



**EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA MUSICAL DE LA  
ZARZUELA *EL IMPOSIBLE MAYOR EN AMOR LE  
VENCE AMOR*: ¿SEBASTIÁN DURÓN O JOSÉ DE  
TORRES?**

RAÚL ANGULO DÍAZ  
Fundador de *Ars Hispana*  
Fundación Gustavo Bueno  
Musicólogo y doctor en Filosofía

**RESUMEN**

La zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* (1710) ha sido atribuida al compositor Sebastián Durón (1660-1716). Un análisis de las fuentes musicales, de la documentación administrativa y de la propia música convierte en problemática esa atribución. En el presente artículo se sostiene que el autor de la música fue en realidad José de Torres (ca. 1670-1738), puesto que hay fuentes que así lo afirman, y tanto la documentación como la propia música también apuntan a Torres como el compositor.

**PALABRAS CLAVE:** Sebastián Durón, José de Torres, zarzuela, *El imposible mayor en amor le vence Amor*

**ABSTRACT**

The zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* (1710) has been attributed to the composer Sebastián Durón (1660-1716). An analysis of the musical sources, administrative documentation and the music itself becomes problematic that attribution. In this article we argue that the author of the music was actually José de Torres (ca. 1670-1738), since that's what the musical sources show, and both documentation and the music itself also point to him as the real composer.

**KEYWORDS:** Sebastián Durón, José de Torres, zarzuela, *El imposible mayor en amor le vence Amor*

**Fecha de recepción:**

01/10/2015

**Fecha de publicación:**

01/01/2016

# EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA MUSICAL DE LA ZARZUELA *EL IMPOSIBLE MAYOR EN AMOR LE VENCE AMOR*: ¿SEBASTIÁN DURÓN O JOSÉ DE TORRES?

## Introducción

Quizá sorprenda a muchos lectores que cuestionemos que Sebastián Durón sea el autor de la música de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*, dado que la bibliografía especializada en el teatro musical barroco español da por suficientemente asentada la autoría, especialmente a partir de los escritos de Antonio Martín Moreno y de la edición de la obra, a cargo del mismo Martín Moreno, que se publicó en el ICCMU en el año 2005. La certeza sobre la autoría musical de esta zarzuela se ha afianzado no sólo por los estudios que se han publicado sobre el teatro musical barroco, sino también a través de las varias puestas en escena que ha merecido la obra en tiempos recientes. Así, por ejemplo, el Teatro de la Zarzuela ha programado esta obra, junto a la *Ópera escénica deducida de la guerra de los gigantes* (curiosamente, las dos únicas obras atribuidas a Durón que ha publicado el ICCMU), con el propósito de conmemorar el 300 aniversario de la muerte de Durón<sup>1</sup>, evento cuya publicidad, por desgracia, hará aún más difícil que se acepte la autoría que nosotros proponemos, que no es otra que la de José de Torres, organista de la Real Capilla y sucesor, a partir de 1720, de Durón en el magisterio de la Real Capilla. No es la primera vez que se ha representado en tiempos modernos esta obra, ya que en agosto de 2013 se interpretó en Grein (Austria), en una versión bastante libre que incluyó, junto a pasajes de *El imposible mayor*, algunos números musicales extraídos de otras obras de Durón, versión que corrió a cargo del grupo A corte musical, dirigido por Rogério Gonçalves<sup>2</sup>. Varios años antes, en noviembre de 1992, la zarzuela se interpretó en Avilés (Asturias) con ocasión de la reapertura del teatro Palacio Valdés de esta localidad<sup>3</sup>, momento en el que oportunamente se atribuyó el texto en exclusiva al avilesino Francisco Bances Candamo<sup>4</sup>, silenciando a José de

---

<sup>1</sup> Las dos obras se representarán este año 2016 entre los días 17 y 23 de marzo, con el grupo musical Capella Mediterranea, la dirección musical de Leonardo García Alarcón y la dirección escénica de Gustavo Tambascio.

<sup>2</sup> Esta representación tuvo lugar en el Donau Festwochen de Grein (Austria), los días 3, 4, 9 y 11 de agosto de 2013.

<sup>3</sup> La obra se representó los días 14, 15 y 16 de noviembre de 1992. En esta ocasión, la obra se reorquestó y fue interpretada por la Orquesta del Teatro Palacio Valdés de Avilés, dirigida por Lucas Fosch, siendo el director de escena Emilio Sagi.

<sup>4</sup> En una reseña escrita por el propio Antonio Martín Moreno y publicada en el ABC del 13/XI/1992 se decía: «Eso es, sin embargo, lo que se han propuesto los responsables de la programación musical del restaurado teatro Palacio Valdés, de Avilés, al abrirlo con la zarzuela de Sebastián Durón y Bances Candamo (avilesino este último)».

Cañizares, que es el verdadero responsable del texto, al menos en la versión que ha llegado a nosotros.

A pesar de la certeza con que se presenta la atribución a Durón de la música de la zarzuela *El imposible mayor* (prueba, por otro lado, de que la obra de este compositor apenas ha sido estudiada), en realidad muchos indicios apuntan a que el auténtico responsable de la música de esta obra es José de Torres. Tan solo una de las fuentes musicales de la zarzuela (la partitura conservada en la Biblioteca Pública de Évora) ofrece algún apoyo para atribuir la música a Durón. El resto de las fuentes musicales, así como la documentación consignada en los libros de cuentas de los corrales madrileños, además del cotejo de la música de esta obra con la música de otras obras de Durón, apuntan a una atribución bien distinta. El propio Antonio Martín Moreno, en un artículo escrito años antes de su edición crítica de 2005 y titulado «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón» (1994), es consciente de lo problemático de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor* y llega a afirmar:

La autoría musical está claro que es de Durón por figurar su nombre de forma expresa en los manuscritos musicales [se refiere no a todas las fuentes musicales, sino a la partitura conservada en la Biblioteca Pública de Évora], aunque también surgen problemas al respecto, como veremos más adelante<sup>5</sup>

Los «problemas» a que Martín Moreno se refiere son, en concreto, dos: 1) la atribución a Torres de un fragmento impreso de la «Zarzuela nueva intitulada *El imposible mayor en amor le vence amor*», 2) y una anotación que aparece en el libro de cuentas del corral de la Cruz en la que se dice que se gastaron 60 reales por «el traslado de la música de la zarzuela» por haber pedido José de Torres la partitura original. Martín Moreno despacha ambos «problemas» lanzando la hipótesis de que Torres pidió a la compañía la partitura original para luego publicar una parte de la misma con su nombre, apropiándose así de una obra que no era suya<sup>6</sup>. Esta hipótesis *ad hoc*, sin embargo, resulta difícil de admitir, ya que no logra dar cuenta de otros dos problemas: 1) cómo Torres pudo atreverse a editar una obra que pública y notoriamente no era suya (dado que el impreso, como veremos, está fechado en 1711, tan solo un año después del estreno de la zarzuela); 2) por qué se aprecian tantas diferencias en estilo y técnica entre la música

---

<sup>5</sup> Antonio Martín Moreno: «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón» en José Antonio Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno (eds.): *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Ayuntamiento de Avilés-Universidad de Oviedo, Oviedo (1994), p. 115.

<sup>6</sup> Antonio Martín Moreno: «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón»..., p. 116.

de *El imposible mayor* y la música de otras obras escénicas tardías de Durón, como son *Hasta lo insensible adora*, *Apolo y Dafne* o *Veneno es de amor la envidia*.

