

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IARA LUZIA FADEL RODRIGUEZ

*ACIS Y GALATEA: CONVENÇÕES E REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS NA  
ZARZUELA DE CAÑIZARES-LITERES.*

CURITIBA

2013

IARA LUZIA FADEL RODRIGUEZ

*ACIS Y GALATEA*: CONVENÇÕES E REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS NA  
ZARZUELA DE CAÑIZARES-LITERES.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvana Scarinci

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação  
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Rodriguez, Iara Luzia Fadel

Acis y Galatea : convenções e representações políticas na zarzuela de Cañizares-Literes. / Iara Luzia Fadel Rodriguez. – Curitiba, 2013.

202f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Scarinci

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Teatro espanhol. 2. Sucessão espanhola, Guerra, 1701-1714. 3. Zarzuela. 4. *Acis y Galatea*. I. Título.

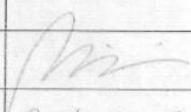
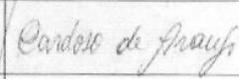
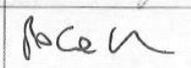
CDD 862

## PARECER

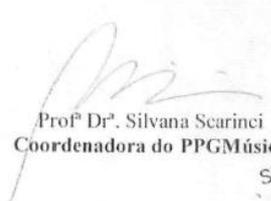
Defesa de dissertação de mestrado de **Iara Luzia Fadel Rodriguez** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci**, **Rosane Cardoso de Araújo** e **Rogério Budasz**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **Acis y Galatea: Convenções e Representações Políticas na Zarzuela de Cañizares-Literes**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		aprovada
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		aprovada
Rogério Budasz (UCR – University of California, Riverside)		aprovada

Curitiba, 27 de fevereiro de 2013.

  
Prof. Dr. Silvana Scarinci  
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci  
- Coordenadora  
Pós-Graduação em Música  
UFPR  
PPGMúsica@ufpr.br  
FONE: 1667827

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Silvana Scarinci, pelo acompanhamento, dedicação, orientação e amizade.

Aos Professores que fizeram parte da banca, Dr. Rogério Budasz, Dra. Rosane Cardoso de Araújo e Dra. Laura Ronai, pela colaboração e observações.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal do Paraná.

À CAPES pelo auxílio financeiro.

Ao ICCMU pelo envio da partitura, tornando possível a realização desta dissertação.

Ao Instituto Cervantes Curitiba, especialmente ao bibliotecário Aguinaldo Marcelino, por auxiliar na busca de materiais para a elaboração do trabalho.

Ao funcionário Gabriel Snak Firmino, por estar sempre pronto a cooperar.

Aos professores e colegas do DEARTES pelos anos de convivência e aprendizagem, em especial à Max Scheffler pela constante troca de ideias.

Aos meus professores de música, especialmente ao Prof. Dr. Fernando de Lewis Mattos, por instigar o constante questionamento e por sempre se disponibilizar a ajudar. À Cintia de los Santos, por todos os ensinamentos, incentivo e amizade. À Elda Pires, pela amizade e apoio.

À Raquel Aranha pelo material e auxílio.

À Carlos Rodriguez, pelo auxílio nas traduções, recomendações e por possibilitar a realização de toda esta jornada.

À Elsa e Peter Matthams, pelo auxílio para a obtenção de materiais para elaboração deste trabalho.

À Cristina Fadel, Ivan Fadel, Eliecer Rodriguez e demais familiares pelos valores, apoio e carinho.

À Alexandre Bins Blessmann, pela companhia, amor e apoio.



## RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre a prática músico-teatral espanhola durante o período da Guerra de Sucessão (1702-1713), mais especificamente sobre a zarzuela. Como o teatro falado espanhol sempre foi uma das principais manifestações culturais do país, o mesmo se torna a base para a criação deste gênero tipicamente hispânico que é a zarzuela, cuja produção seguirá, praticamente ininterrupta até meados do século XX. Caracterizada por unir cenas cantadas, faladas e danças, a zarzuela tornou-se o principal gênero de teatro musical espanhol, e que devido a sua grande abrangência transformou-se em um meio eficaz de propaganda política. A zarzuela *Acis y Galatea* é um exemplo de como o teatro e a música foram utilizados para este fim.

Palavras-chave: Zarzuela; Teatro Espanhol; Guerra de Sucessão; *Acis y Galatea*.

## ABSTRACT

The present research intends to reflect about the Spanish music-theatrical practice during the War of Succession (1702-1713), more specifically about the *zarzuela*. Since the Spanish spoken theatre has always been one of the main cultural events of the country, it became the foundation for the creation of this typically Hispanic genre: the *zarzuela*, which will be produced, almost uninterrupted until the mid-twentieth century. Characterized for uniting sung and spoken scenes, and dances, the *zarzuela* became the principal genre of the Spanish musical theatre, and due to its wide coverage, it turned an effective way of political propaganda. *Acis y Galatea* is an example of how the music and the theatre were used, in order to achieve this goal.

Keywords: *Zarzuela*; Spanish Theatre; War of Succession; *Acis y Galatea*.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2. ESTRUTURAS E CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ESPANHOL.</b> .....	13
2.1.1 A Poética X El Arte Nuevo .....	15
2.1.2 Música na <i>comedia</i> .....	22
2.2 GÊNEROS MÚSICO-TEATRAIS. ....	30
2.2.1 A Ópera. ....	31
2.2.2 A Zarzuela. ....	36
2.3 OUTRAS CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ESPANHOL .....	41
2.3.1 As atrizes. ....	41
2.3.2 Os personagens-tipo.....	54
2.3.3 <i>Las Fiestas Teatrales</i> .....	60
2.3.4 Espaços de Representação.....	63
2.3.5 <i>Danzas e Bailes</i> .....	68
2.3.6 <i>El cuatro escénico</i> .....	71
<b>3. OS AMORES DE ÁCIS, GALATEIA E POLIFEMO NA LITERATURA.</b> .....	74
3.1 OS PERSONAGENS LITERATURA CLÁSSICA. ....	74
3.1.1 A aparição de Polifemo: Homero. ....	75
3.1.2 A metamorfose: Ovídio. ....	76
3.2 A RETOMADA DA FÁBULA NA ESPANHA .....	80
3.2.1 Luís de Góngora .....	80
3.2.2 Lope de Vega .....	83
3.2.3 Calderón de la Barca .....	88
3.3 A FÁBULA MUSICADA.....	95
<b>4. CARACTERÍSTICAS MUSICAIS</b> .....	103

4.1 CONVENÇÕES DA ÓPERA ITALIANA PRESENTES EM <i>ACIS Y GALATEA</i> .....	103
4.1.1 A Ária Cômica.....	104
4.1.2 A Ária Guerreira .....	112
4.1.3 Dueto Amoroso .....	119
4.1.4 O Lamento .....	127
4.1.5 A Cena de Invocação.....	135
4.1.6 A Ária da Capo.....	140
4.2 CONVENÇÕES DO TEATRO MUSICAL ESPANHOL PRESENTES EM <i>ACIS Y GALATEA</i> .....	144
4.2.1 A Canção de Polifemo .....	148
4.2.2 A <i>Seguidilla</i> .....	152
4.2.3 A <i>Tonada</i> .....	157
4.2.4 A Cena de Dança.....	161
<b>5. MÚSICA, TEATRO E POLÍTICA.</b> .....	168
5.1 O TEATRO: UM INSTRUMENTO DE PROPAGANDA MONÁRQUICA. .....	168
5.2 A MÚSICA NO TEATRO: MAIS UMA FERRAMENTA POLÍTICA. ....	170
5.3 <i>ACIS Y GALATEA, UMA OBRA POLÍTICA.</i> .....	172
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	194
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	198

## 1. INTRODUÇÃO

No dia primeiro de novembro de 1700, faleceu Carlos II, último de sua dinastia a governar a Espanha. Também conhecido como o *Hechizado*, ou “Enfeitiçado”, este monarca, devido a sua débil saúde, não gerou nenhum descendente. De acordo com seu testamento, para evitar a divisão do Império Espanhol, o trono foi concedido ao neto de Luis XIV.

Esta decisão não agradou os Habsburgos austríacos, também aspirantes à coroa espanhola. Em 1701, o então Felipe de Anjou entra em Madrid para assumir seu novo cargo: Rei da Espanha. Sob o nome de Felipe V, sua chegada à corte, junto a toda a comitiva francesa, representou uma nova fase na história espanhola, mas principalmente uma nova maneira de governar, com o poder muito mais centralizado.

A monarquia dos austríacos havia se baseado em uma fórmula de governo descentralizado, onde cada uma das partes que o integravam usufruía de ampla autonomia econômica e administrativa. Na Península, as Coroas de Castilha e Aragão constituem dois claros exemplos: cada uma tinha seu próprio Conselho, além de um poder legislativo autóctone. (...) Castilha e Aragão tinham, portanto, seu próprio sistema de governo, diferente sistema monetário e tributário, assim como uma maneira distinta de entender o Estado<sup>1</sup> (CALVO, 1988, p. 11).

Quando Felipe V assumiu o trono espanhol, tinha apenas dezoito anos, logo a maior parte das decisões era, na realidade, tomada por Luis XIV, que representava o maior exemplo de absolutismo na Europa. Ao mesmo tempo em que o governo da dinastia Bourbon era uma ameaça para muitas províncias, os austríacos aliavam-se aos ingleses e holandeses, vistos de maneira bastante negativa pelos espanhóis, devido a sua ruptura com a igreja católica.

A chamada Guerra de Sucessão iniciou em 1702, com o ataque das frotas anglo-holandesas a Cádiz. De acordo com Calvo (1988), neste mesmo

---

<sup>1</sup> *La monarquía de los Austrias se había basado en una fórmula de gobierno descentralizado, donde cada una de las partes que la integraban gozaba de amplia autonomía económica y administrativa. En la Península las Coronas de Castilla y Aragón constituyen dos claros ejemplos: cada una tenía su propio Consejo, además de un aparato legislativo autóctono. (...) Castilla y Aragón tenían, pues, su propio sistema de gobierno, diferente sistema monetario y tributario, así como una manera distinta de entender el Estado.*

período uma carta circulou por toda a península ibérica, pedindo auxílio e ressaltando a fama de herege destes dois países.

Com a população, a nobreza, o clero e a burguesia divididos entre os dois partidos, iniciou-se uma forte propaganda política, buscando demonstrar, não apenas o lado positivo de cada uma das causas, mas principalmente desmoralizar a imagem do adversário. Esta propaganda era realizada por intermédio de cartazes, panfletos, jornais e especialmente, através da forma mais eficaz de atingir o povo, o teatro.

Com dramaturgos – como Lope de Vega e Calderón de la Barca – que constantemente atuavam, tanto nas peças de corte, como nas apresentações dos teatros públicos e nas *fiestas de Corpus*<sup>2</sup>, as representações teatrais espanholas, com seus ricos elementos, eram um grande atrativo para a população. Além disso, eram consideradas a principal forma de distração de todas as classes sociais na Espanha, segundo Shergold e Varey (1979).

Não é por acaso que se encontra no teatro espanhol, principalmente do século XVII, o desenvolvimento de uma enorme variedade de gêneros, breves e longos, dentre os quais se destaca a *comedia*<sup>3</sup>, que devido a sua forma e preceitos bem estabelecidos e aceitos, serviu de influência para a elaboração dos demais tipos de representações, como a zarzuela.

Este gênero tipicamente espanhol caracteriza-se pela junção de momentos falados, com trechos cantados, o que confere à zarzuela, grande versatilidade e adaptabilidade, podendo ser representado nos mais variados locais, com diferentes formações. Deste modo, em um ambiente cortesão, com grande diversidade de cenários e maior número de músicos, havia uma maior quantidade de trechos cantados, enquanto nas apresentações nos teatros públicos, os mesmos eram facilmente substituíveis por momentos falados, sem prejudicar a interpretação da obra.

Portanto, a zarzuela, graças a sua flexibilidade, abrangia variadas classes sociais, e, como a *comedia*, tornou-se um dos principais meios de transmitir uma ideia ou uma doutrina, inclusive pela intensificação das mesmas, através da música.

---

<sup>2</sup> Festas realizadas pela Igreja Católica para comemorar o Corpus Christi. Nestas havia grandes representações teatrais nas ruas, em que os melhores atores eram contratados.

<sup>3</sup> Utilizarei o termo “*comedia*” em espanhol, pois refiro-me à prática espanhola, instituída por Lope de Vega, que como será explicado adiante, diferencia-se das demais “comédias”.

Em meio ao cenário de disputas políticas pela coroa espanhola, a zarzuela – e não uma ópera ou algum gênero francês – *Acis y Galatea* foi composta para a celebração do aniversário do rei Felipe V, em 1708.

A escolha de um gênero espanhol, juntamente com o tema bastante difundido no país – os amores de Polifemo, Galateia e Ácis –, possui como principal objetivo a propaganda, enaltecendo a figura do rei e depreciando o candidato austríaco ao trono, o Arquiduque Carlos.

O libreto desta obra foi responsabilidade de José de Cañizares<sup>4</sup> (1676-1750), considerado um dos melhores dramaturgos de sua época, com mais de cem peças compostas, entre as quais se encontram zarzuelas e *comedias*, que continuariam a ser representadas até sessenta anos após a sua morte, e cujo nome “constituía um grande atrativo para a audiência”<sup>5</sup> (GOLDMAN, 1948, p.59).

A música foi composta por Antonio de Literes<sup>6</sup> (1673-1747), conhecido principalmente devido ao relato do Padre Benito Feijóo, em seu *Theatro Critico Universal*.

Os Compositores ordinários, querendo seguir os passos dos primorosos, embora não caíssem em erros tão grosseiros, vêm a compor uma Música, algumas vezes insípida, e outras brutas. Isto consiste na introdução de acidentes e mudanças de tom dentro da mesma composição, que os grandes Maestros usam com tanta propriedade, que não apenas dão à música maior doçura, mas também maior expressão dos afetos que a letra ressalta. Alguns estrangeiros foram felizes nisso, mas ninguém mais que nosso D. Antonio de Literes, Compositor de primeira ordem, e o único que soube juntar toda a majestade e doçura da Música antiga com o bulício da moderna; mas no manejo dos pontos accidentais é singularíssimo, pois quase sempre que os introduz, dão energia à Música, correspondente ao significado da letra, que arrebatam<sup>7</sup> (FEIJÓO, 1778, p.292-293).

<sup>4</sup> Uma biografia sua foi elaborada por Alva Vernon Ebersole, com o título “*José de Cañizares: dramaturgo olvidado del siglo XVIII*”.

<sup>5</sup> *his name constituted a major attraction for audiences.*

<sup>6</sup> Antoni Pizà escreveu uma pequena biografia do compositor, com um levantamento de suas obras, o título é “*Antoni Literes – introducció a la seva obra*”.

<sup>7</sup> *Los Compositores ordinarios, queriendo seguir los pasos de los primorosos, aunque no caen en yerros tan groseros, vienen a formar una Música, unas veces insípida, y otras áspera. Esto consiste en la introducción de accidentales, y mudanza de tonos dentro de la misma composición, de que los Maestros grandes usan con tanta oportunidad, que no sólo dan a la música mayor dulzura, pero también mucho más valiente expresión de los afectos que señala la letra. Algunos extranjeros hubo felices en esto; pero ninguno más que nuestro D. Antonio de Literes, Compositor de primer orden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad, y dulzura de la Música antigua con el bullicio de la moderna; pero en el manejo de los puntos accidentales es singularísimo; pues casi siempre que los introduce, dan una energía a la Música, correspondiente al significado de la letra, que arrebatan.*

Através do mesmo relato, é possível compreender um pouco da prática musical da época, em que a expressão dos afetos, sempre ditada pela letra, deveria ser exprimida na música, sem, no entanto, ceder ao modismo proveniente da Itália<sup>8</sup>:

Contudo, não faltam na Espanha alguns sábios Compositores, que não cederam de todo à moda [italiana]; ou com ela sabem compor preciosos exemplos da doce e majestosa Música antiga. Entre os quais, não posso desculpar-me por mencionar pela segunda vez, o suavíssimo Literes, Compositor verdadeiramente de dom original, pois em todas as suas obras resplandece um carácter de doçura elevada, própria de sua genialidade, e que não abandona mesmo nos assuntos de amor e profanos; de maneira que, mesmo nas letras de amor e galanterias cômicas, tem uma espécie de nobreza, que somente se entende com a parte superior da alma, e de tal modo que desperta a ternura, que deixa dormindo a lascívia (...) porque a Música (especialmente no Templo) pede uma gravidade séria, que docemente acalme os espíritos, não uma travessura pueril, que incite a dar golpes nas castanholas. Compor deste modo é muito fácil e assim o fazem muitos; do outro é difícil e assim o fazem poucos<sup>9</sup> (FEIJÓO, 1778, p.300-301).

Através destes depoimentos, pode-se notar o apreço do religioso pelas composições de Antonio de Literes, por saber utilizar-se dos elementos “da moda”, sem abandonar aqueles da “música antiga”. Esta zarzuela, uma das primeiras obras do compositor, é um exemplo de como os aspectos italianos uniram-se aos espanhóis, sem, no entanto, comprometer o gênero em questão.

Em *Acis y Galatea* se encontra um equilíbrio tão grande entre estes elementos, que a mesma obteve grande sucesso, sendo representada nos teatros públicos em Madrid, nos anos de 1710, 1713, 1714, 1721, 1725 e 1727, e outras vinte e duas na cidade de Valência.

---

<sup>8</sup> Nesta crítica, Benito Feijóo levanta diversos elementos da música italiana que desvirtuam a “música antiga”, dentre os principais estão: os cromatismos, as modulações e a divisão de notas longas em várias notas curtas e rápidas, que nem se poderia ouvir.

<sup>9</sup> *Con todo, no faltan en España algunos sabios Compositores, que no han cedido del todo a la moda; o juntamente con ella, saben componer preciosos rectos de la dulce, y majestuosa Música antigua. Entre quienes no puedo excusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Literes, Compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio, y que no abandona aun en los asuntos amatorios, y profanos; de suerte, que aun en las letras de amores, y galanterías cômicas, tiene un género de nobleza, que sólo se entiende con la parte superior de la alma: y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascívia (...) porque la Música (especialmente en el Templo) pide una gravedad seria, que dulcemente calme los espíritus; no una travesura pueril, que incite a dar castañetadas. Componer de este modo es muy fácil; y así lo hacen muchos: del otro es difícil; y así lo hacen pocos.*

Além de elementos musicais próprios da prática italiana, alguns aspectos comuns às óperas deste país, como a cena do lamento, a cena de invocação, a ária cômica, entre outros, também passam a ser incorporados nas zarzuelas, mas sem deixar de seguir os preceitos do teatro espanhol.

O presente trabalho busca refletir como a mistura dos elementos operísticos, com os elementos próprios da *comedia nueva*, presentes em *Acis y Galatea*, delineiam a zarzuela do início do século XVIII, adequando-se não só aos gostos da nova monarquia, mas principalmente visando o principal objetivo desta obra: a propaganda política.

## 2. ESTRUTURAS E CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ESPANHOL.

Toda a base do teatro musical do início do século XVIII tem fundamento nas regras que foram estabelecidas e se desenvolvendo ao longo do XVII, em especial, no teatro falado.

De acordo com Shergold e Varey (1979), havia duas companhias teatrais fixas em Madrid, que eram, geralmente, contratadas para as *Fiestas de Corpus* e permaneciam durante a temporada. Logo, os mesmos atores que representavam nos teatros públicos, eram aqueles que se apresentavam em peças mais elaboradas para a corte. Assim como as companhias, os dramaturgos também atuavam nestes mesmos ambientes, isto significa que havia uma absorção constante da prática cortesã, nos teatros públicos e vice-versa.

Por este motivo, era comum que uma *comedia*, escrita para um teatro público, fosse readaptada para uma apresentação na corte, que possuía mais recursos cênicos, assim como o contrário também poderia acontecer. Este é o caso da zarzuela *Acis y Galatea*, composta para um ambiente de corte, mas que devido ao grande sucesso obtido, foi reapresentada e alterada<sup>10</sup> para as récitas nos teatros públicos.

No entanto, a diferenciação que pode ser feita entre estas duas práticas, refere-se ao tema das peças: enquanto a preferência popular recaía sobre as *comedias de capa y espada*<sup>11</sup>, em um ambiente cortesão, parecia haver uma predileção pelas peças mitológicas, especialmente a partir de metade do século XVII, dentro dos gêneros músico-teatrais.

Apesar desta distinção de temas, todas as representações teatrais seguiam certos preceitos provindos da antiguidade clássica, baseados especialmente na *Poética* de Aristóteles, como é o caso do tratado de Lope de Vega, “*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*”, mas sempre com uma releitura que se adequasse melhor à época e ao local em questão. Com base nestes critérios, a *comedia* torna-se um exemplo, tanto de forma teatral, como também de comportamento.

---

<sup>10</sup> Diversas partes cantadas foram cortadas e representadas apenas com fala.

<sup>11</sup> É o subgênero prevalescente de *comedias*, considerado o preferido dos espanhóis, com tramas cavaleirescas, duelos e galanteios. Para mais informações vide Francisco Bances Candamos, “*Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*”.

## 2.1 A COMEDIA NUEVA.

A *comedia* foi o principal gênero de representação teatral espanhol desde fins do século XVI. Sua repercussão foi tão grande e suas regras tão bem fixadas, que a *comedia* serviu de modelo para o desenvolvimento de todas as demais formas teatrais, produzidas na Espanha, ao longo de todo o século XVII e boa parte do XVIII.

Aos poucos, conceitos próprios da *comedia*, passaram a ser difundidos para outros países europeus e assimilados por dramaturgos estrangeiros, inclusive pelos libretistas das óperas italianas.

Lope de Vega foi, em grande parte, responsável pela criação desta *nueva comedia*, ao sugerir algumas mudanças com relação à estrutura teatral defendida por Aristóteles, em sua *Poética*. *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* é um pequeno tratado lançado, em 1609, com objetivo de esclarecer as práticas teatrais espanholas.

Por outro lado, esta obra não foi a primeira a ser lançada na Espanha, propondo novas visões quanto aos escritos dos clássicos gregos. Como aponta Huerta Calvo (2003), desde fins do século XVI, já havia alguns tratados que abordavam a prática teatral, ou mesmo, os próprios prólogos das peças. Dentre estes devem ser citados Juan de la Cueva e Alfonso López Pinciano. Um dos principais tópicos, relatados nestes escritos, refere-se, principalmente quanto aos gêneros: tragédia e comédia.

É também nesta época que se sugere a utilização do termo *jornada* como substituto de *ato*.

A meu ver, não se trata de uma escolha de pouca importância ou de uma questão meramente nominalista: frente às conotações estáticas e classicistas de *ato*, o novo termo *jornada* – emprestado da narrativa italiana – leva implícita uma concepção dinâmica da obra teatral, concebida como se tratasse de uma viagem; uma viagem por múltiplos cenários, o que será característico do teatro espanhol desde Lope a Valle-Inclán<sup>12</sup> (...) <sup>13</sup> (HUERTA CALVO, 2003, p.304).

<sup>12</sup> Referência a Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), dramaturgo español.

<sup>13</sup> *A mi juicio, no se trata de una elección baladí o de una cuestión meramente nominalista: frente a las connotaciones estáticas y classicistas de acto, el nuevo término jornada – tomado de la narrativa italiana – lleva implícita una concepción dinámica de la obra teatral, concebida como si de un viaje tratara; un viaje por escenarios múltiples, lo que será característico del teatro español desde Lope a Valle-Inclán (...)*

Logo, deve ser ressaltado que este pequeno tratado de Lope de Vega, não é totalmente inovador, mas aborda um processo já em andamento, desde finais do século XVI. No entanto, *El Arte Nuevo*, apesar de relatar uma prática que já estava acontecendo nas representações teatrais espanholas, é responsável pela normatização de certas regras, como será demonstrado a seguir, tornando-se uma referência para os dramaturgos das gerações seguintes, além de virar um marco na história do teatro espanhol.

### 2.1.1 A Poética X El Arte Nuevo

Apesar de algumas mudanças com relação ao pensamento aristotélico terem sido apresentadas, não se observa exatamente um repúdio ao que foi estabelecido pelo filósofo, mas uma adaptação aos novos tempos. Pidal refere-se a estas mudanças como neo-aristotélicas, e, de acordo com o autor, “o teatro de Lope, ao ir contra a carta de preceitos aristotélicos, pretendia interpretar melhor o espírito de Aristóteles”<sup>14</sup> (PIDAL, 1989, p.120).

Em outras palavras, Lope, através de uma nova interpretação dos escritos antigos, busca uma prática que se adequasse às necessidades, tanto políticas como sociais da época, e, diferentemente de Aristóteles, o dramaturgo espanhol busca também agradar o público.

Uma das principais mudanças propostas por Lope trata do elemento temporal. Para Aristóteles “a tragédia<sup>15</sup> procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo” (ARISTÓTELES, 1991, p.447).

Para Lope, esse princípio não é fundamental, segundo o dramaturgo,

*No hay que advertir que pase en el período de un sol, aunque es consejo de Aristóteles* (VEGA, 2006, v.188-189)

Não há que aconselhar que passe no período de um sol, embora seja conselho de Aristóteles

Entretanto, o autor chama atenção para que a peça

<sup>14</sup> *el teatro de Lope, al ir contra la letra de los preceptos aristotélicos, pretendia interpretar mejor el espíritu de Aristóteles.*

<sup>15</sup> Cabe ressaltar que na Poética, Aristóteles trata em especial da tragédia, acredita-se que a comédia seria o objeto de um segundo livro, ou continuação do mesmo, o qual, no entanto, não sobreviveu. Por outro lado, a comparação é cabível, uma vez que Lope de Vega propõe a junção destes dois gêneros, e também, porque estes gêneros não estavam bem fixados nesta época, sendo chamados muitas vezes pela mesma denominação, como será visto adiante.

*Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años,  
que estos podrá poner en las distancias  
de los actos, o si fuere fuerza  
hacer algún camino<sup>16</sup> una figura,  
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,  
pero no vaya a verlas quien se ofende.*  
(VEGA, 2006, v.193-200)

Passe no menor tempo possível,  
ao menos que o poeta escreva uma história  
em que devam passar alguns anos,  
os quais poderá colocar nas distâncias  
dos atos, ou se fosse força  
fazer algum caminho uma figura,  
coisa que tanto ofende a quem o entende,  
mas não vai ver-las quem se ofende.

E completa afirmando que se deve escrever os atos

*procurando, si puede, en cada uno  
no interrumpir el término del día.*  
(VEGA, 2006, v.213-214)

procurando, se possível, em cada um  
não interromper o término do dia.

Ou seja, através dessas afirmações iniciais, percebe-se que Lope de Vega, não pretende ir contra o princípio de tempo de Aristóteles, mas o incorpora de maneira mais coerente para a sua época.

Uma das principais mudanças citadas pelo dramaturgo refere-se à união de dois gêneros, vistos como contrários para Aristóteles, a tragédia e a comédia.

*Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio<sup>17</sup> con Séneca<sup>18</sup>, aunque sea,  
como otro Minotauro de Pasife<sup>19</sup>,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho;  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.*  
(VEGA, 2006, v.174-180)

O trágico e o cômico mezclado,  
e Terencio com Seneca, mesmo que seja,  
como outro *Minotauro de Pasife*,  
farão séria uma parte, outra ridícula,  
que esta variedade deleita muito;  
bom exemplo nos dá a natureza,  
que por tal variedade tem beleza.

Essa junção da comédia e da tragédia pressupõe, não apenas a mistura dos dois gêneros, mas também de temas e personagens, bem como a caracterização dos mesmos. Para melhor compreender o significado desta combinação, deve-se entender a definição destas duas formas teatrais. Segundo Aristóteles,

<sup>16</sup> De acordo com Enrique García Santo-Tomás, responsável pela edição moderna de *Arte nuevo de hacer comedias*, o significado de *hacer algún camino* é de ir de um lado para outro. Segundo o mesmo, Lope pede com essa frase que se mantenha a unidade de tempo em cada ato.

<sup>17</sup> Escritor romano de comédias.

<sup>18</sup> Escritor romano de tragédias.

<sup>19</sup> Minotauro é uma figura mitológica, metade touro, metade homem. Pasife é sua mãe.

a comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, 1991, p.447).

Por outro lado, para o filósofo,

é pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Digo “ornamentada” a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, outras também o canto (ARISTÓTELES, 1991, p.447-448).

Ou seja, de acordo com Aristóteles, a diferença entre tragédia e comédia é que "procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são" (ARISTÓTELES, 1991, p.444).

Por esse motivo, a mescla proposta por Lope de Vega, tem um significado que vai além da união de temas elevados (típicos da tragédia) e temas baixos (encontrados na comédia), isto é, momentos sérios alternados com cômicos, esta mistura implica, também, na combinação de personagens altos e simples, em outras palavras, a nobreza com a plebe.

Ainda quanto a este trecho, cabe chamar atenção para a argumentação usada pelo dramaturgo para justificar este feito. Em primeiro lugar, o fato de agradar o público, como fica claro no verso 178, já citado acima, princípio contrário ao pensamento de Aristóteles, que defendia que “a tragédia não há de extrair toda a espécie de prazeres (...), apenas o prazeres inerente à piedade e ao terror<sup>20</sup>” (ARISTÓTELES, 1991, p. 455). E, em segundo, ao afirmar que a natureza é bela<sup>21</sup> devido à diversidade, ou seja, o teatro deveria fazer uso da mesma.

Essa mistura de personagens, entretanto, é realizada com certa prudência, de forma que fique clara esta distinção social no palco. Inicialmente, há uma diferenciação quanto à maneira que o personagem fala.

<sup>20</sup> A principal função da tragédia e do teatro grego era produzir a catársis e não o prazer do público.

<sup>21</sup> Deve-se entender que “bela”, assim como “feio” em Aristóteles, tem um sentido que vai além do estético, há também um significado qualitativo, de bom e ruim.

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare?  
procure una modestia sentenciosa;*  
(VEGA, 2006, v.269-271)

Se falará o rei, imite o quanto possa  
a seriedade real; se o velho falará  
procure uma modéstia sentenciosa;

Isto significa que, apesar da mistura entre classes ocorrer no palco, em momento algum, elas são vistas como iguais, haverá uma diferenciação de personagens que será fundamental para manter esta distância entre as camadas mais simples e as mais elevadas. A linguagem será um fato determinante para esta distinção.

No entanto, há também uma diferenciação que se refere aos temas, isto é, o personagem deverá abordar assuntos que sejam cabíveis a sua classe social. Logo, que

*El lacayo no trate cosas altas  
ni diga conceptos que hemos visto  
en algunas comedias extranjeras;  
y de ninguna suerte la figura  
se contradiga en lo que tiene dicho;*  
(VEGA, 2006, v.286-290)

O lacaiço não trate de coisas altas  
nem diga conceitos como vimos  
em algumas comédias estrangeiras;  
e de nenhuma maneira a figura  
se contradiga no que tem dito;

É possível notar uma sutil crítica feita às comédias estrangeiras, possivelmente às italianas. Lope ainda chama atenção para que

*No traiga la Escritura<sup>22</sup>, ni el lenguaje  
ofenda con vocablos exquisitos,  
porque si ha de imitar a los que hablan,  
no ha de ser por Pancayas, por Metauros,  
hipogrifos, semones y centauros<sup>23</sup>.*  
(VEGA, 2006, v.264-268)

Não traga a Escritura, nem a linguagem  
ofenda com vocábulos estranhos,  
porque se há que imitar os que falam,  
não deve ser por *Pancayas*, por *Metauros*,  
hipógrifos, semones e centauros.

Aristóteles também aborda esta diferenciação de personagens, mas cabe ressaltar mais uma vez que dois personagens, um elevado e outro simples, não estariam presentes em uma mesma obra, cabendo um para tragédia e outro para comédia, respectivamente. Para o filósofo grego, a maior diferença entre estes, permanece no caráter e nas ações de cada um, portanto, “importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as

<sup>22</sup> Refere-se à Escritura Sagrada, ou seja, a bíblia.

