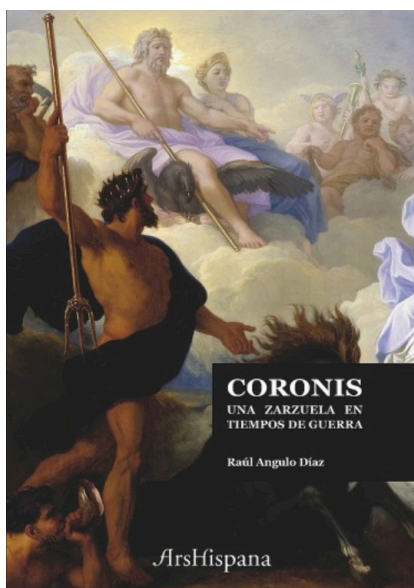


CORONIS: LA MEJOR ZARZUELA DE DURÓN

Reseña del nuevo libro de Raúl Angulo: *Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra* (Ars Hispana, Madrid, 2018, 425 pp.)

DANIEL MARTÍN SÁEZ



Sebastián Durón: entre los Habsburgo y los Borbones

Sebastián Durón (1660-1716) es uno de los mejores compositores de la historia de la música española, tanto de música eclesiástica como teatral. Aunque hoy sólo nos acerquemos a sus partituras con verdadero optimismo bajo la presión de las efemérides, hubo un tiempo en que Durón podía escucharse a uno y otro lado del Atlántico. Gracias a eso hemos conservado una parte esencial de su música, como expone Raúl Angulo, presidente de la Asociación Ars Hispana, en el libro que tenemos el placer de reseñar, *Coronis*:

una zarzuela en tiempos de guerra (Ars Hispana, Madrid, 2018):

Parte de la música de Durón ha logrado sobrevivir gracias a que circuló de modo manuscrito por las más diversas instituciones religiosas del mundo hispano. Apenas hay archivo eclesiástico, por modesto que sea, que no custodie alguna obra del briocense, si es que entre sus fondos se conservan composiciones del siglo XVII o principios del siglo XVIII.

La obra escénica de Durón no es menos imponente, aunque hubo que esperar al año 1979 para empezar a conocerla, cuando Antonio Martín Moreno, que había comenzado a estudiar al compositor años antes, editó *Salir el Amor del mundo*, la primera y la única editada hasta principios del siglo XXI. En las últimas décadas, se han publicado estudios muy valiosos sobre el teatro musical español del siglo XVIII firmados por musicólogos como Juan José Carreras, Emilio Casares, José Máximo Leza, Álvaro Torrente, Nicolás Morales o Begoña Lolo, que han sido imprescindibles para redefinir la forma en que entendíamos ese siglo, hecho al que también ha contribuido la historiografía sobre Carlos II,

Felipe V, Fernando VI y Carlos III, sobre los que abundaban todo tipo de prejuicios, así como sobre otras figuras nobiliarias. El terreno está abonado para que empiecen a surgir nuevas monografías sobre músicos como Sebastián Durón, cuya relevancia histórica ya nadie puede negar, e, incluso, sobre algunas obras particulares, como es el caso de este libro dedicado a la zarzuela *Coronis*.

Durón es una prueba de la calidad e importancia del melodrama cortesano a principios de siglo, hallándose además entre dos épocas, entre dos dinastías e, incluso, entre dos tradiciones musicales diversas que, en el caso del teatro, ejemplifican especialmente bien la zarzuela española, tal como se había desarrollado hasta entonces, y las nuevas convenciones de la ópera italiana. Pocas cortes pueden presumir en este periodo de tal grado de riqueza melodramática, incluso antes de que Metastasio considerase el Coliseo del Buen Retiro, en época de Fernando VI y Farinelli, el mejor teatro operístico de Europa.

