

**“Bellísimo Narciso” y músicas para seguir siéndolo.  
Transformaciones dramáticas en el teatro español  
entre los siglos XVII y XVIII\***

JOSÉ MÁXIMO LEZA

La vigencia del teatro calderoniano en los escenarios españoles durante el siglo XVIII pone de manifiesto no sólo la calidad de sus textos dramáticos, sino su capacidad de adaptación a un entorno teatral en continua evolución. Desde esta perspectiva de actualización, la presencia de la música en la dramaturgia de este repertorio resulta un elemento decisivo que, hasta ahora, no ha sido estudiado en profundidad.

En las nuevas coordenadas del teatro dieciochesco, los géneros de mayor éxito popular presentan algunos rasgos de espectacularidad que “contagian” de manera decisiva a las puestas en escena de las obras de autores áureos que se reponen en los teatros públicos. Cómo afecta a las obras calderonianas la renovación musical de algunas de sus partes o hasta qué punto estas sustituciones constituyen el principal atractivo de este viejo repertorio, son algunas de las cuestiones que trataremos de abordar a través del estudio de la comedia mitológica *Eco y Narciso* —estrenada en 1661— y los testimonios musicales de sus sucesivas reposiciones.

---

\* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación “Música y cultura de corte en la monarquía hispánica: de Carlos II a Carlos IV”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BHA 2003-08804).

## 1. Calderón en el siglo XVIII

Hasta no hace mucho tiempo, la imagen que teníamos de la vigencia de Calderón en el siglo XVIII estaba doblemente distorsionada. Por un lado debido a la asunción de que su merecido prestigio siguió incólume durante décadas tras su muerte y, por otro, que tal permanencia se debía en buena medida a las evidentes diferencias de calidad que le distanciaban de sus seguidores e imitadores. De este modo, la obra de autores posteriores como Antonio Bances Candamo, Antonio Zamora o José de Cañizares, resultaba incómoda para la historiografía por situarse en ese terreno fronterizo entre los fulgores de un Siglo de Oro a cuya sombra vivían y la renovación crítica de presupuestos ilustrados que los despreciaba.<sup>1</sup>

Después de los trabajos fundamentales de René Andioc se ha modificado sustancialmente nuestra percepción sobre el peso del teatro áureo en los escenarios españoles durante el siglo XVIII.<sup>2</sup> Si bien es verdad que Calderón fue muy representado durante esta centuria, no es menos cierto que la duración en cartel de sus obras y la ocupación de los aforos —si exceptuamos los autos sacramentales— fue casi siempre inferior a la media de las nuevas comedias de espectáculo.<sup>3</sup> El estudio detallado de las carteleras y el éxito editorial de las comedias sueltas impresas avalan la hipótesis de que la comedia áurea dejó de interesar a aquellos para quienes el teatro constituía una mera diversión —es decir, a la mayoría— y en cambio atrajo a una minoría culta para la que el teatro era una rama de la literatura, de la historia de la literatura.<sup>4</sup>

---

1. Sobre este periodo de transición entre los dos siglos, además del trabajo clásico de P. Merimée: *L'Art dramatique en Espagne*, puede consultarse la síntesis de E. Palacios Fernández: "Teatro", en *Historia literaria de España*, y los interesantes planteamientos críticos de J. Pérez Magallón: "El hacerse de un teatro nuevo", en *Del Barroco a la Ilustración*, 132.

2. R. Andioc: *Teatro y sociedad*. Véase también D. C. Buck: "Pedro Calderón de la Barca and Madrid", *Theatre Survey*, 25:1 (1984).

3. R. Andioc: *Teatro y sociedad*, 22. Pese a la escasez de datos sobre otras ciudades españolas, la presencia de títulos calderonianos parece ser una constante a lo largo de todo el siglo como señala F. Domínguez Matito: "Calderón fuera de la Corte", en *Ayer y hoy de Calderón*, 221. Estos datos de las obras de Calderón pueden hacerse extensibles al conjunto del teatro del Siglo de Oro, que no conoció mejor suerte.

4. También es Calderón el autor áureo más editado en el siglo XVIII en el formato de las comedias sueltas. Cf. G. Vega García-Luengos: "Lectores y espectadores de la comedia barroca", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, y del mismo autor: "Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos", en *Actas IX Congreso AITENSO*. Véase igualmente el trabajo de J. Álvarez Barrientos y M. Coulon: "El teatro clásico español en el siglo XVIII", en *Historia de la Literatura Española*, 316. Sobre la recepción de Calderón pueden consultarse los trabajos de M. Franzbach: *El teatro de Calderón en Europa*; F. Meregalli: "Consideraciones sobre tres siglos de recepción", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional y el reciente* de I. Arellano: *Calderón y su escuela dramática*.

De esta forma, la obviedad de que lo que se ve en el escenario sobrepasa al texto literario —rasgo en realidad válido para el teatro de cualquier época— se destaca en el siglo XVIII por la evidencia de que los géneros que pudiéramos denominar espectaculares —comedias de magia o de santos y zarzuelas— no sólo ocupan un lugar de privilegio en las carteleras teatrales del momento, sino que impregnan con sus tramoyas, músicas y efectos escénicos a los demás géneros representados. En este sentido, autores como Bances Candamo, Zamora o Cañizares pueden ser entendidos como continuadores del papel que Calderón desempeñó en el siglo precedente a la hora de proporcionar fiestas totales a la corte de los últimos Austrias.<sup>5</sup> Si las diferencias entre la calidad de los textos literarios pueden resultar tema central de la crítica actual, la similitud de la función de cara a las expectativas del público hace converger a ambas generaciones en el terreno de la espectacularidad.<sup>6</sup> Y el análisis de ésta deberá contemplar por tanto, además del texto literario, aquellos otros textos como la música, cuyos códigos contribuyen de manera distinta y cambiante a una dramaturgia compleja y en continua renovación.<sup>7</sup>

## 2. Eco y Narciso. Fortuna teatral y musical

Adaptando el mito ovidiano a las convenciones teatrales españolas, la comedia mitológica Eco y Narciso pertenece a una etapa en la que, tras su ordenación sacerdotal en 1651, Calderón se dedica casi de manera exclusiva a las fiestas de palacio y a los autos sacramentales en los que integra distintos elementos espectaculares como la música, la poesía, la escenografía o la pintura.<sup>8</sup>

---

5. La presencia de escenógrafos y músicos italianos en la corte española desde el siglo XVII, permitió al público acceder a representaciones espectaculares durante las sesiones públicas de las fiestas organizadas en el coliseo del Buen Retiro. Con la llegada del nuevo siglo y la renovación de los espacios teatrales madrileños —convirtiendo los corrales abiertos en coliseos a la italiana— la apuesta de las temporadas regulares será cada vez más decidida hacia estas obras espectaculares.

6. J. Pérez Magallón: “El hacerse de un teatro nuevo”, en *Del Barroco a la Ilustración*, 136.

7. Sobre el concepto de dramaturgia aplicada a los géneros específicamente musicales pueden consultarse los trabajos fundamentales de L. Bianconi (ed.): *La drammaturgia musicale*; C. Dahlhaus: “*Drammaturgia dell’opera italiana*”, en *Storia dell’Opera Italiana* y R. Strohm: *Dramma per Musica*. Consideraciones sobre obras del repertorio español pueden encontrarse en J. J. Carreras: “Conducir a Madrid estos moldes”, *Revista de Musicología*, 18:1-2 (1995); J. M. Leza: “La zarzuela ‘Viento es la dicha de Amor’”, en *Actas del Congreso ‘Música y Literatura en España 1600-1750’* y la contribución de Andrea Bombi a este mismo volumen.

8. Ovidio: *Metamorfosis*, III: vv. 561-892. Se ha señalado la posible vinculación de la obra a otro texto calderoniano, *La fábula de Narciso* (1639?) perteneciente a la primera etapa del autor en la Corte.

La obra fue estrenada el 12 Julio de 1661 con motivo del décimo cumpleaños de la Infanta Margarita, hija de Felipe IV y futura esposa del Emperador Leopoldo. Las representaciones, bajo responsabilidad del Marqués de Heliche,<sup>9</sup> tuvieron lugar en el coliseo del Buen Retiro y corrieron a cargo de las compañías de Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado, reponiéndose en diciembre de ese año con motivo de la visita de la reina Mariana de Austria al ayuntamiento madrileño.<sup>10</sup> Ya en el reinado de Carlos II, la obra se interpreta en al menos tres ocasiones,<sup>11</sup> continuando una asociación con las esposas del monarca que corroboran las noticias sobre la iconografía de la fábula.<sup>12</sup>

Al igual que muchas otras comedias calderonianas, Eco y Narciso tuvo una intermitente pero prolongada presencia en los teatros madrileños a lo largo del siglo XVIII (ver tabla 1). Si en el ámbito de la corte, las distintas circunstancias políticas o los elementos escenográficos empleados pueden hacer que un mismo texto literario se convierta en un texto espectáculo completamente diferente,<sup>13</sup> el paso del palacio al coliseo implicó igualmente transformaciones dramáticas muy significativas atendiendo a las condiciones de representación y las exigencias del nuevo público.

