

(Salen Simplicio y Celfo)

1 Celfo (39)

1 Ni por pien - so pen - san - do pien - so que es di - cha

6

6 la que un cui - da - do tra - ga to - da la vi - da.

12 Simplicio

12 No quie - ro yo la suer - te de a - que - llos bo - bos

17

17 que de - jan su al - be - drí - o pa - ra los o - tros.

Los dos

23 Celfo

23 For - tu - na só - lo ha si - do el go - zar - se la suer - te

23 Simplicio

23 For - tu - na Só - lo ha si - do el go - zar - se la suer - te

28

28 des - de el des - cui - do.

28

28 des - de el des - cui - do.

ESCENA VII

(Salen Proserpina y Ascálafo <hablando con ella, en traje de peregrino>y los mismos).

28 Ascálafo <aparte>

28 Lo cier-to es lo que te he di-cho. Con Ce-res, tu ma-dre, ha - blé, y me di-jo (bien lo-

31 <a Proserpina> Proserpina

31 tra - zo) que pres - to in - ten - ta vol - ver. Se - an o no ver - da -

34

34 de - ras las nue - vas que me tra - éis, por el gus - to de la du - da, es - ta es - me -

37

37 ral - da se - a quien en mues - tra de lo que es - ti - mo, me de - sem - pe - ñe.

40 Ascálafo <aparte> <a Proserpina>

40 Lo - gré ya mi cau - te - lo - sa tra - za. Vi - vid fe - líz, más que a - quel

43

43 pá - ja - ro que de la A - ra - bia di - cen que su o - ri - gen es y to - dos dan en que es Fé - nix.

46

46 só - lo por - que no le ven, que, en vién - do - le yo a - se - gu - ro no se a - cor - da - ran más de él.

50 Celfo Simplicio Celfo

50 Mue-sa a-ma Ser-pi-na es és-ta. Lle-ga tú, Cel-fo. Lle-gue él, que yo no en-tien-do a Ser-

53 Simplicio Celfo

53 pi-nas co-no-ci-das des-de a- yer. Lle-gue-mos am-bos. Lle-gue-mos, mas tú has de ha-

56 Simplicio Celfo Simplicio Celfo 59

56 blar. ¿Yo? ¿Por qué? por ma - yor ha-bla-dor. E-so más lo es él. Ma-yor lo es él

Siguen los dos
<arrodillados>

a dos

59 Celfo Celfo

59 Se - ño - ra Do - ña So - bri - na... Cum-plir

59 Simplicio Proserpina Simplicio

59 Se - ño - ra Do - ña So - bri - na... Sim - pli - cio, Cel-fo, ¿qué ha-céis? Cum-plir

62 Proserpina

62 nues-tra o-bli - ga - ción y dar-nos a co - no - cer. Y, ¿por qué no ha-

65 Celfo

65 béis ve - ni - do an - tes? Mue-sa a - ma, e - so jue por ha - llar - nos o - cu-

68 Proserpina Celso

68 pa-dos és-te y yo, mu-cho. Y en qué? En no te-ner u-no ni-

71 Proserpina <a Ascálafo>

71 o-tro co-sa nin-gu-na que ha-cer. Be-lar-do, i-dos en bue-na ho-ra, y no el

75 Ascálafo Simplicio

75 tiem-po ma-lo-gré-is Vues-tra li-cen-cia a-guar-da-ba. Ya es-tá da-da.

78 Ascálafo <aparte>

78 Va-ya-se. Bien-me ha sa-li-do el en-ga-ño, pues he lle-ga-do a co-ger es-te-

81

81 fru-to y la es-pe-ran-za, mas no es la pri-me-ra vez que el en-ga-ño fru-to ha da-do.

84 (40)

84 Ya pre-ve-ni-dos de-jé los a-pa-ra-tos del ro-bo, y, si és-te me sa-le

87

87 bien, (no obs-tan-te el mie-do que ten-go) con mi flor me ban-de-a-ré, y a ro-bo y-

Proserpina

90 ro - bo y ter - ce - ras, pien - so ga - nar de co - mer. ¿Si és - ta es tra - za de Plu -

93 ton? Mas, si lo - fue - re es - ta - ré tan ad - ver - ti - da que ve - a su es - car -

<a los Rústios>

96 mien - to en mi des - dén. De - cid los - dos a las Nin - fas que

99 (41) re - ti - ra - das es - tén, y que con la siem - pre gra - ve dul - ce ar - mo - nía con que -

102 sa - ben (dan - do al ai - re o - í - dos) a los vien - tos sus - pen - der, me di - vier - tan

105 mien - tras yo me de - ten - go a - quí en co - ger un ra - mi - lle - te, que

108 quie - ro de va - rias flo - res te - jer, don - de por re - yes se ju - ren la ro - sa con el cla -

111 **Simplicio** **Celfo**

111 vel De - je - mos so - la a nue - sa a - ma. Yo voy ra - bian - do por

115 **Simplicio**

115 ver qué co - sa pue - de ser Nin - fa. Ton - to - na - zo, qué ha de

118

118 ser si - no u - na co - sa que can - ta, que es me - dio a - ve y me - dio pez.

121 **Ascálafo <retirado>**

121 Me - jor el a - ca - so lo hi - zo de lo que nun - ca juz - gué. Y pues mi

124

124 a - mo es - tá cer - ca, el a - vi - so le da - ré de que so - la se ha que -

127

127 da - do, que, co - mo a - man - te no - vel, del hi - lo de su de - se - o pen - dien - te es - tá, bien se

130

130 ve que ig - no - ra el ca - mi - no que hay de es - pe - rar a po - se - er. <Vase>

ESCENA VIII

Coros a un lado y a otro. Proserpina.

Coro <I>

(42)

133 Qué flor ha-brá que no ex-pli-que des-de el tier-no_a-ma - ne - cer de_A-mor

133 Qué flor ha-brá que no ex-pli-que des-de el tier - no_a - ma - ne - cer de_A-mor

133 Qué flor ha-brá que no ex-pli-que des-de el tier - no_a - ma - ne - cer de_A-mor

133 Qué flor ha-brá que no ex-pli-que des-de el tier - no_a - ma - ne - cer de_A-mor

133 Qué flor ha-brá que no ex-pli-que des-de el tier - no_a - ma - ne - cer de_A-mor

(43)

138 los ri - go - res de_A-mor lo cru - el de_A-mor lo cru - el.

138 los ri - go - res de_A-mor lo cru - el de_A-mor lo cru - el.

138 los ri - go - res de_A-mor lo cru - el de_A-mor lo cru - el.

138 los ri - go - res de_A-mor lo cru - el de_A-mor lo cru - el.

138 los ri - go - res de_A-mor lo cru - el de_A-mor lo cru - el.

(44) (45)

146 Proserpina <cogiendo flores>

146 No ha-bla con - mi-go_el con-cep - to y_a-si no lo_a - ten-de-ré,

146 No ha-bla con - mi-go_el con-cep - to y_a-si no lo_a - ten-de-ré,

150 (46)

150 que en cláu-su-las de_A - mor só-lo se di-vier - te el pa - de - cer.

Coro<II>

154 (47) (48) (49)

154 De_A-mor los ri - go - res, de_A-mor lo cru - el, [de_A-mor lo cru - el.]

154 De_A-mor los ri - go - res, de_A-mor lo cru - el, [de_A-mor lo cru - el.]

154 De_A-mor los ri - go - res, de_A-mor lo cru - el, [de_A-mor lo cru - el.]

154 De_A-mor los ri - go - res, de_A-mor lo cru - el, [de_A-mor lo cru - el.]

163 (50)

163 Proserpina

163 Más a-lien-ta del jaz - mín el ám-bar cán - di-do,

167

167 aun-que a fra - gan - cias de es-te a-zahar se mi - re des - va - ne - cer.

Coro <I>

171 Dí - ga - lo dí - ga - lo_a quel be-llo_in - gra-to Nar - ci-so porquien

171 Dí - ga - lo dí - ga - lo_a quel be-llo_in - gra-to Nar - ci-so porquien

171 Dí - ga - lo dí - ga - lo_a quel be-llo_in - gra-to Nar - ci-so por

171 Dí - ga - lo dí - ga - lo_a quel be-llo_in - gra-to Nar - ci-so por

171 Dí - ga - lo dí - ga - lo_a quel be-llo_in - gra-to Nar - ci-so por

177 E - co fue voz que só-lo_ex - pli - ca, voz que só-lo_ex - pli - ca

177 E - co fue voz que só-lo_ex - pli - ca, voz que só-lo_ex - pli - ca

177 quien E - co fue voz que só-lo_ex - pli - ca, voz que só-lo_ex - pli - ca

177 quien E - co fue voz que só-lo_ex - pli - ca, voz que só-lo_ex - pli - ca

177 quien E - co fue voz que só-lo_ex - pli - ca, voz que só-lo_ex - pli - ca

<Coro I y II>

183 u - na y o - tra vez, que_en an - sias, fa - ti - gas, con-go - jas, no

183 u - na y o - tra vez, que_en an - sias, fa - ti - gas, con - go-jas, no

183 u - na y o - tra vez, que_en an-sias, fa - ti-gas, con - go-jas, no

183 u - na y o - tra vez, que_en an-sias, fa - ti-gas, con - go-jas, no

183 u - na y o - tra vez, que_en an-sias, fa - ti-gas, con - go-jas, no

189 (51) (52) (53)

189 lle-ga a sa - ber más que pa - de - cer de A-mor los ri - go - res,
 189 lle-ga a sa - ber más que pa - de - cer de A-mor los ri - go - res,
 189 lle-ga a sa - ber más que pa - de - cer de A-mor los ri - go - res,
 189 lle-ga a sa - ber más que pa - de - cer de A-mor los ri - go - res,
 189 lle-ga a sa - ber más que pa - de - cer de A-mor los ri - go - res,

195

195 de A-mor lo cru - el, de A-mor lo cru - el.
 195 de A-mor lo cru - el, de A-mor lo cru - el.
 195 de A-mor lo cru - el, de A-mor lo cru - el.
 195 de A-mor lo cru - el, de A-mor lo cru - el.
 195 de A-mor lo cru - el, de A-mor lo cru - el.

201 Proserpina

201 ¡Oh! qué a - le - gre va - rie - dad de ma - ti - ces, ¡oh!, qué bien en - tre par -

204

204 le - ros a - ro - mas de su her - mo - su - ra a en - ten - der.

Replica el coro
 "de amor los rigores"
 <Coro I>.
 Después sigue a la vuelta.

Salen Plutón y Ascálafo

207 Ascálafo Plutón

207 LLe - ga ya, que so - la es - tá, Se - ñor, vo - mo la de - jé. pues

Ascálafo

210

210 tú di a to - dos que a-guar-den has - ta que yo a - vi - so dé con la se - ña pre-ve - ni - da. Ya

Plutón

213

213 sa - ben lo que han de ha - cer y, pues dis - pues - to es - tá to - do, va - mos pres - to. Di - ces bien,

216

216 que en los lan - ces del a - rro - jo se mi - ra es - cri - ta u - na ley que man - da que el dis - cu -

<éntrase corriendo llevando en brazos a Proserpina hacia la frente

Proserpina

Plutón

219

219 rrir se - a des - pués del em - pren - der. ¿Qué es es - to? ¡Tra - i - ción, tra - i - ción! No

<Sale del teatro, en donde le intenta detener Cíane>

<Sale

Proserpina

Cíane

223

223 es tra - i - ción el que - rer bien. Ci - a - ne, Me - ge - ra, Nin - fas, ¿có - mo no me so - co - rréis? Yo

Cíane deteniendo a Plutón>

<Sale Megera hacia donde está Ascálafo>

Megera

Plutón

227

227 en tu de - fen - sa no fal - to. Yo ja - más te fal - ta - ré. Ci - a - ne, a - par - ta, o tu ru -

Cíane

230

230 i - na ha - lla - rás en mi po - der. No in - ten - tes, Plu - tón in - jus - to, ha - cer la vi - o -

233 Plutón (54)



233 len - cia ley. Tu e - jem - plo di - rá e - res dé - bil o - po - si - ción a mi ser.

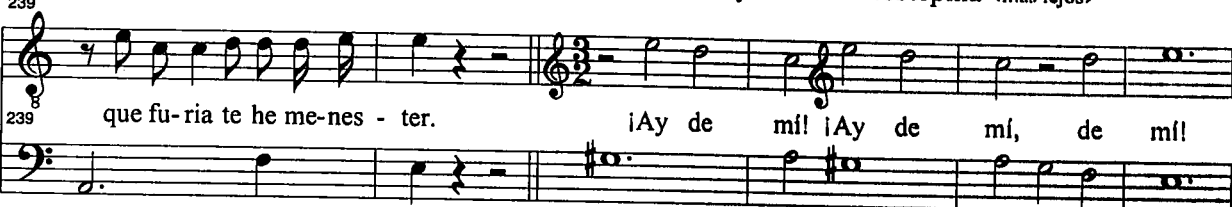
<dando Plutón un golpe se oye ruido como de tempestad y húndense Plutón, Proserpina y Cíane>

236 Megera Ascálafo



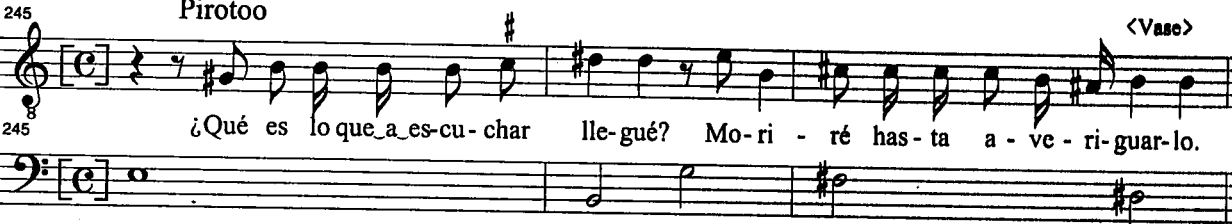
236 Ten - te, ti - ra - no a - le - vo - so, o ró - ben - me a mí tam - bién. Yo por ro - bar quie - ro ha - cer - lo,

239 <cógela y éntrese corriendo> Cíane <lejos> Proserpina <más lejos>



239 que fu - ria te he me - nes - ter. ¡Ay de mí! ¡Ay de mí, de mí!

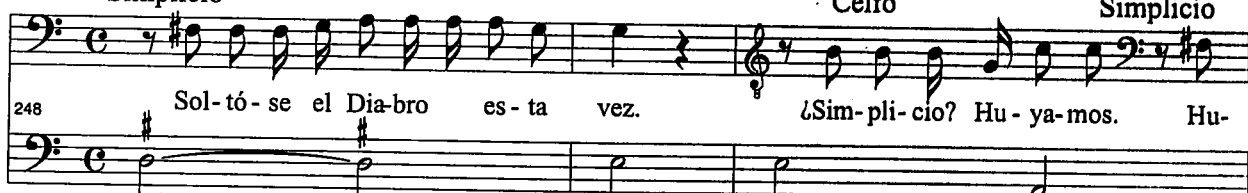
(Sale Piroto <asustado>) 245 Pirotoo <Vase>



245 ¿Qué es lo que a - es - cu - char lle - gué? Mo - ri - ré has - ta a - ve - ri - guar - lo.

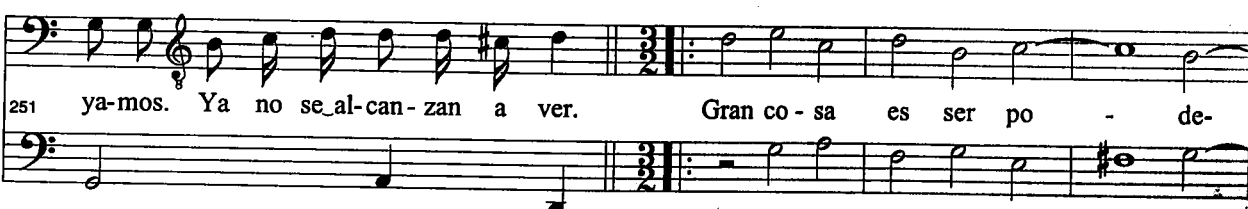
(Salen Simplicio y Celfo)
<Los Rústicos, asustados>

248 Simplicio Celfo Simplicio



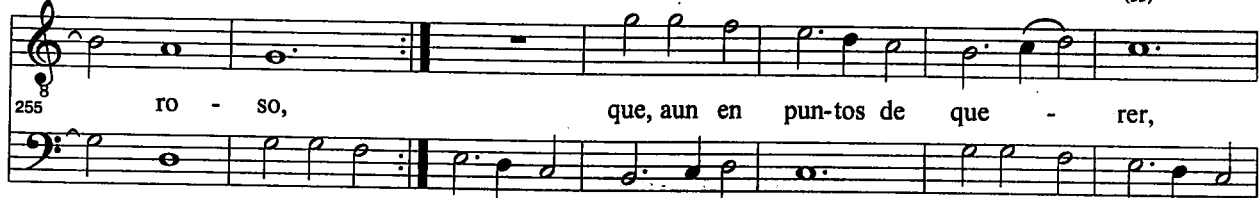
248 Sol - tó - se el Dia - bro es - ta vez. ¿Sim - pli - cio? Hu - ya - mos. Hu -

251 <Vanse> Ascálafo



251 ya - mos. Ya no se al - can - zan a ver. Gran co - sa es ser po - de -

255 (55)



255 ro - so, que, aun en pun - tos de que - rer,

262

262 sin te - mor de que - dar mal, ro - ba, o - fen - de y que - da

269 (56)

269 bien, ro - ba, o - fen - de y que - da bien, y que - da bien.

[Ritornello]

276

276

284

284

292

292

Fin de la Jornada Primera.

<ESCENA PRIMERA. Montes, arboleda y campaña>

(Salen Pirotoo y Salustio)

1 Pirotoo (57)

1 [1ª.] Mis tier-nos a - fec-tos, mis tris-tes fa - ti-gas, mis e-cos a - man-tes, [mis

8 e-cos a - man-tes] o - - - ye, o - ye, Pro - ser - pi - na,

15 [o - ye, Pro - ser - pi - na.] 2ª. Mis gra-ves la - men-tos, mi a - mar-ga por

22 (58) fi- a, mis blan-dos ge - mi-dos, mis blan-dos ge - mi-dos o-

29 ye, o - ye, Pro - ser - pi - na. [o - ye, Pro - ser - pi - na.] 3ª. Mis con-

36 ti - nu-as an-sias, mi an - sio-sa ar-mo - ní-a, la voz de mi llan-to, la voz de mi

43 llan - to o - - - ye, o - ye, Pro - ser - pi - na, [o - ye,

50 Pro - ser - pi - na.] Pro-ser- pi- na, [Pro-ser - pi - na,]

54 vuel-ve, vuel-ve_a tan-to rue- go, vuel- ve, vuel-ve_a tan - to rue- go pues só - lo la_es-pe-
despacio

57 ran-za, pues só - lo la_es-pe - ran-za res - pi - ra por a-lien-to pues

60 só - lo la_es-pe-ran-za, pues só - lo la_es-pe-ran-za res - pi - ra por a-lien-

63 to, res - pi - ra por a - . . . lien - to.

