

Enamorados ridículos: acerca del humor y la parodia en Acis y Galatea (1708)

Maria Virginia Acuña

2022

Faculty of Fine Arts

Faculty Publications

© 2022 Acuña. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Original citation:

Acuña, M. V. (2022). Enamorados ridículos: acerca del humor y la parodia en Acis y Galatea (1708). *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 35, 171–191.

<https://doi.org/10.5209/cmib.80106>

Downloaded from UVicSpace Research & Learning Repository

dspace.library.uvic.ca



**University
of Victoria**

Libraries



Enamorados ridículos: acerca del humor y la parodia en *Acis y Galatea* (1708)*

Foolish Lovers: Humour and Parody in Acis y Galatea (1708)

El presente artículo analiza la famosa zarzuela mitológica *Acis y Galatea* (1708) de Antonio Literes y José de Cañizares a través de la mirada del humor y la parodia y dentro del contexto sociopolítico y cultural de la época. Se investigan dos anomalías en esta zarzuela que se utilizan para ridiculizar ciertas convenciones del género: primero, la representación satírica de los dos enamorados de Galatea –Acis y Polifemo– y segundo, los lamentos inusuales de estos dos personajes que rompen de manera obvia convenciones teatrales y dramáticas del género. Esta lectura de *Acis y Galatea* no solo arroja luz sobre esta obra, sino que también nos ayuda a comprender mejor el género de la zarzuela misma en la España de comienzos del siglo XVIII.

Palabras clave: zarzuela mitológica, siglo XVIII, texto, música, parodia, humor, José de Cañizares, Antonio Literes.

This article analyses the famous mythological zarzuela Acis y Galatea (1708) by Antonio Literes and José de Cañizares through the eyes of humour and parody, and within the socio-political and cultural context of the period. Two anomalies used to ridicule certain conventions of the genre are investigated in this zarzuela: firstly, the satirical representation of Galatea's two lovers –Acis and Polyphemus– and, secondly, the unusual laments of both these characters, which clearly break the genre's theatrical and dramatic conventions. This interpretation of Acis y Galatea not only sheds light on this work, but it also improves our understanding of the zarzuela genre itself in early eighteenth-century Spain.

Keywords: mythological zarzuela, eighteenth century, text, music, parody, humour, José de Cañizares, Antonio Literes.

Introducción

La fábula de Acis y Galatea relatada por Ovidio cuenta que la ninfa Galatea amó y fue correspondida por el pastor Acis, pero el gigante cíclope Polifemo se enamoró de la ninfa y, al sentir el rechazo de esta, destruyó

* Una parte de este trabajo ha sido financiada por la beca doctoral “Joseph Armand Bombardier”, otorgada por el Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC). Esta parte aparece en mi tesis doctoral *The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)*, University of Toronto, 2016.

al joven amante al sepultarlo debajo de una enorme roca¹. La primera jornada de la zarzuela mitológica *Acis y Galatea*, con letra de José de Cañizares y música de Antonio Lliteres, y basada sobre el relato de Ovidio, comienza con los pobladores de la isla de Trinacria huyendo espantados del gigante cíclope Polifemo. La graciosa Tisbe, burlándose de su compañero Momo, le dice a este: “¡Me alegraré que te agarre y te masque las orejas!”². Esta pareja de graciosos continuará haciendo comentarios de este tipo a lo largo de la obra. Más adelante, por ejemplo, Momo le ofrecerá a Polifemo una ofrenda humana, que no es otra que su mujer Tisbe, para que “pueda zampársela, pues / solo para asada es buena”³. A esto, Tisbe provoca aún más risa en el público al responder: “Y así, su gigantidez / gusta de caza de bestias, / llévase allá a mi marido, / llevará la mayor dellas”⁴. La función de la pareja de graciosos dentro de la zarzuela es justamente esta: la de hacer reír al público con comentarios absurdos, los cuales están planeados estratégicamente para que resalten dentro del contexto del mito y, sobre todo, en comparación con los personajes principales, como son el galán y la primera dama⁵. De esta manera, estos dos personajes menores contribuyen al deleite del espectador –al que también le otorga un respiro, o un momento de alivio, cuando hay momentos de tensión en la obra⁶.

El uso del humor en esta zarzuela ha sido comentado en los estudios de Lucía Díaz Marroquín, María del Rosario Leal Bonmati, Luis Antonio González Marín y, más recientemente, Carlos González Ludeña y Celia Martín Díaz. Díaz Marroquín observa que los graciosos “establecen relaciones con los personajes elevados en las que, o bien no participa el elemento de la sumisión a una autoridad, o es precisamente la ruptura de este patrón lo que da lugar al efecto humorístico”⁷. También nota que estos personajes provocan risa cuando contravienen convenciones dramáticas como, por ejemplo, cuando Tisbe canta recitativos, que como bien sabemos, están reservados a los personajes elevados,

¹ El relato aparece en el Libro XIII de las *Metamorfosis*.

² María del Rosario Leal Bonmati (ed.): *José de Cañizares: Acis y Galatea*, Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 150, vv. 28-29. Todas las referencias al texto de Cañizares están tomadas de esta edición.

³ *Ibid.*, p. 157, vv. 227-228.

⁴ *Ibid.*, p. 157, vv. 229-232.

⁵ Otro comentario cómico ocurre cuando Momo le dice a Tisbe, al final de la zarzuela: “¡Es verdad! ¡No me acordaba / que era forzoso casarnos!”. Este comentario hace alusión a los finales felices de tantas otras obras teatrales de la época, en especial a las comedias de capa y espada. Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 94. El comentario también provoca confusión ya que, como hemos visto, Tisbe se refiere a Momo como a su marido.

⁶ Como bien sugiere Lucía Díaz Marroquín, la pareja de graciosos es convencional en la época. Véase Lucía Díaz Marroquín: “La nieve arder”. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*, *Revista de Literatura*, 66, 132, 2004, p. 432.

⁷ L. Díaz Marroquín, “La nieve arder’...”, p. 438.

más precisamente, a las deidades⁸. O cuando Tisbe se viste de divinidad y Momo –interpretado por una actriz y no por un hombre, como era lo habitual– se burla luego de ella llamándola “estrafalaria deidad”⁹. Leal Bonmati nota un momento de comicidad que ocurre al comienzo de la segunda jornada cuando Momo alude al título de otra zarzuela del mismo Cañizares –*Las nuevas armas de amor*¹⁰. González Ludeña y Martín Díaz, por su parte, observan que los graciosos en las zarzuelas mitológicas en general “cantan para quejarse y pueden protagonizar escenas de lamento” o comentar convenciones teatrales, como cuando Cañizares hace una parodia de escena de lamento en una zarzuela anterior a *Acis y Galatea*, intitulada *Montes afirma el desdén*¹¹.

Partiendo de los estudios mencionados anteriormente, este artículo propone una nueva mirada al texto de Cañizares, y sugiere que este dramaturgo, al romper convenciones teatrales y al tratar de manera inusual a los personajes masculinos principales serios, en particular a *Acis*, hace al menos una parodia de la escena de lamento en *Acis y Galatea* y los motivos líricos y dramáticos de la zarzuela misma. De hecho, *Acis y Galatea* reúne algunas de las características que describe Carlos Mata Induráin acerca de las comedias burlescas de la corte del siglo XVII y principios del XVIII, como, por ejemplo, la parodia de un tema mitológico (como vemos en *Céfalo y Procris* de Calderón), la parodia de las convenciones de géneros teatrales, en general sin referencia a una obra en particular (como en *Amor, ingenio, y mujer*, de Suárez de Deza), y la parodia a personajes serios (como, por ejemplo, *El comendador de Ocaña*, de autoría desconocida)¹².