---

9. El Marqués de Heliche jugó un papel muy destacado en la organización de los espectáculos de la corte durante el reinado de Felipe IV, especialmente los que tuvieron lugar en el Coliseo del Buen Retiro, como las producciones operísticas de *La Púrpura de la Rosa* y *Celos aún del aire matan*, estrenadas poco tiempo antes. Véase G. de Andrés: *El Marqués de Liche y L. K. Stein: Songs of Mortals*, 211-13.

10. Véase J. E. Varey y N. D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid, 1651-1665*, 160 y 238. La compañía de Sebastián de Prado interpretó *la Loa* y los intermedios.

11. Véase N. D. Shergold y J. E. Varey: *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699*, 290 y *Representaciones palaciegas*, 242 y 257.

12. El tema de Narciso estuvo presente en las entradas ceremoniales tanto de Mariana de Austria (1649) como de Mariana de Neoburgo (1690). Sobre la iconografía de Eco y Narciso véase R. López Torrijos: *La mitología en la pintura española*, 388-89.

13. Véase en este sentido el concepto de “metamorfosis teatral” expuesto por M. G. Profeti: “Registri letterari e registri teatrali”, en *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo*, 106.

**Tabla 1.** Eco y Narciso. Representaciones en los teatros de Madrid durante los siglos XVII y XVIII.

Fecha <sup>14</sup>	Teatro	Días repres.	Compañía
12 Julio 1661	Palacio	1	Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado
19 Diciembre 1661	Ayuntamiento	1	Antonio de Escamilla
29 Enero 1682	Palacio	1	Simón Aguado
28 Octubre 1689	Palacio	1	Damián Polope
17 Enero 1692	Cuarto de la Reina	1	Damián Polope
10 Octubre 1718	Príncipe	2	Juan Álvarez
22 Enero 1734	Cruz	4	Juana de Orozco <sup>15</sup>
13 Mayo 1735	Cruz	6	Ignacio Zerquera
14 Octubre 1735	Cruz	6	Ignacio Zerquera
4 Noviembre 1737	Príncipe	3 *	Ignacio Zerquera
11 Septiembre 1739	Príncipe	3	Manuel de San Miguel
Noviembre 1744	?	? *	?
27 Septiembre 1748	Príncipe	3	Manuel de San Miguel
25 Agosto 1757	Cruz	1	María Hidalgo
16 Diciembre 1757	Príncipe	4	María Hidalgo
15 Diciembre 1759	Cruz	7	María Hidalgo <sup>16</sup>
11 Octubre 1765	Cruz	10	María Hidalgo
9 Mayo 1768	Cruz	8	María Hidalgo
16 Mayo 1770	Cruz	4	María Hidalgo
5 Septiembre 1774	Príncipe	1 *	Manuel Martínez
26 Enero 1776	Cruz	6 *	Manuel Martínez
23 Abril 1779	Príncipe	8 *	Manuel Martínez
28 Mayo 1781	Príncipe	5 *	Manuel Martínez
20 Enero 1786	Cruz	4 *	Manuel Martínez

\* Representaciones con gastos adicionales de escenografía.

14. Para las representaciones del siglo XVIII véase R. Andioc y M. Coulon: Cartelera teatral madrileña, donde se recogen en algunos casos los títulos de los entremeses y sainetes que acompañaron a las distintas reposiciones.

15. Francesco Corradini recibió 150 reales “por la música que ha puesto en esta fiesta y copia del baile”, Archivo Histórico de la Villa de Madrid (AHV), Secretaría (Sec) 1-349-1.

16. Se hizo con una nueva loa escrita por Antonio Fernández y puesta en música por un compositor anónimo al que se pagaron 60 reales, AHV, Sec 1-371-3.

### 3. Las fuentes. Textos y músicas para un espectáculo cambiante

Frente a la relativa facilidad con que puede establecerse la secuencia cronológica de las distintas reposiciones recogidas en la tabla 1, identificar los materiales utilizados en cada una de ellas presenta, lógicamente, una mayor complejidad. Como ocurría en buena parte de sus obras, el texto teatral de Calderón contemplaba la participación de la música en determinados pasajes. El espectáculo resultante estaría además determinado en cada reposición por otros factores de difícil reconstrucción y que apenas contemplaremos aquí, tales como la escenografía o la interpretación de los actores. Así, en nuestro análisis deberemos diferenciar, al menos, dos tipos de textos cuyas fuentes no siempre son convergentes en representaciones claramente datables: por una parte el texto dramático y por otro las músicas que lo complementaron.<sup>17</sup>

Por lo que concierne al texto calderoniano, su temprana fijación por la imprenta y las sucesivas reediciones —con mínimas variantes— le aseguraron una autonomía estética y literaria que convivió con las distintas adaptaciones puntales en su subida a los escenarios.<sup>18</sup> Para estas últimas fueron habituales los recortes y añadidos realizados por las compañías que, sobre sueltas y separatas, utilizaban el texto calderoniano como punto de partida de un espectáculo siempre distinto y adaptado a las condiciones concretas de cada momento. Pese a estas modificaciones realizadas por directores y actores no siempre identificados, la autoría del dramaturgo áureo permaneció como referencia indiscutible durante todo este periodo.

Por otro lado las partes musicales de la comedia nos han llegado a través de una serie de fuentes cuya heterogeneidad en los formatos, procedimientos y autorías las vinculan de una manera más directa a los aspectos diacrónicos de las distintas representaciones. Se hace por tanto evidente la diferencia entre los ritmos de renovación de un texto dramático y los de las músicas que lo acompañaron a la hora de ser aceptado como espectáculo por públicos distantes al momento original de su creación.<sup>19</sup>

Por lo que se refiere al texto dramático, el original de Calderón para el estreno en 1661 serviría de base —con las habituales revisiones— para la pri-

---

17. Sobre las dificultades filológicas planteadas por los textos de obras dramáticas musicales puede consultarse el trabajo de L. Bianconi: "Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti", *Il Saggiatore musicale*, 2:1 (1995).

18. Véase K. y R. Reichenberger: *Manual bibliográfico calderoniano I*, 236-39 y J. Moll: "Sobre las ediciones del siglo XVIII", en Calderón. *Actas del Congreso Internacional*.

19. Las consecuencias de estas diferencias en la renovación de los distintos ingredientes del espectáculo han sido especialmente estudiadas en el caso de la ópera, distinguiéndose los aspectos verbales-musicales por un lado y a la estética de la puesta en escena por otro. Véase C. Dahlhaus: "Drammaturgia dell'opera italiana", en *Teorie e tecniche*, 104-07.

mera edición de 1672 y, con ligeras modificaciones del autor, para la segunda edición de 1674, siempre dentro de la Cuarta Parte de sus comedias.<sup>20</sup> Cronológicamente, la siguiente fuente asimilable a las representaciones madrileñas es una separata de la edición de Vera Tassis de 1688 que se conserva entre los materiales de las compañías localizados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM).<sup>21</sup> El impreso presenta señales de uso con algunas modificaciones manuscritas sobre el original y podría haber sido utilizado en las representaciones de 1718 y tal vez en las de 1689 y 1692. En la misma biblioteca se conservan además cinco ejemplares de la suelta de la comedia que se editó en Valencia en 1767 y que debieron ser usadas en los montajes del siglo XVIII posteriores a esa fecha recogidos en la tabla 1 (1768-1786).<sup>22</sup>

En cuanto a las partes musicales de la comedia contamos con dos fuentes básicas. La primera es el conocido manuscrito *Novena*, conservado en el Museo de Teatro de Almagro. En él se recoge una colección de piezas para las obras de teatro más populares de finales del siglo XVII y comienzos del siguiente. El manuscrito, que probablemente fue copiado en la segunda década del siglo XVIII, podría haber pertenecido a un músico de teatro y ser utilizado como colección matriz para posteriores copias. Las músicas recogidas parecen responder, básicamente, a las utilizadas en las primeras representaciones de las obras, en algunos casos apenas recompuestas para adaptar las partes de violines y oboes que se iban introduciendo con regularidad en las orquestas a comienzos del siglo XVIII.<sup>23</sup>

Entre las obras recopiladas aparecen las partes de voz y acompañamiento de algunos de los números pertenecientes a la comedia *Eco y Narciso*<sup>24</sup> que, pese a lo tardío de la copia, podrían recoger las músicas para las representaciones originales de 1661 y probablemente reutilizadas en las reposiciones palaciegas posteriores del siglo XVII. Como ha señalado Louise Stein, parece razonable atribuir la responsabilidad musical del estreno al compositor Juan

---

20. Véase el prefacio de C. V. Aubrun a la edición de la comedia.

21. BHM Tea 1-26-6 (f). Separata de la Cuarta parte de Comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, en la edición de Juan de Vera Tassis y Villarroel, 54-98.

22. BHM Tea 1-26-6 (a, b, c, d, e). Comedia famosa. *Eco y Narciso*. De Don Pedro Calderón de la Barca, Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1767. Los impresos b y c fueron probablemente utilizados en las producciones de la década de 1780 pues aparecen referencias manuscritas a las actrices Rosa Pérez y Catalina Tordesillas, activas en aquellas fechas en los teatros madrileños. Cf. E. Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, 569 y 600-01.