66 Salustio
Pi - ro - to - o, Pi - ro - to - o, vuel-ve, vuel-ve ya en tu_a-

73 cuer - do, vuel-ve, vuel-ve ya en tu_a - cuer - do, pues tu pa - sión yo

80
80 soy quien la pa- . . dez - . co. ¿Qué es lo que bus-cas? ¿No ad-

87
87 vier-tes que en es-to pier - des lo per - di-do y pier-des eltiem - . . po?

94 Pirottoo
94 Dé-ja-me, ig-no - ran-te, que a mi sen-ti- . . mien-to le sir-ve de a - li-vio ver

100 Salustio
100 lo que pa-dez - . . co. E - sas su - ti - le-zas yo no las en-

106 Pirottoo
106 tien - do. A - mor no co - no-cen los vul - ga - res pe - . . chos. Per-

112
112 dí a Pro-ser - pi-na en a - quel fu-nes-to dí - a en que las som-bras me lo

118
118 pre - di - je - . . ron, que mu - cho fal - tan-do de a - ques-te he-mis-

124
 124 fe-rio sus lu-ces, que siem-pre sus-to del Sol fue - . . ron... ¡Oh,-

130
 130 có-mo en los ma-les a-fir-mar po-de-mos que aun sa-ben las al-mas más que

136
 136 los su-ce - . . sos! lo-co y des-lum-bra-do la bus-co y no en-

143
 143 cuen-tro. No ha-llo la cau-sa y llo-ro el e-fec-to. Yo

149 Salustio
 149 mue-ro, Sa-lus-tio. No lo quie-ra Ve-nus, por que no me in-cli-no a tra-

155 Pirotoo
 155 tar con muer - . . tos. Ci-a-a-ne sin du-da ce-lo-sa ha dis-

161 Salustio
 161 pues-to de un mal li-mi-ta-do un do-lor e-ter - . . no. Tú

167

Pirotto Salustio

167 tie - nes la cul - pa. Yo fin - gir no pue - do. Si fue - ras ro - ma - no no di -

173

Pirotto

173 je - ras e - . . . so. Te - se - o me es - cri - be que a - llá to - mó

179

179 puer - to, don - de qui - so e - char - le la pie - dad del ries - . . . go. En

185

Salustio

185 Chi - pre es - tá, y di - ce me bus - ca - rá lue - go. Ju - no lo per - mi - ta, que es mu -

191

Pirotto

191 jer de se - . . . so. Yo mue - ro, Sa - lus - tio, a - man - te di -

198

198 cien - do pa - ra que mis vo - ces, pa - ra que mis vo - ces

204

(59)

204 di - gan, di - gan por quién mue - ro, di - gan por quién mue - ro:

211
8 Pro-ser - pi - na, [Pro-ser - pi - na,] vuel - ve, vuel - ve_a tan - to

211

214 despacio

214 rue-go, vuel-ve,vuel-ve_atan-to rue-go pues só-lo la_es-pe - ran - za, pues só - lo la_es-pe-

214

217

217 ran - za res - pi - ra por a - lien - to pues só - lo la_es-pe-ran-za, pues

220

220 só - lo la_es-pe-ran-za res - pi - ra por a - lien - to, res - pi - ra por

<dentro los Rústicos>

223 Celso

223 a - . . lien - to. Sim - pli - cio, es - cu - cha,

223

226 Simplicio Celso

226 es-pe-ra. No hay qué ha - blar,que a mí pro-pio no me es - pe-ro. ¿A tu_a-mi-go no_a-

226

229 Simplicio Pirotto Salustio

229 guar-das? Nun-ca guar-dó co-rres-pon - den-cia el mie-do.¿Quién nos ha in - te-rum-pi-do? Los

229

<salen y al salir los detienen Pirotoo y Salustio>

232 Celfo Pirotoo Simplicio

232 Rú-s-ti-cos, que a-quí lle-gan hu-yen-do. Aun-que hu-yas más te al-can-zo. ¡De-tén-te! ¡Ay,

235 Salustio Celfo Pirotoo Salustio

235 tris-te! ¡A-guar-da! To-do-tiem-blo. No te_a-sus-tés, Sim-pli-cio. Cel-fo, ¿de qué te_a-sus-

238 Pirotoo

238 tas? Co-bra a-lien-to. De-cid-me, ¿qué os o-bli-ga a ve-nir de es-te mo-do? Soy de

241 Simplicio Celfo Simplicio

241 hie-lo. Cel-fo lo di-rá. Y có-mo. Pues ya no lo di-

244 Celfo Simplicio Pirotoo <enojado> Celfo

244 rá. De-cir-lo pien-so. Va, en-tre los dos. Vi-lla-nos. Ya em-pie-zo a ha-

246 Simplicio

246 blar. Y yo a ha-blar es-co-pien-zo.

Sigue Celfo y Simplicio,
cada uno diciendo
su copla.

248 Celfo

8 [1] Bien sa-bes que per-di-mos la gran Ser-pi-na,
[3] De su per-di-ción nun-ca su-pi-mos na-da,
[5] No vien-do de en-con-trar-la nin-gún ca-mi-no,
[7] To-do rin-cón mi-ran-do, se-gún se cuen-ta,
[9] No por-que nos co-noz-ca Ce-res, que asu-hi-ja
248 [11] Y lo cier-to es que Ce-res, con gran-de pe-cho,

254

pues tam - bién hay dei - da - des que an - dan per - di - das.
 pe - ro sí que a - quí Ce - res la vuel - ta da - ba.
 e - chó mi Do - ña Ce - res por e - sos tri - gos.
 diz que co - rrien - do mun - do va co - mo tie - rra.
 ser - vi - mos des - pués que e - lla de - jó es - ta is - la.
 e - cha de mon - te en mon - te por e - sos ce - rros.

254

260 **Simplicio**

[2] Por más que la bus - ca - mos nun - ca pa - re - ce,
 [4] Co - mo no ha - lló la mo - za có - le - ra vier - te,
 [6] Del Et - na to - mó te - as bien en - cen - di - das,
 [8] No - so - tros, que tal vi - mos de te - mor lle - nos,
 [10] Mas co - mo nun - ca el mie - do tie - ne al - be - dri - o,

260

266

por - que muy mal se ha lla quien bien se pier - de.
 por - que es muy ma - la bur - la pa - ra quien sien - te.
 y sa - lió por Tri - na - cria que e - cha - ba chis - pas.
 tu - vi - mos por do - nai - re sa - ber co - rrer - nos.
 sin pen - sar por qué hu - ya - mos pien - so que hu - i - mos.

266

(60)

272

272

Pirototo

Ca - llad, ca - llad, que mi llan - to, en - tris - te que - bran - to

272

(61)

276

276

ca - llad, ca - llad, que mi

276

280 (62) (63)

llan-to, en tris-te que-bran-to y a-mar-go la-

284

men-to, ol-vi-da el a-lien - - - - to,

288

y quie-re en las an-si-as que a-man-te res-pi-ro, res-

292 (64)

pi-ro que sea pie-dad del do-lor el sus - pi-ro, el sus - pi-ro.

295 Celfo Ceres (dentro) Simplicio

295 El hom-bre es tá me-dio lo - co ¡Pro - ser - pi - na! Pe - or es es - to.

298 Pirotoo Celfo Simplicio (65)

298 ¿Es - ta no es la voz de Ce-res? Di - ga - lo lo que yo tiem - blo. Mi tur - ba - ción lo de -

301 Salustio (66)

301 cla-re. Se-ñor, no hay que de - te - ner - nos, pues no con - vie - ne que Ce - res te ha - lle en tu pa - sión en -

305 Pirotoo

305 vuel - to ni se - pa an - das por su hi - ja en las man - ti - llas de Ve - nus. Bien di - ces;

308

308 va - mos, Sa - lus - ti - o, que aun - que co - noz - ca que mue - ro, quie - ro que el A - mor o -

311 Ceres <acercándose>

311 bli - gue el cul - to de mi si - len - cio. Mas se - gui - ré - la a lo lar - go. ¿Pro - ser -

314 Celfo Simplicio

314 pi - na? A hu - ir no a - cier - to. Ni yo tam - po - co; es - con - di - dos en - tre es - tas ma - tas que - de - mos

318

Celfo

Simplicio

318 mien-tras Ce-res pa-sa Ay, po-bre de mí. Es-cón-de-te_a - quí pres-to.

<escóndense>

<ESCENA II

Sale Ceres>

320 (67) Ceres

Celfo

Simplicio

Ceres

320 ¿Pro-ser - pi-na? ¿Pro-ser - pi-na? ¿si nos vio? Re-sue-lla que-do. No ha-llo_in-di-cio,

325

325 no ha-llo se-ña de_a - li-vio_a mi des-con-sue-lo. to-dos hu-yen de mi

328

328 vis-ta y mi do-lor, y mi do-lor só-lo_en-cuen-tro.

332

(68)

332 [Ceres]
Es-cu-chad, es-cu-chad, mor-ta-les, la voz de mis ma-les.

(69)

336

336

336

336

Es - cu - chad, es - cu - chad, mor -

(70) (71)

340

340

340

340

ta - les, la voz de mis ma - les. Sen - tid a - pia -

344

344

344

344

da - dos mis ad - ver - sos Ha - - - - - dos,

(72)

348

348

348

348

pues veis no con - tras - ta al con -

351

351

351 tra-rio des-ti - no ni hu-ma-no po-der ni su - pue-to di - vi-no,

354 (75)

354

354

354

eco

[Ceres]

pi - na pi - na

di - vi - no. ¿Pro-ser-pi-na? [¿Pro-ser - pi - na?]

358

Só - lo me res - pon - de _ el E - co Pier - do la voz fa - ti - ga - da

361

361 cuan - do la_a - flic - ción au - men - to. Si no hay pie - dad pa - ra Ce - res,

364

364 i-ras,dio-ses, i-ras,Cie-los, a mi llan-to siem-pre im - pí-os, siem-pre sor-dos a mis

367

rue-gos, i-ras, cie-los, i-ras, dio-ses; mas, ay, que en mi des-con - sue-lo, con lo_e-fi-

370

caz del do-lor, la voz ce-de_al de - sa - lien - to. Re - ti - rar - me de - ter-

373

mi - no mi des - ti - no pro - si - guien-do, por si ha-llo no - ti - cia o ha-llo en mi a-

376

<éntrase y va diciendo>

ho - go mi re-me-dio. La_im-pe - ne - tra - ble as - pe - re - za los pa - sos va_en-tor - pe-

379

cien - do. Es - te, sin du - da, es el si - tio a - don - de lle - gué pri - me - ro,

382

mas lo_in-trin - ca-do del mon-te la sen-da per-der me_ha he-cho ¡Oh, qué mal ti - no e - jer-

385

ci - ta de un do-lor gra-ve_el ex - ce-so! Ve-ré si por a - quí al - gu - no que pue-da gui-

388

<vase>

ar - me en-cuen-tro, por-que la sed y el can - san-cio van mi con-fu - sión cre-cien - do.

ESCENA III

<Vuelven a salir> los Rústicos.

392 Celfo Simplicio Celfo Simplicio Celfo

392 ¿Fue-se ya? - A-sí lo-i-ma-gi-no. ¿O-is-te-al-go? No, por-cier-to. No sea co-mo de

395 Simplicio Celfo

395 an-tes que se fue y vol-vió tan pres-to. Sea o no, no he de es-con-der-me. Pues ¿por-

398 Simplicio (76)

398 qué? Por-que no quie-ro, se-ño-res, que ha-ya-quien pue-da es-con-der-se ni un mo-men-to con un

401 Celfo

401 hom-bre ton-to, cuán-to sa-le más ba-ra-to el ries-go. Di-go, sim-prón, ¿por qué

404 Simplicio

404 cau-sa aque-so dí-ces? Di-ré-lo. Es cual-quier bo-bo en mi a-

409

409 pre-cio pre-su-mi-do, y ma-ta-rá du-ro y re-ci-o, aun más

417

417 que un en-tre-me-ti-do fon-do en ne-ci-o, fon-do en ne-ci-o.

<Vuelve a salir Ceres>

Ceres

426 Celfo

426 Vossois un muy mal ha - bla-do, y al-go más. Per-di-do_el tien-to y_el ca-

429

429 mi-no, ni el ca - mi-no ni quien me le_en-se - ñe pue-do ha-llar en to-do es - te

432

432 mon-te, cuan-do la sed que pa-dez-co lle-ga_a la úl-ti-ma fá-ti-ga. A - llí dos rús-ti-cos

436 Celfo

436 veo. ¿Ah, vi-lla-nos? A - ca - bó-se. - A - un-que me ma-te me huelgo. Tal sois

439 [Celfo] Ceres

439 vos. Y tal sois vos. ¿No res-pon déis? Si, por cier-to, mas con el sus-to yo pro-pio no me

442 Ceres

442 ha-llo en to-do yo mes-mo. ¿De qué os tur-báis? ¿De qué hu-ís? No es na-da, que_essol res-

445 [Simplicio] Ceres

445 pe-to de ver vuestra gran fe-gu-ra.Fue-go, qué o-jos que e-cha Fue-go. De-cid-me, ¿sa-béis vo-

448 a dos
Celfo

448 No-so-tros na-da sa-be-mos. Ceres Simplicio

448 so-tros...? No-so-tros na-da sa-be-mos. ¿El ca-mi-no no sa-béis? Sí, so-lí-a-mos sa-ber-lo,

451 Ceres <irritada>

451 pe-ro se nos ha ol-vi-da-do. Vi-ve Jú-pi-ter su-pre-mo que os ma-te, rús-ti-cos

454 Simplicio (77)

454 vi-les. No os can-séis, Se-ñor-a, en e-so, que co-mo el mie-do o-jos ten-ga el ca-

457 Ceres

457 mi-no_a-cer-ta-re-mos. No te-máis; gui-ad-me, a-mi-gos, ha-cia al-gu-na fuen-te

460 Celfo

460 pres-to, por-que la sed ya me rin-de. Ven-ga, que la lle-va-re-mos a_u-na muy her-mo-sa y

463 Ceres Simplicio

463 cla-ra que no_es-tá del mon-te le-jos. An-dad a-pri-sa, id de-lan-te. E-so no, va-ya pri-

466 Ceres <agárralos con ira> Simplicio Celfo Ceres

466 me-ro su mes-ted, que_es más ra-zón. ¿Mis i-ras no tem-bláis? Que-do. Que-di-to. Se-

a dos
Celfo

469

Simplicio Ya i-mos Ceres

469 réis mi es - tra - go. Ya i-mos. Dio - ses e - ter - nos,

472

472 [Dio-ses e - ter-nos,] ¿qué os hi - zo Ce-res, que tan - to con-tra Ce-res ha-

Celfo

475

Simplicio Dio - ses te-

475 beis he - cho? Dio - ses mun - da - nos,

480

480 rre - nos, ¿qué hi - zo Cel-fo pa - ra

480 ¿qué hi - zo Sim - pli - cio pa - ra

485

485 que a - sí los an - den per - si - - guien - do?

485 que a - sí los an - den per - si - - guien - do?

1

5

ESCENA IV

<Del Infierno. Dentro ruido de cadenas, la Fragua de Vulcano e instrumentos músicos, y van saliendo Plutón, Proserpina, Megera, Ascálafo y acompañamiento.>

10 Una voz (de dentro)

10 Mu-rien-do de mi vi-da mi muer-te es- toy vi-vien-do, por-que vi-vo no más de mi tor-

14 Otra voz

14 men - to. Ja-más a - li - vio es - pe - ra es-te_a - fli - gi - do, que_a-ún se le

18 Proserpina

18 ha-ce a-flic-ción su pro-pio_a - li - vio. Ca-llad, ca-llad,

23 (78)

23 sus - pen-ded, sus - pen-ded el can-to, que_a-sí au-men-

27

27 táis mi pa-sión, y_en un tier-no co-ra-

30

30 zón no hay co-ra-zón pa-ra tan-to, y_en un tier-no co-ra-

33

33 zón no hay co-ra-zón, no hay co-ra-zón pa-ra tan-to.

37

Plutón

37

[1] - Juz - gan - do que os di - ver - tía, yo su voz no em-
 [2] Pe - did, man - dad sin re - pa - ros, por - que es enmi-a-
 [3] Quien a - do - ra con - ver - dad, que por a - que - llo
 [4] Pues si es - to se lle - ga a ver en quien sin po-
 [5] Si gus - to al - gu - no no en - cie - rra a - ques - te
 [6] a mi voz so - la ve - réis que se re - du-
 [7] Y por - que le ha - llen, Se - ño - ra, las flo - res
 [8] la mú - si - ca en dul - ce y pu - ra u - nión de
 [9] Y en fin, A - mor ad - mi - rar - se en vos sa-

37

42

42

ba - ra - cé, pe - ro a - ho - ra tro - ca-
 mor di - cho - so el ca - mi - no más glo-
 que a - do - ra no ha ce a - un más de lo que ig-
 der - se mi - ra, ¿qué ha - ré yo a quien so-lo ad-
 huer_to pro - fun - do que es la bó - ve - da del
 cen a es - tas de Tri - na - cria las flo-
 que os vie-ren ser al - ma de su ro - si-
 vo - ces sua - ves, ha - rá que en - cuen - tren las
 brá, vien-do ha - cer lo que en la voz del po-

46

ré su tris - te - za en a - le - - grí - a.
 rio - so la sen - da del a - gra - - da - ros.
 no - ra la co - mún po - si - bi - - li - dad,
 mi - ra lo in - men - so de su po - der?
 mun - do, fo - so_a - me - no de la tie - rra,
 res - tas por que re - go - ci - jo ha - lléis.
 cler, de sus a - li - en - tos au - - ro - ra,
 a - ves la_es - cue - la de la dul - - zu - ra,
 der só - lo es ca - paz de_ex - pli - - car - se.

51 Proserpina

Tan o - bli - ga - do, Se - ñor, vues - tra_a - ten - ción me ha - lla_a - quí, que en mues - tra de que es a -

54

sí lo_a - cep - ta to - do mi_a - mor, y que es com - pla - ce - ros ha - llo lle - gan - do_a con - si - de -

57

rar que es dar a quien sa - be dar la_o - ca - sión pa - ra lo - gra - llo. Ve - a

60

yo lue - go_el e - fec - to, no es - cu - cha_es - ta tris - te cal - ma que se pe - ga mu - cho_al al - ma de la

63

mú - si - ca_el a - fec - to. Dé - ba - os la trans - for - ma - ción de_es - te si - tio y sus ho -

66 Plutón

66 rro-res. E-so in-ten-to. ¡Ah, e-je-cu-to-res del Im-pe-rio de Plu-tón!

(Salen dos hombres)

70 <los dos>

70 ¿Qué man-das?

70 Plutón

70 ¿Que man-das? Que trans-for-méis de Tri-na-ria

72 <a ella>

72 en los a-me-nos cam-pos es-tos hon-dos se-nos. Hoy mi po-tes-tad ve-réis.

