

La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica

Emilio Javier PERAL VEGA

RESUMEN

El presente artículo supone un primer acercamiento a la zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII, a fin de estudiarla como el intento de llevar a escena un espectáculo total partiendo de la materia mitológica greco-latina. Los zarzueleros, apoyándose en esquemas teatrales del siglo de oro español, operan una deformación de la mitología en virtud de la búsqueda, por un lado, de la vistosidad de la puesta en escena y, por otro, de la comicidad. Analizo, pues, los métodos de deformación a partir de un corpus limitado de obras.

SUMMARY

The present article is a first approach to the *zarzuela* during the first half of the 18th century with the aim of studying it as an attempt to place on stage a great show, taking Greek and Latin mythology as a starting point. The *zarzuela* writers, basing on the theatre conceptions of the Spanish Golden Age, make a distortion of mythology from a two-fold perspective: on the one hand, the amazingly spectacular production; on the other, the humour. Let us then analyse these distortion mechanisms in a reduced number of works.

I. Hacia el asentamiento del teatro musical en la España del XVIII

La zarzuela ha sido un género habitualmente poco estudiado por los especialistas en literatura española, de manera que escasos son los artículos y obras de conjunto que a este delicioso modo de representar se han dedicado. Aún

mayor es la carencia si nos referimos a la zarzuela del siglo XVIII, especialmente a las composiciones de la primera mitad de éste, cuyo contenido, de acuerdo a la perpetuación de una tendencia iniciada ya por Calderón de la Barca, se centraba fundamentalmente en lo mitológico.

Son muchos los cultivadores de la zarzuela mitológica durante la primera mitad de la centuria mal llamada «ilustrada». Entre ellos, conviene destacar nombres como: Antonio de Zamora, José de Cañizares, Tomás de Añorbe y Corregel, Pedro Scotti de Agóiz, etc...

Como señala Emilio Cotarelo y Mori¹, la llegada de los borbones supone un relanzamiento de las representaciones teatrales y de la zarzuela y la ópera en particular. Antonio Bonet Correa incide también en esta idea:

El siglo XVIII fue en Europa el siglo de la culminación de la ópera. Los melodramas, en los que se fundían la música instrumental y vocal, la acción teatral y la lírica, la mímica y la danza, la escenografía y los efectos más extravagantes, hacían las delicias de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen².

Alrededor de los años treinta, esta nueva sensibilidad hacia lo musical se verá potenciada de manos de Farinelli, contratado por Isabel de Farnesio en 1737. Parece ser que fue llamado a la corte española por el Conde de Montijo, embajador en Londres. Según Burney y William Cose, Felipe V se encontraba en una de sus recurrentes depresiones. Angustiada por esta situación, la reina Isabel de Farnesio intentó que con la llegada del «castrato» su amado esposo recobrara la vivacidad perdida. La anécdota, real o no, propició un acontecimiento histórico, pues

Farinelli estableció la ópera italiana en los coliseos del Buen Retiro y los Reales Sitios, para solaz de la corte, y para el pueblo, en los Caños del Peral, que pasaron de ser lavadero público a teatro lírico, donde había de alzarse un siglo después el Teatro Real³.

La importancia de Farinelli en lo que toca a la introducción y más bien a la consagración del teatro musical en España no ha sido puesta de relieve, en nuestra opinión, de una manera suficiente. Muy posiblemente la remodelación del teatro de los Caños del Peral se hiciera a partir de los consejos que el pro-

¹ Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, I, 1934, p. 74.

² Farinelli, Carlos Broschi. *Fiestas Reales*, Madrid, Turner, 1992, p. XV (prólogo de Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego).

³ Valverde, Salvador. *El mundo de la zarzuela*, 17 fascículos, Madrid, Ruiz Flores, 1979, p. 39.

pio Farinelli emitió al respecto. En 1747, por orden de Fernando VI, Farinelli se encarga de la gestión del Coliseo del Buen Retiro. Fue a partir de ese momento cuando la ópera alcanzó sus cotas máximas en cuanto a aficionados. El propio Farinelli nos relata este hecho:

Se dignó S.M. honrarme poner à mi cuidado la Direccion de las funciones de Operas, y serenatas que se han executado en el Real Coliseo del Buen Retiro, y en el Real Sitio de Aranjuez; y procurando Yo el desempeño de esta confianza, celando con el mayor esmero que en los gastos, que era forzoso hacer, se procediesse con aquella pureza y atencion que pide su delicado manejo evitando lo superfluo, y executando unicamente lo preciso è indispensable...⁴

En lo que se refiere a la zarzuela, podemos decir que su andadura en el siglo XVIII se inicia con la obra de Antonio de Zamora, *Todo lo vence el amor*⁵, representada el 17 de noviembre de 1707, para festejar el nacimiento de Luis I, primogénito de los monarcas. Por lo que respecta a la ópera, la primera representación data del 16 de febrero de 1738, domingo de carnaval, en que fue representada *Demetrio*, libreto de Metastasio y música de Adolf Hasse el sajón. Se considera éste el momento de penetración de la ópera italiana en España. Un coetáneo de la época, Louis Riccoboni nos informa del hecho:

Actualmente se ha construido en Madrid un teatro muy grande y magnífico, sobre el gusto de los teatros de Italia, conservando, sin embargo, algunas de las partes de la forma antigua⁶.

A partir de 1707, pues, los mejores maestros, tanto españoles como extranjeros, ponen música a muchas de estas zarzuelas. Tal es el caso de José de Nebra, Coradini, etc... quienes, en ocasiones, reciben mayores retribuciones que los creadores textuales de las composiciones, de acuerdo a la tarifa oficial fijada. Así José de Cañizares, por su zarzuela *Milagro es hallar verdad*⁷, recibió 1500 reales, mientras que Coradini engrosó sus arcas con la nada despreciable cantidad de 1920 reales⁸. Junto a los citados, caben ser destacados otros dos compositores de gran importancia: Literes y Roa. A José de Nebra se

⁴ *Fiestas Reales*, p. 47.

⁵ Título tomado de Virgilio, en concreto de la *Égola X, Omnia vincit Amor*, v. 69.

⁶ Recogido en *Fiestas Reales*, p. XVI (prólogo).