<sup>23</sup> *Pancayas*, *Metauros*, *hipogrifos*, *semones* e *centauros* são figuras míticas. Fazendo referência a estes, Lope adverte que se deve evitar utilizar expressões em desuso na fala.

palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade” (ARISTÓTELES, 1991, p.456).

Assim como Aristóteles, Lope de Vega sugere formas poéticas mais adequadas para cada momento:

*Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas.  
Las figuras retóricas importan  
como repetición o anadiplosis,  
y en el principio de los mismos versos,  
aquellas relaciones de la anáfora,  
las ironías y adubitaciones,  
apóstrofes también y exclamaciones.*  
(VEGA, 2006, v.307-318)

As *décimas*<sup>24</sup> são boas para queixas;  
o *soneto* é bom para os que aguardam;  
as relações pedem os *romances*,  
embora, em *octavas* reluzem por demasia  
são os *tercetos* para coisas sérias,  
e, para as de amor, as *redondillas*.  
As figuras retóricas interessam  
como repetição ou anadiplose  
e no início dos mesmos versos,  
aquelas relações da anáfora,  
as ironias e incertezas,  
apóstrofes também e exclamações.

A estrutura da *comedia* é dividida por Lope em três atos, diferenciando-a, portanto, da comédia renascentista com quatro, às vezes cinco atos, e também de Aristóteles (1991), que divide a tragédia em prólogo, episódio, êxodo e parte coral.

O dramaturgo espanhol também dá pequenas indicações de elementos que agradam o público:

*Los casos de la honra son mejores,  
porque mueven con fuerza a toda gente,  
con ellos las acciones virtuosas,  
que la virtud es dondequiera amada;  
pues que vemos, si acaso un recitante  
hace un traidor, es tan odioso a todos  
que lo que va a comprar no se lo venden,  
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;  
y si es leal, le prestan y convidan,  
y hasta los principales le honran y aman,  
le buscan, le regalan y le aclaman.*  
(VEGA, 2006, v.327-337)

Os casos de honra são melhores  
porque movem com força a todos,  
com eles as ações virtuosas,  
que a virtude é em todo lugar amada;  
pois vemos que, se por acaso um narrador  
faz um traidor, é tão odioso para todos  
que o que for comprar, não o vendem,  
e foge o vulgo dele, quando o encontra;  
e se é leal, o emprestam e convidam,  
e até os principais o honram e amam,  
o procuram, o presenteiam e o aclamam.

Um preceito defendido pelos dois tratadistas refere-se à sobrecarga de conteúdo em uma peça. Para Aristóteles devia-se evitar “fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica” (ARISTÓTELES, 1991, p.460), isto é, aquela que contém diversas tramas. A mesma idéia é sustentada por Lope:

<sup>24</sup> Todos os termos, referentes à poesia, serão utilizados em espanhol, uma vez que a forma de contagem silábica distingui-se do que se faz em português.

*Adviértase que solo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica,  
quiero decir inserta de cosas  
que del primero intento se desvíen;*  
(VEGA, 2006, v.181-185)

Adverte-se que somente este assunto  
tenha uma ação, observando que a fábula  
de nenhuma maneira seja episódica,  
quero dizer, cheia de coisas  
que do primeiro propósito de desviem

Pode-se observar que, apesar de todas as mudanças instituídas pelo dramaturgo espanhol, há também muitas idéias que seguem os preceitos de Aristóteles, sendo a principal delas a importância da verossimilhança.

*Guárdese de imposibles, porque es máxima  
que sólo ha de imitar lo verosímil.*  
(VEGA, 2006, v.284-285)

Prive-se de impossíveis, porque é máxima  
que somente imitará o verossímil.

Pode-se concluir que, na realidade, todos esses elementos propostos por Lope de Vega têm como fim um elemento fundamental para a comédia, e, posteriormente, para os gêneros músico-teatrais: a verossimilhança. É esta, que será responsável pelo principal conceito do dramaturgo quanto ao teatro, como um espelho da vida real.

*Por qué es espejo de la vida humana  
la comedia; qué bienes acarrea  
al joven o al anciano; qué otra cosa  
además de la gracia de sus sales,  
de sus cultas palabras y su limpia  
elocuencia traer puede, preguntas;  
en medio de sus chanzas qué cuestiones  
serias propone o entre alegres bromas  
qué asuntos transcendentales va mezclando;  
qué falsos los criados; qué perversa  
la mujer y cuán llena de continuo  
de engaños y falacias sin medida;  
qué infeliz, miserable, necio y simple  
el amante, y de qué bien distinto modo  
acaba lo que tuvo el buen principio.<sup>25</sup>*

Porque é espelho da vida humana  
a comédia; que bens leva  
ao jovem ou ao ancião; que outra coisa  
além da graça de suas acuidades,  
de suas cultas palavras e sua limpa  
eloquência pode trazer, perguntas;  
em meio de suas brincadeiras que questões  
sérias propõe ou entre alegres gracejos  
que assuntos transcendentais vai mesclando;  
que falsos os criados; que perversa  
a mulher e quão cheia de perseverança  
de ilusões e falácias sem medida;  
que infeliz, miserável, néscio e simples  
o amante, e, de que tão distinto modo  
acaba o que teve bom princípio.

<sup>25</sup> Este trecho foi escrito originalmente em latim, mas para a tradução foi utilizada esta versão, feita por Enrique García Santo-Tomás, responsável pela edição atual da obra *El Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo*.

*Humana cur sit speculum comedia vitae  
qua ve ferat juveni, commoda quae vê seni  
quid praeter lepidosque Sales, excoltaque verba  
et genus eloqui ipurius inde petas  
quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quam  
jucundis passim seria mixta iocis,  
quam sint fallaces servi, quam improba sempre  
fraudeque et omni genis foemina plena dolis  
quam miser infelix stultus, et ineptus amator  
quam vix succedant quae bene coepta putes.*

(VEGA, 2006, v.377-386)

Esta ideia do teatro como um espelho da vida real é tão forte para prática teatral espanhola, que esta definição já é incorporada por Covarrubias<sup>26</sup>, em 1611, para ele a *comedia*

é certa espécie de fábula, na qual nos é representado como em um espelho o tratamento e vida da gente cidadã e popular, assim como na tragédia os costumes e maneira de viver dos príncipes e grandes senhores, sua boa sorte e seus casos desastrosos, e, as vezes se introduz nela a personificação de deuses<sup>27</sup> (COVARRUBIAS, 2006, p.583-584).

Observa-se que a mistura dos personagens sérios e simples, ou seja, de comédia e tragédia, como propõe Lope de Vega, ainda não havia sido totalmente incorporada. No entanto, ambas seriam regidas por esse conceito do teatro como um espelho da vida real.

Cabe ainda ressaltar que “ao longo do século XVI *comedia* pode ser tanto uma tragédia ou uma tragicomédia, como uma comédia cômica propriamente dita, e, este uso genérico se manterá, com diferentes nuances no século XVII e na própria fórmula da *comedia nueva*”<sup>28</sup> (HUERTA CALVO, 2003, p.310). Em outras palavras, ainda no início do século XVII, ainda não havia uma estabilidade dos gêneros. *El arte nuevo de hacer comedias* não deixa de ser uma tentativa de definição deste gênero, a *comedia nueva*.

Por outro lado, Covarrubias demonstra que a comédia a qual se refere também não é a mesma comédia grega.

Dizia-se a *comedia* é um vício, porque os atenienses, antes que tivessem forma de cidade, vivendo em bairros e aldeias, inventaram este modo de entretenimento, ao juntarem-se os moços em algum lugar acoplado e pronto para divertir-se e deleitar-se. A outros, parece ter origem em Como, deus de lascívia, do comer e do beber em chacota; em cujas festas, os moços compunham versos decompostos e neles notavam os defeitos e vícios uns dos outros, até que por lei foram reprimidos e vedou-se essa poesia atrevida. E no

<sup>26</sup> Sebastian de Covarrubias Horozco foi o responsável pelo primeiro dicionário monolíngüe na Europa, em 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española* é mais que um simples dicionário, já que acaba por demonstrar a forma de pensar da época, bem como demonstra o sentido de determinados termos naquele período, hoje já em desuso, ou inexistentes.

<sup>27</sup> *es cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como en un espejo el trato y vida de la gente ciudadana y popular, así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrosos, y a veces se introducen en ella las personas de los dioses.*

<sup>28</sup> *A lo largo del siglo XVI comedia puede ser tanto una tragedia o una tragicomedia, como una comedia cómica propiamente dicha, y este uso genérico se mantendrá, con diversas matizaciones en el siglo XVII y en la propia fórmula de la comedia nueva.*

lugar desta comédia velha sucedeu a nova, que com assuntos falsos e emaranhados, nos desenharam o tratamento e condições dos homens velhos, moços de todas as condições, mulheres honradas e matronas, velhas cautelosas, moças, umas que enganam e outras que são enganadas. Enfim, um retrato de tudo o que acontece no mundo<sup>29</sup> (COVARRUBIAS, 2006, p. 584).

Pode-se concluir que, apesar da *comedia* ainda não ser um gênero totalmente consolidado neste período, é a partir dela que se pode compreender melhor a prática teatral espanhola, inclusive, como as regras propostas por Aristóteles foram reinterpretadas por Lope de Vega, em busca não apenas de uma forma que se adaptasse aos padrões espanhóis, mas principalmente, um modelo que agradasse ao público. Foi através desta mudança de pensamento, visando fundamentalmente o ouvinte, que se tornou possível o desenvolvimento posterior de gêneros tipicamente espanhóis, como a zarzuela, na segunda metade do século XVII, e a *tonadilla escénica*, já em meados do século XVIII. Além disso, é justamente por apetecer o público, que estas representações se tornam um meio eficaz de propaganda política.

### 2.1.2 Música na *comedia*

A primeira tentativa de produção de uma ópera<sup>30</sup> na Espanha data de 1627. Neste período, a *comedia* dominava os palcos e, embora não fosse cantada do início ao fim, a presença da música era constante e fundamental dentro deste gênero. Lope de Vega, um dos principais dramaturgos espanhóis, cuja produção variava entre *comedias*, autos e poemas, usava a música para proporcionar uma aproximação do público com o teatro. A utilização da música, segundo Fernández-Rufete (2003), ofereceria ao espectador maior credibilidade e realismo.

---

<sup>29</sup> *Díjose comoedia hoc est a vitiis, porque os atenienses, antes que tuviesen forma de ciudad, viviendo en barrios y alquerías, inventaron este modo de entretenimiento, juntándose los mozos en algún lugar aparejado y dispuesto para holgarse y solazarse. A otro les parece traer origen de Como, dios de lascivia, del comer y del beber en chacota; en cuyas fiestas los mozos componían versos descompuestos y en ellos notaban los defectos y vicios unos de otros, hasta que por ley se les reprimió y vedó esta poesía licenciosa. Y en lugar desta comedia vieja sucedió la nueva, que con fingidos argumentos y marañas nos dibujan el trato y condiciones de los hombres viejos, mozos, de todos estados, mujeres honradas y matronas, viejas cautelosas, mozas, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin, un retrato de todo lo que pasa en el mundo.*

<sup>30</sup> Trata-se de *La selva sin amor*, com libreto de Lope de Vega. Mais detalhes sobre esta representação serão vistos adiante.

É o princípio da verossimilhança, o mesmo que coloca a linguagem falada, e não cantada, como meio principal de expressão no teatro do século de ouro, o que dita ao dramaturgo que tipo de música pode-se introduzir, em que tipo de cenas e o modo de fazê-lo. Sendo a *comedia* uma arte que tenta ser reflexo fiel da vida, será a própria vida que proporcionará alguns dos mais importantes elementos musicais na *Comedia Nueva*. Além das canções<sup>31</sup>, e inextricavelmente unidos a ela, devemos considerar os *bailes* e *danzas*<sup>32</sup> que se oferece em cena, que expõe de forma clara a intrusão da *fiesta*<sup>32</sup> na *comedia*<sup>33</sup> (FERNÁNDEZ-RUFETE, 2003, p.682).

A música na *comedia* poderia exercer diferentes funções, como: delimitar cenas, através de danças, por exemplo; fazer referência a locais ou fatos históricos; caracterizar grupos étnicos ou personagens de acordo com sua classe social; ambientar uma cena; demonstrar o estado de ânimo de um personagem; disfarçar o barulho causado pelo maquinário; anunciar a presença de algum ser sobrenatural; enfatizar algum assunto que já foi introduzido anteriormente. Por outro lado, era normal “mudanças abruptas na música, para realçar tensão dramática inerente ou apresentar emoções conflitantes entre os personagens”<sup>34</sup> (STEIN, 1993, p.25). De acordo com Fernandez-Rufete (2003), havia certas convenções quanto ao tipo de música, bem como instrumentação a ser utilizada. Por exemplo, a caracterização de ambientes militares se dava através de instrumentos de metal e percussão; para ambientes rurais era comum o uso de flautas e *sonajas*<sup>35</sup>; por fim, para ambientação de locais religiosos, a utilização de canções litúrgicas e instrumentos de madeira. Stein (1993) acrescenta o emprego de trombetas e

<sup>31</sup> Asensio (2004) acredita haver uma diferenciação entre *danza* e *baile*. O primeiro teria uma origem mais nobre, com gestos mais comedidos, enquanto o segundo teria uma origem mais popular, muitas vezes era cantado e seria transmitido via oral.

<sup>32</sup> *Fiesta* refere-se a todo o espetáculo teatral em que está envolvida a comédia, uma vez que esta era dividida em três atos, entre eles haviam pequenas apresentações musicais, assemelhando-se ao *intermezzo* italiano.

<sup>33</sup> *Es el principio de verosimilitud, el mismo que coloca al lenguaje hablado, y no al cantado, como medio primordial de expresión en el teatro aurisecular, el que dicta al dramaturgo qué tipo de música puede introducirse, en qué tipo de escenas y el modo de hacerlo. Siendo la comedia un arte que intenta ser fiel reflejo de la vida, va a ser la propia vida la que proporcione algunos de los más importantes elementos musicales en la Comedia Nueva. Además de las canciones, e inextricablemente unidos a ella, debemos considerar los bailes y danzas que se ofrecen en escena, que ponen manifiesto de forma patente la intrusión de la fiesta en la comedia.*

<sup>34</sup> *abrupt changes in music to underline inherent dramatic tension or bring out conflicting emotions in the characters.*

<sup>35</sup> Segundo Covarrubias (2006) *sonajas* seriam uma espécie de chocalho, “um cerco de madeira que possui umas rodela de metal que batem umas às outras, fazendo muito barulho”. (*un cerco de madera, que a trechos tiene unas rodajas de metal que hieren unas con otras y hacen un gran ruido*).

tambores para delimitar cenas ou anunciar a presença de personagens nobres, assim como, por exemplo, personagens mouros entrariam no palco com danças ou instrumentos de origem moura.

A forma musical encontrada com maior frequência nas *comedias*, em especial no início do século XVII, era o *romance*, pois “preservava alguns elementos (textuais e musicais) do folclore e da cultura popular”<sup>36</sup> (STEIN, 1993, p. 46). Como gênero literário o *romance* seria um

poema formado por uma série de *octosílabos*<sup>37</sup> – indeterminada quanto ao número de versos –, com rima assonante entre todos os versos pares e com os versos ímpares soltos. Pode estar dividido pelo sentido, em grupos de quatro versos e podem intercalar-se com estribilhos ou canções<sup>38</sup> (CAPARRÓS, 1999, p.361).

Enquanto gênero musical, tratava-se de uma obra cantada por várias vozes, no entanto, diferenciava-se dos madrigais pelo texto mais simples e a tendência à homofonia. Foi fundamental na comédia, pois “reforçava a verossimilhança teatral e fornecia meios convencionais para provocar consistentemente a resposta afetiva previsível e natural do público”<sup>39</sup> (STEIN, 1993, p.19).

Na música teatral da primeira metade do século XVII, predominavam

canções em que se observa também incipiente relevância melódica da voz aguda diante um papel mais harmônico das vozes inferiores e que se caracterizam pela estrutura dividida em estrofes, que corresponde basicamente com o *romance*, portanto, fáceis de memorizar, inclusive por aqueles que não saibam música, não muito compridas e com tessituras muito confortáveis, o que as torna especialmente aptas para o teatro e para a interpretação dos atores, acostumados a marcar com inflexões na voz a prosódia do verso. Trata-se, definitivamente, de obras não muito difíceis de cantar - e de escutar - graças à repetição de melodias que facilita sua aprendizagem, além de se manter dentro da região natural da voz, pois raramente passam da oitava, acrescentando a tudo isso a suposta vantagem<sup>40</sup> para o compositor, a possibilidade, de que, por

<sup>36</sup> (...) *preserved some elements (textual and musical) from folklore and popular culture.*

<sup>37</sup> Isto é, versos de oito sílabas. A contagem é feita até a última sílaba de um verso, e se a mesma for tônica, acrescenta-se mais uma sílaba à contagem.

<sup>38</sup> *poema formado por una serie de octasílabos - indeterminada en cuanto al número de versos - , con rima asonante entre todos los versos pares, y con los versos impares sueltos. Puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, y pueden intercalarse estribillos o canciones.*

<sup>39</sup> *reinforced theatrical verisimilitude, and provided a conventional means for consistently eliciting predictable and 'natural' affective response from the audience.*

<sup>40</sup> De acordo com a autora, por possuir várias vozes a vantagem seria também quanto a interpretação bastante flexível, pois na ausência de algum “cantor”, por exemplo, poderia ser tocada pelos instrumentos.

ser canções estróficas, com pouca música pode-se envolver muita poesia, aspecto muito útil no teatro (...) <sup>41</sup> (ASENSIO, 2004, p. 495).

Entretanto, a música coral não foi exclusividade das primeiras *comedias*, nas obras de Calderón de la Barca, a música, “em oitenta e cinco por cento [dos casos], está constituída por coros ou *cuatros*<sup>42</sup> [e] tem o mesmo objetivo que tinha o coro na tragédia grega clássica”<sup>43</sup> (QUEROL, 1981, p.7).

Devido à escassez de material musical no período anterior às *comedias* de Calderón de la Barca, grande parte dos estudos relativos a este período baseiam-se nas partituras que se conhece das obras deste dramaturgo. O exemplo<sup>44</sup> abaixo apresenta um trecho cantado no início da *comedia Fineza contra Fineza* do mesmo autor, e, como pode ser observado, a linguagem possui uma textura homofônica, e somente no final há uma variação rítmica na segunda e na terceira voz.

---

<sup>41</sup> *canciones en las que se observa además una incipiente relevancia melódica de la voz aguda frente a un papel más armónica de las voces inferiores, y que se caracterizan además por su estructura dividida en estrofas, que corresponde básicamente con el romance, y por tanto fáciles de memorizar incluso por aquellos que no sepan música, no muy largas, y con tesituras bastante cómodas, todo lo cual las hace especialmente aptas para el teatro y la interpretación de los actores, acostumbrados a marcar con inflexiones de la voz la prosodia del verso. Se trata en definitiva obras no muy difíciles de cantar - y de escuchar - gracias a la repetición de melodías que facilita su aprendizaje, además de mantenerse dentro del ámbito natural de la voz, pues raramente pasan de la 8a., añadiéndose a todo ello la ventaja que supone para el compositor la posibilidad, de que por ser canciones estróficas, con poca música se puede abarcar mucha poesía, aspecto éste muy útil en el teatro, (...)*

<sup>42</sup> refere-se ao grupo formado por quatro vozes constituído de dois sopranos, contralto e tenor.

<sup>43</sup> *en ochenta y cinco por ciento está constituida por coros o cuatros tiene la misma misión que tenía el coro en la clásica tragedia griega*

<sup>44</sup> O exemplo foi retirado de “Música Barroca Española - Teatro Musical de Calderón” de Miguel Querol Gavaldá.

Sus-pen - de, in - vic - to An-fión, la sa-ña,el fu - ror sus - pen - de,  
 Sus-pen - de, in - vic - to An-fión, la sa-ña,el fu - ror sus - pen - de,  
 Sus-pen - de, in - vic - to An-fión, la sa ña,el fu-ror sus-pen - de,  
 Sus-pen - de, in - vic - to An-fión, la sa-ña,el fu - ror sus - pen - de,

Trata-se de um típico estribilho de *romance*, que é alternado entre as estrofes, nesta *comedia*, faladas. Este estribilho, cuja letra diz “suspende invicto Anfión/ a ira, o furor suspende;/ que quem vence sem adversário, / não pode dizer que vence”<sup>45</sup> (CALDERÓN DE LA BARCA, 1981, p.13),

constitui um exemplo de como Calderón confia ao coro a missão de registrar, no espírito dos atores que representam e do público que ouve, o julgamento ou moral que deverão recordar e ter presente. Neste caso: “quem vence sem adversário, não pode dizer que vence”<sup>46</sup> (QUEROL, 1981, p.13).

É interessante ressaltar a ausência da voz do baixo no coro, o qual é realizado pelos instrumentos do baixo contínuo. Esta formação, muitas vezes chamada de *Cuatro*, com dois sopranos, um contralto e um tenor é bastante característica da música espanhola e estará presente nas obras teatrais até o século XVIII, sendo muito utilizada para abertura de cenas. É bem provável que este coro tenha sido cantado fora de cena, um elemento bastante comum nas obras deste dramaturgo, pois intensificaria para o público a sensação de uma voz desconhecida, aconselhando, ameaçando ou lembrando os personagens.

<sup>45</sup> *Suspende invicto Anfión,/ la saña, el furor suspende;/ que quien vence sin contrario,/ no puede decir que vence.*

<sup>46</sup> *Constituye un ejemplo de cómo Calderón confía al coro la misión de grabar, en el ánimo de los actores que representan y en el público que escucha, la sentencia o moraleja que deberán recordar y tener presente. En este caso: “que quien vence sin contrario, no puede decir que vence”.*

Para Querol,

a música, em toda produção cênica de Calderón, é tão essencial que poderíamos dizer que Calderón necessita da cooperação da música como do ar que respira. A música em Calderón é algo mais que uma maneira de animar e dar vida às cenas (...). Especialmente a música de seus coros e *cuatros*, nos quais, na maioria das vezes, os músicos são invisíveis, encarna a voz impessoal do destino, a voz abstrata da consciência moral, a voz do além que avisa, aconselha e incita o homem a realizar uma ação determinada ou, ao contrário, evitá-la<sup>47</sup> (QUEROL, 1981, p.7).

Outra fonte para os estudos da música na *comedia* são os relatos deixados pelos próprios dramaturgos quanto à prática, que muitas vezes estão incorporados dentro da própria *comedia*. Por esse motivo, muitos estudiosos acreditam que, nas obras de Calderón de la Barca, a música torna-se um elemento mais necessário do que havia sido para os demais dramaturgos, já que este busca uma interação equilibrada entre as artes, em especial a música, a poesia e a pintura.

Este equilíbrio pode ser observado com maior clareza nas *comedias* escritas para a corte. Esta interação entre a música, a poesia e a pintura, refletia-se através do relacionamento entre dramaturgo, compositor e designer cênico, isto é, Calderón de la Barca, Juan Hidalgo e Baccio del Bianco, respectivamente<sup>48</sup>. A *loa*, ou prólogo, de “*Fortunas de Andrómeda y Perseo*,” de Calderón, demonstra a importância desta junção, onde a Música, a Pintura e a Poesia são personificadas e em conjunto decidem fazer a peça, para celebrar a saúde da rainha Mariana<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> *la música, en toda producción escénica de Calderón, es tan esencial que podríamos decir que Calderón necesita de la cooperación de la música como el aire que respira. La música en Calderón es algo más que una manera de animar y dar vida a las escenas (...) Especialmente la música de sus coros o cuatros, en los que la mayor parte de las veces los músicos son invisibles, encarna la voz impersonal del destino, la voz abstracta de la conciencia moral, la voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a realizar una acción determinada o, al contrario, a evitarla.*

<sup>48</sup> Sabe-se que os três trabalharam em cooperação na montagem de grande parte das peças representadas para corte, buscando sempre um ponto equilíbrio entre estas três artes. Para maiores informações sobre o assunto, vide “*Songs of mortals, dialogue of the gods*”, de Louise K. Stein.

<sup>49</sup> A peça foi encomendada pela princesa para comemorar a recuperação da rainha, que estava com varíola.

## MÚSICA:

El arte soy liberal,  
de la Música, y aunque  
fío de mis fantasias  
el empeño en que hoy se ven,  
¿Quién habrá que me acompañe  
a salir ayrosa dél?

## POESIA:

¡Los estudios desta pluma!

## PINTURA:

¡Los rasgos deste pincel!

## MÚSICA:

Yo recibo de las dos  
el favor que me ofrecéis,  
y porque de las tres conste  
la fiesta que se ha de hacer.  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 2005, p.84-85)

## MÚSICA:

Sou a arte liberal,  
a Música e embora  
confie nas minhas fantasias  
o esforço em que hoje se vê,  
Quem existe que me acompanhe  
a ter êxito nele?

## POESIA:

Os estudos desta pluma!

## PINTURA:

Os traços deste pincel!

## MÚSICA:

Eu recebo das duas  
o favor que me oferecem  
e porque das três conste  
a *fiesta*<sup>50</sup> que será feita.

Para intercalar com esses momentos de fala, havia um coro, cantado por todos, que se diferencia, devido ao seu caráter contrapontístico, das músicas geralmente encontradas na *comedia*, como demonstrado no exemplo<sup>51</sup> seguinte:

«¡Vi-ve tú, vi-vi-rá to-do, vi-ve tú, vi-vi-rá  
«¡Vi-ve tú, vi-vi-rá  
«¡Vi-ve tú, vi-vi-rá to-do,  
«¡Vi-ve tú, vi-vi-rá to-do, vi-ve tú, vi-vi-rá

A explicação mais provável para essa canção polifônica, que como estribilho, será repetida quatro vezes, é o texto. Como a rainha havia se

<sup>50</sup> Neste contexto *fiesta*, certamente se refere à *fiesta teatral*, isto é, o espetáculo em que a *comedia* está inserida.

<sup>51</sup> Exemplo retirado de “La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII”, Mariano Lambea e Lola Josa.

recuperado, este trecho comemora a sua saúde, utilizando-se para tal de uma prática comum no renascimento, a pintura das palavras. É possível reparar que “vive” e “viverá”, conjugações do verbo viver, ou *vivir*, em espanhol, são musicados através de movimentos ascendentes e rápidos, ressaltando a ideia por trás desta palavra. Deve-se acrescentar ainda que, por se tratar de uma representação palaciana, é bastante plausível que houvesse a presença de músicos mais treinados e acostumados com a polifonia.

Apesar desta divergência demonstrada nos dois exemplos acima, Fernandez-Rufete acredita que a maior parte das músicas dentro da obra do dramaturgo teria uma característica em comum,

a simplicidade. Com relação à textura, a supremacia da homofonia e a homorritmia é quase total e a ausência de passagens contrapontísticas é norma; isto resulta, com clareza, em uma declamação do texto cantado plenamente inteligível para o público; as frases musicais são bem delineadas, seguindo ponto por ponto a estrutura dos versos e a acentuação das palavras; as harmonias são predominantemente consonantes e as melodias se movem, preferencialmente, por graus conjuntos; o compasso ternário domina, claramente sobre o binário e a figuração rítmica – com frequentes hemíolas – é um perceptível reflexo do ritmo verbal.<sup>52</sup> (FERNANDEZ-RUFETE, 2003, p. 689)

Dessa maneira, as músicas presentes nas *comedias*, diferenciam-se bastante da prática italiana, com a preponderância de solos vocais acompanhados. Por outro lado, isto não significa que os mesmos não estivessem presentes na Espanha, pelo contrário, monodias também eram encontradas nos palcos espanhóis da época, embora não fosse o mais comum. É somente no final do século XVII que sua presença é mais acentuada, especialmente com o desenvolvimento dos gêneros musicais no teatro, como a zarzuela, como será mais detalhado adiante.

Ou seja, embora a monodia estivesse presente nas *comedias*, ela não era um elemento recorrente, o predomínio era de coros, enquanto os

---

<sup>52</sup> *la sencillez. Respecto a la textura, la supremacía de la homofonía y la homorritmia es casi total y la ausencia de pasajes contrapuntísticos es norma; ello redundo, claro está, en una declamación del texto cantada plenamente inteligible para el público; las frases musicales están netamente delineadas, siguiendo punto por punto la estructura de los versos y la acentuación de las palabras; las armonías son predominantemente consonantes y las melodías se mueven preferentemente por grados conjuntos; el metro ternario domina claramente sobre el binario y la figuración rítmica - con frecuentes hemíolas - es un patente reflejo del ritmo verbal.*

personagens principais declamariam o texto, seguindo, desta maneira, o efeito buscado da verossimilhança sugerida por Lope de Vega.

De acordo com Stein (1993) o acompanhamento das canções, dentro ou fora do palco, era realizado por guitarras barrocas, harpa e a vihuela. A harpa era o principal instrumento para acompanhar, já que em toda companhia de teatro havia pelo menos um *arpista*. Quanto às apresentações na corte, possivelmente houvesse incorporação de mais instrumentos.

Segundo Asensio (2004), alguns relatos da época indicam que a entoação, inflexão e articulação da voz do ator, bem como o tom, o timbre e a intensidade eram fundamentais para o exercício da profissão e que, juntamente com os gestos e o texto, seguia, certas normas, sempre visando o principal objetivo do teatro barroco, mover os afetos.

Por esse motivo, não é de se estranhar que a música seguisse rígidas convenções, e que posteriormente, nos gênero músico-teatrais, tentariam imitar os gestos vocais falados dos atores, como acontece nos recitativos.

Uma vez que “canções nunca eram introduzidas arbitrariamente ou como uma interrupção no drama e porque elas eram cuidadosamente temática e dramaticamente integradas, elas não eram meramente incidentais na *comedia* espanhola”.<sup>53</sup> (STEIN, 1993, p. 27). Isto quer dizer que a música possuía uma função muito bem determinada sempre que estava presente e sua finalidade ia além de apenas deleitar os ouvintes, mas estava diretamente ligada à persuasão e à reiteração de alguma ideia importante, tanto para os personagens, quanto para o público. Em outras palavras, “podemos afirmar que a utilização da música na *Comedia Nueva* estava sistematicamente controlada pela situação dramática e pelas regras da verossimilhança e do *decorum*”<sup>54,55</sup> (FERNANDEZ-RUFETE, 2003, p. 685).

## 2.2 GÊNEROS MÚSICO-TEATRAIS.

---

<sup>53</sup> *songs were never introduced arbitrarily or as an interruption to the drama, and, because they were so carefully integrated thematically and dramatically, they were not merely incidental in the spanish comedia*

<sup>54</sup> *Decorum* é um dos fundamentos da retórica, discutido por Aristóteles, em “A Poética”, aplicável, neste caso aos temas que seriam ideias para uma comédia, bem como limites de comportamento na mesma.

<sup>55</sup> *podemos afirmar que la utilización de música en la Comedia Nueva estaba sistematicamente controlada por la situación dramática y las reglas de la verosimilitud y del decoro.*

Os principais gêneros longos<sup>56</sup> de teatro musical praticados na Espanha eram a ópera e a zarzuela<sup>57</sup>. A *comedia*, apesar de possuir diversos números musicais, não pode ser considerada um gênero músico-teatral, já que o desenvolvimento da trama não depende diretamente da música e a exclusão da mesma não compromete a interpretação da obra.

Por outro lado, especialmente a partir da colaboração de Calderón de la Barca com o compositor Juan Hidalgo, as peças, inicialmente em um âmbito cortesão, passam a ter uma presença mais acentuada da música, até a criação de gêneros em que passa a existir uma interdependência entre o texto poético e o texto musical, como é o caso das zarzuelas e das tentativas de ópera espanhola, que também possuirão um forte simbolismo e caráter político, como será demonstrado a seguir.

### 2.2.1 A Ópera.

Foi durante o reinado de Felipe IV, mais especificamente no ano de 1627, que a primeira peça teatral cantada do início ao fim, *La Selva sin Amor*, estreou. Com o libreto de Lope de Vega e música de Filippo Piccinini<sup>58</sup>, a obra foi descrita como “écloga pastoral que se cantou a sua Majestade, que Deus guarde, em festas pela sua saúde”<sup>59</sup> (VEGA, 1630, p.103).

