

## LA SERENATA: UN GÉNERO DRAMÁTICO DESCONOCIDO EN ESPAÑA

Luis Estepa

La primera noticia que tuve de la serenata como género de naturaleza dramática me llegó mientras investigaba acerca de otra modalidad teatral, la folla<sup>1</sup>, que también tiene amplios contactos con la música. Ambas manifestaciones literarias alcanzan la madurez bien entrado el siglo XVIII y figuran en diversas listas de géneros y subgéneros coetáneas<sup>2</sup>, que dan la impresión de ser como una especie de censos para conservar memoria de una riqueza retórica de la que se tiene clara conciencia que se irá perdiendo como consecuencia de extensos cambios sociales, ya entonces perceptibles, que culminarán en la abolición del Antiguo Régimen y en la difusión de las transformaciones de tipo tecnológico y social que dimanaban de la llamada revolución industrial.

El más inequívoco de estos listados en cuanto a la intención conservadora se encuentra en la portada y texto de *Origen, épocas y progresos del teatro español*<sup>3</sup>, poema lírico escrito en 1802 por Manuel García de Villanueva, primer actor del antañón corral de comedias de la Cruz que, todo un símbolo de los tiempos que corrían, figura en la portada del libro bajo la más moderna denominación de *coliseo*. La obra fue compuesta con el propósito de ser una puesta al día del famoso y todavía útil para el

---

<sup>1</sup> La primera noticia apareció inserta en el diario EL INDEPENDIENTE bajo el título: *La Folla, un género literario carnavalesco* (21..2..90); a continuación se publicó un primer estudio sistemático: *Un Género dramático desconocido: la folla*, en el número 110 de *Revista de Literatura* (CSIC) publicado en 1993, y por último se dio una versión muy ampliada en el volumen denominado *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, editado por el Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Comunidad Autónoma de Madrid en 1994.

<sup>2</sup> Vid. Leandro Fernández de Moratín, *La Derrota de los Pedantes* (Madrid: en la oficina de Benito Cano, 1789) pp. 24 y 97; Gaspar Melchor de Jovellanos, *Nueva relación y curioso romance en que se cuenta cómo el valiente caballero Antonio de Arcadia venció por sí y ante sí a un ejército de follones transpirenaicos*, vol. XLV de la BAE, p. 16.

<sup>3</sup> Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español: Discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usa entre las naciones más célebres; y un compendio de de la historia general de los teatros hasta la época presente* (Madrid: En la imprenta de don Gabriel Sancha, 1802).

estudioso *Viaje Entretenido* (1603) de Rojas Villandrando, pero no logra igualarlo en cuanto a información sobre usos y costumbres.

Sin embargo, a pesar de lo prometedor del texto de la mencionada portada en lo que se refiere a suministrar *curiosas noticias del tiempo en que fueron inventadas las comedias antiguas, las de capa y espada, las de teatro, las de santos, las tragedias, los autos sacramentales, los del nacimiento, las zarzuelas, las óperas, serenatas, follas, loas, entremeses, bailes o sainetes*, es muy escaso el detalle de las descripciones que nos allegan los endecasílabos de García de Villanueva. Leámoslos:

Y que Perrín con más vigor promueve  
 El de seiscientos sesenta y nueve.  
 Principiaron también en tiempos tales  
 Las serenatas, dramas y natales,  
 Que son por sus cadencias numerosas  
 Fiestas insignes y gustosas;  
 Y asimismo empezaron, según cuentan,  
 Las Follas Reales, que aún se representan,  
 Ramillete de varias novedades,  
 Y miscelánea, en fin, de habilidades<sup>4</sup>...

Fuera de estas inequívocas asociaciones con la escena son contadísimas las noticias de la serenata<sup>5</sup> que trasciendan su consabida definición como canción nocturna de carácter sentimental bajo la ventana de la amada. Sobre estos rasgos descriptivos hay que precisar que el vocablo no apunta tanto a un tipo de música particular o a determinado carácter literario del poema como a las circunstancias precisas que lo enmarcan. Estamos tratando de una definición establecida desde el punto de vista del espectáculo.

En tiempos recientes sólo el testimonio del musicólogo Felipe Pedrell corrobora su naturaleza dramática cuando alude a la serenata en los siguientes términos:

Antiguamente especie de ópera pastoral o cantata dramática, para un reducido número de personajes y sin representación escénica<sup>6</sup>.

Pero a tenor de la documentación conservada, bien podemos afirmar que la faceta estrictamente lírica de la serenata es muy anterior en el tiempo a su aparición como forma dramática.

En los autos capitulares de la catedral de Sevilla<sup>7</sup> correspondientes al 5 de diciembre de 1565, *el cabildo anuncia que será sancionado con un mes de paga cualquier cantor o instrumentista que participe en una serenata nocturna en la calle*.

<sup>4</sup> García de Villanueva, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, p. XXII.

<sup>5</sup> *Sarao y serenata* se encuentran relacionados etimológicamente con vocablos italianos como *sera, sereno*, etc.; y da *serena* como sinónimo de *serenata*. Vid. por s. v. en el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, de Joan Corominas y José Pascual, 3º reimp. (Madrid: Gredos, 1980).