⁷ Estrenada en 1732 en el Corral del Príncipe el 28 de noviembre. Estuvo en cartelera los días 28, 29 y 30. Fue repuesta en el mes de diciembre en el Corral de la Cruz, donde se representó durante los días 13, 14 y 15.

⁸ *Idem*, p. 94.

debe una de las zarzuelas más importantes y con más éxito en la época: *Viento es la dicha de Amor*⁹, con texto de Antonio de Zamora.

Para acabar con esta pequeña introducción, cabe señalar que Cotarelo y Mori recoge más de cincuenta zarzuelas compuestas y representadas entre 1707 y 1750, muchas de las cuales son de tema mitológico¹⁰. Se puede ver, pues, hasta qué punto el fenómeno tuvo importancia. Con todo, la escasa atención dada a los estudios sobre la zarzuela del siglo XVIII se observa en el significativo título que Manuel Garayoa en su libro *La zarzuela* da a las escasas páginas que dedica a este siglo: «La prehistoria de la zarzuela»¹¹.

II. Los personajes mitológicos: ingredientes de un teatro de espectacularidad

Luzán, en su *Poética*, tan sensible a los excesos del teatro popular, comenta la rémora que supone para la estética que él defiende la falta de verosimilitud de aquellas comedias que abordan el asunto mitológico:

Y pues hemos llegado a hablar del verisímil de la fábula, no quiero dejar de decir la poca verosimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, como son *Eurídice y Orfeo*, *También se ama en el abismo*, *La estatua de Prometeo*, *Ni amor se libra de amor...*¹²

⁹ Estrenada el 28 de noviembre de 1743, posiblemente en el Teatro de la Cruz. La representó la compañía de Antonio Palomino. El éxito de *Viento es la dicha de Amor* hizo que se repusiera nueve años después en Los Caños del Peral por la compañía de Manuel Guerrero, personaje muy popular en la época, pues fue no sólo primer galán de su compañía sino también dramaturgo y poeta, entre otros menesteres. El papel de Liríope corrió a cargo de su esposa, la popular y bellísima María Hidalgo. También cantó María La Chica, que luego se haría mucho más popular por interpretar muchos sainetes de don Ramón de la Cruz. Para el segundo estreno de 1752, Nebra compuso nuevas arias y rehizo la instrumentación de otras. Por fortuna, podemos disfrutar de una versión de *Viento es la dicha de Amor* gracias a la labor de Christophe Coin, que fue respaldado por la Fundación Caja de Madrid. La orquestación es sencillamente maravillosa. Las voces, tan próximas a las tesituras de Haendel, resultan enormemente expresivas.

¹⁰ El estudio de don Emilio Cotarelo ha sido ampliado extraordinariamente a partir de los estudios de René Andioc y Mireille Coulon, quienes recientemente han publicado *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 volúmenes, Presses Universitaires Du Mirail, Toulouse, 1996. Es, a pesar de todo, un estudio en el que incomprensiblemente algunas obras no se encuentran recogidas. Sin embargo, es la referencia más completa con la que se puede contar en la actualidad.

¹¹ Garayoa, Manuel, *La zarzuela*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1982, pp. 12-20.

¹² Luzán, *Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, colección Textos Hispánicos Modernos, 1977, p. 541.

En efecto, haciendo extensible el concepto de «comedia», el teatro popular, dentro del cual debemos considerar las zarzuelas, se complace en transgredir la máxima neoclásica de lo «verosímil» en búsqueda de lo espectacular y de todo aquello que provoca la admiración del público.

Otros teóricos del siglo XVIII se mostraron más receptivos por lo que respecta a la inclusión del asunto mitológico en las representaciones teatrales, de la índole que fueran. Así Manuel Guerrero nos dice:

[...] pues los jóvenes, que con dificultad entendieron las *Metamorfosis* de Ovidio, por este medio consiguen con facilidad asuntos para la retórica, y facundia para la elegancia; pues no pocas veces sirve de velo de la fábula, para manifestar altos pensamientos; también por ello se logra la utilidad de las moralidades, que tanta enseñanza incluyen, para el que se sabe aprovechar de ellas¹³.

En realidad, como apuntábamos con anterioridad, el concepto de espectacularidad, y no el moral, preside la inclusión de los asuntos «paganos» en el teatro y, más concretamente, en la zarzuela del siglo XVIII, pues:

La fantasía y la irrealidad poética, la imprecisión de tiempo y lugar de la acción dramática, la variopinta fastuosidad del vestuario de los personajes, la multitud de los coros y de las comparsas, la variedad de aves y animales en el escenario, las extraordinarias tramoyas con selváticos paisajes, amenos valles, abruptas montañas y rocosos páramos, plácidos lagos y agitadas marinas, inexpugnables fortalezas, bosques de frondosos árboles y monumentales y soberbios salones palatinos, imponentes templos paganos y majestuosas iglesias cristianas, embelesaban a los espectadores¹⁴.

Y es desde este punto de vista desde el cual debemos entender la proliferación del asunto mitológico, asunto, en definitiva, que se ve potenciado por el extraordinario desarrollo que experimentan las técnicas de puesta en escena, la tramoya, etc... en este período de tiempo.

Teatro, por tanto, al servicio de lo espectacular, donde los personajes mitológicos ocupaban un puesto de honor, en tanto que integrantes de una tradición clásica, sobre la que los dramaturgos populares se consideraban en el derecho de actuar con libertad. No importaba el método, sino sorprender a un público ávido de diversión y de novedades. El propio Antonio de Zamora se refiere a este hecho en la *Advertencia* que precede a su zarzuela (el autor la define como «Dramma musical») *Fábula de Polifemo y Galatea*:

¹³ Cita incluida por Emilio Palacios Fernández en «Teatro», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, p. 266.

¹⁴ V. *Fiestas Reales*, p. XV, prólogo.