6 76

75 <los dos> hombres

75 Lo que in-ten-tas en A-ver-no vuel-ve y mi-ra e-je-cu-ta-do.

75 [Lo que in-ten-tas en A-ver-no vuel-ve y mi-ra e-je-cu-ta-do.]

<mútese el teatro a los campos de Trinacria>

77 Ascálafo

77 A-pren-da to-do cri-a-do a ser-vir en el In-fier-no. A-quí me-re-cen re-nom-bres. ¡Oh, lo

81

81 que un mor-tal hi-cie-ra en el mun-do si tu-vie-ra u-no de es-tos gen-til-hom-bres.

84

So - lem - nes jú - bi - los,

fes - ti - vos cán - ti - cos,

re - sue - nen

89

jú - bi - los,

cán - ti - cos,

cé - le - bres,

ad - mi - ren clá - si - cos,

94

sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

cé - le - bres, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

clá - si - cos, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

99

99

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

99

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

99

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

99

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

104 **Plutón**

104

Con lle - gar vues-tra_a - le - grí - a mú - si - ca y flo - res a ver, cre - cen és - tas de pla -

107

107

cer lo que_a - que - llas de_ar - mo - ní - a. Ved,pues, si a - ques-to cau-sáis, Se - ño - ra, a quien

110

110

só - lo_os mi - ra, ¿qué ha - rá_a_un al - ma que res - pi - ra de lo que vos a - len - táis?

114 **Proserpina**

114

Mi gus - to ya sin e - no - jos por mi os di - rá lo que_es jus - to, que_es

117

117

más e - le - gan - te_el gus - to cuan - do le par - lan los o - jos.

120

Ce - se_el ho - rri - so - no

120

fu - ror del Bá - ra - tro,

120

y_has - ta lo

120

8

125

Jú - bi - los,

125

cán - ti - cos,

125

fú - ne - bre

125

8

res - pi - re plá - ci - do.

130

sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

130

sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

130

cé - le - bres, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

130

8

clá - si - cos, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

135

135

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

135

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

135

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

135

ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

140

Plutón

140

Ya que os ha - lláis sin fa - ti - ga, os su - pli - co os di - vir - táis y. pues li - cen - cia me

143

143

dáis de a - cu - dir a lo que o bli - ga de mi su - pre - mo po - der el cui - da - do vi - gi -

146

Proserpina

146

lan - te, voy a ha - cer en ca - da ins - tan - te mé - ri - to pa - ra vol - ver. Id en buen ho - ra, cre -

150

Plutón Ascálafo Plutón

150

yen - do que que - dais siem - pre con - mi - go. Soy fe - li - ce. Y yo tes - ti - go. ¿As -

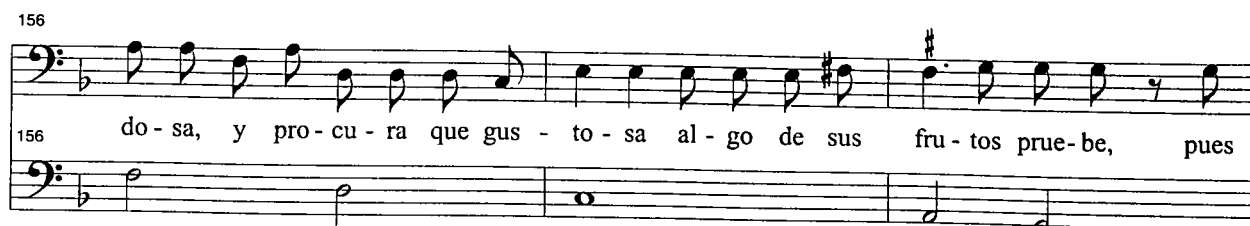
153

<aparte los dos> Ascálafo Plutón

153

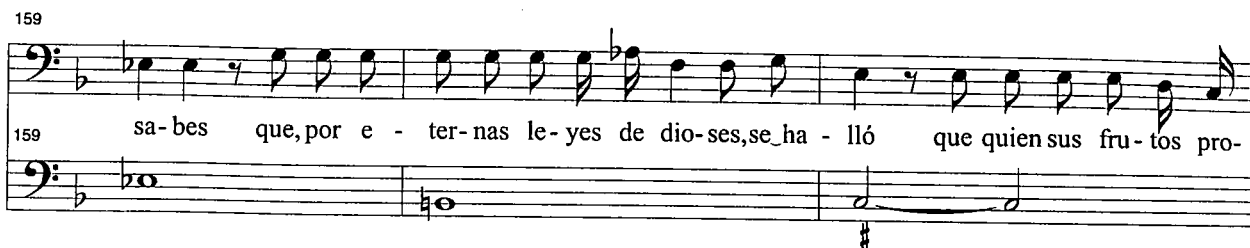
cá - la - fo? Ya te a - tien - do. Tu a - ten - ción la a - sis - ta y lle - ve por e - sa sel - va fron -

156



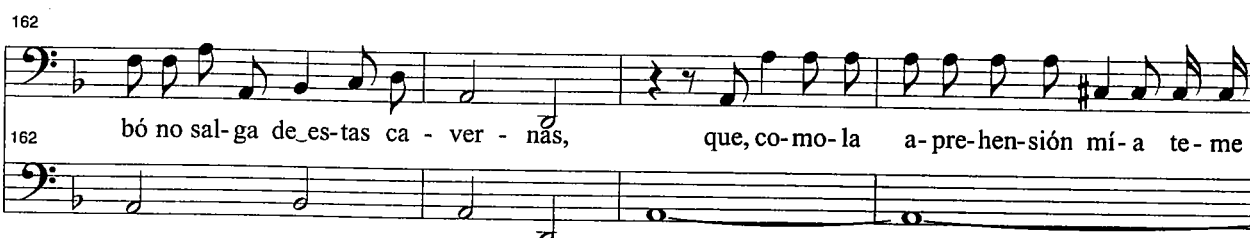
156 do - sa, y pro - cu - ra que gus - to - sa al - go de sus fru - tos prue - be, pues

159



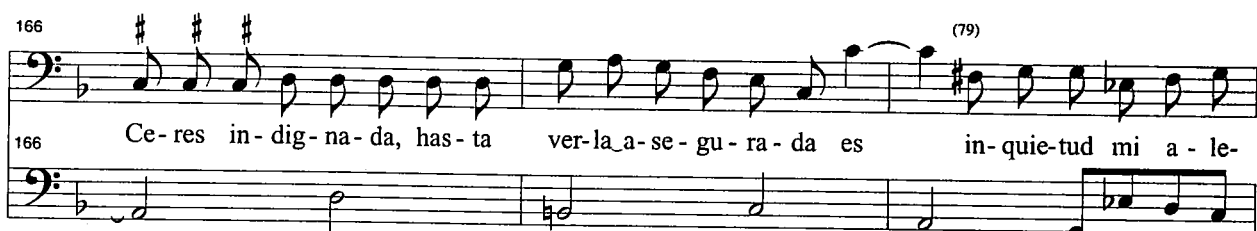
159 sa - bes que, por e - ter - nas le - yes de dio - ses, se ha - lló que quien sus fru - tos pro -

162



162 bó no sal - ga de es - tas ca - ver - nás, que, co - mo - la a - pre - hen - sión mí - a te - me

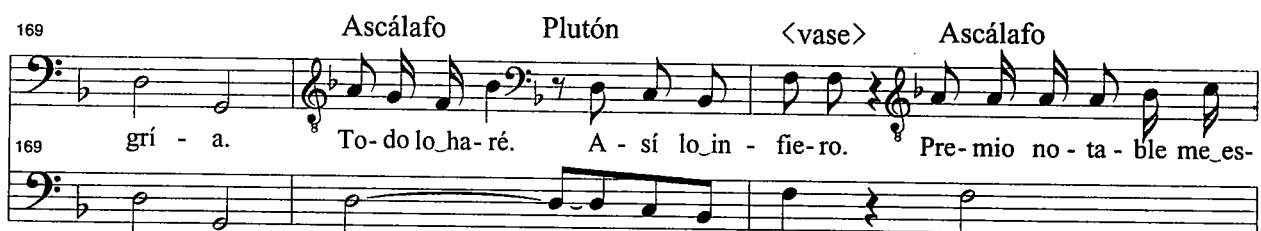
166



166 Ce - res in - dig - na - da, has - ta ver - la a - se - gu - ra - da es in - quie - tud mí - a le -

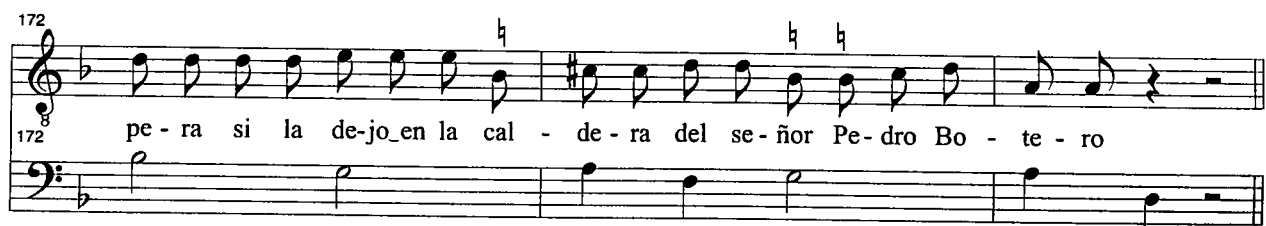
169

Ascálafo Plutón <vase> Ascálafo



169 grí - a. To - do lo ha - ré. A - sí lo in - fie - ro. Pre - mio no - ta - ble me es -

172



172 pe - ra si la de - jo en la cal - de - ra del se - ñor Pe - dro Bo - te - ro

<voz sola>

175

No_hu-ya_el fa - mé - li - co

175

mí - se - ro Tán - ta - lo,

175

ni_el cris - tal

175

8

<Coro a 4>

180

Jú - bi - los,

180

cán - ti - cos,

180

lí - qui - do

180

ni_el fru - to cán - di - do.

180

8

(80)

(81)

185

sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

185

sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

185

cé - le - bres, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

185

clá - si - cos, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

185

8

190

190 ám - bi-to, sue - nen dul - cí - so-nos por to - do_el ám - bi-to.

190 ám - bi-to, sue - nen dul - cí - so-nos por to - do_el ám - bi-to.

190 ám - bi-to, sue - nen dul - cí - so-nos por to - do_el ám - bi-to.

190 ám - bi-to, sue - nen dul - cí - so-nos por to - do_el ám - bi-to.

195 Proserpina

195 As - cá - la - fo, de mi_a-fec - to te re - ti - ras sin

198 Ascálafo

198 ra - zón. Se - ño-ra, es que soy bu - fón con mu-chí-si-mo res-

201 Megera

201 pe - to. Lo her - mo - so de_es-ta ri - be - ra

204 Proserpina

204 ya por ver-te se fa - ti - ga. Va - mos, la mú - si-ca

207

207 si - ga. ¡Oh, quién a su ma-dre vie - ra! Pe - ro el ca-

210

llar y el fin-gir es lo que me ha de im-por-tar has-ta

213

que lle-gue a es-tu-diar la cien-cia del con-se-guir.

Coro <voz sola>

216

De-je la tí-si-ca ham-bre a-quel pá-ja-ro que el gran-de ar-

<Coro a 4>

221

Jú-bi-los, cán-ti-cos, tí-fi-ce co-me en el Cáu-ca-so.

226 sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

226 sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

226 cé - le - bres, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

226 clá - si - cos, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el

231 ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

231 ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

231 ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

231 ám - bi - to, sue - nen dul - cí - so - nos por to - do_el ám - bi - to.

236 Ascálafo <a Megera> Megera

236 Dí - ga - me, dí - ga - me, íc - o - mo la va? Yo me

241 Ascálafo

241 sien - to, yo me sien - to bien ha - lla - da. Cual -

246

246 quie - ra due - ña ro - ba - da se ha - lla muy bien, se ha -

251
lla muy bien por a - - cá, cual - quie - ra due-

251

256
ña ro - ba - da se ha - lla muy bien se ha-

256

260
lla muy bien por a - - - cá.-

260

<vanse>

[Ritornello]

264

264

264

269

269

269

ESCENA V

<Campos, montes y fuente en medio de la escena, Aparece Ceres dormida, sentada junto a una fuente, y canta Cíane dentro, como que sale la voz de la fuente misma.>

1

Cíane

1 ¡Ay, ay de_a-que-lla_in-fe-li-ce, que_a-un la_muer-te la_a-

5

5 rro-ja lo que vi-ve, con que en el mal que sien-te

9

9 só-lo sa-be_ig-no-rar si es vi-da o muer-te!

12

Ceres

12 ¿Qué voz, ay de mí, ha_in-que-ta-do mi sue-ño? Pe-

15
ro ¿qué di - go? Mal ha - ya el sue - ño si pue - de i - ma - gi - nar que esa - li -

19 (82)
vio, que en la pe - na que el pun - to ha in - tro - du - ci - do aun

25
lle - ga el a - len - tar a ser de - li - - - to. Mi fue - go tem -

31 (83)
pló e - sa fuen - - - te, y al pun - to, su va - por frí - o y hú - me -

34 sigue
do de la fa - ti - ga pi - dió la cuen - ta a los sen - ti - dos,

38
sien - do el re - pa - ro de un do - lor pre - ci - so im -

43 <Sale Pirotto sin ser visto de Ceres> Pirotto
pí - a du - ra - ción de un mal im - pí - o. Si - guen - do a Ce - res, a

49
 49⁸ Ce-res con la dis-tan-cia he per - di-do, y sien-do a-flic - ción no ha-llar-

52
 52⁸ la, es el se - guir - - - la de - li - rio.

56
 56⁸ Pe-ro a-quí es - tá, y al sus-to re - du - ci - do, ig-

61
 61⁸ no - ro lo que te - mo y lo que si - - - go.

66 Ceres
 66 Si i - do se ha - brán los vi-lla - - - nos, que aun-que al pre-mio

69
 69 per-sua-di - - dos, ya se-gu - ros, me o-fre-cie-ron ser mi

72
 72 guí-a has-ta el ca-mi - no, pre-su-mo que has-ta en es-to mi des-ti-

78
no cir-cuns - tan - ci - as a - ña-da al pre - ci - - pi - cio.

84

87 Ceres
Mas, ¿qué ru - i-do en-tre las a - guas de a-que-sa fuen-te he sen - ti-do? ¿Si es ha-bi - ta - ción

90
de al-gu - na nin - fa des - te fres-co si-tio? Sí, que el e-

93
co so - - - no-ro del prin-ci-pio en el cris - tal se es-cu-cha re - pe - ti-do.

97
97 Cíane
¡Ay, ay de a-que-lla in-fe - li - ce, que a-un la muer-te la a-

101 rro - ja lo que vi - ve, con que en el mal que sien - te

105 só - lo sa - be ig - no - rar si es vi - da o muer - - te!

108 Cía - ne es y con - mi - go ha - bla que en mí so - la ve -

114 ri - fi - co que de mo - rir lo in - ca - paz ha - ce al tor -

120 men - to a - tre vi - do, pues si no ya el es - pí - ri - tu que a -

127 ni - mo de mis lá - gri - mas fue - ra des - per - di - cio.

134 Pirototo

134 ¿Qué es es-to, Cie-los, qué es-cu-cho? Cia-a-ne es (mor - tal res-

137

137 pi-ro). An-sias, a-ten - ción, que es tiem-po de a-pro-ve - char los sen-ti-dos y a-pu-

140 (85)

140 rar en los ma-les, que i-ma - gi - no si en la mis-ma pa - sión ca-be el a - li - vio.

<Ilégase a la fuente Ceres> (86)

143 Ceres

143 Ná-ya-de, de-ja al ins - tan - te e - se cen-tro cris - ta-

150

150 li - no, que es Ce-res quien lla-ma y quiende o ir. te he - ló los sus-

157

157 pi - ros, y di - me, a - si los ha-dos muy pro - pi - cios te

<sale de la fuente Cíane>

163 Cíane

163 se - an, mis des - di - chas. Ya las di - go.

170 <aparte>

170 Ay, in-gra-to Pi-ro - to-o, cuán-to por tí he pa-de - ci-do, pues por sen-tir - u-nos

173 Pirototo

173 ce - los e - ter - na cár - cel ha - bi - to. O - yen - do su pa-

176

176 sión el llan-to mío da de mi o - bli - ga-ción tier-nos in - di - - - cios.

179 Cíane (87)

179 Di-vi-na, gran ma-dre, Ce-res, yo_a-que-lla_in-fe-li-ce_he si-do que tus pe-nas, y mis

182

182 pe-nas en os-cu-ra pri - sión gi - mo fe-liz, des - pués que tu dei-dad he vis-

186

186 to, pues lo-gra-ré la voz que te de - di - co. Y, di-gre-sio - nes de-

190

190 jan-do, quea_un tris-te sus-pen-so_o - í-do só-lo ha-blár-le en sus con - go-jas, de-co-ro-so ha-ce el es-

193
ti - - lo, que es fal - tar al res-pe-to com-pa - si-vo fa-ti-gar la a-ten-

197
ción de un a-fli-gi - do, te di - ré có-mo Plu - tón,

203
dios de los Rei-nos Es - ti-gios, ro - bó la gran Pro-ser - pi-na de a - ques - tos

210 Ceres <aparte>
cam-pos flo ri - dos. ¿Qué oi-go, dio - ses, qué oi-go? I - ras res-

217 Pirototo <aparte>
pi - ro. ¿Qué es-cu-cho, Cie-los? Sin a - lien-to a - ni - mo.

224 Ciane
[1] Fue la cau-sa que, lle - gan-do a Tri-na-cria por mo - ti-vos que ig-no-ré, viosus her-mo-
[2] No fal-té cuan-do lo su-pe al cor-dial vín-cu-lo an-ti-guo, que en mi fe tu con-fi-
[3] Pa-sar in-ten-tó por es-te cón-ca-vo her-mo-so al a-bis-mo, ha-ciendo a tu a-mar-ga
[4] Con la ra-zón y los bra-zos ven-cer qui-se su de-sig-nio, mas su po-der i-ri-

227
su - ra, que os - ten - tó el Cie - lo pro - di - gio, y al co - no-
an - za pre - cep - to in - vio - la - ble hi - zo, y por es-
hi - ja ma - lo - grar dul - ces ge - mi - dos, con - tra cu-
227 ta - do ar - dió en fue - go más ac - ti - vo, por-que hi-rien-

230

cer-se al cie-go dios ven-di-do de un in-sul-to hi-zo cie-go un sa-cri-fi-cio.
 to han los dio-ses per-mi-ti-do que lo-gre mi dis-cul-pa con tu_a-vi-so.
 yo fu-ror mi ce-lo_al-ti-vo ro-bus-tos-lle-gó a ver sus fla-cos brí-os.
 230 do la tie-rra lo-gró_ím-pí-o, mi ru-i-na y su_in-tento_a_un tiem-po mis-mo.