23. Cf. L. K. Stein: "El 'Manuscrito Novena'", *Revista de Musicología*, 3:1 (1980), 211.

24. Concretamente en los ff. 234-237. Los números de la comedia fueron publicados por M. Querol Gavaldá (ed.): *Teatro musical de Calderón*, 160-63.

Hidalgo, activo colaborador de Calderón por aquellos años y encargado de la música de los autos del verano de 1661. La autoría de Hidalgo viene avalada por la tonada de Eco, “Bellísimo Narciso”, probablemente una composición que el autor utilizó un año antes en *La Púrpura de la Rosa*, ópera de la que sólo nos han llegado los materiales utilizados por Tomás de Torrejón y Velasco para una representación en Lima en 1701. La aparición en esta fuente de la misma melodía en un monólogo del personaje de Venus parece confirmar la reutilización de Torrejón de parte de los materiales originales de Hidalgo, cuatro décadas después de su composición.<sup>25</sup> Otras fuentes avalan la popularidad del fragmento que conoció versiones a lo divino a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.<sup>26</sup>

La otra fuente musical es una serie de particellas manuscritas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y asociable parcialmente a los textos impresos de este mismo fondo anteriormente citados.<sup>27</sup> Los materiales básicos de esta fuente son los compuestos por Francesco Corradini para las representaciones de 1734 en el corral de la Cruz. Además el legajo contiene números sustitutorios en estratos sucesivos que se pueden asociar a las puestas en escena de finales de la década de 1760 y la siguiente, cuando están activas las cantantes María de Guzmán y María Mayor, así como el compositor Juan Marcolini, todos ellos citados en los manuscritos.<sup>28</sup>

---

25. Se trata de la intervención de Venus que comienza con los versos “Mas qué triste lamenta” y “Oh tú velero dios”, vv. 922-945 (23 vv) y 949-957 (8 vv).

26. Para las concordancias de la tonada “Bellísimo Narciso” y las versiones a lo divino pueden consultarse los trabajos de C. Caballero: “En trova de lo humano a lo divino”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, 106-07 y de L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 369, y Torrejón y Velasco et al.: *La Púrpura de la Rosa*, xiii donde se recogen otras paráfrasis de autores como Agustín de Salazar y Torres o sor Juana Inés de la Cruz.

27. Se trata del legajo BHM M 17-8 que contiene catorce fascículos con las particellas para los distintos números de la comedia. Se incluyen además las particellas instrumentales para una “Copla en la comedia de Eco y Narciso” (ff. 211-222) que no identifica sin embargo el texto de la misma y que no hemos podido asignar a un momento concreto de la obra. La instrumentación de esta copla, que incluye viola de amor, oboes, trompas, violines, contrabajo y clave, presenta una nomenclatura en italiano que la diferencia del resto de la fuente.

28. Dentro del legajo BHM M 17-8, el fascículo 2 con las partes de canto y acompañamiento parece ser el más antiguo con la música original de Corradini. El fascículo 1 parece posterior pues incluye las nuevas versiones de algunos números en los que se menciona expresamente a la actriz María Mayor Ordóñez (Mayora), (incluidos en la tabla 2 como [6.c], [7.b] y [9.c]). Al final del fascículo 4 para voz y clave se encuentran las dos nuevas versiones musicales de la escena [8] con la declaración de Eco, en la segunda de las cuales [8.f] se explicita la autoría de Juan Marcolini del aria destinada a María de Guzmán (Guzmana) (ff. 73 y ss.).

Francesco Corradini, compositor de origen italiano, había llegado a Madrid en 1731 procedente de Valencia y participó activamente en las primeras experiencias de óperas españolas que se representaron en la capital, además de componer música para comedias, autos y zarzuelas en estos mismos teatros.<sup>29</sup> Por su parte, Juan Marcolini colaboró con los teatros madrileños, en su doble faceta de violinista y compositor, al menos desde finales de la década de 1750 hasta su muerte en 1788.<sup>30</sup>

Las dos actrices mencionadas en las particellas de la BHM trabajaron ambas en la compañía de María Hidalgo y posteriormente en la de Manuel Martínez. La actividad de María de Guzmán (Guzmana) en los teatros madrileños está documentada entre 1758 y 1778. Por su parte, María Mayor Ordóñez (Mayora o Mayorita) fue tal vez la soprano española más famosa de su tiempo, trabajando en las compañías de Madrid entre 1768 y 1781, con un breve interludio en la ciudad de Cádiz (1772-1773).<sup>31</sup> Las cualidades vocales de la Ordóñez la encumbraron pronto a los papeles más destacados del repertorio musical de las compañías madrileñas, como las zarzuelas surgidas de la colaboración entre Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita en el verano de 1768.<sup>32</sup> Por la cronología de la carrera de ambas cantantes, parecería lógico suponer que María de Guzmán asumiría el papel de Eco al menos en las producciones de 1759 y 1765, mientras que María Mayor Ordóñez, se haría cargo del mismo desde 1768 hasta la reposición de 1779.<sup>33</sup> Por la documentación de

---

29. Sobre la actividad valenciana de Corradini, véase A. Bombi: *Entre tradición y renovación. Sobre su etapa madrileña* puede consultarse J. M. Leza: "Francisco Corradini", *Artígrama*, 12 (1996-97). En la producción de 1734, el papel de Eco pudo ser asumido por Francisca de Castro, sobresaliente de música que participó de forma destacada en los papeles cantados de las zarzuelas y óperas españolas de esa década.

30. Marcolini ocupó desde 1771 hasta su muerte un puesto de violinista en la Capilla Real. Véase J. Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. 2, 33 y J. Ortega: "La Real Capilla de Carlos III", *Revista de Musicología*, 23:2 (2000), 434-35. Como compositor de tonadillas su actividad se extendió al menos entre 1758 y 1775, periodo del que conservamos la partitura que compuso para la zarzuela *La dicha en la desgracia y vida campestre* (1771). Sobre esta zarzuela puede verse A. Recasens: "La zarzuela *La dicha en la desgracia*", en *La dicha en la desgracia* (en prensa). Los títulos de sus tonadillas pueden encontrarse en C. Cambroner: *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, y en BNM Ms 14.062, 14.066.

31. E. Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, 525 y 561.

32. Ese mismo año de 1768, Juan Alcedrón incluyó un poema laudatorio a la cantante dentro de su opúsculo, *Descripción métrica del estado floreciente de la corte en España*, y perfección de su teatro en octavas jocosas, recogido por Barbieri (BNM, Ms. 14.016.1.79). Sobre su participación en las zarzuelas de Hita, véase A. Recasens: *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita*.

33. Según la documentación recogida por Barbieri, el 11 de febrero de 1780, la actriz pidió la jubilación que le fue concedida, por lo que habría que suponer que ya no actuó en las representaciones de la comedia de mayo de ese año (BNM, Ms. 14.0163.20).

los libros de cuentas, parece que José Ordóñez (Mayorito), hermano de la anterior, pudo intervenir musicalmente en las representaciones de 1776, tal vez en el papel de Narciso, aunque no nos han llegado partituras que confirmen tal hipótesis.<sup>34</sup>

#### 4. Mito, drama y música

La polisemia de los mitos clásicos constituye un atractivo indudable a la hora de entender su continua recreación por los poetas de distintas épocas en contextos celebrativos muy diferentes. El teatro de Calderón aprovecha esta versatilidad del mito para hacer de sus dramas cortesanos magníficos ejemplos de construcción dramática y escenografía espectacular en los que subyacen, de manera más o menos evidente, significados políticos, psicológicos, antropológicos y alegóricos. Tal riqueza de planteamientos no sólo permite, sino que demanda, lecturas distintas que ayuden a descifrar los complejos mensajes que abarcan desde lo político-moral a lo filosófico, pasando por lo astrológico o lo religioso.

Los estudios sobre la comedia de Eco y Narciso han abordado aspectos muy diversos. Por un lado, la personalidad de Narciso, educado por una madre que intenta en vano protegerle de un destino inevitable, ha permitido a algunos analistas establecer conexiones nada forzadas con las teorías psicoanalíticas.<sup>35</sup> En otros casos, y atendiendo al acontecimiento celebrativo del estreno, se ha puesto el acento sobre el personaje de Eco cuyo trágico desti-

---

34. Entre los gastos de la producción de 1776 se mencionan los de composición y copia de un "recitado con violines" y un aria "del Mayorito", así como un aria para la Mayora (AHV Sec 1-359-2). Tal vez se refirieran a la intervención de Narciso que aparece añadida manuscrita en las sueltas impresas c, d y e de la BHM con el título de "aria" y con el texto: "Y así, corazón alienta / y divierte el dolor mío / comunicándole al aire / de mi amor el desvarío" (p. 18). La presencia de al menos un número musical asignado al personaje de Narciso parece confirmarse por algunas indicaciones de las particellas de la BHM que incluyen anotaciones como "sigue el aria de Narciso" (fascículo 4, p. 62) y más tarde, tras el recitativo acompañado de Eco "sigue el aria y luego el dúo" (fascículo 4, p. 66). En cualquier caso, bajo la signatura general que recoge los materiales musicales de la comedia no nos ha llegado ningún aria con el texto antedicho o asignada claramente al personaje. Caso de conservarse, puede que sea como fascículo independiente y localizable dentro de otro legajo de la misma BHM de la que aún no está disponible un catálogo crítico exhaustivo.