A novidade é relatada pelo dramaturgo, na versão impressa de 1630, da seguinte maneira:

Não havendo visto Vossa Excelência esta Écloga, que se representou cantada à vossas Majestades e Altezas, coisa nova na Espanha, decidi imprimi-la, para

---

<sup>56</sup> Os gêneros breves serão demonstrados no item “*La Fiesta Teatral*”.

<sup>57</sup> Louise K. Stein, em “*Songs of mortals, dialogues of the gods*”, adicionou a “semi-ópera”, um gênero híbrido, como a zarzuela, diferenciando-se da mesma pela maior presença de recitativos e temas essencialmente mitológicos, enquanto nas primeiras zarzuelas, quase não haveria recitativo e o tema seria mitológico-pastoral. Esta diferenciação não será utilizada aqui, uma vez que outros autores, como José Subirá, José Lopez-Calo, Antonio Martin Moreno, não fazem esta distinção entre zarzuela e semi-ópera

<sup>58</sup> Não se sabe a data precisa que o alaudista e teorbista, Piccinini, foi para a Espanha, no entanto, como relatou Louise K. Stein (*Songs of mortals, dialogues of the gods*), em 1613, o mesmo havia sido contratado como instrumentista e é bem provável que não tivesse muita prática com o novo estilo monódico. Para composição de “*La selva sin amor*” acredita-se que Piccinini foi auxiliado por Bernardo Monanni, secretário da delegação toscana que estava em Madrid.

<sup>59</sup> *Egloga pastoral, que se canto a su Magestad, que Dios guarde, en fiestas de su salud.*

que desta maneira, com menos receio a imaginasse Vossa Excelência, apesar de que o que menos houve nela foram os meus versos<sup>60</sup> (VEGA, 1630, p. 103).

É interessante notar como Lope de Vega ressaltou o novo acontecimento: era uma peça que se representava cantada, algo nunca visto na Espanha, em que o texto se fez menos presente.

Diferentemente do que aconteceu na Itália, a representação desta primeira “ópera” não gerou maiores discussões sobre o assunto e, tampouco, desencadeou grandes produções de tais espetáculos. E, embora muitos pesquisadores considerem-na a causadora do desenvolvimento operístico espanhol, tratou-se de um fato isolado:

Apesar de a história escrita ter a tendência de consagrar e investir em tais inovações, a importância histórica deste evento isolado é diminuída pelo fato que ele parece não ter influenciado o curso da música ou do teatro espanhol. O estilo Florentino de monodia não criou, imediatamente, uma onda de imitações em Madrid, provavelmente porque ele não podia ser facilmente apresentado ou aprendido pelos músicos residentes e era a antítese da linguagem nacional estabelecida<sup>61</sup>. No mais, o gênero da idealizada pastoral foi banido dos teatros reais e nenhuma tentativa de ópera é conhecida durante os trinta anos seguintes<sup>62</sup> (STEIN, 1991, p.127).

A mesma pesquisadora enumerou diversos os motivos para que este gênero, totalmente cantado, não obtivesse grande repercussão na Espanha: a falta da verossimilhança da obra; a prática musical espanhola<sup>63</sup> não era adequada para as necessidades da “ópera”; as atrizes não possuíam técnica para cantar os recitativos; o compositor, Felippo Piccinini, dificilmente teria aprendido a compor neste novo estilo; e o texto, escrito totalmente em

---

<sup>60</sup> *No aviendo visto V. Excelencia esta Egloga, que se representò cantada a sus Magestades y Altezas, cosa nueva en España, me parecia imprimirla para que desta suerte, con menos cuydado la imaginasse V. Excelencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos.*

<sup>61</sup> Isto é, a canção comum nas *comedias*, que, como foi demonstrado anteriormente, tinha a tendência à homofonia e homorritmia. A monodia começa a aparecer nos teatros com mais força, em finais do século XVII.

<sup>62</sup> *Although written history has tended to enshrine and invest in such innovations, the historical importance of this isolated event is diminished by the fact that it seems not to have influenced the subsequent course of Spanish music or theater. The Florentine style of monody did not immediately create a flurry of imitations in Madrid, probably because it could not be easily performed or learned by resident musicians and was antithetical to the established national idiom. Moreover, the genre of the idealized pastoral was banished from the royal theaters and no further attempts at opera are known of during the next thirty years.*

<sup>63</sup> A prática mais comum era a canção a várias vozes. É interessante ressaltar, no entanto, que Asensio, em seu *“Teatro musical cortesano en Madrid”*, acredita que a melodia acompanhada na Espanha, estava associada às pessoas de baixo escalão, por esse motivo não foi facilmente aceita.

*heptasílabos* e *endecasílabos*<sup>64</sup>, associados ao recitativo italiano, teria um enredo muito simples e inverossímil. Mas mais importante “parece claro que o apreço literário, musical e prático em Madrid tornou a ópera uma escolha de gênero não natural na corte espanhola, onde outros tipos de teatro musical prosperaram e serviam para as mesmas funções políticas e sociais que a ópera”<sup>65</sup> (STEIN, 1993, p.191).

Uma vez que a partitura de *La Selva sin amor* foi perdida, não se sabe exatamente como era essa música, mas através do libreto, escrito com a métrica italiana comum nos recitativos, pode-se imaginar que estes predominaram durante a peça. Na versão impressa da obra, Lope faz um breve relato sobre a estreia, especificando detalhadamente o cenário, mas quase nada com relação à música: “os instrumentos ocupavam a primeira parte do Teatro, sem ser vistos, acompanhadas de sua harmonia, os personagens cantavam os versos, fazendo na mesma composição musical as admirações, as queixas, os amores, as iras e os demais afetos”<sup>66</sup> (VEGA, 1630, p.104).

Através da descrição acima, é possível notar como o papel da música é relacionado pelo dramaturgo com o mover dos afetos, ideia também defendida pelo Padre Camargo, em *Discurso Theologico de Theatros y Comedias de este siglo*, de 1690: “apenas há no mundo (como todos sabem, pelo menos por experiência) coisa de mais eficácia para alterar o coração e para excitar nele vários e veementes afetos, que a harmonia doce de uma primorosa música”<sup>67</sup> (CAMARGO, 1690, p. 82).

Esta mesma função também é retomada por Calderón de la Barca, em sua primeira ópera, *La púrpura de la rosa*, de 1660, através do diálogo entre a *Zarzuela*, o *Vulgo*, a *Tristeza* e a *Alegria*, sendo as últimas acompanhadas de um coro de *Músicas*. É no prólogo que o *Vulgo* pede a *Zarzuela* que faça

---

<sup>64</sup> Versos de sete e onze sílabas, seguindo a prática do recitativo italiano.

<sup>65</sup> *It seems clear that literary, musical, and practical considerations in Madrid made opera an unnatural choice of genre for the Spanish court, where other kinds of musical theatre thrived and served the same political and social functions as opera.*

<sup>66</sup> *Los instrumentos ocupavan la primera parte del Teatro, sin ser vistos, acuya armonia cantavan las figuras los versos, haziendo en la misma composicion de la Musica, las admiraciones, las queexas, los amores, las iras, y los demas afectos.*

<sup>67</sup> *Apenas ay en el mundo (como todos saben, siquiera por la experiencia) cosa de más eficacia para inmutar el coraçon, y para excitar en el varios, y vehementes afectos, que la armonia dulce de una primorosa musica.*

alguma representação para comemorar o casamento da princesa espanhola, Maria Teresa, com o rei francês, Luis XIV.

ZARÇUELA

*¡Ay Vulgo,  
con què facilidad piensas  
que una fiesta se dispone!  
¿Mas como tu veas la fiesta,  
quien te mete en apurar  
lo que a quien escribe cuesta?  
¿Mas yà que de tu consejo  
valerme por oy es fuerça:  
donde el afecto hallarè?*

VULGO

*En essas musicas bellas,  
que Tristeza, y Alegria  
traen trás si.*

ALEGRIA

*Bien dize, que ellas  
vozes de mi afecto son.*

TRISTEZA

*E del mio.*

VULGO

*¿Pues que esperas,  
para invocarlas, di?*

ZARÇUELA

*Nada,  
pues todo un Vulgo me alienta:  
¿Ha de la triste Alegria?  
¿Ha de la alegre Tristeza?  
¿Sonoros coros de entrambas?*

MUSICAS

*¿Què dizes? ¿Què mandas?  
¿Què quieres? ¿Què ordenas?*

ZARÇUELA

*Que este concepto del Vulgo,  
que tantas veces nos cuenta  
que el afecto haze milagros,  
reduzgamos à experiencia.  
¿Os atreveréis, pois sois  
de Amor magicas ideas,  
en esta breve distancia  
que de aqui al Retiro resta  
à estudiar un festin?*

ZARZUELA

*Ai Vulgo,  
com que facilidade piensas  
que uma festa é feita!  
Mas como tu vês, a festa  
quem te pões a averiguar  
o que a quem escreve custa?  
Mas já que de teu conselho  
valer-me por hoje é força:  
onde acharei o afeto?*

VULGO

*Nessas musicas<sup>68</sup> belas,  
que Tristeza e Alegria  
trazem atrás de si.*

ALEGRIA

*Bem dizes, que elas  
vozes de meu afeto são.*

TRISTEZA

*E do meu.*

VULGO

*Pois o que esperas,  
para invocá-las, diga?*

ZARZUELA

*Nada,  
pois todo um Vulgo me anima  
Há da triste Alegria?  
Há da alegre Tristeza?  
Sonoros coros de ambas?*

MÚSICAS

*O que dizes? O que mandas?  
O que queres? O que ordenas?*

ZARZUELA

*Que este conceito do Vulgo,  
que tantas vezes nos conta,  
que o afeto faz milagres,  
reduzamos à experiência.  
Os atreveréis pois sois  
de Amor mágicas ideias,  
nesta breve distância  
que daqui ao [Buen] Retiro resta  
a estudar um festim?*

<sup>68</sup> Refere-se tanto à música, como as *Musicas* personificadas que acompanham a *Alegria e a Tristeza*

MUSICAS  
Sí.

ZARÇUELA  
*¿No os acobarda la priessa  
con que os prevengo?*

MUSICAS  
*No [baylando],  
porque mires, notes,  
oygas, y veas,  
que oy entre gozo, y pena  
no se da espacio,  
y es verdad, que afectos  
hazen milagros.  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 1664, p.206)*

MÚSICAS  
Sim.

ZARZUELA  
*Não os acovarda a pressa  
com que os aviso?*

MÚSICAS  
*Não [dançando]  
porque olhes, notes,  
ouças e vejas  
que hoje, entre gozo e pena  
não há espaço,  
e é verdade que afetos  
fazem milagres.*

Aos afetos é atribuído um grande poder, que, segundo as palavras do dramaturgo “fazem milagres”. No entanto, o que realmente chama a atenção é o simbolismo que possuem os personagens alegóricos: a *Zarzuela*, invocada para fazer a celebração, remete ao *Palacio de las Zarzuelas*, local em que a música possuía grande destaque nas representações teatrais, devido à escassez de elementos cênicos e que posteriormente será o nome do gênero parcialmente cantado<sup>69</sup>; a *Alegria* e a *Tristeza*, além de auxiliarem, através de seus afetos, na elaboração da peça, trazem consigo a sensação de alegria, devido à paz entre os países e o casamento real, mas também a tristeza, já que a princesa abandonaria a Espanha, afetos que também são compartilhados pela população; esta por sua vez, personificada na figura do *Vulgo*, que “vestido de louco”<sup>70</sup> (CALDERÓN DE LA BARCA, 1664, p.205), defende a obra cantada que será apresentada, quando questionado, justamente pela *Tristeza*.

<sup>69</sup> Estas representações costumavam ser chamadas de *Fiestas de Zarzuela*, referindo-se à região, que mais tarde origina o nome do gênero teatral. Mais detalhes sobre esta forma serão vistos à seguir.

<sup>70</sup> *Sale el Vulgo vestido de loco*

## TRISTEZA

*¿No mira quanto se arriesga  
en que colera Española  
sufra toda una Comedia  
cantada?*

## TRISTEZA

Não vê o quanto se arrisca  
em que cólera espanhola  
sofra uma *Comedia* toda  
cantada?

## VULGO

*No lo será,  
sino sola una pequeña  
representacion; demas  
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, (...)*  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 1664, p.207)

## VULGO

Não o será,  
senão somente uma pequena  
representação; além disso,  
não dúvido que tenha  
a dúvida de que erre  
a desculpa que inventa,  
quem não se atreve a errar,  
não se atreve a acertar, (...)

O significado implícito neste trecho é que o *Vulgo* (que somente “vestido de louco”), ou seja, o povo pede por uma “*comedia* toda cantada”, que será “somente uma pequena representação”, feita pela *Zarzuela*, ou seja, simples, com a ajuda dos afetos proporcionados pela *Alegria* e pela *Tristeza*. Além disso, esta personificação do *Vulgo*, em trajes de louco, é de certa forma, um pedido de desculpa do compositor pela peça, totalmente cantada que será apresentada.

Assim como *La Selva sin Amor*, *La púrpura de la rosa*, bem como as demais “*comedias* cantadas” que serão compostas ao longo do século XVII, estão ligadas à algum fato político, envolvendo a monarquia hispânica, e seguem como um espetáculo exclusivamente cortesão até meados do século seguinte, com a chegada de companhias italianas e tradução de obras, provenientes do mesmo país, para o espanhol, com representações no *corrales*, ou seja, nos teatros públicos da Espanha.

### 2.2.2 A Zarzuela.

A zarzuela é considerada a alternativa espanhola para a ópera italiana e, que apesar de possuir diversos aspectos em comum com esta, é apontado por Stein (1993) como um gênero anti-operístico<sup>71</sup>. Trata-se também de um

<sup>71</sup> Cabe notar que esta autora divide as peças músico-teatrais espanholas do século XVII em: ópera, semi-ópera e zarzuela. Optou-se por não utilizar esta diferenciação, já que muitos pesquisadores também não fazem, além do foco do trabalho estar na zarzuela do início do século XVIII. De acordo com a mesma, as primeiras zarzuelas evitavam as formas típicas da

espetáculo de corte, que se caracteriza pela mistura de momentos falados, cantados e dançados.

A denominação “zarzuela” tem origem nas representações realizadas para os monarcas na residência próxima a Madrid, o *Palacio de las Zarzuelas*, utilizado para os períodos de caça, situado em uma região com muitas *zarzas*, um “arbusto espinhoso (...), do árabe, uma coisa acorrentada e travada entre si”<sup>72</sup> (COVARRUBIAS, 2006, p.1556).

Um paralelo entre esse tipo de vegetação e o espetáculo teatral foi realizado por Stein (1993) para a definição da zarzuela do século XVII:

O gênero teatral da *zarzuela* parece ter partilhado algo de sua definição com a *zarza*. Enquanto a *zarza* era usada para fechar campos e propriedades no interior, as zarzuelas utilizam paisagens rústicas e pastorais como cenário. Além disso, assim como a planta é um tipo mal definido e comum de vegetação, a zarzuela usava predominantemente tipos comuns de música, com linguagem e enredo simples<sup>73</sup> (STEIN 1993, p.259).

Por este motivo, em um primeiro momento a presença de recitativos e outras formas italianas é evitada dentro destas representações. Entretanto, com o passar dos anos, os mesmos também são utilizados nas zarzuelas, que se torna o gênero de teatro musical mais produzido, chegando ao auge no século XIX.

A ópera na Espanha ocupava um lugar secundário, ao lado da zarzuela, um espetáculo teatral da corte, cujo nome derivou do palácio real, aonde foi apresentado pela primeira vez. A zarzuela ocupava os melhores compositores e poetas da época, incluindo Calderón. Pode ser descrita como o paralelo espanhol para o *ballet de cour* francês e o *court masque* inglês. Essas três formas das cortes tinham em comum a alternância entre partes faladas e cantadas (tocadas) e ênfase nos cenários, trajes e ballets. Danças espanholas acompanhadas da guitarra deram à música da zarzuela sua característica nacional<sup>74</sup> (BUKOFZER, 1947, p.176).

---

ópera italiana, como o recitativo, relegando-os para as semi-óperas. Nas primeiras zarzuelas, o predomínio era da música a várias vozes.

<sup>72</sup> *Mata espinosa (...), en árabe, vale cosa encadenada y trabada entre sí.*

<sup>73</sup> *The theatrical genre of zarzuela seems to have shared something of its definition with the zarza. Whereas the zarza was used to enclose fields and property in the country, the zarzuelas take the rustic and pastoral landscapes as their setting. Further, just as the bramble-bush is an ill-defined and common sort of vegetation, the zarzuela used predominantly common sorts of music, with simple plots and language.*

<sup>74</sup> *“The opera in Spain held second place beside the zarzuela, a courtly stage entertainment which derived accompaniment gave the music of the zarzuela its national character. “its name from the royal mansion where it was first performed. The zarzuela occupied the best composers and poets of the time, including Calderon. It can be described as the Spanish parallel to the French ballet de cour and the English court masque. The three courtly forms had in common the alternation of spoken and concerted sections and the emphasis on stage sets, costumes,*

*El Laurel de Apolo*, com estreia em 1658 é considerada a primeira zarzuela a ser composta, com texto de Calderón de la Barca e música de Juan Hidalgo. No libreto a obra é descrita como uma “*Fiesta de la Zarzuela*, transferida ao Palácio Real do *Buen Retiro*”<sup>75</sup> (CALDERÓN DE LA BARCA, 1664, p.189). Na *loa*, ou prólogo, a própria *Zarzuela* é personificada e trazida ao palco para explicar o motivo da transferência do local em que seria representada, mas, mais importante, para elucidar o que era este novo gênero:

TODOS

¿Pues si hauemos de ayudarla,  
sepamos, que es la Comedia?

TODOS

Pois se iremos de ajudá-la,  
saibamos, o que é a *Comedia*?

ZARÇUELA

No es Comedia, sino solo  
una Fabula pequena  
en que a imitacion de Italia  
se canta, y se representa.  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 1664, p. 192)

ZARZUELA

Não é *Comedia*, senão apenas  
uma pequena Fábula  
em que à imitação da Itália,  
canta-se e representa-se.

Embora a afirmação “que à imitação da Itália, canta-se e representa-se”, pareça demonstrar uma aceitação do gênero italiano, para Stein (1993), esta referência ironiza a ideia operística de *rappresentar cantando*, e refere-se à alternância entre os trechos cantados e falados.

No entanto, com o passar dos anos, muitos elementos da ópera italiana vão sendo assimilados por este gênero espanhol, em especial no século XVIII com a mudança de dinastia. *Acis y Galatea* (1708), por exemplo, é considerada “quase uma ópera pelo grande número de *recitativos*, *arietas* e *cuatros*”<sup>76</sup> que possui”<sup>77</sup> (COTARELO Y MORI, 1934, p.77). Por outro lado, apesar desta absorção da prática estrangeira, a zarzuela seguirá certos preceitos impostos por Calderón de la Barca em suas peças músico-teatrais.

no sistema Calderoniano os mortais (não-instruídos, sem poderes e dependentes das vontades dos deuses) não podem compreender o recitativo

---

*and ballets. Spanish dances with guitar accompaniment gave the music of the zarzuela its national character.*

<sup>75</sup> *Fiesta de la Zarçuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro.*

<sup>76</sup> A definição de *Cuatro* será dada mais adiante, mas simplificada, refere-se ao coro.

<sup>77</sup> *Es casi una ópera por el gran número de recitativos, arietas y cuatros que tiene.*

falado-cantado dos deuses, então a *tonada* (um tipo de canção relacionada à canção popular e caracterizada por uma memorável, repetitiva melodia, e, não o recitativo, era utilizada, em geral, quando deuses falavam com mortais. O uso da *tonada*, para ‘persuasão’ divina, tornou-se convencional nas peças da corte espanhola<sup>78</sup> (STEIN, 1993, p.138).

As canções dos mortais, por sua vez,

(...) são claramente distintas das canções atribuídas aos sobrenaturais: os textos focam em problemas amorosos entre meros mortais, e, em muitos casos, os textos vinham de um repertório popular ou, pelo menos, pré-existente. Quando os mortais cantavam, eles o faziam em situações que tipicamente permitiriam o canto em uma *comedia* comum, assim que, mais uma vez, a tradição da *nueva comedia* era respeitada nas peças da corte<sup>79</sup> (STEIN, 1993, p.140).

O uso do recitativo, portanto, é exclusivo para a comunicação entre os seres sobrenaturais, deuses e semideuses, enquanto os mortais utilizariam a própria fala. Esse fato é de grande importância, além de distinguir a prática músico-teatral espanhola das demais, também revela a influência política e religiosa implícita nas obras teatrais, relacionando a figura dos monarcas à dos deuses e divindades, atribuindo aos demais o papel de “dependentes das vontades dos deuses”, ou seja, dos monarcas.

Para Bianconi (1987), as “danças também eram delegadas (ou relegadas) para os personagens mais humildes”<sup>80</sup>, bem como os “personagens rústicos ou de menor importância cantam coplas: formulas melódicas estereotipadas, repetidas o quanto fosse necessário, que serviam como veículo para longas seções de diálogos”<sup>81</sup> (BIANCONI, 1987, p.262).

Um dos prováveis motivos para a maior aceitação popular deste gênero é que “as zarzuelas parecem ter incluído mais números cômicos que outras

---

<sup>78</sup> *In the Calderonian system, the mortals (unenlighted, powerless, and dependant on the will of gods) cannot understand the recitative speech-song of the gods, so that the tonada (a song-type related to popular song and characterized by a memorable, repetitive melody) and not the recitative was usually employed when the gods sang to the mortals. The use of tonada for divine ‘persuasion’ became conventional in Spanish court plays.*

<sup>79</sup> *Their songs are clearly different from the supernatural songs: the texts focus on the problems of love among mere mortals, and in many cases, the texts come from a popular or, at least, pre-existent repertory. When the mortals sing, they do so in situations that would typically allow singing in a standard comedia, so that, once again, the tradition of the comedia nueva was respected in the court plays.*

<sup>80</sup> *Dances, too are delegated (or relegated) to the humbler characters.*

<sup>81</sup> *Rustic and lesser characters sing coplas: stereotyped melodic formulas, repeated as often as required, which serve as vehicles for long sections of dialogue.*

peças de corte, elemento particularmente contribuído pelos *graciosos*<sup>82</sup> (STEIN, 1993, p.261). Além disso, a zarzuela, por seguir os preceitos estipulados por Lope de Vega, em *El Arte Nuevo*, torna-se muito mais verossímil do que a ópera: os personagens simples falariam, assim como as pessoas comuns o fazem, cantando apenas quando há necessidade (por exemplo, para conquistas amorosas); por outro lado, os personagens divinos imitariam a fala mais requintada dos nobres, não apenas através das palavras, mas também musicalmente, utilizando-se para tal do recitativo.

Calderón de la Barca conseguiu conciliar de tal maneira a música e o texto em suas representações que,

(...) a zarzuela das primeiras décadas do século [XVIII], sempre calderonianas na parte literária, segue o mesmo plano dos maestros espanhóis que a produziam desde o século XVII; claro que há influência italiana, porém, esta se centra na [parte] formal, na distribuição e divisão das peças cantadas, mas não ao seu conteúdo e maneira expressiva. Autores como Sebastián Durón, Antonio Literes, José de San Juan y José de Nebra eram muito bons para simplesmente imitar a escola napolitana, a mais conhecida na Espanha<sup>83</sup> (MORENO, 1985, p.396).

Isto só foi possível porque “os espanhóis adotaram o que convinha a eles: certos conceitos e formas musicais úteis”<sup>84</sup> (STEIN, 1993, p. 281), mas sem nunca abandonar o principal preceito de qualquer peça teatral: a verossimilhança.

A zarzuela é, portanto, um gênero espanhol híbrido, que mistura elementos típicos da *comedia* – especialmente a junção da tragédia e comédia, e a verossimilhança – com aspectos comuns à ópera italiana – como árias e recitativos – principalmente a partir do século XVIII. Devido à maior quantidade de música, essas peças possuem apenas dois atos/*jornadas*, não três como as *comedias*.

---

<sup>82</sup> *The zarzuelas seems to have included more comedy than other court plays, an element particularly contributed by the graciosos.*

<sup>83</sup> (...) *la zarzuela de las primeras décadas del siglo, siempre calderoniana en lo literario, sigue el mismo plan que los maestros españoles le venían marcando desde el siglo XVII; por supuesto que hay influencia italiana, pero ésta se centra en lo formal, la distribución y número de las piezas de canto, pero no en cuanto a su número y manera expresiva. Autores como Sebastián Durón, Antonio Literes, José de San Juan y José de Nebra eran demasiado maestros como para imitar simplemente la escuela musical Napolitana, la más conocida en España.*

<sup>84</sup> *the Spaniards adopted what suited the – certain useful concepts and musical forms – but did not begin to write music in a wholly Italian manner*

*Acis y Galatea* incorpora todas estas características de maneira equilibrada, pois ao mesmo tempo em que deve demonstrar toda a grandeza e novidade da ópera, para a celebração do aniversário de Felipe V, também tem como objetivo realizar uma propaganda política em pró do monarca.

## 2.3 OUTRAS CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ESPANHOL

Existem outras características próprias da prática teatral espanhola que devem ser especificadas, pois se estabeleceram de forma tão concreta, que se tornam comuns em praticamente qualquer peça hispânica ao longo do século XVII e XVIII.

Os aspectos, explicados na sequência, estão presentes na zarzuela *Acis y Galatea* e são importantes para a compreensão geral da obra, por exemplo: os personagens interpretados por atrizes estão hierarquicamente acima daqueles representados por atores; a tipologia dos personagens, além de classificar os mesmo, estabelece quais aqueles que podem ou não cantar, de acordo ao seu status social, bem como o que podem cantar; a *danza* e o *baile* também são responsáveis pela caracterização, de maneira que as *danzas* eram mais adequadas aos espaços da corte, como será elucidado adiante; o espaço em que as obras eram representadas, não apenas demonstrava quem era o público, mas também evidenciava a função da peça, isto é, se era uma apresentação privada nos aposentos da rainha, tratava-se unicamente de uma diversão, sem grande importância política.

### 2.3.1 As atrizes.

Não se sabe exatamente a data em que a primeira atriz profissional subiu aos palcos espanhóis, porém, com base na documentação existente, acredita-se que por volta de 1587, a atuação de mulheres já estivesse acontecendo por, praticamente, dez anos. No entanto, é deste ano que datam dois importantes materiais para traçar a história da presença da mulher no teatro: a primeira referência está relacionada ao pedido feito por catorze atrizes, exigindo o direito de representar. Trata-se de “um interessante

documento, por ser o primeiro conhecido em que as atrizes tomam a palavra, como profissionais e em primeira pessoa, para reivindicar seu direito de permanecer nos palcos, solicitando o término da proibição<sup>85</sup> imposta em 1586<sup>86</sup> (FERRER VALLS, 2002, p. 142). O que chama a atenção é o caráter moralista das atrizes, que defendem que o distanciamento de seus maridos<sup>87</sup> favoreceria relações extraconjugais e que o travestimento fazia com que os homens transitassem próximos à homossexualidade.

No mesmo ano também foi registrado o pedido realizado pela companhia italiana *Los Confidentes*<sup>88</sup>, que visava obter uma licença para que três atrizes participassem das representações, entre elas a famosa *Franceschina*<sup>89</sup>. Os italianos obtiveram a autorização e declarou-se que a partir daquela data, os travestimentos estariam proibidos para ambos os sexos e que as mulheres poderiam atuar desde que fossem casadas e seus maridos trabalhassem na mesma companhia.

Porém, sabe-se que a mulher já atuava no teatro espanhol muito antes desta data. Em um âmbito mais amador, as damas de corte estavam presentes nas representações privadas do palácio, no mínimo desde 1560, e eram reconhecidas especialmente, pelos seus dotes musicais. No âmbito profissional, por volta de 1574, a companhia italiana de Ganassa<sup>90</sup> estava presente na Espanha e, entre seus membros, constava a famosa atriz italiana Barbara Flaminia<sup>91</sup>, que provavelmente estaria atuando desde sua chegada ao país.

---

<sup>85</sup> Data de 1586 um documento que proibia a presença feminina nos palcos espanhóis, o que demonstra que a presença das atrizes é anterior a esta data.

<sup>86</sup> *un interesante documento por ser el primero conocido en que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios solicitando el levantamiento de la prohibición impuesta en 1586.*

<sup>87</sup> Era comum o casamento entre membros da companhia e a maioria das atrizes era casada com atores ou músicos. Portanto, a proibição de mulheres no palco, implicaria em distanciá-las de seus maridos.

<sup>88</sup> Em todas as leituras realizadas o grupo foi referenciado com este nome, em espanhol, não sei se foi traduzido do italiano, ou se este era o nome utilizado pelo mesmo para atuar na Espanha.

<sup>89</sup> A atriz Silvia Roncagli ficou muito famosa no século XVI por interpretar criadas na *Commedia dell'Arte*, por isso era conhecida como *Franceschina*, nome comum dado a este tipo de personagem. Giacomo Oreglia, em seu livro "*Commedia dell'Arte*" explica em detalhes cada uma das máscaras, bem como identifica atores e atrizes que se destacaram em cada uma delas.

<sup>90</sup> Zan Ganassa, também ator da *Commedia dell'Arte*, famoso não apenas por representar papéis cômicos, como *Zanni*, mas por possuir a primeira companhia a sair da Itália.

<sup>91</sup> Esposa de Ganassa, esta atriz foi considerada uma das melhores atrizes italianas de seu tempo. Este assunto é desenvolvido por Maria del Valle Ojeda Calvo, em "*El arte de*

Deve-se ainda acrescentar que nas representações dos Autos, durante as festas de *Corpus*<sup>92</sup>, as mulheres, embora não atuassem diretamente na trama, estavam presentes, dançando ou cantando. Ferrer Valls acredita que “é provável que a participação de mulheres nas primeiras representações das companhias profissionais fosse muitas vezes relacionada com canções e danças”<sup>93</sup> (FERRER VALLS, 2002, p.150). A mesma autora realça que a ascensão das atrizes acontece na mesma época em que os teatros comerciais começam a abrir na Espanha. Coincidência ou não, certamente as atrizes foram um grande atrativo para o público, em especial a partir do século XVII, nas peças de Lope de Vega, quando as mulheres passam a representar com trajes masculinos.

Em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, encontra-se a seguinte afirmação:

*Las damas no desdigan de su nombre,  
y si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho.*  
(VEGA, 2006, v.280-283)

As damas que não contradigam seu nome,  
e se mudarem a veste, seja de modo  
que possa perdoar-se, porque, em geral,  
o disfarce varonil agrada muito.

A presença de atrizes vestidas de homem foi se inserindo aos poucos no teatro, e segundo as palavras do dramaturgo “de modo que possa perdoar-se”. Isto significa que a trama da *comedia* necessitaria de tal elemento para o desenvolvimento da história. Por esse motivo, em diversas obras de Lope, o público se depara com alguma situação em que uma personagem feminina deveria travestir-se<sup>94</sup>.

Em seu *Discurso Theologico, sobre los theatros, y comedias de este siglo* (1690), Padre Ignacio de Camargo escreveu contra esta prática, culpando-a por causar a lascívia, juntamente com a *comedia*.

---

*representar de una actriz profesional del quinientos”, dentro do livro Autoras y Actrices en la historia del teatro español.*

<sup>92</sup> As Festas de Corpus Christi foram fundamentais dentro do teatro espanhol, nessa época sempre havia a representação de Autos e os melhores atores da Espanha eram contratados para atuar, havia diversas intervenções musicais e de danças, muitas vezes temas mitológicos eram adaptados e misturados com elementos cristãos.

<sup>93</sup> *es probable que la participación de mujeres en las primeras representaciones de las compañías profesionales fuese muchas veces en relación con canciones y danzas.*

<sup>94</sup> Teresa Ferrer Valls, em “*Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega*”, desenvolve o assunto, citando diversos exemplos.