234 [Cíane] Ceres

Des-de_en-ton-ces... Ca-lla, ca-lla, que de-cir tan-to has po-di-do que ya a

237 (88)

237 cuen-ta de mis i-ras vi-ve to-do lo que vi-vo; y_a-quel do-lor in-to-le-

240 <enfurecese>

240 ra-ble_al_jui-cio pa-sa, [pa-sa] des-de do-lor a ser de-li-rio. Mal ha-yan a-mén los

244

244 cam-pos de Tri-na-ria y su dis-tri-to, ár-bo-les, plan-tas y flo-res, fru-tos, mie-ses, mon-tes, ri-os,

247

247 sien-do lo ve-ge-ta-ble y sen-si-ti-vo del tó-si-go a-bra-sa-do que res-pi-ro.

250 Pirotoo Ceres

250 E-so sí, sa-gra-da Ce-res, fue-go te den mis sus-pi-ros. Ple-gue

253
a los di-vi-nos dio-ses, o ple-gue a mi ser di-vi-no, que has-ta el sol, ai-res,

256
llu-vias y ro-cí-os true-que-n lo sa-lu da-ble a lo no-ci-vo, sien-do e-jem-plo mi-se-

259
ra-ble, pa-drón e-ter-no que es-cri-to ten-ga, en mor-tal e-pi-ta-fio, que a-sí

262
ya-ce a mi cas-ti-go, que cuan-do a Pro-ser-pi-na a-quí he-per-di-do a-ún re-ce-lo pie-

265
dad lo que me i-rrí-to. *Cíane* De-o-ir-me, Se-ño-ra a-ca-ba y co-no-ce-

268
rás que es fi-jo que no hay nin-gún des-con sue-lo que no trai-ga al-gún a-li-vio, que tu

271
hi-ja, el ho-rror ya di-ver-ti-do, la tris-te-za con-vier-te en re-go-ci-jo.

275
 275 cuan-do co-rro por el hon-do cen-tro-os-cu-ro que ca-mi-no veo que sus a-le-

278
 278 grí-as ha-cen de la o-fen-sa ol-vi-do, y la ver-dad su-

281
 281 pues-ta que pu-bli-co ce-sar pue-de tu_e-no-jo ven-ga-ti-vo. Rei-na es...

284 Ceres
 284 Ce-sa, no pro-si-gas, que_a-fec-to im-pru-den-te ha si-do a-pli-

287
 287 car a u-na lo-cu-ra lo que cre-ce un des-va-rí-o, que si es cier-to_el o-

(89)
 290
 290 pro-bio que_a-ve-ri-guo, lo que llo-ré des-gra-cia ha-llo de-li-to. ¿Po-si-ble

293
 293 es que Pro-ser-pi-na no_e-che de me-nos mis ca-ri-ños? No es po-

296

296 si- ble, an- tes es par- te de un cau- to, pru- den- te ar- bi- tri- o, y pues la voz mi

299

299 llan- to ha sus- pen- di- do, há- ga- se él voz, ya que mi voz des- hi- zo.

303 Pirototo

303 Des- pa- cio, pe- nas, des- pa- cio, que en los

308

308 ce- los que ya fin- jo aun no sa- brá a mi con- go- ja

314

314 con- ten- tar mi pre- ci- pi- cio, y no es en ac- ci-

320

320 den- te tan es- qui- vo tri- un- fo la pro- pia vi- da que

326 Cíane

326 le rin- do. Su- pues- to, di- vi- na

332
 332 Ce - res, que oi - go lo que te las - ti - mo, por que tus

338
 338 an - sias no au - men - te mi pre - sen - cia, me re - ti - ro, y en mis per -

345
 345 di - das a - guas so - li - ci - to ver si a - li - via tu

351 Ceres
 351 llan - to el llan - to mí - o. Yo te lo a - gra - dez - co, Nin - fa,

358 Pirototo
 358 por - que tu ce - lo he ad - ver - ti - do. Y yo que o - yen - do tu a - cen - to

365 Ceres
 365 pu - bli - ca - ré mi mar ti - rio. Ve - te en paz, y re - pi - te, pues

372
 372 re - pi - to, la dul - ce voz que so - la por mí di - jo:

190

Los tres

379 Cíane

379 Cíane

¡Ay, ay de a - que - lla in - fe - li - ce, que a - ún la muer - te la a -

379 Ceres

¡Ay, ay de a - que - lla in - fe - li - ce, que a - ún la muer - te la a -

379 Pirotoo

¡Ay, ay de a - que - lla in - fe - li - ce, que a - ún la muer - te la a -

379

386

rro - ja lo que vi - ve, con que en el mal que sien - te

386

rro - ja lo que vi - ve, con que en el mal que sien - te só - lo

386

rro - ja lo que vi - ve, con que en el mal que sien - te

386

393

só - lo sa - be_ig - no - rar si es vi - da_o muer - te, si es vi - da_o

393

sa - be_ig - no - rar si es vi - da, si es vi - da_o muer - te, só - lo sa - be_ig - no - rar, só - lo

393

só - lo sa - be_ig - no - rar, só - lo sa - be_ig - no - rar, si es vi - da_o muer -

393

400

muer - te, si es vi - da_o muer - te, si es vi - da_o muer - te!

400

sa - be_ig - no - rar si es vi - da, si es vi - da_o muer - te!

400

te, só - lo sa - be_ig - no - rar si es vi - da_o muer - te!

400

Pirottoo

406
8
406

Ya que Ci - a - ne se o - cul - ta re - ti - rar - me yo

412
8
412

es pre - ci - so a ex - pli - car un sen - ti - mien - to que nun - ca co -

418
8
418

no - ce al jui - cio. Dé - ba - os, pues, com - pa - sión, ha - dos im -

425
8
425

pí - os, pues os con - sa - gro lo que no re - sis - to. <vase>

432
8
432

Ay de mí, ay de mí, o - tra y mu - chas ve - ces; pe - ro, ¿có - mo yo me

436
8
436

rin - do si es - tá en Jú - pi - ter su - pre - mo de los dio - ses el do - mi - nio,

439
8
439

y no que - rrá que que - de per - mi - ti - do el sa - crí - le - go ro - bo que e - xa -

442
mi-no? Y a - sí en mi ca-rro, a quien ti-ran a - la-dos dra-go-nes, hi-jos del

445
Vien - to, que en lo li - ge-ro ex-ce-den al Vien-to mis-mo, ir a pe-dir jus-

448
ti-cia de-ter-mi-no con-tra Plú - tón, so-ber-bio y a-tre-vi - do. A tí, a

452
tí, oh Jú - pi-ter, pa-dre om-ni-po-ten-te, su Pro-ser-pi-na Ce-res pi-de ai-ra-da,

456
que es tu hi - ja y su hi - ja, es e - vi-den-te, del a - bis-mo ser

460
de - be li - ber - ta - da. Plu-tón, Plu-tón ha si - do el de - lin-

464
cuen-te; que-de pues su vio-len-cia cas - ti - ga - da, que a - un-que tu her-

468 <vase>

468 ma - no se - a, si es ti - ra - no, pri - me - ro es mi jus - ti - cia que tu her - ma - no.

ESCENA VI

(Salen los Rústicos, atado el uno al otro las manos atrás).

473 Simplicio Celfo

473 No es - tá a - quí. Fue - se a mi ver, que hoy gri - tó con ex - ce - so y lue - go se

476 Simplicio

476 fue. Mi - ra, e - so es o - ir co - mo que - rer. E - lla tu - vo ma - los

479

479 tra - tos, pues gran pa - go o - fre - ció dar y en pues jun - tos nos fue a a - tar, que fue a - tar pe - rros y

482 Celfo <aparte>

482 ga - tos. Cre - er le he - he - cho que e - lla le a - tó, y yo, vien - do - le dor - mi - do,

486 Simplicio Celfo

486 a - tar - nos a - sí he que - ri - do por ven - gar - me. ¿Qué ha - bláis? Yo di - go que son

489 Simplicio

489 fuer - tes ma - les. Cla - ro es - tá y es gran des - dén a - tar dos hom - bres de bien co - mo

492 Celso Simplicio

492 á - gui - las im - pe - ria - les. Ca - llad, ca - llad. ¿Y qué ha - re - mos?

495 Celso Simplicio

495 Ha - blar y an - dar has - ta que al - guien ha - ya. E - so sí ha - ré, mas me -

498 <tira de él> Celso Simplicio

498 jor a - sí an - da - re - mos. Yo os ju - ro que cuan - to pa - sa me lo pa - guéis, es - tad que - do. Si

501 <andan despacio> Celso <hace que tira para

501 yo de - sa - tar - me pue - do ya nos ve - re - mos en ca - sa. A - flo - jo, y ven - gar - me tra - zo.

76

505 desatarse > Simplicio Celso Simplicio <vele desatado>

505 ¡Ay! ¡Ay! ¿Qué es - ce - so? Sa - lió. ¿Cier - to? Ju - rá - ra - lo yo que es - cu -

508 Celso Simplicio Celso

508 rrié - rais vos el la - zo. De - sa - tad - me a mí. ¿Que - réis? A - ca - bad. Son ju -

511 Simplicio Celso <dale>

511 i - cios va - nos... Mi - rad... que no te - néis ma - nos. To - do a - qui lo pa - ga - réis.

514 Simplicio Celfo Simplicio

514 Cel-fo, que-do. Sean tes-ti-gos des-to que lle-gan a ver. ¡Por san

517 Celfo <dale> Simplicio Celfo

517 Ba-co! Es me-nes-ter que ha-blen muy bien los a-mi-gos. ¿Que-os he-hecho yo? Bra-va his-

520 Simplicio

520 to-ria. ¿Os ol-vi-dais? So, un jo-men-to, no lo sé en mi en-ten-di-

523 Celfo <dale> Simplicio <rogando>

523 mien-to. Pues sa-bed-lo en mi me-mo-ria. An-dad, sim-plón. Suer-te_es-ca-sa. Cel-fo...

526 Celfo Simplicio Celfo <vanse>

526 Va-mos. ¿No que-réis? Si de-sa-ta-ros po-deís ya nos ve-re-mos en ca-sa.

ESCENA VII

<Palacios de Plutón> Salen Plutón y Ascálafo <con una granada en la mano>

1 Ascálafo Plutón

1 Es-to pa-sa. E-res a-ten-to, a-ún no lo cree mi fe.

4 <aparte>

4 Di-me, di-me, ¿có-mo fue? Lo que se du-da un con-ten-to.

7 Ascálafo

7 8 Sie - te gra - nos Pro - ser - pi - na des - ta gra - na - da co - mió, y la li - ber -

10 8 tad per - dió por só - lo u - na go - lo - si - na, pe - ro quién pu - do du - dar

13 8 que en go - lo - si - na y mu - jer por no de - jar de co - mer se ha - bía de con - de - nar.

16 <dale la granada>
16 8 Ves a - quí lo que co - di - cias. De al - bri - cias no di - go na - da, que cuan - do doy la gra -

19 Plutón
19 8 na - da no - te ta - so las al - bri - cias. A quien fe - liz me ha - ce a - sí,

22 Ascálafo
22 8 ¿con qué de - ja - ré pre - mi - a - do? Si sa - bes dar de con - ta - do ¿de qué

25 Plutón
25 8 du - das? Mas a - llí Pro - ser - pi - na oi - go que vie - ne. A re - ci - bir - la sal -

29 Ascálafo Plutón Ascálafo

dré. Ven. E - so es lo que no ha - ré. ¿Por qué? por que no con-

32

vie-ne. Ve-te tú, y muy ca-ri - ño-so la re-ci-be e-na-mo - ra-do, que me bas-ta lo cri-

36 Plutón Ascálafo <escóndese>

a - do sin dar en lo sos-pe - cho-so. Di-ces bien. De lo es-con-di-do mi cui-

39

da-do se a-pro-ve-cha, y pues lle-gan, la des-e-cha con to-dos ha - ré al des - cui-do.

<Van saliendo Proserpina, Plutón, Megera y acompañamiento>

Coro a 4

42

Vien-do a Pro - ser - pi-na, los fru - tos a - le-gres a las

42

Vien-do a Pro - ser - pi-na, los fru - tos a - le-gres a las

42

Vien-do a Pro - ser - pi-na, los fru - tos a - le-gres a las

42

Vien-do a Pro - ser - pi-na, los fru - tos a - le-gres a las

42

Vien-do a Pro - ser - pi-na, los fru - tos a - le-gres a las

48 ra - mas rin - - - den y a ren - dir - se vie-nen, y u - fa-nos

48 ra - mas rin - - - den y a ren - dir - se vie-nen, y u - fa-nos

48 ra - mas rin - - - den y a ren - dir - se vie-nen, y u - fa-nos

48 ra - mas rin - - - den y a ren - dir - se vie-nen, y u - fa-nos

48 ra - mas rin - - - den y a ren - dir - se vie-nen, y u - fa-nos

54 sien - ten que só - lo el que la to - ca es fru - to siem - pre,

54 sien - ten que só - lo el que la to - ca es fru - to siem - pre,

54 sien - ten que só - lo el que la to - ca es fru - to siem - pre,

54 sien - ten que só - lo el que la to - ca es fru - to siem - pre,

54 sien - ten que só - lo el que la to - ca es fru - to siem - pre,

60 Mi - ran - do las flo-res su ma - tiz lu - cien - te, si a su_a-

60 Mi - ran - do las flo-res su ma - tiz lu - cien - te, si a su_a-

60 Mi - ran - do las flo-res su ma - tiz lu - cien - te, si a su_a-

60 Mi - ran - do las flo-res su ma - tiz lu - cien - te, si a su_a-

60 Mi - ran - do las flo-res su ma - tiz lu - cien - te, si a su_a-

66

66 lien - to vi - ven a su vis - ta mue-ren, y u - fa - nas

66 lien - to vi - ven a su vis - ta mue-ren, y u - fa - nas

66 lien - to vi - ven a su vis - ta mue-ren, y u - fa - nas

66 lien - to vi - ven a su vis - ta mue-ren, y u - fa - nas

66 lien - to vi - ven a su vis - ta mue-ren, y u - fa - nas

72

72 sien-ten que es ga - la a su her-mo - su - ra des - va - ne - cer - se.

72 sien-ten que es ga - la a su her-mo - su - ra des - va - ne - cer - se.

72 sien-ten que es ga - la a su her-mo - su - ra des - va - ne - cer - se.

72 sien-ten que es ga - la a su her-mo - su - ra des - va - ne - cer - se.

72 sien-ten que es ga - la a su her-mo - su - ra des - va - ne - cer - se.

78 Plutón

78 De que ha-yais pa - sa - do el día con tal re - go - ci - jo es - toy cre - yen - do que por vos soy

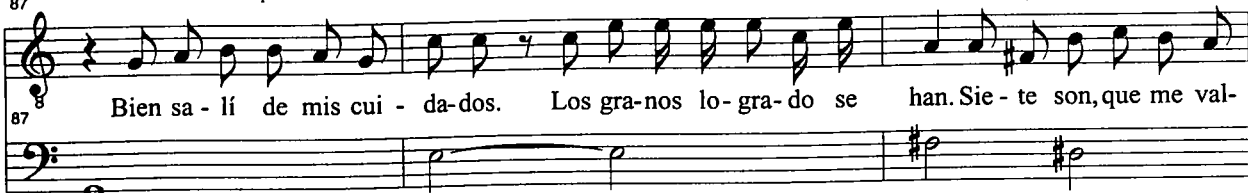
81 Proserpina

81 dios de la mis - ma a - le - grí - a. Con - fie - so me he en - tre - te - ni - do tan - to en e - sa a - me - ni -

84

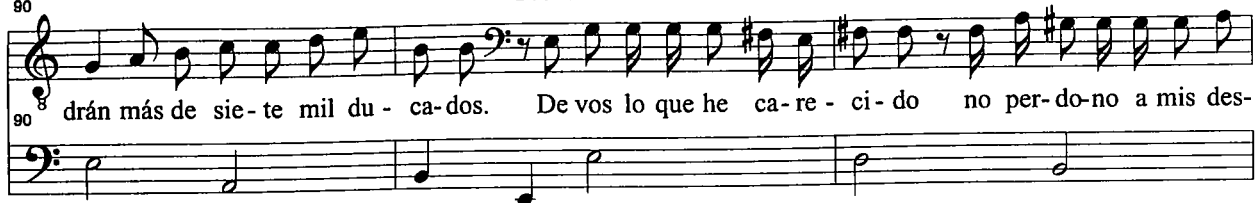
84 dad que en - tre su di - ver - si - dad el tiem - po no he co - no - ci - do.

87 **Ascálafo** <aparte>



87 Bien sa - lí de mis cui - da-dos. Los gra-nos lo-gra-do se han. Sie - te son, que me val-

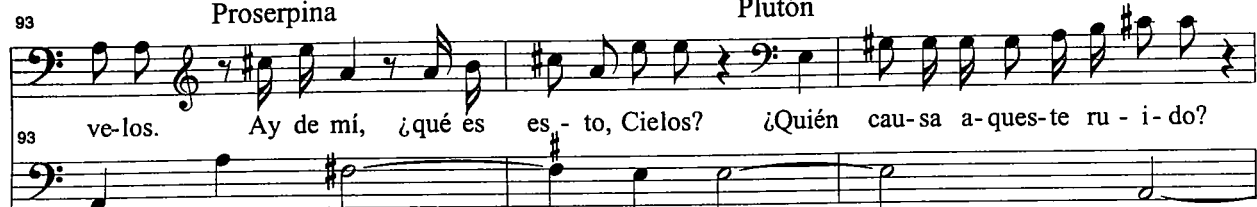
90 **Plutón**



90 drán más de sie - te mil du - ca-dos. De vos lo que he ca-re - ci - do no per-do-no a mis des-

<óyese un gran ruido>

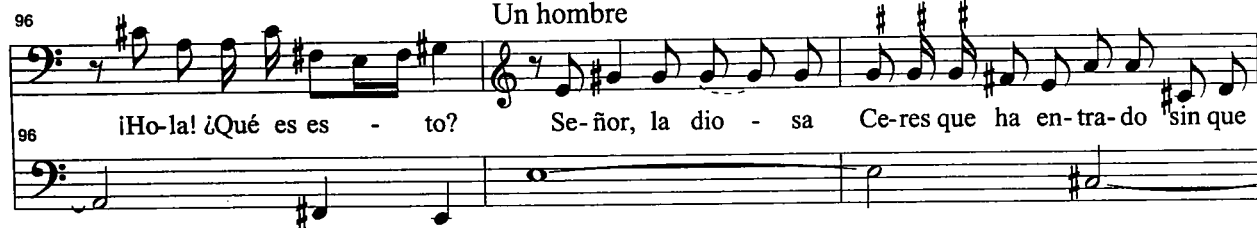
93 **Proserpina** **Plutón**



93 ve-los. Ay de mí, ¿qué es es - to, Cielos? ¿Quién cau-sa a-ques-te ru - i-do?