⁸ *Ibid.*, p. 440. Leal Bonmati ve este tipo de recitativo como una novedad, pero nota que también “Cañizares lo usa para personajes menores desde sus primeras obras”. Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, pp. 58-59.

⁹ *Ibid.*, p. 453. También Luis Antonio González Marín comparte la opinión de que el recitativo de Tisbe se utiliza como elemento humorístico. Véase Luis Antonio González Marín (ed.): *Antonio Literes: Acis y Galatea. Zarzuela en dos actos*, Madrid, ICCMU, 2002, p. x.

¹⁰ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 99. Los versos son los siguientes: “¡Hola! ¿Pasito tenemos / de nuevas armas de amor / entre los graciosos puesto?” p. 186, vv. 1065-1067.

¹¹ Carlos González Ludeña, Celia Martín: “El canto de los graciosos en la zarzuela mitológica entre 1658 y 1721: un estudio desde el libreto”, *Hipógrifo*, 9, 1, 2021, pp. 77-78 (<http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.06>).

¹² Carlos Mata Induráin: “The Burlesque Comedy of the Spanish Golden Age: Parody, Nonsense, and Carnival”, *Hipógrifo*, volumen extraordinario 1, 2018, p. 84 (<https://doi.org/10.13035/H.2018.extra01.07>);—: “El ‘noble al revés’: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro”, *Literatura. Teoría, Historia, Crítica*, 6, 2004, pp. 149-182;—: “El gobernante ridículo: la figura paródica del poderoso en la comedia burlesca anónima del *Comendador de Ocaña*”, *Teatro y poder*, VI y VII *Jornadas de Teatro*, Aurelia Ruiz Sola (coord.), Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 253-266. Los estudios sobre el uso del humor en el teatro de los siglos XVII y XVIII son extensos. Véanse, por ejemplo, Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata, M.^a Carmen Pinillos (eds.): “Introducción”, *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 9-36; Javier Huerta Calvo: *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 1995; Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Jesús Ponce Cárdenas (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.

Para facilitar el estudio de esta zarzuela, y antes de abordar el tema del humor en *Acis y Galatea*, resaltaré la importancia de la obra mediante un breve resumen de su entorno histórico y cultural.

El contexto histórico de *Acis y Galatea*

Acis y Galatea se estrenó en la corte el 19 de diciembre de 1708 para el cumpleaños del rey Felipe V (r. 1701-1746)¹³. Para ese entonces, Felipe V, el primer rey de España proveniente de la casa de los Borbones, y su joven esposa italiana, María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1716), ya habían tenido ocasión de familiarizarse con el estilo teatral español. Desde sus respectivas llegadas a la corte madrileña en 1701 y 1702, los nuevos monarcas habrían presenciado reposiciones de obras teatrales de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y sus coetáneos, como así también estrenos de óperas y zarzuelas nuevas, entre ellas la zarzuela *Todo lo vence amor* de Antonio de Zamora, estrenada en noviembre de 1707 en ocasión del nacimiento del hijo primogénito del rey, el príncipe Luis, y la ópera *Decio y Heraclea* del Conde de las Torres, representada el 25 de agosto de 1708 para celebrar el primer cumpleaños de este príncipe. También para este entonces, la atención de los reyes y en especial la de Felipe V, condicionada por la dulce ilusión del teatro y la dura crueldad de la Guerra de Sucesión en la que estaban sumergidas España y el resto de Europa, se dividía entre los farsantes españoles y la compañía italiana de *commedia dell'arte* conocida en Madrid como los Trufaldines.

Como bien es sabido, durante su estada en Italia en 1702, Felipe V descubrió a una compañía de comediantes italianos de *commedia dell'arte*, quienes le acompañaron al año siguiente a su regreso a Madrid, en donde se quedaron hasta 1724¹⁴. El gusto del rey Borbón por el arte y la música italiana, de los que gozó durante este viaje (como, por ejemplo, las serenatas y óperas del famoso compositor italiano Alessandro Scarlatti), pudo deberse en parte, como lo sugiere Cotarelo, por el gran amor que profesaba por su esposa italiana¹⁵. Quizá fue este mismo amor el que le impulsó en 1703 a traer a los comediantes italianos a su corte en Madrid, aunque también es probable que el rey hubiese tenido otro motivo. Como sugiere Fernando Doménech Rico, Felipe V pudo haber querido seguir gozando en Madrid de esta compañía teatral que le habría divertido en sus mo-

¹³ Leal Bonmati sugiere que esta es la “primera zarzuela, obra enteramente española, que ven los reyes en el Salón del Alcázar”. Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 88. Por otro lado, Díaz Marroquín, como también así María Asunción Flórez, sugieren que esta zarzuela se estrenó en el Buen Retiro. Véase L. Díaz Marroquín: “La nieve arder’...”, p. 431; María Asunción Flórez: “Paula María Rojas”, *Diccionario biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/83945/paula-maria-rojas>).

¹⁴ Fernando Doménech Rico sugiere que esta compañía se formó en el norte de Italia, seguramente en Milán, en *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral: la comedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

mentos de depresión en Italia¹⁶. De hecho, el teatro y la música fueron utilizados como remedios para tratar la grave depresión que sufrió el rey hasta sus últimos días¹⁷. A modo de ejemplo, su segunda esposa, Isabel Farnesio trajo algunos años más tarde a la corte de Madrid al famosísimo castrato Italiano Carlo Broschi, Farinelli (1705-1782) con la esperanza de que su canto reanimara al melancólico y letárgico rey y le ayudara a encontrar la fuerza necesaria para cumplir con sus obligaciones monárquicas¹⁸. No es entonces improbable que el humor y la diversión que ofrecían los comediantes italianos resultasen necesarias para el ánimo del rey, así como también para alegrar a su corte y a los habitantes de Madrid durante los difíciles años de la guerra. En este contexto es posible sugerir que Cañizares, además de entretener y homenajear al rey, debió querer también divertir y, sobre todo, hacer reír al monarca en su cumpleaños, así como también aliviar, con una gran dosis de humor, las preocupaciones de la corte durante la Guerra de Sucesión (1701-1714).

El mito sobre el cual se inspiró Cañizares no era nuevo para el monarca, quien lo conocía bien de sus años en la corte francesa, lugar donde se había estrenado y repuesto en varias ocasiones la *pastorale héroïque* en tres actos *Acis et Galatée*, de Jean-Baptiste Lully y Jean Galbert de Campistron. De hecho, según María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, fue el monarca quien encargó *Acis y Galatea* “sin duda con la intención de emular la obra que Lully y Campistron habían compuesto en honor de su padre durante el reinado de su abuelo Luis XIV”¹⁹. Pero la obra paródica de Cañizares debió haber sorprendido a Felipe V, ya que esta no se asemejaba en nada a la pieza francesa que trataba el mito con una seriedad más tradicional²⁰. Si bien no sabemos cuál fue la reacción del monarca, aunque podríamos suponer que le divirtió, sabemos que la obra gustó mucho en Madrid. Es más, esta obra gozó de un éxito que jamás fue igualado por ninguna otra zarzuela de principios de siglo. Después de su estreno en la corte, la obra se llevó a los corrales públicos de Madrid donde se estrenó en 1710 y se repuso quizás más que ninguna otra zarzuela de la época, llevándose a la cartelera en los años 1713, 1714, 1721, 1725 y 1727²¹.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

¹⁷ El historiador Henry Kamen describe la depresión del rey, la cual puede haber sido un trastorno bipolar, en su fascinante libro *Philip V of Spain: The King Who Reigned Twice*, New Haven, Yale University Press, 2011, pp. 105-106, 121-122.