## **Discrepancia en la autoría de la música que aparece en las fuentes musicales**

Hay que decir, en primer lugar, que las propias fuentes musicales presentan una información contradictoria acerca de la autoría musical de la zarzuela, hecho que, por otro lado, no es nada infrecuente en la época. En concreto, no es el único caso de discrepancia en las fuentes sobre la autoría de la música que encontramos en la producción escénica de Durón. Así, por ejemplo, en la zarzuela *Hasta lo insensible adora* la partitura principal (que, al igual que la de *El imposible mayor en amor le vence Amor*, también se conserva en el fondo de música escénica de la Biblioteca Pública de Évora) atribuye la música a Antonio Literes, mientras que algunas secciones de esta misma zarzuela que se copiaron en forma de tonadas o cantadas humanas atribuyen la música a Durón, e incluso a un desconocido Marqués de Cabrera.

Son cuatro las fuentes musicales de *El imposible mayor en amor le vence Amor* que han llegado hasta nosotros: una partitura completa conservada en la Biblioteca Pública de Évora y tres fuentes en forma de tonadas o cantadas humanas que fueron publicadas por la Imprenta de Música de José de Torres<sup>7</sup>. La partitura de Évora, como hemos anunciado, es el único documento del siglo XVIII que atribuye la música a Sebastián Durón, puesto que en su portada se escribió: «Comedia musica intitulada / El imposible mayor en amor le venze amor / De D.n Jozeph de Cañizares / 1<sup>a</sup>. Jornada / Duron». Es importante destacar que esta fuente musical se trata de una copia lejana, tanto espacial como temporalmente, a la representación madrileña de 1710, por lo que en principio carece de la suficiente autoridad como para sostener por sí sola, sin tener en cuenta otros datos o documentos, la atribución de la música a Durón. La partitura conservada en Évora muy posiblemente esté relacionada con la representación de *El imposible mayor en amor le vence Amor* que se llevó a cabo en Lisboa el 25 de enero de 1718 con el propósito de festejar el cumpleaños del Marqués de

---

<sup>7</sup> Sobre la Imprenta de Música de José de Torres véase Begoña Lolo Herranz: «La Imprenta de Música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en el siglo XVIII» en Begoña Lolo Herranz, Carlos Gosálvez Lara (coord.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, UAM Ediciones, Madrid (2012), pp. 65-110. Una visión en gran parte opuesta a la anterior, en cuanto que el autor no está de acuerdo en juzgar la Imprenta de Música de Torres como «modelo de desarrollo político y cultural», puede verse en Juan José Carreras: «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)», *Eighteenth Century Music*, Volume 10 (2013), pp. 7-40.

Valença. A favor de esta hipótesis juega el hecho de que el copista de esta partitura es la misma mano que copió la fuente musical de la zarzuela de *Acis y Galatea* de Literes que también se conserva en la Biblioteca Pública de Évora. Esta última zarzuela se representó en Lisboa tan solo unos días antes que *El imposible mayor*, el 23 de enero de 1718, con el fin de festejar el cumpleaños del conde de São Vicente. Sabemos las fechas de representación de ambas zarzuelas en Lisboa gracias a la información que nos proporciona la *Gazeta de Lisboa* del 27 de enero de 1718:

O Conde de S. Vicente General da Armada, com a occasião de cumprir annos, deu huma magnifica cea aos Ministros estrangeyros, & a varios Fidalgos, & depois o divertimento da representação da Comedia de *Acis, & Galatea*, em hum teatro con perspectivas (...) Terça feyra 25. em que cumpria annos o Marquez de Valença, houve no seu palacio hum grande concurso da principal Nobreza, convidada para a representação da Comedia *El imposible mayor en amor, le vence amor*, & regalada com doces, & refrescos.

Dada la cercanía de fechas en las que se representaron en Lisboa las zarzuelas *Acis y Galatea* y *El imposible mayor*, resulta comprensible que fuese un mismo copista, que quizá fuese un músico de la compañía que se encargó del montaje, el que asumiera la tarea de copiar las partituras de ambas obras, unas partituras que finalmente fueron a parar a la Biblioteca Pública de Évora, junto a otras fuentes de música escénica en español representadas en Portugal durante las primeras décadas del siglo XVIII.

Por otro lado, las tres fuentes impresas de la zarzuela *El imposible mayor* mantienen un contacto más cercano con el lugar y la fecha del estreno de la obra, a diferencia de la partitura manuscrita conservada en Évora, puesto que estas fuentes se publicaron en Madrid y, al menos una de ellas, si no todas, en el año 1711. En una de las fuentes impresas (que es la única que ha conservado la portada original) se afirma que el autor de la música de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* es José de Torres y no Sebastián Durón, atribución que creemos la correcta, como trataremos de argumentar.

Detengámonos brevemente en describir las tres fuentes musicales impresas de *El imposible mayor*. Son impresos elaborados por la Imprenta de Música de José de Torres que se publicaron en papeles sueltos, esto es, no en partitura, sino en diversas partes destinadas cada una de ellas a una voz o instrumento. Las tres fuentes, además, contienen números musicales aislados que se extrajeron de la zarzuela seguramente con el propósito de servir como tonadas o cantadas humanas que pudiesen interpretarse en academias o reuniones musicales. Estas publicaciones, además, también podían resultar útiles a los maestros que regían las capillas musicales de los centros religiosos (catedrales, colegiadas, parroquias, conventos, etc.), puesto que,

mediante la sencilla operación de modificar la letra cantada, la música podía usarse en un contexto sacro, hecho que explica que algunos de estos solos humanos impresos por José de Torres se conserven en archivos eclesiásticos. En este sentido, los tres impresos de *El imposible mayor* no constituyen un caso aislado, puesto que contamos con otros impresos elaborados por la Imprenta de Torres que son tonadas o cantadas a solo extraídas de obras escénicas mayores. Por poner un ejemplo, en el archivo musical del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (dentro del fondo de música que procede de la catedral de Guatemala) se ha conservado una «TONADA DE LA COMEDIA / Intitulada / AZIS Y GALATEA.» publicada por la Imprenta de José de Torres que se corresponde con una sección del final de la primera jornada de la zarzuela *Acis y Galatea* de Literes. Este impreso, según la información que se desprende de la portada, se hizo en 1710, lo que significa que se publicó poco tiempo después de la representación de esta zarzuela en el corral del Príncipe (representación que se produjo en febrero de ese año). José de Torres debió hacer algo semejante en el caso de los impresos de *El imposible mayor*, publicándolos poco tiempo después del estreno de la obra en julio-agosto de 1710.

Como hemos adelantado, son tres los impresos de *El imposible mayor en amor le vence Amor* que se han conservado. Dos de estos impresos se encuentran hoy en día en el Archivo de los Duques de Alba de Madrid: un solo que comienza por el texto «Dánae, cuya belleza», fuente incompleta que carece de portada, pero que se corresponde con un recitado que canta Juno de la primera jornada de la zarzuela<sup>8</sup>, y el solo «Yo no puedo» que se corresponde con un aria que canta Júpiter en la primera jornada de la zarzuela<sup>9</sup>. Este segundo impreso, a pesar de que también está incompleto, ha conservado la portada original, que dice lo siguiente: «ZARZUELA INTITVLADA, / EL IMPOSSIBLE MAYOR / en Amor le venze Amor. / YO NO PVEDO, &c. / DON JOSEPH DE TORRES / CON PRIVILEGIO / EN MADRID / En la Imprenta de MVSICA / 6. Papeles. Num. 621». La portada, además, señala la fecha en que se publicó el impreso, dado que cuando se reúnen los dígitos indicados en las cuatro esquinas de la portada forman el año «1-7-1-1»<sup>10</sup>. Véase a continuación la portada de este impreso:

---

<sup>8</sup> Esta fuente está mencionada por Juan José Carreras: «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)», *Eighteenth Century Music*, Volume 10 (2013), p. 30.