<sup>6</sup> Felipe Pedrell, *F. M.*, vol. II, p. 77. La papeleta de la Real Academia Española de la Lengua redactada por José Subirá no da mejores indicaciones bibliográficas.

<sup>7</sup> Robert Stevenson, *La Música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993) p. 179. [Los datos provienen de otra publicación anterior de Stevenson: *La Música en la catedral de Sevilla 1478-1606. Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985). El apunte se encuentra en el fol. 185 v. de los autos capitulares.]

Un testimonio así sólo puede darse en el caso de que por los días en que la prohibición se publica fuese una costumbre extendida entre los músicos.

Sin embargo, está claro que este tipo de actuaciones al aire libre no son las mismas a las que aluden los versos de García de Villanueva ni la definición de Pedrell. El trayecto hasta convertirse en una representación teatral independiente pasa por su inserción en la comedia como canción engastada en el juego de diálogos.

Podemos señalar la existencia de serenatas musicales en piezas de varios dramaturgos áureos. Louise Kathrin Stein<sup>8</sup>, en su reciente estudio sobre estructuras musicales en el teatro del barroco, indica la presencia de varias serenatas en las siguientes obras de Lope de Vega:

1) *El Amante Agradecido* (1602).

Una cuadrilla de músicos (*roving musicians*) con instrumentos entona una *serenata satírica* durante una escena nocturna en el segundo acto. Se trata de la chacona que comienza:

¡Vida bona, vida bona,  
esta vieja es la Chacona<sup>9</sup>!...

Al comienzo de ese mismo acto Juan, el protagonista da una indicación de tipo geográfico que permite situar la serenata en su origen napolitano, pues en el contexto de la obra aparece como procedente de las guerras de Italia, por lo que exclama:

Pienso que es mejor así  
Entiendan que hemos estado  
en Nápoles, que hay persona  
que dirá que a Barcelona  
apenas hemos llegado<sup>10</sup>.

2) *El Cuerdo en su Casa* (1606-1612).

En el acto II unos criados-músicos cantan una serenata acompañándose de guitarras:

Más valéis vos, Antona,  
que la Corte toda.

Las damas de Corte,  
que su talle adornan  
con rizos y telas,  
donaires y joyas,  
rindan hoy al vuestro,  
bella labradora,  
todos sus estudios  
en hacerse hermosa<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Louise K. Stein, *Songs of Mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

<sup>9</sup> Estas citas y las que siguen están tomadas de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española de la Lengua (Nueva Edición)* 13 vols. (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1930). Indico tomo, página y columna: Tomo III, p. 123b.

<sup>10</sup> *Obras de Lope de Vega*, tomo III, p. 114a.

Que la escena es por la noche lo indican los siguientes versos a continuación:

Fernando: *Todo está suspenso;  
No hay persona.*  
Mondragón: *Donde se madruga,  
presto se reposa.*

### 3) *El Saber Puede Dañar* (1620-1625).

En el acto I los músicos cantan la siguiente serenata:

Recordad, hermosa Celia,  
si por ventura dormís,  
que vida que ha muerto a un hombre,  
no es justo que duerma así<sup>12</sup>.

Los ejemplos se extienden igualmente a *Las Audiencias del rey don Pedro* (1613-1620) donde en el primer acto se canta una serenata y a *El Galán de la Membrilla* (1615) que alberga otras dos de tales piezas en el acto tercero.

También Tirso incluyó en el acto II de *El Burlador de Sevilla* la serenata *El que un bien gozar espera,/cuanto espera desespera*<sup>13</sup>, que se canta tres veces en la noche bajo una ventana. En ese mismo acto, los músicos disfrazados de pastores entonarán una canción de boda:

*Lindo sale el sol de abril  
con trébol y torongil;  
y aunque le sirva de estrella,  
Aminta sale más bella.*

Es la fiesta que se hace por los esponsales de Batricio y Aminta. Ambas canciones siguen la convención lopesca de figurar escenas en un estereotipado modo realista. A estos datos Louise K. Stein<sup>14</sup> añade que muy probablemente, tanto los textos pseudo-folklóricos de la canción de boda como unas seguidillas que se cantan en el primer acto podrían haber tenido un arreglo musical que conciliase las canciones teatrales con otras tradicionales tomadas de la vida real.

Con todo, nos encontramos todavía muy lejos del formato de los textos designados por Felipe Pedrell como obras dramáticas independientes.

Debido a la ausencia de estudios en nuestra lengua sobre la serenata es necesario referirnos a repertorios bibliográficos a fin de establecer el imprescindible censo de obras. El más informativo de los consultados es la bibliografía de Aguilar Piñal<sup>15</sup> centrada en autores del siglo XVIII. No he encontrado ninguno de fecha anterior. Un *corpus* provisional incluye:

<sup>11</sup> *Obras de Lope de Vega*, tomo XI, p. 572b.

<sup>12</sup> *Obras de Lope de Vega*, tomo XIII, p. 508a.

<sup>13</sup> Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Joaquín Casaldueiro (Madrid: Cátedra. Undécima ed., 1987). Vid. vs. 1490-1491, 1500-1501 y 1555-1556.

<sup>14</sup> Stein, *Songs of Mortals*, p. 37.

<sup>15</sup> Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 8 vols. (Madrid: CSIC, 1981-1995).