Cuando apenas sobrepasaba los treinta años, tras una exitosa trayectoria como organista por La Seo de Zaragoza, la catedral

de Sevilla, la catedral de El Burgo de Osma y la catedral de Palencia, Durón fue llamado por la Real Capilla del último Habsburgo, Carlos II. Después ascendería al cargo de maestro de capilla y rector del Real Colegio de Niños Cantorcicos durante el nuevo gobierno borbónico de Felipe V. Como tantos otros músicos de este periodo, Durón trabajó para el poder real y la nobleza, componiendo para sus rituales dinásticos, estatales, eclesiásticos. Esto explica en buena medida la variedad y riqueza de su música. Sus misas, lamentaciones, misereres y salmos, sus villancicos, tonadas y canciones a lo divino, su música para tecla, sus zarzuelas y otras obras escénicas, absorben elementos de la música española de entonces, a la que se suman nuevas influencias germanas, francesas y, sobre todo, italianas.

La propia biografía de Durón es una consecuencia de esta época de cambios. Tras haber servido a los Habsburgo y los Borbones, el maestro de capilla se inclinó por los primeros en un momento avanzado de la Guerra de Sucesión, cuando el candidato austracista aprovechó la ausencia de Felipe V en 1706 para entrar en Madrid. Según los testimonios conservados, Durón se habría mostrado abiertamente partidario del archiduque Carlos de Austria, ya fuera por oportunismo o por razones más complejas, lo que supuso su despido a la vuelta de Felipe V y su exilio desde ese año hasta 1716, cuando falleció en Francia acogido por Mariana de Neoburgo. Algunas fuentes citan a Durón como consejero de la reina viuda. Al margen de su veracidad, el testimonio es

una prueba de la atmósfera política que rodeó a Durón.

Coronis: una obra en busca de teatro (en España)

Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra (2018) resume lo esencial de la vida y obra de Durón en sus dos primeros capítulos, para tratar a continuación la que considera la más ambiciosa de sus obras escénicas: la zarzuela totalmente cantada intitulada *Coronis*, que podría haberse representando en 1705 (como hipotetiza el autor) u otra fecha cercana. Dada la riqueza de la partitura y las fuerzas productivas que sin duda requirió, tanto desde una perspectiva musical como escenográfica, podría sorprender que apenas sepamos nada de ella, pero ocurre lo mismo con otras obras del periodo. De ella y de otras cinco zarzuelas de Sebastián Durón, en concreto, conservamos una lujosa versión manuscrita de la partitura, de carácter conmemorativo, procedente de la Biblioteca Real, hoy custodiada en la Biblioteca Nacional. En el caso de *Coronis*, eso es todo. De ahí la necesidad de este libro, plagado de hipótesis sobre el año en que pudo hacerse, quién pudo ser su libretista o qué alegorías políticas podrían ocultarse tras la obra, por no hablar de la propia autoría musical, hoy unánimemente aceptada, que Raúl Angulo atribuyó a Durón en obras anteriores, entre las que debemos destacar la primera edición crítica de la partitura (Ars Hispana, 2009; 2ª ed. 2017), y su monográfico sobre la música escénica del compositor, *La música escénica de Sebastián Durón* (Codalario, Oviedo, 2016),

donde analiza sus diez obras escénicas.

Uno de los grandes méritos de su investigación fue argumentar por primera vez que *Coronis* era una zarzuela totalmente cantada, como también hizo con otras dos zarzuelas de Durón a las que luego nos referiremos. Hasta entonces, se creía que era una zarzuela conservada de forma incompleta, de la que se habían perdido las partes habladas, lo que sin duda contribuyó a su relativa marginación. Que aún no se haya intentado llevar a escena en España, después de una década de tal descubrimiento y cuando existen tantos datos nuevos, merece otro tipo de consideraciones. Nos contentamos aquí con poner nuestro grano de arena para que esta obra sea conocida por el mayor número de personas posible, subrayando que no existe ninguna excusa para no llevarla a nuestros teatros. De hecho, ya está prevista una producción en Francia, en manos del prestigioso grupo Le Poème Harmonique de Vicent Dumestre, que hará una gira por diversas ciudades entre noviembre de este año y abril de 2020.

