

«LA NIEVE ARDER»

La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*

LUCÍA DÍAZ MARROQUÍN
State University of New York
Universidad Complutense de Madrid

La zarzuela *Acis y Galatea*, con libreto de José de Cañizares y partitura de Antonio Literes, fue representada por primera vez el 18 de diciembre de 1708 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el veinticinco aniversario del rey Felipe V. La puesta en escena tuvo lugar ante un público cortesano tan aficionado a las representaciones teatrales como a permanecer al tanto de las innovaciones estéticas que tenían lugar en la vecina Italia, en un momento en el que este país representaba el centro del prestigio político e intelectual. Con la intención de complacer a este público, a partir de la primera mitad del siglo XVII los autores de libretos dramáticos puestos luego en música habían comenzado a imitar a los italianos resucitando en sus comedias temas procedentes de la historia antigua y de las leyendas de héroes y dioses reelaboradas a partir de la mitología griega o romana y difundidas a través de las *Metamorfosis* de Ovidio o a través de las diferentes revisiones de ésta y otras obras sobre mitología que llevaron a cabo los humanistas italianos y españoles¹.

Este *Acis y Galatea* que *pone en música* Antonio de Literes es una versión de la misma fábula también tratada por otros autores barrocos de *dramas en música* como Georg Friedrich Haendel o Jean Baptiste Lully. En esta versión participan los tres personajes protagonistas que ya apare-

¹ En su estudio de la obra de Góngora, Dámaso Alonso sigue las huellas del mito de Galatea en la literatura anterior a su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Alonso se refiere, por ejemplo, a las principales revisiones italianas de las *Metamorfosis* de Ovidio y a las re-elaboraciones del mito de Acis, Galatea y Polifemo en la tradición poética española anterior a Góngora (Garcilaso, Barahona de Soto, Gálvez de Montalvo, Carrillo de Sotomayor). Dámaso ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*(1960). Madrid: Gredos, 1985: 142-158.

cían en la versión de Ovidio: la ninfa Galatea, el gigante Polifemo y el pastor Acis. Los tres protagonistas aparecen rodeados por una serie de personajes menores que figuran citados así en el inventario de *dramatis personae*: Tíndaro (pastor); Doris (napea); Glauco (dios del mar); Tisbe (graciosa); Momo (gracioso); Telemo (barba); coro del mar; coro de Galatea; zagales². Entre los últimos, la convencional pareja de graciosos, Momo y Tisbe, contribuye con su tipo de humor y con su discurso musical y gestual a dar un aspecto *hispanico* a una obra que, todavía en 1708, a pesar de que había transcurrido cerca de un siglo desde la primera representación de una ópera en España³, podía considerarse perteneciente a la categoría del experimento expresivo, en relación con las convenciones propias del mucho más asentado teatro cortesano barroco o con las de la comedia de corral.

La elección de temas mitológicos como motivo para la composición de *dramas en música*, se tratara de fábulas, tonos humanos, comedias mitológicas provistas de secciones musicales o zarzuelas —es decir, dramas totalmente *puestos en música* o sólo parcialmente cantados— resultaba habitual desde hacía casi un siglo en el contexto dramático español. Era una práctica imitada de los primeros compositores de ópera en Italia, desde Jacopo Peri hasta Claudio Monteverdi, quienes tomaban también como modelo para sus composiciones las historias míticas, así como otras que narraban en clave idealizada los encuentros y desencuentros amorosos entre pastores y ninfas. A pesar de tratarse de un género dramático transnacional, las particularidades del tipo de drama operístico que acabó representándose en cada país dependieron, en gran medida, del tipo de sustrato escénico que actuara como soporte de la recepción. En España, los compositores y autores de libretos se enfrentan con la particularidad del gusto por un teatro que resultara *verosímil* según las coordenadas *decoroso-afectivas* de un público más acostumbrado a los dramas de honor que a los largos parlamentos cantados plagados de referencias éticas y afectivas, así como de sofisticaciones retóricas en los terrenos textual, musical y visual. El *decorum* del teatro español, derivado de la tradición poética aristotélica a través del filtro de los escritos de los comentaristas italianos del siglo XVI y sumamente influido además por la teoría retórica clásica,

² La lista procede del inventario de *dramatis personae* de una de las fuentes: *E: Mn Ms/14605* n. 6; en la otra fuente *E: Mn Ms/ 15207*, los personajes aparecen citados en los siguientes términos: Azis (galán); Galatea (diosa marina); Polifemo; Doris (napea); Glauco (dios del mar); Tisbe (graciosa); Momo (gracioso); Nerea y ninfas; Tíndaro (pastor); coro de Galatea; Telemo (barba); zagales.

³ *La selva sin amor* de 1627, con libreto de Lope y música de Philipppo Piccinini y, secundariamente, de Bernardo Monani, está considerada como *la primera ópera española*. Acerca de las circunstancias en las que se desarrolló su composición y puesta en escena, véase Louise STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. Oxford: Clarendon Press, 1993: 187-205.

responde así a la atribución de determinados códigos (textuales, musicales, de apariencia física e incluso gestuales⁴) a ciertos tipos dramáticos, y no a otros⁵. Según las convenciones de la comedia hispana, los autores de textos dramáticos como el que da pie a *Amor aumenta el valor* llevan a con-

⁴ En *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Evangelina Rodríguez Cuadros lleva a cabo un análisis del tratamiento del gesto físico y del movimiento con valor retórico desde el rito y la liturgia medieval hasta los tratados de quironomía del siglo XVII. A falta de manuales de interpretación históricos, su estudio resulta imprescindible para poner en pie cualquier compendio técnico virtual que pueda ayudar a la recuperación y puesta en escena en nuestros días de las obras dramáticas y dramático-musicales del Siglo de oro. Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998: 313-418.

⁵ En el contexto de la retórica barroca heredera de la tradición humanista, es Luis Alfonso de Carvallo, en su metafórica obra *Cisne de Apolo*, plagada de referencias a tratadistas inspirados en el platonismo y la doctrina afectiva, quien se convierte en el gran teórico de la teoría del *decorum* heredado de la preceptiva retórica y poética clásica. Así por ejemplo, dirimen la cuestión los personajes que participan en diálogo:

«Carvallo.—Difíciloso se me hace de creer que el Poeta esté obligado siempre a guardar este decoro siguiendo la verdad, porque no todos los mozos son livianos, ni maduros todos los viejos, ni siempre las mujeres son mudables, ni los hombres son constantes, ni el señor siempre manda, ni el criado obedece, ni el francés siempre mo-híno, ni el español soberbio, y el triste algunas veces disimula su tristeza, y su cólera el colérico reprime, y el cristiano trata algunas veces de la ley del moro y al contrario.

Lectura.—Razón tienes en eso, pero advierte que comúnmente es lo que dije ansí, y lo que al contrario como tú dices sucede es contra el orden común, lo uno natural y lo otro casual. Por lo cual el Poeta en las cosas que a su albedrío fingiere debe guardar el decoro que hemos dicho de las personas, porque el arte es imitadora de la naturaleza. Pero escribiendo cosas verdaderas, o fingiéndolas por causa de ejemplo, o algún otro particular respecto, si hallare al mozo de sano y prudente consejo, y al viejo loco y enamorado, al hombre inconstante y a la mujer fuerte, forzoso lo ha de pintar así, aunque sea contra el decoro que naturalmente se debe guardar, que entonces no es por defecto de la arte, sino por el sucesso acaecido fuera del común orden y costumbre, y es lícito entonces al Poeta significarlo algunas veces ansí, y aun importante, porque no entiendan que es yerro suyo, como hizo porque no entendiesen que le atribuía esto por no saber el decoro, que era pintalla brava y mal acondicionada, significó ser contra el común costumbre de las suegras:

De las personas mira sus naciones,
sus edades y género y afecto,
sus estados y seta y religiones.
Sea el mozo liviano, sea discreto
el viejo, sean otras las razones
del pastor que del docto, el hombre recto
y fácil la mujer, distinga el moro,
del cristiano, y los siervos del decoro».

Luis Alfonso DE CARVALLO, *Cisne de Apolo*. ed. Porqueras Mayo, Alberto. Kassel: Reichenberger, 1997: 318-319.

Sobre las nociones de decoro y convención escénica, véase Ignacio ARELLANO, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999 (especialmente pp. 52-58).

vivir sobre el escenario a personajes «elevados» junto con sus criados o con personajes mitológicos menores. De acuerdo con la preceptiva aristotélica recogida en innumerables tratados compuestos en toda Europa, entre ellos el *Arte nuevo* de Lope, la división de los personajes en *mejores* y *peores* en el drama musical resulta estricta⁶. Los primeros, ya fuera bajo la apariencia de dioses o bajo la de señores de cualquier especie, serían capaces de experimentar y expresar afectos nobles, mientras que los segundos se mostrarían más proclives a la risa fácil y a la expresión de las pasiones y defectos ajenos a las coordenadas del *decorum* y de la *mesura*, aunque plenamente coherentes con la noción hispánica de lo verosímil. El mismo Lope de Vega, influido por la tradición retórica humanística en su vertiente ciceroniana —o pseudo ciceroniana⁷— a través de Robortello, se había referido en su *Arte nuevo de hacer comedias* a su pretensión de «Imitar las acciones de los hombres/ y pintar de aquel siglo las costumbres»⁸. Y esta forma de *μίμησις* en el contexto de la retórica escénica, la imitación de las acciones de los hombres que Lope recomendaba, podía darse tanto en el contexto de la vida cortesana como en el del resto de los estratos sociales a los que pertenecía el público que asistía a las representaciones teatrales⁹. Es decir, que en el teatro del XVII habría espectadores

⁶ En la *Poética*, 47 a. 27-28, Aristóteles describe la danza como capaz de imitar caracteres, acciones y pasiones. Sin embargo, no todas las formas de imitación coinciden en sus rasgos ni en su propósito. Así, los hombres imitados pueden ser *mejores*, *iguales*, o *peores*, lo que dará lugar a una diferencia de género poético que va de lo trágico a lo cómico (ARISTÓTELES, *Poética*. 48 a. 15-16). A pesar de su clara conciencia estamental, evidente en obras como la *Política*, Aristóteles se refiere aquí a la diferencia de condición «en cuanto al vicio». A partir del siglo XVI, los comentaristas italianos y sus receptores españoles retoman el tópico de la diferenciación de géneros en función de la naturaleza de los hombres imitados. Véase, en este aspecto, el comentario de Antonio García Berrio a las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, directamente inspiradas, a su vez, en los comentarios de Robortello a la *Poética* de Aristóteles. (Antonio GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista*. Madrid: Taurus, 1988: 58-59).