¹⁸ Daniel Martín Sáez: “La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política”, *Revista de Musicología*, 41, 1, 2018, pp. 41-77.

¹⁹ María Consuelo Álvarez, Rosa María Iglesias: “La recepción de *Met.* 13, 75-987 en libretos de ópera”, *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 26, 2013, p. 249.

²⁰ *Ibid.*, pp. 238-345. Las autoras analizan la adaptación del mito de Ovidio en *Acis et Galatée*, estrenada el 6-9-1683.

²¹ J. E. Varey, Charles Davis: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1992. Existen cinco manuscritos de esta obra: 3 libretos en Madrid (BNE, Ms. 14605 (6), BNE, Ms. 15207 y Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-5-12) y dos partituras (BNE, Ms. M. 2210 (19) y Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI / 2-5 (20)). Véase M. R. Leal Bonmati: *José Cañizares...*, pp. 117-121.

Es dentro de este contexto histórico que Cañizares escribió el texto de *Acis y Galatea*. Aunque su estilo iría cambiando en gran parte debido al gusto de los Borbones y a los encuentros con artistas y músicos italianos en Madrid (los cuales contribuyeron, por ejemplo, a la creación de óperas con texto castellano y música italiana), durante este período no se observan grandes cambios en su práctica literaria²². Como lo indica Ignacio López Alemany “no se ve una ruptura con la tradición dramática de los Austrias a pesar de la llegada de los far-santes italianos” durante las primeras dos décadas del siglo²³. Por este motivo resultan sorprendentes las innovaciones en *Acis y Galatea*—como son las obvias novedades que notamos en los graciosos, ya que, como hemos visto, Tisbe canta recitativos y Momo es interpretado por una mujer²⁴. Pero aún más insólitas son las novedades que presentan los personajes serios, ya que, al igual que Momo y Tisbe, *Acis* contraviene convenciones del teatro musical de la época y Polifemo sorprende con su canto. En una zarzuela, el pastor *Acis*, un personaje mortal, debería ser un rol hablado e interpretado por un hombre, mientras que el gigante Polifemo, interpretado por un hombre, no debería cantar lamentos, ya que estos se reservaban tradicionalmente para las actrices que interpretaban los roles cantados de personajes serios, tanto femeninos como masculinos. Sin embargo, como veremos a continuación, Cañizares y Literes elijen una dramatización bastante peculiar al hacer que *Acis* cante y que sea interpretado por una mujer, y también que Polifemo cante un lamento²⁵. Esta distribución de roles y partes cantadas, junto al texto y la música, juegan con las expectativas del espectador y, de esta manera, la obra provoca la risa.

²² Para la creación y características del nuevo género de ópera con texto castellano y música italiana, véase Ignacio López Alemany (ed.): *Las Amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides de José de Cañizares*, Madrid, Iberoamericana, 2018. Otro género que se crea en este contexto intercultural es el de la comedia de magia, establecida por Antonio de Zamora en 1709 y en la que Cañizares se presenta como un continuador. Véase Fernando Doménech (ed.): *La comedia de magia. Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto, de Antonio de Zamora; El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, de José de Cañizares*, Madrid, Fundamentos, 2008.

²³ Ignacio López Alemany: “En la música italiana / y castellana en la letra”. La llegada del estilo italiano al teatro palaciego de Felipe V (1720-1724)”, *Dieciocho*, 31, 1, 2008, p. 9; y también William Bussey: *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1750*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, pp. 50-51.

²⁴ El rol del gracioso era habitualmente interpretado por un hombre, como se ve, por ejemplo, en los elencos de *Celos aun del aire matan* (en donde Antonio de Escamilla hizo el papel de Rústico) y *Destinos vencen finezas* (en donde Hipólito de Olmedo interpretó el rol de Deifobón). Véanse, respectivamente, fol. 194r de la edición de 1663 en la Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE) (R/22672) y fol. 3r de la edición digitalizada por la Universidad de Sevilla, signatura 250/101 (09) (<https://idus.us.es/handle/11441/122277>). Véase también María Asunción Flórez Asensio: *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2015, vol. 1, pp. 223-225. Gracias al manuscrito de Antonio de Cuéllar, conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/14605/6), sabemos que el personaje de Momo en *Acis y Galatea* fue representado por una actriz llamada Beatriz en la reposición del año 1710. Es probable que fuese esta misma actriz quien interpretara este rol en el estreno en 1708.

²⁵ El manuscrito de Antonio de Cuéllar (BNE, Mss/14605/6) indica que Paula María interpretó el papel de *Acis* y que José Garcés hizo de Polifemo.

El humor y la parodia en *Acis y Galatea*

Para comprender cómo funcionan la parodia y el humor en *Acis y Galatea* conviene recordar el tipo de elenco que encontramos en el teatro de la época y también las características dramáticas del género que se observan en las obras de los dramaturgos y compositores de la generación de Literes y Cañizares —como, por ejemplo, Sebastián Durón, Antonio de Zamora, José de Torres y Juan de Navas²⁶. Con respecto a lo primero, además de *Galatea* y sus dos enamorados, encontramos en la zarzuela personajes secundarios que se agregan a este mito y que son típicos de la comedia, como son la segunda pareja de enamorados, en este caso el dios de mar Glauco y la napea Doris, y la pareja de graciosos, Tisbe y Momo, además del pastor Tíndaro, el barba Telemo, y ninfas y zagales. Con respecto a las características dramáticas del género, como he demostrado en estudios anteriores, los rasgos distintivos de la zarzuela de este período son cuatro: primero, personajes, en su mayoría masculinos, que se lamentan; segundo, el sufrimiento amoroso; tercero, los celos de los personajes femeninos; y, por último, la rivalidad entre los dos galanes²⁷. Resumo estas características en el cuadro 1²⁸. En *Acis y Galatea*, los personajes masculinos que se lamentan son Acis, su adversario Polifemo y, en menor medida, Glauco que sufre porque Doris ama a Acis y no le corresponde, pudiéndose observar aquí la rivalidad entre estos personajes masculinos. Vemos, así, que los personajes principales sufren por amor y somos también testigos de los celos de un personaje femenino, Doris, que sufre porque Acis ya no la ama, y ahora ama a Galatea.

²⁶ Para una profundización de las convenciones dramáticas y musicales de la zarzuela del siglo XVII, véase Louise K. Stein: “Este nada dichoso género’: la zarzuela y sus convenciones”, *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero, 1995*, María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas” / Universidad de Valladolid, 1997, pp. 185-217; —: “Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain”, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 258-297; Álvaro Torrente: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 395-403. Para la zarzuela en el siglo XVIII, véase José Máximo Leza: “L'aria col da capo nella zarzuela spagnola mettà del Settecento”, *Musica e Storia*, 16, 3, 2008, pp. 587-613; —: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII.*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 307-340.

²⁷ Véase M. V. Acuña: *The Spanish Lamento...*; —: “Sobbing Cupids, Lamenting Lovers, and Weeping Nymphs in the Early Zarzuela: Calderón de la Barca's *El laurel de Apolo* (1657) and Durón and Navas's *Apolo y Dafne* (ca. 1700)”, *Bulletin of the Comediantes*, 69, 2, 2017, pp. 69-95 (<http://doi.org/10.1353/boc.2017.0024>).

²⁸ Solamente nombro los personajes femeninos que sienten celos cuando estos provocan tragedias o daño a otros personajes. Omito los nombres de otros personajes, femeninos y masculinos, que sienten celos cuando estos no alteran los acontecimientos en la obra.