Ayala, Francisco de, *Armónica serenata que para celebrar en el día de señora santa Anna los de la señora doña María Anna del Castillo y Escalera, le dedicó y reduxo a número sonoro don...* [s.l., s.a.] 1757. 4pp., 20 cm. BNM, sig.: V.E. 418 (57).

Vol. I, núm. 3085.

Cañizares, José de, *Serenata a los reales desposorios de los muy altos y poderosos príncipes don Carlos de Borbón y doña María Amalia de Saxonía, monarcas de ambas Sicilias. Escrito por don...*, con licencia, Gabriel Ramírez, Madrid 1738. 15 hs., 19,5 cms. BNM, sig.: T 24.097.

Vol. II, núm. 1289.

Botti, Domingo, *El Triunfo de Venus, serenata a quatro voces para executarse en la muy ilustre ciudad de Barcelona con ocasión de celebrarse los faustísimos dobles desposorios del Real Infante de España don Fernando, príncipe de Asturias, con la princesa de Nápoles doña María Antonia y del Real Príncipe de Nápoles don Francisco con la Real Infanta de España doña María Isabel. Composición de ..., precedida de quatro sonetos del autor...*, Francisco Genovas, Barcelona [s.a., 1802] 18 hs., 18cm. Biblioteca de Catalunya, sig.: F. Bon. 1795. Instituto Municipal de Historia de Barcelona, sig.: B. 92-8°. Op. 3.

Vol. II, en adiciones al vol. I, núm. 5957 (también aparece en el vol IV. bajo la autoría de de Antonio Juglá y Font, con el núm. 6001).

Gayón, Ignacio, *La Lealtad. Serenata a dos voces de don... Compuesta en música por don Matheo Ortego quien la dedica a la señora doña Francisca Xaviera Fernández de Miranda Ponce de León, marquesa de Almodóvar. Viuda de José Orga, Madrid [1757]. 21 pp. 40 cm. (Texto italiano y castellano. No localizado.)*

Vol. IV, núm. 1262.

Guerrero, Fray Alonso, *Serenata intitulada El Juicio de Paris, que se ha de cantar en el salón del excelentísimo señor duque de Medinaceli con motivo de la boda de su hijo el excelentísimo señor don Pedro de Alcántara con la excelentísima señora doña María Xaviera, hija de los duques de Solferino... Compuesta por...* No citado por Palau. Biblioteca Bartolomé March Servera, Madrid, sig.: A-10-v.o./33.

Vol. IV, núm. 2568.

Lloses, Mariano, *Amor perdonado. Serenata para música. Christoval Escuder, Lérida 1766. 24 pp., 17 cm., Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida.*

Vol. V, núm. 2155.

Vargas, José de, *Serenata intitulada: No desespere el amante mientras viva el dios de amor.* [s.a.]. 14 fols. Atribuido a Vargas en el catálogo de la Biblioteca Colombina, en Sevilla, sig.: 83-3-36.

Vol. VIII, núm. 2381.

A las piezas señaladas hay que sumar las siguientes:

*Serenata alegorica para solemnizar la possession, que por el infante cardenal don Luis Jaime de Borbón, tomó de el arzobispado de Sevilla su coad-ministrador el ilustrissimo señor don Gabriel Torres de Navarra, arzediario titular, y canonigo de esta santa patriarchal iglesia, y arzobispo electo de Milytene.* [s.] En Sevilla, 1742. Sig. BNM.: 24149.

*Serenata in occasione di festeggiare i solemní sponsali delle realle infanta di Spagna donna María Teresa con il Delfino di Francia.* [s. i.] Madrid 1744. Sig. BNM.: T 10744.

*Serenata a cinque voci per la ricuperata salute di sua maestá cristianissima da cantarsi in casa dell'ecellentissimo e reverendissimo monsignor Luigi Guidone di Vaureal vescovo di Rennes gran maestro della real cappella della medesima maestá sua e suo ambasciatore straordinario in questa corte. Nella stamperia di Antonio Sanz, Madrid 1744. [En el colofón se dice que la música fue compuesta por Giovanni Battista Mele, compositor napolitano.] Sig. BNM.: T 24112.*

Metastasio, Pietro, *El Asilo de Amor. Serenata que se ha de cantar en el real palacio del Buen Retiro por orden de su Magestad Catholica el rey nuestro señor don Fernando VI: en ocasion de las fiestas que se hacen para celebrar las bodas...* Francisco Mojados, Madrid 1750, 61 pp., en 4º; texto paralelo en italiano y en español.  
Sig. BNM: T 22373.

Metastasio, Pietro, *El Asilo de Amor. Serenata que ha de cantarse en ...las fiestas para celebrar las bodas de la infanta María Antonia Fernanda...con el duque de Saboya...* [s.l. ni a., pero Madrid] Sig. BNM: T 14364.

Ricarte, Hipólito, *Serenata, que se ha de cantar en el salón del excelentísimo señor embaxador de Portugal en esta corte de Madrid con el plausible motivo del doble desposorio de los señores don Juan, infante de Portugal con doña Carlota Joaquina, infanta de España, y don Gabriel Antonio, infante de España con doña María Ana Victoria infanta de Portugal. Descripción del salón y demás piezas construidas y adornadas de orden de su excelencia, bajo la dirección de don Pedro Arnal. Explicación de asuntos mitológicos, alusivos a esta función, pintados en el salón...* Con licencia. Imprenta Real, Madrid 1785. Sig. BNM.: T 6030 y sig. de la Biblioteca Histórica Municipal: MB/1891.