⁷ La que se conoce como definición ciceroniana resulta ser una atribución a Cicerón por motivos de *auctoritas* de la que lleva a cabo Donato en su comentario a Terencio: «Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis». Cf. Antonio GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*. Madrid: Taurus. 1988: 376.

⁸ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo...* (vv. 52-53). Cita expresamente a Robortello, revelando así un conocimiento directo en los versos 142-144 y 350 (pp. 290 y 299 de la edición de Juana de José Prades). Cf. José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975-1986: 395.

⁹ Acerca de la convivencia de clases sociales en las representaciones teatrales del Siglo de Oro y de la comprensión del teatro barroco español como producto económico y social, véase José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch, 1978. Véase también, sobre el concepto y los efectos de la «promiscuidad estamental» en el teatro, José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975-1986: 475 y ss.

que pretenderían ver reflejado un ideal heroico al que aproximarse, heredero indirecto de la tensión dramática característica de la tragedia clásica¹⁰, mientras que una gran cantidad del público preferiría descubrir sobre el escenario figuras y vicios en los que pudiera llegar a reconocer sus limitaciones morales o sociales y frente a los que pudiera ejercer la catarsis de la risa¹¹. La primera posibilidad se daría en el drama mitológico, en la comedia de santos, o en el teatro de tema religioso, especialmente en los autos sacramentales. La segunda correspondería a la comedia. Pero entre estas dos posibilidades ¿dónde quedaría el drama cortesano?

El teatro dramático-musical de los siglos XVII y XVIII es uno de los ámbitos en los que las influencias italianas penetran en España con mayor intensidad. Las puestas en escena de las primeras representaciones operísticas en España, las que siguieron a *La selva sin amor* (1627), no fueron, de hecho, acontecimientos marcados por la cadencia natural del progreso intelectual, sino por intervenciones políticas directas¹². Si el público que asistía a las representaciones que se celebraban en el teatro de la Cruz o el teatro del Príncipe podía encontrar los modelos dramáticos italianos ajenos al código estético de la comedia de capa y espada, el público cortesano que pudiera asistir a la representación de obras dramático-musicales

¹⁰ Más allá de recursos mnemotécnicos elementales, como los que clasifican de tragedia o comedia una obra según las características de su final, Aristóteles en su *Poética* definía la tragedia y la comedia en función de si representaban la vida de los «hombres superiores» o los «hombres inferiores» con respecto a los «hombres de la realidad». Cf. Arist. Poét. 1448 a.

¹¹ Sobre el fenómeno de la risa en el teatro español, véase Javier HUERTA CALVO, *El nuevo mundo de la risa*. Palma de Mallorca: Oro Viejo. 1995. Acerca de la formación quinientista de una teoría de la comedia virtualmente complementaria con la descripción aristotélica de la tragedia, véase la explícita e ilustrativa edición de María José Vega Ramos de la obra del comentarista italiano Robortello: Francisco ROBOTELLO, *La formación de la teoría de la comedia*. ed. y trad. María José Vega Ramos. Madrid: Universidad de Extremadura, 1997 (ed. bilingüe).

¹² El fenómeno de la intervención política para influir en la representación de obras dramático-musicales en un determinado país aparece de manera poligenética en la Europa de los siglos XVII y XVIII. Así, por ejemplo, en Francia es el Cardenal Mazarino, de origen italiano, el que manda venir a compositores de este país, como Rossi o Cavalli, para que pongan en escena en él sus primeras óperas (véase Robert FAJON, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*. Genève-Paris: Slatkine, 1984). En España, las primeras gestiones para la representación de espectáculos similares a los que venían representándose en Italia desde hacía tiempo tuvieron lugar a principios del reinado de Felipe IV, y en ellas participaron de manera especialmente activa el escenógrafo Cosimo Lotti, el secretario de la delegación toscana Bernardo Monani y el también miembro de la delegación Esau dal Borgo. En 1984, Shirley B. Whitaker publicó la entonces recién descubierta correspondencia con los diplomáticos florentinos acerca de los primeros experimentos operísticos en España. Shirley B. WHITAKER, «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1985): 43-66.

como *Viento es la dicha de amor*, *Amor aumenta el valor*, o la misma *Acis y Galatea* celebraría precisamente la relación de su teatro con el que se representaba en Florencia o Venecia. Sin embargo, existía un aspecto en el que el público español no acababa de apreciar por completo la influencia italiana, y éste era el de la presencia del *stile recitativo*¹³.

Además de aparecer presente en el tema de los libretos, la influencia italiana sobre las obras dramático-musicales compuestas por los autores españoles iba a manifestarse en un rasgo: la presencia de música a lo largo de toda la comedia, y no sólo en aquellos momentos en los que pudiera servir para diluir la tensión dramática o para proporcionar más color e incluso *verosimilitud* —en la acepción que la tradición dramática hispánica concedía a este término— a una determinada escena. En los primeros tiempos del desarrollo de la música como parte del discurso dramático español, un ejemplo típico de este recurso habían sido los pasajes musicales que acompañaban las obras de Lope de Rueda o el cantar que aparece en el acto tercero de *El caballero de Olmedo*, que aparentemente debía resonar desde fuera del escenario a la manera de augurio. En las obras de diversos autores, las direcciones escénicas que se refieren a la presencia de música e instrumentos musicales en escena (o detrás del tablado, más allá de la vista del público) aparecen de manera omnipresente. En *Fuenteovejuna*, por ejemplo, Lope menciona específicamente a campesinos cantando para celebrar una boda y la llegada de los reyes; en *La dama boba* dos personajes interpretan una danza cortesana en escena; Cervantes, por su parte, demanda en *Pedro de Urdemalas* guitarras e instrumentos de percusión, además de esas *gaitas zamoranas* que, según Paz Gago, se parecen más a una zanfoña (instrumento con caja de madera y cuerdas de tripa que frotan unos cilindros giratorios accionados mediante una manivela) que al instrumento de viento que el nombre de *gaita* podría sugerir a primera vista¹⁴. Trompetas, flautas, gaitas, guitarras, harpas y toda clase de instrumentos de percusión aparecen en las obras dentro o fuera de escena, interpretando obras musicales o, como en *El cerco de Numancia* de Cervantes, con el fin de subrayar la entrada de un personaje determinado,

¹³ El *tedio del recitativo* que denuncia Stein en el caso de la recepción española de la ópera italiana no es una actitud exclusivamente española, sino que se dio también en otros países, como Inglaterra y, de manera especialmente extendida en el tiempo, en Francia. En este último país, la intervención directa del Cardenal Mazarino no consiguió convencer a los franceses de que la suya era una lengua apropiada para cantar comedias o tragedias desde el principio hasta el fin. Todavía en tiempo de Jean Jacques Rousseau tuvo lugar una agria polémica, la *Querelle des Bouffons*, en la que los partidos que participaron discutían, precisamente, la propiedad o la impropiedad de la lengua francesa para servir de vehículo textual a la ópera.

¹⁴ José María PAZ GAGO, «“Señora, donde hay música no puede haber cosa mala” (DQ II, 34). “La música en *El Quijote*”». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 361-371.

para dividir la acción dramática o, incluso, con el más prosaico propósito de encubrir el ruido de la maquinaria escénica¹⁵. Sin embargo, así como el público español podía estar acostumbrado a la intervención de la música en la comedia en forma de cantares ocasionales o como recurso destinado a enfatizar determinados momentos, el que se aviniera a seguir una obra cantada de principio a fin, más aún cuando esta nueva estética del *dramma per musica* le había venido impuesta desde otro país, resultaba mucho más inverosímil.

Por mucha que sea la naturalidad con que Literes y Cañizares pretendan desenvolverse entre los recursos textuales y musicales propios de la tradición italiana y la española, la relación del público español con la música escénica parece haber resultado siempre conflictiva. Stein se refiere a cómo a lo largo de los siglos XVII y XVIII e incluso ya en el siglo XIX, el teatro totalmente cantado, es decir, el equivalente de la ópera, no llegó a conseguir capturar la atención del público español. Desde su punto de vista, la ópera en España fue considerada como un género mantenido tan sólo por las élites filo-italianas y promovido por los extranjeros¹⁶. El público español del XVII venía siendo educado en la sujeción a un tipo de poesis teatral que definía la verosimilitud dramática en función de determinadas coordenadas de expresión de la jerarquía social, de las actitudes de género y de las funciones de la palabra en escena muy arraigadas y siempre más cercanas a la preservación del orden establecido en términos de *naturalidad* poética que a su ruptura por medio de artificios discursivos. Este público no terminaba de familiarizarse así con un tipo de teatro compuesto a la manera de la ópera italiana nacida a partir de los distintos modelos iniciales de *dramma per musica*. Para muchos, este tipo de drama no dejaba de ser un modelo forzado en comparación con la tradición hispánica de la *comedia nueva*. Acerca de la actitud del público ante el espectáculo de una comedia totalmente cantada, resulta especialmente descriptivo el conocido prólogo a *La púrpura de la rosa*, con libreto del mismo Calderón de la Barca y partitura de Juan Hidalgo.

La púrpura de la rosa apareció con el subtítulo de «representación música» y el de «fiesta que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela, toda de música». En un principio existía el propósito de representar la obra en el palacio de la Zarzuela, pero finalmente iba a ponerse en escena en el coliseo del Buen Retiro¹⁷. La primera representación tuvo lugar el 17 de Enero de 1660, con el pretexto de celebrar el tratado de

¹⁵ Louise STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford: Oxford University Press, 1993: 20-21.

¹⁶ *Ibid.* 3 y 191.

¹⁷ VAREY, J.E. y N.D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650. Estudio y documentos*. Fuentes para la historia del teatro en España, 3, 4 y 5; London. 1971, 1973 y 1974: 155, 233.

paz firmado entre España y Francia y el inminente matrimonio entre la Infanta María Teresa y Luis XIV. En el diálogo entre los personajes alegóricos Vulgo y Tristeza que antecede a la obra, Tristeza se lamenta de que quizá el público español no fuera a disfrutar una ópera, una comedia completamente cantada, a lo que el Vulgo responde quitando importancia al intento y afirmando que es poco más que un experimento:

No lo será,
Sino sólo una pequeña
Representación; demás
De que no dudo que tenga
En la duda de que yerre,
La disculpa de que inventa.
Quien no se atreve a errar,
No se atreve a acertar...¹⁸

Parece que incluso el mismo Calderón, tan atrevido a la hora de poner en escena sus textos plagados de referencias mitológicas, se sentía temeroso ante la posibilidad de aburrir a su audiencia con una obra «puesta enteramente en música», lo que lo llevaba a pedir disculpas por adelantado a los asistentes a la representación mediante esta especie de *captatio benevolentiae*.