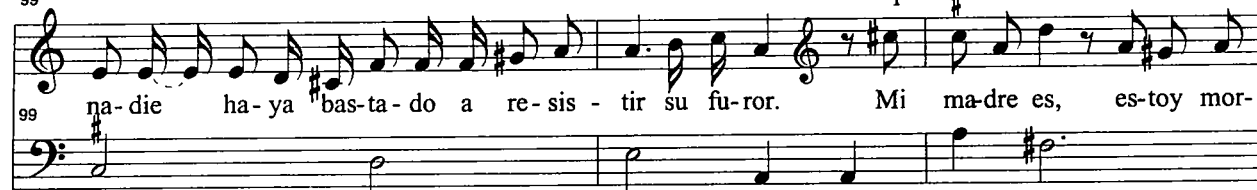
<sale un hombre>

96 **Un hombre**



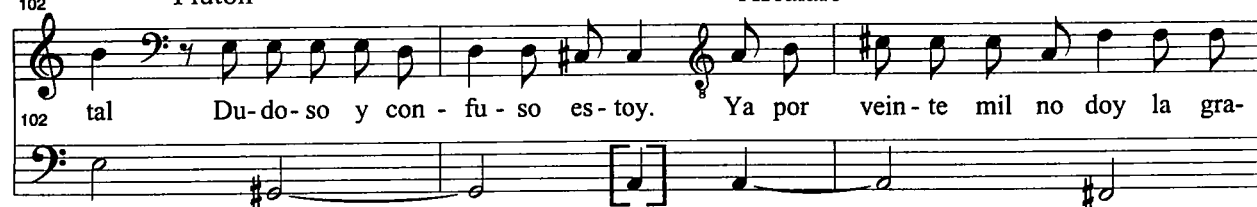
96 ¡Ho-la! ¿Qué es es - to? Se-ñor, la dio - sa Ce-res que ha en-tra-do sin que

99 **Proserpina**



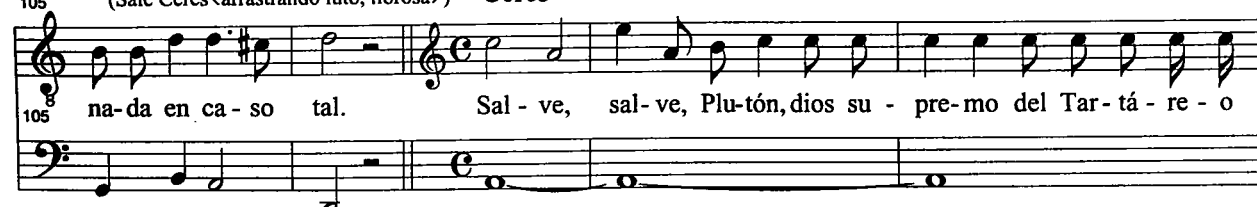
99 na-die ha-ya bas-ta-do a re-sis - tir su fu-ror. Mi ma-dre es, es-toy mor-

102 **Plutón** **Ascálafo**



102 tal Du-do-so y con - fu - so es-toy. Ya por vein-te mil no doy la gra-

105 (Sale Ceres <arrastrando luto, llorosa>) **Ceres**



105 na-da en ca - so tal. Sal - ve, sal - ve, Plu-tón, dios su - pre-mo del Tar - tá - re - o

110 Plutón

110 Rei - no os - cu - ro. Ya Ce - res di - vi - na, o - ye tu voz con res - pe - to el

113 Proserpina Ceres

113 sus - to. Ha - blar no pue - do. Mi voz abs - tra - yen - do de lo in - jus - to

116

116 de tu pro - ce - der, por - que es - to ni i - ma - gi - nar quie - re el pun - to y de -

120

120 jan - do a - par - te pe - nas, pe - re - gri - na - ci - o - nes, rum - bos, an - sias, fa - ti - gas, cui -

124

124 da - dos, que a - ún en - tre ho - rro - res pro - nun - cio, só - lo di - ce que, sa -

127

127 bien - do tu in - dig - no cru - el or - gu - llo, vil a - lien - to de un ti - ra - no y de A - mor bas -

7 6

130

130 tar - do in - flu - jo, a - cu - dí al so - lio su - pre - mo de Jú - pi - ter, pa - dre

134

134 jus-to que a mi ra-zón ad-mi-ra-do, de-cre-tó su po-der su-mo que con-

Plutón

138

138 mi-go a Pro-ser-pi-na... De-ten-te, Ce-res, que juz-go quie-res que mi su-fri-mien-to con-

141

141 vier-ta en in-cen-dio el hu-mo. Con-fie-so ro-bé a tu hi-ja, yo

145

145 mis-mo la ac-ción me cul-po, pe-ro a A-mor, si de a-mor sa-bes, só-lo has de pe-

149

149 dir el hur-to. Si pre-su-mes que en mi tie-ne Jú-pi-ter do-mi-nio al-

152

152 gu-no, le ye-ras, por-que en-tre i-gua-les na-die e-jer-ce lo ab-so-lu-

155

155 to. Es-to su-pues-to, lo más que di-ré el de-cre-to su-yo es que Pro-ser-pi-na sal-ga

159

159 des-te Rei-no si al-gún fru-to, co-mo es la ley, no ha gus-ta - do. Qui-

163

163 zá por que an-tes su-po (y sin du-da lo sa-bía, que na-da le ha si-do_o-cul-to)

166

166 que so-la-zán-do-se en e-se huer-to ad-mi-ra-ble y pro-fun-do, co-

169

Proserpina <aparte>

Ceres <aparte>

169 mió de_a-que-lla gra-na-da. ¿Qué_es-cu-cho, pe-nas? ¿Qué_es-cu-cho?

173 Plutón

173 Los sie-te gra-nos que vie-ron As-cá-la-fo y to-dos jun-tos, co-mo ex-

176

176 a-mi-nar-lo pue-des, mi-ra si los es-ta-tu-tos e-ter-nos po-drán que brar-se, y ad-

180

180 vier-te que en no ca-du-co so-lio Pro-ser-pi-na rei-na, a-do-ra-da en i-gual

183

183 cul - to, y a - ún en ma - yor, que yo pro - pio, que A-

186

186 mor, que ro - bar - la pu - do, con - sa - gró a tu des - a - gra - vio los ho rro - res que e - je - cu -

189

189 to. Sa - bi - do a - ques - to i - ma - gi - na qué quie - res que ha - ga en el

192

192 tu - yo, que a pa - gar - te en ren - di - mien - tos to - das tus que - jas me a - jus - to; pe - ro

195

195 no, Ce - res, o - fen - das mi de - co - ro, que a - un - que cu - po to - do es - to en mí,

198

198 en mi de - co - ro ni yo mis - mo a mi me su - fro. <vase>

201

201 Ceres Proserpina <aparte> <contra>
Es - cu - cha, Plu - tón, a - tien - de. Fue - se. Con mi o - pro - bio lu - cho. Ya que por

204 Ascálafo>

204 ti, vil a - le - ve, des - de el pri - mer di - si - mu - lo, por tus tra - zas cau - te -

<como rogando>

Ascálafo

Proserpina

207 lo - sas per - dí el ma - yor de mis tri - un - fos. Se - ño - ra... Tú de mis i - ras e -

210

[lo convierte en búho]

210 jem - plo se - rás del mun - do, pa - ra que a - sí de tus o - jos que - de cas - ti - ga - do el u - so.

213 <llega a Ceres>

Ceres <aparte>

Proserpina

213 Sa - ben los cie - los, Se - ño - ra,... ¡Qué mal la có - le - ra en - cu - bro! De -

<vanse todos y, al irse, dice

Megera a Ascálafo>

216 <enfurecida>

Megera

216 jad - nos, de - jad - nos to - dos. Oye, pre - ven - ga el no - tur - no tra - je,

219

Ascálafo

219 pues por Pa - pa - ga - yo es - pe - ro mi - rar - lo Búho. ¿Búho yo? A - bri - ré tan - to o - jo:

222 <aparte>

222 bue - nos vein - te mil, por Ju - no. Es - te es el pre - mio que el Dia - blo les vie - ne a

225
 225 dar a los su-yos, pe-ro, ha-cien-do que me voy, a-quí me que-da-ré o-

228
 228 cul-to pa-ra o-ir-las, por que en es-to so-lo mi ven-gan-za fun-

231 <quédase escondido> Ceres
 231 do. Pro-ser-pi-na, el llan-to de-ja, que es-

234 <aparte> <a Proserpina>
 234 tás sin cul-pa no du-do, (di-si-mu-lar me con-vie-ne) y pues que lle-

237
 237 gó a lo su-mo mi des-di-cha por gus-tar de e-sos ve-ne-no-sos fru-tos tu ig-no-

240 <aparte>
 240 ran-cia, ver pre-ten-do si la en-mien-da mi dis-cur-so. A-sí

243 Proserpina
 243 mu-chos co-sas lo-gro. Mal res-pon-der-te pre-su-mo si sa-besque_entus pre-

7 6

246 b b b b (92) Ascálafo

246 cep - tos mis ven - tu - ras cons - ti - tu - yo. A - quí en - tro yo.

<mira a todas partes>

249 Ceres Proserpina Ascálafo

249 ¿O - ye - nos al - guien? No hay quien oi - ga. Só - lo el Búho,

252 Ceres Proserpina

252 que ten - drá o - i - dos co - mo o - jos. ¿Y Plu - tón? Es - tá se -

255

255 gu - ro, por - que pa - só ha - cia su cuar - to. Pues, Pro - ser - pi - na, tú al pun - to con - mi - go sal -

258

258 drás di - cien - do que a - sí a Jú - pi - ter le plu - go en ven - gan - za y des - a -

261

261 gra - vio de nues - tro ho - nor cla - ro y pu - ro, que yo es - to pro - pio a las guar - das, pre - vi -

264 <vase escureciendo>

264 nien - do el in - for - tu - nio, a - se - gu - ré, y con - se - guir - lo, re - suel - tas, no di - fi - cul - to, y más

el teatro >

267
 267 cuan-do al dí - a en-vuel-ve la no-che en su man-to os - cu - ro.

270
 270 Pe-ro en-tra pri-me-ro al cuar-to de Plu-tón, que im-por-ta mu-cho...

273 **Ascálafo**
 273 E-las ve-rán lo que im-por-ta, pues sin tar-dar un mi-nu-to voy y

276 <vase> **Ceres**
 276 to-do se lo can-to. ... que ya, sin du-da con-fu-so, a-guar-da-rá mi res-

279
 279 pues-ta, y di-le que mi i-ra-cun-do ce-ño ce-sa-rá a tu ins-

282
 282 tan-cia, que él a-ho-ra mis dis-gus-tos con su pre-sen-cia no au-men-te, y quie-

285
 285 tan-do con es-tu-dio su a-pre-hen-sión, por que tus pa-sos no ce-le, a-ña-de

288

288 que al pun-to vuel-ves a a-sis-tir-me, y vuel-ve, que en es-te re-tre-te os-

291

Proserpina

291 cu-ro te_a-guar-do. En ad-mi-ra-cio-nes to-das mis vo-ces con-

294

294 fun-do; ha-ble por mí mi_o-be-dien-cia, que has-ta lo que tar-dar pu-do la

297

Ceres

297 voz lo cre-e-rá de-li-to. mi a-mor. Nues-tro ho-nor pro-

300

Proserpina

Ceres

300 cu-ro. Pues, Se-ño-ra, en-tro_a lo-grar-lo. Pro-ser-pi-na, ve sin

303

Proserpina

303 sus-to, por-que na-da se_a-ven-tu-ra. Con-ti-go na-da a-ven-

306

Ceres

Proserpina

<vase>

306 tu-ro. ¿Vol-ve-rás pres-to? Al ins-tan-te, a-quí es-pe-ra.

309

309

309 Ceres

309 E - a, no-tur-nos dio-ses, si ra - zón no va-le, e - a, no-tur-nos dio-ses,

312

312

312

312 e - a, no-tur-nos dio-ses, si ra - zón no va - le vál-ga-le_a

315

315

315

315 Ce-res, vál-ga-le_a Ce-res lo as - tu - to,

318

318

318

318 que es ri-gor su - mo pre-cep-to du-ro que ha-ga el po-der sus le-yes

321

de lo in-jus - to que ha-ga el po - der sus le-yes, [que ha-ga

324

el po-der sus le-yes] de lo in - jus - to, que ha-ga el po-der, que

327

ha-ga el po-der sus le-yes de lo in-jus - to.

ESCENA VIII

<Vuelve a salir> Ascálafo

329 Ascálafo

Lin-da-men-te ha su-ce - di-do Par-lé a mi a-mo el in-ten-to de Ce-res y en un mo-men-to,

332
 332 un gran re-me-dio se ha ur - di-do. Pues con pru-den-te mo - hí-na al En-ga - ño y la Fic-

335
 335 ción man-dó bur-lar la in - ten-ción de Ce-res y Pro-ser - pi-na. Y a mi cui-da-do le

338
 338 da gui-ar-las; mas, ¿pa-ra qué na-da de a-ques-to di-ré, su-pues-to que él lo di-

341
 341 rá? El ca-so ha si-do fa - tal y mi des-a-gra-vio gra-ve: ¡Val-ga-me Dios, qué bien

344
 344 sa-be ha-cer mal al que ha-ce mal! Y aun-que mi des-a-so-sie-go que-de sin

347
 347 pre-mio, y cum-pli-da la mal-di - ción, en mi vi-da pien - so ser Búho ga-lle-go.

350
 350 Pro-ser-pi-na con Plu-tón que-da-ba, y a - sí con-vie-ne a-bre-viar-lo por si vie-ne.

(Salen la Ficción y el Engaño)

354 Ficción Engaño Ascálafo

354 Ce. Ce. Que-di-to e-llas son. Fic-ción, a-quí a-guar-da

358

358 Ce-res; haz tú que del cuar-to yas de Plu-tón, y a-sí la ha-rás cre-er que Pro-ser-

(Sale Ceres)

361 Ficción Ceres

361 pi-na e-res. E-so ha-ré. En-ga-ña-da es-toy o en los

364

364 pa-sos que he sen-ti-do ya Pro-ser-pi-na ha sa-li-do. Hi-ja, ¿e-res

367 Ficción Ceres Ficción Ceres Ficción

367 tú? Sí, lo soy. Sí-gue-me pues. Ya te si-go. ¿Que-da quie-to? Y

370 Ceres <vanse> Ascálafo

370 tan-to, que de-cír-te-lo no sa-bré. Fe-liz soy si es-to con-si-go. Oh, qué bien lo-gra-do in-

373 Engaño Ascálafo

373 ten-to. Y tan-to la voz fin-gió que ca-si lo du-dé yo. Ca-lla, por-que pa-sos

376 Engaño Ascálafo

376 sien - to. Es Pro-ser - pi-na, sin du-da. A no_ha - ber-nos pri-sa da-do to-do

(sale Proserpina)
379 Proserpina

379 se hu-bie-ra frus-ta-do: Tuen - ga-ño al ins-tan-te a - cu-da. Plu-tón que-da sin re-ce-lo y,

383

383 aun-que man-dé me de - ja - sen to-dos y no_a-com - pa - ña-sen, mal no juz - gó.

<sale Plutón>
386 Plutón

386 Mi des - ve - lo in - qui - e - to me tra - e a - quí has - ta ver lo que se_o-

389 Proserpina <aparte> <al engaño> Engaño

389 fre - ce. ¿Quién es? Mi ma-dre pa - re - ce. ¿E - res tú, Se - ño - ra? Sí.

392 Proserpina Engaño <vanse>

392 De a - quí sal - ga - mos, que lue-go te di - ré lo su - ce - di - do. Ven Ya voy.

por otra puerta>
395 Plutón <aparte> Ascálafo

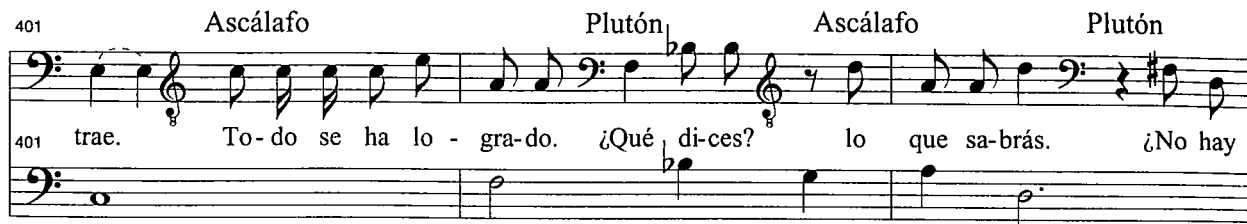
395 Con lo que he o - í - do en mis du-das no so-sie-go. ¿Si es Ce-res? Ya es - to a - ca-

398 Plutón Ascálafo Plutón



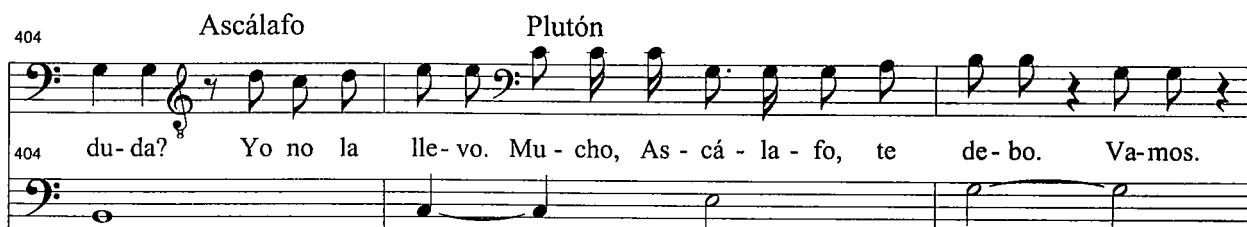
398 ba-do, i-ré. ¿Quién va? Yo. Se-ñor, ¿a qué vie-nes? Mi te-mor me

401 Ascálafo Plutón Ascálafo Plutón



401 trae. To-do se ha lo-gra-do. ¿Qué di-ces? lo que sa-brás. ¿No hay

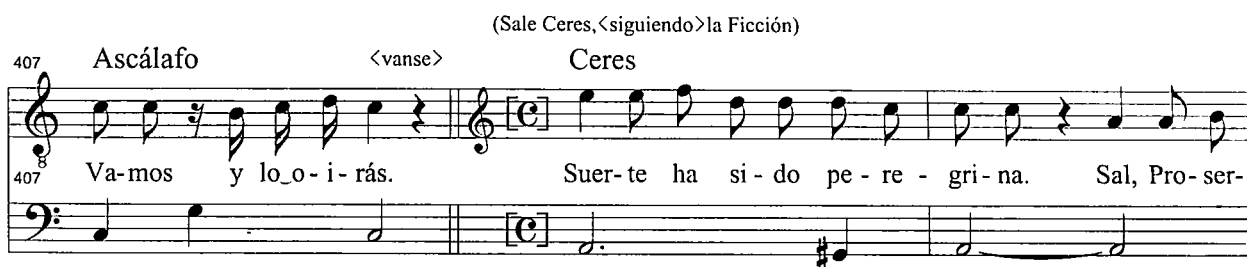
404 Ascálafo Plutón



404 du-da? Yo no la lle-vo. Mu-cho, As-cá-la-fo, te de-bo. Va-mos.