<sup>9</sup> Esta fuente está mencionada por Juan José Carreras: «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)»..., p. 31. En este artículo se reproduce, asimismo, la portada de la fuente.

<sup>10</sup> Era una práctica habitual de la Imprenta de Música de José de Torres el fechar sus impresos a partir de los dígitos colocados en las cuatro esquinas de las portadas. Véase para ello el Anexo 1 de José de Torres: *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música*, edición crítica a cargo de Raúl Angulo Díaz, Fundación Gustavo Bueno, Santo Domingo de la Calzada (2012), p. 9.



Impreso de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*, Archivo de los Duques de Alba (Madrid), Caja 174/22.

Por tanto, al menos este impreso (y es de suponer que también los otros dos) se publicó poco tiempo después del estreno de la zarzuela en julio-agosto de 1710 en el corral de la Cruz. El tercero de los impresos de *El imposible mayor* se conserva en el archivo de música del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, al igual que el impreso de 1710 de *Acis y Galatea* que hemos mencionado, y consiste tan solo en una hoja suelta para la voz de tiple, sin portada. Esta hoja tiene la indicación de «3.Papel», dato del que se deduce que se han perdido los dos primeros papeles de la voz, además de los papeles correspondientes al acompañamiento instrumental. En este «3.Papel» encontramos el recitado, cantado por Júpiter, «Pero en qué te desvaneces» y las coplas, cantadas por Júpiter y Amor, que comienzan por el texto «Moradores de Fenicia», todo lo cual se corresponde con una sección musical que aparece en la segunda jornada de la zarzuela.

Ante la información contradictoria que arrojan las fuentes musicales, Antonio Martín Moreno trató de solucionar el «problema» acusando a José de Torres de plagio. En su artículo «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón» (1994) Martín Moreno sostiene que «Torres debió pedirlo [el manuscrito original de la zarzuela] y luego publicar una parte con su nombre»<sup>11</sup>. En la introducción a su edición crítica (2005) de la zarzuela, Martín Moreno repite la misma afirmación, esto es, que

<sup>11</sup> Antonio Martín Moreno: «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón»..., p. 116.

«Torres pidió una copia de la zarzuela que luego la publicó con su nombre», lo que constituiría una «prueba de la falta de escrúpulos en la época a la hora de apropiarse obras ajenas»<sup>12</sup>. Ahora bien, se da la circunstancia de que no se conocen ejemplos de apropiaciones indebidas ni de atribuciones erróneas en los impresos que publicó la Imprenta de José de Torres. Este es un hecho que ha sido constatado por Juan José Carreras en su artículo «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)» (2013). En este artículo Carreras sostiene, a nuestro juicio acertadamente, que en la Imprenta de Música de Torres «each sheet edition carefully exhibits the name of the composer»<sup>13</sup>. Sin embargo, una vez afirmado esto, Carreras, en la nota a pie de página número 86, da cuenta del hecho, que parece contradecir su afirmación, de que el impreso «Yo no puedo» de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* atribuye la música a Torres y no a Durón, al que Carreras tiene como el auténtico compositor de la zarzuela. A fin de explicar tal anomalía, Carreras acude a la hipótesis de que Torres ocultó en este caso concreto la autoría de la música, atribuyéndosela a sí mismo y no a Durón, debido a un motivo político: al haber marchado Durón al exilio en 1706 por su adhesión a la causa del Archiduque Carlos, sería inapropiado mencionar su nombre en una publicación que, como todas las de la Imprenta de Música, contaba con el privilegio del rey. En concreto, esto es lo que dice Juan José Carreras:

There is one puzzling exception in the case of one of the 1711 sheets (...). The song 'Yo no puedo' is taken (as the cover rightly states) from the zarzuela *El imposible mayor*. Although the print attributes the song to Torres, this zarzuela was composed by Durón and was performed ten times at the Santa Cruz theatre between 24 July and 3 August 1710. (...) I suggest that this exception is related to Durón's political exile, which would have made its appearance at the Imprenta de Música inappropriate. In this sense, it should not be considered simply as a question of illegal copying, as proposed by Antonio Martín Moreno<sup>14</sup>.

A nuestro juicio, esta explicación es completamente *ad hoc* y sólo puede aceptarse si se da como un hecho indiscutible que la música de la zarzuela es de Durón y no de Torres, certeza que, a nuestro juicio, es muy débil, no sólo por la disparidad en la atribución de autoría que arrojan las fuentes musicales, sino también por la documentación contable que aparece consignada en los libros de cuentas de los corrales,

---

<sup>12</sup> Sebastián Durón (atribución): *El imposible mayor en amor le vence Amor*, edición a cargo de Antonio Martín Moreno, ICCMU, Madrid (2005), p. XIII.

<sup>13</sup> Esta fuente está mencionada por Juan José Carreras: «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)»..., p. 37.

<sup>14</sup> Esta fuente está mencionada por Juan José Carreras: «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)»..., p. 37, nota 86.

así como por el cotejo de la música de *El imposible mayor* con la música de otras obras de Durón, tal como veremos más adelante. Además de ello, si el problema estribaba, como sugiere Carreras, en nombrar explícitamente a Durón en un impreso después de su exilio, entonces la solución más apropiada para Torres no habría consistido en apropiarse de la música, sino más bien en publicar el impreso como anónimo, ya que estampar su nombre en una obra que notoriamente no era suya podría acarrear su descrédito. Recuérdese que el impreso del solo «Yo no puedo» está fechado en 1711, un tiempo después del estreno de la zarzuela en el corral de la Cruz. El autor de la música de la obra sería, por tanto, suficientemente conocido, al menos entre algunos círculos de aficionados y músicos profesionales, por lo que no se entiende bien que Torres arriesgara su crédito atribuyéndose una obra que se sabía que no era suya. Finalmente, hay que decir que se conserva un impreso realizado por la Imprenta de Torres que atribuye la obra explícitamente la obra a Durón a pesar de haberse publicado después de su marcha al exilio, por lo que quizá no fuese tan inapropiado mencionar a Durón después de 1706 como Carreras supone. Se trata de la tonada humana «Qué esto alevoso», obra que fue impresa, de acuerdo a la portada, en 1707 y que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de España (signatura MC/3881/1).