Coronis en el conjunto de la obra escénica de Durón

Es útil recordar aquí la cronología de las obras escénicas atribuidas a Sebastián Durón por el autor, todas ellas concebidas en un periodo de aproximadamente una década. La lista es el resultado de la revisión exhaustiva y el cotejo de las fuentes conservadas, mostrando hasta qué punto desconocíamos la obra del compositor. Además de *Coronis*, el autor atribuyó a Durón *No hay con los celos más medio*

que vengarlos o no tenerlos (1695), que sería su primera obra escénica. También ha descartado obras a veces atribuidas a Durón, como *El imposible mayor en amor le vence amor*, que atribuye a José de Torres, y *Júpiter y Yoo*, una obra anónima cuya atribución a Durón descarta por motivos musicales. Como se puede ver, aún desconocemos muchos datos de estas zarzuelas, incluyendo la autoría de algunos libretos:

1. *No hay con los celos más medio que vengarlos o no tenerlos* (1695). Zarzuela. Poeta anónimo.
2. *Selva encantada de amor* (c. 1695-99). Zarzuela totalmente cantada. Poeta anónimo. ¿Antonio de Zamora?
3. *Salir el Amor del mundo* (c. 1696). Zarzuela. Poeta anónimo.
4. *Muerte en amor es la ausencia* (1697). Comedia mitológica. Antonio de Zamora.
5. *Ópera escénica deducida de la guerra de los gigantes* (c. 1701). Poeta anónimo.
6. *Las nuevas armas de amor* (c. 1702-3). Zarzuela. José de Cañizares.
7. *Hasta lo insensible adora* (1704). Zarzuela. José de Cañizares.
8. Primera jornada de *Apolo y Dafne* (c. 1705-6). Zarzuela totalmente cantada (la segunda jornada fue compuesta por Juan de Navas). Poeta/s anónimo/s. Uno de ellos, quizás, José de Cañizares.
9. *Coronis* (c. 1705). Zarzuela totalmente cantada. Poeta/s anónimo/s. Uno de ellos, quizás, José de Cañizares.
10. *Veneno es de amor la envidia* (c. 1705-6). Zarzuela. Antonio de Zamora.

La virtud esencial de *Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra* (2018) es su capacidad para situar la obra en el contexto de la música escénica del maestro de la Real Capilla, formada por estas diez obras que su autor ha estudiado con detalle en su primer

monográfico sobre el compositor, habiendo editado también *Selva encantada de amor* (2010; 2ª ed., 2017) y *Apolo y Dafne* (2014; 2ª ed., 2017), las otras dos zarzuelas totalmente cantadas de Durón (la segunda de ellas compuesta junto a Juan de Navas). En su primer monográfico sobre Durón, el musicólogo analizó todas las fuentes conservadas, la cuestión de las fechas, los argumentos de cada obra, sus influencias literarias, las convenciones dramáticas y el papel de la música. En este libro, el autor retoma los argumentos ya expuestos (entonces de forma mucho más breve) sobre *Coronis*, profundizando en ellos y presentando nuevas hipótesis.

Entre las muchas clasificaciones de esta obra, no podemos dejar de subrayar la división entre los melodramas que podemos denominar marciales y aquellos que no lo son. A partir de 1700, la mayoría de sus obras escénicas tratan sobre un par de dioses que compiten entre sí por el culto de una región. Así ocurre en *La guerra de los gigantes* (1701), *Las nuevas armas de Amor* (c. 1702-3), *Apolo y Dafne* (c. 1705-6) y *Coronis* (c. 1705), hecho que ayuda a explicar algunas peculiaridades de esta última. Como indica el subtítulo del libro, *Coronis* fue «una zarzuela en tiempos de guerra», lo cual remite al contexto de la Guerra de Sucesión, en el que dos fuerzas políticas, encabezadas por Felipe V y el archiduque Carlos, luchan por adueñarse de España.

Como luego veremos, *Coronis* refleja así las ansiedades más intensas de la monarquía borbónica de esos años.