(Sale Ceres, <siguiendo> la Ficción)

407 Ascálafo <vanse> Ceres



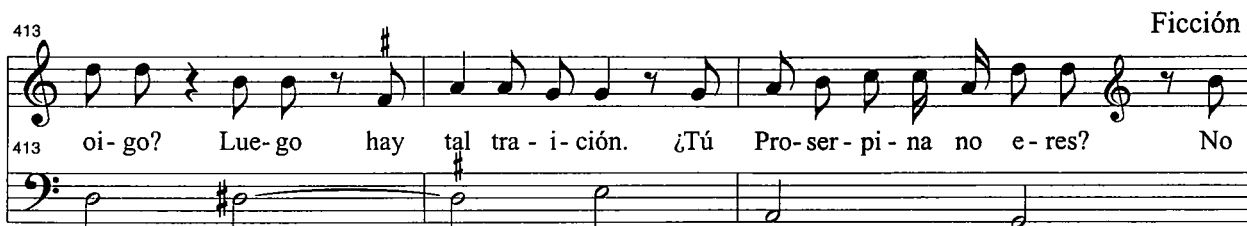
407 Va-mos y lo_o-i-rás. Suer-te ha si-do pe-re-gri-na. Sal, Pro-ser-

410 Ficción <cierra la puerta de golpe dejando fuera a Ceres> Ceres



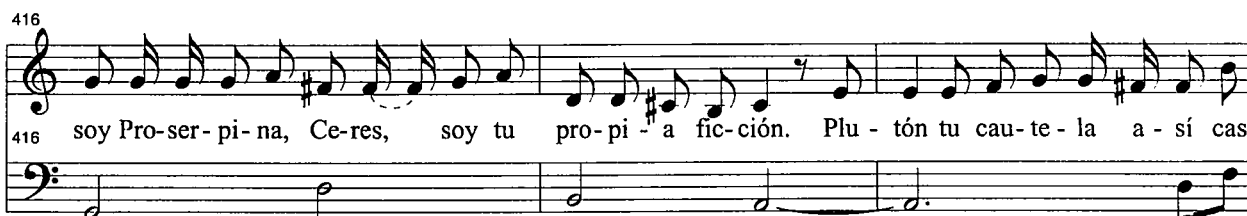
410 pi-na, que a-quí a-bier-to es-tá. Pa-ra tí, mas no pa-ra Pro-ser-pi-na. ¿Qué

413 Ficción



413 oi-go? Lue-go hay tal tra-i-ción. ¿Tú Pro-ser-pi-na no e-res? No

416



416 soy Pro-ser-pi-na, Ce-res, soy tu pro-pi-a fic-ción. Plu-tón tu cau-te-la a-sí cas-

419 Ceres <porfiando en abrir la puerta> Ficción <vase> Ceres

419 ti-ga. Ah, cru-el ti - ra-no. Vil Fic-ci-ón, a-bre. Es en va-no. Cai-ga el

422 Cie-lo so - bre mí. Se-gun-da vez es - te fie-ro tra - i - dor mi o-

425 pro-bio ha lo-gra-do, y has-ta Jú-pi-ter in-jus-to le_au-xi-lia pa-ra mi_a - gra-vio; pe-ro

428 na-da me a-co-bar-da, que_a su so-lio so-be-ra-no vol-ve - ré a pe-dir jus-ti-cia, y, si jus-

431 ti - cia no_al-can-zo, mon-tes, va-lles, pe-ñas, ris-cos, rí - os, fuen-tes, bos-ques, pra-dos,

434 a-ves, pe-ces, bru-tos, fie-ras, hom-bres, nin-fas, dio-ses sa-cros, Cie-los, Sol, Lu-na y_es-tre-llas, tem-

437 blad, tem-blad ya mi es - tra-go, tiem-ble Plu-tón, y has - ta Jo-ve, tiem-ble el a-

440 $\flat \flat \flat$ (h)

440 lien-to que ex-ha-lo, pue-sin du-da el in-cen-dio en que me a-bra-so ten-drá ma-yor po-

(Sale Proserpina siguiendo al engaño)

443 Proserpina Engaño

443 der, ten-drá ma-yor po-der que el de sus ra-yos. ¿Lle-ga-mos ya? Sí, Se-

447 Proserpina Engaño

447 ño-ra... ¿Qué es-cu-ché? ...pe-ro a tu cuar-to, que a-sí Plu-tón lo ha dis-

450 Proserpina Engaño

450 pues-to. ¿Y mi ma-dre? El pro-pio en-ga-ño pa-de-ció y de a-quí ha sa-

453 Proserpina <airada>

453 li-do. Pues có-mo o-pro-bio tan ra-ro su-fre mi al-ti-vez, tra-i-do-res, vi-

456 Engaño Proserpina

456 les. Sus-pen-de lo a-i-ra-do, por-que a-quí Plu-tón se a-cer-ca. Bien

459 <aparte>

459 di-ces, que a-ven-tu-rar-lo to-do no con-vie-ne, pe-nas. Di-

Engaño Proserpina

462 si - mu - le - mos en tan - to que tie - nen lu - gar las i - ras; con - mi - go te ven. E - so ha - go. Yo bus - ca -

<Salen Plutón y Ascálafo, y detienen al Engaño>

<vase> Plutón Engaño Plutón

465 ré mi ven - gan - za. ¿Biense ha - go - ber - na - do el ca - so, En - ga - ño? Se - ñor. ¿Ha

Engaño Plutón

469 vuel - to Pro - ser - pi - na? Sí, ya ha en - tra - do. Di - me, ¿es - tá muy dis - gus -

Engaño Ascálafo

472 ta - da? Sí, Se - ñor. En e - so an - da - mos. Va - mos de a -

<vanse>

Plutón Ascálafo

475 quí. Va - mos. Cre - an que es - to pa - sa al más pin - ta - do, por - que A - mor, por - que A - mor

478 las fal - se - da - des <las> ven - de por a - ga - sa - jos, por - que A - mor, [por - que A - mor]

481 las fal - se - da - des las ven - de por a - ga - sa - jos.

ESCENA IX

<Nubes y Cielos>

(Descúbrese el trono de Jove por Ceres y <canta>el Coro)

Coro

(94)

1 En el so - lio di - vi - no_y glo - rio - so, y glo - rio -

1 En el so - lio di - vi - no_y glo - rio - so,

1 En el so - lio di -

1 En el so - lio di -

7 - - - so de Jú - pi - ter sa - cro, de Jo - ve su - pre - mo, lo pia -

7 y glo - rio - so de Jú - pi - ter sa - cro, de Jo - ve su - pre - mo, lo pia -

7 vi - no_y glo - rio - so, de Jú - pi - ter sa - cro, de Jo - ve su - pre - mo,

7 vi - no_y glo - rio - so, de Jú - pi - ter sa - cro, de Jo - ve su - pre - mo,

13 (95) (96)

13 do - so [lo pia - do - so] con - for - mes se ex - pli - can, se

13 do - so [lo pia - do - so] con - for - mes se ex - pli - can, se

13 y lo jus - to, y lo jus - to, con - for - mes se ex - pli - can, se

13 y lo jus - to, y lo jus - to, con - for - mes se ex - pli - can, se

7 6

19 go-zan y ven en su cen - - tro, y ven en su cen - tro.

19 go-zan y ven en su cen - tro, y ven en su cen - - - tro.

19 go-zan y ven en su cen - tro, y ven en su cen - tro.

19 go-zan y ven en su cen - tro, y ven en su cen - tro.

26 **Júpiter**

26 Ce-res, tus que-jas he o - i - do y a - un-que po-ca ra-zón ha-llo pa-ra tus

29 que-jas, de-se-o co - noz-cas lo que te a-mo y lo que a-mo a Pro-ser-pi-na, y a-

32 sí mi_a-ten-ción mi-ran-do tu rue-go y el de los dio-ses, a Mer-cu-rio, mi

35 hi-jo he en-vi-a-do pi-dien-do a Plu-tón que su-ba con Pro-ser-pi-na

38 a los cam-pos E-nen-si-os, por ver si jun-tos a en-tram-bos os sa-tis-fa-go.

41
41 Y, aun-que cre-o que a mi ins - tan - cia ven - drá al pun - to, es ne - ce - sa - rio que ad-

44
44 vier - tas que yo nin - gu - na po - tes - tad ten - go en mi her - ma - no, co - mo ya o - tra

47 Ceres
47 vez te di - je. Si na - da con - ti - go al - can - zo la muer - te al-

50 Júpiter
50 can - za pia - do - so con - sue - lo de un des - di - cha - do. La pa - sión

53
53 tem - pla, y ven, Ce - res, que de e - sa nu - be gui - a - dos al si - tio des - cen - de-

56 Ceres
56 re - mos. Llo - re el Cie - lo mis a - gra - vios.

Repite el coro
59 En el solio divino

67
6/5 4 3 b7 b6 7 #6

76 (97)

ESCENA X

<Montes y campos de Trinacria, y vese la fuente de Cíane>
(Salen huyendo Simplicio y Celfo, y Pirotoo tras ellos)

1 Simplicio Celfo Pirotoo 5

1 Guar-da_el lo - co. El lo - co guar-da. ¿Porqué_hu - ís de

7

6 Simplicio

6 mí, vi - lla - nos? Por - que es - to de hu - ir en to - dos

11 Pirotoo

11 es un ac - to vo - lun - ta - rio. Lo - co_es-

(98)

15

15 toy, lo-co_es - toy, ra - zón te - néis,

22

22 lo-co_es - toy, [lo-co_es - toy,] ra - zón te - néis,

29

29

29

29

dí-gan-lo mon-tes y pra-dos, que_es-cu-chan-do, que_es-cu-chan-do mis

36

36

36

36

ge-mi-dos cre-ce su ri - - - sa mi

43

43

43

43

llan-to, que_es-cu-chan-do,

50

50

50

50

que_es-cu-chan-do mis ge-mi-dos cre-ce su

57

57 ri - - sa mi llan - to.

<Vanse descubriendo las máquinas de Plutón y Júpiter>

65 [Pirotoo] Simplicio Celfo Simplicio Celfo

65 Pe-ro, ¿qué mi-ro? qué ve-o? Cel-fo... Sim - pli-cio... ¿Has mi-ra-do? No, por-

68 Pirotoo Salustio

68 que de tan-tas lu-ces es-tán los o-jos tem-blan-do. ¿Qué es es-to di-vi-nos Cielos? Se-

7 6

71 (99) Simplicio

71 ñor, Te-se-o ha lle-ga-do se-gún los a-vi-sos. Es-to es ve-nir-se el cie-lo a-

74 Celfo Pirotoo Salustio

74 ba-jo y el in-fier-no a-ri-ba. Es cier-to. ¿Qué di-ces, Sa-lus-tio? He-

77 Simplicio

77 la-do de ver tan-tos res-plan-do-res, no sé ya lo que me ha-blo. ¡Ay, ay,! ¿No es és - ta Ser-

80 Celfo Pirotoo

80 pi-na? Y Cía - a - ne_a - llá en su can-to pa-re-ce que se o - ye. A - tien - de,

83 Cíane <dentro>

83 si en los o - í - dos no hay pas - mo. ¡Ay, ay de_a - que - lla in - fe - li - ce

88 Salustio

88 que_aun la muer - te la_e - no - ja lo que vi - ve! Cí - a - ne es la que se_es-

92 Celfo Salustio Pirotoo

92 cu - cha. la Glo - ria se ha - ce pe - da - zos. Y_a - llí veo_a Pro - ser - pi - na. De

95 Salustio.

95 ce - los es - toy ra - bian - do. ¿Qué no - ve - dad se - rá és - ta? Ten so - sie - go y a - ten - da - mos.

Sigue 1º y 2º coro.

98 <Coro> [I y II]

98 Los cua - tro e - le - men - tos, el Cie - lo y los dio - ses y_el In - fier - no ad-

98 Los cua - tro e - le - men - tos, el Cie - lo y los dio - ses y_el In - fier - no ad-

98 Los cua - tro e - le - men - tos, el Cie - lo y los dio - ses y_el In - fier - no ad-

98 Los cua - tro e - le - men - tos, el Cie - lo y los dio - ses y_el In - fier - no ad-

Coro I (100) Coro II

101 mi - ren a - ten - tos, con - for - mes que Plu - tón el gran - de, que Jo - ve su -

101 mi - ren a - ten - tos, con - for - mes que Plu - tón el gran - de, que Jo - ve su -

101 mi - ren a - ten - tos, con - for - mes que Plu - tón el gran - de, que Jo - ve su -

101 mi - ren a - ten - tos, con - for - mes que Plu - tón el gran - de, que Jo - ve su -

101 mi - ren a - ten - tos, con - for - mes que Plu - tón el gran - de, que Jo - ve su -

(101) Coro I

104 pre - mo hoy ba - je a i - lus - trar es - tos mon - tes E - nen - sios, hoy su - ba a i - lus -

104 pre - mo hoy ba - je a i - lus - trar es - tos mon - tes E - nen - sios, hoy su - ba a i - lus -

104 pre - mo hoy ba - je a i - lus - trar es - tos mon - tes E - nen - sios, hoy su - ba a i - lus -

104 pre - mo hoy ba - je a i - lus - trar es - tos mon - tes E - nen - sios, hoy su - ba a i - lus -

104 pre - mo hoy ba - je a i - lus - trar es - tos mon - tes E - nen - sios, hoy su - ba a i - lus -

107 trar es - tos mon - tes E - nen - sios, es - tos mon - tes E - nen - sios.

107 trar es - tos mon - tes E - nen - sios, es - tos mon - tes E - nen - sios.

107 trar es - tos mon - tes E - nen - sios, es - tos mon - tes E - nen - sios.

107 trar es - tos mon - tes E - nen - sios, es - tos mon - tes E - nen - sios.

107 trar es - tos mon - tes E - nen - sios, es - tos mon - tes E - nen - sios.

110 Plutón Júpiter Ascálafo

110 Es - te es Jú - pi - ter. Plu - tón es a - quél. Y gran mi - la - gro

113

113 que tan a_un tiem-po lle - gue - mos: Mas no es mu-cho, si en su ma-no tie-nen el

116

116 tiem - po los dio-ses, dí - ga - lo _el ver, dí - ga - lo _el ver que ha lle - ga - do tan pres-to Ce-res al Cie -

119

119 lo, dí - ga - lo _el ver que ha lle - ga - do tan pres-to Ce-res al Cie - lo.

122 Plutón Proserpina Júpiter

122 Se - ñor. Se - ñor Hi - ja, her - ma - no, fe - li - ce quien lle - ga a ve - ros.

a dos

125 Proserpina Plutón Proserpina Ceres

125 Fe - liz quien lle - ga a mi - ra - ros. Ceres di - vi - na. Se - ño - ra. Gran Plu - tón,

125 Plutón [con el bajo]

Fe - liz quien lle - ga a mi - ra - ros.

129 <aparte> Plutón <aparte> Ascálafo

129 <aparte> Plutón <aparte> Ascálafo

129 hi - ja. ¡Ah, ti - ra - nos! No sé qué te - mo. Pa - re - ce que es la glo - ria del Ti -

132

132 zia - no, que es - tá el Cie - lo y el In - fier - no jun - tos en un pro - pio cua - dro.

135 Júpiter

135 A - ten - ded, [a - ten - ded,] sa - cros dio - ses, o -

(102)

141 id, es - cu - chad mi_a - cen - - - to sa - gra - do,

(103)

148 que_aun-que_es ex - tra - ño el jui - cio_en-tre_i - gua-les, tal vez lo su -

154 pre - mo lo_ha-lló ne ce - sa - rio, que_aun-que_es ex - tra -

160 ño, que_aun-que_es ex - tra - ño el jui - cio_en-tre_i - gua-les, tal

165 vez lo su - pre - mo lo ha - lló ne - ce - sa - - - rio.

171

1. Plu - tón, her - ma - no, el in - ten - to pa - ra que os he con - vo - ca - do ex - cu -
 2. es só - lo dar a las pe - nas de Ce - res a - li - vio en al - go, pues
 3. Y. por - que es - to se e - je - cu - te con ma - yor glo - ria de en - tram - bos, cuan -
 4. co - lo - cán - do - la en el Cie - lo, en e - se lu - mi - nar cla - ro, pre -
 5. Es - to ha de ser a - sis - tien - do en el cír - cu - lo del a - ño el
 6. pues con es - to jus - ta - men - te lo - gro, con - si - go y al - can - zo de

171

174

san - do cír - cuns - tan - cias y dis - gus - tos ol - vi - dan - do,
 sin su hi - ja y mi hi - ja no vi - ve más de su lan - to.
 to mi po - der com - pren - de por Pro - ser - pi - na ha - cer tra - to,
 si - den - te de la no - che, bu - cen - to - ro de sus ra - yos.
 me - dio al la - do de Ce - res, y el o - tro me - dio a tu la - do,
 tu a - mor y de mi a - mor co - ro - nar los des - a - gra - vios.

174

178 Plutón <aparte> <a Júpiter>

178 Se - ñor (ya con es - to a - lien - to), yo de tu gus - to no sal - go, pa - ra que Ce - res co - noz - ca

181 Ceres Sigue a dos

181 que mi a - ten - ción... Ten el la - bio, Plu - tón, que a tus pies ren - di - da

a dos

184 Proserpina

184 Ceres y yo tam - bién por tan al - to fa - vor te doy gra - cias. Plutón
 184 por tan al - to fa - vor te doy gra - cias. E - sas só - lo yo

187 Pirotoo

187 de - bo a mi her - ma - no. Yo no, que mu - rien - do vi - vo; y pues Te -

190
se-o ha lle-ga-do no se ha de ren-dir mi a - lien-to, pues has-ta el rei-no Tar-

193 Salustio <vanse> Celfo
tá-re-o he de en-trar por Pro-ser - pi-na. Te-mo ver-te con-de-na-do. Es-to

196 Simplicio Celfo (104)
se-a-ca-bó, Sim-pli-cio. Va-mos. ¿Por-qué? El ries-go es cla-ro y

199 <vanse> <sale Cíane> Cíane
te-mo que en-vez del Cie-lo al In-fier-no no nos va-mos. No ya de mí in-fe-

202
li-ce, no ya de mí in-fe-li-ce, pues Pro-ser-pi-na, pues Pro-ser-pi-na, que las

205
a-guas ri-ge, po-drá con glo-rias ta-les en bie-nes con-ver-tir mis pro-pios

208
ma-les, po-drá con glo-rias ta-les en bie-nes von-ver-tir, en bie-nes con-ver-

211 (105) <vase> Ascálafo Plutón

211 tir mis pro-pios ma - les. De mí te a-cuer-da, Se- ñor. Pe-ro es-to ha de

215

215 ser que - dan-do As - cá-la-fo con la gra-cia de Pro-ser - pi - na y pre-mi - a-

218 Ascálafo Júpiter

218 do. Lo búho vo - ló. Es muy jus - to, y de Tri-na-ria los

221

221 cam-pos con la de Ce-res, por-que re - pi - ta el a - cor-de a - plau-so des-te

224

224 dí - a en cu - yo ob - se-quio se ha - cen per - fec-ción los a - - - ños.