35. Así, por ejemplo, los trabajos E. W. Hesse: "Estructura e interpretación", *Filología*, 7 (1961), y "Calderón's Eco y Narciso", en *Calderón and the Baroque Tradition*. También han tratado el tema de la sexualidad de Narciso, T. O'Connor: *Myth and Mythology in the Theater* y A. A. Parker: *La imaginación y el arte de Calderón*. El programa educativo seguido por *Liriope con Narciso* lo emparenta directamente con el *Segismundo* de *La vida es sueño* como han destacado diversos autores.

no, arrastrada por un drama en el que el miedo y la ignorancia se erigen en motivaciones propulsoras, advertiría a la joven princesa Margarita de comportamientos no deseables.<sup>36</sup> Por su parte, Sebastian Neumeister ha destacado la complementariedad de significados de la obra a distintos niveles con otra comedia calderoniana, *El monstruo de los jardines*, representada a los pocos días en el mismo contexto cortesano.<sup>37</sup>

La posición de *Eco y Narciso* —y de otras obras posteriores— en el itinerario creativo de Calderón ha llevado a numerosos críticos a cuestionar la hipotética progresión de sus espectáculos musicales que había culminado el año anterior con sus dos óperas para la corte creadas en colaboración con Juan Hidalgo. A diferencia de otras comedias mitológicas anteriores, e incluso de las zarzuelas, la obra que nos ocupa contiene un número limitado de efectos visuales y musicales, adecuándose estos últimos a las convenciones que el propio Calderón, en colaboración con Juan Hidalgo, estaban contribuyendo a consolidar. Si en las grandes comedias mitológicas de la década anterior se había diferenciado el canto de los dioses de los humanos, en esta ocasión, el ambiente pastoral dominado por personajes mortales no parecía requerir la presencia del recitativo como medio de expresión musical de unas deidades ausentes. Pastoras y pastores cantan en situaciones convencionales con entradas y salidas jalonadas por coros homofónicos mientras hacen uso de las coplas estróficas en sintonía con la tradición de la comedia española.<sup>38</sup>

Predomina pues el discurso declamado con sus distintos registros, entre los que los elaborados diálogos de los pretendientes de *Eco* ocupan un lugar destacado. *Silvio* y *Febo* entablan una batalla dialéctica que toma como punto de partida el amor hacia la pastora, pero que desarrolla argumentos autosuficientes para debates articulados sobre distintas dualidades: querer-despreciar, ignorar-saber o servir frente a merecer. La obra incluye el monólogo habitual (relación), en este caso a cargo de *Liríope*, destinado a relatar los antecedentes del drama con un claro interés narrativo en los contenidos y declamatorio en lo expresivo.

Las partes cantadas se reservan a las pastoras *Laura*, *Nise*, *Sirene* y especialmente *Eco*, que hace de la música su principal recurso de seducción. Interviene también el coro y, en el original calderoniano, *Narciso* se unirá miméticamente y de manera puntual a algunos de los cantos que escucha. No

---

36. C. Strosetzki: "Calderón y la 'felicidad imperfecta'", en Calderón desde el 2000.

37. S. Neumaister: *Mito clásico y ostentación*, 163-223. Para la tradición de asociar por pares títulos del repertorio operístico puede consultarse el trabajo de R. Strohm: "Dramatic dualities", *Early Music*, 26:4 (1998).

38. Sobre las comedias mitológicas de la década de 1650 y en particular sobre *Eco y Narciso* puede verse L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 126-86 y 268-70.

hay pues ocasión para los dúos pero sí para el monólogo lírico que se presta con facilidad a su puesta en música. Lo que cambiará en las distintas reposiciones serán las formas utilizadas para esa expresión lírica, provocando la sustitución de los versos de Calderón por una reescritura de los textos cantados. Así, resulta elocuente que el momento musicalmente más destacado de la obra —el monólogo de Eco— sea del que tengamos un mayor número de versiones diferentes.

En las producciones del siglo XVII, la inclusión de formas hispanas —coplas, tonos, tonadas, estribillos— permitía al público un acceso directo a través de un lenguaje musical que manejaba registros expresivos sobradamente conocidos.<sup>39</sup> En este sentido debe entenderse el más que probable reaprovechamiento de tonadas presentes en comedias anteriores, correspondientes a situaciones dramáticas análogas o asimilables.

Las reposiciones del siglo XVIII pertenecen, como ya se ha señalado, al ámbito de los teatros públicos madrileños. Como ocurriera con otras obras áureas, en los textos utilizados por las compañías para las representaciones se observan algunos recortes que aceleran la acción, suprimiendo parte de los pasajes narrativos (relación), reflexivos o meditativos, aunque sin alterar de manera sustancial los momentos encomendados a la música según el original de Calderón.<sup>40</sup> Si bien los coros a cuatro se mantienen, se reducen —o incluso se suprimen— algunas coplas destinadas a las pastoras, focalizándose la atención musical sobre Eco cuyas intervenciones se recomponen con músicas cada vez más complejas en consonancia con las nuevas formas importadas de la ópera italiana contemporánea.

Trataremos a continuación de hacer un repaso de la función de la música en los distintos momentos en los que aparece en la comedia y su cambiante contribución a la dramaturgia global en las diferentes representaciones. Los comentarios tomarán como punto de partida las partituras conservadas pero también aquellos ejemplares de la obra utilizados por las compañías que incluyen textos alternativos en estos pasajes y cuyas músicas no nos han llegado.

---

39. Véase la introducción de L. K. Stein a Torrejón y Velasco et al.: *La Púrpura de la Rosa*, xii.

40. Los recortes afectan sobre todo a las discusiones conceptuales de Silvio y Febo o a la relación de Liríope. Véase BHM Tea 1-26-6 f.

**Tabla 2.** Secciones musicales y fuentes en la comedia Eco y Narciso.

Jornada	Número sección	Personajes	Íncipit texto	Sección e instrumentación según fuentes	Fuentes musicales
I	[1]	Coro	A los años felices de Eco	Cuatro SSST, ac Cuatro SSST, vls,vla, obs, tps, cb, cv	[1.a] Novena, f. 234 [1.b] BHM, ff. 2-4
II	[2]	Laura Nise Sirene Eco Las cuatro	Pues del monte la falda Pues a mí de la selva Pues le tocó a mi acento Y pues a mi afecto A la falda, a la selva	Coplas + Cuatro S, ac Coplas S, vls, vla, tps, cb, cv	[2.a] Novena, f. 235 [2.b] BHM, ff.22-23
	[3]	Laura	Es el engaño traidor	Copla	-
	[4]	Nise	Si acaso mis desvaríos	Copla	-
	[5]	Sirene	Ven muerte tan escondida	Copla	-
	[6]	Eco	Sólo el silencio testigo	Copla S, ac Copla S, vls, cv Copla S, vls, vla, tps, cb, cv	[6.a] BNM, f. 178 [6.b] BHM, ff. 23-24 [6.c] BHM, ff. 7-9
	[7]	Eco	Pues el sol y el aire	Copla S, vls, tps, cb, cv Copla S, vls, vla, tps, cb, cv Copla S, vls, tps, cb, cv	[7.a] BHM, f. 25 [7.b] BHM, f. 11 [7.c] BHM, f. 10
	[8]	Eco	Bellísimo Narciso [Véase tabla 3 para los textos de las distintas versiones]	Coplas S, ac Coplas + Rec + Seguidillas Rec + Seguidillas Rec + Aria S, cv Rec ac. + Cavatina S, vls, tps, cb, cv  Rec ac. + Aria S, vls, vla, tps, cb, cv	[8.a] Novena, f. 237 [8.b] BHM* [8.c] BHM* [8.d] BHM, ff. 31-38 [8.e] BHM, ff. 67-72,79-82 [8.f] BHM, ff. 63-66,73-78
III	[9]	Eco	Si en los que bien quieren	Copla S, ac Copla S, vls, tps, cb, cv Copla S, vls, vla, tps, cb, cv	[9.a] Novena, f. 236 [9.b] BHM, ff. 26-27 [9.c] BHM, ff. 11bis, 13
	[10]	Coro + Eco	Las glorias de amor	Cuatro con solo SSST S, ac  Cuatro con solo SSST S, vls, vla, tps, cb, cv	[10.a] Novena, ff. 236-237 [10.b] BHM, ff. 28-30

Abreviaturas: S: soprano; T: tenor; ac: acompañamiento; vls: violines; vla: viola; obs: oboes; tps: trompas; cb: contrabajo; cv: clave; Rec: recitativo; Rec ac: recitativo acompañado.

Fuentes musicales: se señalan con letras [a, b, c ...] las distintas versiones localizadas. Abreviaturas: Novena: manuscrito Novena, ff. 234-237; BHM: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, M 17-8, las indicaciones de folios se refieren únicamente a las particellas de voz y acompañamiento; BNM: Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 13622; BHM\*: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, T 1-26-6 f. De manera excepcional hemos incluido en el listado dos versiones de sendos textos manuscritos [8.b] y [8.c] pese a que no se conservan las músicas. ff: folios.