Estructura de la obra

La estructura del libro, dividido en los siguientes doce capítulos, obedece a un empeño de sistematicidad que ya pudimos percibir en su primer monográfico sobre Durón:

1. Vida de Sebastián Durón
2. Obra de Sebastián Durón
3. La partitura de *Coronis*
4. Autoría de la música y del texto de *Coronis*
5. Datación de *Coronis* y ocasión para la que se pudo estrenar
6. *Coronis*, una zarzuela mitológica
7. *Coronis*, una zarzuela totalmente cantada
8. Argumento y fuentes de la zarzuela
9. Análisis de los personajes
10. Interpretaciones de *Coronis*
11. Formas dramático-musicales
12. La música en *Coronis*

En la introducción, Raúl Angulo se refiere a los «cuatro pilares» de su monográfico: el estudio de las fuentes, la precisión acerca de los datos básicos sobre la autoría y la ocasión en que se representó la obra, el análisis filológico del libreto y la dramaturgia musical. A ellos podríamos añadir otros tres pilares: los dos primeros capítulos, dedicados a tratar la vida y obra de Durón, que conforman la introducción más actualizada y sintética escrita hasta la fecha; su asimilación de la historia de la musicología respecto a la obra de Durón, que le permite tomar con cautela ciertas ideas recibidas y, por último, su precisión filosófica.

Observará el lector que los capítulos 3, 4, 11 y 12 abordan de un modo u otro la partitura de la zarzuela. Este es, quizá, el logro principal de la obra, dado que *Coronis*, como casi toda la

música escénica de Durón, sigue siendo una obra poco conocida. El tercero aborda la partitura como fuente: su factura manuscrita, conmemorativa, la autoría de la copia y su procedencia. El cuarto, donde también se trata el libreto, analiza esa partitura desde la perspectiva del estilo, argumentando con detalle la atribución a Durón. El onceavo la estudia de manera indirecta, a partir de sus formas musicales esenciales (cuatros, coplas, tonadas, recitados y arias), que responden a sólidas convenciones músico-teatrales, explicadas a través de diversas obras. El último, que es también el más extenso del libro, desmenuza compás a compás el papel de la música en *Coronis*, atendiendo de forma ordenada al desarrollo de sus dos jornadas. De estos capítulos se puede afirmar, como del resto de la obra, que gozan de bastante independencia y pueden leerse por separado, según los intereses del lector.

También queda claro desde el principio aquello de lo que el libro no habla, una prueba más de lo mucho que resta por saber sobre este insigne compositor:

Queda mucho por decir, por ejemplo, acerca de cómo se pudo poner en escena la obra o ejecutar la música. El lector no va a encontrar en las páginas de este libro asuntos tales como: cuántos músicos intervinieron en la ejecución, qué tipo de instrumentos tocaron, cuál fue la afinación que usaron, cuántos miembros integraron los coros, quiénes fueron las actrices que encarnaron a los personajes, cómo adornaban su canto, qué tipo de vestuario se lució en escena, cuáles fueron las máquinas que se usaron en los «vuelos» de los dioses, etc. Aunque en un principio estaba

previsto reservar un capítulo sobre este tipo de temas, finalmente se ha decidido reservarlos para un futuro trabajo especializado.

Esperaremos con impaciencia que llegue ese trabajo, aún necesario en tantos sentidos respecto a la totalidad de la obra escénica de Durón.

Algunas ideas y conceptos

El libro se caracteriza en todo momento por su claridad, combinando sin fisuras la investigación y la divulgación. Alguien que no conozca al compositor, o las convenciones literarias, dramáticas y musicales, o el tipo de fuentes de este periodo, podrá encontrar en este libro una excelente introducción, como ya ocurría con su anterior monográfico sobre Durón.

A ello se unen las numerosas precisiones conceptuales que podemos encontrar a lo largo del libro, como la argumentación sobre los sintagmas «zarzuela mitológica» (capítulo 6) y «zarzuela totalmente cantada» (capítulo 7). Este último fue acuñado por el propio autor con argumentos que se reelaboran en el séptimo capítulo, y que sirven para evitar la tentación de catalogar estas obras como «óperas», algo que ha ocurrido a menudo y que puede llevar a confundir dos instituciones históricas con tradiciones y convenciones distintas. Así ha sucedido más de una vez con la zarzuela *La púrpura de la rosa* (1659) de Calderón y Juan Hidalgo, la primera de la historia totalmente cantada, y con la comedia mitológica totalmente cantada *Celos aún del aire matan* (1661), ambas repuestas durante varias décadas, llegando a la época de