Cuadro 1. Algunos rasgos característicos de las zarzuelas mitológicas en el periodo 1696-1718

Zarzuelas mitológicas con fechas aproximadas de estreno, dramaturgos y compositores	Número de lamentos masculinos y femeninos, y nombres de los personajes que se lamentan	Sufrimiento amoroso	Celos femeninos	Rivales masculinos que ocasionan conflictos y lamentos
1696. <i>Salir el amor del mundo</i> (atr. Cañizares; Durón)	2 lamentos masculinos: Cupido			
ca. 1698. <i>Selva encantada de amor</i> (Durón)	2 lamentos masculinos: Timantes y Argelao	sí		Timantes y Argelao
ca. 1700. <i>Apolo y Dafne</i> (Durón y Navas)	2 lamentos masculinos: Cupido y Joante 1 lamento femenino: Dafne	sí		
1704. <i>Hasta lo insensible adora</i> (Cañizares; Literes)	1 lamento femenino: Clizie	sí	Clizie	
1708. <i>Acis y Galatea</i> (Cañizares; Literes)	3 lamentos masculinos: Acis y Polifemo	sí	Doris	Acis y Polifemo
1710. <i>El imposible mayor en amor le vence amor</i> (Cañizares; ¿Durón o Torres?)	1 lamento masculino: Júpiter	sí	Juno	Júpiter y Lisidante
1711. <i>Véno es de amor la envidia</i> (Zamora; Durón)	2 lamentos femeninos: Circe y Scylla	sí	Circe	
1711. <i>Las nuevas armas de Amor</i> (Cañizares; Durón)	2 lamentos masculinos: Cupido y Júpiter	sí		Júpiter y Anteo
1718. <i>Júpiter y Semele</i> (Cañizares; Literes)	2 lamentos masculinos: Júpiter	sí	Juno	

No sorprende que Cañizares rompa convenciones dramáticas con Tisbe y Momo, ya que de los graciosos todo puede esperarse. Pero llama la atención el tratamiento inusual de Polifemo y Acis, de los lamentos de estos dos personajes principales, y también la ruptura de convenciones teatrales que, en su conjunto, provocan la risa dentro de la tragedia del mito de Acis y Galatea. Para empezar, Cañizares concibió a Polifemo como a un personaje cómico. A primera vista, Polifemo incita a la risa debido a su horrorosa apariencia, su falta de refinamiento y sus celos, cualidades que lo convierten, como indica Leal Bonmati, en un “antigalán”²⁹. Como sugiere esta investigadora, “los celos son algo pasional, brutal, ajenos a la razón frente al amor, que es racional y forma parte del entendimiento; por eso, los celos son como algo ridículo que merece la

²⁹ Según esta investigadora, Polifemo es un antigalán porque “no goza de belleza física, su amor es eminentemente pasional y se deja llevar por los celos, sin razonar...”. Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 93. Raúl Angulo Díaz propone que Polifemo encaja mejor dentro de la tipología de “monstruos” que, debidos a sus celos y otras pasiones, causan la desgracia de otros personajes. Véase Raúl Angulo Díaz: *La música escénica de Sebastián Durón*, Oviedo, Codalario Ediciones, 2018, pp. 230-233.

burla”³⁰. A esto, yo añadiría que los celos de Polifemo son ridículos porque ocurren en un personaje masculino y no en uno femenino como sucede tradicionalmente en el teatro barroco español —como vemos, por ejemplo, en la ópera *Celos aun del aire matan* (1661), o en las zarzuelas *Los celos hacen estrellas* (1672) y *Hasta lo insensible adora* (1704). Esto se debe a que, en la imaginación de la época, los celos parecen entenderse como un sentimiento casi exclusivamente femenino³¹.

Además de los celos, también se ridiculiza el sufrimiento amoroso de Polifemo, ya que Cañizares y Literes le hacen cantar un lamento absurdo en la segunda jornada. Pero ni este lamento ni la burla al gigante son una novedad. Leal Bonmati rastrea los orígenes de este lamento, el cual se remonta a la antigüedad clásica, y encuentra ejemplos en la tradición literaria española, como en la lírica de Cristóbal de Castillejo, Luis de Góngora y Antonio López de Vega —donde se trata al cíclope, y a su tristeza, de manera seria— y también en la de Castillo Solórzano —donde se lo trata de manera jocosa. Tras analizar tanto los elementos novedosos como los tradicionales en las obras anteriores a Cañizares, y en la zarzuela misma, Leal Bonmati concluye que la obra de Cañizares recapitula tanto la tradición poética culta como la burlesca del mito³². Lo que se podría agregar a los aportes de Bonmati son las implicaciones de este lamento dentro del género de la zarzuela de la época.

La canción de Polifemo representa, en mi opinión, una interpretación satírica sin precedentes de los lamentos característicos de la zarzuela de la generación de Literes y sus contemporáneos. Por ejemplo, en los lamentos de las obras citadas en el cuadro 1 (dieciséis en total, sin contar los dos de *Acis y Galatea*) se observan las siguientes características: los lamentos están escritos en tonalidades menores y con una estructura musical definida —o bien tonadas estróficas con o sin estribillo³³, o

³⁰ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 94.

³¹ No son los personajes masculinos sino los femeninos los que son víctimas de sus propios celos en la mayoría de las obras operísticas españolas que tratan este tema. Esta tradición parece haberse originado con las primeras óperas y zarzuelas españolas, y aparece, por ejemplo, en la ópera de Calderón de la Barca *Celos aun del aire matan* (1661), que, como ha sugerido Louise Stein, pretendía advertir a la infanta española de los peligros de los celos. Véase Louise K. Stein: *Songs of Mortals...*, p. 216. Los celos femeninos son el tema principal de otras obras como, por ejemplo, *Los celos hacen estrellas* (zarzuela, 1672), *Fieras de celos y amor* (zarzuela, 1690), *Hasta lo insensible adora* (zarzuela, 1704). Es un tema secundario en *El imposible mayor en amor le vence amor* (zarzuela, 1710) y *Júpiter y Semele* (zarzuela, 1718).

³² M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, pp. 30-33.

³³ Como son, por ejemplo, los lamentos de Amor (“Sosieguen, sosieguen” y “¡Ay de mí, ay de mí!”) en *Salir el amor del mundo*; los de Timantes y Argelao (“Fronroso laurel” y “Ni soto, ni playa”) en *Selva encantada de amor*; los de Amor, Joante y Dafne (“Murió la fiera y yo he muerto”, “Si el susto, si el ansia” y “Adiós selvas, adiós ninfas”) en *Apolo y Dafne*; el de Clizie (“Ay de mí, santos cielos”) en *Hasta lo insensible adora*; el de Júpiter (“Auras suaves que soplaís”) en *Las nuevas armas de amor*, y el de Circe (“Llorad, infaustos zagales”) en *Veneno es de amor la envidia*. Véase M. V. Acuña: *The Spanish Lamento...*, pp. 260-261. Para los lamentos en *Apolo y Dafne*, véase, también M. V. Acuña: “Sobbing Cupids...”.

bien aria *da capo* con o sin recitativo³⁴—; presentan características musicales en común, como melodías armoniosas, líneas melódicas descendentes, tetracordios descendentes en el bajo o en la línea vocal³⁵ y pasajes musicales que se mueven a través del círculo de quintas, y, también, contienen palabras dolorosas en su texto, como, por ejemplo, “morir” (“muero”, “muerto”, etc.), “pena”, “pesar”, “desventura”, “llorar” (“lloro”, “llanto”, etc.), o “infeliz”. Como la métrica musical coincide con la acentuación natural de las palabras, el compositor, con el fin de destacar el sufrimiento del personaje, generalmente acentúa estas palabras a través del uso de cromatismo y disonancias, o de las figuras retóricas de *pausa* (un silencio o ruptura en la línea melódica vocal) y *descensio* (un pasaje musical descendente), las cuales, según el teórico Pedro de Ulloa, son adecuadas para representar suspiros y resaltar afectos llorosos o de depresión, así como también *repetitio* (repetición de elementos textuales o musicales) para enfatizar las pasiones³⁶. Muchas de estas características, como sabemos gracias a los estudios de Louise K. Stein y Milagros Espido-Freire, también se observan en lamentos hispanos anteriores a la época de Literes y Durón³⁷. Finalmente, una gran parte de estos lamentos se indican en la partitura con la palabra “despacio”. En cuanto al aspecto escénico, la acción suele detenerse para que el lamento ocupe el espacio dramático. Por lo general, el personaje que se lamenta está solo y también inmóvil o en una posición de vulnerabilidad con la cabeza baja o bien arrodillado en el suelo, etc.