Y tocando á la Musica, y Poesia (hermanas cariñosas, y festivas) el cuidado de divertir, y refrigerar las mortales mentes... [El subrayado es mío]

Por tanto, es el divertimento la máxima que presida este tipo de representaciones. Para conseguirla, el efectismo de la puesta en escena unido a la espectacularidad son ingredientes prioritarios. La aparición de los dioses mitológicos en tramoyas de complejidad tal que resultan difíciles de imaginar incluso desde la perspectiva del siglo XX es continua. Proliferan las acotaciones, generalmente de una gran precisión, donde se explicitan los detalles de aquéllas. A continuación, incluimos algunas de las más significativas:

REPRESENTARA EL TEATRO UN GLOBO, QUE OCUPE TODA la altura de los Bastidores, y en él, en diversas estaciones del Zodiaco, los Aspectos, Signos, y Planetas: siendo centro de su maquina una concabidad, que la ocupará el Hado, representado en un Venerable Anciano, que compaséa las esferas de un Globo Mathematico, ó Astrologico, y él estará todo cercado de libros, trofeos, etc... y cantan los Planetas este ocho. (Don Pedro Scotti de Agóiz, *Zarzuela de Filis, y Demofonte*)

Con esta repeticion se entran todos, y abriendose un medio globo, que baxará á unirse con el peñasco, el qual es una esfera, se vé el cielo de Jupiter, y á él sobre un Aguila, que descende al tablado, y canta. (Don José de Cañizares, *Milagro es hallar verdad*)

Descubrese el Tiber, y sobre sus ondas una Concha tirada de los Delfines, y en ella vendrá Neptuno y canta. (Idem)

Esta última acotación da entrada a apenas cuarenta versos, tras los cuales, el escenario vuelve a trasmutarse en un Salón.

Va descendiendo la ninfa Iris con el Arco Celestial que la corona, y ella en un Pabón grande, que a su vez tiende las alas, y los ojos en la cola figurados, baxan iluminados transparentes; y por delante, por su graduacion, quatro balancines de Gloria, y rayos, en que vienen quatro Ninfas, que no se apean, y todo se oculta arriba, llevando dicho Pabon en las puntas de las alas dos figuras vivas. (José de Cañizares, *Cautelas contra cautelas*)¹⁵.

¹⁵ Estrenada en 1745. Con ella, se inauguró el Teatro del Príncipe, que había sido reconstruido de nueva planta sobre el Corral de la Pacheca. En la actualidad, se asienta sobre aquellas instalaciones el Teatro Español. Fue ésta una zarzuela de enorme éxito, de ahí que se representación superase los doce días en cartel, cifra ésta que resultaba poco común en la época. Se mantuvo en cartel del día 5 al día 15 de junio de 1745, para ser repuesta el día 25 de ese mismo mes. Se representó hasta el día 27.

Resulta difícil imaginar cómo la sorprendente precisión de estas acotaciones, unida a su extraordinaria complejidad podría llevarse a cabo. Es de suponer que, en todo caso, habría de existir una condescendencia por parte del público que asistiría, paciente y ansioso del resultado, al cambio, muy probablemente lento y aparatoso, de las diferentes tramoyas.

III. La zarzuela o la transgresión burlesca de la mitología clásica

La primera mitad del siglo XVIII se abastece, desde el punto de vista de la dramaturgia, de la labor de una serie de creadores, entre cuyos nombres sobresalen los de Antonio de Zamora y José de Cañizares; sus obras se inscriben dentro de lo que genéricamente se ha llamado la «estética barroca». Esta estética es proyectada en todas y cada una de sus obras teatrales, sean comedias de figurón, sean comedias de magia, género éste que presenta, en ocasiones, fronteras difusas con la zarzuela¹⁶, sean comedias de santos, sean, en fin, zarzuelas. Presentan, pues, las características más prototípicas del teatro barroco y, más concretamente, del subgénero de «las comedias de capa y espada», es decir, historias de amor que se solapan al argumento principal, contraposición gracioso-amor, movimiento escénico endiablado, equívocos, etc...

También de acuerdo a la estética barroca, la mitología es abordada desde un punto de vista burlesco. Ahora bien, esa visión deformadora de la gran mitología clásica se hace desde distintos prismas y en virtud de diferentes propósitos. De manera genérica, podemos decir que son dos los mecanismos fundamentales de adaptación de la mitología:

1. El dramaturgo extrae del corpus mitológico un mito que sirve de base al argumento de su obra. El mito, en su esencia, es respetado y genera por sí mismo la trama dramática, aunque se incorporan a él elementos espurios tales como nuevos personajes (graciosos, amos, etc...), nuevas intrigas (historias de amor paralelas), etc... que no estaban presentes en el mito clásico.

2. El dramaturgo extrae de la mitología clásica ya no mitos sino héroes, dioses, etc..., que le sirven para crear una trama dramática que nada tiene que ver con los mitos que aquéllos protagonizaron en la tradición clásica.

La zarzuela de Tomás de Añorbe y Corregel *Júpiter y Dánae* puede servir como ejemplo del primer procedimiento, a pesar del juicio no excesivamente positivo que Paul Merimée da con respecto a este autor, al que, no lo olvidemos, incluye, junto a otros, dentro de un capítulo titulado *Les Comparses*:

¹⁶ V. Introducción de Joaquín Álvarez Barrientos a la obra de Cañizares *El anillo de Gíges*, Madrid, Anejos de la Revista «Segismundo», CSIC, 1983, pp. 9-106.

Le plus connu aujourd'hui des auteurs dramatiques à cette époque, en dehors de Zamora et de Cañizares, -et il se place loin au dessous d'eux-est Don Tomás de Añorbe y Corregel...¹⁷

En líneas generales, el mito clásico es respetado, ahora bien, a través de la versión latinizada del mito, según la cual Dánae se casa con Pilumno, personaje que aparece en la zarzuela¹⁸.

Hay que advertir que el mito es seguido, sí, pero sólo en sus aspectos más relevantes, de manera tal que se incorporan nuevos personajes, nuevos tratamientos e incluso variaciones leves a fin de que resulte más efectivo desde el punto de vista dramático. Así pues, Dánae, encerrada en una «camara subterránea de bronce» (según el mito clásico), como consecuencia del oráculo que había advertido a Acrisio, su padre, de que su nieto, el futuro hijo de Dánae, le daría muerte, es fecundada por Júpiter, habiéndose metamorfoseado en lluvia de oro:

Estará la Cortina de enmedio abierta, y en su Foro el Estrado de Dánae, en cuyas almohadas se reclinará, conduciendola Jupiter; y mientras cantan lo que sigue, por la parte de arriba estarán echando sobre Dánae oropél cortado muy menudo, como que parezca que llueve y Jupiter sosteniendola en sus brazos.