A pesar de las primeras dificultades derivadas del *choque cultural* del discurso italiano con los temas tradicionales del discurso dramático español, la música había convivido con el texto dramático durante más de un siglo cuando llegó el momento de celebrar el aniversario de Felipe V. En 1708, los personajes y recursos expresivos relacionados con la tradición italiana habían llegado a «fragar» con los elementos heredados de la tradición de la comedia de capa y espada. El amplio concepto del *decorum* que regía la composición y la puesta en escena del teatro del Siglo de Oro había conseguido unificar los elementos italianizantes con la estructura y los modelos expresivos típicamente españoles. En el caso de las comedias mitológicas, esta asimilación aparece expresada de una manera especialmente evidente en la convivencia en escena de caracteres pertenecientes al ámbito de los dioses y otras criaturas sobrenaturales, como aquí la ninfa Galatea y el gigante Polifemo, con otros que podrían figurar de manera igualmente «decorosa» en el inventario de *dramatis personae* de cualquier comedia de capa y espada. En este sentido, la pareja de graciosos de la zarzuela *Acis y Galatea* —Momo y Tisbe— se encuentran integrados dentro de la trama dramática y 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, especialmente en las intervenciones de Momo. Incluso

¹⁸ CALDERÓN-TORREJÓN Y VELASCO, *La púrpura de la rosa*.

cuando los personajes menores aparecen sometidos a otros más prestigiosos, como en el caso de la primera intervención del gracioso Momo rindiendo pleitesía ante *su Gigantidez* Polifemo, la escena aparece cargada de connotaciones cómicas. La graciosa Tisbe, a su vez, dialoga e incluso transgrede las barreras del decoro que le impone su condición secundaria en las jerarquías del drama para aconsejar a la enamorada Doris, utilizando para ello elementos retóricos y musicales más cercanos al universo petrarquista que al de la música popular que un día acompañó la comedia nueva. Por otra parte, el mismo Momo incorpora con toda fluidez a sus intervenciones alusiones a los «afectos de temor y cariño, de lisonja y de miedo», mucho más propios de la tradición italianizante de la expresión retórica de los *affetti* que de la española del gracioso de comedia de corral¹⁹. Para aquella parte del público que pudiera apreciar hasta qué punto estas alusiones establecían un puente entre la tradición literaria y escénica castellana y la tradición operística italiana, estos aspectos ofrecerían una posibilidad de traspasar las fronteras estéticas del teatro español en dirección a la que llevaba varios siglos siendo la tradición cultural más admirada e imitada de Europa. Para los que no participaran del gusto por la estética italiana, estos préstamos estéticos cumplirían una función humorística derivada de la ruptura del *decorum* estilístico del teatro cortesano español. En las interpretaciones actuales de este repertorio, depende en todo caso de la discreción del director musical el subrayar uno u otro aspecto. El acompañar las intervenciones de estos personajes con instrumentos propios de su condición *dramático-social*, como los rasgueos de guitarra que subrayan el diálogo «Desgraciado gracioso-Endemoniada ninfa»²⁰, pone de

¹⁹ Como introducción a la *teoría de los afectos*, Martín Moreno propone un interesante recorrido desde algunas de las fuentes clásicas relativas a las posibilidades de expresión de las emociones a través de la música hasta su puesta en práctica en el drama musical español. Antonio Martín Moreno. «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 321-360.

²⁰ Como propone Lopez Banzo en su grabación de la obra de 2001 Literes, *Acis y Galatea*, Perf. L. Casariego, M. Almajano, X. Mejier, ML Álvarez, M. Pardo, J. Ricart. Dir. E. López Banzo. Deutsche Harmonia Mundi, 2001.

Acerca de las posibilidades de restauración del teatro musical barroco y de los caminos que pueden llevarnos a producir significado escénico inteligible hoy en día a partir de este repertorio, más allá de simples retroproyecciones impregnadas de un folclorismo excesivo y anacrónico, véanse los siguientes trabajos del musicólogo y *músico práctico* Luis Antonio González Marín:

— González Marín, Luis Antonio. «Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII». *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Madrid: ICCMU, 1999: 59-78.

manifiesto, por ejemplo, la adscripción del diálogo al entorno popular²¹. Pero el rasgo que definitivamente permite apreciar hasta qué punto se ha configurado un modelo realmente conseguido de integración entre elementos procedentes de tradiciones tan próximas política y estéticamente como la italiana y la española, o la del *dramma per musica* y el teatro hablado, es el hecho de que los mismos graciosos se comuniquen, aunque sea con intención humorística, mediante el discurso italianizante que es el recitativo.

LA RETÓRICA AFECTIVA Y LA NOCIÓN DE PODER EN *ACIS Y GALATEA*

Desde un punto de vista dramático, la obra de Cañizares-Literes es la expresión de un conflicto de poderes: el del gigantesco cíclope Polifemo, que ha visto usurpado su territorio por otra deidad, y el de la ninfa Galatea, venerada por todos en el mismo territorio de Trinacria donde un día reinara y aterrizará a sus súbditos Polifemo. La estructura escénica característica del drama operístico, que confronta sistemáticamente —y estructuralmente— a dos personajes heroicos, protegidos o dominados por personajes más poderosos o más ancianos y dominadores o protectores a su vez de otros que pertenecen al estrato subsidiario de los personajes menores permite expresar de manera mucho más explícita que otros géneros literarios el conflicto de puntos de vista y de competencias dramáticas entre jóvenes

— González Marín, Luis Antonio. «El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración». *Anuario musical*, 48. Institución «Milá i Fontanals». Barcelona: 1993: 1-39.

²¹ Siguiendo la tradición de la retórica organológica establecida desde la Grecia clásica, la división entre aquellos instrumentos que acompañaban las intervenciones musicales de los personajes elevados (violines, flautas, etc.) y los que servían para acompañar a los graciosos (guitarras, chirimfás) resultaba estricta. Los teóricos humanistas que en siglo XVI participan en la *resurrección* de la ópera insisten en esta división basada en la *dignidad* de los instrumentos y asociada al *decoro de la persona*. Así, por ejemplo, Vincenzo Galilei afirma en su *Dialogo della musica antica e della moderna* de 1581: «non sarà alcuno ancora di sana mente, che comparando un suave Gravicimbalo à una Stridule Spinetta, non giudichi questa à comparatione di quello, cosa da trastullo & da giuoco; & così ancora facendo comparatione d'un Organo dolce, sonoro & grave, à un Reale acuto, roco & aspro, ò alle strepitose sordine, avverrà l'istesso. Si vede in oltre che la Viola da gamba, l'Arpa, & molti degli strumenti di fiato che tutto gierno adoperiamo ne musicali gravi & importanti concerti, usargli ancora per trastullo nel balli & danze: ma tra li artefici che gli esercitano in questa & in quella maniera, si può considerare esser l'istessa differenza che mette Platone tra la dignità della Cithara, & il giuoco della Lira (...) che quando Xenofonte dice, che quelli che imparano di sonare la Cithara, guastino la Lira; voglia inferire, che i fanciulli de suoi tempi nel volere imparare di sonare la Cithara, si esercitassero prima nella Lira; (...) ò pur vogliamo dire essere stato attribuito ad Apollo l'inventione della Cithara, & à Mercurio della Lira, per distinguere la qualità delle persone». Vincenzo Galilei. *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*. Florencia: Apresso Giorgio Marescotti, 1581: 61-62.

y ancianos, entre hombres y mujeres y, aunque no sea el caso del drama que analiza este artículo, también entre personajes pertenecientes a estratos sociales superiores e inferiores. Desde esta perspectiva, el discurso de Galatea resulta relevante por ser el de una mujer que se sabe poderosa y que puede, por lo tanto, disponer de sus afectos, incluido el afecto de la ira.

Descifrando el código petrarquista, el idioma de la *élite* cultural hispana del XVII y XVIII²², desde el coro inicial sabemos que las únicas iras que deben temerse en la arcádica Trinacria son «los activos incendios que exhalan los ojos divinos de Galatea». A través de su único ojo, el orgulloso cíclope contempla cómo su pueblo de pastores y zagales ha cedido al señorío de Amor, personificado en el nuevo dominio de Galatea. Polifemo entra así en escena bramando sus androcéntricas diatribas según las cuales su pueblo ha sido pervertido y debilitado al ceder al poder de la hermosa Galatea. Un señorío afectivo que, por alguna razón mucho más cercana al código de sentidos del neoplatonismo italianizante que a la acción dramática propiamente dicha, el gigante asimila al poder de la ninfa:

CORO:

«No hay otras iras que deban temerse
en cielo y en tierra
que los activos incendios que exhalan
los ojos divinos de Galatea»²³.

(...)

POLIFEMO

«Bárbara, débil canalla,
que en vez de cantar proezas de Polifemo espantoso,
voraz hijo de la tierra,
triumfos cantáis de Cupido,
huid de mi airada diestra
antes que a mi ardiente impulso
vivas cenizas del Etna
de mi pecho os lleve el aire
en átomos o en pavesas»²⁴.

Más adelante, el mismo Polifemo terrible que, según la acotación inicial, se presenta vestido de pieles y capaz de arrancar un árbol para utilizarlo como bastón o para reprender a sus súbditos por servir al amor y

²² Acerca de los tópicos de tradición petrarquista en la poesía española, véase Álvaro Alonso de Miguel. *La poesía italianista*. Madrid: Laberinto, 2002: 21-48.

²³ El coro compuesto de tres líneas de triples y una de tenor enuncia por primera vez en estilo silábico con acompañamiento de dos violines y bajo continuo estos versos, que se repiten acto seguido alternados con los parlamentos de Polifemo. Para ésta y para el resto de las citas de la obra, véase José de CAÑIZARES y Antonio LITERES, *Acis y Galatea*. Ed. Luis Antonio González Marín. Madrid: ICCMU, 2002: 5-12.

²⁴ *Acis y Galatea*, 7.

ceder al poder de Galatea, se sirve sin embargo, al final de su parlamento, del delicado código del neo-platonismo petrarquista, mientras se queja cultamente de que no sobreviva, ni entre las esferas celestes, ni tampoco en el paisaje idealizado de la selva, ni un resto de aprecio a las virtudes del brío y el valor, en las que, al menos desde su propio punto de vista, él sí sobresale:

POLIFEMO

(...)