Polifemo, en cambio, canta su lamento al mismo tiempo que forja un tridente que pretende ofrecer a la bella, pero cruel e ingrata Galatea. Como todos los varones que sufren un amor no correspondido en la zarzuela, el gigante llora su desdicha en un lamento en el que idealiza y culpa al objeto de su amor por su desgracia, ya que Galatea lo desprecia debido a su apariencia y vulgaridad (atributos que, lógicamente, contrastan con la hermosura y el refinamiento

³⁴ Como son, por ejemplo, los lamentos de Júpiter en *El imposible mayor en amor le vence amor* (“Yo no puedo”) y en *Júpiter y Semele* (“Adiós, dueño hermoso” y “Semele, ya murió”); el lamento de Amor (“Cuantos teméis al rigor”) en *Las nuevas armas de amor*, y el de Scila (“Ondas, riscos”) en *Veneno es de amor la envidia*. Véase M. V. Acuña: *The Spanish Lamento...* Para los lamentos de Cupido en *Las nuevas armas de amor* y Scila en *Veneno es de amor la envidia*, véanse, también María Virginia Acuña: “Love Conquers All: Cupid, Philip V, and the Allegorical Zarzuela during the War of the Spanish Succession (1701-16)”, *Eighteenth-Century Music*, 15, 1, 2018, pp. 29-45 (<https://doi.org/10.1017/S1478570617000380>); —: “‘May She Who Was Once Beautiful Be Transformed into a Monster’: Magic and Witchcraft in *Veneno es de amor la envidia* (Madrid, 1711)”, *Early Music*, 48, 3, 2020, pp. 377-390 (<https://doi.org/10.1093/em/caaa047>).

³⁵ Por ejemplo, el lamento de Scila. Véase M. V. Acuña: “‘May She Who Was Once Beautiful...”, pp. 385-387.

³⁶ Pedro de Ulloa: *Música universal o principios universales de la música*, Madrid, Peralta, 1717, p. 97. Ulloa se refiere a estas figuras como “figuras harmónicas”.

³⁷ Véanse: L. K. Stein: *Songs of Mortals...*, pp. 280-282; y Milagros Espido-Freire: “Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII”, *Campos interdisciplinares en la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona 25-28 de octubre de 2000*, Begoña Lolo Herranz (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1137-1151.

de *Acis*). El martilleo y la forja del metal ocurren simultáneamente al lamento, deformando el canto del gigante. Como resultado, la queja amorosa de Polifemo se convierte en una escena cómica, tanto visual como audible³⁸.

Manteniéndose fiel a la tradición musical de la época, Literes configuró el texto como una tonada, en la cual a cada una de las tres coplas le sigue el estribillo (cuadro 2)³⁹. La música se caracteriza por una disyunción melódica en la línea vocal que pretende reflejar el martilleo del gigante, así como también la tosquedad del gigante en general. La línea de apertura es particularmente divertida ya que las primeras palabras del cíclope, “dulce Galatea”, están desprovistas de dulzura o suavidad: la palabra “dulce” se coloca en un abrupto intervalo descendente de una cuarta que es seguida por una aburrida línea monosilábica y monorrítmica, como vemos en el ejemplo 1.

Cuadro 2. Estructura de la tonada “Dulce Galatea”

Fa mayor / Compás ternario					
Copla n.º 1	Estribillo	Copla n.º 2	Estribillo	Copla n.º 3	Estribillo
<i>Dulce Galatea...</i>	<i>¡Ay, tirano dueño!</i>	<i>Como a heroica reina...</i>	<i>¡Ay, tirano dueño!</i>	<i>Muévante mis ansias...</i>	<i>¡Ay, tirano dueño!</i>

Despacio

POLIFEMO

Acompañamiento

Ejemplo 1. Polifemo: “Dulce Galatea”, en *Acis y Galatea* (voz y acompañamiento, cc. 1-3)⁴⁰

Además, el texto está configurado de manera tal que la métrica musical no coincide con la acentuación natural de las palabras del poema, lo que hace que el discurso de Polifemo sea aún menos refinado (cuadro 3). En el primer verso, por ejemplo, se acentúan las sílabas incorrectas en el nombre “Galatea”, cuya tercera sílaba es tónica (*Ga-la-te-a*). Literes acentúa dos sílabas átonas, la primera y la cuarta, situándolas en el tiempo fuerte de los compases 2 y 3, resultando en la acentuación: Ga-la-te-a. De esta manera, cuando Polifemo se dirige a su

³⁸ El manuscrito indica lo siguiente: “[...] A lo lejos, se verá una fragua de peña y él, sentado en un peñasco con el brazo desnudo, un martillo en la mano, un yunque pequeño delante, labrando un tridente dorado y canta.” Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 190.

³⁹ Como señala González Marín, Literes se mantuvo fiel a ciertas reglas del teatro musical, sobre todo en el ámbito de la corte, al tiempo que experimentaba en los corrales y coliseos públicos. Véase L. A. González Marín: *Antonio Literes...*, p. X.

⁴⁰ Las transcripciones musicales son de la autora y se basan en la fuente de Évora (P:EVp Cod. CLI / 2-5 (20)), que se ha cotejado con la transcripción de Luis Antonio González Marín.

amada, su canto poco melodioso provoca confusión o risa en lugar de inspirar amor o compasión. Dentro del contexto de una pieza con matices satíricos, esta musicalización hace que tanto el personaje como la voz masculina del actor suenen aún más cómicos, particularmente para un público acostumbrado a escuchar lamentos conmovedores cantados por mujeres. De hecho, es muy probable que esta fuera la primera vez que el público escuchase un hombre cantar un lamento en una zarzuela⁴¹.

Cuadro 3. Sílabas tónicas del texto (subrayado) y acentuación musical (negrita) en la tonada “Dulce Galatea”⁴²

Copla 1
Dulce **Gal**atea,
pues **Am**or me ha **he**cho
de tu **her**mosa **ira**
infel**iz** objeto.

Estríbillo
Ay, **tira**no **due**ño,
más **du**ro que el **bron**ce
es tu **ing**rato **pe**cho,
puesto que le **ab**lando
y no te enter**ne**zco.

Por último, y como broche de oro, a este lamento le sigue una escena cómica en la cual el cíclope intenta mejorar su apariencia horrorosa al ponerse cintas y un penacho de plumas⁴³. Al verle vestido de esta manera, Tisbe comenta que parece un “ángel del infierno”⁴⁴.