E coisa que é muito usada nas *Comedias*, e não menos indecente, as mulheres [que] se vestem de homem (...) que provoca a lascívia; ainda mais tais mulheres<sup>95</sup> e naquele lugar<sup>96</sup>. Que coisa mais impudica e provocativa, que ver uma mulher desta qualidade, que estava agora no palco, Dama linda, enfeitada, afetada, sair dentro de um instante, vestida de Galã airoso, oferecendo ao registro dos olhos de tantos homens, todo o corpo, que a própria natureza, queria que estivesse sempre, quase todo fora de vista?<sup>97</sup> (CAMARGO, 1690, p. 91)

Entretanto, essas situações geravam grande comicidade e também eram um dos elementos responsáveis por atrair o público aos teatros, justamente devido à vestimenta masculina, que

sobre o palco tinha um atrativo erótico para o público masculino da época. A mulher vestida com as calças varonís - uma espécie de meia, coberta com uma calça curta, que de acordo com a moda, iria acima ou abaixo do joelho -, oferecia para um público masculino uma imagem erótica atrativa. Suas pernas, objeto obscuro de desejo, entregavam-se ao olhar público, apesar de não desnudas, em todo o esplendor de seu contorno<sup>98</sup> (FERRER VALLS, 2003, p. 194).

A importância das atrizes, no entanto, não estava relacionada somente ao erotismo no palco e ao provável alvoroço causado no público masculino, a sua presença teve um significado especial “já que o teatro permitia às mulheres manifestar livremente suas ideias, pensamentos e gostos, além de mostrar uma liberdade de conduta que lhes era vedada na vida real (vestir-se de homem, escolher o marido, ter a iniciativa amorosa, etc)”<sup>99</sup> (ASENSIO, 2004, p. 194). A mesma ideia é defendida por Ferrer Valls, para ela “os personagens femininos, disfarçados de homem, se entregavam à aventura, viajando e atuando com uma liberdade de movimentos que a realidade costumava vedar à

---

<sup>95</sup> Referindo-se às atrizes.

<sup>96</sup> Onde se representava, ou seja, os *corrales*.

<sup>97</sup> *Y lo que es cosa muy usada en las Comedias, e no menos immodesta, las mugeres se visten de hombre (...) que provoca a lascivia; quanto más tales mugeres, y en aquel sitio. Que cosa más torpe, y provocativa, que ver a una muger de esta qualidad que estava aora en el tablado, Dama hermosa, afeitada, y afectada, salir dentro de un instante vestida de Galan ayroso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo, que la naturaleza misma, quiso que estuviesse siempre casi todo retirado de la vista?*

<sup>98</sup> *sobre el escenario tenía un atractivo erótico para el público masculino de la época. La mujer vestida con las calzas varoniles - a manera de medias, rematadas con un calzón corto, que según la moda subía o bajaba de la rodilla -, ofrecía para un público masculino una imagen erótica atrativa. Sus piernas, oscuro objeto de deseo, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno.*

<sup>99</sup> *ya que el teatro permitía a las mujeres manifestar libremente sus ideas, pensamientos y gustos, y mostrar una libertad de conducta que les estaba vedada en la vida real (vestir de hombre, elegir marido, llevar la iniciativa amorosa, etc)*

mulher e, neste sentido, também satisfaziam a parte mais aventureira e livre do imaginário feminino”<sup>100</sup> (FERRER VALLS, 2003, p.195).

As atrizes representavam um modelo contrário ao de conduta social esperado das mulheres, que deveriam ficar

em casa, cumprindo com o que eufemisticamente se denominava as tarefas próprias de seu sexo (a criação dos filhos, a atenção ao marido, a economia doméstica, dirigir os criados, fiar e as bem conhecidas orações). Fechada dentro dos estreitos muros de casa, mal havia vida social que fosse além da participação dos serviços religiosos<sup>101</sup> (FERNÁNDEZ, 2000, p.83).

Por esse motivo, as atrizes são muito atacadas pelos moralistas, e somado a isso, elas exerciam “um dos poucos ofícios que as mulheres podiam exercer por si mesmas e, no qual, em muitos casos, alcançavam mais importância que seus companheiros masculinos”<sup>102</sup> (ASENSIO, 2004, p. 207).

No teatro musical, ainda mais do que na *comedia*, as atrizes dominavam os palcos, e, uma vez que tinham mais domínio que a maioria dos atores do canto e da dança, além de muitas vezes tocarem algum instrumento, tornaram-se a grande referência dentro destes gêneros, não deixando nenhum espaço para os *castrati*.

Sabemos que – não existindo a figura do cantor profissional na Espanha até o século XVIII – a música teatral do XVII era interpretada pelos atores, especialmente pelas atrizes, já que, diferentemente do que aconteceu na Itália, a intervenção na música teatral dos cantores a serviço da Casa Real, tanto de Câmara, como da Capela, se limitava à interpretação de partes corais, sem que em nenhum caso tenham interpretado os papéis principais<sup>103</sup> (ASENSIO, 2004, p.23).

Ou seja, as mesmas atrizes que se apresentavam nas *comedias* dos teatros públicos, faziam papéis religiosos durante as representações na

<sup>100</sup> *los personajes femeninos , disfrazados de varón, se entregaban a la aventura, viajando y actuando con una libertad de movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer, y en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino.*

<sup>101</sup> *en el hogar cumpliendo con lo que eufemísticamente se denominaba las tareas propias de su sexo (la crianza de los hijos, la atención del marido, la economía doméstica, la dirección de los criados, hilar y los consabidos rezos). Encerrada dentro de los estrechos muros del hogar, apenas si hacía vida social que fuera más allá de la asistencia a los oficios religiosos.*

<sup>102</sup> *uno de los pocos oficios que las mujeres podían ejercer por sí mismas, y en el cual alcanzaban en muchos casos una relevancia superior a la de sus compañeros masculinos*

<sup>103</sup> *sabemos que - no existiendo la figura del cantante profesional en España hasta el siglo XVIII - la música teatral del XVII era interpretada por los actores, especialmente por las actrices, ya que a diferencia de lo que sucederá en Italia, la intervención en la música teatral de los cantantes al servicio de la Casa Real tanto de la Cámara como de la Capilla, se limitaba a la interpretación de partes corales, sin que en ningún caso interpretaran las papeles principales*

comemoração de Corpus Christi e ainda atuavam diante da nobreza, como personagens mitológicos. Isso demonstra, não apenas uma grande versatilidade, mas também o domínio de um grande repertório teatral.

Todos os principais papéis cantados nas semi-óperas e zarzuelas eram interpretados por mulheres (atrizes-cantoras da mesma tropa que atuava nos *corrales*), tanto as canções solo de deuses mitológicos (Júpiter, Mercúrio, Apolo), como as das deusas e ninfas eram escutadas como a expressão de vozes femininas agudas<sup>104</sup> (STEIN, 1993, p. 134).

Esse domínio feminino nas peças músico-teatrais é observado inclusive nas representações de ópera, como ressalta Cotarelo y Mori, sobre *Celos, aun del aire, matan* (c.1660), talvez a principal representante deste gênero no período, de Calderón de la Barca, com música de Juan Hidalgo:

As partes principais de canto (mulheres, que eram as que faziam estas representações com o *gracioso* de uma das companhias) são as que figuram na distribuição da ópera (...). Todas elas, especialmente as que fizeram os papéis de Prócris, Floreta, Megera, Alecto, Céfalos, Erótrato e Clarín eram famosas cantoras e representantes principais desta arte durante muitos anos, em suas respectivas companhias<sup>105</sup> (COTARELO Y MORI, 1934, p.55).

Possivelmente, o principal motivo para essa predileção pelas atrizes ao invés dos *castrati* é o fato de “que não é a beleza da voz que se requer, senão um ator que saiba dar ao texto toda a expressão que este requer”<sup>106</sup> (ASENSIO, 2004, p.24). Uma vez que as habilidades femininas superavam as masculinas, não é difícil compreender o porquê desta preferência.

Em *Acis y Galatea* observa-se um elenco praticamente inteiro formado por mulheres, embora os dados refiram-se a uma apresentação, realizada em 1710<sup>107</sup>, nos teatros públicos, eles demonstram que as atrizes continuavam dominando os palcos. Além disso, como quase não houve modificações no

<sup>104</sup> *All the principal singing roles in the semi-operas and zarzuelas were performed by woman (actress-singers from the same troupe that performed in the corrales), such that the solo songs of the mythological gods (Júpiter, Mercurio, Apolo), like those of goddess and nymphs, were heard as the expression of high female voices.*

<sup>105</sup> *Las principales partes de canto (mujeres, que eran las que hacian estas representaciones con el gracioso de una de las compañías) son las que figuran en el reparto de la ópera (...). Todas ellas, especialmente las que hicieron los papeles de Procis, Floreta, Mejera, Alecto, Céfalos, Erótrato y Clarín eran famosas cantoras y partes principales de este arte durante muchos años en sus respectivas compañías.*

<sup>106</sup> *que no es la belleza de la voz lo que se requiere, sino por un actor que sepa dar al texto toda la expresión que éste requiere*

<sup>107</sup> A estreia aconteceu em 1708.

elenco das companhias de José Garcés e Juan Bautista Chavarria<sup>108</sup>, entre os anos de 1708 e 1710, é possível supor que o elenco original fosse muito semelhante, com a seguinte formação:

Teresa de Robles - Galatea  
 Paula María de Rojas - Acis  
 José Garcés - Polifemo  
 María Teresa *la Dentona* - Glauco  
 Sabina Pascual - Doris  
 Beatriz Rodriguez - Momo  
 Paula de Olmedo - Tisbe  
 Juan Álvarez - Tíndaro  
 Pedro Carrasco - Telemo

Segundo as informações fornecidas nos *Libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid*, publicado por Varey e Davis (1992), os atores acima citados estariam organizados nas duas companhias da cidade, no ano de 1708, da seguinte maneira:

#### Companhia de Garcés

1a. Dama	Sabina Pascual
3a. Dama	Paula Maria de Rojas Teresa de Robles
4a. Dama	Beatriz Rodríguez María Teresa
Sobresaliente	Paula Olmedo
1o. Galán	José Garcés Juan Alvarez
2o. Galán	Juan Alvarez

#### Companhia de Chavarria

<sup>108</sup> Sabe-se que essas duas companhias foram unidas, como normalmente acontecia nas representações palacianas, para formar o elenco de estréia.

3a. Dama	Beatriz Rodríguez
4a. Dama	Maria Teresa
Sobresaliente	Paula de Olmedo

Dos seis personagens masculinos, apenas três seriam representados por homens, destes somente um, Polifemo, canta e mesmo assim, trata-se de uma canção muito simples. Ácis, Momo e Glauco seriam interpretados por atrizes, sendo este último um papel inteiramente cantado, supondo-se, deste modo, que a intérprete possuía um grande domínio vocal, inclusive dos recitativos, como o exemplo abaixo<sup>109</sup>.

Quién quie-res be-lla nin-fa, que\_o-fen-da con su voz, si no\_es un des-gra-  
cia - do que\_a-gra-via con la mis - ma\_a-do - ra - ción

Maria Teresa *la Dentona*, atriz que teria representado Glauco, aparece nas duas companhias acima fazendo o papel de 4a. dama, ou seja, certamente deveria possuir grandes habilidades musicais, o que justifica um papel exclusivamente cantado.

A terceira dama era, habitualmente, a “*graciosa*” e protagonizava, geralmente, as obras breves, e a quarta, a “*música*”, apesar desta divisão não ter se mantido sempre de forma rígida e entre as atrizes que desenvolveram grande parte de sua carreira como *graciosas*, encontramos um número muito elevado

<sup>109</sup> Este exemplo, bem como todos os demais exemplos da zarzuela *Acis y Galatea*, foi retirado da versão moderna desta partitura, editada por Luis Antonio González Marín.

de musicistas, que foram também, atrizes de renome<sup>110</sup> (ASENSIO, 2004, p. 283).

Beatriz Rodriguez encontra-se em uma situação bastante semelhante a da atriz acima, fazendo papéis de 3a. e 4a. dama nas companhias, mas que nesta obra, teria representado o papel do *gracioso*, Momo, fato bastante incomum<sup>111</sup>. O personagem canta essencialmente canções em formas espanholas, no entanto, exige bastante flexibilidade vocal, pois também teria que cantar uma Ária da Capo e recitativo, além dos diálogos.

A - yer, cuan - do la tar - de i - ba di - cien - do al mun - do "Dios te guar -

de", vi en la sel - va que el mar pu - le y a - se - a a A - cis y Ga - la - te - a de

Como pode se observar pelos dois recitativos exemplificados acima, esta prática italiana já aparentava estar mais difundida no teatro musical espanhol do início do século XVIII, uma vez que os mesmos não são cantados unicamente pelos personagens divinos, como nas peças de Calderón.

Paula Maria de Rojas teria interpretado um dos personagens principais no desenvolvimento da trama, Ácis. Trata-se de um papel falado e cantado, o que exigiria uma maleabilidade muito grande da atriz, que como afirma o relato também foi dona de uma companhia.

<sup>110</sup> *La tercera dama era habitualmente la "graciosa" y protagonizaba generalmente las obras breves, y la cuarta la "música", aunque esta división no se mantuvo siempre de forma rígida, y entre las actrices que desarrollaran gran parte de su carrera como graciosas, encontramos un número muy elevado de músicas, que fueron además, actrices de renombre.*

<sup>111</sup> O *gracioso*, em geral, era o único papel realizado por atores no teatro musical, pois mesmo se estes não possuíam grandes habilidades musicais, isso seria mais um elemento cômico.

Faz terceiras damas em Madrid em sua companhia de quem é autora neste ano de 1700. Esteve em Valência fazendo terceiras damas na companhia de Magdalena Lopez, que começou em 26 de abril de 1685. Esteve e está representando em Madrid, na companhia de Agustín Manuel quartas damas, na de Damian Polop quartas, ano 1692 (...). E depois continuou fazendo terceiras damas nas companhias de Madrid até esse ano de 1713<sup>112</sup> (SHERGOLD e VAREY, 1985, p. 492-493).

A partir da afirmação citada, pode-se concluir que a atriz teria muita experiência nos palcos, e possivelmente, cantando nas peças. O papel de Ácis, provavelmente um dos mais complexos da trama, requer muita expressão do ator. No trecho abaixo há uma mudança rápida de afetos (fúria, lisonja, horror, doçura), que depende essencialmente da interpretação da atriz-cantora.

E - sa fu - ria es ha - la - go, e - se ho - rror es dul - zu - ra, en sa

Paula de Olmedo faria o papel de *graciosa*, formando o casal com Momo. O que chama atenção com relação a esta atriz é o fato de ser citada como *sobresaliente*, ou seja, era contratada para exercer uma função específica, que de acordo com Asensio (2004), referia-se ao canto e a música, ressaltando ainda que estas atrizes receberiam os maiores pagamentos. Isto certamente explicaria a ária cantada na primeira jornada, com a presença de coloraturas, antecedida de um recitativo.

<sup>112</sup> Haze terzeras damas en Madrid en su compañía de quien es autora en este año de 1700. Estubo en Valencia haziendo terzeras damas en la Compañía de Magdalena Lopez que empezo en 26 de abril 1685. A estado y representando en Madrid en la compañía de Agustín Manuel quartas damas, en la de Damian Popop quartas, año 1692 (...). Y despues a continuado haziendo terzeras damas en las compañías de Madrid asta este año de 1713.

tan-do, bu-lle-doy can - tan

Sabe-se também, que era comum que dramaturgos e compositores estivessem cientes das características e habilidades específicas de cada intérprete, o que tornava recorrente a prática de escrever um papel, ou uma canção, para um determinado ator, no caso, atriz, para melhor aproveitar suas aptidões nas obras. Logo, pode-se supor que Paula de Olmedo teria facilidade para executar essas agilidades vocais e a ária teria sido escrita para ressaltar isso.

Provavelmente, o mesmo teria acontecido com relação à Teresa de Robles, atriz principal desta zarzuela, que “fez terceiras damas, e, que se conservou sempre com muitos aplausos, em particular pela música”<sup>113</sup> (SHERGOLD e VAREY, 1985, p.495). Como se trata de um personagem cantado e falado, certamente a mesma deveria ser uma grande intérprete, com habilidades que a permitiam passar do canto para a fala sem maiores dificuldades. O trecho seguinte é um exemplo desta versatilidade: Galateia, em um monólogo, tem uma concha na mão e no seu interior descobre o retrato de Ácis, em seguida começa a cantar uma Ária.

*Válgame el cielo, esta concha  
¿qué es lo que en sí esconderá,  
que tan preciosa materia  
la compone artificial?  
¿Si podré abrirla? Parece  
que no acierto; pero ya  
sutil botón escondido,*

*Valha-me o céu, esta concha  
o que em si se esconderá  
que tão preciosa matéria  
a compõe artificial?  
Poderei abri-la? Parece  
que não consigo; mas sim  
sútil botão escondido,*

<sup>113</sup> *hizo terceras damas en que se a conseruado siempre con mucho aplauso, y en particular por la musica.*

que forma un rubí oriental,  
 violentado me franquea  
 lo que su concavidad  
 esconde; ¡el Cielo me valga!,  
 no vi en colores jamás  
 ni mejor copiada luz  
 ni más pronta ceguedad.  
 Un retrato es del más bello,  
 del más afable zagal  
 que...pero ¿qué digo? ¿Cómo  
 curioso afecto no más  
 permito yo tan ansioso  
 por ver y considerar?  
 Mas, ¿cómo lo he de impedir  
 si siendo el matiz ímán,  
 lo que resisto en el ver  
 cedo en el considerar?  
 ¿Volveré a mirarle? Sí.  
 Qué perfecto. Qué galán.  
 Si no sabes defenderte,  
 dejáte, afecto, llevar<sup>114</sup>.

que forma um rubi oriental,  
 violentado me permite  
 o que sua concavidade  
 esconde; valha-me o céu!  
 não vi em cores jamais  
 nem melhor luz copiada  
 nem mais rápida cegueira.  
 Um retrato é, do mais belo,  
 do mais afável zagal  
 que... mas o que digo? Como  
 curioso afeto não mais  
 eu permito tão ansioso  
 por ver e considerar?  
 Mas como o impedirei  
 se são as nuances um íman,  
 o que resisto em ver  
 cedo considerá-lo?  
 Voltarei a olhar? Sim.  
 Que perfeito. Que galante.  
 Se não sabes defender-te  
 deixa, afeto, levar.

Através deste monólogo, fica claro que Galateia se apaixona pelo retrato de Ácis, embora seja perceptível uma luta interna da personagem, para não se deixar levar tão facilmente. Na Ária, a ninfa dirige-se diretamente ao retrato, ao cantar “diga, pois que bem podes falar”. Este solilóquio da personagem parece anunciar uma convenção que se fixa posteriormente, em que o retrato, geralmente da dama, é o responsável por desencadear uma paixão. Uma cena semelhante acontece, por exemplo, na Flauta Mágica de W.A.Mozart, quando Tamino vê o retrato de Pamina.

di - lo, \_\_\_ pues, di - lo, pues que bien pue - des ha - blar, di - lo, \_\_\_

<sup>114</sup> Assim como os exemplos musicais, todos os exemplos poéticos de *Acis y Galatea* foram retirados da edição de Luiz Antonio González Marín.

Trata-se da primeira Ária da Capo da personagem, que, no entanto, não é antecedida de nenhum recitativo, como seria esperado, mas de um monólogo, completamente falado, o que além de possibilitar maior liberdade de interpretação, demonstra a necessidade de uma atriz que tenha um grande domínio na passagem entre fala e canto.

Para finalizar, é importante falar de Sabina Pascual, atriz que faria primeiras damas, pelo menos desde 1700, o que significa que sua especialidade seriam os papéis completamente falados. Este é o caso de Dóris, personagem que só terá momentos de canto quando junto ao coro. Assim como Teresa de Robles, esta também tinha sua própria companhia.

As habilidades musicais eram, possivelmente, as que mais influenciavam na hora de assumir um papel distinto (...), como prova o feito das festas cantadas, os papéis principais - dos quais se excluía os atores - nem sempre foram interpretados pelas primeiras partes das companhias, senão por atrizes com reconhecidas aptidões musicais<sup>115</sup> (ASENSIO, 2004, p.453).

Apesar da presença das primeiras damas, que em teoria seriam as melhores atrizes, estar delegada aos papéis secundários da trama, este fato dificilmente comprometeria estes gêneros de teatro musical, pelo contrário. O próprio Padre Ignacio de Camargo, mesmo contrário às representações profanas nos palcos espanhóis, ressaltou o “encanto da música, em que as mulheres da Farsa cantam primorosamente letras ternas e amorosas, em tons airosos e graciosíssimos”<sup>116</sup> (CAMARGO, 1690, p.94).

O predomínio das atrizes no teatro musical é verificado ao longo de todo o século XVII e XVIII. Porém, com o avançar dos anos e devido à presença mais intensa das companhias de teatro italianas, passa a haver uma tendência à profissionalização das cantoras, que embora fossem chamadas de “cantatrizes”, já haviam se tornado muito mais cantoras, do que realmente atrizes, como o eram nas primeiras décadas do século XVIII.

---

<sup>115</sup> *Las habilidades musicales eran posiblemente las que más influían a la hora de asumir un papel distinto (...), como lo prueba el hecho de que en las fiestas cantadas, los papeles principales - de los que se excluía los actores - no siempre fueron interpretados por las primeras partes de las compañías, sino por actrices con reconocidas facultades musicales.*

<sup>116</sup> *encanto de la musica, en que las mugeres de la Farsa cãtan primorosamente letras tiernas, y amorosas, en tonos ayrosos, y graciosissimos.*

### 2.3.2 Os personagens-tipo

Em sua *Poética*, Aristóteles dividiu os personagens em dois tipos: elevados, os únicos capazes de possuir e transmitir afetos nobres, e baixos, aqueles mais propensos ao riso fácil e afetos vulgares. Na prática da *comedia nueva* defende-se a mistura destes dois, mas sempre respeitando a verossimilhança, ou seja, um cavalheiro deve falar com distinção, sobre assuntos que pertençam a alguém de seu nível social, não cabendo a ele tratar de assuntos públicos corriqueiros, com linguagem inapropriada.

Isto acaba causando uma estereotipação dos personagens regularmente presentes nas *comedias*, assim como aconteceu na *commedia dell'arte*, em que a formação dos mesmos se dava a partir de máscaras com características pré-estabelecidas. De acordo com Prades (1963), convenciou-se chamar estes personagens espanhóis de “personagens-tipo”.

Em *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Juana de José Prades apontou a existência de seis personagens principais, presentes em praticamente todas as *comedias* do século XVII que foram analisadas, sendo eles: *dama*, *galán*, *criado (gracioso)*, *criada (graciosa)*, *padre*, *rey*. Dentre estes, os quatro primeiros são os mais destacados, por possuir características melhor definidas, além de fazer parte de um maior número de obras dentro deste gênero.

Os principais atributos da *dama* são a beleza, reconhecida por todos os personagens e não apenas o *galán*, e a sua descendência nobre. Sua atuação na peça sempre gira em torno aos eventos amorosos e para conseguir o fim maior – ficar com o *galán* – ela fará tudo o que é possível, mesmo que precise mentir ou, até mesmo, fugir.

Assim como a *dama*, o *galán* é sempre um membro de alta linhagem, que deve ser atraente, isto é, ter um “bom *talle*”<sup>117</sup> (PRADES, 1963, p.86). Além disso, é valente, generoso, ousado e apaixonado pela *dama*. Suas atitudes são sempre movidas pela honra.

O *gracioso* é o personagem que contém a maior quantidade de traços que o definem como tal, sendo também o mais estudado pelos

---

<sup>117</sup> *belleza masculina: es decir, lo que se llamaba el buen talle*. Cabe notar que, de acordo com esta autora, a beleza masculina refere-se essencialmente ao seu porte e virilidade.

pesquisadores<sup>118</sup>. Conhecido nas *comedias* de Lope de Vega como *figura del donaire*, trata-se de um personagem cômico, cuja principal característica é a fidelidade ao seu patrão, o *galán*.

As graças do *criado*, suas chacotas, seu gracejo que abrange todos os graus de comicidade, desde as piadas sujas e grosseiras, até o humor requintado e sátira afiada, consagraram o *gracioso* da *Comedia Nueva* como uma criação magistral. Entretanto, a força cômica de cada *gracioso* depende do dramaturgo em questão<sup>119</sup> (PRADES, 1963, p.114).

Porém há certos aspectos comuns a todos os *graciosos*, como ser “um criado fiel do *galán*, que apoia todas as suas iniciativas, conselheiro sagaz, cheio de graças e gracejos, solícito procurador de dádivas generosas e da vida fácil (preguiçoso, comilão e dorminhoco), cuidadoso em situações de perigo até a covardia”<sup>120</sup> (PRADES, 1963, p.251).

Pode-se dizer que a *criada* é uma versão feminina do *gracioso*, talvez sem tantos aspectos negativos, uma vez que ocupava um papel secundário dentro da *comedia*.

É companheira dedicada da *dama*, encobridora de seus assuntos amorosos, conselheira astuta que aceita, às vezes, a iniciativa daquela. Hábil nas artimanhas de amor; interessada na pessoa do *gracioso*, com quem reproduz - em tom paródico - os amores da *dama* e do *galán*; tão preguiçosa e interesseira como o *gracioso*<sup>121</sup> (PRADES, 1963, p.251).

É comum nas *comedias* a presença de uma *dama* e dois *galanes*, sendo o segundo mais poderoso e oposto ao primeiro. Pode-se ainda ter outras formações, constituídas por mais *damas* e/ou *galanes*.

Os outros dois estereótipos, do *rey* e do *padre*, não estão presentes em *Acis y Galatea*, cuja lista de personagens é exposta da seguinte maneira:

<sup>118</sup> Só para citar alguns dos estudos, além do de Juana Prades: *El gracioso en el teatro de la Península, siglos XVI-XVII*, de Charles David Ley; de Luciano García Lorenzo, *La construcción de un personaje: el gracioso*. Em cada um deles encontra-se uma grande lista de referências.

<sup>119</sup> *Las gracias del criado, sus burlas, su gracejo que abarca todos los grados de la comicidad, desde las sales burdas y groseras, hasta el fino humor y sátira punzante, han consagrado al gracioso de la Comedia Nueva como una creación magistral. Ahora bien, la “vis cómica” de cada gracioso depende del dramaturgo en cuestión*

<sup>120</sup> *El GRACIOSO es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glóton y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía.*

<sup>121</sup> *Es compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías de amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce - en tono paródico - los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso.*

ACIS, *Joven galán*  
 GALATEA, *Diosa marina*  
 POLIFEMO, *Cíclope horrible*  
 DORIS, *Napea*  
 GLAUCO, *Dios del mar*  
 TISBE, *Graciosa*  
 MOMO, *Gracioso*  
 TÍNDARO, *Pastor*  
 TELEMO, *Barba*  
 CORO DEL MAR  
 CORO DE GALATEA  
 ZAGALES

Antes de analisar mais detalhadamente o comportamento de cada um destes personagens, deve ser explicitado que se trata de uma obra escrita em um período transitório, portanto, muitos elementos comuns da *comedia nueva* são observados, sem maiores mudanças, mas outros já se encontram em uma fase de ruptura com esta prática. Por esse motivo, muitos dos traços caracterizantes destes personagens-tipo já estão alterados, refletindo a individualidade cada vez mais evidenciada dos mesmos. Além disso, “não podemos perder de vista que se trata de uma obra mitológica, em que os personagens atuarão de acordo ao pré-fixado pela tradição clássica”<sup>122</sup> (BONMATI, 2011, p.92).

Galateia, a deusa marinha, pode ser considerada a *dama* desta fábula. Além do seu alto status social, possui outro preceito fundamental nesta personagem, a beleza.

POLIFEMO  
 Mayor peligro es tu voz,  
 mayor riesgo es tu hermosura:  
 mi cruel condición dura  
 creyó conseguir la palma  
 de vencerte; y en la calma

POLIFEMO  
 Maior perigo é tua voz,  
 maior risco é tua beleza:  
 minha dura e cruel condição  
 acreditou conseguir a glória  
 de vencer-te; e na calma

<sup>122</sup> No podemos perder de vista que se trata de un obra mitológica en la que los personajes actuarán de acuerdo a lo prefijado por la tradición clásica.

*que ya siente el corazón  
paga aquella presunción  
a todo el precio de un alma.*

que já sente o coração  
paga aquela presunção  
a todo preço de uma alma.

Sua beleza era tão grande, que fez com que Polifemo desistisse de matá-la e, no mesmo instante em que a viu, apaixonou-se. Outro elemento típico da *dama* é a sua audácia, sempre visando seu amor pelo *galán*. O libretista desta obra, no entanto, utiliza-se desta característica da *dama* e o contextualiza em outro ambiente, mais adequado para o objetivo moral da obra, como será visto adiante, em que Galateia demonstra este afeto para enfrentar e humilhar o ciclope diante todo o povo da Trinacria.

**GALATEA**  
*Nada admito de ti, nada deseo,  
a vista de la dicha en que me empleo,...*

**GALATEIA**  
Nada admito de ti, nada desejo,  
a vista da felicidade em que estou,...

**ACIS**  
*(Cielos, por mí lo dice.)*

**ÁCIS**  
(Céus, por mim o diz.)

**GALATEA**  
*...que no ser infelice  
con tu vista horrorosa,  
y porque me imagines más piadosa,...*

**GALATEIA**  
...que não ser infeliz,  
com tua vista horrorosa,  
e porque me imaginas mais piedosa,...

**ACIS**  
*(Oh, feliz yo, pues enmendó mi daño.)*

**ÁCIS**  
(Oh, feliz sou, reparou meus danos.)

**GALATEA**  
*...oye en esta expresión tu desengaño.*

**GALATEIA**  
...ouça nesta expressão tua desilusão.

É interessante notar como Ácis, o *joven galán*, mostra-se bastante medroso nesta cena, comportamento incomum para este tipo de personagem. Somado a isso, sua pequena descrição, feita por Galateia, ao olhar seu retrato em uma concha, fato que por si só já causa estranhamento, é pouco condizente a um *galán*, pois ao invés de ressaltar seu porte, ou sua virilidade, fala exclusivamente de sua beleza:

**GALATEA**  
*Un retrato es del más bello,  
del más afable zagal  
(...)  
Qué perfecto. Qué galán.*

**GALATEIA**  
Um retrato é, do mais belo,  
do mais afável zagal  
(...)  
Que perfeito. Que galante.

Entretanto, deve ser lembrado que todas as histórias em que este conto é retratado, como será visto no capítulo seguinte, demonstram um Ácis covarde, que sempre foge de Polifemo e em nenhum momento, chega a encarar o ciclope, como acontece no final da segunda *jornada*.

ACIS

(...) *Quién, monstruo,  
te dice que mi bizarro  
espíritu huye de ti?  
Si hasta aquí te fui guiando  
fue porque no hubiera quien  
el combate a que te llamo  
estorbare, estando solos.*

ÁCIS

(...) *Quem, monstro,  
te diz que meu valente  
espírito foge de ti?  
Se até aqui te fui guiando  
foi porque não havia quem  
o combate a que te chamo  
atrapalhasse, estando só nós.*

É possível que Ácis não tenha o perfil esperado de um *galán*, segundo as convenções da *comedia nueva*, mas, se comparado às outras fábulas que abordam este mesmo tema, este personagem tem mais características deste personagem-tipo.

Sob o ponto de vista do *galán* estereotipado na *comedia*, Polifemo possui muito mais atributos próprios ao personagem que Ácis, devido à sua enorme estatura, sua linhagem muito mais nobre e sua força. Porém, a forma caricata, beirando o ridículo, que o mesmo adquire ao longo da peça, o torna muito mais próximo de um

*anti-galán*: não possui beleza física [ao contrário, é um *cíclope horrible*], seu amor é eminentemente passional e se deixa levar pelo ciúmes, sem raciocinar. Este sentimento amoroso não se ajusta às convenções do amor platônico-cortês, porque ao vir de um monstro, não é tal<sup>123</sup> (BONMATI, 2011, p.93-94).

Um aspecto interessante desta zarzuela é que a *pareja de graciosos* não serve nenhum destes personagens principais. Na realidade, Momo não aparenta ser criado de ninguém, agindo sempre de acordo o que é mais conveniente para si.