La hipótesis más razonable que explica la discrepancia en la atribución de autoría que se observa entre las fuentes musicales pasa por admitir que la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* es obra de José de Torres y que este publicó algunas secciones en forma de tonadas o cantadas humanas tan solo unos meses después de su estreno en julio y agosto de 1710 en el corral de la Cruz, tal como había hecho antes con la zarzuela *Acis y Galatea* de Literes. Años después, el 25 de enero de 1718, la zarzuela se volvió a representar en Lisboa para festejar el cumpleaños del Marqués de Valença. Como testimonio de esta representación lisboeta tenemos una partitura conservada actualmente en la Biblioteca Pública de Évora, una partitura, además, altamente descuidada y llena de errores. Es esta partitura, mucho más alejada espacial y temporalmente que los impresos publicados por la Imprenta de Música de Torres, el único testimonio con que contamos para atribuir la obra a Durón. Quizá el descuidado copista se equivocó al escribir «Duron» en la portada de la partitura, o lo que es mucho más probable, se hizo eco de la falsa atribución que se dio a la zarzuela en su representación portuguesa, falsa atribución que puede explicarse por la gran fama de que gozó Sebastián Durón como compositor de música escénica, a diferencia de José de Torres.

## Documentación en los libros de cuentas sobre *El imposible mayor en amor le vence Amor*

La discrepancia en la autoría que se observa en las diversas fuentes musicales no es la única razón que nos lleva a afirmar que la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* no es de Sebastián Durón, sino de José de Torres. La documentación que arrojan los libros de cuentas del corral de la Cruz, donde se estrenó la zarzuela en julio-agosto de 1710, también apunta a que el autor de la música es José de Torres. Según se desprende de estas cuentas, *El imposible mayor* que se montó en 1710 era una zarzuela nuevamente compuesta, y no una representación de una zarzuela vieja, esto es, no se volvió a poner en escena una zarzuela que ya previamente se había representado en un contexto palaciego o cortesano, como es el caso de *Las nuevas armas de Amor*, *Veneno es de amor la envidia* o *Hasta lo insensible adora*. Mientras que en las cuentas correspondientes a la representación en 1711 de *Las nuevas armas de Amor* o de *Veneno es de amor la envidia* no hay constancia de pagos al autor de la música, ni tampoco hay apuntados gastos por el «traslado de la música», en las cuentas correspondientes a la representación de *El imposible mayor en amor le vence Amor* aparece consignado el pago de 361 reales al que hizo la música y se anotó, además, el gasto de 90 reales por el traslado de la música, esto es, por el trabajo de sacar a partir de la partitura general las distintas partes para cada instrumento<sup>15</sup>. La cantidad de estos gastos es más o menos semejante al que observamos en otros casos en que se representaron zarzuelas nuevas. Así, por ejemplo, en noviembre de 1713 se pagó 400 reales a Manuel Ferreira por la música de la zarzuela *No basta en amor lo fino*<sup>16</sup> y en 1711 se pagó 240 reales a Antonio Literes «por la música» de la zarzuela *Antes difunta que ajena*<sup>17</sup>. El gasto por el «traslado de la música» de esta última zarzuela fue de 70 reales, cantidad cercana a los 60 reales que costó «el traslado de la música y de sacar los violines, abues y baxo» cuando se representó en 1713 la zarzuela *Hasta lo insensible adora*<sup>18</sup>. En cambio, por el traslado de la música en *No basta en amor lo fino* se pagó tan solo 26 reales, sin que podamos explicar de momento esta cantidad sensiblemente inferior. En resumen, el hecho de que no se pagara por la música de algunas zarzuelas es un indicio que apunta a que estas obras eran zarzuelas viejas, ya previamente representadas en un contexto cortesano,

---

<sup>15</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Tamesis, Londres (1992), pp. 168-169.

<sup>16</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, p. 232.

<sup>17</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, p. 185.

<sup>18</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, p. 220.

mientras que el hecho de que aparezcan apuntados en los libros de cuentas los pagos al músico responsable de la música, así como los gastos debidos al «traslado de la música», como sucede precisamente en el caso de *El imposible mayor*, sugiere que eran zarzuelas nuevas, de estreno.

En general, todos los indicios apuntan a que toda la producción escénica de Durón que ha llegado a nosotros se compuso antes de su marcha al exilio en 1706. A diferencia de lo que se ha venido afirmando en la bibliografía especializada en la música de Durón, creemos que hay argumentos suficientes para sostener que todas sus obras escénicas fueron compuestas antes de su marcha al exilio. Esto quiere decir que la puesta en escena en los corrales públicos de *Las nuevas armas de Amor* y de *Veneno es de amor la envidia* en 1711, así como de *Hasta lo insensible adora* en 1713, no significó el estreno de estas obras, sino una nueva representación de zarzuelas que habían sido compuestas años antes para la corte o para las grandes casas nobiliarias de Madrid. Es comprensible que así sea, ya que el músico durante su exilio en Francia tendría dificultades para contactar y llegar a acuerdos comerciales con las compañías madrileñas, que además disponían en Madrid de otros músicos de prestigio, como Antonio Literes o José de Torres. Se sabe con certeza, en concreto, que *Las nuevas armas de Amor* no se estrenó en 1711, como se ha venido sosteniendo, sino años antes. En el M. 2478 de la Biblioteca Nacional de España, un manuscrito que contiene la música en cifra para el acompañamiento de tonos humanos destinado al arpa, cuenta con una sección de letras de tonos para cantar. Esta sección, que comienza en el folio 73 del manuscrito, lleva el siguiente encabezamiento: «Tonos de Don Vizente finisterre; de este año de 1706». Dentro de las letras de tonos recogidas en esta sección, nos encontramos con cuatro fragmentos que se corresponden a la zarzuela *Las nuevas armas de Amor*: la tonada «Amor, aunque quieras» (folio 121-121v) que canta Júpiter en la primera jornada, la tonada «Auras suaves, que lentas sopláis» (folio 131v) que canta Júpiter en la segunda jornada, la tonada «Atiéndeme, ninfa, conóceme, Astrea» (folio 132v) que canta Júpiter en la primera jornada y, finalmente, la tonada «Y para que lo creas» que canta Cupido al comienzo de la segunda jornada, letra que aparece repetida dos veces en el manuscrito (folio 136v y folio 144-144v). Así pues, estas tonadas de *Las nuevas armas de Amor* debieron estar escritas antes de la fecha de 1706 que aparece en el encabezamiento de la sección. También sabemos, gracias al artículo de Begoña Lolo titulado «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707», que la zarzuela *Hasta lo insensible adora* de José de Cañizares fue representada por compañía de Juan Bautista Chavarría en palacio el día 17 de septiembre de 1704, a fin de celebrar el cumpleaños de la reina María Luisa, esposa de Felipe

V<sup>19</sup>. Esta misma zarzuela se representó luego en el corral de la Cruz a partir del 16 de mayo de 1713, después de que se hubiese pagado 120 reales a un tal Juan Félix Echevarría por haber entregado la música<sup>20</sup>. Si, como hemos señalado, zarzuelas como *Las nuevas armas de amor*, *Veneno es de amor la envidia* o *Hasta lo insensible adora* se compusieron antes de la marcha al exilio de Durón en 1706, a pesar de representarse años después en los corrales públicos, entonces el caso de *El imposible mayor*, si la música fuese realmente de Durón, constituiría una excepción que sería preciso explicar.