⁴¹ Según Iara Luzia Rodríguez, el lamento inusual de Polifemo se puede explicar bajo un contexto político en el cual Polifemo, según esta investigadora, representa al archiduque Carlos de Austria (y Galatea representa a Felipe V). El archiduque, que debería estar representado por una deidad y que debería cantar música refinada según las convenciones músico-teatrales de la época, es representado por un cíclope que canta música común y “baja”. Véase Iara Luzia Rodríguez: “*Acis y Galatea*: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes de 1708”, *Per Musi*, 31, 2015. Encuentro esta lectura alegórica de Rodríguez poco convincente, ya que no hay antecedentes en la literatura de la época de una asociación entre Galatea y el rey de España—como la hay, por ejemplo, entre Júpiter, Apolo o Hércules y el rey, o Cupido y los monarcas Habsburgos—. Para esta última asociación, véase M. V. Acuña: “Love Conquers All...”.

⁴² M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 190, vv. 1195-1203.

⁴³ Tres acotaciones en el manuscrito describen la cómica transformación del gigante: “Le ponen unas cintas”, “Se dan un espejo”, y “Entre cuatro cíclopes habrán ido vistiendo a Polifemo de gala y, teniendo el espejo, se pone un penacho de plumas, de suerte que ha de quedar más horroroso que antes”. Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 193.

⁴⁴ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 193, v. 1299.

Si bien hallamos rastros de una tradición burlesca de Polifemo y su lamento en la lírica española, no ocurre lo mismo con Acis. En verdad, es muy probable que no haya ningún antecedente literario para el Acis de Cañizares. Este Acis no es el galán valiente típico de la zarzuela, sino un galán asustadizo y afeminado que no se parece en nada a la figura tradicionalmente valiente y heroica que aparece en obras anteriores. En los escenarios españoles, un Acis muy valiente aparece en la comedia *El Polifemo y la Circe* (1630)⁴⁵. Arriesgando su vida para salvar a su amada Galatea, Acis se enfrenta valerosamente al cíclope e incluso amenaza con matarle si le pone una mano encima a Galatea. En *Fieras de celos y amor* (1690) de Francisco Bances Candamo, la primera zarzuela en desarrollar el mito de Acis y Galatea, Acis supera su miedo al gigante y expresa su afán de luchar contra el cíclope para defender el honor de su amada. Con gran valentía, afirma: “Cansado ya del temor / ansioso estoy del peligro”⁴⁶. Representaciones similares de un Acis trágico pero galante también aparecen en otros géneros literarios como en los poemas líricos de Luis Carrillo y Sotomayor (*La fábula de Acis y Galatea*, 1611) y Luis de Góngora (*La fábula de Polifemo y Galatea*, 1613). Pero en la obra de Cañizares y Literes, Acis es cobarde y mujeril. Y como bien observa Díaz Marroquín, el afeminamiento se “considera como el equivalente directo del ridículo”⁴⁷. Esto puede observarse, por ejemplo, al final de la obra cuando el gigante persigue a Acis para matarle. Si bien no sabemos que gestos usaron los comediantes, o si utilizaron ademanes o guiños cómicos, el texto de Cañizares sugiere más comicidad que tragedia. Acis corre huyendo de Polifemo e intenta esconderse de él con la ayuda de los graciosos, que no podrán ayudarle. Acis se lamenta, pero cuando Polifemo le arrincona y Acis no tiene escapatoria, el pastor se hace el valiente diciéndole que era su plan guiarlo a ese sitio para un combate mano a mano. Polifemo se ríe de estas palabras, recordándole que este venía de su “furia temblando”. Y finalmente, unos momentos antes de matarle, se dirige al mortal Acis con los siguientes calificativos: “¡Infeliz, miserable, afeminado, pastorcillo!”⁴⁸.

El libreto de Cañizares también juega con la inversión de los roles de género para subrayar la femineidad de este personaje y reforzar el carácter satírico de la obra. Dos momentos en la zarzuela, en particular, habrían insinuado las intenciones cómicas del dramaturgo. En primer lugar, un

⁴⁵ Véase Mira de Amescua, Pérez de Montalbán, Calderón de la Barca: *El Polifemo y la Circe*, BNE, Res / 83, fol. 26r. En la segunda jornada, el lujurioso Polifemo está a punto de llevarse a Galatea a la fuerza cuando de repente aparece Acis y lo detiene, diciendo las palabras: “Matarete yo primero”.

⁴⁶ Francisco Bances Candamo: “Zarzuela *Fieras de Celos y Amor*. Fiesta que se representó a sus majestades, en celebridad del nombre de las augustísimas reinas de España, madre y reynante, Doña Mariana de Austria y Doña Mariana de Neoburg”, *Poesías cómicas, obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo. Tomo segundo*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722, p. 176. BNE, 3 / 23671 V.2.

⁴⁷ L. Díaz Marroquín, “La nieve arder’...”, p. 447.

⁴⁸ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 210, vv. 1813-1815. No conozco ninguna otra zarzuela de la época en que se caracterice al galán de la obra como a un “afeminado”.

topos literario –que encontramos en el amor cortés medieval, la lírica renacentista y, luego, en la zarzuela mitológica– está irónicamente distorsionado: el del varón enamorado de la imagen de una mujer hermosa e inalcanzable. En lugar de que Acis se enamore del retrato de una mujer, como lo hacen sus homólogos en otras zarzuelas (por ejemplo, en *Selva encantada de amor*, *El imposible mayor en amor le vence amor* y *Veneno es de amor la envidia*), Cañizares hace que Galatea se enamore de una pintura del pastor Acis⁴⁹. Esta inversión del rol de género, en la que el personaje femenino asume el rol de amante masculino, y el personaje masculino el rol del objeto amado, se acentúa aún más en una variación del mito. En la fábula de Ovidio, una vez establecida la relación amorosa entre los dos personajes, Galatea descansa en el regazo de Acis, pero en Cañizares es Acis quien descansa en el regazo de Galatea⁵⁰. Este cambio sugiere que Galatea ha asumido el rol protector tradicionalmente asociado con varones fuertes, mientras que Acis, simbólicamente, se ha convertido en el que necesita protección. En otras palabras, al entregar su cuerpo al cuidado de Galatea, Acis se convierte en la figura protegida comúnmente asociada a los personajes femeninos.

Además, Acis no es interpretado por el primer galán de la compañía teatral, como era costumbre en el teatro español. En cambio, lo interpreta una de las terceras damas que, como bien sabemos, hacían los roles cantados de las deidades masculinas y femeninas. Por lo tanto, además de hablar, este personaje masculino mortal, interpretado por una mujer, canta, contrariamente a las convenciones establecidas. El canto de Acis, paradójicamente, contribuye al afeminamiento del personaje. En la primera jornada, el público no lo ve, pero escucha por primera vez a Acis cantar la tonada con estribillo “Ay de aquel que desprecia”, un lamento amoroso en el cual describe su pena por Galatea (esta eventualmente corresponderá a su amor). Los personajes sobre la escena comentan el lamento y el pastor Tíndaro –un personaje hablado e interpretado por un hombre, como era lo habitual– compara a Acis con una figura mitológica femenina, anunciando que “no hay que hacer caso de sus ecos pues, sirena de estos valles, muchos días ha que en ellos se lamenta”⁵¹. Esta supuesta “sirena” cantará en la segunda jornada un segundo y último lamento que, si bien no es enteramente chistoso, ya que ocurre en un momento de fatalidad, contiene matices humorísticos e inusuales para el género.

⁴⁹ Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, pp. 169-171, vv. 609-658. Al texto de Galatea, “Que ha de llorar quien suspire”, le sigue una *arietta* “Muda copia, que estrella enemiga” en la cual la ninfa canta al retrato. Esta alteración del mito no parece ocurrir en ningún otro texto de la época.

⁵⁰ Como observa Leal Bonmati, esto también ocurre en el relato del mito en *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624) de Lope de Vega. Véase M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 34.

⁵¹ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 158, vv. 253-256. El manuscrito de Cuéllar (BNE Mss / 14605/6) indica que Juan Álvarez hizo de Tíndaro.