## Coros

La obra se sitúa en la Arcadia y escenifica el encuentro entre dos mundos distintos, personificados por Eco y Narciso, cuyo desenlace trágico acaba validando los funestos presagios del mago Tiresias quien profetizó a Liríope la muerte de su hijo a causa de una “voz” y una “belleza”.

Dos coros marcarán el comienzo y el final de la representación y la comparación entre ambos muestra la dimensión del desarrollo de la tragedia. Como en tantas comedias y zarzuelas, el coro inicial “A los años felices de Eco” [1] articula una escena colectiva que abre la obra y, en este caso, presenta el mundo de Eco y los festejos de su aniversario con evidentes y buscados paralelismos con la dedicataria, la Infanta Margarita:

A los años felices de Eco,  
divina y hermosa deidad de las selvas,  
feliz los señale el mayo con flores,  
ufano lo cuente el sol con estrellas.

De los cuatro versos puestos en música, los dos últimos funcionan como un estribillo interpolado entre las intervenciones declamadas y laudatorias de los pretendientes Silvio y Febo. La música de este coro, que acaba perdiéndose a lo lejos, actuará como nexo dramático y argumental con la escena en la que se presentan Liríope y Narciso. El joven se siente atraído por unos sonidos que, en su ignorancia de toda manifestación humana, identifica con el canto de los pájaros. Ante la desesperación de su madre que ve en la música el primer elemento —la voz— de la temida profecía, Narciso no puede resistirse a un deseo casi irracional que le empuja más allá de los estrechos límites del mundo en que ha sido confinado. La música se identifica así con fuerzas sobrenaturales, con el destino mismo al que es difícil sustraerse. Al sumarse al canto de aquellos que están fuera de escena, Narciso inicia su primer contacto con un mundo social que desconoce pero al que se une de manera intuitiva, por imitación, gracias a la música.<sup>41</sup>

El otro coro se sitúa al final de la obra y tiene lugar después de la crucial escena de Narciso ante la fuente. Enamorado de su propia imagen que toma por la de una ninfa, Eco no logra disuadirle de su error pues el veneno proporcionado por Liríope para anular los efectos de su voz ha hecho ya su

---

41. En el impreso BHM Tea 1-26-6 f del texto se acentúa la unidad de todo el acto mediante la inclusión de dos repeticiones del coro —al comienzo y al final de la jornada— no previstas en el original calderoniano.

efecto, convirtiéndola en un mero reflejo sonoro de lo que escucha. Desesperada huye a las montañas, mientras el joven va en busca de músicos que canten a su nueva “amada”. El coro “Las glorias de amor” [10] funciona simétricamente respecto al que abrió la comedia, con la diferencia de que la que entonces era festejada ahora se halla disociada del resto de las voces, cantando en eco —fuera de escena— y construyendo unos versos paralelos con el final de los ajenos: “Amor, celos, penas, siento / ¡Ay que me muero!”. Poco antes de convertirse en aire, Eco ya no pertenece al entorno social del que ha surgido. Su metamorfosis encuentra en la música la mejor transición como advierte su compañera Sirene a la pregunta sobre la procedencia de la voz que se une al coro: “alguna deidad, / porque quien deidad no fuera / no hablara sin que se viera”.

La vinculación de estos coros a su función dramática en la presentación y desenlace de la obra corre paralela a su estabilidad musical a lo largo de sus distintas reposiciones. En este sentido, es significativo que las fuentes de la BHM sólo contengan una versión de ambos números que probablemente se utilizaron en las distintas representaciones del siglo XVIII.<sup>42</sup> Al comparar las versiones del manuscrito Novena [1.a] [10.a] con las debidas a Corradini [1.b] [10.b] observamos que, junto a evidentes diferencias de compás y orquestación, se mantienen los elementos básicos que sirven a su integración dramática. Así en el coro inicial [1], los planteamientos homofónicos y homorrítmicos, apenas rotos por breves pasajes a dos voces en la versión de Corradini, facilitan, junto al silabismo, la incorporación de otra voz (Narciso) sin mayores dificultades, al tiempo que la clara división armónica en dos secciones permite interpretar la segunda de manera independiente a modo de estribillo. Por lo que se refiere al coro final [10], la nítida separación entre las intervenciones a solo de Eco y el resto del bloque polifónico resulta el elemento clave en ambas fuentes.

## Canciones

El poder de seducción ejercido por la música será un factor recurrente a lo largo de la obra y su utilización será decisiva para definir el protagonismo de Eco frente al resto de los personajes. En la segunda jornada, Liríope, ayudada por las pastoras Laura, Nise, Sirene y Eco recurren al canto para tratar de

---

42. En el fascículo 2 de la fuente musical de la BHM M 17-8, se conserva una copia de las partes vocales y del bajo del coro inicial [1.b]. Aun tratándose de la misma música, está escrito en compás de 12/8 y presenta un texto distinto, “Pues que nuestros campos / florecen y brillan”, probablemente perteneciente a otra comedia, que ha sido tachado para adaptar el texto de Eco y Narciso.

localizar a Narciso que vaga perdido por el monte. La atracción por la música que antes fue motivo de preocupación se presenta ahora como eficaz mediación, en un estadio previo al discurso racional del lenguaje, con la parte más primaria de la naturaleza humana.

La búsqueda se dosifica dramáticamente en tres tiempos y parece, al menos en las representaciones del siglo XVII, reutilizar músicas ya compuestas. Tal vez por eso la frase de la propia Liríope justo antes de las tonadas, “cada uno cante lo que sepa”, puede ser entendida como un guiño al público familiarizado con las melodías que siguen a continuación.

En primer lugar, las cuatro pastoras cantan, desde lugares distintos, otras tantas coplas con la misma música que concluyen en una breve invocación coral del joven: “¡Narciso!, ¡Narciso!”[2].<sup>43</sup> Las coplas son métricamente unas seguidillas, pero la música del manuscrito Novena [2.a] presenta un diseño de ritmos de puntillo más acordes con el carácter pastoral de los personajes y de la escena. La música se corresponde básicamente con otra conservada en la misma fuente, donde aparece en las coplas interpretadas por otras pastoras —Teuca, Habra, Celfa y Rebeca— en el auto de Calderón Primero y Segundo Isaac,<sup>44</sup> estrenado en 1658 probablemente con música de Juan Hidalgo: “A estas horas al pozo / mi amor me saca”.<sup>45</sup>

En la versión de Corradini [2.b] se ha sustituido el compás ternario por un compasillo y el fraseo no tiene nada que ver con la versión anterior. Abundan los trinos y floreos en los finales de frase y se incluyen saltos descendentes de octava en la melodía que resultan más pertinentes en unas coplas que en otras (“Pues del monte la falda”). La orquesta introduce y concluye las coplas y permite el enlace entre ellas, sin que queden rastros de la invocación conjunta final.

En el segundo tiempo de la búsqueda, Calderón nos presenta al errante Narciso que escucha de nuevo las partes finales de las distintas coplas ya oídas que suenan fuera de escena. La música sigue ejerciendo sobre él una fuerte atracción, pero la disociación espacial de las voces no le permite localizar su procedencia, provocando el desconcierto y la parálisis. Lo que en el coro inicial fue armonía polifónica es ahora repetición sucesiva de una melodía desde

---

43. En el libreto BHM Tea 1-26-6 f se ha añadido otra copla a cargo del G[racioso]: “Pues le tocó a mi afecto / medir los prados” después de la intervención de Nise.

44. Véase L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 361 y P. Calderón de la Barca: *Primero y Segundo Isaac* en la edición de R. Zafra et al.

45. No obstante, existen ligeras diferencias en el diseño del bajo entre las coplas del auto y las de la comedia, pues en el primero está prevista la repetición de los dos últimos versos, mientras que en la segunda el enlace armónico es con el comienzo de la melodía que repite, con otra letra, la siguiente pastora.

distintos puntos del monte que sólo se unen en la invocación final a cuatro: “Narciso”.

En el tercer tiempo, cada zagala entonará una copla con texto y música diferentes [3-6]. Sólo entonces Narciso muestra un criterio musical que distinga las tonadas y establece preferencias estéticas. Si la primera es “lisonjera” y “dulce”, la segunda “tiene más agrado y más dulzura”, la tercera borra el recuerdo de las anteriores y la última, entonada por Eco “es reina de todas ellas”. Las repeticiones de las segundas partes de las coplas se entrelazan con las rimas declamadas del propio Narciso, quien finalmente participa del nuevo lenguaje uniéndose a la tonada de Eco “en tu estilo mismo”. Tras el encuentro, también la primera reacción de Eco es a través de la música que actúa como nexo natural: “sólo a responderte acierto / con lo mismo que cantaba”.

En el manuscrito Novena no se recogen ninguna de las músicas de estas coplas. Como señala Stein, la razón puede estar en que fueran bien conocidas, aunque fuentes asimilables al siglo XVII sólo nos han llegado de la última, entonada por Eco. Significativamente el pasaje de las intervenciones musicales de las otras pastoras no parece haber tenido mucha fortuna en las representaciones del siglo XVIII.<sup>46</sup> La atención se focaliza pues en la figura de Eco y en la creciente complejidad de su intervención:

Sólo el silencio testigo  
 ha de ser de mi tormento,  
 y aun no cabe lo que siento  
 en todo lo que no digo.