Vemos con qué exactitud la acotación anterior explicita el modo de llevar a escena el mito. El texto se encargará posteriormente de precisar que ese «oropél cortado» era el propio Júpiter metamorfoseado, a fin de que el auditorio, y en concreto, sus componentes menos culturizados, pudieran entender la trama sin ningún tipo de dificultad.

De la misma forma, Dánae da a luz, como consecuencia de ese contacto pseudo-carnal con Júpiter, a Perseo. Dánae, a su vez, contrae matrimonio con «Palunio». Vemos, por tanto, que las líneas básicas del mito, de acuerdo a su versión latina, se mantienen. Sin embargo, la trama ha sido aderezada con numerosísimos ingredientes que no estaban en la tradición; así, a través de un marcado anacronismo, Dánae es encerrada en un Castillo; Palunio no aparece «a posteriori», tras la llegada de Dánae y Perseo (encerrados en un cofre) al Lacio, sino que ya desde el principio se establece una disputa de amor entre el mortal y Júpiter por la posesión de Dánae, como consecuencia de la cual, Júpiter, agudizando su divino ingenio, se convierte en lluvia de oro para poseerla.

¹⁷ Paul Merimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 171.

¹⁸ V. Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 427.

La trama, de acuerdo con el arte teatral preconizado por Lope de Vega, presenta dos momentos bien distintos, separados cronológicamente por el transcurso de quince años. El autor salpica la obra de recursos tomados de la novela bizantina y de la comedia nueva (de la Antigüedad), por lo que se propician una serie de anagnórisis que aumentan la intriga y el efecto de la misma. Dánae topa, tras esos quince años, con Mamurrias, gracioso de la obra y, a su vez, «comme il faut», criado de Palunio. El espectador se entera, a través del diálogo que con él establece, de todos los pormenores acaecidos:

Mamurrias: Mas poco á poco.
Podrá decir mas tu Alteza,
de que su Padre irritado,
viendo burlado su idéa,
y succession en su Casa,
con irritada fiereza,
mandó, que una Arca se hiciesse
en donde caber pudiera
tu persona encajonada
para echarla al Mar, y en ella,
cumpliendo su ley injusta,
la metieron sin clemencia...

Tras el encuentro con Mamurrias, se produce la anagnórisis entre Dánae y Palunio. El propio Júpiter, aparecido al efecto, propicia la preceptiva boda entre los dos personajes.

Perseo no aparece en ningún momento de la trama, aunque son copiosas las referencias indirectas. Del trágico suceso por el cual, según el mito clásico, Perseo da muerte a su abuelo Acrisio en unos juegos celebrados en Larisa, tras lanzar un disco que es fatídicamente desviado por el viento, sólo queda una referencia burlesca que distorsiona el contenido del mito:

Mamurrias: En fin, ansi que llegamos,
el muchacho, como he dicho,
sin decir oste, ni moste,
á su Abuelo el Rey Acrisio,
una cabeza encantada
le enseñó, con muchos rizos,
peynada á lo Papillote,
llena de polvos, y rizos;
y el viejo con sus vigotes,
se quedó de marmol frio,
sin decir una palabra,
solo con haverla visto.

Volveremos a este pasaje más adelante¹⁹.

Por tanto, vemos cómo las líneas básicas han sido respetadas, pero condimentadas con especias de carácter burlesco encaminadas a una mejor recepción en el público.

Por lo que respecta al segundo método de adaptación, quizás uno de los ejemplos más significativos sea el de la zarzuela de Antonio de Zamora, *Viento es la dicha de amor*²⁰, con música del prestigiado José de Nebra²¹.

En esta zarzuela, prácticamente todos los personajes han sido extraídos de la mitología clásica: Céfito, Antenor, Amor, Liríope, Fedra, Tiresias, Marsias, etc... Sin embargo, son caracterizados a través de una condición que, en absoluto, les pertenece. Así, Fedra no es más que una «zagala», Marsias un «gracioso», etc... Posteriormente, analizaremos los métodos de deformación burlesca tan característicos de ésta y de otras zarzuelas.

Por el momento, baste decir que el autor, a partir de personajes de renombre dentro de la tradición clásica, elabora una trama de enredo amoroso, caracterizada por un trepidante movimiento escénico, que no busca la fidelidad con respecto a los modelos clásicos, sino, tan sólo, una benevolente acogida en el público. El enredo se teje a partir de una anécdota inicial que no es más que el incendio provocado que Céfito desencadena en el Templo de Amor. A partir de ese momento, la trama se va complicando para darnos noticia del móvil de este incendio: Céfito está enamorado de Liríope, quien era hasta ese momento Sacerdotisa del Templo de Amor. A su vez, Antenor manifiesta su amor por Fedra. Incluso aparece una tercera historia de amor, en este caso llena de insinuaciones eróticas, de acuerdo a la condición de los personajes, entre los dos graciosos, Delfa y Marsias. Al final de la obra, Céfito, haciendo gala de su condición de hijo del viento, se apodera de Liríope, quien, en los últimos versos de la zarzuela, manifiesta su alegría por su recién adquirida posición de compañera de Céfito²²:

¹⁹ La versión común de la muerte de Acrisio, como se ha señalado con anterioridad, no era ésa: Perseo lanza el disco en el transcurso de unos juegos y por accidente-querido por el Hado-va a dar con él a su abuelo, espectador del evento, producto de lo cual, éste muere. Así que sí hay transgresión –aunque leve– de la versión más difundida. V. Apolodoro (II 4, 4). Cf. A. Ruiz Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 161-162.

²⁰ Según los datos recogidos por René Andioc y Mireille Coulon, v. op. cit., esta obra fue representada durante el siglo XVIII en 1743, en 1748 y posteriormente en 1752, lo que confirma el gusto popular por esta encantadora pieza.

²¹ V. Emilio Palacios Fernández, «*Cautelas contra cautelas*, zarzuela de José de Cañizares que inauguró el renovado coliseo del Príncipe en 1745», conferencia impartida en el curso «El reinado de Felipe V: arte y vida cortesana» (UCM, El Escorial, agosto 1995).

²² La pareja Liríope-Céfito es, sin duda, eco de la pareja Liríope-Cefiso (río), que eran los padres de Narciso, según las *Metamorfosis* de Ovidio (III 341-346).