Los versos y la acción dramática que anteceden este lamento trágico se prestan a una interpretación más bien cómica. Aplastado por la piedra que le arrojó encima el gigante, Acis intenta moverse, pero sin éxito, y entonces le pide a Galatea que mueva la piedra –lo que no puede hacer ni esta, ni ninguna otra ninfa. Al verse a punto de morir, el pastor machacado decide que, como un cisne, cantará para despedir su vida⁵². De esta manera vemos como Cañizares resalta el canto de Acis, quien empieza la zarzuela cantando como una sirena, y muere al final de la obra cantando como un cisne. Este segundo lamento de Acis, como el primero, se aparta de los lamentos tradicionales del género, pues, como se ha visto, es un personaje masculino mortal (y no una deidad) el que lo canta⁵³. Además, es especial por dos motivos⁵⁴. En primer lugar, recordemos que, en el relato de Ovidio, es Galatea quien lamenta la muerte de su amado. Además, la música de Literes es inusual dentro de los lamentos tradicionales de las zarzuelas, ya que no se parece a casi ningún lamento teatral de este período. Es uno de los pocos, sino el único lamento de esta época, que carece de una estructura formal reconocible normalmente asociada con este género. No es ni una tonada, ni un estribillo, ni un aria *da capo*, sino, como se indica en el manuscrito musical, un “recitado” que, en cierto modo, se asemeja a los lamentos al estilo italiano que cantan los personajes femeninos en obras más tempranas, como, por ejemplo, el recitado de la ninfa Canente “Crédito es mi decoro” en la tercera jornada de la fiesta cortesana *Pico y Canente* (1656) de Luis de Ulloa y Pereira⁵⁵. Es posible que Literes tuviera la intención de crear un lamento que fuera de naturaleza más “femenina” y, por lo tanto, más acorde con la inusual descripción que hace Cañizares del pastor. Por otro lado, también es posible que Literes quisiera resaltar la fineza de Acis con un lamento en recitativo, y así contrastarlo con el lamento en coplas y estribillo del torpe cíclope que aparece al comienzo de la segunda jornada.

En su recitado, Acis consuela a la ninfa con la promesa solemne de que la muerte no interrumpirá su amor por ella y que su devoción permanecerá eterna e inmutable. El pastor canta los siguientes versos:

⁵² Acis: “Pues ya que tengo la dicha / de que, oprimido a su basto / rigor, me deje el aliento / a tu vista y en tus brazos, / cisne he de ser que despide / su amable vida cantando”. M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 212, vv. 1861-1866.

⁵³ Las excepciones en esta convención son las zarzuelas enteramente cantadas, *Apolo y Dafne* y *Selva encantada de amor*, donde también encontramos pastores (interpretados por mujeres) que cantan.

⁵⁴ Existe una zarzuela de la época, también de Literes y de Cañizares, en que muere un personaje y este personaje es Semele en *Júpiter y Semele* (1718). Mientras muere quemada, este personaje femenino mortal se queja, pero no canta lamento, ya que es un personaje mortal. Su sufrimiento es apropiado por una deidad masculina, Júpiter (interpretado por una mujer). Es este quien canta los lamentos en esta obra.

⁵⁵ Este lamento se escribió en el estilo italiano, a pedido del ingeniero y escenógrafo italiano Bacio del Bianco. Véase Louise K. Stein: “La plática de los dioses”, *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 1986, pp. 49-50.

Quédate en paz, ¡oh, divina
 Galatea!, que los hados
 que me usurpan lo que vivo,
 no podrán lo que idolatro;
 eterna el alma y eterno
 el amor que te consagro
 llevo conmigo, pues, yo...,
 mas... que al fiero obstinado
 tesón que me ahoga, va
 tan poco a poco faltando
 la voz que del eco quiere,
 formar otro acento el labio
 y el paroxismo, el delirio,
 el frenesí y el letargo,
 que no pudiendo aunque más
 forcejo, aunque más batallo,
 resistir a lo que siento,
 me sofoca lo que hablo.
 ¡Ay, Dios! ¡Mi bien!⁵⁶.

El lamento, en compás binario y en Si menor, exhibe ciertas características musicales asociadas con el género, como son las numerosas “pausas” en el canto, las cuales contribuyen a crear la ilusión de que Acis, o bien suspira, o bien se está quedando sin aliento, como se ve, por ejemplo, en los compases 12–13 correspondientes a las líneas 9 a 11 en el texto (ejemplo 2).

ACIS
 na - do te - són que me a - ho - ga va tan po - co a
 Ac.
 14
 po - co fal - tan - do la voz que del e - co quie - re for - mar o - tro a-

Ejemplo 2. Acis: “Quédate en paz, o divina Galatea” (cc. 12-16)

⁵⁶ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 212, vv. 1869-1887.

La primera estrofa del lamento es particularmente sorprendente, ya que las palabras de *Acis* se despliegan sobre una secuencia de quintas descendentes (como vemos en los compases 6-10, en el ejemplo 3), normalmente asociadas con lamentos que incluyen invocaciones a los elementos (aire-tierra-fuego-agua) o a las deidades. Aquí conviene recordar el significado del círculo de quintas como emblemático de la perfección de armonía celestial o universal. Según Louise Stein, la armonía perfecta y consonante de este círculo le permite al personaje lamentarse en sintonía con el universo que le rodea, y dirigirse a las deidades o a los elementos que este invoca usando el mismo lenguaje perfecto y consonante⁵⁷. Este personaje, que por lo general pide ayuda o piedad, así como, también este tipo de “lamento/invocación”, es recurrente en el teatro musical de la era de Calderón, aunque también se encuentra en obras más tardías⁵⁸. En el lamento de *Acis*, sin embargo, no hay una invocación. El uso de esta secuencia melódica debería entenderse, por lo tanto, como una alusión a la armonía celestial evocada tradicionalmente en el “lamento/invocación”. Como tal, esta secuencia musical ilustra el amor perfecto y armonioso de *Acis* al mismo tiempo que refuerza su promesa de amor eterno. En comparación al vulgar lamento de Polifemo que simboliza el nivel inferior del amor terrenal, el lamento de *Acis* ejemplifica el nivel superior del amor celestial. La lectura de Leal Bonmati del tema del amor en la zarzuela refuerza esta interpretación. Según esta investigadora, los dos heroicos amantes encarnan el ideal o “amor auténtico que obedece a la razón y [así] constituye el verdadero matrimonio –alegoría de la unión de Felipe V con la reina María Luisa– mientras que el amor de Polifemo es apasionado, posesivo –monstruoso– y no representa el amor verdadero”⁵⁹.

⁵⁷ L. K. Stein: *Songs of Mortals...*, pp. 240-243.

⁵⁸ Por ejemplo, el lamento de Enone “Peces, fieras, aves” en *Los juegos olímpicos* (ca. 1672) de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Véase L. K. Stein: *Songs of Mortals...* p. 287. Los lamentos que incluyen invocaciones en obras más tardías a veces presentan características musicales diferentes. En el “lamento / invocación” de Scylla, “Ondas, riscos, peces, mares” en *Veneno es de amor la envidia* (1711), por ejemplo, la característica musical más significativa ya no es el círculo de quintas, sino el tetracordio descendente.

⁵⁹ M. R. Leal Bonmati: *José de Cañizares...*, p. 114.

ACIS

Ac.