Durón. También es útil para conocer algunas características de las zarzuelas totalmente cantadas, como el hecho de que todos los tipos de personaje (no sólo los dioses) aparezcan y canten, llegando incluso a dialogar entre sí musicalmente, que no haya cambios musicales bruscos y que la acción sea continua y comprensible por sí misma, sin alusiones a sucesos que no aparecen en la obra. Cuando sólo se dispone de la partitura, estos datos permiten identificar las zarzuelas totalmente cantadas con bastante fiabilidad, dado que dichas condiciones no se cumplen en las zarzuelas parcialmente cantadas. Además, las zarzuelas totalmente cantadas suelen tener menos personajes, menos tramas secundarias, menos monólogos largos y un menor número de versos, a la vez que contienen más episodios musicales y una variedad métrica mayor (a veces bastante atípica) para dar juego a las diversas formas musicales. Al margen de eso, todas las zarzuelas siguen convenciones análogas, que contrastan con las comedias mitológicas y las óperas italianas, a las que luego nos referiremos.

También puede resultar de utilidad la distinción que hace el autor entre tres generaciones de zarzuela:

- a) La zarzuela mitológica que cristaliza como parte del teatro cortesano entre los años 50 y 60 del siglo XVII, con las obras de Calderón de la Barca puestas en música por Juan Hidalgo, vinculadas a celebraciones cortesanas y, por tanto, a hechos como la propaganda dirigida a los súbditos y a los poderes extranjeros, el

entretenimiento cortesano, la pedagogía de los gobernantes y la distinción social de las élites.

- b) La zarzuela dieciochesca, surgida en torno a 1760 y que considera análoga a los *drammi giocosi* de Goldoni y otros autores, excepto por el uso de diálogos declamados, en lugar de realizarse en estilo recitativo.
- c) La zarzuela nacionalista nacida a mediados del siglo XIX, bajo el empeño de los artistas de asimilar los cantos populares.

Estas tres generaciones no deben confundirse en lo literario, lo musical, lo dramático o lo ideológico. *Coronis* estaría comprendida dentro de la primera generación de zarzuelas, a la que Raúl Angulo dedica varias páginas (recordemos que, además del hecho ya señalado de que algunas obras de Calderón e Hidalgo se repusieron en Madrid en tiempos de Durón, también sus libretistas se veían a sí mismos como continuadores de Calderón). En efecto, *Coronis* no se puede comprender al margen de las convenciones de la Comedia Nueva (un teatro de acción y no de caracteres, de cuadros y no de escenas, de personajes-tipo como el galán, la dama, el gracioso y el barba) que, en las comedias mitológicas y zarzuelas calderonianas, convergieron con las convenciones de los intermedios y las óperas italianas basadas en la mitología de héroes, semidioses y dioses greco-latinos, especialmente fructíferos desde una perspectiva político-ideológica y espectacular, junto a los personajes alegóricos. Tampoco se puede comprender esta primera generación de

zarzuela al margen del sistema productivo madrileño, ligado a las compañías de actrices de los corrales de comedias, entre las cuales se seleccionaba a las mejores cantantes, lo que explica en parte el predominio de las formas estróficas y la importancia de los personajes-tipo.

Por supuesto, caben muchas modulaciones dentro de cada generación. Cuando Durón llega a la corte de Madrid, se empiezan a asimilar de forma paulatina las convenciones de la música italiana (arias, melismas, instrumentos obligados, etc.), ya sea por influencia de Mariana de Neoburgo, por el interés de Carlos II por reforzar su presencia en Italia o por la llegada a España de dignatarios extranjeros, como el IX Conde de Santisteban, el IX Duque de Medinaceli o el IV Duque de Uceda, que habían patrocinado óperas en Italia. A ello se añaden los ajustes necesarios para realizar una zarzuela totalmente cantada. Un principio que desaparece entonces, y que suele respetarse en las zarzuelas parcialmente cantadas, es la distinción entre dioses que cantan y mortales que declaman, que servía para destacar la diferencia entre los dominios divino y humano desde las obras de Calderón. Como afirma una de las damas de la zarzuela *Las nuevas armas de Amor*, la música es el «dulce idioma que sólo los dioses manejan», algo que no sería aplicable a zarzuelas totalmente cantadas como *Coronis*.