Por otro lado, en el libro del producto y gastos del corral de la Cruz que va del 9 de mayo de 1710 al 7 de abril de 1712<sup>21</sup> aparece un dato en el que merece la pena detenerse, puesto que resulta de extrema relevancia en el asunto que nos ocupa. En los primeros folios de este libro aparecen registrados algunos pagos que no están consignados en las partidas diarias correspondientes a las representaciones escénicas de las compañías que actuaban en el corral. Entre estos pagos destacamos la siguiente anotación que aparece en el folio 2v del libro: «Mas se me debe sesenta reales q. pagué por el traslado de la música de la zarzuela por haver pedido Don Joseph de Torres el original --- 0006ors». Este pago debido a la petición de Torres es una entrada más de una lista de pagos que comienza en el folio 2 del libro y que lleva por encabezamiento: «Memoria de lo que debe el arrendamiento a Ju.o Ant.o penon que dio a Beatriz...». Se trata de una lista muy heterogénea de pagos que fueron escritos en distintos tiempos, hecho este último que se infiere por la diferencia que se observa en la tinta usada para la anotación de las diversas entradas. Esta «memoria» o lista de pagos no está fechada, si bien es posible encuadrarla entre el 9 de mayo de 1710 al 7 de abril de 1712, que es el período que cubre el libro de cuentas del corral de la Cruz en el que aparece escrita. Podemos precisar aún más la datación del pago provocado por la petición de Torres, si acudimos a otras entradas de la «memoria» cuya fecha sí conocemos, partiendo del supuesto de que la sucesión de entradas en la lista guarda un orden cronológico. La entrada que alude al gasto por el traslado de la música de la zarzuela que solicitó Torres se anotó al mismo tiempo que otras dos entradas, puesto que las tres anotaciones se distinguen claramente, debido al tipo de tinta que se usó, tanto de las anotaciones inmediatamente anteriores como de las anotaciones inmediatamente posteriores. Y la entrada que sigue a estas tres anotaciones puede fecharse de un modo bastante aproximado, como vamos a ver. Esta entrada consiste en un gasto de 1526 reales que se le debía al

---

<sup>19</sup> Begoña Lolo: «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión entre 1703-1707»..., p. 180-181.

<sup>20</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719*..., p. 220.

<sup>21</sup> Este libro tiene la signatura: Secretaría 1-361-3, y en la portada se indica: «Cruz año 3».

arrendador por haber este pagado el «teatro» de una «ópera del Sr. Duque» que no se llegó a representar. Esta entrada, en concreto, dice lo siguiente: «Mas se me deve que gasté en el teatro de la ópera del Sr. Duque que se avía de acer y no se yço»<sup>22</sup>. Aquí el término «teatro» alude a los elementos escenográficos (como son bastidores y tramoyas) que eran necesarios para montar en los corrales obras que exigían una perspectiva *a la italiana*. En el proyecto de esa «ópera del Sr. Duque» participaron las dos compañías teatrales activas en Madrid, posiblemente debido a que su puesta en escena requeriría la participación de un número elevado de actrices-cantantes (quizá entre 7 y 10), un número que no podía satisfacer una sola compañía. Se explica así que cada una de las dos compañías pagase al arrendador la parte que les correspondía del gasto del «teatro» de la ópera que se proyectó y que finalmente no se llegó a representar. Estos gastos aparecen apuntados en los libros de cuentas de los corrales a partir del 5 de enero de 1711: la compañía de José de Prado pagó un total de 1106 reales, mientras que la compañía de José Garcés pagó un total de 420 reales<sup>23</sup>. De la fecha de estos pagos se infiere que la entrada que aparece en la «memoria» en la que el arrendador sostiene que se le deben 1526 reales (y que, recordemos, aparece escrita posteriormente a la entrada del pago por el «traslado» de la música debido a la petición de Torres) tuvo que escribirse a comienzos de enero de 1711, si no poco antes. Es posible que la representación de la «ópera del Sr. Duque» se hubiese proyectado para las fiestas de Navidad de 1710, ya que durante la época navideña se solían montar obras especialmente espectaculares, como son las comedias de santos. Por todo lo dicho, podemos afirmar que la entrada en la «memoria» que alude al gasto provocado por el «traslado» de la música de la zarzuela que solicitó Torres debió haberse escrito en el año 1710, y ha de aludir, por tanto, a la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*, puesto que esta obra se representó en julio-agosto de 1710 en el corral de la Cruz.

Podemos interpretar el gasto que aparece en la «memoria» del siguiente modo: José de Torres, como autor de la música de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*, quiso recuperar la partitura manuscrita que él había entregado a la compañía teatral, quizá con el propósito de extraer de ella algunas tonadas o cantadas que publicar en su Imprenta de Música, petición que provocó que se tuviese que pagar 60 reales a un copista por la tarea de trasladar la música de la zarzuela a otra partitura. Antonio Martín Moreno, como hemos visto, ofrece una interpretación muy distinta de este gasto. Según él, «Torres

---

<sup>22</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, p. 102.

<sup>23</sup> J. E. Varey y Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719...*, pp. 176-177.

pidió una copia de la zarzuela que luego la publicó con su nombre»<sup>24</sup>. Además de no explicar por qué se accedió a entregar a Torres el «original» ni por qué se asumió el gasto provocado por la copia de la música, a la interpretación que ofrece Martín Moreno le falta afrontar el problema, que ya hemos mencionado, de explicar por qué Torres se arriesgó a perder su crédito por apropiarse de una obra que notoriamente no era suya. La interpretación de Martín Moreno sólo puede sostenerse cuando se da como hecho indiscutible que la música de la zarzuela es de Durón. Sin embargo, un análisis de la música de esta zarzuela y un cotejo de esta música con la música de otras obras de Durón arroja la conclusión de que el músico de Brihuega no pudo ser el responsable de su composición. Por otro lado, las técnicas usadas en esta zarzuela, así como también algunos otros detalles de estilo, especialmente aquellos que tienen que ver con los recitados, apuntan con claridad a Torres como el verdadero autor de la música.

### **Cotejo musical entre *El imposible mayor en amor le vence Amor* y otras obras de Durón y de Torres**

Las pruebas de más peso que delatan que la música de *El imposible mayor en amor le vence Amor* no es de Sebastián Durón y sí, en cambio, de José de Torres proceden del análisis de las propiedades tanto técnicas como estilísticas de la obra. Tales características musicales, como esperamos demostrar, no las encontramos en otras obras de Durón, pero sí en las obras de Torres. Puede afirmarse, en general, que la música de esta zarzuela fue elaborada por un músico más joven que Durón, dado que exhibe una mayor asimilación de las convenciones musicales procedentes de la cantata y del *drama per musica* italianos. Dentro de las muchas características musicales, tanto técnicas como estilísticas, que pueden enumerarse, destacamos las siguientes de acuerdo a nuestro propósito:

1) Los «cuatros» o coros de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* presentan la formación de tres tiples y tenor (SSST). En otras palabras, los «cuatro» en *El imposible mayor* están todos ellos escritos mediante tres pentagramas escritos en clave de Do en primera (clave de tiple) y un pentagrama escrito en clave de Do en cuarta (clave de tenor). Esta formación de los «cuatros» se aleja de la práctica de Durón, puesto que la formación de los coros en todas las obras escénicas de este músico es de dos tiples, alto y tenor (SSAT) en lugar de tres tiples, alto y tenor (SSST). En otras palabras, los «cuatros» en las obras escénicas de Durón, si están escritos en claves bajas o naturales, tienen dos pentagramas en clave de Do en primera, un

---

<sup>24</sup> Sebastián Durón (atribución): *El imposible mayor en amor le vence Amor*, edición a cargo de Antonio Martín Moreno, ICCMU, Madrid (2005), p. XIII.

pentagrama de clave de Do en tercera y un pentagrama de clave de Do en cuarta, y si están escritos en claves altas, tienen dos pentagramas en clave de Sol, un pentagrama en clave de Do en segunda y un pentagrama en clave de Do en tercera. La anomalía en la formación de los «cuatros» que presenta la zarzuela *El imposible mayor* en el contexto de la producción escénica de Durón se explica perfectamente si la obra no es de Durón, sino de otro compositor. En este sentido hay que advertir que en la *Ópera armónica al estilo italiano que se intitula Dido y Eneas*, un «pasticcio» que, tal como ha sugerido Antoni Pons Seguí, fue confeccionado por José de Torres<sup>25</sup>, la formación que presentan los «cuatros» es de tres tiples y tenor (SSST), y no de dos tiples, alto y tenor (SSAT), al igual que sucede en *El imposible mayor*.