La gran cantidad de citas contemporáneas hacen suponer que la canción “Sólo el silencio testigo” era bien conocida por la audiencia y por el propio Calderón que la incluyó en otras obras suyas.<sup>47</sup> La única fuente musical conservada de esta canción del siglo XVII está recogida en una antología de la Biblioteca Nacional de Madrid,<sup>48</sup> recopilada aproximadamente hacia 1705 y

---

46. En el libreto BHM Tea 1-26-6 f ha sido suprimido explícitamente y tampoco quedan rastros de ellas en las fuentes musicales de la BHM.

47. Otras obras de Calderón en las que aparece, además de Eco y Narciso son *El mayor encanto amor*, *Darlo todo y no dar nada*, *El encanto sin encanto*, *Los tres afectos de amor* y *Vencerse es mayor valor*. Cf. F. Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*, vol. 4, xxi, y L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 400.

48. Se trata del Ms 13622. Véase F. Pedrell: *Teatro Lírico Español*, vol. 3, 6; F. Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*, vol. 4, 33; y L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 435. Una versión distinta más tardía y debida al Padre Antonio Soler se recoge en M. Querol (ed.): *Cancionero Musical de Lope de Vega*, vol. 2, 45-46.

asignada a otro título de Calderón, Darlo todo y no dar nada [6.a].<sup>49</sup> Escrita en estilo silábico, la tonada se articula en cuatro frases musicales equilibradas y de longitud similar, siguiendo la estructura del texto y con una cadencia en cada uno de los versos. Las ideas melódicas presentadas en la primera frase son tratadas secuencialmente en las otras tres. Por el tipo de ornamentación, la versión parece más cercana al estilo de la música dramática española de la última década del siglo, tratándose tal vez de una reelaboración compuesta para una de las últimas reposiciones del siglo XVII. En cualquier caso, dado que el texto era una pieza muy conocida, quizás esta versión contiene de manera reconocible, más allá de sus ornamentaciones, la tonada famosa y asociada a estos versos.<sup>50</sup>

Dos son las fuentes musicales del siglo XVIII que nos han llegado para estos mismos versos. La primera fue compuesta por Corradini para las representaciones de 1734 [6.b] y está escrita en Sol menor sobre una sencilla diseño melódico descendente, presentando apenas dificultades en el registro agudo. La segunda versión [6.c] es sin embargo mucho más elaborada. Con una amplia introducción orquestal de trece compases, se estructura en dos partes que corresponden a la agrupación por pares de los versos. Escrita en Mib Mayor, el esquema armónico está influido por el del aria bipartita, con una sección en la tonalidad principal que concluye en la dominante, y la segunda parte contrastante con una breve inflexión a Fa menor y vuelta a la tonalidad inicial, con abundantes repeticiones y fragmentaciones de los versos. La escritura vocal incluye continuos adornos y pasajes de gran dificultad, especialmente en el registro agudo, probablemente escritos para lucimiento de la Mayora en la década de 1770 cuyo nombre aparece al comienzo de la partícula (ver ejemplo 1). Dramáticamente estamos pues muy lejos de la intención calderoniana de hacer confluir a los dos personajes protagonistas mediante el canto conjunto de una sencilla tonada. El protagonismo vocal de la actriz se impone al personaje de Eco, separándolo irremediabilmente de los códigos expresivos del joven Narciso.

---

49. Esta obra fue estrenada en 1651 y repuesta en la corte con un título distinto, *Apeles y Campaspe*, en 1681, 1684 y 1693. Como señala L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 109, la música conservada en Ms 13622 probablemente se usó en una de las reposiciones, pues aparece bajo el título de “*Apeles y Campaspe*”.

50. L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 109.

CONCIERTO BARROCO

*Cantabile*

Violines

Eco

Contrabajo Clave

21

*f p*

ha de ser de mi tor - men - - - -

24

vls

Eco

cb cv

*sf*

27

vls

Eco

cb cv

*f p f*

to, de mi tor - men - - - - to, de

30

vls

Eco

cb cv

*p f*

mi tor - men - - - - to

Ejemplo 1. [6.c] "Sólo el silencio testigo", cc. 21-31.

Si el equívoco sobre quién encarna la “belleza” que acabará consumando la tragedia se mantiene hasta el final de la obra, la “voz” debe ser asociada a la faceta musical del personaje de Eco. Una voz cantada que significativamente logra mayores efectos de persuasión cuanto menos voluntad tiene de obtenerlos. Así ocurre de manera evidente en dos canciones entonadas por la pastora fuera de escena.

La primera, “Pues el sol y el aire / turban mi color, / hácenlo de envidia / el aire y el sol” [7] provoca el enamoramiento de Narciso que la escucha al final del paseo iniciático en el que, conducido por el tosco Bato, se está familiarizando con el nuevo entorno —geográfico y social— recién descubierto. En el manuscrito Novena no se recoge esta pieza, por lo que es posible que en el momento del estreno en 1661 se utilizara una tonada conocida, mientras que en las partituras del siglo XVIII encontramos además de la versión de Corradini [7.a] otras dos. La primera estaría destinada en los años 70 a la Mayora [7.b] y presenta importantes diferencias de tesitura y ornamentación en una melodía que parece estar menos atenta a los acentos internos de los versos que preocupada por crear repeticiones que provoquen paralelismos musicales.<sup>51</sup> Aún se conserva una tercera versión [7.c] escrita en Fa Mayor, de gran sencillez melódica pero que extrae un indudable encanto de su breve inflexión en el ámbito armónico de Sol menor.<sup>52</sup>

El contexto de la segunda canción fuera de escena es bien distinto. Eco ya ha sido rechazada por un Narciso temeroso del cumplimiento de la profecía y decide utilizar la música para mostrar su fingida indiferencia, “y porque juzgue también / que nada siento, cantando / la deshecha quiero hacer”. Su tonada “Si en los que bien quieren” [9] muestra de nuevo cómo el poder de la música es casi más fuerte cuando actúa de manera autónoma y aparentemente no intencionada, que cuando se usa reforzando un discurso verbal articulado como había sido el caso del monólogo de Eco que analizaremos seguidamente. El efecto hipnótico sobre Narciso hace tambalear su firme decisión de alejarse de la pastora y le lleva a unirse a su canto —uno dentro y otra fuera de escena— incluso después de que, amonestado por Liríope, decida huir para evitar el peligro. Como ocurría en otros fragmentos, la versión musical del manuscrito Novena [9.a] hace posible la interpretación conjunta de la sencilla

---

51. La diferencia es que en la segunda [7.b], la tesitura es más aguda (la3-sol4) que en la primera (do3-mi4) [7.a].

52. Por la colocación añadida dentro del fascículo 1 esta versión [7.c] podría corresponder a las representaciones de 1781, donde por otro lado tenemos constancia de que se copió música para arias nuevas interpretadas por Catalina Tordesillas, tal vez la intérprete de Eco en esta ocasión una vez retiradas tanto María de Guzmán como María Mayor (AHV, Sec 1-378-2).

melodía silábica, mientras que de las dos versiones del siglo XVIII, la primera [9.b] contiene algunos adornos de difícil conjunción al unísono entre dos intérpretes dentro y fuera de escena, y la segunda [9.c], por tesitura y ornamentación está claramente asociada a las posibilidades técnicas de la Mayora.

**“Bellísimo Narciso”**

El encuentro decisivo de los amantes se había producido en un momento en el que ambos, por separado, estaban dispuestos a declararse. Toma la iniciativa Eco, quien —como en su primer encuentro— ve en la música el medio más adecuado para la persuasión amorosa. Dramáticamente, el monólogo de Eco incluye distintos temas que en las sucesivas versiones acabarán por asignarse a formas musicales diversas. Así, la pastora canta las bellezas de Narciso, proclama su enamoramiento, ofrece sus riquezas ganaderas y, en última instancia, avisa de las nefastas consecuencias de un rechazo amoroso. De manera implícita, los versos calderonianos predisponen a una seccionalización musical de estos matices a través de otros tantos procedimientos compositivos.

En el monólogo original, Calderón, con la probable colaboración de Hidalgo, recurre a una extensa sucesión de versos heptasílabos agrupados en cuartetos que utilizan un mismo diseño musical [8.a]. Se trata de una sencilla melodía de ámbito muy restringido —apenas una quinta si no consideramos el floreo del primer compás— que repite tres veces un mismo motivo de manera ascendente antes de cadenciar y permitir mediante el bajo enlazar de nuevo con el comienzo.

The image shows a musical score for the piece "Bellísimo Narciso". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line for "Eco" and an accompaniment line labeled "[Acompañamiento]". The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics under the vocal line are: "Be - lli - si - mo Nar - ci - so [que\_a es - tos a - me - nos". The accompaniment line is in a bass clef with the same key signature and time signature. The second system also has a vocal line for "Eco" and an accompaniment line labeled "[ac]". The vocal line starts with a fermata over the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The lyrics are: "va - lles del mon - te en que na - cis - te las as - pe - re - zas tra - es]. The accompaniment line is in a bass clef with the same key signature and time signature, and includes a trill ornament (tr) over the final measure.

Ejemplo 2. [8.a] “Bellísimo Narciso” (manuscrito Novena), cc. 1-5.