<sup>123</sup> *Es un anti-galán: no goza de belleza física, su amor es eminentemente pasional y se deja llevar por los celos, sin razonar. Este sentimiento amoroso no se ajusta a las convenciones del amor platónico-cortés, porque al provenir de un monstruo, no es tal.*

MOMO  
 (...) *cómo quieres que parle  
 ese maldito cuento  
 para que Galatea  
 me haga sardina luego?*  
 (...) *Si no lo digo, Doris  
 podrá hacer de mis huesos  
 una blanda tortilla  
 con lo duro de un leño.*

MOMO  
 (...) como quieres que eu revele  
 esse maldito conto,  
 para que Galateia  
 me faça sardinha logo?  
 (...) Se não o digo, Dóris  
 poderá fazer de meus ossos  
 uma macia torta  
 com uma rígida lenha.

Apesar de não ser o *criado fiel* de ninguém, Momo possui as demais características do *gracioso* da *comedia* do século XVII, todas relacionadas à comicidade: comilão, beberrão, interesseiro, preguiçoso, etc. Dentre estes atributos, o mais ressaltado é o seu medo, tanto de Polifemo, quanto de Galateia, ou mesmo de Dóris.

TISBE  
 (...) *Pero tú, tan medroso  
 de qué te afliges?*

TISBE  
 (...) Mas tu, tão medroso,  
 de que te afliges?

MOMO  
*Ay, Tisbe, que no hay miedo  
 que no me atisbe.*

MOMO  
 Ai, Tisbe, que não há medo  
 que não me *atisbe*<sup>124</sup>.

Por outro lado, Tisbe está muito mais próxima do protótipo de *criada*, é confidente de sua ama, Dóris, sempre a auxiliando em seus problemas amorosos. A personagem adquire um papel muito mais importante que a *criada* da *comedia nueva*, pois além de estar mais presente no desenvolver da trama, também possui a iniciativa ao ironizar ou insultar Momo, sempre chamando atenção para os seus defeitos, mas sem abandonar a comicidade.

MOMO  
*Ay, Tisbe...*

MOMO  
 Ai, Tisbe...

TISBE  
*Qué?*

TISBE  
 Que?

MOMO  
*Que le sueltan.*

MOMO  
 Que o soltam.

<sup>124</sup> *Atisbar* significa espiar, mas aqui é um trocadilho, com Tisbe, podendo ser interpretado de diferentes maneiras.

TISBE  
 Me alegraré que te agarre  
 y te masque las orejas.

TISBE  
 Alegrar-me-eiei que te agarre  
 e masque tuas orelhas.

Dóris, por sua vez, pode ser considerada a segunda *dama*. Apaixonada por Ácis, a personagem faz o possível para conseguir ficar com seu amado, inclusive incitar o ciúme do ciclope. Tem características muito mais acentuadas de *dama*, do que Galateia, já que desde o início da peça, suas ações são sempre movidas visando à concretização de seu amor, somando-se ainda suas artimanhas junto a Tisbe, o que não acontecerá com a personagem protagonista.

Ácis, Galateia, Polifemo, Momo, Tisbe e Dóris não apenas representam, com algumas modificações, as quatro principais tipologias de personagens da *comedia nueva*, mas também são os principais personagens para o desenvolvimento de trama, junto a Glauco<sup>125</sup>, irmão de Galateia, que não parece se encaixar em nenhum desses modelos pré-fixados.

### 2.3.3 *Las Fiestas Teatrales*

Especialmente na corte, era comum que a representação teatral fosse um grande espetáculo que consistia na inserção de diversos números menores entre os atos da peça principal. Estes poderiam ser dançados, cantados ou simplesmente falados. Estas apresentações eram chamadas de *Fiestas*, que se tornam fundamentais para a criação e fixação de gêneros breves, que posteriormente darão origem à famosa *Tonadilla Escénica*<sup>126</sup>, já no século XVIII.

<sup>125</sup> Mais detalhes sobre o personagem e também sobre o enredo da obra serão dados posteriormente.

<sup>126</sup> A *Tonadilla Escénica*, mais do que um gênero, foi parte de um movimento nacionalista espanhol, contra a influência da ópera italiana. A presença da música nesta peça é essencial, mas o principal é a trama, que sempre está relacionada ao folclore espanhol, sendo expressamente proibido qualquer tema mitológico.

A origem destas *Fiestas* remete a fins do século XVI, quando entre os atos da antiga comédia<sup>127</sup>, pequenos *entremeses* passaram a ser inseridos, além de uma introdução à peça que seria vista:

A palavra vai sendo substituída por aquelas do prólogo ou intróito, colocado na boca de um pastor ou de um rústico para solicitar a atenção do auditório ou provocar sua reação mediante interpelações grosseiras e lascivas. É o antecedente de uma forma destinada a servir de prato introdutório na *fiesta teatral* barroca, a *loa*. Desta maneira, a configuração da *fiesta teatral*, como espetáculo complexo e variado, vai implícita já no *dispositivo*<sup>128</sup> do teatro quinhentista: o assunto, introito ou prólogo com que se inicia a representação; os passos ou *entremeses* que, como episódio da fábula, ou entre os atos da comédia vão se mesclando; inclusive os *villancicos* ou outras formas epílogas, que põem final brilhante à apresentação. Lope inventou a *Comedia Nueva*, mas a unidade maior em que esta se inseria, a *fiesta teatral*, veio desde a variada prática dramática do século XVI<sup>129</sup> (HUERTA CALVO, 2003, p. 315).

A *Loa*, assim como o prólogo do teatro renascentista tem a função de chamar a atenção da plateia para a obra que estava prestes a iniciar. No entanto, a mesma poderia receber diferentes funções de acordo com o público a que se destinava, bem como, com a peça que seria apresentada.

A *loa* tinha outras [funções] mais específicas, mas também mais encobertas, tais como transmitir uma doutrina, seja esta religiosa - fundamental nas *loas* que acompanhavam os autos sacramentais - ou política (...), além disso, os dramaturgos podiam aproveitar a *loa* para nela expor outro tipo de doutrinas, ideologias e inclusive suas teorias literárias e também para definir os gêneros dramáticos (auto, zarzuela, ópera, etc)<sup>130</sup> (ASENSIO, 2004, p.760).

Portanto, nas peças de corte, a *loa* possuía um forte caráter político e era um meio fundamental para a propaganda monárquica, que devido à maior

<sup>127</sup> Refiro-me às representações antecessoras à *Comedia Nueva* de Lope de Vega, em que o termo “comédia” era utilizado para denominar uma tragédia, uma tragicomédia, ou mesmo uma peça cômica.

<sup>128</sup> De acordo com a retórica, é a organização dos argumentos.

<sup>129</sup> *La palabra va siendo reemplazada por las del prólogo o introito, puesto en boca de un pastor o villano para recabar la atención del auditorio o provocar su reacción mediante interpelaciones groseras y salaces. Es el antecedente de una forma destinada a servir de plato introductorio en la fiesta teatral barroca, la loa. Así pues, la configuración de la fiesta teatral como espectáculo complejo y variado va implícita ya en la dispositivo del teatro quinhentista: el argumento, introito o prólogo con que se inicia la representación; los pasos o entremeses que, como episodios de la fábula o entre los actos de la comedia se van entremetiendo; incluso los villancicos u otras formas epilógicas que ponen brillante final a la función. Lope inventó la Comedia Nueva, pero la unidad mayor en que ésta se insertaba, la fiesta teatral, venía ya prevista en la variada práctica dramática del siglo XVI.*

<sup>130</sup> *La loa tenía otras mas específicas pero también mas encubiertas, tales como transmitir una doctrina, ya fuera ésta religiosa -fundamental en las loas que acompañaban a los autos sacramentales- o política, (...) además los dramaturgos podían aprovechar la loa para exponer en ella otro tipo de doctrinas, ideologías e incluso sus teorías literarias, y también para definir los géneros dramáticos (auto, zarzuela, ópera, etc.)*

quantidade de recursos, era muitas vezes cantada e dançada, além de apresentar mais personagens, em especial os alegóricos e mitológicos. Somado a essas funções, este prólogo tornou-se um meio fundamental para explicar os novos gêneros em formação, como já foi exemplificado anteriormente.

Por outro lado, o *entremés* será fundamental para criação da diversidade de peças breves existentes no século XVII, dentre os quais se destacam a *jácara*, a *mojiganga* e o *baile*.

A definição de *entremés*, em 1611, fornecida por Covarrubias, em seu *Tesoro de la lengua castellana o española* é a seguinte: “é propriamente uma representação de riso e graciosa, que se intercala entre um ato e outro da comédia para alegrar e espaçar o auditório”<sup>131</sup> (COVARRUBIAS, 2006, p. 793). Normalmente, o tema principal destas obras era a “zombaria entre personagens plebeus”<sup>132</sup> (HUERTA CALVO, 2003, p. 313).

A música, o canto e a dança adquirem grande importância dentro destes *entremeses* e por isso, os três gêneros, essencialmente musicais, acima citados, são criados. O *Baile* tinha a função de encerrar a apresentação teatral, fornecendo um epílogo cantado da peça representada, embora sua característica principal fosse o fato de ser dançada. Quanto a *Jácara*, sabe-se que, inicialmente, se tratava de “canções em que um personagem de vida duvidosa narra aspectos de sua vida”<sup>133</sup> (ASENSIO, 2004, p. 796), em que aos poucos novos personagens foram inseridos. Estes, além de cantar, também dançavam e recitavam. Por fim, a *mojiganga* caracteriza-se pelo uso de máscaras e com protagonista masculino, somado à “dança burlesca de personagens fantásticos ou grotescos”<sup>134</sup> (ASENSIO, 2004, p. 802), que também cantariam. Assim como a *jácara* não possuía um local fixo dentro do espetáculo, mas ambas tornam-se tão populares que passam a integrar as *Fiestas Teatrales* da corte, transformando-se nos principais gêneros das mesmas.

---

<sup>131</sup> *Es propriamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio.*

<sup>132</sup> *Una burla entre personajes plebeyos.*

<sup>133</sup> *Canciones en las que un personaje de vida dudosa narra aspectos de su vida.*

<sup>134</sup> *Baile burlesco de personajes fantásticos o burlescos.*

Em suma, a *Fiesta Teatral*, além de ser importante no desenvolvimento do espetáculo dramático espanhol, com a inserção de diversos momentos de canto e dança, é fundamental para a propaganda política do monarca, especialmente no ambiente cortesão, que, simbolicamente, demonstrava o poder do rei, através de grandes e luxuosas representações, com diversos efeitos cênicos e variados figurinos. Logo, era também um dos principais meios doutrinários.

Assim como acontecia com as *comedias*, as zarzuelas, inicialmente um gênero exclusivo de corte, também faziam parte destas *Fiestas*. Com *Acis y Galatea* não foi diferente, ou seja, fez parte de uma representação maior, a *Fiesta de Zarzuela*, fundamental para enaltecer a figura do novo Rei. Porém, nenhum documento restou para demonstrar a maneira exata, ou quais eram os gêneros breves mesclados com os atos da trama. Sabe-se, entretanto, que o usual *Baile* final foi substituído por um Minueto, certamente para agradar o monarca francês, Felipe V, que provoca a introdução de certos gostos franceses na corte espanhola.

#### 2.3.4 Espaços de Representação

A criação dos teatros públicos em Madrid, também conhecidos como *Corrales de Comedia*, remete a fins do século XVI, mais especificamente, a 1579, com a inauguração do *Corral de la Cruz*, primeiro espaço público permanente, construído na cidade para a representação teatral, seguido do *Corral del Príncipe*, aberto quatro anos depois, que depois foi modificado e transformado no atual *Teatro Español*.

Até então as apresentações para o público eram realizadas em pequenos tabladros, colocados em praças ou jardins. Havia também as casas particulares (de nobres, clérigos, etc) que faziam espetáculos mais privados, bem como as representações na Corte, além das festas de *Corpus*, que aconteciam nas ruas<sup>135</sup>.

A construção desses espaços teatrais fixos contribuiu para a maior estabilidade do ator profissional dentro das companhias, mas, mais importante,

---

<sup>135</sup> Inicialmente as celebrações do *Corpus* aconteciam dentro das Igrejas, mas aos poucos foram transferidas para as ruas.

esses *corrales* tornam-se os maiores provedores de verba para o sustento dos hospitais madrilenos. Por esse motivo, os teatros nunca ficaram fechados por longos períodos, como acontecia nas demais cidades europeias.

Os *corrales de comedias* eram, no século XVII, pátios abertos rodeados de casas e com um grande palco em um dos extremos (...). As casas tinham habitações interiores que davam ao *patio* ou *corral* e que assim formavam os *aposentos* de cada teatro (...). De suas janelas, nobres e pessoas de mais categoria viam a *comedia*, comodamente sentados e abrigados do mau tempo. Algumas casas ao redor do *corral* eram administradas pela Cidade de Madrid, mas outras ficavam em mão privadas e se compravam e vendiam como qualquer outro local<sup>136</sup> (SHERGOLD e VAREY, 1979, p.47).

Esses *aposentos* das casas privadas eram alugados pelos donos da propriedade, mas para assistir às *comedias*, também se pagava uma taxa, que não era fixa, para o *arrendador* dos *corrales*, responsável por escolher as peças e contratar atores.

A presença feminina era permitida somente nas *cazuelas*, espécie de camarote que não permitia a entrada masculina, que possuíam um acesso exclusivo, para evitar o encontro de homens com mulheres. As pessoas de classe mais baixa assistiam aos espetáculos do próprio *patio*, sem qualquer assento ou proteção para mudanças climáticas, já que se tratava de um espaço aberto. A entrada também era diferenciada, impossibilitando o encontro de membros de distintas condições sociais.

Os *corrales* de Madrid, contudo, oferecem uma disposição mais elaborada que não tem paralelos nem nos tablados da *commedia dell'arte* nem nos teatros de Londres: ao tablado retangular de uns 8 metros de largura por 4,5 de comprimento, (...) acrescentou-se outro tablado, com o mesmo comprimento e menos largura, a cada lado, criando uma única superfície de uns 18 metros de largura. Estes tablados laterais (...) são permanentes em Madrid e portáteis nos *corrales* de Sevilha e Valência, onde eram armados para produções especiais quando fazia falta. Este desenho dava uma nova flexibilidade à disposição dos autores das companhias, servindo de espaço para espectadores, sentados em bancos, quando se montava uma *comedia de capa y espada*, ou de espaço para uma decoração mais elaborada no caso, por exemplo, de uma *comedia* com maquinaria. Assim se explica a frequência de

<sup>136</sup> *Los corrales de comedias eran, en el siglo XVII, patios abiertos rodeados de casas, y con un escenario grande en uno de los extremos (...). Las casas tenían desde luego habitaciones interiores que daban al patio o corral, y que así formaban los "aposentos" de cada teatro (...). Desde sus ventanas los nobles y gente de categoría veían la comedia, cómodamente sentados y al abrigo de las inclemencias del tiempo. Algunas de las casas alrededor del corral las administraba la Villa de Madrid, pero otras quedaban en manos privadas, y se compraban y vendían como cualquier otro local.*

cenas com montes e torres na *comedia*, quase inexistente nas obras escritas para teatros como *The Globe*<sup>137</sup> de Shakespeare<sup>138</sup> (ALLEN, 2003, p.631).

No entanto, as peças teatrais mais complexas, na maioria das vezes com temas mitológicos, e em que a música estava mais presente, tinham como principais espectadores os membros da corte real. Nestas muitas eram os espaços de representação, tanto no *Real Alcázar*<sup>139</sup>, como no *Palacio del Buen Retiro*<sup>140</sup> ou no *Palacio de la Zarzuela*<sup>141</sup>.

Estas *Fiestas Teatrales* cortesãs poderiam acontecer em diversos locais dentro dos palácios: nos aposentos reais, nos jardins ou nos diversos salões. Em geral, a escolha do lugar mais apropriado estava diretamente associada ao evento em questão, comemorações de aniversários, ou bodas, por exemplo, na maioria das vezes eram celebrados nos salões, enquanto, os aposentos reais, seriam utilizados para apresentações mais simples e íntimas, sem grande importância política.

Por outro lado, *El Coliseo del Buen Retiro*, construído em 1640 e considerado um dos teatros mais modernos da Europa, apesar de ser uma propriedade real, abrigava tanto *comedias populares* quanto representações cortesãs. A tendência era que as grandes *Fiestas Teatrales* acontecessem neste local. Enquanto o *Palacio de la Zarzuela* era palco de representações menores, normalmente com presença musical mais acentuada, apresentadas nos dias que o monarca não saía para caçar.

<sup>137</sup> *The Globe* ou *Globe Theatre*, teatro inglês construído em 1599, cujo sócio mais famoso era o dramaturgo William Shakespeare.

<sup>138</sup> *Los corrales de Madrid, sin embargo, ofrecen una disposición más elaborada que no tiene paralelos ni en los tablados de la commedia dell'arte ni en los teatros de Londres: al tablado rectangular de unos 8 metros de ancho por 4,5 de fondo (...), se le ha añadido otro tablado del mismo fondo y menos anchura a cada lado, creando una sola superficie de unos 18 metros de ancho. Estos tablados laterales (...) son permanentes en Madrid y portátiles en los corrales de Sevilla y Valencia, donde se armaban para producciones especiales cuando hacía falta. Este diseño ponía una novedosa flexibilidad a la disposición de los autores de compañía, sirviendo ya de espacio para espectadores sentados en bancos, cuando se montaba una comedia de capa y espada, ya de espacio para un decorado más elaborado en el caso, por ejemplo, de una comedia de tramoyas. Así se explica la frecuencia en la comedia de escenas de montes y torres, casi inexistentes en las obras escritas para teatros como el Globe de Shakespeare.*

<sup>139</sup> O *Real Alcázar* era inicialmente uma fortaleza, construída pelos árabes no século IX. Passou por diversas reformas, em especial no século XVI, quando Madrid tornou-se a capital do Império Espanhol, e o palácio tornou-se a principal moradia real, até o incêndio em 1734.

<sup>140</sup> Sua construção iniciou em 1630, por ordem de Felipe IV. O *Palacio del Buen Retiro* era a segunda moradia dos monarcas espanhóis, mas principalmente, um lugar de diversão.

<sup>141</sup> Também construído por ordem de Felipe IV, tratava-se de um pequeno palácio utilizado durante o período de caças, em uma região próxima da Madrid.

*Acis y Galatea*, composta para a celebração do vigésimo quinto aniversário do Rei Felipe V, em 19 de dezembro de 1708, foi estreada no *Salón Dorado del Real Alcázar*. Como nenhuma descrição detalhada ou desenho do local foi conservado, não se sabe com exatidão como seria este espaço, mas com certeza “o *Salón Grande*, *Salón de Comedias* ou *Salón Dorado*, pois com todos estes nomes aparece citado nos documentos, era um dos recintos mais representativos do antigo *Alcázar*”<sup>142</sup> (ASENSIO, 2004, p. 47), onde, geralmente eram comemorados os aniversários dos membros da família real<sup>143</sup>, com representações de *comedias* que obtinham sucesso nos *Corrales* ou, mais comumente, através de peças palacianas compostas para a ocasião.

Foi também no *Salón Dorado* que ocorreu a estreia de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, considerada a primeira ópera espanhola, cujo cenário, projetado pelo italiano Cosme Lotti, possuía diversas mudanças repentinas<sup>144</sup>. Além da aparente versatilidade do local, o mesmo era de grande importância, devido à organização da plateia, sempre mantendo o rei como a figura central, quase tão importante, senão mais, que a própria peça.

A disposição dos espectadores (...) segue vigente: as damas encostadas em uma fileira, sobre um banco de cada lado do salão, com cavalheiros em pé, ou criados de joelhos, atrás delas, o rei em um assento em frente ao cenário, no ponto perfeito de perspectiva, a uns 78 a 80 pés (21,8 a 22,4m) do cenário, com dois biombos atrás dele. Nesta circunstância o rei faz parte do espetáculo<sup>145</sup> (ALLEN, 2003, p. 643).

Este fator é fundamental para a propaganda da monarquia, criando uma imagem pública do rei, já que este

assiste à representação teatral como espectador, mas também como ator, configurando-se, assim, o espaço cortesão como um espaço com elevado conteúdo simbólico. (...) o lugar na sala, ocupado pelo rei, permite-o dominar o

<sup>142</sup> *El Salón Grande, Salón de Comedias o Salón Dorado, pues con todos estos nombres aparece citado en los documentos, era uno de los recintos mas representativos del viejo Alcázar.*

<sup>143</sup> Afirimo isso baseada na documentação publicada por J.E.Varey e N.D. Shergold, em especial em “El teatro palaciego en Madrid” e “Teatro y comedias en Madrid”.

<sup>144</sup> Para maiores informações vide Louise K. Stein, “Songs of mortals, dialogues of the gods”, ou a versão publicada por Lope de Vega, datada de 1629.

<sup>145</sup> *La disposición de los espectadores (...) sigue vigente: las damas recostadas en una hilera sobre un banco a cada lado del salón, con caballeros parados o pajes de rodillas detrás de ellas, el rey en un sitial frente al escenario, en el punto perfecto de la perspectiva, a unos 78 a 80 pies (21,8 a 22,4m) del escenario, con dos biombos detrás de él. En estas circuntancias el rey forma parte del espectáculo.*

teatro e também a interpretação sobre o palco. Porém, ao mesmo, devido a sua situação no centro da plateia, o rei é cativo da perspectiva, já que ele próprio faz parte da representação; torna-se assim um espetáculo em si mesmo, oferecendo-se - como os atores sobre o palco - aos olhares dos cortesãos<sup>146</sup> (ASENSIO, 2004, p. 33)

Logo, a utilização destes espaços para a interpretação de obras teatrais possui um objetivo político muito claro: demonstrar toda a glória do monarca, não apenas através da peça, mas também pela sua majestosa presença, ocupando o lugar mais importante, onde era observado por todos, inclusive pelos membros da companhia.

O salão se configura como o espaço teatral mais apropriado para a “política de representação” do príncipe, já que devido aos seus diversos conteúdos simbólicos não é unicamente o ambiente do rei, senão também de sua imagem simbólica, especialmente no caso de obras teatrais mitológicas; mas é, além disso, um espaço arquitetônico unitário em que aparecem divisões espaciais - plateia ou sala/palco - com funções claramente estabelecidas e com alto conteúdo simbólico: na parte da sala, os espectadores se distribuem em função de um simbolismo político e social<sup>147</sup>; no espaço ocupado pelo palco se constroem, contudo, espaços simbólicos<sup>148</sup> - geralmente sucessivos - nos que se desenvolvem as obras teatrais<sup>149</sup> (ASENSIO, 2004, p. 35)

Na representação de *Acis y Galatea* esta imagem pública do rei, mais do que uma função social e política, possuía um caráter de propaganda, buscando enaltecer e demonstrar para todos a figura do novo monarca que havia

---

<sup>146</sup> *asiste la representación teatral como espectador, pero también como actor, configurándose así el espacio cortesano como un espacio con elevado contenido simbólico (...) el lugar ocupado en la sala por el rey le permite dominar el teatro y también la interpretación sobre el escenario. Pero al mismo tiempo, por su situación en el centro de la platea, el rey es cautivo de la perspectiva, ya que él mismo forma parte de la representación; se convierte así en un espectáculo en sí mismo ofreciéndose - igual que los actores sobre el escenario - a las miradas de los cortesanos.*

<sup>147</sup> Há um simbolismo quanto à hierarquia social, no sentido em que, quanto mais perto/longe do rei, melhor/pior era a visão do espetáculo (tanto da peça quanto do rei), diretamente relacionada à posição social ocupada pela pessoa.

<sup>148</sup> Assim como o salão os espaços fictícios da obra possuíam grande simbolismo e estavam bem codificados, por exemplo, a *selva* representava o labirinto mental em que as pessoas se perdem, o *inferno* os impulsos instintivos. Além destes há o *jardim*, o *palácio*, o *mar* e o *céu*. O assunto é abordado por Charles Vincent Aubrun, em “*La comedia española: 1600 - 1680*”.

<sup>149</sup> *El salón se configura como el espacio teatral mas apropiado para la “política de representación” del príncipe, ya que debido a sus múltiples contenidos simbólicos no es únicamente el marco del rey, sino también de su imagen simbólica, especialmente en el caso de obras teatrales mitológicas; pero es además un espacio arquitectónico unitario en el que aparecen divisiones espaciales - platea o sala/escenario - con funciones claramente establecidas y con un alto contenido simbólico: en la parte de la sala los espectadores se distribuyen en función de un simbolismo político y social; en el espacio ocupado por el escenario se construyen sin embargo espacio simbólicos - generalmente sucesivos - en los que se desarrollan las obras teatrales.*

herdado o trono espanhol, estabelecendo uma associação direta do que estava sendo apresentado no palco, com o mundo real.

### 2.3.5 Danzas e Bailes

As *danzas* e os *bailes*<sup>150</sup> foram um dos principais elementos presentes nas representações teatrais espanholas. Sua importância nas peças, ou em seus intervalos<sup>151</sup>, foi tão fundamental que aos poucos, acabaram por criar novos gêneros, em que a dança e a música eram o grande foco, como é o caso da *jácara*. Outros exemplos são: *entremés bailado*, *baile entremesado*, *baile ajacarado*, *mojiganga entremesada*<sup>152</sup>, entre outros.

Apesar de hoje não haver uma clara distinção entre *baile* ou *danza*, para a época a diferença era marcante. Segundo Stein (1993), os *bailes* estariam mais ligados às danças populares, enquanto as *danzas*, às danças de corte.

Entretanto, esta classificação é, de certa forma, superficial, já que as companhias que representavam na corte eram as mesmas que atuavam nos teatros públicos, portanto, era comum que certas práticas, inclusive as danças, permeassem estes dois ambientes. Esta mútua influência fez com que alguns gêneros adquirissem novas características, complicando ainda mais a diferenciação, como é o caso do *canario*, considerada uma *danza* nobre, mas que em fins do século XVII torna-se quase um *baile* popular.

O certo é que se o teatro popular se apropriou e favoreceu a difusão da música de câmara cortesã na primeira metade do século [XVII], dentro das festas cortesãs também encontramos formas musicais - *jácaras*, *chaconas*, *zarabandas*, *seguidillas*, etc - tomadas diretamente dos *corrales de comedia*, além de incorporar a música de forma similar ao que se fazia nas obras destinadas a esses *corrales* públicos, sem esquecer que nos *entremeses* e nas outras peças curtas, mescladas com a obra principal, tratavam geralmente temas populares, com sua música correspondente, em contraste com o tema mitológico-culto daquela<sup>153</sup> (ASENSIO, 2004, p.575).

<sup>150</sup> Como havia uma diferenciação entre *danza* e *baile*, optou-se por não traduzí-las. Já, a palavra “dança” será utilizada para generalizar estes dois termos.

<sup>151</sup> Refiro-me às peças curtas inseridas entre os atos ou *jornadas* de uma obra maior.

<sup>152</sup> Devido a falta de documentação mais específica sobre tais gêneros, é difícil diferenciá-los entre si, o pouco que se sabe são as referências nos próprios textos teatrais existentes.

<sup>153</sup> *Lo cierto es que si el teatro popular se apropió y favoreció la difusión de la música de cámara cortesana en la primera mitad del siglo, dentro de las fiestas cortesanas también encontramos formas musicales -jácaras, chaconas, zarabandas, seguidillas, etc.- tomadas directamente de los corrales de comedias, además de incorporar la música de forma similar a como se hace en las obras destinadas a estos corrales públicos, sin olvidar que en los*

Em *Nueva idea de la tragedia antigua*, González de Salas (1778) definiu que a principal distinção entre *baile* e *danza* conservava-se nos movimentos corporais, algo que, segundo o mesmo, já era observado nos tempos de Aristóteles<sup>154</sup>.

Duas formas são distintas entre nós (...), distinguidas com os dois nomes de *Bailes* e *Danzas*. As *Danzas* são de movimentos mais mesurados e graves, e onde não se usa os braços, somente os pés; os *Bailes* admitem gestos mais livres dos braços e dos pés juntamente. Esta própria diferença observo nos Antigos; e Atheneo<sup>155</sup> ensina que primeiro usaram as *Danzas* só, sem valer-se dos braços ou das mãos nelas, ao invés dos *Bailes*, onde moviam as mãos e os pés ao mesmo tempo<sup>156</sup> (GONZÁLEZ DE SALAS, 1778, p.171).

Este documento, apesar de não especificar com clareza quais seriam estes movimentos, é uma fonte fundamental para compreender melhor, como eram essas danças no teatro.

Assim também vemos nos nossos Teatros, pois umas vezes *Dazan* e *Bailan*, somente ao som de instrumentos; e outras vezes ao som dos instrumentos e das vozes cantadas. E o que mais tem, os mesmos que *Danzan* e *Bailan*, cantam juntamente, primor e elegância introduzida nestes últimos anos, e extremamente difícil, sendo algo que atrapalhe, para a doce harmonia da voz, o espírito alterado e imperfeito com os movimentos agitados<sup>157</sup> (GONZÁLEZ DE SALAS, 1778, p. 173).

Um aspecto interessante no relato acima, considerado uma característica do teatro espanhol, é a aparição do canto juntamente com as danças, ou seja, estas não eram um evento unicamente instrumental.

---

*entremeses y en las restantes piezas cortas entremezcladas con la obra principal se trataban generalmente temas populares, con su correspondiente música, en contraste con el argumento mitológico-culto de ésta.*

<sup>154</sup> Neste tratado, González Salas discute a prática antiga da tragédia, baseado na *Poética* de Aristóteles, e comparando-a com o que acontecia nos teatros espanhóis.

<sup>155</sup> Provavelmente o autor esteja se referindo a Ateneu de Náucratis, autor de “Banquete dos Eruditos”.

<sup>156</sup> *Dos formas vienen a ser distintas entre nosotros, (...) distinguidas con los dos nombres de Bailes, i Danzas. Las Danzas son de movimientos mas mesurados i graves, i en donde no se usa de los brazos, sino de los pies solos; los Bailes admiten gestos mas libres de los brazos, i de los pies juntamente Esta propia diferencia observo en los Antiguos; i Atheneo enseña , que primero usaron de las Danzas solas, no valiéndose de los brazos, o las manos en ellas, que de los Bailes, en donde movían las manos i los pies a un mismo tiempo*

<sup>157</sup> *Assí también lo vemos en nuestros Theatros, pues unas veces Danzan i Bailan solo al son de los instrumentos; i otras veces al son de lo que con los instrumentos cantan las voces. I lo que mas es, los mismos que Danzan i Bailan, cantan juntamente, primor i elegancia en estos últimos años introducida, i sumamente dificultosa, siendo fuerza que estorbe, para la concenutosa harmonía de la voz, el espíritu alterado i defectuoso con los agitados movimientos.*

Considerando que esta novidade foi “introduzida nestes últimos anos” e a primeira publicação do documento aconteceu em 1633, é provável que as danças cantadas estivessem presentes nos palcos teatrais desde meados do século XVII.

É interessante notar que, segundo este autor, tanto o *baile* como a *danza* poderiam ser cantados. Porém, Asensio (2004), em um estudo mais recente, ofereceu outra visão a este assunto, ao afirmar que os *bailes*, em geral, eram cantados, enquanto as *danzas* tinham a tendência a ser instrumentais, apesar dos *canarios* e *folías*, por exemplo, muitas vezes serem cantados. Cabe ressaltar que, provavelmente para seguir as regras da verossimilhança, “parece ter existido uma relação entre o tipo de letra cantada nas danças e o estilo da dança em questão (...). As letras das *jácaras* (...) se caracterizavam pela linguagem “escandalosa” usada em seu texto”<sup>158</sup> (ASENSIO, 2004, p.657).

Possivelmente a introdução destas letras, foi mais um dos fatores que conduzem a outro tipo de distinção entre *baile* e *danza*, abordando um caráter mais moralista, em que as *danzas* seriam as “danças antigas e permitidas, que provocam somente a galhardia, e não a lascívia”<sup>159</sup> (PELLICER, 1804, p.143).

Porém, esta é uma questão bastante delicada, pois muitos moralistas não distinguiam *danzas* e *bailes*, considerando ambos de moral questionável, como demonstra a crítica realizada pelo Padre Ignacio Camargo, em fins do mesmo século: “mas o que diremos das *danzas* e *bailes* do teatro, que é outro principal *sainete*<sup>160</sup> das *Comedias*, e talvez o pior de todos senão fossem todos os piores?”<sup>161</sup> (CAMARGO, 1690, p.86).