«¿Qué mayor razón queréis,
vuelvo a repetir, que tenga
lo noble de mi coraje,
que escuchar las voces vuestras
cuando ausente de Trinacria,
primero cíclope en ella,
vuelvo a ejercer de Vulcano
la dura, ardiente tarea,
y os imagino a mi culto
júbilos trazando y fiestas,
envueltos os hallo en torpes,
en mujeriles, en necias
supersticiones de amor,
publicando (aún se avergüenza
el ánimo que lo escucha
de que la voz lo refiera):
Que no hay en el azul campo
De esas radiantes esferas,
Que no hay en el verde cielo
de esas matizadas selvas
brío que pueda admirarse,
valor que temerse deba?»²⁵

El discurso del cíclope no es un parlamento ingenuo, sino que, al pronunciarlo, Polifemo está siguiendo prácticamente al pie de la letra el tópico barroco de raíz cancioneril y de larga continuación en los siglos posteriores que establece que el amor es una fuerza superior a la voluntad. Una fuerza cuyo vehículo —y no siempre agente— es la mujer, potencialmente depositaria además de la culpa, y cuyo sujeto paciente es el hombre, quien resulta, por lo demás, inocente de sus actos y palabras tan pronto como se confiesa afectado por la influencia de una fuerza amorosa supuestamente irresistible. Este *amor*, que tanto en el universo cancioneril como en el petrarquista, es pasión ajena a la voluntad humana —en el contexto de la misoginia ambiental, *voluntad humana* como sinónimo de *voluntad masculina*—, capaz de enloquecer, convertir en fiera o, incluso, de *afeminar* a aquellos que siguen su camino, es el mismo demonio que aterroriza al de

²⁵ *Acis y Galatea*, 8.

por sí terrorífico Polifemo. Al criticar el hecho de que sus antiguos súbditos hayan sido convertidos en prisioneros de Amor —otro tópico en el que confluyen la tradición cancioneril y la italiana petrarquista— el cíclope pretende en último término restaurar su orden, acusando a sus vasallos de haber sido *afeminados* por la fuerza de una deidad que, por lo que sabe el espectador en este principio de la primera jornada, no presenta más defecto que el de manifestarse ajena al mismo Polifemo y a su propia área de influencia²⁶.

Así frenético con su pueblo y sorprendido al comprobar que ha perdido su poder, Polifemo pretende subvertir el orden recién establecido, basado en el culto a Galatea y en el sometimiento al imperio de Amor que defiende la ninfa. Y para conseguirlo, al hijo de Poseidón no se le ocurre mejor medio que el de cantar su propio linaje, su enorme apariencia física y su fuerza, para lograr así la subyugación del mismo pueblo que acaba de despreciar por débil y afeminado:

«Cuán más útil os será
convertir vuestras cadencias
en mi aplauso: Hijo soy noble
del monarca que gobierna
el tripartido tridente
con que hiere el mar las tersas
repúblicas de sus aguas

(...)

Y cuando el ser yo quien soy
mis méritos no os dijera,
esta gigante estatura
¿no os explica mi grandeza?
Una montaña de miembros
Soy, que escalando la esfera
a mi tocado le sirven
de plumajes las estrellas»²⁷.

²⁶ Dentro de la tradición hispánica, quizá sea en el teatro de Calderón donde con más claridad aparece reflejado el tópico del amor como enemigo de la heroicidad, la responsabilidad y la condición masculina, en obras como *Fieras afemina amor* o *El mayor encanto amor*. No se trata, en todo caso, de una idea exclusivamente enraizada en la literatura española, sino que cuenta con una tradición anterior en la italiana y de manera remota, en la clásica greco-latina. El mismo mito del héroe, tan capaz y auto-controlado en otros ámbitos de su vida, pero que queda detenido y desorientado —supuestamente contra su voluntad— por la fuerza de un deseo amoroso que escapa a su conocimiento y a su capacidad de resistencia, aparece en mitos como el de la hechicera Circe, presente ya en la Odisea y que luego recogen Calderón y otros dramaturgos y autores de libretos operísticos europeos, directamente o a través de reelaboraciones como el *Orlando Furioso* de Ariosto.

²⁷ *Acis y Galatea*. 9.

Resulta inevitable en este punto recordar las palabras con las que Góngora describe al mismo Polifemo:

«Un monte era de miembros eminente
Éste que —de Neptuno hijo fiero—
De un ojo ilustra el orbe de su frente,
Émulo casi del mayor lucero;
Cíclope a quien el pino más valiente
Bastón le obedecía tan ligero
Y al grave peso junco tan delgado,
Que un día era bastón y otro cayado»²⁸.

El parentesco con el retrato de Góngora resulta todavía más completo al examinar de nuevo la primera acotación de la obra de Literes-Cañizares, que describe a Polifemo, siguiendo la imaginería tradicional del gigante, «vestido con jaquetilla de pieles, peluca grande sobre los hombros, tocado de plumas pardas y blancas y un árbol pequeño en la mano por bastón»²⁹.

Ni el aspecto terrible de Polifemo ni sus amenazas al poder de Galatea conseguirán sin embargo persuadir al pueblo trinacrio de que su dominio resulta preferible al del Amor. Así, mientras el coro sigue recomendándole...

«Suspende las iras
a fin de que veas
que más que el enojo
venció la clemencia»³⁰

... y mientras que la pareja de graciosos, Momo y Tisbe, finge someterse al dominio de «su Gigantidez», rebajando así el tono del discurso de los dioses...

MOMO
Y si acaso como cuentan
su merced ofrendas humanas
admite, cuando se almuerza
dos hombres en estofado
y una mujer en conserva,
aquí le presento una
que, aun lado el asco, en su mesa
pueda zampársela, pues
sólo para asada es buena

²⁸ Dámaso ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid: Gredos, 1985: 409-638. Para un comentario detallado de esta séptima octava de la fábula, véanse las páginas 455-459.

Jesús Ponce Cárdenas desarrolla también un análisis de la fábula de Polifemo y Galatea a partir de pretextos clásicos (Jesús PONCE CÁRDENAS en *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto. 2001: 63-73).

²⁹ Cito según MS/14606 n. 6. En MS/15207 la acotación es, en todo caso, sólo ligeramente diferente.

³⁰ *Acis y Galatea*, 7-11.

TISBE
 Y si su Gigantidez
 gusta de caza de bestias,
 llévese allá a mi marido,
 llevará la mayor de ellas³¹.

... comienza a resonar en escena la voz del que será uno de los personajes principales de la trama: el ambiguo Acis, que, de huida en huida, desempeñará primero el cometido de amado de Doris, para ser después amante y objeto del amor de Galatea³², además de motivo para los celos de Polifemo.

Acis, que juega con la ausencia y la presencia de su propia imagen en escena ya desde la primera jornada de la obra, es en principio sólo una voz que, según la acotación de Cañizares, «canta dentro». Y esta voz anónima que canta más allá del escenario, expresa un augurio que es en realidad la idea seminal que anima las relaciones que se trazarán entre los personajes:

«Ay de aquél que desprecia
 El poder del amor y la belleza»³³

La ambigüedad del personaje de Acis se manifiesta, una vez más, dentro del código del amor *petrarquístamente correcto*, inmerso a su vez en el no menos convencional código del teatro musical barroco. Esta misma ambigüedad salta inmediatamente a la vista independientemente de si nos acercamos a la obra desde un punto de vista historicista, o si consideramos sus posibles re-lecturas y puestas en escena ante los espectadores de nuestros días —cada uno de los posibles *textos B*, en palabras de Díez Borque³⁴— como revisiones igualmente significativas de esta y cualquier otra obra clásica.

En el drama musical español del Siglo de Oro resulta habitual el que actrices cantantes interpreten tanto los personajes masculinos como los femeninos, exceptuando quizá la intervención ocasional de hombres cantantes en el papel de los graciosos. Sin embargo, en una obra en la que, contrariando la práctica teatral corriente en el siglo anterior, el autor de la música no ha dudado en atribuir varios de sus personajes masculinos a voces de hombre —entre ellos el del destacado protagonista de la zarzue-

³¹ *Acis y Galatea*, 12.

³² Acerca de la «sexualidad inquisidora y activa de parte de Galatea» a propósito de la *Fábula...* de Góngora, resultan especialmente interesantes los comentarios de Fernando NAVARRETE, *Los huérfanos de Petrarca*. Vers. española de Antonio Cortijo. Madrid: Gredos, 1997: 256-258.

³³ *Acis y Galatea*, 14-15.

³⁴ José María Díez BORQUE, «Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español». *Lope de Vega: el teatro*. vol. 1. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus. 1989: 249-290.

la, Polifemo— el hecho de que Acis sea interpretado sin embargo por una voz femenina necesariamente tiene que implicar una elección y, por lo tanto, un cierto grado de responsabilidad significativa³⁵. Solamente la consideración del gigante Polifemo —destinado desde un principio a una voz masculina— como un personaje estrictamente ridículo, podría significar que la atribución del personaje de Acis a una voz de mujer no tuviera más valor que el de cumplir con esta convención escénica³⁶. En un repertorio dramático como el de la ópera barroca en sus múltiples denominaciones y manifestaciones nacionales, plagado de confusiones de género y de camuflajes de la identidad tras el efecto de la disimulación seguida de anagnórisis, o incluso tras la simple convención escénica del disfraz, la atribución de un timbre vocal a uno u otro personaje a menudo viene solamente a subrayar la ambigüedad, más que a protagonizarla³⁷.

El código retórico de tradición aristotélica separa las funciones de hombres y mujeres en la sociedad y sobre el escenario en función de una misoginia que, desde la perspectiva de principios del siglo XXI, resulta incomprensible. Este código tiende a atribuir a las mujeres las características más indignas, a no ser que se trate de mujeres que mediante su pasividad o su ignorancia sirvan al progreso de una sociedad creada al servicio y en beneficio del hombre³⁸. Y en una sociedad que no ofrece a las mujeres más caminos aceptables de desarrollo personal que el matrimonio, la maternidad o el convento, ambas posibilidades no sólo resultan limitadas, sino,

³⁵ González Marín, en su edición crítica de *Acis y Galatea*, remitiendo a su vez a Cotarelo, proporciona referencias acerca de la distribución de personajes entre actores y actrices cantantes en las primeras representaciones de la obra (González Marín, 2002).

³⁶ En la tradición operística italiana contemporánea a la época de esplendor del teatro barroco español, la atribución de personajes masculinos a voces femeninas es, por otra parte, una práctica habitual. De hecho, estas atribuciones cruzadas de personajes a cantantes provistas de tesituras vocales tradicionalmente asociadas a la voz del sexo contrario, tanto si se trataba de hombres (castrados o no)³⁷ como de mujeres, constituye uno de los rasgos de ambigüedad más característicos del teatro musical barroco, tanto en España como en Italia, Inglaterra o Francia. Para una breve descripción de las características físicas y vocales de los castrados, véase John Potter. *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998: 37-38.

³⁷ Las afirmaciones acerca de las condiciones de recepción de este y otros efectos escénicos en los siglos XVII y XVIII no siempre pueden justificarse completamente. Pero un planteamiento tan legítimo como el historicista puede ser el del análisis de la recepción contemporánea de las mismas obras, y en este punto sí existe ya bibliografía relevante. Véase, por ejemplo Wayne KOESTENBAUM, *The Queens Throat*. New York: Vintage Books, 1993.