Como ya se señaló, la concordancia con el monólogo de Venus —“Mas qué triste lamento”— de *La Púrpura de la Rosa* estrenada el año anterior, refuerza la posible autoría de Hidalgo y, en un primer momento, podría sugerir un parentesco entre el desasosiego de Venus y la ansiedad de Eco, aunque un análisis más detallado permite algunas consideraciones sobre su diferente uso dramático en ambas obras. En la ópera, Venus acude ante la voz de Adonis que, en sueños, expresa su queja. Al encontrarle, sus deseos de venganza por la altivez y el desprecio con que la ofendió el joven se enfrentan a otros sentimientos que hacen dudar a la diosa sobre la idoneidad de la muerte como castigo. Tras una nueva interrupción con el lamento, “¡Ay de mí!, que me da la muerte a quien la vida di”, Venus acaba solicitando la ayuda de Amor —“O tú, velero dios”— cuya intervención será decisiva para la unión posterior de los amantes. Así pues, los versos con la música que nos ocupa no pertenecen en sentido estricto a un diálogo entre ambos —que se hará más adelante con otra música— sino a la transición con la escena anterior, las dudas de Venus y la invocación a Amor.

El monólogo de Eco, cuya extensión —84 versos— triplica la intervención de la diosa con la tonada estudiada es el momento culminante del encuentro de los jóvenes, el punto decisivo donde la pastora expone todos sus argumentos. Dramáticamente funciona como un diálogo que completa Narciso con su respuesta negativa —declamada— abriendo la puerta al inevitable desenlace trágico de la obra. Musicalmente, el efecto persuasivo general se encomienda al recurso retórico de la repetición, haciendo válido el principio de la fijación del mensaje y su eficacia mediante la reiteración de una misma melodía.<sup>53</sup>

La centralidad de esta escena en la dramaturgia de la obra se corresponde con el grado de renovación musical de las distintas versiones textuales y musicales conservadas (véase la tabla 3).<sup>54</sup> Si en el original es evidente la preeminencia de la palabra y su capacidad racional de convencimiento mediante una música uniforme, en las versiones posteriores, la partitura, al diferenciar procedimientos y formas según los contenidos enunciativos o afectivos asumirá un protagonismo creciente.

---

53. El teatro musical ha hecho frecuente uso de las tonadas estróficas para situaciones de encantamiento o persuasión no necesariamente con fines amorosos. Para el caso español véase L. K. Stein: *Songs of Mortals*.

54. De manera excepcional, en la relación de las distintas versiones de este número hemos incluido también aquellas de las que sólo nos ha llegado el texto: [8.b] y [8.c].

Tabla 3. “Bellísimo Narciso” y versiones posteriores.

Versión	Fuente texto	Fuente música	Estructura
[8.a]	1674. Edición del texto original de Calderón	Ms. Novena	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Romancillo</b> (versos heptasílabos agrupados en cuartetos de rima asonante) Bellísimo Narciso, que a estos amenos valles del monte en que naciste, las asperezas traes</li> </ul>
[8.b]	BHM, T 1-26-6 f Manuscrito pegado a la separata de la comedia extraída de la edición de Vera Tassis (1688)	—	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Coplas</b> (7,7,7,7) con <b>estribillo</b> (5,5,7,5) Tierno asombro del monte, bello grazón del valle // ¿Qué te parece? ¡mírame!, atiende</li> <li>• <b>Recitativo</b> (7,11,7,11...) Más, oye en fin que quiero declararte un afecto verdadero</li> <li>• <b>Seguidillas</b> compuestas (7,5,7,5, 5,7,5) Y si estos rendimientos no han de obligarte</li> </ul>
[8.c]	BHM, T 1-26-6 f Manuscrito suelto	—	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Recitativo</b> (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura</li> <li>• <b>Seguidillas</b> compuestas (7,5,7,5, 5,7,5) Y si estos rendimientos no han de obligarte</li> </ul>
[8.d]		BHM, M 17-8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Recitativo</b> (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura</li> <li>• <b>Aria</b> andante (7,7,7,7,5, 7,7,7) ¡Quiéreme!, porque así</li> </ul>
[8.e]		BHM, M 17-8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Recitativo acomp.</b> (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura</li> <li>• <b>Cavatina</b> andante (7,7,7,7,7,7) Bello portento ¡Oh, cielos!</li> </ul>
[8.f]		BHM, M 17-8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Recitativo acomp.</b> (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura</li> <li>• <b>Andante amor oso</b> (10,10,10,10,8,8,8,8,8,8) Seré constante, firme seré</li> </ul>

En la segunda versión [8.b] —de la cual no conservamos la música— la larga tirada de versos del romancillo original se ha sustituido por unas coplas que mantienen la métrica heptasílabo pero que interpolan un estribillo, seguidas de un recitativo y rematadas con unas seguidillas compuestas. Las transiciones entre los distintos procedimientos musicales se puntúan con breves intervenciones declamadas de Narciso que anima a continuar a la entusiasta Eco y que acentúan el carácter de diálogo antes mencionado.

La estructura de la escena sigue con bastante fidelidad el original calderoniano, pero diferencia sustancialmente los temas y asigna distintas formas musicales. Así las coplas iniciales presentan los efectos en la pastora del encuentro con Narciso y desarrollan parcialmente la declaración amorosa, mientras que el ofrecimiento de las posesiones de Eco está reservada al recitativo, y la conclusión se encomienda a las seguidillas que amplifican el anuncio de la tragedia y la conversión en aire de una Eco despreciada.

La forma métrica de la seguidilla, perteneciente desde la Edad Media a la tradición poética española, estaba presente de manera musicalmente destacada en el teatro hispano tanto en fórmulas polifónicas —como aparecen recogidas en muchos de los cancioneros de la primera mitad del siglo XVII— como en intervenciones solísticas que acabarán identificando a la forma dentro de la dramaturgia de comedias y zarzuelas.<sup>55</sup> Asociadas inicialmente a la cultura popular, su utilización por parte de personajes bufos permitiría identificar el carácter del mismo mediante el código musical empleado.<sup>56</sup> Pero igualmente y desde el punto de vista de su función dramática, podía hacer avanzar la acción mediante la suma de distintas estrofas que utilizaran una misma música. En este sentido sus paralelismos son evidentes con la fórmula del romancillo utilizado originariamente en el monólogo de Eco.

La pastora no es, sin embargo, un personaje cómico en el contexto de la obra. Si la fecha de esta modificación podemos situarla a finales del siglo XVII o en los primeros años del siglo siguiente, el contexto de la utilización de las seguidillas ha variado de manera significativa si tenemos en cuenta algunas de las zarzuelas a las que pusieron música autores como Sebastián Durón. En ellas, esta forma métrica se utiliza en amplios pasajes dialogados, a veces alternando con secciones declamadas y, lo que es más llamativo, asignadas a las divinidades.<sup>57</sup> A mediados del siglo XVIII las veremos consolidadas como un

---

55. Por ejemplo en la comedia mitológica *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653).

56. Tal sería el caso del personaje de Rústico en la ópera *Celos aún del aire matan* (1660) o de Marsias y Enone en la comedia de Agustín Salazar y Torres, *Los juegos olímpicos* (1673); véase L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 228-30 y 286.

57. Véanse en este sentido *Salir el amor del mundo* (1696), cf. la edición de A. Martín Moreno, S. Durón et al.: *Salir el Amor al Mundo*, 102-106, o *Veneno es de amor la envidia* (1711).

procedimiento de clara raíz hispana en pacífica convivencia con formas importadas de la ópera italiana como el aria da capo, compartiendo espacio en las zarzuelas y aún en las óperas españolas de esta época, siendo utilizadas indistintamente por personajes serios y bufos.<sup>58</sup> En el caso de las seguidillas de Eco, la proporción de versos del tema que desarrollan es muy similar a la empleada por Calderón, pero el efecto de remate es potenciado por la repetición de los tres últimos donde se acentúa el carácter sentencioso que sin duda resaltaría la música que no se ha conservado:

Nadie me vale  
 ¡ay! ¡ay! ¡ay! que me muero,  
 ¡lléveme el aire!

La tercera versión [8.c] ha eliminado las coplas y ha ampliado el recitativo que asume los contenidos de éstas en la forma que básicamente se mantendrá en las siguientes versiones. Sin embargo permanecen las seguidillas anteriores como remate del monólogo.

La cuarta versión [8.d] corresponde a la más antigua de las conservadas en el manuscrito musical de la BHM y puede fecharse en 1734, cuando Corradini compone nueva música para la comedia. El recitativo seco inicial da paso a un aria andante con forma da capo pentapartita, en consonancia con la tipología formal que estaba siendo incluida en las zarzuelas y comedias contemporáneas de autores como José de Nebra.<sup>59</sup>

¡Quiéreme!, porque así  
 yo viviré por ti  
 ¡Quiéreme!, que si no  
 falleceré de amor  
 Al duro estrago  
 alivia de esta calma  
 tormenta que en el alma  
 es engañoso halago.

---

58. Sobre las seguidillas en las zarzuelas de José de Nebra véase J. M. Leza: Zarzuela y ópera. El dramaturgo Nicolás González Martínez, en colaboración con este compositor, las introducirá también en óperas españolas como *Antes que celos y amor*, *la piedad llama al valor*. *Achiles en Troya* (1747).