Qué-da-te en paz o di-vi-na Ga-la-te-a que los ha-dos que me-u-sur-pan lo que

vi-vo no po-drán lo [que j-do-la - tro, e-ter-na el al-ma y e-ter-no el a-

mor que te con-sa-gro lle-vo con-mi-go pues yo, mas] ay que al fic-ro obs-ti-

Ejemplo 3: Acis: “Quédate en paz, o divina Galatea” (cc. 1-11)

Conclusión

Tras su debut en la corte, *Acis y Galatea* pasó a los corrales y se convirtió en una de las zarzuelas más exitosas de principios del siglo XVIII. Su fama, diría yo, se debió en gran parte a haber sorprendido con su originalidad y su humor. Mientras que todas las zarzuelas mitológicas de la época tratan sus mitos de manera seria, aunque siempre agregando matices humorísticos a manos de los graciosos, *Acis y Galatea* enfatiza el aspecto burlesco de la obra, más que el trágico, al crear un mundo de parodia a través de su texto y su música, su inusual distribución de roles, y la distorsión de ciertos topos literarios recurrentes en el género.

Un factor que ayudó a su éxito es precisamente el quiebre de convenciones en los personajes, lo cual lleva a una distribución inusual de las líneas habladas y cantadas, específicamente en las del pastor Acis. Louise Stein y José Máximo Leza interpretan este fenómeno, y, en particular, la inclusión de elementos como el aria *da capo* incorporada al personaje de Acis, como “una ruptura en la convención que reservaba la elaborada canción solista para las deidades y personajes sobrenaturales” que puede insinuar una transformación en el género⁶⁰.

⁶⁰ Louise K. Stein, José Máximo Leza: “Opera, Genre, and Context in Spain and its American Colonies”, *The Cambridge Companion of Eighteenth-Century Opera*, Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti (eds.), Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press, 2009, p. 252: “a breakdown in the convention that reserved elaborate solo song for the deities and supernatural characters” (traducción de la autora). Acis canta dos arias *da capo* con recitativo: “Divina Galatea / Ten, ninfa, piedad” (1.ª jornada) y “Qué poco a asustar llega / aunque contra mí indignado” (2.ª jornada).

Si bien esto es posible, quisiera sugerir que esta denominada “ruptura” es más bien el resultado de la naturaleza satírica de la obra. En mi opinión, las aparentes anomalías en *Acis y Galatea* fueron pensadas por el libretista y el compositor y fueron entendidas por el público como comentarios satíricos respecto de las convenciones y matices culturales articulados en el género. *Acis y Galatea* fue, en parte, desarrollada como una parodia de la zarzuela mitológica, y esta parodia se basó principalmente en ridiculizar a los enamorados de Galatea y, en particular, en feminizar el personaje de Acis.

Bibliografía

- ACUÑA, María Virginia: *The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)*, tesis doctoral, Universidad de Toronto, 2016.
- : “Sobbing Cupids, Lamenting Lovers, and Weeping Nymphs in the Early Zarzuela: Calderón de la Barca’s *El laurel de Apolo* (1657) and Durón and Navas’s *Apolo y Dafne* (ca. 1700)”, *Bulletin of the Comediantes*, 69, 2, 2017, pp. 69-95 (doi:10.1353/boc.2017.0024).
- : “Love Conquers All: Cupid, Philip V, and the Allegorical Zarzuela During the War of the Spanish Succession (1701-16)”, *Eighteenth-Century Music* 15, 1, 2018, pp. 29-45 (<https://doi.org/10.1017/S1478570617000380>).
- : “‘May She Who Was Once Beautiful Be Transformed into a Monster’: Magic and Witchcraft” in *Veneno es de amor la envidia* (Madrid, 1711)”, *Early Music*, 48, 3, 2020, pp. 377-390 (<https://doi.org/10.1093/em/caaa047>).
- ÁLVAREZ, María Consuelo; IGLESIAS, Rosa María: “La recepción de *Met.* 13, 75-987 en libretos de ópera”, *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 26, 2013, pp. 231-265.
- ANGULO DÍAZ, Raúl: *La música escénica de Sebastián Durón*, Oviedo, Codalario Ediciones, 2018.
- ARELLANO, Ignacio; GARCÍA VALDÉS, Celsa; MATA, Carlos; PINILLOS, María del Carmen (eds.): “Introducción”, *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 9-36.
- BUSSEY, William: *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1750*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía: “‘La nieve arder’. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*”, *Revista de Literatura*, 66, 132, 2004, pp. 431-463.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (ed.): *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral: la comedia de ll’arte en la España de Felipe V*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007.
- : *La comedia de magia*. Duendes son alchahuetes y el espíritu Foletto, de Antonio de Zamora; El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, de José de Cañizares, Madrid, Fundamentos, 2008.
- ESPIDO-FREIRE, Milagros: “Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII”, *Campos interdisciplinarios en la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona 25-28 de octubre de 2000*, Begoña Lolo Herranz (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1137-1151.
- FLÓREZ, María Asunción: *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, vol. 1, 2015.

- : “Paula María Rojas”, *Diccionario Biográfico electrónico*, (<https://dbe.rah.es/biografias/83945/paula-maria-rojas>).
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos; MARTÍN, Celia: “El canto de los graciosos en la zarzuela mitológica entre 1658 y 1721: un estudio desde el libreto”, *Hipógrafo*, 9, 1, 2021, pp. 69-85 (<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.06>).
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed.): *Antonio Literes: Acis y Galatea. Zarzuela en dos actos*, Madrid, SGAE / ICCMU, 2002.
- HUERTA CALVO, Javier: *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 1995.
- HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio; PONCE CÁRDENAS, Jesús (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.
- KAMEN, Henry: *Philip V of Spain: The King who Reigned Twice*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- LEAL BONMATI, María del Rosario (ed.): *José de Cañizares: Acis y Galatea*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- LEZA, José Máximo: “L’aria col da capo nella zarzuela spagnola mettà del Settecento”, *Musica e Storia*, 16, 3, 2008, pp. 587-613.
- : *La música en el siglo XVIII. 4. Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: “‘En la música italiana / y castellana en la letra’. La llegada del estilo italiano al teatro palaciego de Felipe V (1720-1724)”, *Dieciocho*, 31, 1, 2008, pp. 7-22.
- (ed.): *Las amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides de José de Cañizares*, Madrid, Iberoamericana, 2018.
- MATA INDURÁIN, Carlos: “El gobernante ridículo: la figura paródica del poderoso en la comedia burlesca anónima del Comendador de Ocaña”, *Teatro y poder, VI y VII Jornadas de Teatro*, Aurelia Ruiz Sola (coord.), Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 253-266.
- : “El ‘noble al revés’: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro”, *Literatura. Teoría, Historia, Crítica*, 6, 2004, pp. 149-182.
- : “The Burlesque Comedy of the Spanish Golden Age: Parody, Nonsense, and Carnival”, *Hipógrifo*, volumen extraordinario, 1, 2018, pp. 79-95 (<https://doi.org/10.13035/H.2018.extra01.07>).
- RODRIGUEZ, Iara Luzia: “Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes de 1708”, *Per Musi*, 31, 2015, pp. 300-321.
- SÁEZ, Daniel Martín: “La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política”, *Revista de Musicología*, 41, 1, 2018, pp. 41-77.
- STEIN, Louise K.: “La plática de los dioses”, *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 1986.
- : *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

- : “‘Este nada dichoso género’: la zarzuela y sus convenciones”, *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero, 1995*, María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas” / Universidad de Valladolid, 1997, pp. 185-217.
- STEIN, Louise K.; LEZA, José Máximo: “Opera, Genre, and Context in Spain and its American Colonies”, *The Cambridge Companion of Eighteenth-Century Opera*, Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti (eds.), Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press, 2009, pp. 244-269.
- TORRENTE, Álvaro: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- VAREY, J. E.; DAVIS, Charles: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1992.

Recibido: 26-1-2022

Aceptado: 30-4-2022