2) Además de ello, los «cuatros» de *El imposible mayor en amor le vence Amor* presentan numerosos «pasos» o entradas imitativas, mientras que los «cuatros» de las obras escénicas de Durón suelen estar escritos en un estilo vertical u homofónico.

3) Hay que decir también que todos los «cuatros» de *El imposible mayor en amor le vence Amor* están acompañados por dos violines, hecho que constituye también una anomalía dentro de la producción escénica de Durón, en la que predominan los «cuatros» sin violines. Así, por ejemplo, de los nueve «cuatros» que hay en la zarzuela *Las nuevas armas de Amor*, tan solo dos están acompañados por los violines, y de los siete «cuatros» de *Hasta lo insensible adora*, tres son los que llevan acompañamiento de violines.

4) Otra anomalía a destacar es el alto número de arias de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* que están escritas en compás binario, algo que es una rareza en la producción escénica de Durón. De las 10 arias de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*, tres de ellas están escritas en compás binario (dos en C y una en C partida), y otra más (un aria a dúo que comienza por el texto «Prodigios de amor»), aunque la parte A del aria está escrita en 3/4, la parte B está escrita en el compás C. En agudo contraste, tan solo encontramos tres casos de arias escritas en compás binario en toda la producción escénica de Durón: «Ay, que el golpe del ceño cruel», un lamento cantado por Palante en la *Ópera escénica deducida de la guerra de los gigantes*, «Ondas, riscos, peces, mares», un lamento cantado por Scila en *Veneno es de amor la envidia* (un lamento que es, por cierto, muy similar al de Palante) y «Quien supiere qué son celos» de *Hasta lo insensible adora*. La razón de esta preferencia de Durón por los metros ternarios quizá resida en que este tipo de metros, al estar relacionados con los ritmos de danza y con las melodías «cantabile», permiten distinguir de un modo contrastante las secciones que son arias de las secciones que son recitados. Encontramos, por otro lado, que la

---

<sup>25</sup> Antoni Pons Seguí: “*Dido y Eneas*: una ópera *pasticcio* en la corte de Felipe V”, *Revista de Musicología*, vol. XXXVII, nº 2 (2014), pp. 503-540.

utilización de los compases binarios en las arias es ya un procedimiento habitual en los compositores de música escénica que son de una generación más joven que Durón. Así, por ejemplo, en la zarzuela *Acis y Galatea* de Antonio Literes encontramos tres arias escritas en el compás C, o compasillo.

5) Atendiendo al tipo de compases usados en *El imposible mayor en amor le vence Amor*, esta zarzuela constituye una vez más una anomalía dentro de la producción escénica de Durón. Así, por ejemplo, dos de las arias de *El imposible mayor* están escritas en 12/8, además de una sección de las coplas de la tonada «Al monte, al risco», números musicales que, además, exhiben un ritmo de siciliana, siguiendo con ello el ejemplo de numerosas cantatas y arias de *drammi per musica*. En la producción escénica de Durón, por el contrario, el compás de 12/8 es sumamente raro, apareciendo tan solo en dos ocasiones en sus últimas obras: una en la zarzuela *Coronis* (el aria «Dime, deidad fiera») y otra en la zarzuela *Veneno es de amor la envidia* (el aria «Para qué de Scila la beldad miré», aria que presenta la peculiaridad de estar marcada como 12/8 tan solo en la parte de los violines, mientras que la parte de la voz y del acompañamiento tienen la indicación de C). Además de ello, en ninguno de los dos casos mencionados el 12/8 se relaciona de modo claro con el ritmo de siciliana, como sí ocurre en las tres secciones musicales de *El imposible mayor* escritas en 12/8. Este hecho apunta a que el compositor de *El imposible mayor* era un músico que estaba más familiarizado que Durón con la reciente música italiana, siendo posiblemente de la misma generación que Antonio Literes, en cuya zarzuela *Acis y Galatea* encontramos un aria escrita en 12/8 («Pues del culto mi piedad»). Abundando en el tema de los compases empleados, hay que señalar que en *El imposible mayor* hay un aria escrita en compás binario de C partida (se trata del aria «Por qué despreciaste»), un tipo de compás que no aparece en ninguna de las obras escénicas de Durón. Por último, en *El imposible mayor* no aparece ningún número musical escrito en el compás de 3/8, un tipo de compás que Durón usó con relativa frecuencia a partir de *Hasta lo insensible adora* de 1704, y del que encontramos varios ejemplos en *Coronis*. Curiosamente, el compás de 3/8 tampoco aparece en la zarzuela *Acis y Galatea* de Literes.

6) Encontramos en la música de *El imposible mayor en amor le vence Amor* una técnica que no aparece en ninguna de las obras escénicas de Durón: esta técnica consiste en la transferencia de la línea del bajo continuo a los violines, tocándose entonces esta línea una octava aguda. La voz del bajo interpretada por los instrumentos de registro alto (violines y/o viola) se denominaba en la música italiana «bassetti»<sup>26</sup>, y su aparición en *El imposible mayor* muestra, una vez

---

<sup>26</sup> Michael Talbot *Tomaso Albinoni. The venetian composer and his world*, Claredon Press, Oxford (1990), pp. 63-64.

más, que el músico responsable de su composición estaba al día de las técnicas empleadas por los músicos italianos. La técnica del «bassetti» se da, en concreto, en el aria que comienza por el texto «Por qué despreciaste», aria en la que los violines tocan en ocasiones la parte del acompañamiento continuo, como puede verse en el ejemplo siguiente:

**Arieta**  
Violines al *unisonus*

The image shows a musical score for an aria. It consists of three staves. The top staff is for the Violines al unisonus, the middle for Júpiter, and the bottom for the Acompañamiento. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics '¿Por qué des-pre-cias-te,' are written below the Júpiter staff. An arrow points from the beginning of the Júpiter staff to the start of the 'bassetti' section in the Violines staff, where the violin part takes over the bass line of the accompaniment.