³⁸ En el estrato erótico, sin embargo, la amada ideal resulta tanto más digna de aprecio en la medida que sirve como espejo favorecedor (las damas de primer tonsura de las que habla el gracioso Momo en su aria de *Amor aumenta el valor*) o como desahogo sin compromiso social de las necesidades sexuales masculinas. (José de NEBRA y José de CAÑIZARES, *Amor aumenta el valor*. Ed. María de la Salud Álvarez. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 1996).

a menudo, también trágicas. En estas coordenadas poéticas, la atribución de determinadas tesituras vocales a los correspondientes actores o actrices cantantes sólo cobra sentido en la medida en la que comprendamos hasta qué punto la profesión de actor se encontraba desprestigiada, y hasta qué punto la exhibición de sentimientos o actitudes ajenos a los límites de los conceptos retóricos del decoro y la verosimilitud —entre ellas el canto— contribuían a acrecentar este desprestigio. Cotarelo, por ejemplo, ofrece el conocido testimonio que sigue, que nos permite entender cómo el desprecio social por la profesión de actor, y más aún por la de actriz, podía tener algo que ver precisamente con su condición de cierta disponibilidad de su cuerpo y de su destino profesional, al menos en comparación con otras mujeres de la época:

«Ensayan luego todos juntos, siéntanse promiscuamente, míranse y háblanse cara a cara sin reparo, ni nota, ni miedo. A estos ensayos, como son de cada día, es preciso estar las mujeres como de casa y medio desnudas. Concurren de todas edades, mozos, galanes y desahogados, y ellas muchas veces hermosas, agraciadas y no menos libres. Vense cada día ejercitar sus habilidades, no con descuido ni con medianía, sino con todo estudio y muchos primores, representar, cantar, bailar, tocar»³⁹.

En el contexto de una moral cortesana en la que el sexo resulta tan atractivo como peligroso para la conservación del sistema, mientras que el canto —y el cuerpo del cantante— funcionan como reclamo sexual, el que se atribuyera a las actrices la facultad de cantar para «enamorar» y a los actores la de cantar para hacer reír debe comprenderse sólo en la medida en la que la condición femenina significa casi automáticamente «deseo»⁴⁰ (o ausencia de deseo, en casos todavía menos *afortunados*), mientras que el afeminamiento se considera como el equivalente directo del ridículo⁴¹.

³⁹ Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de la R. de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1904: 267.

⁴⁰ Dice así, por ejemplo, el Padre Calatayud: «No podeis negar que el cuerpo rollizo y bien vestido de una mujer, por sus ojos especialmente como por troneras brota fuego y vibra rayos de concupiscencia y despide su cuerpo como un efluviio de cualidades atractivas que despiertan, encienden y tiran el apetito del hombre.» Cf. Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria». London: Tamesis. 1988: 39-41.

⁴¹ Así, por ejemplo, en la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica, seguida después por toda una tradición pan-europea de asimilación del plano físico al plano emocional, al afeminado se le reconoce por aparecer moviéndose de manera desequilibrada, entrechocando las rodillas, mirando alrededor «como si fuese Dionisio el sofista»: *Κιναιδου σήετα δμμα κατακεκλασμένον, γονύκροτος· ἐγκλίσεις τῆς κεφαλῆς εἰφ τὰ δεξιὰ· αἱ φοραὶ τῶν χειρῶν ὑπτιαὶ καὶ ἔκλυτοι, καὶ βαδίσεις διτταί, ἢ μὲν περινεύοντος, ἢ δὲ κρατοῦντος τὴν ὀσφύν· καὶ τῶν ὀμμάτων περιβλέψεις, ὅσοφ ἂν εἴη Διονύσιος ὁ σοφιστής*. (Los rasgos del afeminado (*κίναιδος*) son: el ojo abatido, las rodillas que se entrechocan al andar, la cabeza inclinada hacia la derecha, los gestos de las manos relajados y con las palmas vueltas hacia arriba, y doble la forma de andar,

Cantar es desde esta perspectiva, al menos en la escena cortesana española de esta primera mitad del XVIII y desde el punto de vista de una doble moral que premia desde el erotismo lo mismo que castiga desde la razón, un comportamiento excitante o ridículo⁴².

Independientemente de la repercusión que este Acis interpretado por una

una contoneándose y la otra fortaleciendo la cadera. Y los ojos mirando todo en derredor como si fuese Dionisio el sofista). (Aristóteles). *Physiognomics-ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΟΝΙΚΑ. Minor works.* ed. W.S. Hett. Cambridge: Harvard, 1963. 808 a.

⁴² Para un desarrollo de la teoría aristotélica en el contexto de la reflexión filosófica sobre la música, véase Aristides QUINTILIANO, *Sobre la música*. Ed. Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos, 1996. II, 8 y 10; III, 18. También Quintiliano el retórico, ampliamente difundido en todos los países de la órbita latina, entre ellos España, insiste en la necesidad de que la expresión retórica sea, sobre todo, *viril*, y permanezca además alejada de los excesos característicos del teatro: «(...) sit autem in primis lectio uirilís et cum suavitate quadam gravis, et non quidem prosae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur, non tamen in canticum dissoluta nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata, de quo genere optime C. Caesarem praetextarum adhuc accepimus dixisse: «si cantas, male cantas, si legis, cantas». nec prosopopoeias, ut quibusdam placet, ad comicum morem pronuntiarí velim, esse tamen flexum quendam, quo distinguantur ab iis, in quibus poeta persona sua utetur» (I, viii, 2-3).

Acerca de las actitudes performativas de género y la liberación del decoro en el contexto de la fiesta, véase Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. 1998.

Para una reflexión puesta al día acerca de la condición masculina y la sublimación del falo, véase Slavoj ZIZEK, «Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears», *October*, 58, otoño de 1991: 41-68.

Para un desarrollo de la condición performativa del género y su influencia sobre el discurso intelectual más allá de su dimensión física, véase BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge, 1993.

Más recientemente, en 2003, J. Ignacio Díez Fernández propone un análisis del erotismo en la poesía barroca española que, más allá de las fronteras que delimitan este género, resulta aplicable en parte a otros. Además de por otros muchos motivos de interés, su estudio resulta especialmente útil al mencionar de manera explícita las implicaciones que un análisis de la expresión sexual en la literatura de un período tan obviamente androcéntrico como el barroco puede adquirir en el contexto de la crítica literaria actual: DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto. 2003 (véanse, en este sentido, p. 30 y el capítulo final).

Véase, por último, la reveladora cita de Louise O. Vasvári: «La crítica feminista funciona a menudo como el psicoanálisis, demostrando que lo que encontramos en la obra de autores (y de críticos) masculinos no siempre representa las verdades universales que quieren aparentar, sino conflictos sexuales, emocionales y de poder (...) Cuando los productos culturales masculinos hablan de la mujer, el tema no es la mujer en sí, sino su sexualidad. Es decir, los hombres utilizan a la mujer como instrumento de pensamiento acerca de sus propios deseos, temores e ideologías sexuales. Un tema común es la lucha humorística de los sexos, pero tal lucha logra divertir sólo a los que suponen que el *statu quo* es el orden natural de las cosas». VASVÁRI, Louise O., «The Semiotics of Phallic Aggression and Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the *Libro de Buen Amor*», en Josiah BLACKMORE y George S. HUCHENSON (eds.), *Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham & Londres: Duke University, 1999. 130-156. Cf. Díez Fernández 330-331.

mezzosoprano o alto pudiera alcanzar en una representación histórica, en las puestas al día de este repertorio, incluso en aquellas informadas por los presupuestos históricos más estrictos, su aparición en escena bajo la apariencia —también bajo la apariencia sonora— de una mujer necesariamente tiene que despertar una asociación involuntaria con los presupuestos heredados de la misoginia aristotélica: frente a la pretendida *virilidad* del autoritario Polifemo, las timideces y las huidas de Acis sorprenden en un personaje que desempeña en el libreto de Cañizares la función de galán. Este Acis, que en un principio enamoró a Doris, es el mismo que aparece en escena lanzando sus advertencias a Polifemo sobre el peligro de despreciar «el poder del amor y la belleza». Ante las preguntas del cíclope, Tíndaro lo describe como un pastor que ha sucumbido de tal manera al poder del mismo amor que «habita frenético de estas selvas sus bosques». El barba Telemo complementa la descripción atribuyendo al pastor el sumamente ambiguo calificativo de «sirena de estos valles».

La «sirena» Acis viene a confesar su enfermedad en la siguiente aria, en la que narra cómo pasó de ser «un pastor atrevido que burlaba en la aljaba de Cupido» a ceder al amor de Galatea. Acis se expresa haciendo suyo una vez más con el código amoroso petrarquista, y pasa así de la metáfora astrológica hasta la comunicación de la pasión amorosa por los ojos y la definición del amor como cancelador de la libertad. Es un amor que, desdeñoso en un principio, aparece «por esferas de hielo»⁴³, entre las que sale «en vago trono undoso cielo, mejor sol en el sol de Galatea»⁴⁴. Y sigue «Ocultéme a sus ojos/ más ay, que mejor fuera/ que los míos guardara/ pues permití que viéndola cegara/ libertad que mirara si no viera»⁴⁵.

Hasta tal punto Acis se ha convertido, en palabras de Telemo, en «miserero esclavo de aquella/ torpe deidad alevosa», que ha de huir a las selvas para no terminar ofreciendo a los demás el mal ejemplo de haber sucumbido al poder del denostado amor. Sin embargo, este mismo Acis que narra su sumisión al poder de los ojos de Galatea, trasladando en este caso su ambigüedad al terreno de la responsabilidad amorosa, no duda en recriminar a su antigua enamorada, Doris, que haya cedido al poder de otro amante. Doris se defiende argumentando que se trata solamente de una infamia que Acis le dirige para encubrir su propia bajeza al haberle sido infiel. El voluble Acis, que un día entregó un retrato —su propio retrato— a Doris, ve ahora cómo ella pretende devolvérselo.

Este objeto realizado para la contemplación de la belleza masculina resulta, como mínimo, extraño dentro del código petrarquista, en el que es a la imagen pintada de la dama a la que suelen dirigirse los cantos. La

⁴³ *Acis y Galatea*, 17.

⁴⁴ *Acis y Galatea*, 17.

⁴⁵ *Acis y Galatea*, 17-18.

antigua prenda de amor, engarzada, de acuerdo una vez más con todas las convenciones petrarquistas, entre dos conchas salpicadas de perlas, dará lugar a más momentos de contemplación y acción enamorada a lo largo de la obra. En este punto, sin embargo, Doris, quejándose por la incoherencia del engaste con el objeto del retrato⁴⁶, pretende devolvérselo a Acis y éste, fiel solamente a su línea de huida de la responsabilidad de sus iniciativas sentimentales, prefiere arrojarlo al mar, creyendo que salvaguarda así su dignidad: «porque de mí no se entienda/ que permití recobrarla / ni que dejé poseerla / a otra que a ti...».