El autor también distingue, sin obviar los matices y los casos intermedios, las comedias mitológicas y las zarzuelas, éstas últimas normalmente más breves y modestas, realizadas en teatros más humildes y con menos

personajes, tramoyas y mutaciones, más cercanas al contexto pastoril y los temas amorosos, con escenas de selvas y playas donde se intenta evitar todo aquello que pueda sugerir «países con Estado» (las escenas urbanas, los palacios, las campañas militares, las ciudades, las plazas, los jardines con fuentes y estatuas, etc.). Un rasgo común a ambos géneros, aparte del entorno arcádico y mitológico que las preside de un modo u otro, son los templos. Desde esta perspectiva, echamos en falta una mayor presencia de reflexiones religiosas y teológicas que atiendan a las doctrinas e instituciones eclesiásticas, a las alegorías y simbologías cristianas (católicas, en particular). Como ocurre con la ópera, sigue dominando en el presente un enfoque secular de la música escénica que, a nuestro juicio, podría resultar enriquecido por la historia de la religión.

Tampoco desconoce el autor los cambios acaecidos entre diversos géneros, que no podemos reproducir aquí. Baste un ejemplo: las primeras zarzuelas de Calderón no incluyen aún recitativos, que sí aparecen en las comedias mitológicas. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XVII las zarzuelas empezarán a asimilar también los recitados.

Algunas hipótesis sobre *Coronis* a través del libreto

Además de la atribución de la partitura, Raúl Angulo argumenta que el libreto pudo estar redactado por dos poetas, encargándose cada uno de ellos de una jornada (como era relativamente común en la época). El motivo principal es la disparidad

dramatúrgica entre ambas jornadas, destacando en la segunda de ellas un número muy superior de recitados y arias, conforme a la tendencia de asimilación de las convenciones de la ópera italiana. Esta es también una de las razones por la cuales hipotetiza que esta jornada pudo escribirla José de Cañizares, hecho al que también parece apuntar el uso de silvas en los recitados y la presencia de arias emparejadas.

En cuanto a la ocasión del estreno, tratada en el capítulo 5, el musicólogo establece que debió ocurrir entre *Hasta lo insensible adora* (1704) y el exilio de Durón (1706). Con ello refuerza la tesis, que ya ha mantenido en otras ocasiones, contra la opinión de que Durón siguió componiendo zarzuelas desde el exilio, basada en la existencia de representaciones de obras suyas en Madrid posteriores a 1706. Raúl Angulo argumenta, sin embargo, que se trata de reposiciones, no de estrenos, realizadas en los corrales a partir de 1710, reutilizando obras previamente sólo representadas en la corte o en las casas nobiliarias. Un caso evidente de esto es *Hasta lo insensible adora* del propio Durón, estrenada en 1704, como demostró Begoña Lolo en el año 2009, y repuesta en 1713 en el corral de la Cruz. El *terminus post quem*, por su parte, se deduce sobre todo del análisis del estilo musical, que permite calibrar su mayor o menor cercanía respecto a autores del pasado como Juan Hidalgo o Juan de Navas, tomando como referencia la progresiva adopción del estilo operístico italiano, más avanzada en *Coronis* que en *Hasta lo insensible adora*. También argumenta que pudo hacerse en el año 1705, para lo cual se vale

del calendario festivo de la corte, articulado por los cumpleaños y onomásticas dinásticas.

Es aquí donde la distinción entre zarzuelas de guerra y otro tipo de zarzuelas resulta de utilidad. Como hemos anticipado, a partir de 1700 sólo dos melodramas evitan el tema de la guerra: *Hasta lo insensible adora* y *Veneno es de amor la envidia*, ambas dedicadas a la reina María Luisa Gabriela de Saboya. Esto parece obedecer a la estrategia política, propia de las monarquías modernas, de distinguir las obras dedicadas al rey y a la reina, adecuándolas a su propia lógica celebrativa y encomiástica. Las obras dedicadas a María Luisa tienen como núcleo el tema de los celos. Los asuntos militares, por su parte, parecen corresponder al rey.