Prima fide vocisque ratae temptamina sumpsit
caerula Liriope, quam quondam flumine curuo

Liríope: Ninfas, que en el vago imperio,
que Zefiro me ofreció,
el que fue hasta oy agravio,
desde oy es adulación.

A esta especie de *maremagnum* argumental se unen otra serie de detalles menores que contribuyen al efectismo de su puesta en escena.

Por tanto, Antonio de Zamora concibe un argumento perfectamente extrapolable a cualquier comedia del siglo XVII encarnada en personajes mitológicos, elegidos en virtud de sus mayores posibilidades escénicas, pues, en tanto que dotados de una serie de atributos extraordinarios, pueden hacer uso de éstos delante de un público ávido de espectaculariad. Así por ejemplo, el pseudo-rapto de Liríope al final de la obra a manos de Céfiro hubiera sido mucho menos espectacular si éste no hubiera tenido la capacidad de llevarla por los aires.

IV. Métodos de deformación burlesca

Una vez analizados *grosso modo* los métodos de adaptación de la materia mitológica por parte de algunos zarzueleros de la primera mitad del siglo XVIII, vamos a intentar sistematizar los diferentes métodos que permiten a dichos autores presentarnos una deformación sistemática de los personajes mitológicos, tanto por lo que respecta a sus atributos, al lenguaje utilizado por ellos, etc...

En primer lugar hablaremos de la figura del gracioso, como fértil fuente de deformación de la materia clásica. A través de él, y sobre todo a través de su falta de capacidad para entender las referencias de otros personajes de mayor excelsitud, los autores de zarzuela perpetúan la técnica de las confusiones de carácter lingüístico tan presentes, sobre todo, en nuestro teatro breve de los Siglos de Oro.

Son muchos los ejemplos que podrían ilustrar este procedimiento. Destacamos algunos, la mayoría de ellos extraídos de las zarzuelas ya mencionadas con anterioridad. Así, en *Milagro es hallar verdad* de José de Cañizares, Júpiter, encendido de amor por Claudia, explicita su cuita amorosa a través de los truenos, que lejos de provocar un efecto de dignificación de su figura entre el público, generan hilaridad por la reacción que suscitan en Tolondro y Churumbela (los dos graciosos):

implicuit clausaeque suis Cephisos in undis
vim tulit. Enixa est utero pulcherrima pleno
infantem nymphe, iam tunc qui posset amari
Narcissumque vocat...

Tolondro: Los hozicos me he deshecho.
Churumbela: Ay mi palmito!

A continuación:

Júpiter: Huid, miseros villanos
Del incendio de una hoguera,
Que abrasa cuanto oye, y vé;
No obedecéis? A quien hablo?
Los dos: Yá nos vamos con el diablo.
Júpiter: Qué?
Los dos: Que cargue con usted.

Obsérvese cómo el fuego de amor que Júpiter expresa en términos metafóricos es ridiculizado a través de la interpretación que de él hacen los graciosos, que, además, introducen la figura anacrónica del «diablo», lo que aumenta aún más el efecto cómico. Quizás lo que resulte más efectista es la forma que tienen de dirigirse a Júpiter: «usted».

Una situación argumental pareja se da en la zarzuela, también de José de Cañizares, *El estrago en la fineza: Júpiter y Semele*²³, en la que se produce de manera análoga el incendio del Templo de Amor. Ante esta situación dramática, los graciosos, en esta ocasión Sátiro y Enarreta, interpretan su relevancia de manera vulgar, adaptada a su ámbito de referencia:

Sátiro: Ay Enarreta adorada,
gracias á amor, que nos vemos
libres de la chamusquina!
Enarreta: Me pesa, de que me huelgo.
Sátiro: Porque?
Enarreta: Porque yo quisiera
verte Satiro, à lo menos
de aquella sartén de marmol
hecho animado torrezno.
Sátiro: Para aquel, que en tus dos ojos
se tuesta los pensamientos,
lo mismo es assi, que assado. [los subrayados son míos]

El Templo de Amor es calificado de «sartén de mármol». A su vez, Sátiro se burla del lenguaje sublimado que otros personajes desarrollan para expresar

²³ Estrenada en 1718 en el Teatro de la Cruz, fue repuesta ese mismo año en el Teatro del Príncipe, donde se mantuvo en cartelera 13 días. Volvió a ser incluida en cartelera en 1720, 1722, 1725, 1726 y 1728. Se convirtió, por ello, en uno de los clásicos de nuestro género.

sus sentimientos amorosos a lo largo de la obra, en nuestra opinión, a través de una sátira feroz de la teoría neoplatónica del amor: «que en tus dos ojos/ se tuesta los pensamientos».

Enarreta dirá a continuación:

A dios; no nos queda Ninfa,
que no salga hecha buñuelo
de esta vez. [el subrayado es mío]

Otra de las técnicas de deformación burlesca puesta en boca de los graciosos es lo que podríamos llamar «la técnica del contrapunto». No se trata, en efecto, de la explicitación de la burla, sino de contraponer a una escena, habitualmente protagonizada por dioses o héroes, otra protagonizada por los graciosos, que viene a negar la excelsitud y el tono grandilocuente (en muchas ocasiones son escenas cantadas) de la anterior. Así sucede en la zarzuela de Cañizares que estamos analizando, donde la intensidad de las escenas protagonizadas por Cupido y Juno es negada por escenas consecuentes de Sátiro y Enarreta. Véase:

Cupido: Como yo vengo á vengarme,
viendo abrasar mi dosel,
y mi Templo
Juno: Y que haré yo,
viendo que traydor, que infiel,
á Semèle adora Iove
y en zelos empieza á ardér
mi colera?

A la fuerza de este diálogo, donde la simbología multívoca del fuego cumple un papel esencial, se opone la ulterior escena entre Sátiro y Enarreta, que comienza con la nada sugerente intervención de Sátiro en los siguientes términos:

Ha! Leona,
Ha! Elefante, ha! javalina
Como me tienes de amor!

