

LA ESCENIFICACIÓN DE LA PAZ: ÓPERA Y DIPLOMACIA EN LA PAZ DE LOS PIRINEOS

STAGING THE PEACE: OPERA AND DIPLOMACY IN THE PEACE OF THE PYRENEES

Ignacio López Alemany

<https://orcid.org/0000-0002-3810-6295>

University of North Carolina at Greensboro

1400 Spring Garden Street

Greensboro, NC 27412

ESTADOS UNIDOS

i_lopez@uncg.edu

Resumen. Este ensayo estudia las producciones operísticas realizadas en España y en Francia con motivo de la celebración de la Paz de los Pirineos y el matrimonio entre la infanta María Teresa de Austria y Luis XIV de Francia. De parte española se analiza *La púrpura de la rosa* (1660), escrita por Pedro Calderón de la Barca con música de Juan Hidalgo, mientras que de la parte francesa nos detenemos en las representaciones de *Xerses* (1654, 1660) de Francesco Cavalli y Nicolò Minato y *l'Ercole amante* (1662) del compositor italiano y Francesco Buti. El estudio comparativo de estas obras nos permite adivinar algunos de los usos y utilidades diplomáticas de la ópera para construir ante las potencias extranjeras un relato favorable a los intereses nacionales propios.

Palabras clave. Calderón de la Barca; Francesco Cavalli; *La púrpura de la rosa*; diplomacia; ópera.

Abstract. This essay studies the operatic productions made in Spain and France to commemorate the Peace of the Pyrenees and the marriage between the Infanta María Teresa of Austria and Louis XIV of France. On the Spanish side, we analyze *La purpura de la rosa* (1660), written by Pedro Calderón de la Barca with music by Juan Hidalgo. On the French side, we take into consideration the representations of *Xerses* (1654, 1660) by Francesco Cavalli and Nicolò Minato and *l'Ercole amante* (1662) by the Italian composer and Francesco Buti. This comparative study allows us to enter into the opera's diplomatic uses of both sides of the Pyrenees to construct narratives favorable to their own national interests and influence foreign powers' representatives.

Keywords. Calderón de la Barca; Francesco Cavalli; *La púrpura de la rosa*; diplomacy; opera.

La firma de la Paz de Westfalia en 1648 trajo la paz a casi toda Europa, pero no aún para Francia y España. Para España cerraba el conflicto con los holandeses, pero aún persistían los enfrentamientos en el frente catalán, el francés y el portugués. La política interna francesa también achacaba una cierta debilidad debido a las sublevaciones de La Fronda alentadas por parte de la alta nobleza francesa contra el cardenal Mazarino (1649-1652). No obstante, casi inmediatamente después de la conclusión de la Guerra de los Treinta Años, y al calor de las paces europeas, ya en 1649 dieron comienzo las primeras aproximaciones para concluir la guerra iniciada por el rey de Francia en 1635.

Durante los veinticinco años que duró esta guerra hispano-francesa se produjeron múltiples aproximaciones entre ambas potencias para tratar de poner fin a los enfrentamientos. En 1657, tras el nacimiento de Felipe Próspero que aseguraba la continuidad dinástica en Madrid, la posibilidad de alcanzar la paz mediante el matrimonio entre la infanta María Teresa y Luis XIV fue tomando forma. El objetivo de este acuerdo matrimonial era doble: de un lado, frenar el enlace del joven rey francés con la hija de Víctor Amadeo I y la consecuente alianza entre Francia y la casa de Saboya; de otro, deshacer las conjuras anti-españolas en las que Francia se había embarcado tanto en Europa con la Liga del Rin como en el Caribe. Por el lado francés, la boda entre la hija de Felipe IV y el monarca galo también acarrea numerosos beneficios, entre ellos no era menor imposibilitar que la infanta se desposase con el archiduque Leopoldo, que acababa de ser elegido cabeza del Sacro Imperio, puesto que reforzara de nuevo la alianza entre las dos ramas de los Austria. Así pues, se trataba de un matrimonio provechoso para ambas naciones y constituía un cimiento sólido sobre el que comenzar la construcción de un tratado de paz¹.

Con los acuerdos de la Paz de los Pirineos se daban por concluidos los enfrentamientos bélicos entre ambas naciones. No obstante, la rivalidad entre ambas potencias no desaparecería, sino que se trasladaría de la *potestas* a la *auctoritas*; es decir, del campo de batalla al campo del prestigio y la reputación. Mientras la diplomacia española tenía como misión demostrar que la Corona aún no había perdido su lustre, Francia, por el contrario, trataría de hacer valer su recién adquirida primacía en Europa. La contienda diplomática entre ambas coronas se iniciará ya desde los propios preparativos de los festejos por la firma

¹ Ochoa Brun, 2006, pp. 43-49.

del Tratado de los Pirineos y la boda de la infanta María Teresa con Luis XIV.

En opinión de Louis Stein, «Mazarin intended to dazzle Europe and made no secret of his plans» (Mazarino quería asombrar a Europa y no escondía sus planes)². Muy posiblemente sería el propio duque de Gramont el que, durante su embajada en octubre de 1659 para pedir formalmente la mano de la infanta, informara a la corte madrileña de los planes franceses para estrenar una ópera italiana con motivo del enlace real³. Asimismo, es indudable que las noticias llegarían a través de distintas vías, siendo la más detallada la del embajador veneciano en París⁴. Efectivamente, Francesco Buti —libretista habitual de Mazarino— había recibido el encargo de escribir el libreto de la ópera *L'Ercole amante* con la intención de que luego Francesco Cavalli lo pusiera en música. En España, el marqués de Eliche —cuyo padre era el principal negociador de Felipe IV para esta paz— encargará a Calderón y al músico Juan Hidalgo (maestro de la Real Cámara) la preparación de los festejos teatrales con que solemnizar la boda. Asimismo, es de esperar que Eliche les informaría de los preparativos que se habían iniciado en París y les urgiera a igualarlos.

Lo que la corte de Madrid aún no sabía es que la producción de la ópera de Buti y Cavalli estaba atravesando grandes dificultades. En primer lugar, porque Cavalli no parecía muy entusiasmado con la idea de viajar a la corte francesa y, de hecho, no llegaría a París sino hasta un mes después de la boda. En segundo lugar, porque gran parte del éxito de esta ambiciosa producción descansaba en la finalización de las obras de construcción del *Théâtre à Machines* en el palacio de las Tullerías y estas obras se enfrentarían con numerosas complicaciones que acabaron por retrasarse hasta dos años después de las bodas⁵. Así, no hubo más remedio que aplazar el estreno de la flamante ópera de

² Stein, 1993, p. 209.

³ Cardona, Cruickshank y Cunningham en su edición de Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, pp. 139-140.

⁴ Stein, 1993, p. 209.