*Parnaso. El Parnaso. Serenata que se ha de cantar en obsequio de los desposorios de los... infantes de Portugal y España, doña María Ana con... don Gabriel y... doña Carlota con...don Juan en la noche del 5 de junio, en el salón del marqués de Louriçal...* Antonio Sancha, Madrid 1785, en 8º, 2h. + 24 pp. Es el número 1123 de Hernández Ardies, J. M., *Catálogo de una serie miscelánea procedente del convento de san Antonio de Prado y de casas y colegios jesuíticos, redactado por... I. Impresos (1510-1823)*. Tomo XXIII del *Archivo Documental Español*. Madrid 1976.

Es de todo punto relevante para esclarecer los orígenes teatrales de la serenata investigar los motivos de las referencias italianas en los textos. A estos efectos contamos con un importante artículo de Thomas Griffin<sup>16</sup> en el que se marca con exactitud el momento preciso en que se produce la confluencia entre ambas culturas. Pero antes de centrarse en este punto crucial aporta dos testimonios que nos sirven para comprender mejor la naturaleza de este tipo de espectáculo.

El primero proviene del historiador Charles Burney<sup>17</sup>, quien al tratar de la música vocal profana aseguraba que en Italia, en ocasiones señaladas, como reconciliaciones de príncipes tras una prolongada desunión o la llegada de personajes importantes a la capital del estado, se acostumbraba a organizar largas cantatas seguidas de una largo festejo. Luego seguía Burney afirmando que tales cantatas eran poemas ocasionales puestos en música pero con carácter dramático, aunque seguidos, como oratorios: sin cambio de escena o acción.

Para 1789, fecha en que Burney escribía, las serenatas casi habían desaparecido en Italia pues allí su ciclo vital abarca desde las tres últimas décadas del XVII hasta las dos primeras del siglo siguiente.

Por otra parte, cuando el poeta y crítico Giovanni Mario Crescimbeni<sup>18</sup> describe la escena romana hace mención de un tipo particular de cantata:

<sup>16</sup> Thomas Griffin, "Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli", *La Musica a Napoli Durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli, 11-14 Aprile 1985* a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino (Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987) pp. 351-365. Como una de otras tantas cosas más debo todos estos datos italianos a la diligente gentileza del matemático, prof. de la Universidad Complutense, don Luis Caramés.

<sup>17</sup> Charles Burney, *A General History of Music* (1789), ed. a cargo de Frank Mercer (New York: Harcourt, 1935) vol. II, pp. 606-607. Cit. en el art. de Griffin, p. 353.

<sup>18</sup> Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, vol. Y (Venezia: Lorenzo Basegio, 1731) p. 300.

*Ora si fatte cantate, quando si mettono al pubblico, soglion farsi di notte tempo, e si dicono Serenate; e molte ne abbiamo ascoltate, che sono state fatte con somma magnificenza, e splendore da gli Ambasciatori, e da altri Principi e Personaggi di questa gran Corte.*

Al denotar a un grupo social concreto, *embajadores, príncipes y personajes*, Crescimbeni está señalando la función social de la serenata en términos de fiesta político-diplomática que tiene simetría y correspondencia con lo expresado en los títulos de obras españolas.

Por el diario mantenido por Cesare Tinghi<sup>19</sup>, en el que se dan descripciones ordenadas de las fiestas en la corte de los Médici en fechas fronterizas al tránsito del siglo XVI al XVII podemos situar en 1608 uno de estos festejos nocturnos con motivo de los sponsales de Cósimo, príncipe heredero, con María Magdalena de Austria:

*non si mancherà di dire come il giorno del festino de' cavalli, venuto la notte con edesimi abiti et medesimi cavalli si ordinò un canto bellissimo con numero di 150 torce et musici, tutti in su un Monte tirato de 8 cavalli, vestiti di diversi abiti; et cantorno per diversi luoghi et sempre v'intravenne il signor Principe, et stiero per Fiorenza per fino alle ore 6 della notte, con gran gusto de S. A. e di tutto il popolo.*

Mas no podemos asignar un carácter exclusivamente aristocrático a la serenata. En los denominados *Avvisi di Roma* reunidos en el tramo que va de 1671 a 1712 y conservados en siete volúmenes pertenecientes a la sección de manuscritos de la Bayerische Staatbibliothek de Munich encontramos no sólo datos que muestran de modo inequívoco el interés con que el pueblo llano seguía esta clase de festejos, sino también las primeras conexiones con el entorno social de la cultura española. Redactados con notable sarcasmo y aún mayor desprecio hacia este tipo de costumbres por anónimos compiladores, encontramos en el primer volumen diez menciones de ejecuciones de serenatas más o menos públicas. Tales *avvisi* también sirven para documentar una vigorosa tradición de música al aire libre casi por completo ignorada por la historiografía musical. Correspondientes a 1677 se conservan diez<sup>20</sup>:

Roma, 17 luglio 1677.