Ejemplo bassetti. Arieta «Por qué despreciaste» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 2ª jornada)

Esta técnica sí que se observa en algunas cantadas sacras que José de Torres compuso por la misma época en que se estrenó *El imposible mayor*. Así, por ejemplo, en la cantada al Santísimo de Torres que se titula *Oh quién pudiera alcanzar* (Escorial: signatura 139-4), obra que debió componerse antes de 1713, dado que el documento está copiado por Manuel Pérez (copista de la Real Capilla desde 1701 hasta su muerte, ocurrida en 1713)<sup>27</sup>, encontramos la técnica de transferir a los violines la línea del bajo en la sección que comienza por el texto «Aves, fieras, troncos»:

<sup>27</sup> Sobre este copista, véase la introducción a mi edición de la *Misa a tres coros a la moda valenciana* de Sebastián Durón, Fundación Gustavo Bueno, Santo Domingo de la Calzada (2014), p. 1 y p. 5. Los principales datos en torno a Manuel Pérez aparecen en la introducción a la edición de Pablo L. Rodríguez de *El oficio de difuntos a tres y cinco coros* de Sebastián Durón, Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, Madrid (2003), p. 18. Manuel Pérez es el copista que Paul Laird llamó “Copista VII” en su tesis doctoral sobre los villancicos conservados en el Archivo del Monasterio de El Escorial (*The villancico repertory at San Lorenzo el Real del Escorial, c. 1630-c.1715*, Tesis Doctoral, Chapel Hill, University of North Carolina, 1986, vol. I, pp. 262-277).

**Despacio**  
Oboe

Violín 1º

Violín 2º

Tiple

Acompañamiento

A - - - ves,

Ejemplo basetti. Despacio «Aves, fieras» (Cantada *Oh, quién pudiera alcanzar* de José de Torres)

7) Otro hecho que apunta a que Durón no pudo ser el compositor de *El imposible mayor en amor le vence Amor* es que en los recitados de esta zarzuela la rima consonante pareada de los versos no está subrayada mediante la repetición melódica, tal como ocurre en los recitados de las obras de Durón. Véase, en los dos siguientes ejemplos, cómo Durón subraya mediante la repetición melódica la rima consonante pareada de los versos del recitado:

- vir es me-jor me - dio, dar a\_un mal a\_o-tro mal hoy el re-me - dio,

3b 4 3b

Ejemplo: 2º Recitado «Mas, pues tanta es mi pena» (cantada *En el profundo valle* de S. Durón)

- men - te con - tem - plo a quien e - ri - ge tem - plo

Ejemplo: 1º Recitado «Hoguera misteriosa» (cantada *Ay, que me abraso de amor* de S. Durón)

Y véase cómo, por el contrario, en los siguientes ejemplos de recitados de *El imposible mayor en amor le vence Amor* no se subraya melódicamente la rima consonante pareada:

**Recitado**  
*Júpiter*

Y pues ya en la de - li - cia de es - te a - pa - ci - ble bos - que de Fe - ni - cia,

Ejemplo: Recitado «Y pues ya en la delicia» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

ra - yos que Vul - ca - no pre - vi - no he de fle - char, si no me los ful - mi - no con

Ejemplo: Recitado «Para cuándo los rayos» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 2ª jornada)

8) Por otro lado, los recitados de *El imposible mayor* son sorprendentemente muy similares a los recitados que encontramos en las obras de José de Torres. Antoni Pons Seguí, en el estudio mencionado sobre la *Ópera armónica al estilo italiano que se intitula Dido y Eneas*, ha destacado una característica de los recitados de José de Torres que nosotros también hemos podido comprobar. Según Pons, «uno de los procedimientos que más caracteriza los recitados de este compositor es el uso sistemático de la anticipación en ritmo punteado para resolver acordes con función de dominante»<sup>28</sup>. Esta anticipación puede ser en sentido descendente o ascendente. Cuando la melodía se resuelve en sentido descendente, la nota anterior a la anticipación es, por lo general, la séptima del acorde de dominante, como puede apreciarse en estos ejemplos<sup>29</sup>:

<sup>28</sup> Antoni Pons Seguí: «*Dido y Eneas: una ópera pasticcio en la corte de Felipe V*»..., p. 519.

<sup>29</sup> Los dos primeros ejemplos los tomo del artículo mencionado de Antoni Pons Seguí: «*Dido y Eneas: una ópera pasticcio en la corte de Felipe V*»..., p. 519.

Anticipación

cuan - do\_es su Nor-te, tan glo-rio - sa\_ho - gue-ra

D<sup>6</sup> - - - - I

Ejemplo: Cantada al Santísimo *Hermosa blanca nube* (1714)

Anticipación

- ra-do, el Dios que de mis ma-les se des-ve-la

D<sup>6</sup> - - - - I

Ejemplo: Cantada de Navidad *Divino hijo de Adán* (1712)

Recitado Amor Anticipación

¿De suer-te que\_a ti so-lo la dul-ce sal-va\_o-fen-de?

D<sup>6</sup> - - - - I

Ejemplo: Recitado «De suerte que a ti solo» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

Cuando la resolución de la melodía tiene sentido ascendente, la nota anterior a la anticipación suele ser la sensible o la quinta del acorde de dominante, resolviendo respectivamente en la nota fundamental o en la tercera del acorde, como puede apreciarse en estos ejemplos<sup>30</sup>:

Anticipación

Pre-ven-ga mi des - pre-cio mi cas-ti-go,

D<sup>4</sup><sub>+2</sub> I<sup>6</sup>

Ejemplo: Cantada humana *Venza feliz la flecha*

<sup>30</sup> Los dos primeros ejemplos los tomo del artículo mencionado de Antoni Pons Seguí: «*Dido y Eneas: una ópera pasticcio en la corte de Felipe V*»..., p. 520.

Anticipación

Oh, hu-ma-no co - ra - zón, oh, quién lo

D<sup>6</sup> - - - I

Ejemplo: Cantada al Santísimo *Oh, quién pudiera alcanzar*

Recitado

Dá - nae, cu-ya be - lle - za los cie - los ha\_o - fen - di - do,

D<sup>6</sup> - - - I

Ejemplo: Recitado «Dánae, cuya belleza» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

9) Además de la característica de la anticipación melódica, pueden citarse otras características peculiares de los recitados de *El imposible mayor* que se observan también en los recitados de las obras de José de Torres. Así, por ejemplo, mientras que en los recitados de Durón, al menos en sus obras de madurez (aquellas compuestas en los primeros años del siglo XVIII), domina la sucesión de corcheas, en los recitados de Torres, por el contrario, no resulta infrecuente el ritmo de corchea con puntillo seguida de semicorchea. Este ritmo se encuentra especialmente en las partes fuertes del compás, esto es, o bien al comienzo (en la primera blanca) o bien a la mitad (en la segunda blanca) del compás de compasillo (o C) en el que están escritos todos los recitados. Parece que mediante este ritmo Torres trataba de subrayar la sílaba acentuada que cae en las partes fuertes del compás del recitado. Véanse a continuación algunos ejemplos de esta característica que hemos mencionado:

lle - ga\_a sus al - bo - res, pues nor - te\_ha de lle -

Ejemplo: Recitado «No ha de lograr» (Cantada al Santísimo *Vuela, abejuela* de José de Torres)

Example: Recited «Amante despreciado» (Sung by human *Quejas sabe formar* de José de Torres)

The score shows a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef, both in common time (C) and one flat (B-flat). The lyrics are: zu-ra, que can-ta lo que llo-ra, so-lo\_en que-jas la suer-te le me-jo-ra.