⁵ Entre estas complicaciones probablemente la más grave fue el fallecimiento de Mazarino, el verdadero impulsor tanto de este proyecto arquitectónico como del desarrollo de la ópera en la corte francesa. Cuando finalmente se concluyó el nuevo teatro, este tenía una capacidad de 7000 espectadores y entre sus avances técnicos destacaba un espectacular brazo mecánico capaz de sostener cincuenta danzantes al mismo tiempo (Torrente, 2016, p. 377).

L'Ercole amante a 1662 y, mientras tanto, buscar una solución alternativa. La corte francesa no podía quedarse sin festejar de modo adecuado el matrimonio de su rey y supo reaccionar a tiempo. De esta forma, el 22 de noviembre de 1660 se celebró el enlace real con una adaptación de la ópera *Xerse* de Francesco Cavalli en la *Petite Galerie* del Louvre.

Xerse, estrenada en Venecia en 1654, era una de las óperas más exitosas de Cavalli y el libretista Nicolò Minato. No obstante, al no ser nueva, desluciría un tanto para la ocasión⁶. El traslado al Louvre también obligaba a que la obra tuviera que representarse con decorados simples y sobre un tablado provisional que en nada podría compararse con la complicada escenografía al estilo italiano con que la ópera se estrenó en Italia⁷. Estas no serían las únicas modificaciones que se harían a la ópera para adaptarla a su nuevo contexto francés. La mayor de ellas sería el aumento de división original de la ópera desde los tres actos hasta un total de cinco, que era lo habitual en el drama francés. En sí mismo esto tampoco habría de tener excesiva importancia si no fuera porque el objetivo de esta mayor fracturación de la trama era dar cabida a los seis ballets que Jean-Baptiste Lully (por aquel entonces aún Gianbattista) había compuesto para los entre actos. La adición de los seis ballets alargaba en demasía la representación y, por tanto, se hizo necesario realizar numerosos recortes al libreto original de la ópera ya que Lully no estaba dispuesto a sacrificar sus ballets para hacer sitio a la música de Cavalli⁸. Igualmente, el papel de *Xerse*, que en la partitura original correspondía a un castrato, hubo de adaptarse a un barítono ya que el personaje del rey persa era el trasunto de Luis XIV en la escena y se entendió que mantener la voz original sería indigno para el monarca⁹. Más allá de estos cambios, la adaptación de esta ópera a las

⁶ Cardona, Cruickshank y Cunningham parecen desconocer este cambio de planes en la corte francesa, lo que explicaría su perplejidad cuando en la introducción a *La púrpura de la rosa* escriben: «Si aceptamos la idea de una rivalidad, de una corte española que no quiere quedar rezagada en festejos respecto a Francia, la rapidez con que se da a luz una obra tal como *La púrpura* contrasta marcadamente con las continuas demoras en la capital francesa, ya que *Ercole amante* no se estrenó hasta febrero de 1662» (en su edición de Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, p. 140).

⁷ *Xerse*, Les dossiers du CMBV, «*Xerse* en trois dates», en línea.

⁸ Según el testimonio de Jean Loret, aun después de hacer los recortes a la ópera el festejo completo se alargaba durante unas ocho horas (*Xerse*, Les dossiers du CMBV, «Revue de presse du XVIII^e siècle», en línea).

⁹ Klaper, 2015.

particulares circunstancias históricas de esta representación era limitada ya que solamente podía hacerse mediante mutilaciones y modificaciones a un texto ya existente y bien conocido desde su exitoso estreno.

Por otra parte, la temática de la ópera era muy apropiada ya que se trata de una obra cómica acerca de un joven e impetuoso rey que acumula victorias militares y que, a pesar de estar prometido en matrimonio con una princesa, busca el amor de otra mujer de calidad inferior¹⁰. Entre todas las obras de Cavalli, *Xerse* era probablemente la que mejor se ajustaba a las necesidades de esta celebración. El argumento casi parecía escrito a propósito para el rey francés pero, a la vez, también contenía las suficientes diferencias como para que aún pudiera resultar cómica¹¹. A pesar de ello, parece ser que la mayor parte de los elementos graciosos del libreto italiano no fueron comprendidos por una audiencia que, en su mayoría, no entendía la lengua y carecía de traducción. Quizá por las prisas, por falta de costumbre, o por no considerarlo de importancia, el programa de mano que se facilitó a los presentes contenía el texto del *prologo* en italiano con su traducción al francés pero para la ópera únicamente se proporcionaba un breve resumen en francés de cada una de las escenas. El poeta Jean Loret se quejaba de esta carencia en una reseña publicada el 11 de diciembre de 1660 en su panfleto, *La muse historique*, que:

Enfin, je l'ai vu, le Xerxés, que je trouvai long, par excés; mes yeux, pourtant, et mes oreilles y remarquèrent cent merveilles, sans compter mille autres appas lesquels je ne comprenais pas, n'entendant que la langue mienne, et point du tout, l'italienne¹².

(Finalmente he visto *Xerse*, que he encontrado larga en exceso; no obstante, mis ojos y mis oídos percibieron cientos de maravillas sin contar otros miles atractivos que no comprendí ya que no entiendo otra lengua que la mía y la italiana no la entiendo en absoluto.)

¹⁰ Lo que con toda seguridad no sabían en la corte parisina es que el libreto de Minato para esta obra está a su vez basado en un texto anterior de Raffaele Tauro, un autor dramático italiano que también se ganaba la vida como traductor de comedias españolas. En concreto, para la escritura de *Xerse*, Minato echa mano de *L'ingelosite speranze* que es una adaptación de la comedia de Lope de Vega *Lo cierto por lo dudoso* (Stangalino, 2015).

¹¹ Otras óperas de éxito de Cavalli resultaban menos apropiadas para la ocasión: *Egisto* (1643) mostraría un rey consumido por la locura y *Giascone* (1649) presentaba un héroe decadente y afeminado (Nestola, 2015).

¹² «Revue de presse du XVII^e siècle», *Xerse*, Les dossiers du CMBV, 2015, en línea.

Como puede comprobarse, el resumen de escenas en francés resultó insuficiente para el correcto seguimiento de una ópera cuya acción ya era bastante compleja y —recordémoslo— era interrumpida constantemente por ballets en lengua francesa. En resumen, esta ópera narra la historia del rey de Persia (Xerse), que está prometido en matrimonio con Amastre, hija del rey de Susa. Sin embargo, Xerse se enamora repentinamente de Romilda, hija de Ariodate, un rey menor de Abidos (una pequeña ciudad de Egipto). A su vez, esta Romilda también se encuentra enamorada, pero no de Xerse, sino de su hermano Arsamene, quien además le corresponde. Finalmente, tras muchos enredos y desenredos la trama se resuelve de la única manera que podía hacerlo: Xerse casa con Amastre y su hermano Arsamene con Romilda. Por último, Xerse se arrepiente de sus desvaríos amorosos y le profesa amor eterno a su nueva esposa —«mia sposa, mia Regina» (Mi esposa, mi reina)— para, acabar la ópera con los cuatro amantes cantando juntos:

A QUATTRO Amante di me
 più lieto non è,
 non fu, non sarà.
 Delizie più care
 più dolci contenti,
 o gioie più rare
 tra gli astri lucenti
 non sono colà.
 Amante di me,
 più lieto non è,
 non fu, non sarà¹³.