Si sono sentite di queste sere le belle serenta fattesi alla Principessa di Sonnino, et alle Duchesse di Guadagnolo, et Acquasparta, essendoli soavi suoni, e Canti che si fecero in honore di quelle gran Dame serviti anco per Cena à molti che digiuni per non habere pane andarono in quelle hore notturne à farsene una panzata.

<sup>19</sup> Sigo el estudio de A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari* (Bologna: Forni Editori, [s.a.] facsímil de la edición de Florencia publicada en 1905, p. 50. Un repertorio bastante amplio de serenatas puede verse en la obra de Laura Cairo Piccarda Quilici: *Biblioteca teatrale casanatense dal '500 al '700 la raccolta della biblioteca casanatense...*, 2 vols. (Roma: Bulzoni, 1981). Doy los siguientes números de su catalogación: 243, 285, 349, 1146, 1513, 1668, 1843, 1887, 1934, 1994, 2086, 2129, 2792, 2832, 2850, 2853, 3009, 3532, 3719, 3766, 4211, 4350. Otro censo de textos relevante para nuestro propósito es el de Saverio Franchi, *Drammaturgia Romana* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988).

<sup>20</sup> Griffin, "Alessandro Scarlati", pp. 352-353. Da la siguiente signatura e indicación: Dbrd Mbs, Cod. Ital. 192, cc 598v-599.

Roma, 14 agosto 1677.

Ad Insistenza dell'Ambasciatore di francia fù dal Cardenale Maldacchini Giovedì sera fatta reiterare la serenata che fù fatta alla Villa Strozzi alle 13. Dame in honor della Principessa di Sonnino havendo Sua Eccellenza voluto, che si honorino li meriti di quella dignissima Dama.

Roma, 28 agosto 1677

Domenica il Marchese di Castelforte fece fare una bella serenata al Contestabilesa Colonna, con haberla però per prima fatta alla bella Buratti, che perciò fù da sua Eccellenza presa per la coda havendo lasciato il capo à quella Dama, che ne godette del primo fiore

Roma, 28 agosto 1677

Il Principe di Pelestrina si stà apparecchiando per domani à sera per fare una serenata à questo Ambasciatore di Spagna, essendoli suoni, e Canti à proposito per li Romani, e forestieri, che dimorano in questa Corte potendo tra quelle armonie andare tutti à cantare la Gierometta.

Roma, 4 settembre 1677

Una buona parte de Romani e forestieri con poco in borsa, e meno in pancia Domenica notte si incaminò alla volta di Piazza di Spagna per sentire la degna serenata si doveva fare à nome del Principe di Pelestrina all'Ambasciatore Cattolico che non essendosi fatta per il male sopra gionse al Verdone che doveva armoneggiare con altri musici, ne andaro tutti à letto digiuni.

Roma, 11 settembre 1677

Nell'ozio di questa corte, che tutta stà dormendo con il capo, si sono risvegliati alcuni col fare delle serenate, stimate approposito per passare il sonno e la fame, e Domenica sera trà le altre ne fù fatta una alla Duchessa di Guadagnolo à nome della Residentessa di Genova, che sodisfece al gusto de Apollantici. Il Marchese Corsini ne preparò anch'esso una, che non essendosi voluta accettare dalla sudetta Duchessa, à chi voleva farla, dopo haverla offerta al mare, ed alla terra, la fù alla Marchessa Lancellota, dalla quale fù ricevuta per gra singolarissima qua Deus.

Il Principe di Pelestrina non havendo poduto in detta spacciare la sua in Piazza di Spagna per ritrovarso l'Ambasciatore ingrato ne afari per Madrid, la fece nel suo Giardino alle quatro fontane con l'intervento della Duchessa di Modena, della Principessa di Rossano, et altre Dame et Cavaglieri, à quali non furono dati generosi rinfreschi.

Roma, 11 settembre 1677

Fu finalmente mercordì sera fatta la sereata del Principe di Pelestrina à Piazza di Spagna con tutta quiete che essendosi voluta intorbidare da un temerario con una Coltellata, che diede ad un suo vicino, ne ricivè il frutto della sua temerità con la solenne bastonatura fattaseli da quelli dell'Ambasciatore à due mani.

Roma 18 settembre 1677

La serenatta che dal Marchese Corsini fù fatta fare alla Duchesa d'Acquasparta non havendo havuta di buono che il principio si fece con il mezzo, e fine passar la voglia agli ascoltanti di sentirla più massimè ne tempi stravaganti che corrono, ne quali Roma non hà bisogna di Musica ne di canzoni.

Entre los personajes citados en los *avvisi* podemos identificar al entonces embajador español, don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio, que es para quien el príncipe de Pelestrina, Taddeo Barberini, organizó en la plaza de España la serenata aludida.

Por aquellas fechas la plaza ya ostentaba las características piedras miliarias que la han hecho famosa en el mundo. A un lado estaba limitada por el palacio Propaganda Fide, y en su diagonal se erguía el lateral del palacio de España que era la residencia del embajador. En el centro del espacio abierto, la fuente de la Barcaccia quedaba a los pies de la iglesia y convento de la Trinitá dei Monti, levantada y protegida por los franceses. Todavía no se había construido la famosa escalinata, pero bajo los olmos que crecían en el terraplén salía un sendero que conducía al templo.