Se for levado em consideração a religiosidade, bem como os valores morais priorizados nesta época, não é totalmente estranho que os principais defensores dessa “boa conduta” considerassem as danças inapropriadas, já que “nos teatros dançam publicamente homens e mulheres juntos, que é muito melhor, e eles e elas, atores e atrizes. E como dançam? Com que gestos?

<sup>158</sup> parece haber existido una relación entre el tipo de letra cantada en los bailes y el estilo del baile en cuestión (...). Las letras de las jácaras, (...) se caracterizan por el lenguaje “desgarrado” empleado en sus textos

<sup>159</sup> *danzas antiguas y permitidas, y que provocan sólo a gallardía y no a lascivia.*

<sup>160</sup> O Sainete era uma pequena peça teatral, representada entre os atos de uma maior.

<sup>161</sup> Pero que diremos de las danças, y los bailes del teatro, que es otro principal sainete de las Comedias, y acaso el peor de todos sinó fueran todos los peores.

Com que ações? Com que saltos? Com que movimientos?”<sup>162</sup> (CAMARGO, 1690, p. 87)

Asensio (2004) fez uma lista com as principais *danzas* e *bailes* encontrados nas representações teatrais ao longo do século XVII. Entre as *danzas* estariam: *Pavana*, *Gallarda*, *Canario*, *Folías*, *Villano*, sendo que as três últimas também poderiam ser cantadas. Os *bailes* seriam: *Zarabanda*, *Chacona*, *Escarramán*, *Jácara*.

Em *Acis y Galatea* será encontrada uma dança no início da segunda *jornada*, trata-se de um *Canario*, que, como será especificado mais adiante, possui diversas características de um *baile* misturadas com a nobreza das *danzas*.

### 2.3.6 *El cuatro escénico*

O *Cuatro Escénico*, também conhecido como *El Cuatro* ou *Cuatro de Empezar*, é um elemento bastante característico nas obras cênicas espanholas. Sua presença já acontecia desde as antigas *Églogas*<sup>163</sup> de Juan del Encina, poeta e músico, considerado o fundador do teatro espanhol.

Trata-se de um gênero de música vocal, que como o próprio nome diz, é cantado a quatro vozes, presente em praticamente todas as formas teatrais como *comedias*, *zarzuelas*, *loas*, *entremeses* e até mesmo nas óperas. A principal distinção com relação aos coros nos demais países é o fato de não apresentar a linha do baixo cantada, uma vez que “cantavam-no, à maneira de prelúdio, todas as mulheres, desde a *graciosa* para baixo, vestidas como nobres, com exceção das primeiras damas (...) porque a elas eram reservados os papéis de pura declamação”<sup>164</sup> (SUBIRÁ, 1961, p. 906). Sua principal função era realizar a abertura da obra que seria representada em seguida, portanto, esses “*Cuattros de empezar* desempenhavam um papel análogo ao das

<sup>162</sup> *En los theatros baylan publicamente hombres, y mugeres juntos, que es mucho mejor, y ellos, y ellas Comediantes, y Comediantas. Y como baylan? Con que meneos? Con que acciones? Con que saltos? Con que movimientos?*

<sup>163</sup> Gênero pastoril comum no século XVI. Nas *Églogas* de Juan del Encina, a presença da música é constante. Para mais informações vide *La música en el teatro medieval y renacentista* de Álvaro Torrente.

<sup>164</sup> *lo cantaban a manera de preludio todas las mujeres, desde la graciosa para abajo, vestidas de corte, no haciéndolo las primeras damas (...) porque a ellas les reservaban los papeles de pura declamación.*

aberturas orquestrais”<sup>165</sup> (SUBIRÁ, 1961, p. 898-899), o que, provavelmente, justifique a ausência deste tipo de peça nas zarzuelas e óperas espanholas, até meados do século XVIII.

Acredita-se que os acompanhamentos destes *Cuattros* seriam feitos essencialmente pelas harpas e vihuelas, embora, de acordo com Subirá (1961), o compositor Sebastián Durón, contemporâneo de Antonio Literes, teria inserido violinos I e II aos mesmos.

Como pode ser observado no exemplo abaixo, o *Cuatro* encontrado em *Acis y Galatea* contém a seguinte indicação: “À 4 com violinos”:

The image displays a musical score for a *Cuatro* ensemble. It consists of six staves. The top two staves are for the first and second parts of the Cuatro. The next three staves are for four vocal parts, each with the lyrics "Al ai - re de los sus - pi - ros en laho". The bottom two staves are for the basso continuo. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a simple harmonic structure with a mix of quarter and half notes.

<sup>165</sup> *Cuattros de empezar desempeñaban un papel análogo al de las oberturas orquestales.*

É interessante notar que há duas linhas de baixo para o acompanhamento, que embora não possuam nenhuma indicação a respeito da instrumentação, pode-se imaginar que a prática comum teria sido mantida, sendo realizadas pela harpa e vihuela. O acréscimo dos violinos, por sua vez, parece adquirir a função de conectar as frases cantadas, sem criar um contraponto entre as vozes ou uma introdução instrumental, como acontecerá posteriormente.

Este *Cuatro*, logo no início da segunda *jornada*, tem uma função que o diferencia dos demais, que aparecerão nesta zarzuela: chamar a atenção para o reinício da peça. O texto não possui nenhuma forte conexão com o desenvolvimento da trama, tanto que poderia ser retirado, sem causar maiores problemas para representação da história.

*Al aire de los suspiros  
en la hoguera del deseo,  
pues los afectos se abrasan,  
lábrese los pensamientos,  
ya que se ha hecho  
la de Vulcano fragua,  
de amor y celos.*

Ao ar dos suspiros  
na fogueira do desejo,  
os afetos se abraçam,  
[que] se elaborem os pensamentos,  
já que se tem feito  
a fornalha de Vulcano  
de amor e ciúmes

Um paralelo entre Polifemo e Vulcano até poderia ser traçado, já que o deus romano também era conhecido pela sua falta de beleza. No entanto, este trecho, uma vez retirado, não compromete o entendimento da obra, sua principal finalidade é atrair o público. E, como defendeu Subirá, a maioria dos *Cuattros* “por não possuir a menor relação literária, nem musical, com a peça representada, qualquer um deles podia preceder a quaisquer obras”<sup>166</sup> (SUBIRÁ, 1961, p. 899).

A partir de meados do século XVIII, esta prática passa a se extinguir, sendo substituída por coros, com a formação tradicional, soprano, alto, tenor e baixo, que tampouco possui a função de abertura, realizada então por instrumentos. Este exemplo em *Acis y Galatea* demonstra um dos últimos suspiros de um gênero tão comum no teatro do *Siglo de Oro* espanhol.

<sup>166</sup> por no tener la menor relación literaria ni musical con la pieza representada, cualquiera de ellos podía preceder a cualesquiera obras.

### 3. OS AMORES DE ÁCIS, GALATEIA E POLIFEMO NA LITERATURA.

Com a retomada e a tradução de documentos referentes à cultura grega, especialmente a partir do Renascimento, desencadeia-se a incorporação de contos mitológicos nas mais variadas manifestações culturais europeias.

*Acis y Galatea* recriou um destes famosos temas da literatura clássica, que narra os amores vividos entre Ácis, Galateia e Polífemo. A abordagem desta fábula se tornou uma das mais recorrentes em toda a Europa e estava presente em diversas vertentes artísticas, como a pintura, a escultura, a literatura e a música.

Cada uma destas manifestações retrata o tema a partir de um determinado ponto vista, evidenciando os aspectos mais adequados, de acordo com local, data e situação, em que foram realizados. Por este motivo, a zarzuela, *Acis y Galatea* (1708), escrita em Madrid, para celebração do aniversário do rei, possui diferentes características da cantata de G.F.Händel, *Aci, Galatea e Polífemo*, também de 1708, estreada em Nápoles.

#### 3.1 OS PERSONAGENS LITERATURA CLÁSSICA.

Ácis, Galateia e Polífemo são três personagens mitológicos que têm origem nos contos gregos antigos. Encontra-se referência a estes personagens em diversos autores: Homero, Ovídio, Virgílio, Teócrito, Eurípides e Bion.

No entanto, Ovídio é o responsável pela fábula que dará origem posterior à zarzuela de Cañizares-Literes. Os demais autores limitam-se a narrar a aparição destes personagens em algum outro conto, sendo que nem todos, necessariamente serão citados pelos escritores.

De acordo com Grimal (1981), Polífemo é um ciclope, filho de Poseidon com a ninfa Toosa. O mesmo possui três aparições principais nos contos mitológicos: na Odisseia de Homero, em um idílio de Teócrito e na *Metamorfoses* de Ovídio. Galateia é a filha de Nereu com a ninfa Dóris, de onde surge a denominação nereida. É personagem nas obras de Ovídio e Teócrito. Ácis, filho de Fauno com a ninfa Simetis, é o deus de um rio com o mesmo nome, próximo ao Etna. O único a citá-lo é Ovídio.

### 3.1.1 A aparição de Polifemo: Homero.

A primeira aparição de Polifemo na literatura clássica acontece na epopeia escrita por Homero, a *Odisseia*. Nesta, Odisseu, em sua viagem de retorno de Tróia, acaba na Trinacria, a ilha dos ciclopes.

Chegamos ao país dos arrogantes e iníquos Ciclopes. Confiantes nos deuses imortais, eles não plantam com suas mãos uma planta, nem aram; tudo nasce sem sementeira ou aração (...). Não têm praças de assembleia; moram na crista de altas montanhas, no seio de cavernas, e cada qual dita leis aos filhos e esposas, sem se preocuparem uns com os outros (HOMERO, 2006, p. 103).

Ou seja, a descrição dos ciclopes é a de um povo bárbaro, sem leis ou preocupações sociais ou civis. A barbárie de Polifemo era tão grande que

pôs-se de pé de um salto, estendeu as mãos sobre meus companheiros e, agarrando dois duma vez como se fossem cachorrinhos, esmagou-os de encontro ao solo; os miolos escorreram pelo chão umedecendo a terra. Ele os picou membro a membro, preparando a refeição, comeu, como um leão montês, as vísceras, as carnes e os ossos medulosos. O Ciclope, depois de faltar de carne humana seu estômago imenso e beber leite puro por cima, deitou-se na caverna, de comprido, entre seus carneiros (HOMERO, 2006, p.107).

Por outro lado, Polifemo seria uma figura tão assustadora que Odisseu, ao narrar a sua jornada, afirmou: “Assim falou e de novo nosso ânimo se dobrou aterrado com o vozeirão profundo e aquela estatura monstruosa” (HOMERO, 2006, p.106).

O próprio Polifemo, consciente de sua força física, afirma para Odisseu que:

és um ingênuo, estranho, ou vieste de longe, para me mandares temer ou evitar os deuses; os Ciclopes não fazem caso de Zeus, senhor da Égide, nem dos deuses bem-aventurados; porque, palavra! somos muito mais fortes (HOMERO, 2006, p.106).

Toda esta caracterização atribuída ao gigante será retomada ao longo dos séculos, sempre com a inserção de novos elementos. A junção dos mesmos será fundamental para a compreensão do significado que a figura de Polifemo adquire na zarzuela de Cañizares-Literes.

### 3.1.2 A metamorfose: Ovídio.

O conto, no livro XIII da *Metamorfoses*, de Ovídio, será a base para muitas outras versões dos amores entre Ácis, Galateia e Polifemo, o qual ainda não havia sido cegado por Odisseu<sup>167</sup>. Nesta, o ciclope, apaixonado pela ninfa, mas rejeitado pela mesma, acaba matando Ácis, que, por sua vez, transforma-se em um rio.

Na história, cuja narradora é a própria Galateia, desde o início ficará explícito o repúdio da ninfa pelo ciclope.

Por ele [Ácis], eu morria de amores, por mim, o Ciclope, sem fim.  
Se perguntasses qual sobrelevava em mim, se o meu amor  
por Ácis ou a aversão ao Ciclope, não saberia dizer-to.  
Eram as duas coisas equivalentes. (...)  
(OVIDIO, 2007, v. 755-758)

O gigante, até então visto como uma figura cruel, devido ao seu amor pela ninfa, oferece outra visão de si mesmo:

Decerto, eu sei como sou. Vi há pouco na límpida água  
a minha imagem, e o meu aspecto agradou-me ao vê-lo.  
Observa como sou grande! Nem no céu Júpiter tem corpo  
maior que o meu (pois vós costumais contar que há um tal  
Júpiter que aí reinará). Uma cabeleira imensa transborda  
sobre o rosto rude e, qual bosque, dá sombra aos ombros.  
E não penses que é feio o meu corpo estar todo eriçado  
de tão densas e duras cerdas. Feio é uma árvore sem folhas,  
feio é o cavalo a quem crinas o loiro pescoço não tapam;  
penas cobrem os pássaros, a beleza das ovelhas está na lã.  
Fica bem a um homem barba e pêlos hirsutos pelo corpo.  
Só tenho um olho, a meio da testa, mas que se assemelha  
a um enorme escudo. E depois? Não vê do céu o magno Sol  
todas as coisas daqui? E todavia o Sol tem uma só órbita.  
(OVIDIO, 2007, v. 840-853)

Polifemo tenta passar uma boa imagem sua, por isso sua grandeza é vista como algo positivo (maior que de Júpiter), bem como o fato de possuir somente um olho (até mesmo o sol tem um só). Somado a sua descrição, o gigante chama atenção para todas as suas posses:

Se tu me conhecesses bem, arrendias-te de fugir de mim;  
tu própria reprovarias as demoras e tudo farias para me reter.  
Tenho grutas, parte de uma montanha, de tectos abobadados

<sup>167</sup> No conto de Homero, Polifemo é cegado por Odisseu, que foge da ilha.

na rocha viva, onde nem o sol no pino do Verão se sente,  
 nem se sente o Inverno. Tenho maçãs nos ramos carregados,  
 tenho, nas longas vides, cachos de uvas iguais ao ouro,  
 e tenho também purpúreas; umas e outras guardo para ti.  
 Com as tuas mãos, tu própria colherás deliciosos morangos  
 que brotam na sombra do bosque, colherás cornisos outonais  
 e ameixas, não só aquelas azuladas com o seu sumo escuro,  
 mas também aquelas, tão requintadas, que parecem cera fresca.  
 Se casares comigo, jamais te faltarão castanhas, jamais faltarão  
 os frutos do medronheiro; todas as árvores serão a teu serviço.  
 Todos estes rebanhos são meus; muitos outros erram nos vales,  
 muitos no bosque se abrigam, muitos estão recolhidos nas grutas.  
 Nem seria capaz de dizer quantos são, se acaso me perguntasses.  
 Só pobres contabilizam animais! No elogio que lhes faço,  
 não precisas de acreditar: vem aqui e tu própria poderás ver  
 como de tão inchados os úberes mal cabem entre as cochas.  
 E quanto a crias, possuo em tépidos redis cordeirinhos,  
 e possuo também, da mesma idade, cabritos noutra redis.  
 Nunca me falta o leite da cor da neve; parte dele guardo  
 para o beber, para o coalho nele dissolvido endurece.  
 As prendas que te caberão não são encantos fáceis de obter,  
 nem demasiado banais, como gamos ou lebres ou um bode,  
 ou um casal de pombas ou um ninho roubado a uma copa.  
 Nos cimos da serra descobri, que para poderem brincar contigo,  
 duas crias de felpuda urso, de tal forma iguais entre si  
 que dificilmente conseguirás distinguir uma da outra.  
 Achei-as e disse: “Estes vou guardar para a minha senhora”.  
 (OVIDIO, 2007, v. 808-837)

Polifemo oferece tudo o que possui a ninfa, como se fizesse uma  
 oferenda a uma deusa. Não sendo isso suficiente, a última tentativa do ciclope  
 é a de conquistá-la através de sua nobreza, prometendo dedicar-se somente a  
 ela.

Soma a isto que é o meu pai quem reina nos vossos mares.  
 Eu dou-to como sogro. Apieda-te um pouco de mim e ouve  
 as preces de quem te suplica. Só me ajoelho diante de ti:  
 eu, que desprezo Júpiter, e o céu, e o raio que tudo trespassa,  
 é a ti que venero. Nereide. A tua ira é mais cruel que o raio.  
 (OVIDIO, 2007, v. 854 - 858)

É interessante ressaltar como Galateia é elevada ao nível de uma  
 divindade, a única digna de adoração, de acordo com Polifemo. Algo  
 semelhante será encontrado na obra de Cañizares-Literes, mas, em um  
 contexto diferenciado. Segundo o gigante a ninfa seria:

Ó Galateia, mais alva que a pétala do níveo ligustro,  
 mais florida do que prados, mais esbelta que o alto amieiro,  
 mais brilhante que vidro, mais brincalhona que o cordeirinho,  
 mais macia que conchas polidas constantemente pelas ondas,  
 mais agradável que no Inverno o sol, que a sombra no verão,

mais majestosa que a palmeira, mais vistosa que alto plátano,  
 mais reluzente que o gelo, mais doce que a uva madura,  
 mais suave que as penas do cisne, e também que o requeijão,  
 e, se não fugires, mais formosa que um jardim bem regado.  
 E também, Galateia, mais casmurra que bezerro não domado,  
 mais dura que um carvalho velho, mais falsa do que ondas,  
 mais inconstante que ramos de salgueiro e vinha de uva branca,  
 mais inamovível que os rochedos, mais impetuosa que um rio,  
 mais soberba que o aplaudido pavão, mais violenta que o fogo,  
 mais espinhosa que silva, mais brutal que urso que deu à luz,  
 mais surda que o mar, mais desapiedada que serpente pisada,  
 e, coisa acima de tudo o resto que eu gostaria de poder tirar,  
 mais veloz quando foges, não tanto como o cervo acossado  
 pelo sonoro ladrar, mas antes do que os ventos e a veloz brisa.  
 (OVIDIO, 2007, v. 789 - 806)

É interessante notar que a descrição da ninfa não ressalta apenas sua beleza, mas também a sua ira e demais afetos negativos para o ciclope, mas fundamentais para a formação da personagem na zarzuela.

Ácis ocupa um papel secundário na trama. O pastor é descrito por Galateia da seguinte maneira:

Ácis era filho de Fauno e de uma ninfa filha do Simeto.  
 Era motivo de grande deleite para o seu pai e sua mãe,  
 mas ainda maior para mim; e de facto, só a ele me unira.  
 Sendo um rapaz lindo, perfizera já dezasseis anos de vida  
 e uma incerta lanugem marcava-lhe as tenras bochechas.  
 (OVIDIO, 2007, v. 750-754)

Cabe ressaltar que o pastor é caracterizado de forma oposta ao gigante: enquanto um possui grande quantidade de pêlos pelo corpo todo, o outro apenas um pouco nas bochechas. Este aspecto teve grande relevância nas retomadas espanholas da fábula, como será visto adiante.

O personagem só é citado novamente quando Polifemo, com ciúmes, o ameaça.

Por outro lado, eu suportaria melhor ser desprezado por ti,  
 se fugisses a todos; mas por que razão escorraças o Ciclope,  
 e, ao mesmo tempo, amas Ácis e Ácis preferes a meus braços?  
 Que se encante consigo mesmo e que te encante, Galateia  
 (eu preferiria que não): somente mal a oportunidade me surja,  
 ele sentirá que a minha força é proporcional ao enorme corpo.  
 Esquartejá-lo-ei vivo e espalharei os membros aos bocados  
 pelos campos e pelas tuas ondas. Assim ele se una contigo...  
 (OVIDIO, 2007, v. 859-866)

É importante notar que toda a barbárie encontrada no Polifemo descrito por Homero é retomada neste momento.

O personagem Ácis, em nenhum momento se confronta com o gigante, pelo contrário, ao perceber que não conseguiria fugir de Polifemo, pede ajuda;

O herói neto do Simeto voltara as costas e desatara a fugir, gritando: “Acode-me, Galateia, suplico-te! Acudi-me, pais, e acolhei nos vossos domínios aquele que vai morrer!”  
(OVIDIO, 2007, v.879-881)

Galateia, neste momento, também não enfrenta o ciclope:

Não consegue estar parado e vagueia pelos bosques e vales habituais, quando, feroz, me vê a mim e a Ácis, desprevenidos, nem recearmos nada deste género, e exclama: “Eu vi-vos! Farei com que este seja o vosso último encontro amoroso!”  
O vozeirão foi tão potente quanto um Ciclope enraivecido devia ter. Com tal clamor, até o Etna se arrepiou horrorizado.  
Eu, apavorada, mergulho na superfície das águas vizinhas.  
(OVIDIO, 2007, v. 872-878)

O conto termina com a morte do pastor, atingido por uma rocha, arremessada por Polifemo. Ácis seria tão pequeno, quando comparado ao gigante, que apenas uma pequena parte da pedra o atinge e é suficiente para causar o seu fim, como é narrado por Galateia:

O Ciclope vai atrás dele. Arranca parte de uma montanha e arremessa-a contra ele; e embora apenas a extremidade do pedregulho mal o tenha atingido, esmagou Ácis todo. Quanto a mim, a única coisa que o destino me permitia fazer, eu fiz: que Ácis assumisse os poderes de seu avô. Da massa do pedregulho jorrava sangue de cor escarlate. Pouco tempo depois, o rubor começou a desvanecer-se. Primeiro, torna-se da cor do rio turvado pela chuva, e, com o tempo, fica límpido. Depois, com um toque, a rocha fende-se e das rachas brotam canas verdes e altas, e a boca aberta na rocha ressoa com o saltitar das águas.  
(...) Mas, ainda assim, era mesmo Ácis, tornado rio, e as águas conservaram seu antigo nome.  
(OVIDIO, 2007, v. 882-897)

A zarzuela *Acis y Galatea* é apenas uma das obras escritas fundamentadas neste conto de Ovídio. O mesmo será a base para muitas óperas, peças teatrais e outras manifestações artísticas ao longo dos séculos XVII e XVIII, em toda Europa, sendo sempre adaptado de maneira coerente ao período, lugar e forma de representação.

### 3.2 A RETOMADA DA FÁBULA NA ESPANHA

Na Espanha do século XVII diversas versões dos amores de Polifemo, Galateia e Ácis são encontradas. De acordo com Cruz Casado (1990), todas elas demonstram algum traço de semelhança com uma das principais obras escrita em território hispânico neste período: *La fábula de Polifemo y Galatea*, do poeta Luis de Góngora.

Dentre estas, pode ser destacada, além da obra de Góngora, *La Circe*, de Lope de Vega. Entretanto, encontra-se uma grande diversidade de autores que abordaram o tema de maneiras bastante distintas, que vai da paródia a autos religiosos<sup>168</sup>.

Deve-se ainda fazer um breve comentário sobre a obra de Miguel de Cervantes, intitulada *La Galatea*, classificada como um romance pastoril. A mesma nada tem a ver com a fábula narrada por Ovídio. Na história, dois pastores, Elício e Erastro, são apaixonados pela bela pastora Galateia, que, por sua vez, não quer perder sua liberdade.

Na área das artes plásticas não se encontrou nenhuma obra que representasse este tema, a possível explicação para isso, é o predomínio de pinturas com temas sacros ou retratos, havendo, portanto, poucos trabalhos de temática mitológica.

#### 3.2.1 Luís de Góngora

Em 1612, o poeta espanhol Luis de Góngora y Argote lança a sua versão dos amores de Polifemo e Galateia, intitulada *La Fábula de Polifemo y Galatea*. Porém, poucas diferenças no decorrer da história são encontradas com relação ao conto de Ovídio, e observa-se a incorporação de alguns detalhes, mas principalmente, uma nova forma de escrita.

*La Fábula de Polifemo y Galatea* é de grande importância na história literária espanhola, sendo considerada como um dos marcos do *culteranismo* hispânico, também conhecido como *gongorismo*. Por esse motivo, esta obra

---

<sup>168</sup> María del Rosario Leal Bonmati, na introdução do recém publicado libreto de *Acis y Galatea*, fez um levantamento de diversas manifestações literárias na Espanha, que abordaram este mesmo tema.

possui uma grande quantidade de metáforas, bem como alusões mitológicas, além da presença de figuras retóricas e palavras extraídas do latim. Pode-se, inclusive, dizer que a escrita é tão importante quanto à história.

Logo no início, percebe-se o *gongorismo*, com o uso constante de hipérbolos, na descrição de 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;  
(...)  
Negro el cabello, imitador undoso  
de las obscuras aguas del Leteo,  
al viento que lo peina proceloso  
vuela sin orden, pende sin aseó;  
un torrente es su barba impetuoso,  
que (adusto hijo de este Pirineo)  
su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano  
surcada aun de los dedos de su mano.  
(GÓNGORA, 2002, v.49-64)*

Um monte era de membros eminente  
este, que – de Netuno filho feroz –  
de um olho ilustra o orbe de sua frente,  
êmulo quase do maior astro;  
(...)  
Negro o cabelo, imitador ondulado  
das obscuras águas do Leteo,  
ao vento que o penteia tempestuoso  
voa sem ordem, pende sem asseio;  
uma enxurrada é sua barba impetuosa  
que (adusto filho deste Pirineu)  
seu peito inunda, ou tarde, ou mal ou em vão  
cruzando até mesmo os dedos de sua mão<sup>169</sup>

Através destas duas estrofes, Polifemo é descrito como um enorme monte, de onde desceria o rio Leteo, representando seu cabelo e sua barba. Assim como acontece na obra de Ovídio, quando o ciclope tenta conquistar Galateia, o mesmo opta por mostrar sua riqueza e nobreza:

*Del Júpiter soy hijo, de las ondas,  
aunque pastor, si tu desdén no espera  
a que el monarca de esas grutas hondas  
en trono de cristal te abraçe nuera,  
Polifemo te llama, no te escondas,  
que tanto esposo admira la ribera  
cual otro no vio Febo más robusto  
del perezoso Volga al Indo adusto.  
(GÓNGORA, 2002, v. 401-409)*

Do Júpiter sou filho, das ondas,  
mesmo pastor, se teu desdém não espera  
que o monarca dessas grutas fundas  
em trono de cristal te abraçe nora,  
Polifemo te chama, não te escondas,  
que tanto esposo admira a ribeira  
qual outro não viu Febo mais robusto  
do preguiçoso Volga ao Indo adusto.

Ou seja, o Júpiter das ondas, Netuno, é oferecido como sogro a Galateia, e, Polifemo seria o esposo mais robusto visto por Febo (deus do sol) do Rio Volga ao Rio Indo. É interessante notar que, através dessa forma de escrita, Góngora evidência as rimas nas estrofes, as quais são constituídas de oito versos, sem exceção.

<sup>169</sup> Optou-se por tentar traduzir estes versos de maneira que, dentro do possível mantenham a sua estrutura original. Não existe a pretensão de reescrevê-las, mas sim, demonstrar para o leitor a dificuldade desta forma de poesia, através de suas metáforas, inversões e demais figuras de linguagem.

Galateia é descrita pelo espanhol através de muitas metáforas, ressaltando sempre a sua beleza:

*Ninfa, de Doris hija, la más bella,  
adora que vio el reino de la espuma.  
Galatea es su nombre y dulce en ella  
el terno Venus de sus Gracias suma.  
Son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma:  
si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno.*  
(GÓNGORA, 2002, v. 96-104)

Ninfa, de Dóris filha, a mais bela,  
adora que viu o reino da espuma<sup>170</sup>.  
Galateia é seu nome, e, doce nela  
o terno Vênus de suas Graças soma.  
São uma e outra luminosa estrela  
Luzentes olhos de sua branca pluma:  
se rocha de cristal não é de Netuno,  
pavão de Vênus é, cisne de Juno.

Em outras palavras, a filha mais bonita de Dóris, a quem Vênus soma a beleza de suas três filhas, as Graças, tem olhos luminosos como estrelas e a pele alva como uma pluma branca.

A diferença desta fábula, com relação à história de Ovídio, está na incorporação de alguns personagens, ainda que apenas citados, como é o caso de Glauco e Palaemon. Em Góngora, estes dois seres mitológicos, o primeiro um tritão e o outro um deus marinho, também estariam apaixonados por Galateia, que, no entanto, os rejeitaria.

Também um personagem secundário na trama narrada por Góngora,

*Era Acis un venablo de Cupido  
de un fauno, medio hombre, medio fiera,  
en Simetis, hermosa ninfa, habido:  
El bello imán, el ídolo dormido,  
que acero sigue, idólatra venera,  
rico de cuanto el huerto ofrece pobre,  
rinden las vacas y fomenta el roble<sup>171</sup>.*  
(GÓNGORA, v.193-200)

Era Ácis um venábulo de Cúpido  
de um fauno, meio homem, meio fera,  
em Simetis, linda ninfa, havido:  
O belo imã, o ídolo adormecido,  
que verve segue, idolatra venera  
rico de quanto a horta oferece pobre  
rendem as vacas e fomenta o roble.

O final é o mesmo encontrado em Ovídio, bem como o comportamento dos personagens. Logo, pode-se concluir que, apesar da inserção de alguns elementos, Luis de Góngora não apresenta nenhuma grande mudança ou inovação no conto mitológico, apenas reescreve-o da maneira mais adequada para época. Alguns reflexos deste *gongorismo* serão encontrados em outras

<sup>170</sup> Essas duas estrofes poderiam ser colocadas da seguinte forma: [Polifemo] adora [uma] ninfa filha de Doris, a mais bela que viu o reino da espuma.

<sup>171</sup> *Robre* é uma alternativa para *roble*, ou seja, carvalho. Como chama a atenção o editor da versão moderna da obra, Góngora às vezes escrevia alguma palavra que não daria sentido a trama, mas cuja rima ou métrica seria necessário para completar o verso.

obras espanholas, com a mesma temática, e, ainda na zarzuela em estudo, datada de 1708.

### 3.2.2 Lope de Vega

Em 1624, Lope de Vega publicou a obra *La Circe*, um conjunto de poesias que narra a trajetória de Ulisses, dividida em três cantos, com 1232, 848 e 1232 versos cada um. No segundo canto, “prossegue Ulisses seu relato dos amores de Polifemo e Galateia e o que aconteceu até sair da ilha”<sup>172</sup>. (VEGA, 1983, p.915)

Esta retomada da história clássica de Homero, a *Odisseia*, remete também à caracterização dos ciclopes, bárbaros, sem leis:

*Esa vecina islã es Siracusa,  
habitación de cíclopes gigantes,  
gente sin ley, república confusa  
a los fieros Bragmanes semejantes:  
de las Tyrrenas ondas circunfusa  
parece que las cierran tres Atlantes,  
si bien nadie se atreve a su conquista,  
que causa espanto, desde lejos vista.*  
(VEGA, 1983, v.97-104)

Essa ilha vizinha é Siracusa,  
habitação de ciclopes gigantes,  
gente sem lei, república confusa  
aos ferozes *Bragmanes*<sup>173</sup> semelhantes  
das Tirrenas<sup>174</sup> ondas circunfusa  
parece que as fecham três Atlantes<sup>175</sup>  
se bem ninguém se atreve a sua conquista  
que causa espanto, desde visto de longe

Como pode ser observado no trecho acima, assim como na obra de Góngora, a história é narrada, através de *octavas*, isto é, estrofes de oitos versos. Este padrão será mantido ao longo de toda a obra, bem como as rimas (ABABABCC).

Na primeira descrição do gigante, encontra-se um reflexo do *gongorismo*, na comparação do ciclope com um monte:

<sup>172</sup> *Prosigue Ulisses su relación con los amores de Polifemo y Galatea, y lo que le sucedió hasta que salió de la isla.*

<sup>173</sup> Bragmanes na linguagem antiga refere-se à uma casta de sacerdotes hindus. Neste sentido tem o significado de hereges.

<sup>174</sup> Referência ao mar Tirrena, na costa leste italiana.