(Más feliz amante / que yo no lo hay, / no lo ha habido y no lo habrá.
 / Delicias que son más queridas / más placenteras / o dulces contentos,
 / o alegrías más excepcionales / no existen fuera del más allá / entre las

¹³ Cavalli y Minato, *Xerses. Opera italian orné d'entrées de ballet*, 1695, pp. 333-334. Re-
 produzco aquí el texto según la partitura empleada en la representación de 1660 ya que
 es el único testimonio fiable de que estos versos efectivamente se cantaron y no fueron
 víctimas de los recortes ya mencionados. El uso del libreto original de Minato de 1654
 no nos sirve a tal efecto y, como se ha dicho, no hay un libreto con el texto de esta re-
 presentación de 1660. Por consiguiente, el texto de la partitura es la única fuente fiable.

brillantes estrellas. Más feliz amante / que yo no lo hay, / no lo ha habido y no lo habrá.)

Al otro lado de la frontera, la corte de Felipe IV no podía permitirse mostrar ante Europa —que indudablemente observaba— ningún signo de debilidad política o económica resultante de la Paz de los Pirineos. Para ello era necesario ofrecerles un espectáculo que pudiera competir artísticamente con el francés pero, sobre todo, con la riqueza que se suponía iba a exhibir el país vecino¹⁴. Como ya se ha mencionado, en el momento del encargo de la obra, el marqués de Eliche habría informado a Calderón y Juan Hidalgo de las intenciones de la corte de París. Ninguno de los dos necesitaría de prolijas explicaciones puesto que ambos llevaban décadas trabajando de forma exclusiva para la corte. Quizá ya en esta primera conversación, al saber de las intenciones francesas, surgiera también la idea de representar una obra al estilo italiano, «porque otras naciones vean / competidos sus primores»¹⁵.

Stein deja claro que «the text in one act [of *La púrpura de la rosa*] distinguishes it immediately from a *comedia* or zarzuela and allowed Calderón and Hidalgo to experiment for the first time with totally-sung theatre on a small scale» (el texto en un único acto se distingue inmediatamente de una comedia o zarzuela y permitía a Calderón e Hidalgo experimentar por primera vez y en pequeña escala con el teatro completamente cantado)¹⁶. Utilizando ese mismo argumento de la escasa extensión del libreto y simplicidad de la trama, Miquel Querol considera que esta obra puede únicamente considerarse como «una ópera de cámara en un solo acto»¹⁷. En esa misma línea, Rull Fernández ve una importante diferencia entre *La púrpura de la rosa* como una «primera creación verdaderamente operística de Calderón» y una ópera de pleno derecho como *Celos aun del aire matan*¹⁸. Para Álvaro Torrente, al final, aquello que podría distinguir una «ópera de cámara», una «creación operística» y una «ópera de pleno derecho» no es más que una simple diferencia de grado¹⁹.

¹⁴ Stein, 1993, p. 212.

¹⁵ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 427-428.

¹⁶ Stein, 1993, p. 206.

¹⁷ Querol, 1981, p. 10, nota 1.

¹⁸ En su edición de Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, pp. 61-62.

¹⁹ Torrente, 2016, p. 356.

El género dramático de la loa, debido a su propia naturaleza efímera, se vincula más a la ocasión que celebra que al propio drama al que precede. Como es habitual en las piezas prologales, también en este caso la loa presenta una gran densidad de evidencias que iluminan la coyuntura histórica, política y diplomática en la que se inserta este festejo. Igualmente, las referencias a estas circunstancias de representación, aunque aparezcan dentro de un ambiente simbólico y abstracto, suelen ser de identificación sencilla. Esto nos permite realizar una cabal reconstrucción de muchos detalles de la puesta en escena, así como acotar su interpretación sin necesidad de aventurarnos en arriesgadas hermenéuticas, lo que ha propiciado una relativa abundancia de crítica literaria dedicada a esta loa. Sin embargo, precisamente las características ya mencionadas del género —vinculación con las circunstancias históricas y su fácil interpretación— hacen que esta atención no desemboque necesariamente en una riqueza interpretativa puesto que, como es lógico, si se emplean las mismas evidencias, los resultados esperables han de ser, naturalmente, los mismos o, por lo menos, semejantes.

Así, de acuerdo con lo que leemos en la loa, esta «representación música» habría estado originalmente programada para el Sitio de la Zarzuela, aunque después se trasladase al Buen Retiro²⁰. La loa no explica el motivo, pero si tenemos en cuenta que la visita del duque de Gramont (presunto informante de la organización de la ópera en París) tiene lugar en la segunda mitad de octubre²¹, y parece ser que la loa se compuso entre la tercera semana de octubre y poco después de los acuerdos de paz del 11 de noviembre de 1659²², es válido pensar que el cambio de escenario pudiera estar relacionado con la necesidad de dotar a la fiesta de una mayor majestuosidad para competir con la que preparaba Luis XIV. Con todo, el cambio de escenario tampoco debe sorprendernos demasiado puesto que los reyes ya habían dejado de acudir al Real Sitio de Zarzuela en los dos inviernos anteriores²³,

²⁰ Vulgo a Zarzuela: «manda [el rey] que a la Corte vayas / y que le llesves la fiesta / que prevenida tenías» (Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 340-342).

²¹ El duque de Gramont hace su entrada oficial en Madrid el 16 de octubre de 1659 con una enorme comitiva de personajes y fue festejado grandemente en Madrid como él mismo refiere en su correspondencia con París (Ochoa Brun, 2006, p. 52).

²² Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, pp. 39-49.

²³ «[...] son ya dos [inviernos] los que de mí / ni se duelen ni se acuerdan» (Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 69-70).

motivo por el que en la loa el personaje de Zarzuela²⁴ se presenta ante los espectadores de forma un tanto melodramática como «la olvidada, la desierta, / la desvalida, [la] sola / fábrica de la Zarzuela»²⁵. Aún más, lo extraño habría sido que una celebración de este calibre se festejase en un teatro de modesta capacidad y carente de aparato como era el de Zarzuela y no en el magnífico teatro del Buen Retiro, cuya edificación se realizó precisamente para este tipo de ocasiones. Por tanto, lo más prudente es no dar ninguna relevancia histórica a la queja del personaje de Zarzuela y considerar que *La púrpura de la rosa* de representó en el Coliseo del Buen Retiro porque este era el lugar más adecuado para ello. Si acaso queremos conceder alguna validez a las protestas de Zarzuela, quizá sea más acertado hacerlo no porque se esquivara una vez más su escenario, sino porque esta celebración iba a impedir —un vez más— que los reyes acudieran a pasar el invierno en aquel palacio.