Precisamente a causa de la vecindad de edificios integrados en la órbita cortesana de Habsburgos y Borbones, la plaza de España fue escenario de espléndidas celebraciones. Durante el verano de 1681 el marqués del Carpio dio allí al menos dos fiestas importantes. Una en la tarde del 26 de julio, para celebrar el santo de la reina madre de España, Mariana de Austria, y la otra con idéntico motivo en honor de María Luisa de Orleáns, primera esposa de Carlos II. Para el efecto se repartió al público un folleto *ad hoc* titulado: *Applauso festivo alla sacra real maestá di Maria Luigia regina delle Spagne. Serenata a tre voci. Cantata in Roma la sera de san Luigi nella piazza di Spagna*. Con licenza de' superiori. Per Nicoló Angelo Tinassi. Roma 1681<sup>21</sup>. La música de la serenata en cuestión se conserva en en la Biblioteca de la Royal Musical Academy de Londres<sup>22</sup>, y por un grabado de Giuseppe Tiburzio Vercelli<sup>23</sup> conocemos cómo la había decorado Filippo Schor; pero aunque en la imagen no aparece la situación de la orquesta ni de los cantantes, por un *avviso*<sup>24</sup> de Munich nos es dado saber que ante el palacio español:

fue levantada una suntuosa y gran tribuna que llevaba encima el nombre de la reina y en lo alto una corona bien iluminada. En la mencionada tribuna se dio un bellissimo concierto de sinfonía con 60 instrumentos y varias cantatas y arietas de la diosa Fama Paz, y el río Tíber, en honor de dicha reina.

Seis años después, el cardenal francés César D'Éstrées dio una fiesta la tarde del 11 de abril de 1687 para festejar la curación del rey Luis XIV de una enfermedad. La puesta en escena de la celebración puede verse en un bello grabado de Vincenzo Mariotti en que figura un palco de músicos e instrumentos donde se hizo *il gran concerto e la cantata*. Frente al camino que siguen las carrozas se divisa claramente el sendero que lleva a Trinità dei Monti. Por un *Raggauaglio* de Renato Bossa sabemos que la música empezó con una *sinfonia* compuesta por Arcangelo Corelli que dirigió la orquesta y los cantantes. Hacia el final de la tarde el embajador español Luis Francisco de la Cerda presentó una ambiciosa celebración pública para festejar la onomástica de su reina, que puede considerarse como la respuesta española a la exhibición de magnificencia y fasto desplegada por los franceses. En otro grabado aún mayor de Cristoforo Schor nos muestra la disposición de la plaza para los actos del 25 de agosto de 1687, día del santo de la reina María Luisa. Un detalle del grabado nos muestra el *Teatro Suntuosissimo* erigido frente al palacio de España en el lugar que hoy ocupa la columna de la Inmaculada<sup>25</sup>. El *Applauso Musicale* a cinco voces y ochenta instrumentos de Bernardo Pasquini fue, quizá, la composición escuchada aquella tarde.

Por lo que se refiere a Nápoles da la impresión que hayan escaseado los espectáculos musicales al aire libre durante el siglo XVII pero, con la intervención de la

<sup>21</sup> Griffin proporciona la siguiente indicación de la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma: I-Rvat, Chigi Miscell. IV. 2236, cc. 118-121. Del mismo texto se halla un manuscrito en la misma institución: I-Rvat, Barb. lat. 3873, cc. 44-47 v. "Alessandro Scarlatti", pp. 354-355.

<sup>22</sup> GB-Lam, MS 128, cc. 25-120. Griffin, "Alessandro Scarlatti", p. 355.

<sup>23</sup> Luigi Salerno, *Piazza di Spagna*, (Napoli: Di Mauro, 1967) p. 128. Filippo Schor figura como arquitecto de esta celebración en el art. de Elena Povoledo: *Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali*, publicado en *Revista Italiana de Musicología* X (1975) p. 512.

<sup>24</sup> D-Mbs, Cod. Ital. 193, c.158. *Ídem*.

<sup>25</sup> Grabado reproducido in Per Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christine's Rome* (Stockholm: Nationalmusei, 1966) p. 148. Cit. por Griffin, "Alessandro Scarlatti", p. 356.

corona española, no hay datos para afirmar que se hayan producido en fecha anterior a 1683, fecha en que el marqués del Carpio fue nombrado virrey en dicha ciudad. Durante su gobierno estas expansiones estivales se politizaron siguiendo el ejemplo romano. En su *Guida de forestieri*, Pompeo Sarnelli<sup>26</sup> escribe de Mergellina lo siguiente:

Este delicioso lugar no sólo fue celebrado por el famoso Sannazaro, sino también en nuestros tiempos bajo el felicísimo gobierno del excelentísimo don Gaspar de Haro y Guzmán, virrey y capitán general de este reino. [...] En este lugar dio dos maravillosas fiestas para solemnizar los nombres de las dos reinas: madre y regente.