<sup>175</sup> Titãs

*Pero de todos estos apartado  
vive en un alto monte Polifemo,  
que, mirándole no he determinado  
cuál es el monte, y de mirarle temo;  
que, puesto que se ve proporcionado,  
la frente mide con su verde extremo  
tanto, que el monte de árboles se vale  
sobre las peñas, porque no le iguale.*

*Pero, por más que crezca, al fin le excede,  
y es tal la pesadumbre de su exceso,  
que se queja la mar de que no puede  
dos montes sustentar de tanto peso;  
no hay yedra que pared de muro enrede,  
como la barba y el cabello espeso  
el rostro y frente, en quien un ojo solo  
imita al cielo, mientras duerme Apolo.*  
(VEGA, 1983, v.113-128)

Mas de todos esses, afastado  
vive em um alto monte Polifemo,  
que, olhando não tenho clarificado  
qual é o monte e de olhá-lo temo;  
que, posto que se vê proporcionado,  
a testa mede com seu verde extremo  
tanto, que o monte de árvores se vale  
sobre as pedras, porque não se iguala

Mas, por mais que cresça, ao fim o excede  
e é tal o peso de seu excesso,  
que se queixa o mar que não pode  
dois montes de tanto peso sustentar  
não há hera que parede de muro enrede  
como a barba e o pelo espeso  
o rosto e a testa, em quem um olho só  
imita ao céu, enquanto dorme Apolo.

É interessante notar, como não há a inserção de novas ideias na descrição do gigante, mas sim ecos do que é narrado por Ovídio, como a semelhança do seu único olho com o sol, o seu tamanho, maior que Júpiter, comparado a um monte e a quantidade de pêlos. No entanto, o que chama atenção nesta obra é o contraste da grandeza de Polifemo com a pequenez de Ácis.

*Yo sí que tengo crespas barbas y yerta,  
como ha de ser en hombres belicosos,  
de la color del sol, cuando despierta  
entre rayos apenas luminosos,  
pero la boca en ella descubierta,  
cuyos labios, tan gruesos como hermosos,  
descubren, si te ven, con blanda risa  
más blancos dientes que el marfil de Oriba.*  
(VEGA, 1983, v.233-240)

Eu sim que tenho barba crespa e rija,  
como deve ser em homens belicosos,  
da cor do sol, quando desperta  
entre raios apenas luminosos,  
mas a boca nela descoberta,  
cujos lábios, tão grossos como formosos  
descobrem, se te vêem, com terno sorriso  
mais brancos dentes que o marfim de Oriba

Diferentemente dos demais autores, na versão de Lope de Vega encontra-se uma descrição de Ácis, caracterizada pela constante comparação feita por Polifemo, com o objetivo de demonstrar sua superioridade para Galateia. No trecho abaixo, é feita uma diferenciação vocal destes dois personagens, algo essencial para transformação desta fábula em música.

*Si canta este rapaz, sutil parece  
su voz de grillo negro en verde trigo,  
la lira que le adorna y desvanece,  
sierra en nogal, tan desigual conmigo,  
mi voz los altos montes estremece,  
y asombra el mar, de mi dolor testigo,  
donde me escuchan, con sus ninfas bellas,  
los peces igualmente y las estrellas.*  
(VEGA, 1983, v. 257-264)

Se canta este rapaz, sutil parece  
sua voz de grilo preto em trigo verde,  
a lira que o adorna e desvanece,  
serra em noqueira, tão desigual comigo,  
minha voz estremece os altos montes  
e assombra o mar, de minha dor testemunha  
onde me escutam, com suas belas ninfas,  
os peixes igualmente e as estrelas

A partir da descrição, não seria difícil fazer a associação da voz do gigante com a de um Baixo ou Barítono, algo que acontecerá em praticamente todas as versões musicais da fábula, enquanto a de Ácis com um tenor.

O contraste entre os dois personagens protagonistas da trama é evidenciado na seguinte passagem:

*Querer con mi grandeza y hermosura  
sus partes competir afeminadas,  
era igualar al sol la sombra oscura,  
supuesto que de mí jamás te agradas.*  
(VEGA, 1983, v. 265-267)

Querer com minha grandeza e formosura  
suas partes afeminadas competir  
era igualar ao sol a sombra oscura,  
suposto que de mim, jamais te agradas.

Embora, nem em Ovídio ou em Góngora, não haja uma descrição mais detalhada de Ácis, aqui há sempre uma busca em ressaltar a delicadeza quase feminina do pastor.

*Mas tu cruel, que por matarme tienes  
gusto de amar un joven delicado,  
(con poco honor de tu hermosura), (...)*  
(VEGA, 1983, v. 241-243)

Mas tu, cruel, que para me matar tens  
gosto em amar um jovem delicado,  
(com pouca honra de sua beleza) (...)

Este aspecto também é observado na zarzuela de Cañizares-Líteres e, de acordo com Marroquín (2004) “frente à pretendida *virilidade* do autoritário Polifemo, a timidez e as fugidas de Ácis surpreendem em um personagem que desempenha, no libreto de Cañizares, a função de *galán*”<sup>176</sup> (MARROQUÍN, 2004, p. 449).

A própria descrição do gigante assemelha-se ao que será encontrado posteriormente em *Acis y Galatea*:

<sup>176</sup> frente a la pretendida virilidad del autoritario Polifemo, las timideces y las huídas de Acis sorprenden en un personaje que desempeña en el libreto de Cañizares la función de galán

*Compite en igualdad conmigo en vano  
el más alto cipres, el mayor pino,  
puedo alcanzar estrellas con la mano,  
y sacarte del mar, si al mar la inclino;  
que quando viene el sol del orbe indiano,  
primero que a este monte convecino,  
me toca a mi, y al irse al ocidente  
se parte con la sombra de mi frente.*  
(VEGA, 1983, v. 273-280)

Compete em igualdade comigo, em vão,  
o mais alto cipreste, o maior pinheiro,  
posso alcançar estrelas com a mão,  
e tirar-te do mar, se ao mar a inclino;  
que quando vem o sol do oeste,  
primeiro que a este monte vizinho,  
toca-me, e ao ir ao ocidente  
vai-se com a sombra da minha testa.

Novamente encontra-se um eco de *Metamorfoses* de Ovídio, quando Polifemo tenta conquistar a ninfa através de presentes e de suas posses, diferenciando-se pela forma que é escrita:

*Si me estimaras tu, si me quisieras,  
hermosa Galatea, quanto ingrata,  
que regalos de mi, que amor tuvieras,  
que vale mas amor que el oro y plata:  
que huertas tengo, yo si tu las vieras,  
y en ellas un manzano, que retrata tus pechos en  
su fruto, y en sus flores,  
de tu divina cara las cores.*  
(VEGA, 1983, v.281-288)

Se tu me estimasses, se me quisesses,  
linda Galateia, quanto ingrata,  
que presentes de mim, que amor  
terias,  
pois vale mais amor que o ouro ou  
prata;  
que pomares tenho, se tu os visse,  
e neles uma macieira, que retrata teu  
peito em seus frutos, e em suas flores,  
as cores do seu divino rosto.

A descrição de Galateia é dada pelo ciclope “ao som de sua zamponha”<sup>177</sup> (VEGA, 1983, v. 135):

*O mas hermosa y dulce Galatea,  
que entre las mimbres da la encella elada  
candida leche pura de Amaltea,  
que en el cielo formò senda sagrada:  
más blanca me pareces, aunque sea  
de tus hermosas manos apretadas,  
que si quieren entrar en compentencia  
de tu parte sera la diferencia*

Oh, mais linda e doce Galateia,  
que entre uma cesta gelada de vime<sup>178</sup>  
cândido leite puro de Amaltea<sup>179</sup>  
que no céu formou caminho sagrado:  
mais branca me pareces, mesmo seja  
de tuas lindas mãos apertadas  
que se querem entrar em competição  
de tua parte será a diferença

*O Ninfa mas hermosa que a mis ojos  
las verdes cañas de alcacer que naze  
passados del invierno los enojos,  
quanto esta pura nieve el Sol deshaze:  
blanco jazmin entre claveles rojos  
menos a quien te mira satisfaze  
que tu boca amorosa quando iguales*

Oh, Ninfa mais bela que aos meus olhos  
as verdes canas de cevada que nasce  
passados os desconfortos do inverno,  
quanto esta neve pura o Sol desfaz:  
branco jasmim entre cravos vermelhos  
menos a quem te olha satisfaz  
que tua boca amorosa quando iguais

<sup>177</sup> *al son de su zampoña*

<sup>178</sup> *Encella* é a forma utilizada para coalhar o queijo.

<sup>179</sup> Amaltea seria a ninfa que teria amamentado Zeus.

*muestra la risa perlas y corales.*  
(VEGA, 1983, v.137-152)

mostra o sorriso pérolas e corais.

A grande quantidade de metáforas, utilizadas para descrever a ninfa, lembra a maneira que a mesma é retratada por Góngora em sua *Fábula de Polifemo y Galatea*, que, como já foi visto, também foi escrita em octavas e possui o mesmo formato de rimas. Portanto, esta escolha de Lope de Vega, certamente não foi ao acaso, diferenciando-se apenas por ressaltar sua pele branca e seus lábios vermelhos.

É somente no final, quando Polifemo, ao não ser correspondido por Galateia, decide tirar a vida de Ácis, que a descendência da ninfa e do ciclope são explicitadas.

*Mas conforme parece mi deseo  
con tu valor, que el de Pastor ninguno,  
si eres hija de Tetis y Nereo,  
y yo del Rey del mar, del gran Neptuno;  
mas pues tan firme y aspera te veo,  
que no me queda ya remedio alguno,  
yo mataré tu gusto, Galatea,  
aunque te pierda, aunque jamás te vea.*  
(VEGA, 1983, v.313-320)

Mas, conforme parece meu desejo  
com teu valor, que o de Pastor nenhum,  
se és filha de Tétis e Nereu  
e eu do Rei do mar, do grande Netuno;  
mas tão firme e áspera/rude te vejo,  
que não há outro remédio,  
eu matarei teu amor, Galateia,  
mesmo que te perca e nunca mais te veja.

O final se assemelha ao narrado por Ovídio, no entanto, aqui, Polifemo não atira uma rocha retirada da montanha, mas uma pedra, o que é suficiente para matar o pastor:

*No fue vana amenaza, pues un día  
que este Pastor en su regazo estaba,  
al tiempo que el Aurora se reía,  
y pensaban las flores que lloraba,  
Polifemo que al valle descendía  
alzó una peña que la mar bañaba:  
Ácis corrió, mas era (o triste caso)  
cien pasos suyos del gigante un paso.*

Não foi vã ameaça, pois um dia  
que este Pastor em seu colo estava,  
quando a Aurora ria,  
e pensavam as flores que chorava,  
Polifemo, que descia o vale,  
levantou uma pedra que o mar banhava:  
Ácis correu, mas era (o triste caso)  
cem passos seus, do gigante um.

*Rompióse por el aire la gran peña,  
y alcanzóle de tantas una parte,  
aunque a sus manos y furor pequeña,  
tal que las sienes le penetra y parte:  
cayó como la blanca flor de Albeña<sup>180</sup>  
al Sol ardiente o al furor de Marte  
opuesta vida y espiró en el viento,*

Rompeu-se pelo ar a grande pedra  
e o alcançou de tantas uma parte,  
mesmo que pequena a suas mãos e delírio  
tal que as têmporas penetra e parte:  
caiu como a branca flor de *Albeña*<sup>180</sup>  
ao Sol ardente ou ao furor de Marte  
oposta vida e expirou ao vento,

<sup>180</sup> Planta comum na região da Catalunia.

*asi fue el golpe rigido y violento.*  
(VEGA, 1983, v.329-344)

assim foi o golge rívido e violento.

Apesar da tentativa de fuga, Ácis possui uma atitude mais heróica nesta versão de Lope de Vega, pois, apesar de não confrontar o gigante, tampouco, pede pelo auxílio da ninfa ou de seus pais. Não é explicitado se Galateia foge ou não do ciclope, mas suas lágrimas transformam-se em rio com o pastor.

*Volviòse luego en liquido rocío,  
y poco a poco fueron sus despojos  
formando arroyos, que el lugar sombrío  
cubrieron de cristales y de enojos:  
porque si no se transformara en Río  
le hiciera Galatea de sus ojos,  
puesto que fue después su llanto ausente,  
del Río aumento, y de sus aguas fuente.*  
(VEGA, 1983, v.345-352)

Transformou-se logo em orvalho,  
e pouco a pouco foram seus restos  
formando córregos, que o lugar sombrío  
cobriram de cristais e ira:  
porque se não se transformara em Río  
o fez Galateia de seus olhos,  
posto que foi depois seu choro ausente,  
do Río aumento, e de suas águas, fonte.

Apesar desta não ser uma obra teatral de Lope de Vega, certamente foi uma base para a escrita do libreto de *Acis y Galatea*, já que muitos elementos aqui encontrados serão refletidos na zarzuela de Cañizares-Literes.

### 3.2.3 Calderón de la Barca

Diferentemente dos exemplos vistos até aqui, *El Polifemo y la Circe* é uma *comedia*, fruto da colaboração de três dramaturgos espanhóis, Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalba e Antonio Mira de Amescua. Posteriormente a mesma se torna a base para a famosa obra de Calderón *El mayor encanto, amor*<sup>181</sup>, que retrata apenas o encontro de Ulisses com a feiticeira, Circe, embora uma pequena menção à fábula em questão, seja feita pelo herói grego:

<sup>181</sup> Em “*El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografías*”, Aurora Egido aprofunda-se neste assunto.

*Llegué al pie del Lilibeo  
ese gigante que opone  
al cielo sus puntas siendo  
excelsa pira de flores,  
donde fui de Polifemo  
miserable cautivo, y donde  
con su muerte rescaté  
mi vida de sus prisiones,  
el trágico fin vengando  
de Acis, generoso joven,  
y la hermosa Galatea,  
hija de Tetis y Doris,  
que, lágrimas de un peñasco  
al mar en dos fuentes corren.*  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, v.516-529)

Cheguei ao pé do Lilibeo  
esse gigante que opõe  
ao céu seu topo sendo  
sublime fogueira de flores,  
onde fui de Polifemo  
miserável cativo, e onde  
com sua morte resgatei  
minha vida de suas prisões,  
vingado o trágico fim  
de Ácis, generoso jovem  
e a bela Galateia,  
filha de Tetis e Dóris,  
que, lágrimas de um penhasco  
ao mar correm em duas fontes.

Com estreia em 1630, *El Polifemo y Circe* está dividida em três *jornadas*, cada uma escrita por um dos dramaturgos, Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez Montalba e Calderón de la Barca, respectivamente. A primeira retrata a chegada à ilha, bem como, o encontro de Ulisses com Circe e de Galateia com Ácis, que a vê de longe:

ACIS  
*Por ese monte descende  
Una ninfa soberana,  
Que si acaso no es Diana,  
Parecérnoslo pretende.  
El céfiro y aura pura  
Las sueltas hebras ondean,  
Porque caracteres sean  
Que nos digan su hermosura.  
Ya el pradillo toca  
Respirando luz y enojos:  
Las lágrimas de los ojos  
Suplen quejas á la boca.*  
(AMESCUA, 1850, p.415-416)

ÀCIS  
Por este monte desce  
Uma ninfa soberana,  
Que se acaso não é Diana,  
Parecer-nos pretende.  
O zéfiro e aura pura  
Os soltos fios ondeam  
Para que personagens sejam  
Que nos contem sua formosura.  
Já o prado toca  
Respirando luz e ira:  
As lágrimas dos olhos  
Suprem queixas à boca.

A ninfa, que segundo o libreto é, na realidade, uma pastora, se aproxima e passa a contar para Ulisses, Circe e Ácis o motivo de sua infelicidade:

*Ya mi lastima te dice  
Que yo soy la Galatea,  
(...)  
En el valle mas profundo  
Vive el prodigio del mundo  
Vive el monstruo Polifemo.  
Un ojo ilustra su frente,  
Porque el infierno ha querido*

Já minha lástima te diz  
Que eu sou Galateia  
(...)  
No vale mais profundo  
Vive o prodígio do mundo  
Vive o monstro Polifemo.  
Um olho ilustra sua testa,  
Porque o inferno quis

*Ser al ciel parecido  
 Teniendo un sol solamente.  
 En él un monte se ve,  
 A quien un bosque acompaña:  
 Su estatura es la montaña  
 Y su barba el bosque fué.  
 Su cabello largo y feo  
 Ovas son de la laguna  
 Estigia, y sin duda alguna  
 Que son ondas del Leteo.  
 En los árboles mayores  
 Muestra fuerzas peregrinas,  
 Porque troncha las encimas  
 Como pampanos y flores  
 Este pues que al mundo asombra,  
 Me enamora y me persigue,  
 Y como sombra me sigue.  
 Nunca yo tuviera sombra!  
 (AMESCUA, 1850, p.416)*

*Ser ao céu parecido  
 Possuindo somente um sol.  
 Nele um monte se vê,  
 A quem um bosque acompanha:  
 Sua estatura é a montanha  
 E sua barba, o bosque.  
 Seu cabelo, comprido e feio  
 São ovas da lagoa  
 Estigia<sup>182</sup>, e sem dúvida nenhuma  
 Que são ondas do Leteo.  
 Nas maiores árvores  
 Mostra forças extraordinárias  
 Porque rompe os troncos  
 Como verdes ramos e flores  
 Este que assombra o mundo  
 Ama-me e persegue-me,  
 E como sombra me segue.  
 Nunca tive sombra!*

Também se observa aqui reflexos do *gongorismo*, através dos exageros na caracterização do ciclope, ao compará-lo a uma montanha e sua barba ao bosque. É interessante notar, que mais uma vez, seu único olho é comparado ao sol, como acontece nas *Metamorfoses* de Ovídio. Porém, nesta *comedia*, o paralelo traçado entre o sol e seu olho possui um tom bastante depreciativo, enfatizando o quão medonha era a figura do gigante. Há também certa comicidade na descrição fornecida por Galateia, quando, por exemplo, a ninfa afirma que seus cabelos seriam como ovas da Lagoa Estígia. Este mesmo desprezo por Polifemo será encontrado na personagem principal da peça de Cañizares-Literes.

Da mesma maneira que ocorre nas obras antecessoras, Polifemo também se descreve de maneira positiva, sempre visando a conquista da ninfa.

*Olimpo humano soy, monte eminente  
 Y parezco una intrépida coluna  
 Del cielo; que en el orbe de mi frente  
 Emulo soy del sol: mi luz es una.  
 Viendo que soy asombro de su gente  
 Un poeta me dijo que en la luna,  
 Desde la cumbre deste monte, puedo  
 Escribir mis desdichas con el dedo<sup>183</sup>  
 (...)*

*Olimpo humano sou, monte eminente  
 E pareço uma intrépida coluna  
 Do céu; que no astro de minha testa  
 Sou imitação do sol: minha luz é uma.  
 Vendo que sou espanto de seu povo  
 Um poeta me disse que na lua,  
 Desde o cume deste monte, posso  
 Escrever minhas desgraças com o dedo  
 (...)*

<sup>182</sup> Laguna Estigia é a lagoa do inferno mitológico

<sup>183</sup> O poeta referido é Luis de Góngora, cujas palavras são “y en los cielos, desde esta roca, puedo/ escribir mis desdichas con el dedo”, ou seja, “deste penhasco, posso escrever minhas desgraças no céu, com o dedo”

*En esta inútil y secreta fuente  
Me quise contemplar el otro día,  
Si bien la imagen bella de mi frente  
En los breves cristales no cabía;  
Y viéndome tan raro y eminente,  
Casi lo que Narciso, hacer quería;  
Y admirándome dije á Galatea:  
Solo á tus ojos mi altivez es fea.  
Qué cóncavo del mar ó qué supremo  
Astro en el firmamento colocado,  
El nombre no escuchó de Polifemo  
Y al eco de mi voz quedó admirado?  
Solo á esta ninfa reconozco y temo,  
De quien soy girasol tornasolado,  
Pues que la sigo sin perderla un punto,  
Y as trasmontar su luz, quedo difunto.*  
(AMESCUA, 1850, p.416-417)

Nesta inútil e secreta fonte  
Quis me contemplar o outro dia,  
Se bem a bela imagem do meu rosto  
Nos pequenos cristais não cabia;  
E ao ver-me tão extraordinário e eminente,  
Quase o que Narciso, queria fazer<sup>184</sup>;  
E me admirando disse a Galateia:  
Somente a teus olhos minha altivez é feia.  
Que côncavo do mar, oh que supremo  
Astro no firmamento colocado,  
Não escutou o nome de Polifemo  
E ao eco de minha voz ficou admirado?  
Só a esta ninfa reconheço e temo,  
De quem sou girassol cintilante,  
Pois a sigo sem perder de vista,  
E ao fugir sua luz, desfaleço.

Cabe notar que a fala de Galateia está em versos de oito sílabas, ou *octosílabos*, enquanto Polifemo em *endecasílabos*, isto é, versos formados por onze sílabas. Esta diferença é de grande importância, pois caracteriza os personagens quanto ao seu nível social. Enquanto “o *endecasílabo* (...) é considerado como um dos versos mais nobres da literatura castelhana”<sup>185</sup> (CAPARRÓS, 1999, p. 135),

o *octosílabo* é o verso mais utilizado na literatura castelhana. Adapta-se a qualquer assunto e mantém um extraordinário vigor, especialmente na poesia popular. O conjunto de oito sílabas constitui o grupo de entonação básico na construção fonológica do castelhano<sup>186</sup> (CAPARRÓS, 1999, p.248).

Entretanto, Polifemo também se utilizará de *octosílabos*, quando, por exemplo, dialoga com Galateia, uma maneira de manter a verossimilhança na peça, já que esta forma seria a mais comum na língua espanhola. Por outro lado, quando o ciclope quer mostrar as suas qualidades, utiliza-se o verso com onze sílabas, uma metáfora para demonstrar sua nobreza, como em sua comparação com Ácis, já na segunda *jornada*.

<sup>184</sup> De acordo com a mitologia, Narciso, ao ver sua imagem refletida num espelho da água, apaixonou-se e morreu admirando sua própria imagem.

<sup>185</sup> *El endecasílabo, (...), está considerado como uno de los versos más nobles de la literatura castellana.*

<sup>186</sup> *El octosílabo es el verso más utilizado en la literatura castellana. Se adapta a cualquier asunto y mantiene un extraordinario vigor, especialmente en la poesía popular. El conjunto de ocho sílabas constituye el grupo de entonación básico en la construcción fonológica del castellano.*

*Ese pastor que goza tu cuidado  
 Querer con mi persona comparalle,  
 Es un monte poner con un collado  
 Y cotejar un risco con un valle;  
 Porque tan alto soy, tan levantado,  
 Que si juntos pasamos por la calle,  
 Pino parezco yo con hojas tantas,  
 Y él una yerba que nació á mis plantas.  
 (...)  
 Puedo alcanzar estrellas con la mano,  
 Y si acaso tal vez me siento frio,  
 Con extenderme sobre el vago viento,  
 A la región del fuego me caliente.  
 Cuando quiero hacer sombra á mi ganado,  
 Si el sol por el otoño le molesta,  
 En pié me pongo, y escurezco el prado,  
 Pues cuanto duro en pié dura la siesta.  
 Y si el agua me falta, despejado  
 A la nube primera ó mas dispuesta  
 Me llevo, y aunque el tiempo lo repruebe,  
 Si no de bien á bien, por fuerza llueve.  
 (MONTALBAN, 1850, p.419)*

*Este pastor que goza teu cuidado  
 Querer com minha pessoa compará-lo  
 É colocar um monte com uma depressão  
 E confrontar um alto penhasco com um vale;  
 Porque sou tão alto, tão elevado,  
 Que se juntos passamos na rua,  
 Eu pareço um pinus, com tantas folhas,  
 E ele uma erva que nasceu aos meus pés.  
 (...)  
 Posso alcançar estrelas com a mão,  
 E se por acaso, tenho frio,  
 Estendendo-me sobre o frágil vento,  
 Na região do fogo me esquento.  
 Quando quero fazer sombra ao meu gado,  
 Se o sol do outono o incomoda,  
 Em pé eu fico e escureço o campo,  
 Pois o quanto fico em pé, dura a sesta.  
 E se a água me falta, desimpedido,  
 À primeira nuvem ou mais preparada,  
 Chego e mesmo que o tempo reprove,  
 Se não por bem, por força chove.*

Da mesma forma que acontece em Ovídio, Polifemo passa a oferecer presentes para a ninfa, mais uma vez, através de *endecasílabos*:

*Si me quisieras tú, bella serrana,  
 Del Cáucaso te diera los rubies,  
 Del Ebro el oro por su márgen llana  
 Y de Tiro las sedas carmesies,  
 De Flándes paños, de Sicilia lana,  
 Olor de Oriente y de Milán tabies,  
 Y del Ganges las perlas que atesora,  
 Recien cuajadas de blanca aurora.  
 Ese que ves, ejército de ovejas,  
 Ese que miras, pielago de flores,  
 Ese que ves, tumulto de madejas,  
 Ese que miras, golfo de pastores,  
 Ese que ves, oceano de abejas,  
 Ese que miras, escuadron de olores,  
 Ese que ves, de leche ondoso rio,  
 Todo puede ser tuyo, todo es mio.  
 (MONTALBAN, 1850, p.419)*

*Se tu me quisesses, bela serrana,  
 Do Cáucaso te daria os rubis,  
 Do Ebro, o ouro pela sua margem plana  
 E do Tiro, as sedas escarlates,  
 De Flandres tecidos, da Sicília lã,  
 Odor do Oriente e de Mlião *tabies*<sup>187</sup>  
 E do Ganges as pérolas que guarda,  
 Recém coalhadas de branca aurora.  
 Esse que vês, exército de ovelhas,  
 Esse que olhas, arquipélago de flores,  
 Esse que vês, tumulto de madeixas  
 Esse que olhas, golfe de pastores  
 Esse que vês, oceano de abelhas  
 Esse que olhas, esquadrão de odores,  
 Esse que vês, de leite ondulado rio,  
 Tudo pode ser teu, tudo é meu.*

A reação de Galateia é a mesma, foge de medo do ciclope, como indica o diálogo abaixo:

<sup>187</sup> Uma espécie de tecido de seda trabalhado, que dava o efeito de água.

POLIFEMO  
De mi vas huyendo!

POLIFEMO  
De mim estás fugindo!

GALATEA  
*Si*

GALATEIA  
Sim.

POLIFEMO  
*¿Por qué?*

POLIFEMO  
Por que?

GALATEA  
*Porque tengo miedo  
A tu talle y tu semblante  
(MONTALBAN, 1850, p.418)*

GALATEIA  
Porque tenho medo  
Do teu tamanho e do teu semblante.

Uma grande diferença, apresentada nesta versão da fábula, é que Ácis seria um grego que teria chegado junto com Ulisses à ilha. No entanto, além das comparações feitas por Polifemo, o mesmo não é descrito, mas possui um caráter distinto com relação aos pastores das demais histórias, pois decide enfrentar o gigante:

ACIS  
*Con el favor de tus ojos  
No tengo miedo á su brio.*

ÁCIS  
Com o favor de teus olhos  
Não tenho medo de seu brio.

GALATEA  
*Ay, Acis, que es muy feroz!*

GALATEIA  
Ai, Ácis, ele é muito feroz!

ACIS  
*Eso será en el semblante.*

ÁCIS  
Isso o será no semblante

GALATEA  
*Tiene la voz de gigante.*

GALATEIA  
Tem a voz de gigante.

ACIS  
*Mi corazón es mi voz.*

ÁCIS  
Meu coração é minha voz.

GALATEA  
*Tú estás, señor, desarmado.*

GALATEIA  
Tu estás, senhor, desarmado.

ACIS  
*El amor es arma fuerte.*

ÁCIS  
O amor é arma forte.

(...)  
POLIFEMO  
*¿Y sabes que si á enojarme  
Llegas, aunque así me ves,  
No hay donde seguro estás?*

(...)  
POLIFEMO  
E sabes que se a me irritar  
Chegas, mesmo que assim me vejas,  
Não há onde estejas seguro?

ÁCIS  
*Ya sé que puedes matarme.  
(MONTALBAN, 1850, p.419-420)*

ÁCIS  
Já sei que podes me matar.

A ousadia de Ácis enraivece Polifemo, que o mata. De acordo com o libreto, esta cena não acontecia no palco, apenas se escutavam gritos, culminando no anúncio da morte dos dois enamorados, o que será confirmado no momento seguinte, pelo próprio ciclope.

*Desta suerte castiga  
Mi mano á quien me ofende y desobliga  
Entrambos muertos quedan,  
Sin que verse jamas ni hablarse puedan  
El, de un peñasco la cabeza hendida,  
Y ella, ninfa del agua convertida,  
Para que tenga, (oh, quiéranlo los cielos!)  
Fin la ocasión de mis ardientes celos.*  
(MONTALBAN, 1850, p. 420)

Desta forma castiga  
Minha mão quem me ofende e me enfurece  
Entre eles fiquem mortos,  
Sem que possam nem ver-se ou conversar  
Ele, de um penhasco, a cabeça rachada,  
E ela, ninfa das águas convertida,  
Para que tenha, (oh, queiram os céus)  
Fim a ocasião de meus ardentes ciúmes.

A terceira *jornada*, escrita por Calderón, narra o restante da trajetória de Ulisses, preso por Polifemo, semelhante ao que acontece na *Odisseia*, de Homero. Porém, faltando algumas cenas para o fim, Ácis reaparece, ensanguentado, saindo de dentro de um penhasco<sup>188</sup>, para advertir seu companheiro, aconselhando que Ulisses liberte-se de Circe. O que chama atenção neste trecho é a forma que o personagem retrata seu amor com Galateia, como um amor lascivo, diferenciando-se da obra de Cañizares-Literes.

ULÍSES  
*Oh Júpiter! ¿Qué miro?*

ULÍSSES  
*Oh Júpiter! O que vejo?*

ACIS  
*Un griego en helado momumento...*

ÁCIS  
*Um grego em gelado monumento...*

ULÍSES  
*Segunda vez me admiro.*

ULÍSSES  
*Segunda vez que me admiro.*

ACIS  
(...)  
*Tú, que al ciclope fiero  
Matar osaste por venganzas mias,  
(...)  
Y porque seas testigo  
Cuánto un amor lascivo me ha costado;  
Mira como esta roca  
Urna es mucha, pirámede no poca.*

ÁCIS  
(...)  
*Tu, que ao feroz ciclope  
Ousaste matar, por minhas vinganças,  
(...)  
E para que seja testemunha  
Quanto um amor lascivo me custou;  
Vê como esta rocha  
Túmulo é muito, pirâmide não pouca.*

<sup>188</sup> Segundo o libreto “Ábrese un peñasco, y sale ACIS, ensangrentado”.

(CALDERÓN DE LA BARCA, 1850, p.427)

Apesar do tema principal desta *comedia* não ser a fábula de Ácis e Galateia, muitos elementos presentes na mesma serão retomados na zarzuela de Cañizares-Literes, como a decisão do pastor de enfrentar Polifemo.

### 3.3 A FÁBULA MUSICADA

A história de amores de Ácis, Galateia e Polifemo, além de ter obtido grande repercussão no âmbito literário, também se tornou um grande sucesso no meio musical, por esse motivo, encontra-se uma grande quantidade de peças, totalmente ou parcialmente musicadas, de diversos compositores em vários países europeus, em períodos próximos ao da zarzuela em estudo.

Na Espanha, sabe-se de uma zarzuela, do dramaturgo Bances Candamo, *Fieras de celos y amor* (1690), em que os amores de Ácis, Galateia e Polifemo fazem parte de um enredo secundário e foram inseridos entre inúmeros personagens, como Glauco, Circe, Sátiro, Fauno, a Ira, a Imaginação, as Parcas, entre outros. Infelizmente, a partitura não foi localizada durante a elaboração deste trabalho. Existe também uma *dramma per musica*, escrito no mesmo país, de 1700, com libreto de Antonio de Zamora, que aparentemente foi escrito para uma diversão da corte<sup>189</sup>. Nesta *Fabula de Polifemo y Galatea*, os personagens são Polifemo, Galateia, Ácis, Nereo e Dorisco.

No entanto, a versão mais conhecida da fábula é a pastoral de G.F.Händel (1685-1759), com libreto de John Gay<sup>190</sup> (1685-1732), *Acis and Galatea*<sup>191</sup>. Aos três personagens principais, Ácis (tenor), Galateia (soprano) e Polifemo (baixo), acrescentou-se o coro de pastores e ninfas, e Damon (tenor), amigo e conselheiro de Ácis.