La púrpura de la rosa es, efectivamente, una obra cantada en su totalidad, un estilo que no era de especial gusto en España y que, aunque contaba con algunos ejemplos, carecía de una tradición sobre la que apoyarse. Parece probable que cuando se tomó esta decisión artística, al igual que la utilización del Coliseo del Buen Retiro, se hiciera, al menos en parte, por razones diplomáticas. Es decir, el entretenimiento y agasajo de los reyes y la infanta María Teresa (futura reina de Francia), quedaría supeditado al objetivo principal de asombrar y satisfacer a las cortes internacionales y sus embajadores en Madrid puesto que ningún miembro de la familia real había mostrado jamás ningún interés por la ópera²⁶. De esta manera la pareja Calderón-Hidalgo no rehúye el enfrentamiento con la sociedad formada por los italianos Buti y Cavalli y España aceptaba rivalizar con Francia en un género que, a decir verdad, no le era propio a ninguna de las dos naciones. En España no había interés por la ópera y en la corte de Francia se

²⁴ El personaje de Zarzuela ya había sido creado anteriormente para la loa de *El laurel de Apolo*.

²⁵ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 42-44.

²⁶ Mientras que es conocida la afición de Felipe IV por los escenógrafos italianos que importó sucesivamente y la pintura italiana, para cuya compra y aprendizaje no dudó en enviar a Velázquez, sin embargo no consta que músicos de la capilla real viajaran a Italia o que de ella se trajeran maestros que trajeran su arte. Mariana conoció la ópera italiana siendo aún una niña en la corte vienesa, pero no parece que le causara la suficiente impresión como para querer traerla a Madrid (Mitchell, 2019, pp. 22-23).

preferían los *comédies ballets* a las óperas italianas²⁷. Sin embargo, el cardenal Mazarino, italiano de nacimiento, había comenzado a modelar el gusto musical del joven Luis XIV con interpretaciones casi diarias de los músicos italianos residentes en la corte, siendo el principal ellos Jean-Baptiste Lully, con lo que consiguió que la ópera italiana fuera parte principal de los festejos parisinos de estas bodas.

El primer reto para Calderón era construir en su loa un relato de los acuerdos diplomáticos que resultase favorable a España y, de esta manera, mantuviese intacta la reputación e Felipe IV a los ojos de Europa. El madrileño partía con la ventaja de que las potencias internacionales verían su representación seis meses antes de la boda y casi un año de la ópera que se hiciera en Francia. Como parte de esta campaña diplomática, Calderón ensalza en su libreto la importancia de las reuniones que van a tener lugar a orillas del Bidasoa, y de esta manera prepara el terreno de los negociadores con elogios repartidos de forma equitativa entre ambas naciones a las que califica de defensoras de «la lealtad y la prudencia / la religión y la fe»²⁸. Igualmente los versos no dudan en encarecer a los responsables de la negociación política —Haro y Mazarino— como artífices de la paz²⁹. Encontramos también en estos versos iniciales una referencia a los padres de Luis XIV y a aquel otro matrimonio hispano-francés entre la princesa Ana de Austria (hermana de Felipe IV) y Luis XIII ya que se supone que este anterior enlace debería de actuar como una suerte de aval o contratuerca que asegurara el éxito en esta nueva unión entre una infanta española y un rey francés³⁰. Se omite convenientemente que aquel matrimonio había sido incapaz de detener la guerra que ahora

²⁷ Otros aparecerían catalogados como *ballets lyriques* o *tragédies lyriques* o *tragédies en musique*. En general todos se tratan de celebraciones cortesanas con movimientos estilizados y casi ritualizados que se hacían delante del rey en la corte parisina o de Versalles.

²⁸ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 155-156.

²⁹ Zarzuela: «Y ¡oh feliz edad, que tuvo / árbitros que a engazar vuelvan / con el español laurel / la flor de la lis francesa» (Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 164-167).

³⁰ Efectivamente, tampoco este nuevo matrimonio sirvió para pacificar las relaciones. Casi con la tinta del Tratado de los Pirineos, Luis XIV ya había comenzado a romperlo mediante el apoyo económico y militar a la secesión portuguesa y su reclamación de derechos sucesorios sobre los Países Bajos a través de su nueva esposa, a pesar de que la renuncia de María Teresa había sido una de las condiciones matrimoniales.

concluía, otra vez, con una boda entre las dos dinastías³¹. Solo de esta manera es posible comprender la ingenua alegría con que se proclama que el «español laurel» se «engarza» de nuevo con «la flor de lis». Poco después, y a pesar de que era un secreto a voces, encontramos en esta loa un insólito interés por hacer creer a los embajadores y a todos los asistentes a la representación que la Paz de los Pirineos y este matrimonio son dos sucesos completamente independientes —«apartada materia / tratada en un mismo tiempo»³² — y, por tanto, que España no entrega a la infanta como un peón dentro del complicado ajedrez de las negociaciones de paz³³. En defensa de este argumento Calderón arguye que fue el monarca francés quien primero manifestó su interés por la infanta ordenando a sus enviados que iniciaran las gestiones pertinentes y, por si acaso alguien desconfiara, para reforzar la verosimilitud de su argumento, aporta detalles precisos de la misión del duque de Gramont en Madrid³⁴:

ALEGRÍA	Conferíase la paz, y porque nunca parezca a la vulgar ignorancia que era capítulo della de nuestra infanta (divina, hermosa María Teresa) el nupcial tálamo augusto, sin ver cuánto son diversas en la campaña las armas que en la Corte las decencias, antes que se publicase, como apartada materia tratada en un mismo tiempo, sin que una de otra dependa,
---------	---

³¹ Gasta, 2013, p. 199.

³² Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 193-194.

³³ Para O'Connor (1993), sin embargo, la entrega de María Teresa, como la de tantas otras infantas antes y después de ella, es una muestra de su deshumanización dentro de la política diplomática de la época en que las abocaba a algo próximo a una violación por razones de estado.

³⁴ Este artificio de Calderón también le servía a Felipe IV para salvar la cara con los duques de Saboya por el matrimonio frustrado de su hija Margarita, a la vez que culpa a Luis XIV de aquel engaño.

vino el duque de Agramón [Gramont]
a pedirla...

TRISTEZA

... de manera
que allá la paz se ajustaba
y acá el casamiento; en muestra
de ser cosas tan distintas
como ser en paz y guerra
desavenencias de estado
u de estado conveniencias:
pues para casar España
con Francia, lo mismo fuera
al lustre de ambas coronas
haber paces que no haberlas³⁵.