Este procedimiento de contraposición es uno de los más explotados en este tipo de obras. Así, frente al lenguaje sublimado de los dioses, los graciosos utilizan un lenguaje llano, vulgar, y lleno de implicaciones de carácter erótico-sexual. En esta misma zarzuela, Sátiro se refiere en varias ocasiones a la condición de molinera de Enarreta, en cuyo molino querría él producir harina²⁴, etc...

²⁴ Chiste muy popular el de la molinera. Recuerda la aún vigente letra de canción: «¡qué

Añadimos un ejemplo final, que ya fue referido al principio del artículo con el fin de caracterizar un aspecto paralelo. En la zarzuela de Tomás de Añorbe y Corregel *Júpiter y Dánae*, en una de las escenas finales, Mamurrias, el gracioso de la obra, refiere cómo Acriso ha muerto ante la visión de la Medusa propiciada por su propio nieto Perseo. Se refiere a Medusa en términos de una simpleza irrisoria:

...una cabeza encantada
le enseñó, con muchos rizos,
peynada á lo Papillote,
llena de polvos, y rizos;

Piluno pregunta entonces: De quien era la cabeza? Mamurrias responde: La cabeza de Pelusa²⁵.

Mamurrias deforma el nombre en virtud de su referente inmediato, la cabeza. Los ejemplos en este sentido podrían multiplicarse, sin embargo parece pertinente ejemplificar otros procedimientos de deformación burlesca de la materia mitológica.

Quizás uno de los métodos más sutiles por lo que a la deformación se refiere pueda ser ilustrado a través de la que es, en nuestra opinión, uno de los ejemplos más destacables de este género, que no es otro que la zarzuela de Antonio de Zamora, *Viento es la dicha de amor*. Allí, los personajes, revestidos de una condición que no les es propia, conservan, aunque sólo sea a través de sutiles referencias, los atributos y las características que de ellos se predicen en la mitología greco-latina. A través de esas leves referencias, se realiza una deformación realmente efectiva y que constituye, si se nos permite la expresión, un guiño culturalista a aquellos espectadores más cultivados, conocedores, por tanto, de la mitología clásico *sensu stricto*. Así, Tiresias, ciego dotado de capacidades adivinatorias extraordinarias (recuérdese *Edipo Rey*), no es aquí presentado como tal. No es ciego y, además, se convierte, por capricho de Antonio de Zamora, en padre de Fedra; ni siquiera posee entre sus cualidades el dominio del arte adivinatoria. Sin embargo, en un momento de la zarzuela, se hace referencia, entre líneas, a aquellas lejanas capacidades de las que hacía gala en la tradición mitológica griega:

polvo tiene el molino,/ qué polvo la molinera!» y las novelas cortas de Apuleyo sobre el adulterio de la molinera. La figura de la molinera ha estado siempre unida, en la tradición popular, a los líos de amores lascivos. Así podemos verlo en *El sombrero de tres picos*.

²⁵ Un chiste parecido hay en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca, donde el gracioso entiende «Merluza» en vez de «Medusa». Bato dirá: «¡Ahora sales/ con que a buscar a Merluza/vienes? ¡Por ventura sabes/que es una mujer que tiene/por moño y por aladares/milagros y basiliscos/con licencia de romance?» V. Vicente Cristóbal López, «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de Filología Clásica* 23 (1989) 85.

Seguidme,
Ninfas, que aunque el rudo,
espeso,
enmarañado boscage
del bosque se ponga enmedio,
la Quinta diviso.... [el subrayado es mío]

Posteriormente, en la misma zarzuela, la deformación de la condición mitológica de Tiresias se hará de nuevo explícita, a través de la presentación de éste como «docto en Astrología» y rodeado de los utensilios que este oficio requería:

Antenor: lleguemos; pero detente,
que por essotra vecina
abierta ventana es
Tiresias quien se divisa,
entregado á los estudios
de la docta Astrología
instantes, que le hurta al Sueño.

En un claro anacronismo, Zamora asemeja la figura de Tiresias a la de un «mago» de los muchos que abundaban en las comedias de magia, tan cultivadas en la época, y a las que, no de manera gratuita, Cotarelo y Mori, empareja, en ciertos rasgos, con la zarzuela. En otra parte de la zarzuela, Delfa, que encarna el papel de graciosa, dice:

Yo he de hallarla, pues yo só
quien entiende esto de ojeos
mejor que todos.[el subrayado es mío]

En nuestra opinión, parece clara la relación tácita que se establece entre Delfa-Delfos. Si bien Delfos remite al santuario delfico de Apolo, de donde emanaban los más certeros oráculos, que condicionaban el comportamiento de los personajes de más alta condición, Delfa no es más que una graciosa que no se refiere a oráculos sino a simples «ojeos», deformación popular del concepto mitológico referido.

Incluso se pueden rastrear, en este sentido, interpretaciones un poco más arriesgadas, pero no carentes de atractivo. Así, Fedra, caracterizada en esta zarzuela como la hija de Tiresias, interpreta un monólogo en el que se pueden intuir referencias a la condición del «amor irrefrenable», quizás lascivo, que ella representa:

En vela del Simulacro
yó con sus Ninphas Sagradas

seré la primera, que pase la noche
bebiendo el reflexo al Lucero del Alva.

Esas conexiones que entre la tradición clásica y la actualización de ésta a través de la zarzuela estamos analizando pueden referirse no sólo a dioses y personas sino también a lugares. Así, en un momento dado de la zarzuela de Zamora, Tiresias está dispuesto a colocar la Estatua de Amor en su jardín en espera de que el Templo donde ésta debería hallarse sea reconstruido. Liríope dice lo siguiente a través de su canto: «Zagales de la Arcadia» refiriéndose a los zagales del jardín de su padre. La Arcadia, como ámbito de plácido abandono y de infinita felicidad es convertido en un mero jardín, donde se entrelazan las diferentes historias de amor que suponen la base argumental de la pieza.

Para acabar con el análisis de este segundo método de deformación, nos referimos a un diálogo entre Fedra y Antenor, en que Fedra rechaza los ofrecimientos amorosos de Antenor en los siguientes términos:

...quiero [...] mostrar
que para tí no se hicieron
las flechas de mi carcax, [el subrayado es mío]

Fedra hace suyos los atributos proverbiales de Eros y los llena de un sentido erótico. No se trata tanto de una deformación sino de una vulgarización, de acuerdo a la condición de Fedra en la obra, de dichos atributos.