Es éste el momento en que se anuncia la llegada de Galatea, escoltada por su coro de ninfas que vienen cantando a la libertad. Tras haber escuchado el parlamento de Polifemo, cabría esperar uno muy diferente de Galatea pero, sorprendentemente, la ninfa se expresa en términos parecidos a los de su rival: también ella pretende defender a su corte —y con ella los límites de su propio poder— de los peligros de Amor.

«De Amor con los desprecios
no sólo me aduláis,
más, quien le agravia menos
me ofende más.
Repreended, injuriad
A un bárbaro deseo,
A un dios que hace su empleo su impiedad»⁴⁷.

De manera simétrica a como Acis advertía a Polifemo sobre los peligros de despreciar «el poder del amor y la belleza», también Galatea tiene su consejero en la figura de su hermano Glauco, que le advierte que «si hoy el Amor os permite reír,/ mañana es posible que os haga llorar»⁴⁸. Glauco ha sucumbido al amor en la figura de Doris quien, por cierto, lo ha atraído también, conforme al código petrarquista, a través de sus ojos:

«Yo vi a Doris, y en sus ojos
hallé un insensible imán
en quien hasta el resistir
se fue dejando llevar»⁴⁹

Glauco, al regalar a su hermana Galatea el retrato que Acis arrojó al mar, despierta súbitamente el tan temido amor en ella. Tras descubrir el retrato, Galatea sucumbe al mismo interés al que ha estado resistiendo y

⁴⁶ Las perlas como símbolo de fidelidad concuerdan poco con la conducta del pastor Acis. Véase, para el estudio de las imágenes y el simbolismo petrarquista, Alonso de MIGUEL, *La poesía italianista*. Madrid: Laberinto, 2002: 32-34.

⁴⁷ *Acis y Galatea*, 31-32.

⁴⁸ *Acis y Galatea*, 32.

⁴⁹ *Acis y Galatea*, 38-39.

llega incluso a extrañarse de que un objeto que «habla» visualmente con tanta claridad le niegue sin embargo el habla física. La extrañeza de Galatea ante la capacidad de la imagen para «persuadir, convencer y obligar» —todos ellos fines primarios de la retórica— se extiende en este caso al hecho de que la persuasión venga dada sin alma ni aliento, es decir, sin la materia misma del instrumento de viento que es la voz⁵⁰:

GALATEA
 Muda copia, que estrella enemiga
 Te condujo a ser fuego del mar,
 Dilo, pues que bien puedes hablar.
 Pues ¿por qué ha de negar un acento
 El que sabe sin alma ni aliento
 Persuadir, convencer y obligar?⁵¹

De manera compensatoria, va a ser sin embargo el sonido de la voz de Galatea el que, complementando a la vista, enamora a Polifemo, que observa la escena desde una corta distancia y pretende en un momento determinado asesinar a la ninfa:

POLIFEMO
 No sólo a tu perfección
 Se ha suspendido mi aliento,
 Pero antes fue de tu acento
 Mudo ultraje mi razón:
 Dos afectos, Ninfa, son
 Los que mis ciegos enojos
 Han transformado en despojos
 Absortos y suspendidos,
 O a lo que ven mis oídos
 O a lo que escuchan mis ojos⁵².

⁵⁰ Los teóricos del humanismo entienden la voz como aquella producción humana que revela un perfecto entendimiento entre la parte física y la parte intelectual, entre un cuerpo sano y un *alma* que colaboran hacia un mismo fin. Desde el punto de vista del académico renacentista el *alma* —del latín *anima*, o «aliento vital»— es la misma respiración que alimenta el instrumento de viento que es la voz: el único capaz de reunir el poder expresivo de la música y la palabra. Así, Fernando de Herrera se muestra consciente, por ejemplo, de las implicaciones fisiológicas del concepto cuando, citando a San Agustín, comenta el término *alma* del verso X del soneto V de Garcilaso. «L'ánima, dicha del vocablo griego *ἀνεμος*, significa *espíritu*, porque no se puede vivir sin espiración. D' ésta dize San Agustín en el *De espíritu i ánima*, capítulo 34, si él escribió este libro, que cuando anima al cuerpo i le da vida, se llama ánima; mientras quiere, ánimo; en tanto que está vestida de ciencia i exercita la destreza i sabiduría de juzgar, mente; cuando se acuerda, memoria; discurriendo i discerniendo cada una cosa, razón; afixando en la contemplación, espíritu; i en tanto que posse i señorea la fuerza de sentir, se apellida sentido. Todas éstas son diversas poiencias de l'ánima, con que declara i pone en obra i exercicio sus aciones». Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001: 309.

⁵¹ *Acis y Galatea*, 47-50.

⁵² *Acis y Galatea*, 53.

El tópico de la jerarquía de los *sentidos exteriores* —según la denominación aristotélica recogida por teóricos españoles como López Pinciano— determina aquí la confusión sensorial entre el sentido de la vista y el oído. En un contexto estético como el del humanismo tardío español, receptor de una teoría poética que recomienda como fin último del discurso el *ante oculos ponere*⁵³, es la vista el sentido que normalmente asume el lugar preponderante. Sin embargo, la confluencia de códigos propia del teatro musical necesariamente tiene que dar lugar a que el sentido del oído ascienda hasta el mismo lugar jerárquico que, en la mayor parte de la teoría estética de tradición peripatética, ocupa la vista⁵⁴.

El mismo cíclope que antes amenazaba a los que cedían al poder de la pasión amorosa, sucumbe ahora al Amor homicida:

GALATEA
¿qué intentas?

POLIFEMO
Trocar la vida
pues ya es Amor mi homicida,
y pagar yo con la vida
el amago de tu muerte⁵⁵

⁵³ Sobre el tópico del *ante oculos ponere* y la suscitación de significado a través de recursos exclusivamente fónicos —la *qualitas sonorum*—, véase el estudio de María José VEGA RAMOS, *El secreto artificio*, repleto de ideas brillantes acerca de las posibilidades de referencia auditiva de la palabra en los siglos de la recepción y reinterpretación de la teoría humanista. María José VEGA RAMOS, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC. Universidad de Extremadura, 1992.

⁵⁴ «Son los sentidos exteriores cinco, cada cual de los cuales tiene su potencia diferente, obra distinta y diverso objeto. En ellos hay instrumento, que es como materia, y hay sentido, que es como forma; cual en la vista diremos que la facultad y como forma della está en el humor cristalino, y el cristalino humor es órgano principal suyo y con el cual el ver principalmente se obra y perfectamente con el instrumento todo, que es el ojo cuyas partes, túnicas y humores aprovechan mucho.

El principal objeto de la vista es el color y así diremos que la vista es una potencia que, puesta en el ojo, distingue los colores por medio diáphano y transparente, cuales son aire, agua, vidrio, cuerno y si hay otros semejantes, los cuales, ilustrados por la luz, llevan las especies al ojo. Así que la luz es la perfección que al objeto y a la potencia visiva pone en acto.

(...)

Y esto baste de la potencia visiva y, advirtiendo que esta obra se hace repentinamente (no poco a poco, como la del oír y oler) dejemos las demás cuestiones a los filósofos; ellos dirán si la acción della se hace recibiendo las especies dentro del ojo o saliendo los espíritus hasta el objeto».

Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998: 28-32.

⁵⁵ *Acis y Galatea*, 53.

En este punto de la obra, Polifemo renuncia a su deseo de despojar a Galatea de su imperio y se somete sin embargo a él, contrariando así todas sus diatribas anteriores contra el peligroso poder del amor. Pero éste es también el momento en que Galatea advierte que su pueblo, leal hasta la llegada de Polifemo, ha vacilado en su lealtad y ha seguido al autoritario cíclope mientras éste mostraba su intención de acabar con ella. Acusándolos de traición, en lugar de ejercer alguna clase de crueldad activa, Galatea pone en práctica uno de sus tan temidos *desprecios*, privando a los congregados de su imagen y creyendo, convencionalmente, que su ausencia —el volver las espaldas— es un gesto suficientemente ofensivo:

GALATEA
 Polifemo
 No os libraré de mi saña.
 Y así, pues tan fácilmente
 Os muda vuestra inconstancia,
 No os debo más atención
 Que volveros las espaldas⁵⁶.

RETÓRICA MUSICAL, RETÓRICA TEXTUAL Y EXPRESIÓN DE LOS AFECTOS EN ESCENA

Mientras los juegos de acecho y resistencia, de odio y atracción entre las dos deidades protagonistas progresan, en el plano paralelo de los personajes secundarios, los que Aristóteles relegaba al terreno de la comedia y el teatro español confina a los márgenes de la acción dramática, Doris, todavía llorando la ausencia de Acis, solicita a Tisbe que cante para consolarla. Es el momento en el que la graciosa de la obra, contraviniendo las convenciones dramáticas contemporáneas, entona su recitativo seguido de aria. Estas convenciones, como señala Stein, recomendaban el *stile recitativo* de tradición italiana para la expresión de los personajes elevados del drama, aunque, en ocasiones, los compositores españoles las contravienen buscando efectos cómicos basados precisamente en la idea de la ruptura de la verosimilitud escénica⁵⁷. Se trata de un efecto que Literes y Cañizares utilizan de manera vacilante: tan pronto aparece como una burla obvia, como una ruptura más del decoro de la convención escénica y social (como en la Jornada II, 2 y 3, cuando Tisbe se presenta velada y vestida, según el mismo Momo, de «estrafalaria deidad»), como asumiendo ya por completo la forma de *collage* en el que se integran sobre el escenario lo popular —no necesariamente identificable con lo *real-verosímil*— y lo sublime

⁵⁶ *Acis y Galatea*. 60.

⁵⁷ Louise STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods...* 12-13.

—no necesariamente identificable con lo cortesano— hasta el extremo en que las fronteras acaban por desvanecerse completamente.

El aria que entona Tisbe, estructurada según la forma ABA pero seguida en este caso de una pequeña *coda* que enlaza con la acción dramática, supone para el espectador un cierto descanso de la línea argumental de la comedia. El tema alegórico y el estilo retórico presente en texto y música convierten este recitativo y aria en uno de los ejemplos de colaboración de códigos estéticamente más logrados de la obra:

RECITATIVO

Confiado jilguerillo
Mira cómo, importuna, de tu estado primero
Te derribó el amor y la fortuna.
Y el bien que tan ufano presumiste
Aún no le hallaste cuando le perdiste

ARIA:

Si de rama en rama
Si de flor en flor
Ibas saltando, bullendo y cantando
Dichoso quien ama las ansias de amor
Advierte que apriesa
es llanto la risa
y el gusto es dolor.