Por lo que conocemos de la relación del rey con su hija de fuentes tan directas como su correspondencia personal con la condesa de Paredes —la monja Luisa Enríquez Manrique de Lara—³⁶, parece que la conversación que sigue entre Alegría y Tristeza sobre el dolor que supone ver partir a la infanta sería un reflejo fiel del dolor que sintieron los reyes al verla abandonar la corte. Mariana perdía a su prima y una de sus mayores confidentes, mientras que el rey, su padre, perdía a la hija que le había acompañado en los períodos de mayor tristeza de su reinado tales como la muerte de su primera esposa, Isabel de Borbón, y el primer heredero, el príncipe Baltasar Carlos. Sin que pueda sorprendernos, dentro de esta cuidada selección de sucesos históricos y negociaciones, en la loa no hay rastro del pago de una dote de 500.000 escudos que Felipe IV se comprometía a hacer en compensación por la renuncia de la infanta a una posible reclamación del trono español³⁷.

La versión española de las negociaciones de paz y la versión francesa difieren notablemente y así se muestra también en sus respectivos festejos. Como hemos dicho, la ópera de *Xerxes* con que se celebró la paz y la boda en Francia era una obra antigua adaptada para la ocasión y, por tanto, con pocas posibilidades de manipulación para su uso diplomático. No obstante, a la ópera se le añadió un nuevo *prologo* que, como la loa española, hacía referencia al motivo de la celebración. En

³⁵ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, «Loa», vv. 182-207.

³⁶ Pérez Villanueva, 1986.

³⁷ Gasta, 2013, p. 193.

realidad, hubo que preparar dos piezas prologales ya que la primera que se escribió tuvo que descartarse puesto que se hizo antes de que la corte tuviera que renunciar a la utilización del teatro de las Tullerías y, por tanto, se había preparado con la intención de exhibir la nueva maquinaria. Naturalmente, la complejidad de este primer *prologo* no era trasladable a la *Petite Galerie* del Louvre³⁸ y hubo que hacerse uno nuevo.

El que finalmente pudo verse en 1660 se inicia con los versos de una ninfa francesa y otra española que cantando al unísono desmantelan la premisa principal del relato español de las negociaciones. Aunque el texto se cantó en italiano, el mensaje es especialmente claro en la traducción al francés que leerían tanto el rey como sus cortesanos: «Puis qu'enfin les deux Roys les plus grands de la terre, / par un heu-reux hymen ont terminé la guerre / ... / Exaltent les vertus de Therese & Louis» (pues ya que finalmente los dos reyes más grandes de la tierra / mediante un feliz matrimonio han terminado la guerra ... / exalten las virtudes de Teresa y Luis)³⁹. La primera intervención en solitario de la ninfa francesa hace hincapié en las batallas victoriosas y la grandeza de la corona francesa pero, sobre todo, de su joven monarca, del que dice: «La sua sola persona, / d'ogni scettro val più, d'ogni corona»⁴⁰ (Porque la augusta grandeza de su sola persona / supera con creces la de su corona). A continuación le sigue la ninfa española que presenta a la nueva reina Teresa con la insinuación de que la nueva esposa de Luis XIV reniega de su procedencia y alcurnia, borrando de forma

³⁸ La pieza prologal tiene algún vuelo. *Ercole amante* tiene numerosos cambios de escena, vuelos, descensos del cielo del teatro y elevaciones, hundimientos, escenas de tormenta en el mar, una gran concha (con Neptuno) tirada por caballos de mar, etc. Ninguno de estos efectos suponía un avance respecto a lo que estaba disponible en Madrid y en los teatros italianos. Lo que sí resultaría asombroso en esta ópera sería la acumulación de recursos y escenas diferentes en una sola obra.

³⁹ Cavalli y Minato, *Xerses. Comédie en musique*, p. 15. Esta correlación directa de la paz como consecuencia del matrimonio del rey francés y la hija del rey español no es tan clara en los versos cantados en italiano en los que la secuencia parece casi la inversa: «Hor que le destre invite, / stringonsi infieme i più gran rè del mondo; hor che cadon trasitte le furie, e i mostrí entro al tartáreo fondo, / di dolci suoni / l'aria risuoni, / e si ano i nostri canti / di Luigi, & Teresa i pregi e i vanti» (p. 14). Es decir, el matrimonio sería consecuencia de la paz, no su causa, aunque, en cualquier caso, nunca serían hechos independientes —«materia apartada»— como había defendido Calderón.

⁴⁰ Cavalli y Minato, *Xerses. Comédie en musique*, p. 14. Traducido como «Car l'auguste grandeur de sa seule personne / surpasse de bien loing celle de sa couronne» (p. 15).

efectiva todo rasgo de su españolidad. Por ese motivo, el elogio que recibe María Teresa se dirige únicamente a sus virtudes individuales mientras que se desprecia su linaje austríaco:

NINFA SPAGNOLA Lunga serie di Regi
 in pace, in guerra, e gregi
 beltà, vaghezza,
 non pompe vane, che Teresa sprezza,
 stima sol gloria, vera,
 di nobile virtude andar altera⁴¹.

(Largas serie de reyes / en paz, en guerra y egregia / belleza son pompas vanas que Teresa desprecia / y estima solo la verdadera gloria / de la noble virtud para elevarse⁴².)

En esta misma línea se expresaba también el *prologo* que se había escrito originalmente y que no pudo verse sino hasta 1662, en el estreno de *L'Ercole amante*. En esa ocasión, el personaje del río Tevere se dirige al público para decirle:

TEVERE Ah che mentre la terra
 di lunga orrida guerra
 già dileguati ammira i fati rei
 de beati imenei
 di Maria di Luigi

(Ah, mientras que de la tierra / la larga y terrible guerra / ya se ha desvanecido, admira las obras / del bendito himeneo / de María y Luis⁴³.)

A esta declaración que une íntimamente la paz con el matrimonio de la infanta española y el rey francés se viene a sumar poco después el personaje de Cinthia que reitera la grandeza de Francia e ignora cualquier posible contribución española a esta paz puesto que no es sino

⁴¹ Cavalli y Minato, *Xerses. Comédie en musique*, p. 16.

⁴² La traducción francesa no parece alejarse de este sentido: «Ny ce nombre si grand de roys si glorieux, / que compie ma princesse au rang de ses ayeux / ny son esprit divin, ny sa beauté charmante, / n'est point ce que dans elle elle veut que l'on vante, / C'est des seules vertus, qu'elle ayme avec ardeur, / qu'elle pretend tirer sa gloire, et sa grandeur» (Cavalli y Minato, *Xerses. Comédie en musique*, p. 17).

⁴³ Cavalli, *Ercole amante*, p. 8.

consecuencia de una victoria francesa sin ambages: «Ed ecco ò Gallia invita / I tuoi pregi[o] più grandi & immortali» (Y he aquí, Galia invicta, / tus grandes e inmortales virtudes)⁴⁴.