Abordemos ahora el tercer método de deformación de lo mitológico, que podríamos caracterizar como el rebajamiento de condición al que son sometidos los dioses bien por otros personajes bien incluso por la conciencia personal de los mismos, que nada tiene que ver con la actitud solemne y de superioridad divina que rige sus actuaciones en mitología greco-latina. Así por ejemplo en la zarzuela de Tomás de Añorbe y Corregel, *Júpiter y Dánae*, Piluno, viendo a Júpiter competir con él por el amor de Dánae, se atreve a desafiarlo blandiendo su espada, lo que supone una osadía irracional teniendo en cuenta la condición de Júpiter. Pero no sólo eso, sino que Júpiter, habiendo propiciado por su poder el desmayo de Piluno, abandona la escena con estas aclaradoras palabras:

«Neciamente inadvertido,
muriendo de pena, y zelos
de aquí me ausenté cobarde,
de justo enojo teniendo
a Dánae...» [el subrayado es mío]

La condición de cobardía en Júpiter es inconcebible desde el punto de vista de su tratamiento en la tradición clásica.

Apuntemos un ejemplo más de este último método de deformación que aquí hemos señalado, aunque bien es cierto que podríamos analizar muchos otros. Así, en la zarzuela de Zamora, *Viento es la dicha de amor*, una de las Ninfas se expresa en los siguientes términos:

«Has visto, Nife, las raras
manías, con que se viene
Liríope...»

Los dioses, según la mitología clásica sienten de manera pareja a los humanos, en cuanto a celos, pasiones amorosas, etc... pero su condición impide predicar de ellos, salvo en versiones ulteriores y burlescas como las que aquí estamos analizando, defectos puramente humanos como las «manías».

V. Las fuentes

Uno de los problemas que siempre resulta difícil abordar es el de las fuentes. ¿En quiénes se basaron estos dramaturgos de comienzos del siglo XVIII? ¿Mostraron preferencia por las *Metamorfosis* ovidianas o bien por el tema troiano?... Éstas son preguntas a las que vamos a intentar dar respuesta, señalando de antemano que serían, de por sí, dignas de un estudio más concienzudo que quizás sean objeto de un futuro trabajo.

Si hacemos un repaso del repertorio de «obras musicales»²⁶ de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, inmediatamente nos damos cuenta de la absoluta inclinación de estos autores hacia las fábulas mitológicas contenidas en las *Metamorfosis* de Ovidio, influjo éste que fue percibido por Menéndez Pelayo ya hace bastantes años²⁷. Dada la línea de influencia directa que los dos geniales dramaturgos del siglo XVII ejercen sobre los Cañizares, Zamora, Añorbe y Corregel, etc... de las primeras décadas del siglo XVIII, parece claro

²⁶ Utilizamos esta denominación por la enorme variedad de términos empleados, ya en la época, para designar este tipo de piezas.

²⁷ V. *Obras de Lope de Vega*, estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca de Autores Españoles, volumen XIII, Madrid, 1965. Entre las obras mitológicas de Lope de Vega, baste recordar títulos como *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *El marido más firme* (sobre el mito de Orfeo y Eurídice), *La bella Aurora* (en torno al mito de Céfalo y Procris), etc... Por lo que respecta a las obras mitológicas de Calderón, recordemos títulos como *Apolo y Clime-ne*, título que posteriormente retomará José de Cañizares para una pieza operística; *Céfalo y Procris*, ópera-parodia del año 1662, *Fieras afemina Amor*, de la que también hará una versión Cañizares, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, etc...

pensar que estos últimos siguieran la línea de argumentos iniciada por aquéllos.

Entre las zarzuelas de tema troyano, aunque escasas, podemos citar algunas como *El hijo de Ulises* de Antonio González de León y *Antes que celos y amor, la piedad llama al valor*, y *Aquiles de Troya* de Nicolás González Martínez. De todas formas, los Zamora, Cañizares, Añorbe y Corregel... siguieron deleitándose mayoritariamente con la maestría de un referente universal, Ovidio.

Advirtiendo previamente de que en un número bastante acusado de casos la fuente de los dramaturgos del siglo XVIII fue Lope, Calderón y, en su defecto, algunas de las múltiples polianteadas que circulaban por la España de la época, en lugar de la fuente clásica primera, léase Ovidio, Homero, etc..., hemos de decir que no en todos los dramaturgos se perpetúa el mismo proceso de recepción mitológica. Para ilustrarlo, vamos a tomar un ejemplo bastante curioso. Se trata de la zarzuela *La estatua de Pígalión*, de Francisco de León²⁸, con música de Agustín de la Puerta, que fue estrenada en el Teatro de la Cruz el 17 de febrero de 1729. La zarzuela se basa en la fábula mitológica que aparece en el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio. De ésta se conservan gran número de detalles que hacen pensar que la consulta de la fuente clásica fuera directa. En ambos casos, Pígalión

sine coniuge caelebs
vivebat thalamicque diu consorte carebat. (vv. 245-246)

También en ambos casos, Pígalión esculpe una estatua de marfil. Confróntense los versos ovidianos con el texto zarzuelesco:

Interea niveum mira feliciter arte
sculptit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui conceptit amorem. (vv. 247-249)

de unos trozos de marfil
que hasta la materia escojo
por relacion a su nombre
con preferencias al oro.

En las dos obras, Pígalión se dirige a la divinidad para suplicarle la conversión de la estatua en ser humano. En las *Metamorfosis*, Pígalión invoca a la divinidad de una manera menos directa y con timidez (*timide, non ausus*), pues se dirige a los dioses, sin especificar ninguno, si bien será Venus la que conceda el don:

²⁸ *La estatua de Pígalión* se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid.

cum munere functus ad aras
constitit et timide «si, di, dare cuncta potestis,
sit coniunx, opto», non ausus «eburnea virgo»
dicere Pygmalion «similis mea» dixit «eburnea». (vv. 273-276)

En el caso de *La estatua de Pigmalión*, el rey de Chipre se muestra mucho más osado y decidido. Además su invocación es dirigida de manera directa a Venus:

idolatro este bulto
y si dezis que estoy loco
maior razon oyreis
para su maior apoio
y es que a la Deydad de Venus
incessantemente invoco
para que le desembarque
el aliento que supongo.