CODA:

Ay, qué cadena te labra tu ardor
Que en tus mismos ayes
le vas añadiendo eslabón a eslabón⁵⁸.

En este número confluyen así la tradición estética cancioneril —representada en el tema de las mudanzas de fortuna— y la de la poesía italiana y resumidas las dos en el tema del ave que, al cantar, expresa «bullendo» un ardor interno que es, siempre según el código petrarquista y de acuerdo también con la tradición galénica y peripatética que imbrica sistemáticamente la expresión de los afectos con su reflejo físico, el mismo amor que un día libera y al día siguiente esclaviza al que lo experimenta. También Literes ha querido contribuir al sentido del texto aplicando explícitamente la retórica musical de raíz madrigalística italianizante que reserva la expresión melismática a la voz solista, mientras que ésta entona palabras pertenecientes al campo semántico del canto. Se trata de un recurso habitual ya desde tiempos anteriores al momento en que Claudio Monteverdi incluye en su Libro IV de Madrigales obras como *Quel augelin che canta*, enfatizando mediante la inclusión de melismas el sentido de términos como

⁵⁸ *Acis y Galatea*, 62-67.

cantare, amore o d'amore ardere. Uno de los primeros teóricos de la técnica vocal y la poesis dramático-musical que escribieron y compusieron sus obras habiendo recibido ya información acerca de la posibilidad de *reconstruir* las posibilidades expresivas de la antigua tragedia griega en el género *volgare* del *dramma per musica*, Giulio Caccini, se expresa así, por ejemplo, a propósito de las posibilidades expresivas del canto:

«...cantare in questo stilo serve molto più l'intelligenza del concetto, e delle parole il gusto, e l'imitazione di esso così nelle corde affettuose, come nello esprimerlo con affetto cantando...»⁵⁹.

Los poetas, dramaturgos, compositores, e incluso los grabadores, autores de comedias o los escenógrafos insisten así en referirse a los mismos objetos expresivos mediante códigos diversos. En la mente de todos estos creadores de sentido escénico, sea cual sea el código en el que expresen sus creaciones, la retórica musical, la textual y el signo escénico buscan así el máximo grado de colaboración para lograr significado⁶⁰. Y si en Monteverdi y en otros autores contemporáneos la escritura polifónica sugería y desarrollaba juegos melismáticos entre más de una voz, en este «Confiado jilguerillo» de Literes-Cañizares son los dos violines acompañantes los que recogen y reelaboran el mismo melisma que entonó la voz solista para subrayar el término «cantando».

Literes demuestra ser consciente de la herencia italiana de la expresión de los afectos en música, como revelan la *asprezza* armónica que enfatiza el término *dolor* o la inclusión de exclamaciones que pretenden poner de manifiesto de una manera todavía más explícita este juego de manifestaciones físicas y emocionales de los afectos que van desde el *llanto* a la *risa*, desde el *gusto* al *dolor*⁶¹. Pero es en la *coda* donde demuestra mayor interés en lograr la síntesis del código musical y el textual. En ella utiliza diversos procedimientos cinéticos, como la adecuación de melodías descendentes a conceptos que signifiquen un declive afectivo, o prolongaciones de notas que dan lugar a un efecto de hemiolia a medida que la armonía traza una progresión descendente⁶². Este mismo descenso en la melodía resulta coherente, desde el punto de vista retórico, con la repetitividad tex-

⁵⁹ Giulio CACCINI, *Le nuove musiche*. Florencia: 1601. (ed. facsímil. Florencia: Spes).

⁶⁰ Aunque la bibliografía que pretende poner de acuerdo las cualidades expresivas presentes en texto, sonido e imagen viene siendo muy abundante a lo largo de los últimos años, por la habilidad con la que traza comparaciones entre puntos de vista actuales y relaciones históricas entre música, texto e imagen, por lo ingenioso del material visual que reproduce y por su cercanía al repertorio que estudia este artículo, véase Luis ROBLEDO ESTAIRE, «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 373-423.

⁶¹ *Acis y Galatea*, 62-67. Compases 48-49.

⁶² Me refiero aquí, obviamente, no al sentido actual del término *afectivo*, sino al que pudiera tener en los siglos XVII y XVIII el, por otra parte, ambiguo término italiano *affetto*.

tual que viene a poner en evidencia el sentido pesimista —y, una vez más, petrarquista— que presenta el amor como una cadena que ve acrecentado su número de eslabones con cada lamento⁶³. Se trata de un ejemplo de *decoratio verborum* muy característico ya desde el momento en el que Gioseffo Zarlino comenzó a exponer sistemáticamente en su tratado *Istitutioni harmoniche* las relaciones entre retórica textual y expresividad musical en el contexto de la traducción en música de los afectos. Siempre de acuerdo con la teoría poética aristotélica y la horaciana de la suscitación del placer mediante la *imitatio* creativa, Zarlino recomienda como posición poética fundamental el recurso a la *variatio* retórica a partir de la imitación de la naturaleza —es decir, en este contexto, la imitación del ser cotidiano y espontáneo de los objetos imitados⁶⁴.

También en este nivel elemental de colaboración retórica entre texto y música existen grados de perfección dependiendo de hasta qué punto la *imitatio* aparezca más o menos lograda. De hecho, aproximadamente desde los comienzos del interés renacentista por el desarrollo de colaboraciones entre los códigos musicales y textuales, en el ámbito del madrigalismo polifónico veneciano del siglo XVI comenzaron a apreciarse diferencias entre los compositores y tratadistas que recomendaban reproducir el *efecto* sonoro del término, por oposición a aquellos otros que, además de este efecto no necesariamente conectado con el sentido general, pretendían avanzar un paso más y reflejar mediante la escritura contrapuntística también los *afectos* presentes en el texto⁶⁵. Según este último criterio, el fin de la

⁶³ *Acis y Galatea*: 62-67. Compases 75-103.

⁶⁴ «Varietà molto piacere porge alli nostri sentimenti. Debbe adunque ogni Compositore imitare un tale, & tanto bello ordine: percioche sarà riputato tanto migliore, quanto le sue operationi si assomigliaranno a quelle della Natura.»

Gioseffo Zarlino DA CHIOGGIA, *Le Istitutioni Harmoniche; Nelle quali; oltra le materie appartenenti alla musica; Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*. Venecia, 1558 (facsimil ed. Ridgewood, 1966).

⁶⁵ Aunque ésta pueda ser una vía interesante para explicar los distintos caminos por los que avanzó la colaboración retórica entre texto poético y música, en este momento me ceñiré sin embargo a las consecuencias que estas dos tendencias tuvieron al ser recibidas, imitadas y, de alguna manera, también reinterpretadas, dentro de la tradición hispana de teatro en música. Resisto por lo tanto a la tentación de profundizar en los orígenes remotos de la colaboración entre textos profanos y polifonía durante el *Ars Nova* y *Ars Subtilior*, así como a la de mencionar las diferencias entre incipientes exploradores del campo de la retórica del contrapunto vocal, como Willaert (1490-1562), y otros cultivadores de la escritura polifónica, herederos de la escuela de contrapunto imitativo desarrollada en San Marcos de Venecia entorno a la figura del polifonista flamenco, como el —al menos madrigalísticamente hablando— mucho más osado Cipriano de Rore (1516-a.1565). Para una comparación de la polifonía de Willaert y la de Rore, véase Martha FELDMAN, *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.

expresión de los afectos a través de texto y música tiene lugar de una manera más lograda en el caso del recitativo y aria «Confiado jilguerillo-Si de rama en rama» que en el de otra de las arias de la zarzuela, donde también aparece utilizado un término perteneciente al mismo campo semántico que el de el aria de Tisbe —el canto— aunque, como observaré enseguida, menos perfectamente inserto en el contexto de la expresión de los afectos del texto y más en el de la simple *decoratio verborum*:

Recit:

«Acis dichoso, ya desvanecido
El decreto del hado,
Tanta felicidad has conseguido,
Que el día más del orbe celebrado
Tu fábula o tu historia
Es aplauso en placer de tanta gloria».

Aria:

«Si el triunfo que ama
Veloz la Fama
Con bronce aclama pues le posee
Gorjee.
Que de la España la mayor gloria
Será la hazaña de su memoria
Cuando en Filipo su aliento emplee
Gorjee»⁶⁶.

Estos nuevos recitativo y aria aparecen insertos en el punto en que, consumada ya la metamorfosis de Acis, una de las nereidas propone la celebración del triunfo de Filipo⁶⁷. Al igual que en el «Confiado jilguerillo», Literes introducirá esta vez el mismo efecto al hacer evolucionar un prolongado melisma sobre el término «gorjee» que doblan, repiten y re-elaboran en eco una vez más los dos violines acompañantes⁶⁸.

La diferencia fundamental entre los dos trinos, el del pájaro y el del «bronce que aclama» del aria de la nereida, sería que, en el primer caso, el sentido de la *decoratio* coincide no sólo con el término sobre el que aparece el melisma («cantando»), sino también con el significado integral

⁶⁶ *Acis y Galatea*, 186-190.

⁶⁷ Se trata, como señala González Marín en su introducción a la edición crítica, de una alusión a la fiesta de celebración del vigésimoquinto cumpleaños del rey Felipe V, celebrada en Madrid con el estreno de la obra de Cañizares-Literes en el Coliseo del Buen Retiro el 19 de diciembre de 1708.

⁶⁸ Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente semántico, la elección del término parece en este caso algo más forzada que en el de los cantos descritos en el aria de Tisbe. Esto es así al menos si tenemos en cuenta que el texto, aun respondiendo a la celebración de un aniversario, coincide con el estilo y el léxico característico de otras zarzuelas heroicas, como *Amor aumenta el valor*, sobre un libreto del mismo José de Cañizares y música de José de Nebra.

de un número en el que el cantante imita mediante un trino con valor retórico musical las evoluciones de un jilguero, aunque se trate de un jilguero metafórico. El ave es, en el aria de Tisbe, trasunto de la enamorada Doris, que ve cómo después de disfrutar brevemente su amor con Acis, éste se le escapa persiguiendo a la poderosa Galatea sin que ella pueda hacer nada para evitarlo. El término «cantar» y la onomatopeya del trino presente en el aria cuentan así con pleno sentido, incluso con un sentido italianizante alegórico, mientras que, desde el punto de vista de la dimensión retórica del sonido, también resultan significativos. En el caso de la segunda aria, el término y la glosa musical de «gorjee» permanecen sin embargo ajenos al ámbito semántico del texto.