Resulta sin duda sorprendente que dos años después de su escritura no se hubiera desechado aquel primer *prologo* cuyas alusiones políticas podrían resultar ahora poco actuales. No obstante, quizá se optara por mantenerlo porque, además de incluir referencias al poder francés y al matrimonio de Luis XIV con María Teresa, esta breve pieza introductoria también contenía algunas importantes claves para la correcta interpretación de la ópera a la que acompañaba, tales como la identificación de Luis XIV con Hércules y la referencia a su madre, María de Austria. No obstante, hubo de hacerse una pequeña modificación a los versos del canto final del Coro de los ríos ya que ahora, dos años después de los desposorios, la reina María Teresa se encontraba encinta con su primer hijo:

CHORO DI FIUMI Oh Gallia fortunata
già per tante vittorie,
di pace e d'Imenei l'ultime glorie
ti fanno oltre ogni speme oggi beata.
E a fin ch'ai tuoi contenti
gioia ogn'hor s'augumenti
ecco, ch'in te si vede
alba di nove glorie un Regio Erede;
per splendor più di doppio sole ornata⁴⁵.

(Oh, Francia afortunada / rica por tantas victorias, / la suprema gloria de la paz y del himeneo / te hacen feliz más allá de lo esperable / y para que tus contentos sin cesar aumenten / he aquí que ya se deja ver / la promesa de nuevas glorias, un regio heredero; / y este doble sol te hará resplandecer el doble.)

Como puede comprobarse, ambos prólogos franceses a *Xerse* y a *Ercole amante* comparten una misma idea principal: declarar que el acuerdo de paz es consecuencia de la victoria francesa como también lo es la entrega de María Teresa a Luis XIV en matrimonio. Asimismo, estas celebraciones buscan mostrar ante la comunidad internacional que la

⁴⁴ Cavalli, *Ercole amante*, p. 10.

⁴⁵ Cavalli, *Ercole amante*, p. 14.

grandeza de Francia y su rey ha sustituido al eje Madrid-Viena como centro de la política europea. Hemos de recordar que deshacer ese eje y acabar con la posición privilegiada de los Austria en el concierto europeo era el propósito expreso de la declaración de guerra de 1635 y, por tanto, su consecución a través del reciente tratado no era sino la constatación de la victoria gala⁴⁶.

Concluida la loa española da comienzo la «fiesta de zarzuela y representación música» de *La púrpura de la rosa* que se trata de una obra de una extensión de algo menos a 1500 versos, es decir, similar a un acto de una comedia al uso. La acción se inspira en el libro décimo de las *Metamorfosis* de Ovidio para narrar el desenlace de un triángulo amoroso formado por Adonis, Venus y Marte⁴⁷. Calderón añade a la versión tradicional algunos papeles cómicos y tres personajes adicionales: Marte, su hermana Belona y Amor. Asimismo, también reescribe el mito de manera que Venus se enamora de Adonis cuando este le salva la vida hiriendo a un oso que la amenazaba. Este suceso desata los celos de Marte que, sin embargo, no puede ocuparse inmediatamente del asunto porque tiene que atender a la guerra que están disputando Egnido y Delfos. Adonis, a pesar de los halagos de Venus, no tiene intención de corresponder sus sentimientos por miedo a una futura venganza de los dioses. No obstante, mientras se encuentra recostado para descansar tiene un sueño premonitorio sobre los peligros de la caza y de mantener una relación amorosa con Venus y, entonces, una flecha de oro lanzada por Amor lo hiere y sucumbe sin remedio a los encantos de la diosa. Más tarde, los dos nuevos amantes se juntan y aparece Marte para interrumpir el encuentro. Adonis huye a las montañas donde Marte le da alcance y consigue matarlo con la ayuda de la furia Megera. Tras oír la trágica noticia Venus, presa de dolor y pena, se desmaya y Júpiter se apiada de los dos amantes transformando a Adonis en una rosa de color púrpura (debido a la sangre que derrama en su muerte) que asciende al cielo para juntarse con la estrella de Venus.

⁴⁶ Louis XIII, *Declaration du Roy...*, pp. 5-6.

⁴⁷ Para una discusión de las variaciones realizadas por Calderón y sus posibles influencias, ver la edición de *La púrpura de la rosa*, pp. 73-96. Stein incluye también una bien construida argumentación sobre la posible influencia de las pinturas de Veronés, la literatura emblemática y algunos mitógrafos en la composición de la trama (1993, pp. 212-219).

En la introducción a su edición, Cardona, Cruickshank y Cunningham presentan dos lecturas de la obra calderoniana. La primera se trataría de una lectura sencilla del triunfo del amor de Venus y Adonis. Este triunfo del amor se resalta a través de un marcado contraste con el dios de la guerra que se muestra confuso durante gran parte de la representación. El tema de Calderón, por consiguiente, parece un tema apropiado para la celebración de un acuerdo de paz y un matrimonio. No obstante, los editores también destacan que en el mismo texto se encuentra una invitación a realizar una posible segunda lectura en la que «también nos cuenta la historia, muy humana, de un joven cuya crianza no le ha preparado para dominar y gozar de las emociones»⁴⁸. El retrato que Calderón hace de Adonis cumple con uno de los tipos habituales de su teatro, el del «hijo abandonado» que no conoce o rechaza el amor. Puesto que la comedia se escribe ex profeso para celebrar el matrimonio de la infanta María Teresa con Luis XIV, no resulta aventurado hacer una trasposición de ellos a los personajes de Venus y Adonis, teniendo en cuenta que estas nunca lo serán punto por punto. No obstante, si quisiéramos llevar esta segunda interpretación un poco más lejos, también podríamos especular acerca de una cierta similitud entre el «hijo abandonado» y el joven rey francés cuyo padre falleció cuando el príncipe apenas contaba cinco años. No obstante, para nuestro análisis no es necesario aventurarnos más allá de lo seguro que no es sino la idoneidad de la obra calderoniana para la celebración de unos esponsales reales. No hemos de perder de vista que esta misma obra de *La púrpura de la rosa* volvió una vez más a las tablas del Coliseo del Buen Retiro en 1680 para festejar una nueva aproximación hispano-francesa. En esta ocasión a través del matrimonio que unió a Carlos II con María Luisa de Orleans.

Los editores indican que el sistema metafórico calderoniano en el que «las flores son las estrellas terrestres y las estrellas son las flores del cielo»⁴⁹ es una imagen de la esperanza puesta por la corona en que la unión terrestre entre María Teresa y Luis XIV encuentre también una equivalencia en el cielo, es decir, en la eternidad. De esta manera, este matrimonio traerá por fin una amistad duradera entre ambas naciones que cumpla los deseos expresados por todos sobre el escenario en los últimos versos de *La púrpura de la rosa*:

⁴⁸ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, p. 96.

⁴⁹ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, p. 38.

TODOS A pesar de los celos, sus triunfos logre
 el Amor, colocados Venus y Adonis;
 y reciban ufanas, y eternas gocen
 las estrellas, su flor las flores⁵⁰.