Según noticias impresas<sup>27</sup>, con el marqués del Carpio, las fiestas al aire libre de la plaza de España pasan a celebrarse en la costa noroeste de Nápoles. En sólo una ocasión ha sido posible identificar el nombre del compositor de una serenata dada en una de tales celebraciones. La pieza musical es *Olimpo in Mergellina*<sup>28</sup> que se representó ante un público de aristócratas y ciudadanos el 25 de agosto de 1686 para celebrar el santo de la reina de España. El compositor fue Alessandro Scarlatti, autor de al menos ventidós piezas identificadas, y cuyo hijo Doménico viviría en Madrid una larga temporada, hasta el final de sus días.

Diez años después, Luis de la Cerda fue nombrado embajador español en Nápoles. Al igual que su predecesor, había sido antes embajador en Roma y también era amante de las fiestas al aire libre. No tardó mucho en continuar la costumbre de las serenatas y la primera que dio el 15 de julio de 1696 tuvo como autor a Scarlatti. Fue *Venere, Adone et Amore*, de la que existen tres manuscritos musicales. La obra fue anunciada en la *Gazzetta di Napoli* y en una serie manuscrita de *avvisi di Napoli*, que se conservan en el Archivio di Stato de Turín. Ambas fuentes de información indican que el público que las seguía era netamente aristocrático.

Sólo diez días después el virrey hace preparar otra serenata con motivo del santo de la reina en el espacio ante la embajada que hoy se denomina Piazza del Plebiscito. La *Gazetta di Napoli* refiere que en menos de cinco días hizo levantar ante el palacio una *machina teatrale* en forma oval. Medía casi sesenta y ocho metros y medio en la base y tenía tres niveles a los que se subía por escaleras. Coronando esta estructura había dispuestas columnas dóricas sobre las que campeaban los blasones del rey y de la reina de España. Este teatro era de madera pintada que semejaba mármol antiguo decorado con festones florales, amorcillos y otros motivos tomados de la arquitectura clásica.

Hoy día podemos hacernos una idea bastante precisa de lo que fue gracias a la pintura de Tomás Ruiz<sup>29</sup> titulada *Festa al Largo di Palazzo*, que por la apariencia no difiere mucho de la representación de una fiesta dieciochesca. La tarde del 26 de julio de 1696, ciento cincuenta instrumentos y cincuenta cantantes situados en el segundo nivel de este teatro ocasional dieron para un público de aristócratas y ciudadanos la serenata

<sup>26</sup> Cit. por Vitorio Imbriani, *Posilicheata di Pompeo Sarnelli* (Nápoles: Morano, 1684) p. 230. Vid. Griffin, "Alessandro Scarlatti", p. 357.

<sup>27</sup> Vid. nota 23 de Griffin, "Alessandro Scarlatti".

<sup>28</sup> Vid. Griffin, "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. Cit. por Griffin: *Ídem*.

<sup>29</sup> Reproducida en la obra de Franco Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicerego alla capitale* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1968); cuadro 3 entre las pp. 46-47. *Ídem*, p. 358.

*Il Trionfo delle stagioni*, con libreto de Francesco Maia Paglia y música de Alessandro Scarlatti.

Aunque el espectáculo recibió los plácemes de la *Gazzetta di Napoli*, sabemos por un *avviso* manuscrito en el Archivio di Stato di Torino<sup>30</sup> que por la parte de los sectores populares hubo voces discordantes lo bastante altas para *che in avvenire la farebbe in camera*. El motivo del alboroto fue la escasa simpatía de los napolitanos por los gobernantes españoles. Luis de la Cerda no se ganó precisamente el aprecio de los naturales del país al autorizar a comerciantes genoveses, poco tiempo después de la toma de posesión de su cargo, una exportación masiva de harina que hizo elevar el precio del pan.

Lo que nos interesa a los efectos de nuestro estudio es la pérdida de otra nota definitoria de la serenata: la de representarse al aire libre. No quiero decir que en lo sucesivo siguieran todas esta misma pauta, sino que esta innovación fue aceptada por el género sin detrimento de que se mantuvieran las formas anteriores; de igual modo que las serenatas dramáticas no causaron la extinción de la costumbre de los cantos nocturnos a la amada, que se mantiene hasta el día de la fecha. Pero la celebración bajo techado acercaba un poco más las representaciones de serenatas a las específicamente escénicas.

Una de las más tardías de estas piezas que he podido censar, la ya citada de 1785, que fue la celebrada por el embajador de Portugal don Enrique de Meneses en su residencia de la madrileña calle de Hortaleza con motivo de los dobles esponsales de don Juan, infante de Portugal, con doña Carlota, infanta de España, y de don Gabriel Antonio, infante de España, con doña Ana Victoria, infanta de Portugal, también fue dada en una estancia cubierta. Tuvo lugar en el pabellón que el arquitecto Pedro Arnal, nada menos que arquitecto del rey y teniente de la Real Academia de San Fernando, construyó *ex profeso* en el jardín. Tenemos la fortuna de contar con un diseño de planta de las dependencias utilizadas en la celebración de la serenata que según se deduce de la leyenda fue acompañada de baile y cena.