59. Cf. J. M. Leza: Zarzuela y ópera.

[8.d]. Aria “¡Quiéreme!”.

Secciones	Rit	A	Rit A'	B
Versos		1 2 3 4 5 5	1 2 3 4 5 5	6 7 8
Fraseo melodía	(a)	a a b c	a' a'' d c'	e
Armonía	Sib	Fa	Fa Sib	sol m
Tempo	Andante	Allegretto	Andante Allegretto	Despacio
Compás	3/4	2/4	3/4 2/4	6/8

Escrita en Sib Mayor, domina el carácter pastoral del aria debido al ritmo ternario y los diseños con ritmo de puntillo en la melodía de los dos primeros versos. Las posibles consecuencias nefastas de una negativa no se ilustran en “falleceré de amor” que se somete al paralelismo de la repetición musical enunciada por los dos primeros versos, sino que se encomiendan al verso “al duro estrago” que por rima pertenecería a la segunda estrofa pero que musicalmente está incluido en la primera sección del aria. Destacado con un cambio de compás y tempo (Allegretto, 2/4) su contundencia gestual se corresponde con la importancia tonal que clarifica el itinerario armónico de la primera sección del da capo, hacia la dominante en su primera aparición, hacia la tónica para concluir.

*Andante*

8  
Eco  
¡Quié-re-me! ¡quíe - re-me! por que a -

Clave

11  
Eco  
sí yo vi - vi - ré por

cv

14  
Eco  
ti, yo - vi - vi - ré por ti

cv

Ejemplo 3. [8.d]. “¡Quiéreme!, porque así” [Corradini] cc. 8-17.

En la quinta versión [8.e] el mismo texto del recitativo se ha enriquecido con un acompañamiento orquestal lleno de matices dinámicos que dan una nueva visión a la parte más amplia de la declaración amorosa. Éste desemboca no en un aria da capo, sino en una cavatina andante —de una sola estrofa— construida sobre una lánguida y amplia línea melódica en Do menor interrumpida por dolorosos agudos que ponen el acento en la súplica y desvalimiento de Eco y que contrasta con el imperativo “¡Quiéreme!” de la versión anterior.

Bello portento ¡oh cielos!,  
 alma que yo enamoro,  
 prenda del ser que adoro.  
 De mí, beldad no huyas,  
 ¡ah! justo amor no apartes,  
 tanto favor de mí.

Por último, la particella de la sexta versión [8.f] se encuentra interpolada en mitad de la anterior, como un fascículo añadido, con portada propia en la que se señala la autoría del compositor Juan Marcolini, y la destinataria, la actriz María de Guzmán.<sup>60</sup> Se renueva la escritura del recitativo acompañado que se continúa con un aria construida con dos estrofas métricamente muy diferentes, la primera sobre decasílabos compuestos que combinan ritmos trocaicos y dactílicos y la segunda sobre octosílabos polirrítmicos con rima en los versos pares.

Seré constante, firme seré  
 mi pecho fino, te entregaré  
 no seré mía, tuya he de ser  
 y en fin, amante te adoraré

---

60. Si bien la versión [8.e] con su exigente registro (alcanza un do sobreagudo) hace pensar en María Mayor como destinataria, la colocación de la versión [8.f] claramente añadida como un fascículo posterior y destinada a María Guzmán parece contradecir la secuencia cronológica de sus interpretaciones del personaje. Sin embargo es significativo que, al contrario que otros números de la partitura, no aparezca el nombre de “Mayora” escrito en la versión [8.e] y es probable que el aria de lucimiento que corresponde a este momento clave de la obra se encontrara en un fascículo aparte —hoy perdido— donde se incluyeran también el aria de Narciso al que hacen referencia las indicaciones de la propia partitura y los gastos de la comedia para las representaciones de 1776 comentados en la nota 34.

Mas si acaso me das celos  
ya más firme no seré,  
y lo que ahora es fineza  
será luego aborrecer,  
pero si me correspondes  
todo en mí será placer

[8.f.]. Aria “Seré constante, firme seré”.

Secciones	Rit	A	B	Rit A'	B'
Versos		1 2 3 4	5 6 7 8 9 10	1 2 3 4	5 6 7 8 9 10
Fraseo melodía		a b	c c' d	e a'	f f' d
Armonía	Mib	Sib	do Sib	Mib	(Lab) (Sib) (do) (Sol) Mib
Tempo	Andante		Allegro	Andante	Allegro
Compás	3/4		C	3/4	C

El cambio de tempo y compás unido a la repetición de ambas estrofas da lugar a un aria en cuatro tempi, común en la ópera cómica italiana y que en los primeros años de la década de 1770 empieza a utilizarse en el género serio. En realidad la aparente simetría se rompe por algunos elementos internos que acaban condicionando el carácter del aria. La exposición de la primera estrofa (A) muestra a Eco resumiendo los sentimientos expresados en el recitativo sobre una melodía de diseños descendentes afirmando sin dudas la tonalidad de partida y, como suele ser habitual en este tipo de arias, modulando en el tercer verso a la tonalidad de la dominante. El contraste de los contenidos de la segunda estrofa (B) se explicita mediante el cambio de tempo y tonalidad (Do menor) para retornar a la dominante principal en los dos últimos versos, justo aquellos que presentan una visión optimista de los resultados de la declaración amorosa. La reexposición de ambas estrofas no es en absoluto literal. En A' los dos primeros versos siguen en Allegro sobre una nota pedal en el bajo (sol) lo que retrasa el retorno al Andante y a la melodía inicial que se encomiendan a los dos versos siguientes. El contraste de B' se hace ahora mediante un itinerario armónico más complejo y sólo en los dos últimos versos, a modo de recapitulación, se retomará la melodía que expusieron originalmente, esta vez transportada a la tonalidad principal.

La diferenciación musical de ambos sentimientos no impide el final optimista de la pastora, quien no parece intuir las fatales consecuencias de un rechazo como ocurría en el original calderoniano, sino remitir a las pasajeras reacciones de un episodio de celos, en perfecta sintonía con los personajes de las tonadillas que dieron fama a la propia Guzmán y al compositor Marcolini.

\* \* \*

La pervivencia de buena parte del teatro calderoniano más allá de las coordinadas cortesanas del siglo en el que surgió se debió, además de a la innegable calidad del mismo, a sus posibilidades de adaptación a las exigencias de nuevos públicos. Así, en el siglo XVIII, la recepción de los textos dramáticos como lectura literaria convive con su presencia en los escenarios, actualizada, entre otros elementos, gracias a la renovación de sus partes musicales. El que tal proceso llevase implícito en algunas ocasiones la sustitución de los versos calderonianos, suponía reconocer que la centralidad de esos momentos claves de la dramaturgia había pasado a ser dominio de los códigos musicales debidamente actualizados para públicos sucesivos.

Como en otras comedias mitológicas áureas, la música interviene de diferentes maneras en la dramaturgia de Eco y Narciso. Es utilizada como emblema de una comunidad festejante que puede usarla como elemento de atracción mediante distintas coplas y como medio de seducción individual en las intervenciones de la pastora. En este último aspecto, la actualización de la obra supuso el protagonismo cada vez mayor de las intérpretes del personaje de Eco y sus habilidades canoras, lo que se tradujo en una creciente exigencia musical de sus páginas y en la imposibilidad de participación del personaje de Narciso en aquellos momentos en los que la música actuaba como mediación real entre sus dos mundos.

Los materiales utilizados para las producciones de la comedia a lo largo de más de un siglo de vigencia experimentan distintos procesos de transformación y adaptación. Por una parte, el texto de Calderón se ve sometido a recortes de diversa consideración en las sucesivas reposiciones, aunque el hecho de que éstas se acometan sobre ejemplares editados y reeditados que conservan sustancialmente los mismos versos permite mantener la idea de autoría original.

En el caso de la música, las permanencias y cambios pueden obedecer a distintos criterios. Por lo expuesto hasta aquí podríamos, al menos, establecer dos situaciones paradigmáticas. Por un lado, la probable reutilización de músicas anteriores por parte de Hidalgo así como la vigencia de las compuestas por él para el estreno de la obra hasta fechas tan tardías como las del manuscrito Novena, nos remitirían a una práctica en la que la popularidad de ciertas músicas asociadas a un determinado contexto dramático actuaría como reclamo y permitiría su permanencia durante décadas. En el otro extremo cronológico encontramos cómo los cambios de gusto y las habilidades vocales de actrices prácticamente contemporáneas dan lugar a sustituciones musicales mucho más rápidas y determinantes.

Desde el punto de vista musical, la paulatina sustitución de formas estróficas por arias de claro origen italiano es el reflejo de un contexto musical cam-

biente en el que la compleja introducción de la ópera italiana en España iba transformando con mayor rapidez determinadas formas musicales que las estructuras dramáticas del teatro musical hispano en las que se insertaban.<sup>61</sup> Para un espectador del XVIII, la Eco calderoniana seguía intentando seducir a Narciso mediante el canto, pero el modo concreto en que esto ocurría pertenecía más a la actualidad musical del oyente que a los versos originales de Calderón.

---

61. Sobre la ópera en España en siglo XVIII véanse los trabajos recogidos en el primer volumen de E. Casares y Á. Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*.