No hay duda de que tanto los más destacados cortesanos españoles como también los embajadores desplazados hasta el Buen Retiro tenían conocimiento de la relación amorosa que Luis XIV mantenía con Marie Mazarino, sobrina del cardenal Mazarino, pues durante un tiempo el vínculo entre ambos había adquirido un carácter semi-oficial que incluso llegó a amenazar los acuerdos de la Paz de los Pirineos. No obstante, y quizá por esa misma razón, Louis K. Stein ha interpretado esta obra y, sobre todo *Celos aun del aire matan*, compuesta solo un año después, como sutiles recomendaciones a María Teresa para que no dejara que los celos frustrasen la longevidad del acuerdo diplomático⁵¹. De igual forma, aunque con distinto destinatario, los versos que Desengaño le dirige a Marte quizá pudieran interpretarse como una admonición al rey francés para que abandonase sus aventuras amorosas y cumpliera sus obligaciones reales con la dignidad que se le requería. Esta recriminación —no más que simbólica en el caso de que realmente existiera— podría estar dirigida a tranquilizar la conciencia de María Teresa y el público cortesano, o quizá como aviso para los embajadores, ya que el propio monarca francés que no se encontraba presente:

DESENGAÑO ¡Oh tú, que, venciendo a todos,
 a ti solo no te vences,
 y con humanas pasiones
 divinas señas desmientes⁵²!

Sea o no sea así, sabemos que, al menos durante un tiempo, el rey mantuvo sus encuentros con la sobrina de Mazarino e incluso pocos días después de su boda francesa, de vuelta a París, el rey hizo un alto en el camino para visitar a su amante. Poco después esta relación se

⁵⁰ Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, vv. 1954-1957.

⁵¹ Stein, 1991, pp. 136-145 y 1993, pp. 223-227. Los editores de *La púrpura de la rosa* estudian el tema de los celos en las pp. 85-87 y 98-99.

⁵² Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, vv. 1361-1364.

rompería definitivamente, al menos de forma pública. Las consecuencias de esa ruptura son difíciles de determinar claramente por lo que parece desprenderse de la representación de *L'Ercole amante* en 1662. Entonces, Marie Mazarino acude invitada por el monarca a la inauguración del teatro de las Tullerías y desde su propio balcón será testigo de cómo en el último de los *ballets* preparados por Jean-Baptiste Lully e Isaac de Benserade, que lleva el significativo título de *Ballet d'Ercole amoureux*, el libretista incluirá un elogio explícito dirigido a ella:

Pour Mademoiselle Mancini, qui devoit représenter une Etoile

Chacun dans son estat a sa melancolie,
 Ne cachez point la vostre, elle est visible à tous,
 Estre Etoile pourtant c'est un Poste assez doux,
 Et la condition me semble fort jolie:
 Vous la deviez garder, ce goust trop delicat
 A vostre feu si vif & si remply d'éclat
 Mesle quelque fumée, & sert comme d'obstacle,
 Les Etoilles vos Soeurs vous diront qu'autre-fois
 Une Etoile a suffy pour produire un miracle,
 Et pour faire bien voir du país à des Rois⁵³.

(*Para Mademoiselle Mancini, que debía representar una estrella* Cada cual en su estado tiene su melancolía, no esconda la suya, es visible para todos. Sin embargo, ser una estrella es una labor bastante placentera, y esa condición me parece bastante agradable. Debe mantenerla, sus gustos son muy delicados. A su fuego tan vivo y lleno de brillo añade un poco de humo y sea como un obstáculo. Las estrellas, sus hermanas, le dirán que en una ocasión una estrella fue suficiente para obrar un milagro y mostrarle un gran país a los reyes.)

Anteriormente hemos mencionado que al margen del *prologo* escrito para la representación de *Xerse* en 1660, esta ópera tenía poco margen de adaptación a las circunstancias específicas del matrimonio puesto que se trataba de una ópera ya existente. Ese no será el caso de *L'Ercole amante* que, aunque estrenada dos años después de los desposorios, había sido escrita originalmente con ocasión de las bodas reales. Por este motivo aquí podemos encontrar numerosas referencias tanto al rey como a la monarquía francesa. De igual manera, y aunque tanto

⁵³ Benserade, 1997, vol. 2, pp. 596-597.

Xerse como *L'Ercole amante* estén escritas y representadas en lengua italiana, el uso ancilar de la lengua francesa difiere notablemente entre ambas. Mientras en *Xerse* el uso del francés se reduce a breves resúmenes de la acción, el libreto de *L'Ercole amante* incluye una traducción completa al francés del texto italiano.

La inclusión de un texto en francés junto al original italiano le permite al traductor corregir, omitir o interpretar de una manera libre y guiado por una evidente motivación política algunos de los diálogos originales. No obstante, como ya había ocurrido con *Xerse*, también en este caso observamos que el libreto original sufre grandes recortes. En total se eliminarán un total de 470 versos de la ópera propuesta por Cavalli y Buti. De nuevo, como ya ocurriera en la representación de *Xerse*, estos cortes no afectaron a los ballets de Lully cuya integridad se respetó. Estos recortes a la ópera han de tenerse en cuenta para todo análisis de la representación ya que un estudio basado en el libreto original de esta ópera y no de lo que realmente se pudo escuchar en el teatro de las Tullerías nos llevaría a conclusiones erróneas⁵⁴, motivo por el cual la lectura ha de hacerse siempre desde el texto de la partitura de la representación que es el único fiable. Igualmente resulta efectivo comparar este texto en italiano con las modificaciones hechas en la traducción. Piechocki pone como ejemplo el verso «Alcide arso d'affetto» (Alcides ardiendo de amor) que el traductor teme que el público cortesano pueda considerar como una alusión a la relación extramarital de Luis XIV con la sobrina de Mazarino⁵⁵. Así pues, en la traducción este verso se transforma en «[Hercule] saintement restreint» (Hércules, santamente restringido), de manera que en lugar ahondar en la pasión amorosa del rey se destaca su virtud y autocontrol⁵⁶. Si expandimos este análisis a la totalidad de este parlamento —que sabemos se cantó entero en París pues se encuentra en la partitura utilizada en el festejo— la motivación de esta alteración parece aún más evidente:

⁵⁴ Klaper, 2013.

⁵⁵ Piechocki, 2009, p. 855.

⁵⁶ Aunque evidentemente de forma casual, parece ser que el traductor francés tendría en mente las mismas preocupaciones que *Desengaño* en la cita anterior de *La púrpura de la rosa*.

ERCOLE E LA BELLEZZA Così un giorno avverrà con più diletto
che della Senna in su la riva altera
altro gallico Alcide arso d'affetto
giunga in pace a goder bellezza ibera⁵⁷.

(Entonces, un día sucederá que en la noble orilla del Sena otro Alcides francés, ardiendo de amor, venga a gozar en paz la belleza ibérica.)