Ejemplo: Recitado «Amante despreciado» (Cantada humana *Quejas sabe formar* de José de Torres)

Example: Recited «Dánae, cuya belleza» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

The score shows a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef, both in common time (C) and one flat (B-flat). The lyrics are: le - za, su vi - da\_y su fi - ne - za no vi - ve re - ca - ta - da [al]

Ejemplo: Recitado «Dánae, cuya belleza» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

Example: Recited «Rompí el ceño» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 2ª jornada)

The score shows a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef, both in common time (C) and one sharp (F#). The lyrics are: - tal y\_om-ni - po - ten - te de - jar ho - llar su

Ejemplo: Recitado «Rompí el ceño» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 2ª jornada)

10) Otra característica peculiar que encontramos en los recitados de las obras de Torres, y que se da también en los recitados de *El imposible mayor en amor le vence Amor*, es la presencia de tres semicorcheas precedidas de un silencio de semicorchea, esta vez en las partes débiles del compás, semicorcheas que se dirigen a una nota de peso que se da en la parte fuerte del compás del recitado. Véanse algunos ejemplos:

Example: Recited «No ya temerosa» (Sung by Navidad *Mortales hijos de Adán* de José de Torres)

The score shows a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef, both in common time (C). The lyrics are: a - las del A - mor ren - di - do quien lle - ga\_a - man - te

Ejemplo: Recitado «No ya temerosa» (Cantada de Navidad *Mortales hijos de Adán* de José de Torres)

Example: Recited «Mas, ay de mi» (Cantata humana *Venza feliz la flecha* de José de Torres)

The image shows a musical score for a recited passage. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. There are some rests and slurs. The lyrics are: - di - da, pa - ra ma - yor sen - tir me da la vi - da.

Ejemplo: Recitado «Mas, ay de mi» (Cantata humana *Venza feliz la flecha* de José de Torres)

Example: Recited «Y pues consentir no debo» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

The image shows a musical score for a recited passage. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There are some rests and slurs. The lyrics are: pe - cho sin a - lien - to, a tan - to a - fán ni

Ejemplo: Recitado «Y pues consentir no debo» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

Example: Recited «Para cuándo los rayos» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 2ª jornada)

The image shows a musical score for a recited passage. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. There are some rests and slurs. The lyrics are: - tra mi pro - pia vi - da? Tem - pra - no sien - tes,

Ejemplo: Recitado «Para cuándo los rayos» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 2ª jornada)

En ocasiones las tres semicorcheas que se cantan en la parte débil del compás tienen un sentido ascendente que se interrumpe de modo abrupto mediante un amplio intervalo descendente. Dicho en otras palabras, entre la última semicorchea cantada en la parte débil del compás y la primera nota cantada en la parte fuerte del compás, Torres introduce un brusco salto interválico descendente. Hay que advertir que, a veces, en lugar de tres semicorcheas en sentido ascendente aparecen tan solo dos semicorcheas, hecho que depende del texto cantado y de la acentuación de las palabras. Mediante tal salto interválico contrastante, sobre todo cuando se trata de un intervalo disminuido, parece que Torres trataba de intensificar algunas palabras de especial dramatismo. Véanse algunos ejemplos de lo que decimos:

vue - lo mi - ra, que\_a la\_o-sa dí - a de-jó\_es-car-mien - to

Ejemplo: Recitado «Sincero corazón» (Cantada humana *Sincero corazón* de José de Torres)

al - to fir - ma - men - to, com-pe - tir pue - de ho - nor y lu - ci - mien - to? ¡Oh, sa - crí - le - go

Ejemplo: Recitado «Y pues ya en la delicia» (*El imposible mayor en amor le vence Amor*, 1ª jornada)

Por todo lo dicho, la música de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* se presenta como una gran anomalía dentro de la producción escénica de Durón. Como hemos ido sugiriendo, un análisis de la música de *El imposible mayor* sugiere que fue elaborada por un músico que era más joven que Durón, dado que demuestra haber asimilado más las técnicas que los músicos italianos estaban empleando en la época. En general, a cualquiera que escuche la música de esta zarzuela sin prejuicios le resultará evidente que *El imposible mayor* guarda una similitud mayor con las obras de compositores de la misma generación de Torres, como la zarzuela *Acis y Galatea* de Literes, que con las últimas composiciones de Durón, como las zarzuelas *Coronis* o *Veneno es de amor la envidia*. La anomalía que representa *El imposible mayor* se explica bien si se acepta que el autor de la música no fue Durón, sino José de Torres, tal como sostiene el impreso que se conserva en el archivo de la Casa de Alba. Por otro lado, tal como hemos tenido oportunidad de mostrar, muchas de las características que exhibe la música de *El imposible mayor* coinciden con las características que se aprecian en las obras de Torres (sobre todo, en sus cantadas sacras o humanas), especialmente en aquello que tiene que ver con el tipo de compases empleados, la técnica del «bassetti» o las peculiaridades melódicas y rítmicas de los recitados.

## Conclusión

En el presente artículo hemos mantenido, mediante una serie de argumentos, que la música de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor* no ha de atribuirse a Sebastián Durón, tal como ha hecho hasta ahora la bibliografía especializada en el teatro barroco español, sino más bien a José de Torres, organista de la Real Capilla y sucesor de Durón en el magisterio de la Real Capilla. Hemos expuesto, en primer lugar, la discrepancia que existe entre las diversas fuentes musicales en cuanto a la atribución de la música: mientras que en la partitura conservada en la Biblioteca Pública de Évora se atribuye la música a Durón, en uno de los tres impresos que contienen fragmentos de la zarzuela se atribuye la música a José de Torres. Es de destacar, sin embargo, que el impreso mencionado guarda una relación más estrecha con el estreno de *El imposible mayor* que la partitura, puesto que el impreso se realizó en Madrid por la Imprenta de José de Torres en 1711, mientras que la partitura custodiada hoy en día en Évora está más alejada espacial y temporalmente del estreno madrileño, al estar vinculada, con toda probabilidad, con una representación de la obra que se llevó a cabo en Lisboa el 25 de enero de 1718. A esto hay que añadir que la partitura de Évora es una copia altamente descuidada. Un segundo grupo de argumentos procede de la documentación que aparece en los libros de cuentas de los corrales públicos madrileños. A partir de los datos registrados en estos libros, se infiere que *El imposible mayor* fue una zarzuela nueva, no representada previamente, algo que no ocurre con otras obras de Durón, como *Las nuevas armas de Amor*, *Veneno es de amor la envidia* o *Hasta lo insensible adora*, zarzuelas que se estrenaron en un contexto cortesano y que años más tarde, tras la marcha al exilio de Durón en 1706, se volvieron a representar en los corrales. Además de ello, en el libro de cuentas del corral de la Cruz se halla anotado un gasto de 60 reales que se pagó por «el traslado de la zarzuela por haber pedido Don Joseph de Torres el original», zarzuela que no puede ser otra que *El imposible mayor en amor le vence Amor*. El tercer grupo de argumentos están tomados del análisis la música de la zarzuela, música que se ha comparado con otras obras de Durón y de Torres. El análisis y cotejo de la música arroja la conclusión de que *El imposible mayor* representa una gran anomalía en el caso de que Durón fuese el compositor, pero no en el caso de que fuese Torres. En general, puede decirse que la música de *El imposible mayor* mantiene una mayor similitud con la música de *Acis y Galatea* de Literes que con la música de las obras tardías de Durón, puesto que es evidente que el responsable de su composición asimiló de un modo más intenso la música italiana que se estaba haciendo en la época. Por otro lado, las técnicas y características musicales que exhibe *El imposible mayor* son las mismas que se aprecian en las obras de Torres compuestas por los años en que se estrenó la zarzuela.