227 I Coro

(106)

(107)

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 II Coro Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

227 Hoy, hoy ce - le - bren to - dos la gran Pro - ser-

232 (108)

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja, el

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja, el

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja, el

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja, el

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja,

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja,

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja,

232 pi - na, de Plu - tón es - po - sa, de Jú - pi - ter hi - ja,

(109)

237

Cie- lo, el ai - re, por lu - na,

237

Cie- lo, el ai - re, por lu - na,

237

Cie- lo, el ai - re, por lu - na,

237

Cie- lo, el ai - re, por lu - na,

237

Cie- lo, el ai - re, por lu - na,

237

el a - bis - mo, la tie- rra, por lu - na,

237

el a - bis - mo, la tie- rra, por lu - na,

237

el a - bis - mo, la tie- rra, por lu - na,

237

el a - bis - mo, la tie- rra, por lu - na,

237

el a - bis - mo, la tie- rra, por lu - na,

237

el a - bis - mo, la tie- rra, por lu - na,

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na la a-

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na la a-

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na la a-

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na la a-

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na la a-

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na

242

por di - o - sa, por dei - dad, por rei - na

247

sis - ten, la a - man, him - nos re - pi-

sis - ten, la a - man, him - nos re - pi-

sis - ten, la a - man, him - nos re - pi-

sis - ten, la a - man, him - nos re - pi-

la ad - mi - ran, la ve - ne - ran, him - nos re - pi-

la ad - mi - ran, la ve - ne - ran, him - nos re - pi-

la ad - mi - ran, la ve - ne - ran, him - nos re - pi-

la ad - mi - ran, la ve - ne - ran, him - nos re - pi-

252

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes es bien que re-

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes es bien que re-

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes es bien que re-

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes es bien que re-

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes

tien - do con dul-ce_ar-mo - nía, y to - dos con-for - mes

257

257 pi - tan, [es bien que re - pi - tan,] que_hoy ce - le - bren

257 pi - tan, [es bien que re - pi - tan,] que_hoy ce - le - bren

257 pi - tan, [es bien que re - pi - tan,] que_hoy ce - le - bren

257 pi - tan, [es bien que re - pi - tan,] que_hoy ce - le - bren

257 es bien que re - pi - tan, es bien que re - pi - tan, que_hoy ce - le - bren

257 es bien que re - pi - tan, es bien que re - pi - tan, que_hoy ce - le - bren

257 es bien que re - pi - tan, es bien que re - pi - tan, que_hoy ce - le - bren

257 es bien que re - pi - tan, es bien que re - pi - tan, que_hoy ce - le - bren

261

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

261 to-dos la gran Pro-ser - pi-na por hi - ja de Ce-res, de Jú - pi - ter

[illegible][illegible]

[illegible]

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

NOTAS CRÍTICAS






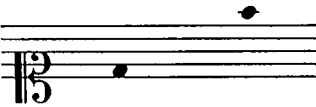

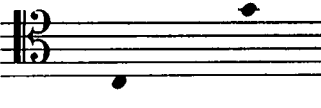
- (1) Prólogo, c. 80, acompto.: se ha eliminado un Sol semimínima.
- (2) Prólogo, c. 110, Jazmín: se ha suprimido una ligadura entre las dos últimas mínimas.
- (3) Prólogo, c. 211, Jazmín: el Sol# está escrito como mínima.
- (4) Prólogo, c. 237, acompto.: la primera nota es Fa.
- (5) Prólogo, c. 252, acompto.: escrito Sol-La-Si.
- (6) Prólogo, c. 264, Narciso: el ritmo de este grupo es corchea-dos semicorcheas.
- (7) Prólogo, c. 269, Narciso: el La está escrito como corchea.
- (8) Prólogo, cc. 271-279: en el Coro, las partes de Narciso y Alhelí han sido intercambiadas.
- (9) Prólogo, c. 308, acompto.: se ha eliminado un silencio de mínima.
- (10) Prólogo, c. 346, Rosa: la tercera nota es Sol semicorchea.
- (11) Prólogo, c. 355, Rosa: un Sol semicorchea ha sido sustituido por Sol corchea con puntillo.
- (12) Prólogo, c. 377, acompto.: el silencio anotado es de corchea.
- (13) Prólogo, c. 380, Alhelí: la última nota es una mínima.
- (14) Prólogo, c. 460, Rosa: escrito Sol-Fa-Sol.
- (15) Prólogo, c. 564, acompto.: Re semibreve.
- (16) Prólogo, c. 569, acompto.: la primera semimínima es Do.
- (17) Prólogo, c. 571, Amaranto: la cuarta nota (Fa) es corchea.
- (18) Sinfonía, c. 8, instr. 2: la última corchea es Si.
- (19) Sinfonía, c. 18, instr. 2: la segunda nota (semicorchea) es Sol.
- (20) Sinfonía, c. 38, instr. 3.: la tercera corchea es Sol.
- (21) Sinfonía, cc. 42-43, acompto.: las notas originales son Sol-Fa-Mi-Mi-Fa-Re-Do-Re-Mi-Do-Si-Do, que han sido corregidas por coherencia musical.
- (22) I,1, c. 69, Ceres: la tercera corchea es Si.
- (23) I,1, c. 150, acompto.: Re blanca becuadro.
- (24) I,1, c. 188, Tenor: mínima con puntillo.
- (25) I,1, c. 190, Alto: Sol #.
- (26) I,2, c. 357, Pirotoo: la cuarta nota (Sol) es semicorchea.
- (27) I,2, c. 394, acompto.: la última semimínima es Fa.
- (28) I,3, c. 48, Cíane: falta un Do corchea.
- (29) I,3, c. 81, acompto.: la segunda mínima es Do.
- (30) I,3, c. 238, instr. 1: el Si corchea indicado como #.
- (31) I,3, c. 247, acompto.: falta la plica en la tercera semimínima (Mi).
- (32) I,4, c. 361, Proserpina: la tercera nota (semicorchea) es Do.
- (33) I,4, c. 384, Plutón: la penúltima nota (La) es semimínima.
- (34) I,4, c. 445, Plutón: la primera nota (Si) es semibreve con puntillo.
- (35) I,4, c. 609, acompto.: grupo de dos semicorcheas-corchea.
- (36) I,5, c. 666, Cíane: la segunda nota (Do) es semicorchea.
- (37) I,5, c. 668, acompto.: la segunda mínima es Re#.
- (38) I,5, c. 716, acompto.: la segunda nota es Re becuadro.
- (39) I,6, c. 2, acompto.: la tercera nota (semimínima) es La.
- (40) I,7, c. 84, acompto.: el segundo Re viene precedido de becuadro.
- (41) I,7, c. 99, acompto.: Re precedido de becuadro.
- (42) I,8, c. 134, Alto: sobra un Sol semimínima.
- (43) I,8, c. 144, Tiple 1: el diseño Si-Do-Re está repetido.
- (44) I,8, c. 149, instr. 2: la primera semimínima es Sol.
- (45) I,8, c. 149, instr. 1: la tercera nota (corchea) es Re.
- (46) I,8, c. 153, instr. 2: la última nota (mínima) es Fa.
- (47) I,8, c. 156, Tiple 2: la semibreve es Si.
- (48) I,8, c. 159, Tiple 2: Si.
- (49) I,8, c. 162, Tiple 2: Si. He corregido la parte del Tiple II en estas tres últimas notas, por producir resoluciones erróneas y disonantes a las cadencias; no obstante, es posible que se trate de un efecto intencionado por parte del autor, dadas las palabras en que se producen estas anomalías: "rigores" y "cruel". La idea resulta atractiva, pero parece invalidarla el hecho de que, al repetirse el motivo en los cc. 192-200, las resoluciones sean conformes a las reglas.
- (50) I,8, c. 166, instr. 2: la primera semimínima es Sol.
- (51) I,8, c. 190, Tiple 2 y Alto: la primera nota es mínima con puntillo.
- (52) I,8, c. 191, Alto y Tenor: el Alto dice Fa-Fa y el Tenor Re-Re. Se ha corregido para evitar las octavas, ciertamente extrañas, entre Tenor y Tiple 1.
- (53) I,8, c. 192, Tiple 2: la primera mínima es Do.
- (54) I,8, c. 235, acompto.: Re con becuadro.
- (55) I,8, c. 261, Ascálafo: Re.
- (56) I,8, c. 270, Ascálafo: el silencio es de semimínima.
- (57) II,1, c. 7, Pirotoo: la segunda nota (mínima) es Re.
- (58) II,1, c. 22, Pirotoo: la primera mínima lleva puntillo.
- (59) II,1, c. 208, Pirotoo: la mínima con puntillo es Re.
- (60) II,1, c. 274, Pirotoo: la última nota (corchea) es La.
- (61) II,1, c. 276, instr. 2: las dos últimas corcheas son Fa#-Sol#.
- (62) II,1, c. 280, acompto.: la segunda mínima es La con becuadro.
- (63) II,1, c. 282, acompto.: la segunda mínima es La con becuadro.
- (64) II,1, c. 292, acompto.: Re con becuadro.
- (65) II,1, c. 300, Simplicio: sobra un La corchea.
- (66) II,1, c. 302, Salustio: la tercera nota (Do#) es semicorchea.
- (67) II,2, c. 320, acompto.: al iniciarse la escena 2 (a mitad del compás 320), en el bajo hay una semibreve.
- (68) II,2, c. 334, acompto.: Re con becuadro.
- (69) II,2, c. 337, acompto.: Re con becuadro.
- (70) II,2, c. 340, acompto.: La con becuadro.
- (71) II,2, c. 342, acompto.: La con becuadro.

- (72) II,2, c. 349, instr. 2: las notas segunda y tercera (Si-Do) son corcheas.
- (73) II,2, c. 352, acompto.: Re con becuadro.
- (74) II,2, c. 353, Ceres: figuración de dos semicorcheas-corchea.
- (75) II,2, c. 354, Ceres: figuración de dos semicorcheas-corchea.
- (76) II,3, c. 399, Simplicio: sobre un Sol corchea.
- (77) II,3, c. 454, Simplicio: sobra un Mi corchea.
- (78) II,4, c. 24, acompto.: la tercera nota (semimínima) es Re.
- (79) II,4, c. 168, Plutón: sobre un Sol corchea.
- (80) II,4, c. 185, acompto.: figuración original de tres semimínimas.
- (81) II,4, c. 189, Alto: la tercera nota (semimínima) es Fa.
- (82) II,5, c. 23, acompto.: la tercera nota (Do) es semibreve.
- (83) II,5, c. 32, Ceres: falta un Sol corchea.
- (84) II,5, c. 102, instr. 2: Mi-Mi.
- (85) II,5, c. 141, Pirotoo: el La semimínima lleva puntillo.
- (86) II,5, c. 148, acompto.: la primera nota (Do) es semibreve con puntillo.
- (87) II,5, c. 181, acompto.: la cuarta nota (corchea) es Sol.
- (88) II,5, c. 239, Ceres: sobra un La# corchea.
- (89) II,5, c. 290, Ceres: la primera nota (La) es semimínima.
- (90) II,5, c. 432, Ceres: sobra un silencio de semimínima al final del compás.
- (91) II,5, c. 463, Ceres: la penúltima nota (Re) es semimínima con puntillo.
- (92) II,7, c. 247, Proserpina: la penúltima nota (semimínima) es Si.
- (93) II,7, c. 309, instr. 2: figuración de dos semicorcheas-corchea.
- (94) II,9, c. 4, Tiple 1: Mi-Fa.
- (95) II,9, c. 13, acompto.: la segunda nota (Sol) es semibreve.
- (96) II,9, c. 14, Tenor: Do-Si.
- (97) II,9, cc. 81-82, acompto.: el Sol es una mínima.
- (98) II,10, c. 21, instr. 1: la primera nota (Do) es semibreve.
- (99) II,10, c. 72, acompto.: la primera nota (mínima) es Sol.
- (100) II,10, cc. 104-109: la alternancia de los coros ha sido invertida en virtud de la coherencia del texto.
- (101) II,10, c. 105, Tiple 2: sobra un Mi corchea.
- (102) II,10, c. 142, acompto.: la segunda nota (Fa) es semibreve con puntillo.
- (103) II,10, c. 152, Júpiter: la última nota (Mi bemol) es semimínima.
- (104) II,10, c. 198, acompto.: Re con becuadro.
- (105) II,10, c. 211, acompto.: las dos primeras corcheas son Sol-La.
- (106) II,10, c. 228, Tiple de Coro II: la última nota (mínima) es Mi.
- (107) II,10, c. 231, Tiple de Coro II: la segunda mínima es La.
- (108) II,10, c. 232, Tiple de Coro II: sobra un La mínima al comienzo del compás.
- (109) II,10, c. 237, Tenor de Coro II: Re#-Re#.

CLAVES Y EXTENSIONES ORIGINALES










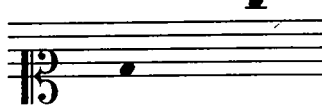


PARTES VOCALES








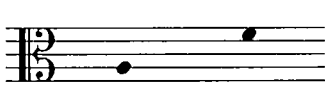
Personajes del Prólogo

Azucena (Tiple)		Azahar (Tenor)	
Jazmín (Tiple)		Narciso (Tiple)	
Rosa (Tiple)		Maravilla (Tiple)	
Alhelí (Tenor)		Amaranto (Tenor)	


Personajes de la Comedia

Coro



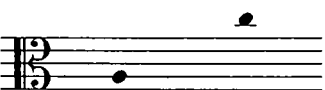
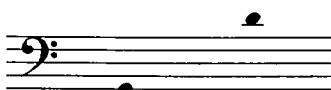
Tiple 1		Alto	
Tiple 2		Tenor	
Pirotoo (Tenor)		Ascálafo (Tenor)	
Plutón (Bajo)		Salustio (Tiple)	
Proserpina (Tiple)		Cíane (Tiple)	
Ceres (Tiple)		Megera (Alto)	

Amor (Tiple)		Otro hombre (Bajo)	
Celfo (Tenor)		Un hombre (Alto)	
Simplicio (Bajo)		Ficción (Alto)	
Una voz (Tenor)		Engaño (Tiple)	
Otra voz (Bajo)		Júpiter (Tenor)	
Un hombre (Alto)			

Coro I (fin Jornada II)

Tiple		Tenor	
Alto		Bajo	

Coro II (fin Jornada II)

Tiple		Tenor	
Alto		Bajo	

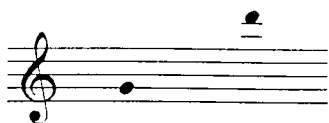
PARTES INSTRUMENTALES

Acompañamiento

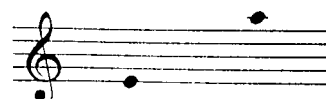


1. Sinfonía

I



III

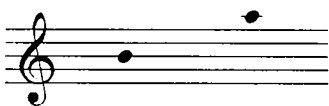


II

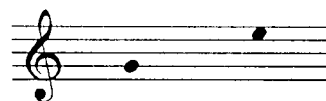


2. Aria estrófica de Plutón (I,1)

I

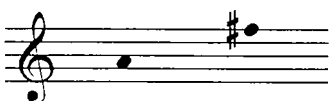


II

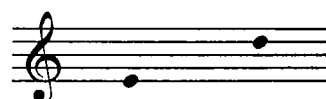


3. Ritornello (I,3)

I

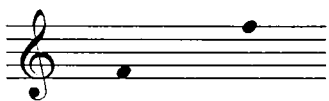


II

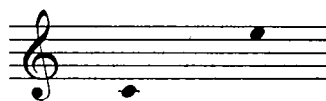


4. Aria Pirotoo (I,3)

I



II



5. Coro (I,4)

I



II



6. Aria estrófica de Proserpina (I,8)

I



II



7. Ritornello (I,8)

I



II



8 a 9. Arias de Pirotoo y Ceres (II,1 y II,2)

I



II



10. Sinfonía (II,4)

I

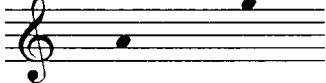


II



11. Ritornello (II,4)

I



II



12. Arioso de Cíane (II,5)

I



II



13. Rumor de la fuente (II,5)

I

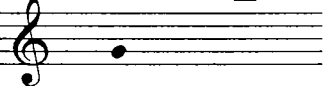


II



14. Aria de Ceres (II,7)

I

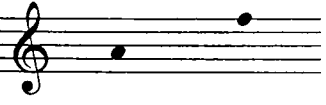


II



15. Aria de Pirotoo (II,10)

I



II



APÉNDICES

APÉNDICE 1. ESQUEMA ESCÉNICO DEL *ROBO DE PROSERPINA*

EL ROBO DE PROSERPINA Y SENTENCIA DE JÚPITER

JORNADA I

Escena 1 ————— Campo de Trinacria, campaña de mieses y flores —————

CORO I — PROSERPINA — CERES — CIANE — MEGERA — CORO II

PLUTÓN — ASCÁLAFO — CORO I — PROSERPINA — CERES — CIANE — MEGERA — CORO II — PIROTOO — SALUSTIO

PLUTÓN — ASCÁLAFO — CORO I — PROSERPINA — CIANE — MEGERA — CORO II — PIROTOO — SALUSTIO

Escena 2 PLUTÓN — ASCÁLAFO — PIROTOO — SALUSTIO

|

PLUTÓN — ASCÁLAFO

Escena 3 ————— Bosque, arboleda y jardín —————

MEGERA — PIROTOO

|

MEGERA — PIROTOO — CÍANE (escondida)

|

PIROTOO — CÍANE

|

PIROTOO — CÍANE — PROSERPINA (fuera de escena)

|

PIROTOO — CÍANE

|

PIROTOO

Escena 4 CORO (fuera de escena) — PROSERPINA — CIANE — MEGERA

|

CORO (fuera de escena) — PROSERPINA — CIANE — MEGERA — PLUTÓN — ASCÁLAFO

|

CORO (fuera de escena) — PROSERPINA — PLUTÓN — ASCÁLAFO

|

PROSERPINA — PLUTÓN

|

PLUTÓN — ASCÁLAFO

|

AMOR — PLUTÓN — ASCÁLAFO

|

PLUTÓN

Escena 5 CÍANE

|

CÍANE — PIROTOO

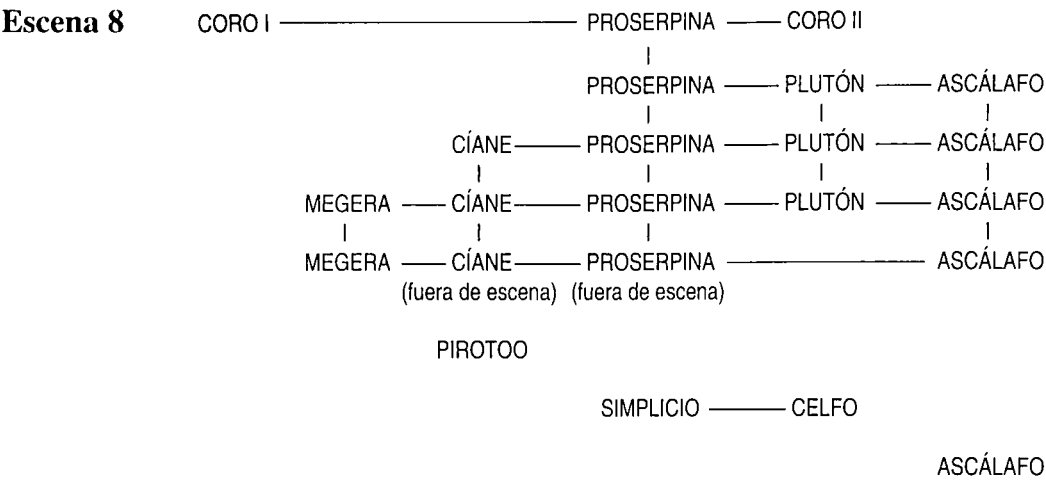
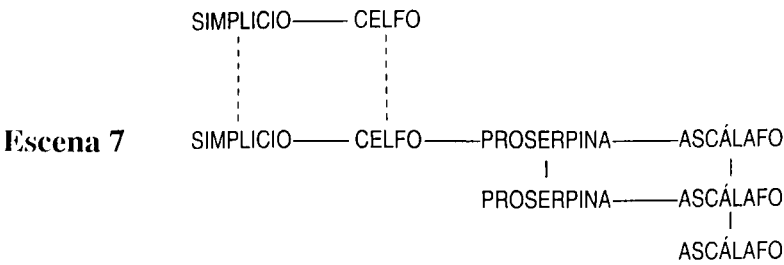
|