HERCULE & LA BEAUTÉ Ainsi sur son pompeux et triomphant rivage
la Seine quelque jour doit voir le mariage,
dont saintement restreint, un Hercule Français
de l'Ibere beauté⁵⁸.

(Así, en la pomposa y triunfante orilla del Sena debe verse algún día el matrimonio de un Hércules francés santamente restringido y una belleza ibérica.)

Estas y otras variaciones reafirman el meticuloso cuidado al que se someten estas representaciones debido a su naturaleza política y su importancia en la construcción del discurso propagandístico para el consumo interior y exterior. Por ese motivo, el traductor no se limita a trasladar un libreto italiano al francés, sino que de igual manera lo traduce a una manera de entender la monarquía de Luis XIV que requiere la adaptación y manipulación del lenguaje al servicio de su rey y su interpretación del acuerdo de paz. De esta forma, Piechocki, tras un minucioso análisis comparativo de los textos italiano y francés no duda en confirmar que «il traduttore interviene come un'istanza regolatrice operante in e promotrice di un sistema político assolutista e come un'istanza moreale e moralizante corregendo con le sue parole il testo originale» (El traductor interviene como una instancia reguladora que opera y promueve un sistema político absolutista y como una instancia moral y moralizante que corrige con sus palabras el texto original)⁵⁹.

En definitiva, las piezas prologales —tanto la española como las dos francesas—, así como las óperas principales que a ambos lados de

⁵⁷ Cavalli y Minato, *Ercole amante*, Acto 5, escena 5, p. 116.

⁵⁸ Cavalli y Minato, *Ercole amante*, Acto 5, escena 5, p. 117.

⁵⁹ Piechocki, 2009, p. 845. Para un análisis comparativo del texto original y la traducción al francés puede consultarse este artículo de Katharina Piechocki.

los Pirineos festejaron este matrimonio y el tratado de paz, estaban cargadas de una clara intencionalidad política y diplomática que últimamente buscaba manipular el resultado de los acuerdos y controlar el relato del nuevo orden europeo resultante de esta nueva paz. Mientras España procura mostrar la imagen de una unión entre dos potencias iguales, en París los mismos sucesos se presentan casi en términos de adquisición o sometimiento del poder español. De esta manera, los espectáculos operísticos aquí estudiados, nos muestran la estrategia seguida por París para reforzar su posición dominante adquirida ya en la Paz de Westfalia, así como el modo en el que España, por el contrario, pone su empeño únicamente en minimizar los daños causados a su reputación para frenar su caída a una posición subalterna.

BIBLIOGRAFÍA

- BENSERADE, [Isaac de], «Vers du ballet royal danse par leurs maiestez entre les actes de la grande *Tragedie de l'Hercule amoureux*», en *Ballets pour Louis XIV*, ed. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, vol. 2, pp. 557-598.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Celos aun del aire matan*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, UNED, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Edition Reichenberger, 1990.
- CAVALLI, Francesco, [y Francesco BUTI], *Ercole amante. Tragedia*, París, par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy, pour la Musique, 1662. BnF/Gallica, NUMM-71519, en línea, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb373006204>> [último acceso: 05/10/2020].
- CAVALLI, Francesco, [y Nicolás MINATO], *Xerxes. Comedie en musique*, Paris, Robert Ballard, 1660. BnF/Gallica, NUMM-114440, en línea, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302088852>> [último acceso: 05/10/2020].
- CAVALLI, Francesco, [y Nicolás MINATO], *Xerxes. Opera italian orné d'entrées de ballet représenté dans la grande galerie des peintures du Louvre devant le Roy*, Paris, Fossard, ordinaire de la Musique du Roy, 1695, partitura musical manuscrita. BnF/Gallica, NUMM-123467, en línea, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb395833507>> [último acceso: 05/10/2020].
- GASTA, Chad M., *Imperial Stagings: Empire and Ideology in Transatlantic Theater of Early Modern Spain and the New World*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2013.

- KLAPER, Michael, «“*Ercole amante* sconosciuto”: Reconstructing the Revised Version of Cavalli’s Parisian Opera», en *Readying Cavalli’s Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. Ellen Rosand, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2013, pp. 333-352.
- KLAPER, Michael, «Aspects dramaturgiques et musicaux de la version Parisienne de *Xerse*», en *Xerse*, Les dossiers du CMBV, en línea, <<https://web.archive.org/web/20191022034957/http://www.lesdossiersducmbv.fr/xerse/>>.
- LOUIS XIII [rey de Francia], *Declaration du Roy, sur l’ouverture de la guerre, contre le Roy d’Espagne. Verifiée en Parlement le 18 Iuin 1635*, París, A. Estienne at al. Imprimeurs ordinaires du Roy, 1635. BnF/Gallica, NUMM-9704115, en línea, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33817561n>> [último acceso: 05/10/2020].
- MITCHELL, Silvia Z., *Queen, Mother, and Stateswoman. Mariana de Austria and the Government of Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2019.
- NESTOLA, Barbara, «Soleil levant: *Xerse* et l’image du roi de France», en *Xerse*, Les dossiers du CMBV [Centre de Musique Baroque de Versailles], septiembre de 2015, en línea, <<https://web.archive.org/web/20191022034957/http://www.lesdossiersducmbv.fr/xerse/>>.
- OCHOA BRUN, Miguel Ángel, *Historia de la diplomacia española*, vol. 8, *La edad barroca, II*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2006.
- O’CONNOR, Thomas Austin, «Infantas, Conformidad, and Marriages of State: Observations on the Loa to Calderón’s *La purpura de la rosa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70.1, 1993, pp. 175-185.
- PIECHOCKI, Katharina, «Dall’*Ercole amante* all’*Hercole amoureux*. Verso una rivalutazione della “mauvaise traduction” del libretto di Francesco Buti», en *Francesco Buti tra Roma e Parigi: Diplomazia, poesia, teatro*, ed. Francesco Luisi, Roma, Torre d’Orfeo Editrice, 2009, vol. 2, pp. 837-860.
- QUEROL, Miquel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 1981.
- STANGALINO, Sara Elisa, «D’Hérodote au “drama per musica» de Minato: Mille ans de Xerxes» en *Xerse*, Les dossiers du CMBV [Centre de Musique Baroque de Versailles], septiembre 2015, en línea, <<https://web.archive.org/web/20191022034957/http://www.lesdossiersducmbv.fr/xerse/>>.
- STEIN, Louise K., «Opera and the Spanish Political Agenda», *Acta Musicologica*, 63.2, 1991, pp. 125-167.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

- TORRENTE, Álvaro, «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo», *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, «La música en el siglo xvii», ed. Álvaro Torrente, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 321-432.
- Xerse, Les dossiers du CMBV [Centre de Musique Baroque de Versailles], septiembre de 2015, en línea, <<https://web.archive.org/web/20191022034957/http://www.lesdossiersducmbv.fr/xerse/>>.