Coronis sería la última de estas óperas. La primera sería la *Guerra de los gigantes* (c. 1701), donde los dioses, capitaneados por Júpiter, se enfrentan a los gigantes y los vencen gracias a la ayuda de Hércules. Una hipótesis plausible, dada la reciente llegada de Felipe V a España, es que los dioses representan alegóricamente a los borbones. Júpiter podría ser el *alter ego* de Luis XIV y Hércules sería Felipe V. La siguiente obra sería la zarzuela *Las nuevas armas de amor* (c. 1702-3), en la que Júpiter pugna contra Cupido para lograr los cultos de Chipre. Como en toda la tradición operística, el vencedor esta vez es Amor, que recibe la ayuda de Diana. (Esta pareja de combatientes vencedores, por cierto, podría bien representar a los propios reyes, que han de mantenerse unidos contra el enemigo poniendo ese fin por encima de cualquier posible enfrentamiento.) De igual modo,

en *Apolo y Dafne* (1705-6) se enfrentan Apolo y Cupido por lograr el culto de Tesalia. Aunque Apolo parece vencer en la primera jornada, en la segunda es Cupido quien logra imponerse. Y llegamos así a *Coronis* (c. 1705), la «más belicosa» de las tres, coincidiendo con un momento especialmente delicado de la Guerra de Sucesión. Esta vez, son Apolo y Neptuno quienes se enfrentan por conseguir el culto de Flegra. Al final de la zarzuela, Júpiter otorga a Coronis la responsabilidad de elegir al vencedor, escogiendo a Apolo en agradecimiento por haber matado al monstruo Tritón. En el décimo capítulo, el autor repasa múltiples interpretaciones de esta zarzuela. Como en los casos anteriores, Apolo podría ser Felipe V y Neptuno sería Carlos de Habsburgo. En cuanto a Coronis, como en parte sugiere su nombre, podría representar a la corona española.

Con esto, el autor no pretende reducir el contenido mitológico de las obras a meras alegorías. Los mitos tienen también su componente tautogórico, literario, pedagógico, e incluso meramente espectacular, destinado a los juegos de tramoyas y mutaciones. El autor dedica varias páginas a las interpretaciones sobre las zarzuelas españolas, desde el juicio negativo de Menéndez Pelayo hasta las posturas sociopolíticas de Sebastián Neumeiser, Margaret Rich Greer o Carmen Sanz Ayán, pasando por las ideas universalistas de autores como Eugenio Frutos Cortés o Charles V. Aubrun. Raúl Angulo propone su propia visión, que no se agota en lo sociopolítico ni admite tesis universalistas, pero sí institucionales, ligadas a realidades

históricas de largo alcance, que desbordan el ocasionalismo de los estrenos y que remiten a ideas, convenciones, etc., que pueden amoldarse a distintos periodos. Esto hace que las interpretaciones alegóricas siempre sean muy arriesgadas y, en todo caso, limitadas a explicar una parte del contenido de las zarzuelas, pero en absoluto la totalidad de sus significados, funciones, etc.

Sin embargo, en esta obra, su principal cometido ha sido entender *Coronis* como «una zarzuela en tiempos de guerra», de ahí que haga hincapié en esta lectura sociopolítica, más extensa y matizada de lo que podemos reproducir aquí.

Como ya hemos apuntado, consideramos que la interpretación religiosa podría enriquecer el análisis de esta y otras zarzuelas, pero creemos que lo más ur-

gente —en sintonía con esa suerte de condición meta-histórica a la que no se cierra el autor— es garantizar una interpretación musical, en el sentido más literal. *Coronis* acaba de volver al mundo de la musicología y esperamos que pronto vuelva a los teatros. Este libro, sin duda, lo hace posible y hasta necesario.

Daniel Martín Sáez
Los Alcázares, 2019