Si volvemos la vista a la serenata de los orígenes nos daremos cuenta de la enorme capacidad de transformación que desarrolló. Es muy poco lo que se conservaba a fines del XVIII de aquella primitiva costumbre popular que le dio origen. El carácter lírico y personal que tiene toda canción amorosa había sido suplantado por un estilo alegórico de tono abstracto e institucional que contrasta fuertemente con la necesidad de cantar lo particular de la relación sentimental. El modo dialogado del drama no es adecuado a los propósitos iniciales de ser una sencilla canción a la amada, y en cuanto a los personajes que intervienen, lo menos que se puede decir es que son meros entes de razón, cuando no meras alegorías vacías de contenido humano si por tal cosa entendemos pasión y afecto: *Marte, Imeneo, Venus, Amor, Virtud, Esperanza, Justicia, América, Europa*, etc., cuando intervienen en los textos expresan ese tipo de frialdad que el tópico estético asocia con el gusto neoclásico.

Desde el punto de vista de la preceptiva literaria, el centenar de versos que suelen tener estas pequeñas composiciones las sitúan en el dominio de los géneros dramáticos breves, pero fuera del foco de influencia del prototipo: el entremés. En mi opinión la ambigüedad de la serenata, en parte una fiesta de tipo institucional y en parte de tipo privado que recoge la antigua costumbre de los aristocráticos *saraos*, se alió con

<sup>30</sup> AST, Lettere Ministri, *Due Sicilie, Ídem*.

la novedad de lo avanzado de la hora de celebración de la parte dramática —recordemos que las últimas se dan bajo techado—, para abrir una brecha a la rígida reglamentación del horario de representaciones de carácter público en los corrales de comedias que, a lo largo de todo el siglo XVII y buena parte del siguiente, prescribió que las funciones finalizaran una hora antes de anochecer<sup>31</sup> o por lo menos *de día claro*. Difícilmente cabe imaginar un quebranto sistemático de la normativa vigente si no hubiera provenido del ejemplo dado por los sectores sociales dirigentes.

Sólo el reglamento de 1766 permitirá, con carácter excepcional, que en julio comiencen a las ocho, en agosto a las siete y media y en septiembre a las siete<sup>32</sup>. El siglo XIX traerá como novedad la posibilidad de concretar el horario de comienzo dentro del marco de una normativa general<sup>33</sup> mediante los carteles anunciadores, y según vaya creciendo en años se irá difuminando de la normativa todo lo referente a la obligación de mantener límites temporales para representar en corrales y coliseos.

No es fácil aquilatar las consecuencias que hayan podido tener sobre el arte dramático el atraso del horario de funciones, pero sí puedo decir que me ha sido imposible detectar otro tipo de posible influencia artística documentable en su paso por el mundo del teatro; por otra parte, estos cambios meramente formales son conexos por su proximidad en el tiempo con la exaltación de la noche y lo nocturno que con gran aceptación va a poner en juego el inminente romanticismo.

Pero en donde la serenata va a pervivir con un vigor y pujanza es en la música. Tampoco aquí encontramos una caracterización precisa como género<sup>34</sup>, pero como consecuencia del período de esplendor hispano-italiano a principios del siglo XVIII centrado en torno a la figura señera de Alessandro Scarlatti, así como de otros músicos de menor renombre, la serenata queda establecida en el panorama artístico europeo con un prestigio tal que dará lugar a que Haendel la incorpore a su obra, y que Mozart en su versión operística del mito español de don Juan componga una celeberrima serenata en la que no se olvidan sus orígenes populares.

<sup>31</sup> Me refiero respectivamente a los reglamentos de teatros de 1608, 1615 y 1641. Vid. J. Varey y N.D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, vol. III de *Fuentes para la Historia del Teatro en España* (London: Tamesis Books Ltd, 1971) p. 47-49, 55-58 y 91-93.

<sup>32</sup> La Real Cédula de Felipe V de 1725 ratifica en materia de horario las anteriores disposiciones (art. XI, *que en el invierno la comedia comience a las dos y media de la tarde y en verano a las cuatro*) y solamente encontramos las primeras novedades de en el *Bando para el buen uso de los teatros*, de 1766 cuya vigencia se prolongará en 1771 y 1784. En todo caso se mantenía a las cuatro de la tarde para los domingos. Vid. el *Apéndice* de legislación inserto al final de la obra de Emilio Cotarelo y Mori: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (ed. orig. en 1904). Estudio preliminar e índices sobre la ed. facsímil, por José Luis Suárez García (Granada: Universidad, 1997). Vid. pp. 640 y 657.

<sup>33</sup> El art. 3 de la disposición titulada *Arreglo, tranquilidad y buen orden que ha de observarse por los concurrentes a los coliseos de la Corte*, de 1803 (Ley IX, título 33, libro VII de la *Novísima Recopilación*). Ídem, pág. 694. En esta normativa se renovaban las providencias de 1766 dado que, todo un síntoma de su escasa vigencia por entonces, algunos pudieran haberlas contravenido *por ignorarlas o tenerlas olvidadas*.

<sup>34</sup> Bajo la entrada *sérénade* en *Larousse de la Musique, ouvrage en 2 volumes publié sous la direction de Norbert Dufourcq et avec la collaboration de Félix Raugel et Armand Machabey* (Paris: Librairie Larousse, 1957), se dice: "La sérénade ne présente aucune forme musicale particulière; elle peut être aussi bien une simple mélodie vocale ou instrumentale qu'une véritable symphonie; dans ce dernier cas, elle comporte souvent un grand nombre de morceaux..."