CÍANE — PIROTOO — MEGERA

|

PIROTOO — MEGERA

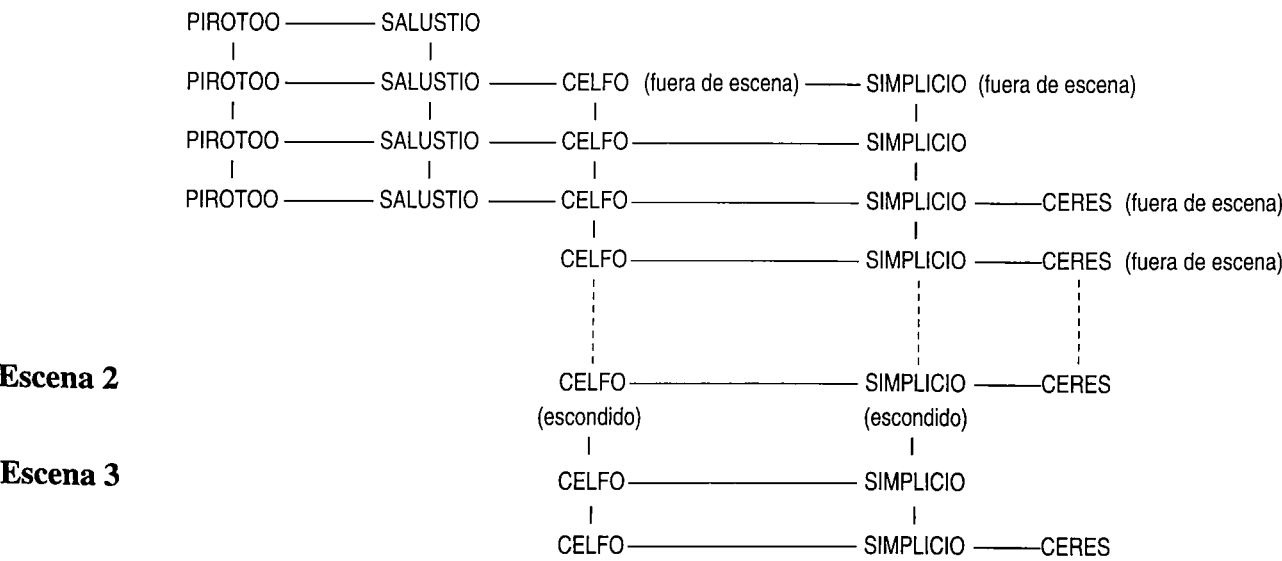
Escena 6 Jardín con muros de flores, y en la lejanía, Palacio hermoso, con estatuas.

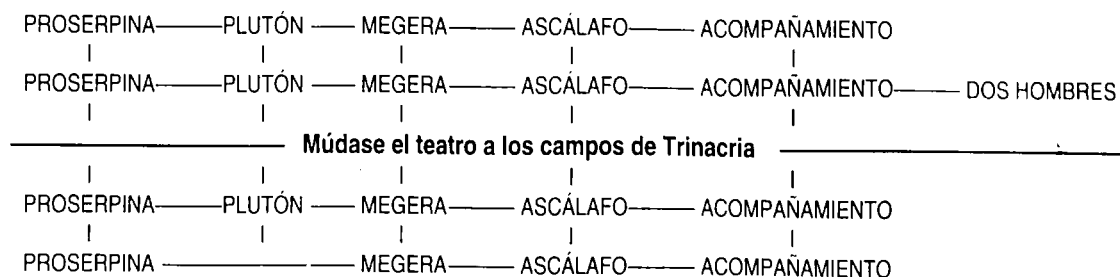
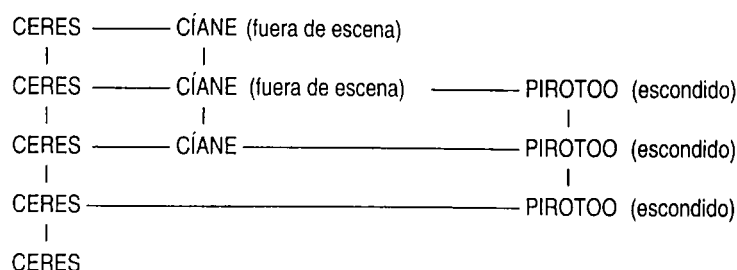
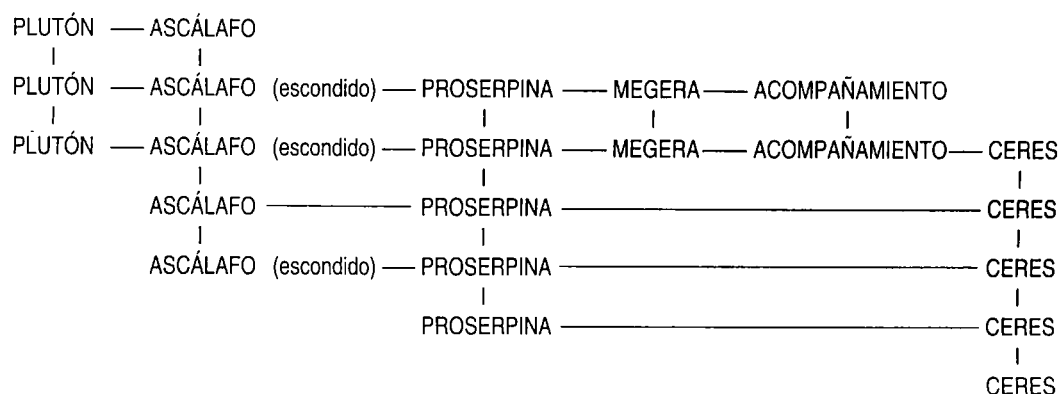
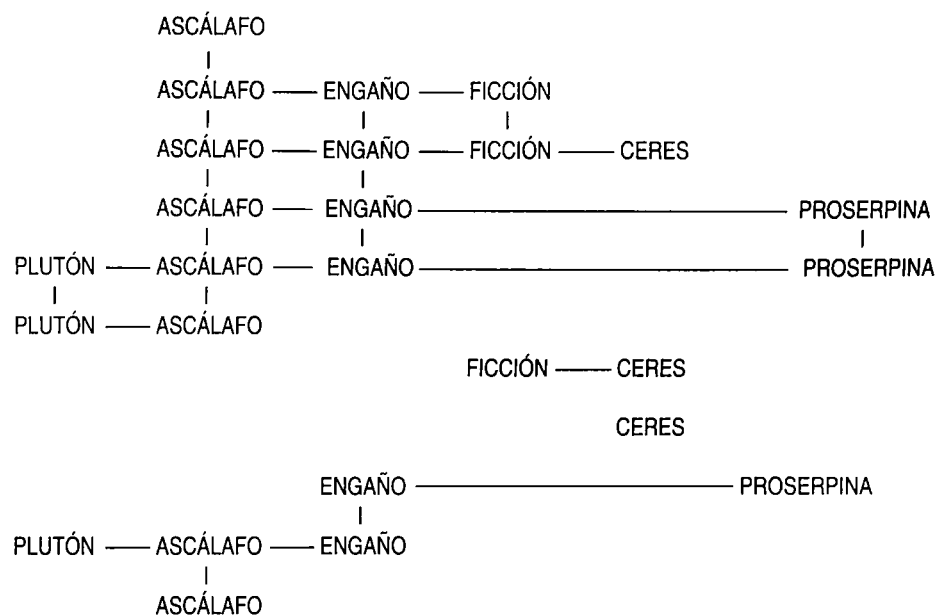


Fin de la Jornada I

JORNADA II

Escena 1 Montes, arboleda y campaña



Escena 4 ————— Del Infierno —————**Escena 5 ————— Campos, montes y fuente en medio de la escena —————****Escena 6 ————— SIMPLICIO ————— CELFO****Escena 7 ————— Palacios de Plutón —————****Escena 8**

Escena 9 ————— **Nubes y cielos. Descúbrese el trono de Jove.** —————

JÚPITER — CERES — CORO

Escena 10 ——— **Montes y campos de Trinacria, y vése la fuente de Cíane.** ———

SIMPLICIO — CELFO — PIROTOO

| | |
 SIMPLICIO — CELFO — PIROTOO — SALUSTIO

SIMPICIO — CELFO — PIROTOO — SALUSTIO — CÍANE — COROS — PLUTÓN, JÚPITER, ASCÁLAFO, PROSERPINA, CERES
(fuera de escena)

SIMPLICIO — CELFO ————— CÍANE — COROS — PLUTÓN, JÚPITER, ASCÁLAFO, PROSERPINA, CERES
 (fuera de escena) | | | | |
 CÍANE — COROS — PLUTÓN, JÚPITER, ASCÁLAFO, PROSERPINA, CERES
 | | | | |
 COROS — PLUTÓN, JÚPITER, ASCÁLAFO, PROSERPINA, CERES

EL FIN

APÉNDICE 2

Catálogo de las obras de Manuel García de Bustamante

•Serie de dieciséis redondillas a San Francisco de Borja, en A. FOMPEROSA Y QUINTANA, *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de San Francisco de Borja. Por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Y la academia de los más célebres ingenios de España...*, Madrid, Francisco Nieto, 1672, ff. 125r-126r («Si honrado al fuerte varón...»). *E: Mn*, 2-12.889.

•Serie de ocho liras a la imagen de la Virgen de las Angustias de Granada, en Fr. J. ALEGRE, *Angustias gloriosas de María, celebradas de la devoción, en el nuevo templo que dedicó a sus dolores la siempre noble, siempre leal, ilustre siempre la ciudad de Granada...*, Granada, Imprenta Real de Nicolás Antonio Sánchez, [1672-73], ff. 113v-114r («En la Imagen doliente...»). *E: Mn*, 3-53.608.

La misma composición, desprovista de la última estrofa, se encuentra en G. A. de VALERIA, *Engaños desengañados a la luz de la verdad...*, Nápoles, Carlos Porsile, 1681, pp. 25-26. *E: Mn*, R. 8.716, R. 12.376, R. 14.292.

•Vejamen en Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes..., [Madrid], 1674, ff. 34r-59v. Se compone de una introducción en forma de romance, para cantarse, y el vejamen propiamente dicho en prosa, salpicado de algunos versos («Atrévase quien sabe...»). *E: Mn*, R. 141.

•El robo de Proserpina, y sentencia de Júpiter. Comedia armónica..., Nápoles, Carlos Porsile, 1677, y *Las fatigas de Ceres. Comedia armónica...*, Nápoles, [Carlos Porsile], 1681. *I: Rc*, comm. 185(6) y 487(2).

•Soneto a la muerte de Don Luis de Haro, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, p. 4 («Poseemos de tiempo aquel momento...»).

•Soneto a la muerte del rey Felipe IV, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 6-7 («Llanto prosigue, y con tu voz pregona...»).

•Villancico de Navidad compuesto para la Real Capilla de Madrid (1672), en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 77-80 (estribillo: «Pastores dechados de todo confín...»).

•Serie de ocho endechas al triunfo de la Cruz y a la restauración de la capilla del Santo Cristo de la Fe, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 84-85 («A Vos, Señor Divino...»).

•Serie de nueve endechas a la Virgen de la Soledad, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 85-87 («Lleve el compás mi llanto...»).

•Serie de ocho endechas con estribillo sobre el arrepentimiento de un pecador, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 87-88 («Señor divino amante...»).

•Serie de once endechas a la Eucaristía, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 88-90 («De vuestra Providencia...»).

•Texto glosado (una redondilla comentada en cuatro décimas) a la Eucaristía, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 92-93 («Comed, Pedro, pues que Dios...»).

•Texto glosado (todo en octavas reales, el texto y la glosa), en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 96-99 («Nada sin Dios el hombre, y la nobleza...»).

•Paráfrasis de la Secuencia de la Misa de Difuntos (*Dies irae*) en tercetos, en G. A. de VALERIA, *op. cit.*, pp. 132-133 («En aquel día airado a quantos viven...»).

•Oración académica (silva), en *Poesías varias castellanas, tomo 3º*, volumen manuscrito, ff. 3r-8r («Ven, oh numen, oh ven, Deidad, aliento...»). *E: Mn*, Ms. 3.886.

APÉNDICE 3

ÍNDICES DEL MANUSCRITO MUSICAL

[ÍNDICE ALFABÉTICO]

PRÓLOGO

	A tan sagrado asunto	68
a 8	Atención çe, quedito	71
a 8	Atención çe, quedito	75
	Cifras del firmamento	51
	Del Jazmín en alientos	54
	Divina Azucena	65
	El Azahar fervoroso	57
	El Amaranto	62
	El hermoso Narciso	59
	La Azucena es quien llama	52
	La fiel Maravilla	60
	Llegad, venid	53
a 2	Llegad, venid	55
a 3	Llegad, venid	56
a 4	Llegad, venid	57
a 5	Llegad, venid	58
a 6	Llegad, venid	60
a 7	Llegad, venid	61
a 8	Llegad, venid	63
	Su humildad	56
	Viva Carlos	74
	Viva Fernando	75
	Viva, viva Mariana	73
a 8	Vuelven a decir	64
	Ya la Rosa	55
a 8	Y todas unidas	67

JORNADA PRIMERA

	A cuya causa	96
	Callad, no aumentéis	82
	Celebre la Tierra	119
	Cesa, cesa, Pirotoo	107
	Cierto que la ha pintado	117
a 4	De Amor los rigores	139
a 4	Dígalo aquel bello	140
	Dulce engaño	91
	Ea, no llores	88
a 4	El prado, las flores	87
	Gran cosa	143
a 4	Hoy celebren todos	79
	Lo que a ti te ruego	86
	Madre, que sólo	83
	Mas, Señor	98
	No habla conmigo	138
	No hallando a Proserpina	111
	No podré nunca negarte	106
	No te acuerdas	95
	Oh, ausencia	93
	Oh, qué alegre variedad	141
	Piedad, Amor	108
	Proserpina, prenda amada	84

a 4	Qué flor habré	138
	Ver que el Sol	117
a 4	Vivid ya, flores	110
a 4	Y hasta el Fuego	82

JORNADA SEGUNDA

	Ay de aquella infelice	177
a 3	Ay de aquella infelice	190
	Bien sabes que perdimos	151
	Callad, que mi llanto	152
	Callad, suspended	163
a 4	Cese el horrisono	169
[a 4]	Deje la tísica	174
	Ea, nocturnos dioses	210
a 4	En el solio divino	219
	Escuchad, mortales	155
	Fue la causa	184
a 8	Hoy celebren todos	232
	Juzgando que os divertía	164
	Loco estoy	222
a 4	Los cuatro elementos	225
	Mis tiernos afectos	145
a 4	No huya el famélico	172
	Plutón, hermano	229
	Proserpina, vuelve	146
	Si ido se habrán	179
a 4	Solemnes júbilos	167
a 4	Viendo a Proserpina	197

FINIS

[ÍNDICE CORRELATIVO]

PRÓLOGO

	Cifras del firmamento	51
	La Azucena es quien llama	52
	Llegad, venid	53
	Del Jazmín en alientos	54
a 2	Llegad, venid	55
	Ya la rosa	55
a 3	Llegad, venid	56
	Su humildad	56
a 4	Llegad, venid	57
	El Azahar Fervoroso	57
a 5	Llegad, Venid	58
	El hermoso Narciso	59
a 6	Llegad, venid	60
	La fiel Maravilla	60
a 7	Llegad, venid	61
	El Amaranto	62
a 8	Llegad, venid	63
a 8	Vuelven a decir	64
	Divina Azucena	65
	A festejar los años	65
a 8	Y todas unidas	67

	A tan sagrado asunto	68
a 8	Atención, ¿e quedito	71
a 2	Viva, viva Mariana	73
a 2	Viva Carlos	74
a 2	Vivan Fernando	75
a 8	Atención, ¿e quedito	75

JORNADA PRIMERA

a 4	Hoy celebren todos	79
	Callad, no aumentéis	82
a 4	Y hasta el Fuego	82
	Madre, que sólo	83
	Proserpina, prenda amada	84
	Lo que a ti te ruego	86
a 4	El prado, las flores	87
	Ea, no llores	88
	Dulce engaño	91
a 2	Oh, ausencia	93
	No te acuerdas	95
	A cuya causa	96
	Mas, Señor	98
	No podré nunca negarte	106
	Cesa, cesa Pirotto	107
	Piedad, Amor	108
a 4	Vivid ya, flores	110
	No hallando a Proserpina	111
	Ver que el Sol	117
	Cierto que la ha pintado	117
	Celebre la Tierra	119
a 4	Qué flor habrá	138

	No habla conmigo	138
a 4	De Amor los rigores	139
a 4	Dígalo aquel bello	140
	Oh, qué alegre variedad	141
	Gran cosa	143

JORNADA SEGUNDA

	Mis tiernos afectos	145
	Proserpina, vuelve	146
	Bien sabes que perdimos	151
	Callad, que mi llanto	152
	Escuchad, mortales	155
	Callad, suspended	163
	Juzgando que os divertía	164
a 4	Solemnes júbilos	167
a 4	Cese el horrísono	169
a 4	No huya el famélico	172
[a 4]	Deje la tísica	174
	Ay de aquella infelice	177
	Si ido se habrán	179
	Fue la causa	184
a 3	Ay de aquella infelice	190
a 4	Viendo a Proserpina	197
	Ea, nocturnos Dioses	210
a 4	En el solio divino	219
	Loco estoy	222
a 4	Los cuatro elementos	225
	Plutón, hermano	229
a 8	Hoy celebren todos	232