Como apuntábamos con anterioridad, en las dos obras es Venus quien concede el don de dotar de vida a la estatua. Sin embargo, hemos de detenernos en este aspecto, pues los dos textos se separan notablemente en la forma. Ovidio se refiere a una llama encendida tres veces por Venus a fin de insuflar la vida a la hasta entonces inerte estatua:

Sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis,
vota quid illa velint, et, amici numinis omen,
flamma ter accensa est apicemque per aëra duxit. (vv. 277-279)

La lectura hecha por el autor de *La estatua de Pigmalión* resulta, en este aspecto, extremadamente curiosa. Francisco de León reconvierte la llama encendida en tres ocasiones por Venus en la figura de las tres Gracias, encargadas de infundir a la estatua, de acuerdo a la cristianización operada en el mito, «las nobles potencias»:

Canta Venus: Aliente respire [...]
las nobles potencias
infundid del alma.
Las 3 Gracias: Pues buelen pues vaian
Gracia 1: Memoria
Gracia 2: Voluntad
Gracia 3: Y entendimiento.

Ya Jean de Meun, en su *Roman de la Rose*, había fijado la importancia del número tres en el episodio ovidiano. Los versos, lejos de la lectura mediatizada del autor del XVIII, hablan del cuerpo, el alma y la vida:

que la bele qui mon cuer m'able,
 qui sí bien ivoire resamble,
 deviegne ma leaus amie,
 qui de fame ait cors, ame et vie. (vv. 21067-21070)²⁹

Incluso Voltaire, en los versos dirigidos a Mme. de Lecouveau, capta el simbolismo de la llama de Venus encendida en tres ocasiones:

La froide image à la fin animée
Respire, sent, brûle de tous les feux. [El subrayado es mío]

El hecho de que Francisco de León haga de las tres Gracias las fieles servidoras de los deseos de Venus no puede resultarnos extraño. Ya lo hace notar Baltasar de Vitoria en su *2ª parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, fuente muy probablemente consultada por nuestro autor de zarzuelas:

Y assí las trae Vicencio Cartario en el libro de las imagines de los Dioses, pintandolas en compañía de Venus, y a ella desnuda³⁰.

Si acudimos a *Le imagini de i Dei de gli Antichi* de Vicencio Cartario vemos cómo, en efecto, en la sección dedicada a la diosa Venus, en dos de las imágenes aparece ésta acompañada por las Gracias³¹.

Hasta aquí hemos analizado los puntos de contacto más interesantes de la obra ovidiana y la zarzuela que estamos analizando. Sin embargo, hay que señalar que, no sólo en esta zarzuela sino también en bastantes otras, la recepción de la fábula mitológica no se reduce a una reproducción mimética del modelo clásico, Ovidio en la mayor parte de los casos. Centrándonos en *La estatua de Pígalión* de Francisco de León, muchas son las innovaciones que se operan sobre la obra del autor latino. En las *Metamorfosis* Pígalión esculpe una obra de la que se enamora. Sin embargo, la magistral escultura no tiene un referente humano preexistente. En *La estatua de Pígalión*, por el contrario, sí existe ese ser como fuente de inspiración. Pígalión se enamora de Marfilia, princesa de Caria, a la que rescata después del naufragio de su nave. Marfilia no puede corresponder el sentimiento amoroso del rey chipriota, pues tiene jurado a Palas un solemne voto en calidad de casta sacerdotisa. Enamorado perdidamente de Marfilia, Pígalión esculpe una obra a su imagen y semejanza para consolar su pena. Venus, apiadada, le dará vida. Hemos de

²⁹ V. Luis Cortés Vázquez, *El episodio de Pígalión del Roman de la Rose. Ética y estética de Jean de Meun*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980, p. 31.

³⁰ Baltasar de Vitoria, *2ª parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1673, p. 416.

³¹ *Le imagini de i dei de gli Antiche*, Padova, 1626, pp. 432 y 437.

señalar que puede ser considerado como estadio intermedio entre la versión ovidiana y la presentada por Francisco de León la obra de Calderón de la Barca *La fiera, el rayo y la piedra*³², en la que, si bien no existe un referente humano preexistente que sirva de inspiración al genial escultor, sí existe, al menos, una obra esculpida previamente sin la intervención directa de Pigmalión. Se trata de una estatua que se encuentra en el jardín del palacio de Anajarte, creación de la que se enamora perdidamente el artista. Tal es su amor por ella que la rodeará de sus propias esculturas para que se sienta acompañada. La intervención de Venus será, de nuevo, elemento propiciador para el nacimiento a la vida de la inerte piedra.

Como podemos comprobar, dejando al margen las fuentes intermedias, Francisco de León, partiendo de los componentes básicos del texto ovidiano, configura un nuevo personaje, Marfilia, verdadero generador de la zarzuela. Para forjarlo, pudo servirle de inspiración las *Anotaciones sobre los quinze libros de las transformaciones de Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana, donde, al referirse a la mujer nacida del inerte marfil, emplea el adjetivo «marfilina», muy próximo al nombre del personaje de la zarzuela³³.

La estatua de Pigmalión, pues, puede servir de valioso ejemplo para entender el proceso de integración de diferentes fuentes llevado a cabo por alguno de los más importantes autores dramáticos de la primera mitad del siglo XVIII.

En definitiva, hemos querido hacer un repaso somero por algunas de las características más sobresalientes que las zarzuelas de esta época ofrecen con respecto a la materia mitológica. A las tratadas, podríamos añadir apuntes sobre el lenguaje, burlas contra la surgente estética neoclásica, etc... que los zarzueleros insertan en sus obras para contribuir, al fin, al objetivo fundamental de este tipo de representaciones, que no era otro que la diversión, en virtud, como señalábamos al principio, de una espectacularidad que, en muchas ocasiones, se convierte en el ingrediente fundamental.

³² Calderón de la Barca, Pedro. *La fiera, el rayo y la piedra*, edición de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

³³ «Conque tres veces procedio la llama, inflamando el ayre claro del fuego y brasas que en el sagrado altar estaban. Buelto el amante a ver su marfilina Dama...» en Pedro Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre los quinze libros de las transformaciones de Ovidio*, Valladolid. Diego Fernández de Córdoba, 1589, p. 199.