Pero es en el recitativo y aria de Galatea «Ten el acento-Cielo ha de ser el mar» donde confluyen el código petrarquista, los efectos retóricos en música y texto y la expresión de los afectos, y todo ello en un momento de enfrentamiento explícito entre los protagonistas, es decir, de máxima expresividad dramática. Tras un breve parlamento en el que Polifemo, rendido ya al poder de los ojos de la ninfa, se ha despojado de su agresividad inicial para comenzar a importunarla sin embargo con su solicitud amorosa, Galatea lo interrumpe, cansada de que el cíclope insista en malinterpretar su actitud tomando por atención lo que no es más que un desprecio obvio:

Recit:

«Ten el acento (...) Monstruo
¿en quién has obrado lo humilde y lo rendido?»⁶⁹
Pues es forzoso ser aborrecido
Culto que asombra aun sólo imaginado

¿Cómo has juzgado obsequio o beneficio
un horror que parece sacrificio?

Nada admito de ti, nada deseo
A vista de la dicha en que me empleo...
(...)
... que no ser infeliz con tu vista horrorosa
Y por que me imagines más piadosa
Oye de esta expresión tu desengaño:

Aria:

Cielo ha de ser el mar
Mar el cielo ha de ser
El infierno ha de helar
La nieve arder

⁶⁹ Propongo aquí esta variante en la puntuación, más acorde con el sentido de la escena, a la oración completiva que sugiere González Marín en su, por otra parte, interesantísima edición crítica («Ten el acento, monstruo en quien has obrado (o «ha sobrado») lo humilde y lo rendido»).

Primero que lograr
 Tu fino proceder
 Que pueda yo estimar
 Horror que he de olvidar
 Y aborrecer»⁷⁰.

Entre airados arpeggios instrumentales, Galatea pronuncia así su irónico mensaje, cargando todo su desprecio contra este absurdo monstruo que cree que puede servirse de su poder para seducir a quien es ya poderosa por sí misma y no ha manifestado hasta ese momento, como Polifemo parece interpretar, ningún signo de aprecio o bienvenida dirigido a él. El acompañamiento musical de los dos violines de este «area vivo» contribuye así, en su idioma melismático, a enfatizar la ira de Galatea, quien entre saltos melódicos ascendentes y descendentes⁷¹, entre oxímoron y oxímoron, entre oposiciones petrarquistas de cielo y mar, de infierno y nieve, de hielo y ardor, va dejando ver lo remota que se encuentra la posibilidad de que algún día llegue ella a corresponder a la pasión del cíclope. También desde un punto de vista formal, este aria se convierte en el número más interesante de la obra, al adoptar uno de los recursos retóricos y estilísticos que emparentan la tradición operística española con la italiana. El discurso musical elegido por Literes es el *stile concitato*, utilizado en Italia por Monteverdi en varias de sus obras dramático-musicales y propuesto de manera teórica en 1638, en el prólogo «A chi legge...» que precede a su octavo libro de madrigales (*Madrigali guerrieri et amorosi*). Con la intención subyacente de equiparar el discurso musical a los tres estilos retóricos clásicos (alto, medio y bajo), Monteverdi inventa un nuevo *estilo* musical apropiado para la expresión de la ira y complementario de los ya existentes *stile temperato* (propio de la expresión de la templanza) y *stilo molle* (adecuado para la expresión de la humildad)⁷². Describe así Monteverdi el nuevo estilo:

«& considerato nel tempo pircchio che e tempo veloce, nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere stato usato le saltazioni, belliche, concitate, & nel tempo spondeo tempo tardo le contrario, comincia dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse

⁷⁰ *Acis y Galatea*, 124-129.

⁷¹ *Acis y Galatea*, ed. cit. Compases 44-48.

⁷² «Havendo io considerato le nostre passioni, od'affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, & Humiltà o supplicatione, come bene gli miliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato...».

Claudio Monteverdi. «Claudio Monteverde a' chi legge». *Libro ottavo de madrigali. Madrigali guerrieri et amorosi* (1638). *Tutte le opere*. Ed: Francesco Malipiero. Asolo: G.F. Malipiero, 1929.

un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedeci semicrome, & ripercosse ad una similitudine del affetto che ricercavo, benche l'oratione non seguitasse co piedi la velocità del Istromento, & per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende a voler descrivere & ritrovai la descrizione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra cioè preghiera, & morte...»⁷³.

Y éste es, precisamente, el discurso musical que Literes elige para expresar el afecto de la ira en el parlamento de Galatea.

En este trabajo he procurado ofrecer algunas claves para la interpretación de la obra de Literes y Cañizares, insistiendo en aquellos aspectos que la relacionan con las tesituras expresivas del petrarquismo textual y la expresión musical heredera de la retórica madrigalística italiana. En un momento en el que, desde todos los puntos de vista —no sólo artísticos, sino también políticos, económicos y, desde luego, retóricos—, estamos trascendiendo las barreras que tradicionalmente aislaban los entornos culturales y lingüísticos, los estamentos sociales y profesionales, los géneros y las identidades nacionales, cualquier análisis de un producto cultural necesariamente tiene que aparecer situado en el contexto de sus parentescos con tradiciones similares, especialmente cuando, como en el caso de la ópera italiana y sus secuelas españolas, estas tradiciones resultan contemporáneas e incluso consanguíneas. Desde esta perspectiva, podremos quizá apreciar y proyectar nuevos matices en la lectura e interpretación escénica de obras que aparecen en algunos casos, como en éste de *Acis y Galatea*, sorprendentemente vivas.

BIBLIOGRAFÍA

Acis y Galatea:

- CAÑIZARES, José de y Antonio de LITERES, *Acis y Galatea*: E:Mn,MS/14606 n. 6., E:Mn,MS/15207 la.
—, *Acis y Galatea*. Ed. Luis Antonio González Marín. Madrid: ICCMU, 2002.

Bibliografía:

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»* (1960). Madrid: Gredos, 1985
ALONSO DE MIGUEL, Álvaro, *La poesía italianista*. Madrid: Laberinto, 2002.
ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes Poéticas*. Madrid: Taurus, 1987.
ARISTÓTELES, *The Art of Poetry*. trad. Ingram Bywater. ed. Gilbert Murray. Oxford: Oxford University Press, 1990.
—, *Poetics*. Ed. F.H. Warmington. Cambridge: Harvard University Press, 1973.
—, *Poética*. Paris: Les Belles Lettres. 1961.

⁷³ Claudio Monteverdi, *ibid.*

- BONASTRE, Francesc, «Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, *Celos aún del aire matan* (1660)». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 247-263.
- CACCINI, Giulio, *Le nuove musiche*. Florencia: 1601.
- , *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Florencia: 1601.
- CAÑIZARES, José de y José NEBRA, *Amor aumenta el valor. Primer acto*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico». 1996.
- CASARES RODICIO, Emilio, *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU. 2000.
- y Álvaro TORRENTE (eds.), *Actas del Congreso Internacional La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 1999.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus. 1988.
- DÍEZ BORQUE et al., *El personaje dramático. Ponencias y Debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid: Taurus, 1985.
- , «Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español». *Lope de Vega: el teatro*. vol. 1. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus. 1989. (249290)
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto. 2003.
- FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*. Genève-Paris: Slatkine. 1984.
- FELDMAN, Martha, *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- GONZÁLEZ AVALLE, J. V., «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII». Separata del *Anuario Musical*. 43. Barcelona: CSIC-Institución «Milá y Fontanals», 1988.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración». *Anuario musical*, 48. Barcelona: Institución «Milá i Fontanals», 1993: 1-39.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Júcar, 1994.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.309.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa*. Palma de Mallorca: Oro Viejo. 1995.
- KOESTENBAUM, Wayne, *The Queens Throat*. New York: Vintage Books, 1993.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: CSIC, 1971.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998, 28-32.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975-1986.
- MARTÍN MORENO, Antonio, «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 321-360.
- PAZ GAGO, José María, «“Señora, donde hay música no puede haber cosa mala” (DQ II, 34). La música en *El Quijote*». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 361-371.
- POTTER, John, *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura». *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma. XXII (2003): 373-423.
- ROBORTELLO, Francisco, *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis a locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus faciliè ab omnibus possit intelligi*. Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548.
- , *La formación de la teoría de la comedia*. ed. y trad. María José Vega Ramos. Madrid: Universidad de Extremadura, 1997 (ed. bilingüe).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March/ Cátedra, 1978.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- SALAZAR, P. J., *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris: Éditions Champion, 1995.
- STAROBINSKY, Jean, «Opera and Enchantresses». *Opera through other eyes*. Stanford: Stanford University Press, 1994. (19-23)
- STANISLAVSKY, Constantin, *Building a Character*. New York: Theatre Art Books, 1949.
- STEIN, Louise, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford: Oxford University Press, 1993
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC. Universidad de Extremadura, 1992.
- WHITAKER, Shirley B., «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1985): 43-66.
- ZARLINO DA CHIOGGIA, Gioseffo, *Le Istitutioni Harmoniche; Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*. Venecia, 1558. (facsimil ed. Ridgewood, 1966).

RESUMEN

«La nieve arder». *La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela Acis y Galatea*, por Lucía Díaz Marroquín.

«La nieve arder» analiza la zarzuela *Acis y Galatea*, con música de José de Liteses sobre un libreto de Antonio de Cañizares, en el contexto de la estética barroca de tradición petrarquista. El análisis parte de una descripción de los aspectos retórico-afectivos expresados tanto en el texto como en la música, pertenecientes en su mayoría a la tradición aristotélica reinterpretada en los días del humanismo renacentista en numerosos tratados de retórica y poética (Robortello, Herrera, López Pinciano, Lope de Vega) y de música (Zarlino, Kircher, Galilei, Caccini o, en España, Bermudo y Nasarre).

El artículo toma en cuenta aspectos históricos que resultaron relevantes para las primeras interpretaciones de la obra, además de las circunstancias sociales y políticas que influyeron en la introducción del *dramma per musica* de procedencia italiana en la España del siglo XVII.

Palabras clave: Retórica, Poética, Afectos, Mímesis, Naturaleza, Poder, Petrarquismo, Decorum, Verosimilitud, Colaboración de códigos.

ABSTRACT

«La nieve arder» analyses the zarzuela *Acis y Galatea*, with music by José de Liteses on a *libretto* by Antonio de Cañizares, in the context of the Petrarchan-inherited aesthetics. It focuses on the rhetorical aspects expressed both in text and music, strongly influenced by the Aristotelian tradition, and re-interpreted in several textual and musical treatises: Robortello, Herrera, Lope de Vega and, within a musical context, those by Zarlino, Caccini, Galilei, Kircher, Bermudo and Nasarre, amongst others.

This article also takes into account the historical aspects relevant for the first performances of Liteses and Cañizares' zarzuela, as well as the social and political circumstances which influenced the introduction of the Italian *dramma per musica* in 17th century Spain.

Keywords: Rhetoric, Poetics, Affects, Mimesis, Nature, Power, Petrarchism, Decorum, Verisimilitude, Collaboration of codes.