<sup>189</sup> Maria Bonmati desenvolve mais o assunto no prólogo de sua edição do libreto de *Acis y Galatea*, recentemente publicado.

<sup>190</sup> Houve uma versão antecedente, em italiano, com libreto de Nicola Giuvo, estreada em 1708, intitulada *Aci, Galatea e Polifemo*. A mesma posteriormente foi incorporada à versão que se conhece atualmente, em inglês, *Acis and Galatea*.

<sup>191</sup> Sua estreia aconteceu em 1718, mas passou por diversas adaptações até chegar a versão conhecida hoje, que data de 1739.

Outro *dramma per musica* com a mesma temática é o recém-encontrado, *La Galatea*, do compositor Loreto Vittori (1604-1670)<sup>192</sup>. A lista de personagens é: Galateia (soprano), Ácis (tenor) e Polifemo (baixo), Netuno (baixo), Venus (soprano), Cupido (soprano), Clori (soprano), Lucindo (alto), Zeus (baixo), Proteus (alto), além do coro de pastores, tritões e sátiros.

Para finalizar, existe a ópera francesa, *Acis et Galatée* (1686), com música de J.B.Lully (1632-1687) e libreto de J.G.Campistron (1656-1723). Ao triângulo amoroso formado por Ácis (alto), Galateia (soprano) e Polifemo (barítono), soma-se Netuno (baixo).

Como pode ser observado pelos exemplos citados acima, cada uma dessas versões da fábula insere novos personagens e, provavelmente, novos elementos para o desenvolvimento da trama, de modo que se adeque melhor à prática de seu país e época, bem como público a que seria representado.

Na zarzuela *Acis y Galatea* não é diferente, buscando adaptar esta fábula para o público espanhol, em meio a Guerra de Sucessão, José de Cañizares inseriu diversas modificações na história original, além de utilizar personagens característicos da *comedia*, como o casal de *graciosos*, e outros que dessem maior sentido dramático na obra.

Os personagens que cantam são: Ácis (meio soprano), Galateia (Soprano), Polifemo (Tenor), Glauco (meio soprano), Tisbe (soprano), Momo (alto) e os coros. Os personagens que falam: Dóris, Télemo e Tíndaro.

Como já foi visto, Dóris pode ser considerada a segunda *dama* nesta história. Entretanto, de acordo com a fonte ovidiana, ela seria a mãe de Galateia, como afirma a ninfa no início de sua narrativa:

Mas a mim que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris  
deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmão,  
não me foi lícito escapar à paixão do Ciclope, (...)  
(OVIDIO, 2007, v.742-744)

Para Cañizares, Dóris é uma antiga namorada de Ácis, que, devido ao grande ciúme pelo pastor, auxiliá Polifemo, ao revelar a relação entre o casal principal.

---

<sup>192</sup> Uma versão moderna foi editada por Thomas Dunn e publicada pela A-R Editions. Há duas versões literárias, uma publicada em 1639, com a partitura e outra de 1655. Não se sabe a data de estreia da mesma.

DORIS  
Galatea enamorada  
de un pastor que iba encubierto  
con esa tropa, por darle  
satisfacción...

POLIFEMO  
Dílo presto.

DORIS  
Te ha desairado a su vista.

POLIFEMO  
¿Otro logra lo que pierdo,  
otro alegre de que yo  
quede rabiando, otro afecto  
dichoso, y yo desdichado?  
Dime quién es, porque ciego  
vuele en su busca a que alivie  
con su muerte mi tormento.

DORIS  
Interesada en tu enojo  
acompañarte prometo.  
Pero no a que le des muerte:  
(quísele, aunque le aborrezco,  
y no he de ser yo cruel  
porque él sea desatento).

POLIFEMO  
Pues ¿a qué he de ir?

DORIS  
A impedir  
su cariño con su miedo.

POLIFEMO  
Yo te ofrezco no matarle,  
pero, tu arbitrio admitiendo,  
sepultar su amor sabré  
donde no exhale un pequeño  
suspiro.

DORIS  
Eso es lo que basta.

POLIFEMO  
Galatea, pues has hecho  
de un esclavo un enemigo,  
yo vengaré mis desprecios.

DÓRIS  
Galateia apaixonada  
por um pastor que ia encoberto  
com essa tropa, para dar-lhe  
satisfação...

POLIFEMO  
Diz rápido.

DÓRIS  
Subestimaste-te a sua vista.

POLIFEMO  
Outro consegue o que perco,  
outro alegre que eu  
fique furioso, outro afeto  
feliz, e, eu rejeitado?  
Diz-me quem é, porque cego  
voe em sua busca que alivie  
com sua morte meu tormento.

DÓRIS  
Interessada em tua raiva  
acompanhar-te prometo.  
Mas não para dar-lhe morte:  
(quis, embora o condene,  
e não serei eu cruel  
porque ele é desatento).

POLIFEMO  
Pois o que devo fazer?

DÓRIS  
A impedir  
seu carinho com seu medo.

POLIFEMO  
Eu te ofereço não o matar,  
mas, teu arbitrio admitindo  
sepultar seu amor saberei  
aonde não exale um pequeno  
suspiro.

DÓRIS  
Isso é o suficiente.

POLIFEMO  
Galateia, pois fizeste  
de um escravo um inimigo,  
eu vingarei meus desapeços.

Esta cena ocorre no início da segunda jornada. Polifemo havia se apaixonado por Galateia, no momento em que a viu. Um pouco antes do trecho citado acima, o ciclope havia oferecido a ninfa um tridente dourado,

reconhecendo-a como imperatriz das águas, além de declarar-se para a mesma. Galateia desdenha o gigante em frente a toda população da Trinacria. De certo modo, pode-se associar este momento ao trecho da obra de Ovídio, no qual Polifemo oferece todos os seus bens à ninfa, como se estivesse fazendo oferenda a uma divindade.

Glauco, nesta história representa um deus marinho, irmão de Galateia, de quem também é fiel conselheiro. Este personagem é citado em outro conto de Ovídio, no qual era um pescador, que acaba sendo acolhido pelos deuses e transformado em uma divindade marinha. Entretanto, não há nenhuma referência clássica que o relacione com Galateia. Encontra-se, no entanto, uma citação ao personagem na obra de Góngora, segundo o qual, Glauco seria apaixonado pela ninfa:

*Invidia de las ninfas y cuidado  
de cuantas honra el mar deidades era:  
pompa del marinero niño alado  
que sin fanal conduce su venera.  
Verde el cabello, el pecho no escamado,  
ronco sí, escucha a Glauco la ribera  
inducir a pisar la bella ingrata,  
en carro de cristal, campos de plata.  
(GÓNGORA, 2002, v.113-120)*

Inveja das ninfas e cuidado  
de quantas honra o mar divindades era:  
pompa do marinheiro menino alado  
que sem fanal conduz sua venera.  
Verde o cabelo, o peito não escamado,  
rouco sim, escuta a Glauco a ribeira  
induzir a pisar a bela ingrata  
em carro de cristal, campos de prata.

O mesmo personagem também está presente na zarzuela *Fieras de celos y amor*, de Bances Candamo, em que é um grego, companheiro de Ácis, ambos salvos por Polifemo e Circe, que por sua vez se apaixonou por Glauco. Em *Acis y Galatea*, ele será o responsável pela paixão entre o casal principal, pois presenteia a ninfa com uma concha, dentro onde o retrato do pastor é descoberto por Galateia, que se enamorará imediatamente por Ácis.

Os personagens Tisbe e Momo, ou *pareja de graciosos*, como já foi visto fazem parte da tradição hispânica teatral, são personagens baixos, cuja função principal será causar o riso. Porém, além da comicidade, os mesmos desempenham algumas funções importantes no decorrer da história: Momo observa, no final da primeira *jornada*, o encontro entre Ácis e Galateia, e depois, por não ter outra saída, conta para Dóris o que viu, o que resulta, posteriormente, na morte do pastor; Tisbe, fiel companheira de Dóris, estará presente em todos os momentos decisivos da trama.

Em nenhuma história, com o mesmo tema, estudada para este trabalho, verificou-se a presença ou referência a tais personagens, ou a Tíndaro, que também possui um papel secundário na trama, sendo descrito como um pastor, que apenas intercederá junto com a população da Trinacria.

Outro personagem retirado dos contos de Ovídio é Télemo, aquele que alerta Polifemo de seu destino:

Um dia, Télemo chega de barco à Sicília e vai até ao Etna, Télemo, filho de Êurimo, que nunca se enganaria a interpretar o voo da aves. Tal diz ao terrível Polifemo: “Esse olho único que tu tens aí no meio da tua testa, Ulisses vai-to tirar.” (OVÍDIO, 2007, v.770-773)

Na zarzuela este personagem ocupa um papel secundário, exclusivamente falado, cuja presença acontece sempre junto aos demais habitantes da Trinacria. No libreto ele é caracterizado como *Barba*, isto é, um velho, portanto, suas falas sempre representam toda sabedoria da idade – é o que primeiro se dirige ao ciclope, quando este chega – mas, sempre com certo tom de ironia.

CORO  
*No hay otras iras que deban temerse  
en cielo y en tierra  
que los activos incendios que exhalan  
los ojos de Galatea.*

POLIFEMO  
*Bárbara, débil canalla,  
que en vez de cantar proezas  
de Polifemo espantoso,  
voraz hijo de la tierra,  
triunfos cantáis de Cupido.  
(...)*

TELEMO  
*Noble habitador del Flegra,  
suspende el valiente enojo.*

CORO  
Não há outras iras a temer  
no céu e na terra  
que os incêndios ativos que lançam  
os olhos de Galateia.

POLIFEMO  
Bárbara, fraco canalha,  
que ao invés de cantar proezas  
de Polifemo terrível,  
voraz filho da terra,  
triunfos cantais de Cúpido.  
(...)

TÉLEMO  
Nobre habitador do Flegra<sup>193</sup>  
suspende a valente fúria.

Esta é a abertura da zarzuela, que diferentemente da obra de Ovidio, cuja história inicia com Galateia narrando sua infelicidade, começa com o coro cantando as glórias da ninfa. Polifemo demonstra-se furioso ao perceber que seus súditos cantam os triunfos do amor, representado na figura de Galateia. Por isso,

<sup>193</sup> De acordo com a mitologia é o local onde os gigantes lutaram com os deuses.

o discurso do ciclope não é argumento ingênuo, senão que, ao pronunciá-lo, Polifemo está seguindo praticamente ao pé da letra o tópico barroco de raiz cancioneril e de longa continuação nos séculos posteriores, que estabelece que o amor é uma força superior à vontade. Uma força, cujo veículo – e não sempre agente – é a mulher (...) e cujo sujeito paciente é o homem, quem resulta inocente de seus atos e palavras (...). Este amor, que tanto no universo cancioneril como no petrarquista, é paixão alheia à vontade humana (...), capaz de enlouquecer, converter em fera, ou inclusive de afeminar aos que seguem seu caminho<sup>194</sup> (MARROQUÍN, 2004, p.442).

Polifemo, ao escutar o louvor à ninfa, ameaça o povo, e, após ser apaziguado por Télemo, o gigante passa a descrever sua imensidão e nobreza. É interessante notar que em Ovídio, toda esta caracterização positiva feita pelo ciclope, de sua própria figura, acontece apenas para tentar conquistar Galateia, e, não a população como ocorre nesta peça. Por outro lado, é válido ressaltar que a descrição de Polifemo, é muito semelhante à encontrada em Góngora, o qual

*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)*  
(GÓNGORA, 2002, v.49-52)

Um monte era de membros eminente  
este (que de Netuno filho feroz  
de um olho ilustra o orbe de sua frente,  
êmulo quase do maior astro)

Assim como Góngora (e os demais escritores espanhóis), Cañizares utiliza-se de hipérbolos para descrição do ciclope:

*Una montaña de miembros  
soy, que escalando la esfera  
a mi tocado le sirven  
de plumajes las estrellas.*

Uma montanha de membros  
sou, que escalando a esfera  
o meu toque serve  
de plumagens às estrelas.

Por medo, a população acaba se rendendo à Polifemo, o qual, até então não havia visto Galateia. Para demonstrar todo seu poderio, o gigante com

---

<sup>194</sup> *el discurso del ciclope 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 (...) y cuyo sujeto paciente es el hombre, quien resulta, por lo demás, inocente de sus actos y palabras (...). Este amor, que tanto en el universo cancioneril como en el petrarquista, es pasión ajena a la voluntad humana (...), capaz de enloquecer, convertir en fiera o, incluso, de afeminar a aquellos que siguen su camino.*

intuito de matar a divindade que era idolatrada por todos, chama o povo para cantar suas façanhas. Entretanto, ao vê-la, Polifemo se apaixona:

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 ojos.  
De mi indignación guiado  
a vencerte había venido.  
Blasoné desvanecido,  
mas ya enmudezco postrado.*

GALATEA

*Racional monstruo indignado,  
que me asombras desta suerte,  
¿qué intentas?*

POLIFEMO

*Trocar la suerte,  
pues ya es Amor mi homicida,  
y pagar yo con la vida  
el amago de tu muerte.*

POLIFEMO

Não somente a tua perfeição  
suspendeu-se minha respiração,  
mas antes foi tua fala  
mudo insulto a minha razão:  
dois afetos, Ninfa, são  
que a minha cega ira  
transformou-se em despojos  
absorvidos e suspendidos  
ou ao que vêem meus ouvidos  
ou ao que escutam meus olhos.  
Pela minha fúria guiado  
para vencer-te vinha.  
Blasonei desvanecido,  
mas já fico mudo e prostrado.

GALATEA

Racional monstro furioso  
que me assombra  
o que tenta fazer?

POLIFEMO

Mudar a sorte,  
pois já é Amor meu homicida  
e eu pago com a vida  
a alusão da tua morte.

Neste momento, chega a população da Trinacria e admira-se ao encontrar Polifemo aos pés de Galateia. O gigante, então, reconhece a ninfa como única soberana a quem se deve render homenagens. Este fato é o responsável por todo o tratamento que o ciclope passa a receber dos demais personagens: “se ao princípio da obra era temido pelos trinacrios, agora é objeto das piadas dos mesmos”<sup>195</sup> (BONMATI, 2011, p.93).

Logo, diferentemente da obra de Ovídio, nesta zarzuela, nenhum dos personagens foge do ciclope, pelo contrário, ele é constantemente enfrentado (por Galateia e Ácis) e também ironizado (pelos *graciosos*). Em outras palavras,

Polifemo deixou de ser o monstruoso e temido ciclope do teatro cortesão de finais do século XVII, para um ser deforme, ridicularizado pelo dramaturgo e pelos próprios personagens em cena. O símbolo da tradição barroca da

<sup>195</sup> *Si al principio de la obra era temido por los trinacrios, ahora es objeto de las burlas de estos.*

selvageria, da feiúra e do ciúmes, foi reduzido à uma caricatura<sup>196</sup> (BONMATI, 2011, p.94).

Cañizares introduziu no conto de Ovidio o primeiro encontro entre Ácis e Galateia, após a ninfa ter se apaixonado pelo retrato do pastor. Como já foi visto, enquanto os dois trocam palavras de amor, Momo os observa, o que resultará na morte de Ácis.

O final é semelhante à história encontrada em Ovídio, mas possui alguns novos elementos: o gigante lança uma rocha sobre Ácis. O pastor canta pela última vez, despedindo-se de Galateia. A ninfa, no entanto, invoca as divindades marinhas, que o transformarão em um rio. A principal diferença, é que esta transformação de Ácis, é vista como algo positivo, e que graças aos seus poderes, a ninfa poderá continuar com o pastor. A zarzuela acaba com todos festejando os triunfos de Galateia e de Felipe V.

Deve-se compreender que todas essas mudanças, propostas pelo libretista José de Cañizares, terão um propósito bastante específico, que será melhor esclarecido adiante, sempre visando a propaganda de Felipe V.

---

<sup>196</sup> *Polifemo ha dejado de ser el monstruoso y temido ciclope del teatro cortesano de finales del siglo XVII a un ser deforme, ridiculizado por el dramaturgo y por los propios personajes en escena. El símbolo de la tradición barroca de la fiereza, la fealdade y los celos ha quedado reducido a una caricatura.*

#### 4. CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

Como já foi elucidado no segundo capítulo, a zarzuela é um gênero híbrido que incorpora uma grande variedade de elementos teatrais, ao misturar momentos totalmente cantados com trechos de fala, sem qualquer acompanhamento musical.

Enquanto no século XVII havia um predomínio das formas musicais espanholas, interpretadas por companhias de teatro hispânicas, tanto nos *corrales* como nos ambientes de corte, o mesmo não é tão claro no século seguinte. Segundo a *Gaceta de Madrid*, em vinte de fevereiro de 1703, “Vossas Majestades disfrutaram de perfeita saúde e estes dias de Carnaval se divertem com as *comedias* Espanholas e Italianas”<sup>197</sup> (GACETA DE MADRID, 1703, p.32).

De acordo com Bussey (1980), esta é a primeira referência à companhia italiana, no século XVIII, em Madrid. Apesar de não se saber ao certo quais representações foram realizadas, o fato é que certas práticas do país vizinho, passam a ser incorporadas, especialmente pelo teatro musical espanhol e aos poucos se propagaram também para os *corrales*<sup>198</sup>.

Em 1708, ano de estreia de *Acis y Galatea*, certas práticas comuns nas óperas italianas já estavam bastante difundidas, pelo menos em Madrid. Por este motivo, nela se encontra uma mistura de elementos próprios da ópera, com aspectos específicos dos gêneros espanhóis.

##### 4.1 CONVENÇÕES DA ÓPERA ITALIANA PRESENTES EM ACIS Y GALATEA

A maioria das óperas italianas do século XVII possuíam certos elementos em comum, essenciais para obter sucesso entre o público. Grande parte destes aspectos remetem à tradição do teatro falado, em especial da *commedia dell'arte*. Um exemplo claro destas características herdadas de uma

---

<sup>197</sup> *Sus Magestades gozan de perfecta salud, y estos dias de Carnestolendas se divierten com las comedias Españolas y Italianas.*

<sup>198</sup> William M. Bussey descreveu com mais detalhes esta “invasão italiana”, em “*French and Italian influence in the zarzuela*”.

tradição de prática teatral, é o personagem cômico, presente em qualquer ópera, proveniente da máscara dos *Zanni*.

Aos poucos, todas estas personagens e cenas, comuns no teatro falado, passam a estar presentes na ópera, e passa a existir uma convenção musical para o tratamento dos mesmos, como por exemplo, é o movimento em terças nos duetos de amor.

Dentre as principais convenções da ópera italiana estão: a cena da loucura, da invocação, do sono, da música, o dueto amoroso, a ária cômica e a ária guerreira. Vários destes elementos são encontrados em *Acis y Galatea*, embora, não exatamente como acontece na prática do país vizinho.

#### 4.1.1 A Ária Cômica.

A ária cômica, seguindo as convenções estudadas por Ellen Rosand, seria um elemento comum em qualquer ópera veneziana do século XVII, que também está presente nesta zarzuela.

A introdução de uma ária cômica na zarzuela é motivo de grande estranhamento, uma vez que seria cantado pelo personagem cômico, isto é, o *gracioso*, que de acordo com a tradição teatral espanhola, não poderia cantar esta forma italiana. No entanto, vários traços característicos do personagem são ressaltados no texto, com muitas metáforas. Além disso, como será demonstrado adiante, esta Ária da Capo possui uma melodia repetitiva e simples, sem grandes virtuosismos vocais.

Para compreender melhor esta passagem, duas características típicas do *gracioso*, retratadas no segundo capítulo, devem ser retomadas: a sua covardia e a predileção por assuntos que retratam necessidades biológicas, principalmente nos momentos de medo.

MOMO

*Señora, ya que el secreto  
queda entre nosotros dos  
chito, por amor de Dios,  
que, si se sabe en efeto  
y me pillan el colete,  
del catarro, del aprieto,  
ya me empieza a dar la tos,  
tos, tos, tos, tos, tos.  
Señora, ya que el secreto  
queda entre nosotros dos  
chito, por amor de Dios.*

MOMO

Senhora, já que o segredo  
fica entre nós dois,  
silêncio, pelo amor de Deus,  
que, se de fato conhecido,  
eu não posso escapar<sup>199</sup>,  
do catarro, do aperto<sup>200</sup>,  
já começa a dar a tosse,  
tosse, tosse, tosse, tosse, tosse.  
Senhora, já que o segredo  
fica entre nós dois,  
silêncio, pelo amor de Deus.

Nesta cena, Momo após ter contado a Dóris que havia visto Ácis e Galateia juntos, fica com medo que a ira da ninfa se volte contra ele, por esse motivo pede que o assunto seja mantido em segredo. Como esperado, todo seu temor traz à tona suas necessidades fisiológicas, aqui de forma mais amenizada, possivelmente pela peça ter sido representada diante da corte dos Bourbons, que provavelmente não estava ciente desta característica do personagem.

Trata-se de uma pequena Ária da Capo, como é perceptível pelo texto acima, com predomínio de *octosílabos*<sup>201</sup>, embora o personagem refira-se à mesma como “arieta”, como demonstra os dois últimos versos *endecasílabos* do recitativo:

*Hasta aquí el chisme fue, Doris discreta.  
Ahora encargo el secreto en la arieta:*

Até aqui foi a fofoca, discreta Dóris.  
Agora peço o silêncio na arieta:

É interessante notar que “*encargar*”, no espanhol, tem também o significado de “aconselhar”, o que seria uma das funções desse tipo de árias, segundo Rosand (1990), que estabeleceu alguns parâmetros para reconhecimento das mesmas.

<sup>199</sup> *Pillar el colete*, ou “roubar o colete”, em português, é uma expressão que significa se envolver em algo, sem escapatória.

<sup>200</sup> *Aprieto* neste caso tem um duplo sentido, que se refere tanto ao problema em que o personagem se envolveu por contar o que não deveria, mas também a *salir del aprieto*, isto é, evacuar.

<sup>201</sup> Como já foi visto no capítulo 3, esta é a forma mais comum na poesia espanhola, por estar mais próxima da fala. De acordo com as regras de metrficação da mesma, a frase “queda entre nosotros dos”, que aparentemente possui sete sílabas, é formada por oito, devido à terminação forte.

Compositores enfatizavam a estrutura métrica de estrofes individuais cômicas, marcando articulações gramaticais, assim como padrões formais - rimas, métricas paralelas e contrastes -- (...). E, uma vez que, muito do humor dos textos cômicos residia em detalhes da linguagem -- voltas estranhas de frases, trocadilhos, aliteraões - bem como o significado, os compositores geralmente adotavam um estilo simples, quase como a fala, em que jogos verbais seriam claramente audíveis: colocação de texto silábica, rapidamente entregue, com pequena escala, envolvendo muitas notas repetidas, textura homofônica, curta, muitas vezes, frases musicais repetidas e separadas, baseadas nas frases textuais, e padrões rítmicos derivados do texto. Além disso, árias cômicas eram geralmente marcadas pelo exagero de vários tipos: excessivas pinturas literais de palavras, bruscos e frequentes contrastes musicais, e demasiadas seqüências estendidas ou repetições<sup>202</sup> (ROSAND, 1990, p. 326).

As rimas (que seguem o esquema abbaabbabb) serão bem marcadas através das frases musicais, que também serão responsáveis por diferenciá-las entre si. Uma das maneiras de demonstrar este contraste, citado por Rosand (1990) é através destas terminações. As rimas “a” serão evidenciadas pelo deslocamento da acentuação para o último tempo do compasso, seguindo também o acento da palavra:

Por outro lado, a terminação das rimas “b” recai no primeiro tempo do compasso:

<sup>202</sup> *composers emphasized the strongly metrical structure of individual comic strophes by marking grammatical articulations as well as formal patterns - rhymes, metric parallels and contrasts - (...). And, since much of the humor of comic texts lay in details of language - odd turns of phrase, puns, alliteration - as well as meaning, composers generally adopted a simple, almost speechlike style in which such verbal play would be clearly audible: speedily delivered syllabic text-setting within a narrow range involving many repeated notes, homophonic texture, short, often separated, repeated musical phrases based on text-phrases, and text-derived rhythmic patterns. In addition, comic arias were often marked by exaggeration of various kinds: excessively literal text-painting, sharp and frequent musical contrasts, and overly extended sequences or repetitions.*

chi - to, por a - mor de Dios,

Verifica-se também, que na marcação das duas rimas, uma diferenciação é realizada através do modo maior, no primeiro exemplo, e modo menor, neste segundo.

Outra maneira para indicar este contraste, é observado na distinção entre o tratamento da voz e da parte instrumental, como é possível verificar através do movimento rápido dos violinos em uníssono. O trecho abaixo apresenta a pequena introdução instrumental da arieta:

A única indicação existente para a interpretação contém o seguinte texto “mui bibo”, do qual se deduz que era para ser tocado “muito vivo”, ou seja, em um andamento mais rápido. Diferentemente do que foi apresentado

vocalmente, esta parte instrumental possui como centro tonal, Sib Maior, claramente marcado pelas alterações em todas as notas Mi.

Nas árias italianas da época, o contraste, em geral, é realizado pela alternância de partes melismáticas com silábicas, o que não acontece, pelo menos vocalmente, nesta peça. Possivelmente, um dos motivos para isso acontecer é o fato das coloraturas vocais, ainda não estarem totalmente difundidas na Espanha, uma vez que não havia nos teatros a figura do cantor profissional, por isso, elas só apareceriam em momentos muito específicos, como será detalhado mais adiante. Logo, estas mudanças abruptas citadas por Ellen Rosand, são realizadas, em um primeiro momento, pelos violinos em semínimas, e posteriormente pela inserção de uma parte “B”, marcada pela segunda parte do texto “*que si se sabe en efeto*”.

que si se sa - been e - fe - to

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the Violins, and the bottom two are for the Bass and Cello. The vocal line is on the third staff. The lyrics are: "que si se sa - been e - fe - to". The music is in a minor key and 3/4 time. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with some rests.

y me pi - llan el co - le - to

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the Violins, and the bottom two are for the Bass and Cello. The vocal line is on the third staff. The lyrics are: "y me pi - llan el co - le - to". The music is in a minor key and 3/4 time. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with some rests.

Enquanto na primeira parte há um predomínio de saltos, a preponderância neste trecho, pelo menos na voz, é de graus conjuntos e repetições de notas. Os violinos, não mais em uníssono, dão uma nova cor a esta passagem, criando, ainda que sutilmente, uma nova textura. Além disso, a partir dessas duas frases é observada uma mesma melodia vocal, mas que possui ritmos distintos, já que este deriva diretamente da palavra.

No entanto, algumas características em comum entre a parte “A” e a “B” são notadas: as frases formadas por três compassos, que equivalem exatamente a um verso poético, a ênfase sobre as rimas, a colocação silábica da música, o início da frase em compasso acéfalo, com exceção do baixo-contínuo, e a constante repetição de uma mesma ideia musical e texto poético.

Um jogo muito interessante de palavras, que concede à atriz-cantora

maior liberdade de interpretação e também traz à peça comicidade, é a utilização de onomatopéias. Um exemplo é sobre a palavras “tos”, que não apenas significa tosse, mas é a representação sonora da mesma.

The musical score is presented in two systems. Each system contains four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two individual staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:  
 Measure 1: Rest, Rest, Rest  
 Measure 2: Rest, Rest, Rest  
 Measure 3: Rest, Rest, Rest  
 Lyrics: ya meem - pie - zaa dar la tos,

System 2:  
 Measure 1: Rest, Rest, Rest  
 Measure 2: Rest, Rest, Rest  
 Measure 3: Rest, Rest, Rest  
 Lyrics: tos, tos,

É interessante notar que “tos” está sempre sobre a mesma nota, o padrão rítmico é respeitado, seguindo a ideia de Rosand, de que a comicidade reside nos detalhes da linguagem, enquanto as outras vozes sempre fazem um mesmo movimento: o arpejo descendente no baixo e o contraponto entre os dois violinos. Este trecho faz parte de uma pequena sequência, em que o texto, bem como os intervalos melódicos são repetidos, mas em uma tonalidade acima. Algo semelhante acontece sobre a expressão “chito”, popularmente utilizada para pedir silêncio. Ela é repetida incessantemente pelo personagem, não apenas devido ao caráter cômico, mas também para delinear sua covardia.

chi - to, por a-mor de Dios, chi - to, por a-mor de Dios, chi - to,

chi - to, chi - to, por a-mor de Dios, chi - to, por a-mor de Dios

É perceptível no exemplo acima, algo também observado na prática italiana, “as frases pequenas e separadas, que eram, muitas vezes, ligadas umas às outras através de ecos instrumentais”.<sup>203</sup> (ROSAND, 1990, p.326). Há mais uma vez, uma rápida sequência, a ideia é apresentada iniciando sobre a nota Dó, e nove compassos depois, começando uma quarta acima, trata-se de uma típica figura retórica, a anáfora, que aqui ganha uma característica cômica, ao enfatizar o medo de Momo.

As expressões utilizadas, provavelmente de conhecimento e uso popular na época, como é o caso de *pillar el colete*, ou *[salir] del aprieto*, que também são traços caracterizantes, não apenas da ária cômica, mas também do personagem, que “fala” como o faria alguém do mesmo nível social. Nota-se,

<sup>203</sup> *the short, separated phrases, which were often linked to one another by instrumental echoes.*

portanto, a presença das novas regras da verossimilhança teatral, estipuladas por Lope de Vega, em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, também seguida pelos libretistas e compositores de ópera italiana ao longo do século XVII.

É importante ressaltar, por fim, que esta atribuição de uma Ária da Capo para Momo, o diferencia de Polifemo, que canta apenas uma simples canção, desvirtuando ainda mais a imagem do “poderoso” ciclope.

#### 4.1.2 A Ária Guerreira

A ária guerreira, ou ária de trompete, como é chamada por Ellen Rosand, é outro elemento comum entre esta zarzuela e a ópera italiana. Decidiu-se utilizar uma nomenclatura diferente já que este instrumento não estava necessariamente presente nestas peças, mas sim buscava imitá-lo, na tentativa de ambientar uma guerra, mesmo que essa fosse amorosa.

Na verdade,

a presença de tantas árias de trompete nas primeiras óperas, parece ser difícil de conciliar com o fato histórico que o trompete não apareceu regularmente em orquestras de ópera até o início de 1670. Entretanto, a imitação de trompetes pelas cordas estava de acordo com a estética Veneziana de ópera<sup>204</sup> (ROSAND, 1990, p. 331).

A utilização dos instrumentos de corda, mais especificamente dos violinos, para imitar os trompetes é observada na Ária da Capo cantada por Ácis na segunda *jornada*. A clara alusão a este tipo de ária é feita através do próprio texto poético cantado, dizendo “al arma”, às armas, ou seja, à guerra. Esta expressão traz à tona a peça “*La bataille de Marignan*” de Clément Janequin, “canção [que] dramatiza o progresso real de uma batalha, iniciando com o ataque da guarda dianteira (...), e na segunda parte, narrando o ataque do exército inteiro”<sup>205</sup> (VAN ORDEN, 2005, p. 21). Composta para celebrar uma

<sup>204</sup> *The presence of trumpet-style arias in so many early operas might seem difficult to reconcile with the historical fact that the trumpet itself did not appear regularly in opera orchestras until the early 1670s. However, the imitation of trumpets by strings was very much in keeping with the aesthetic of Venetian opera.*

<sup>205</sup> *The song dramatizes the actual progress of the battle, beginning with the assault of the advance guard (...) and, in the second part, narrating the attack of the main army.*

vitória francesa sobre os Habsburgos, em 1515, a obra serviu como base para muitas canções guerreiras escritas na França e Espanha, ao longo do século XVII, utilizando elementos que serão encontrados posteriormente no *stilo concitato*, como as notas rápidas do exemplo abaixo:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The first staff is the vocal line, followed by three staves of accompaniment. The lyrics are in French and include: "Fre re le e lan fan, fre re le le lan fan, fan!", "Fa ri ra ri ra ri ra ri", "Fre re le le lan fan, fre re le le lan fan, fan fey - ne, fan! Bou - te sel - le, bou - te", "fan fey - ne. Fre re le le lan fan, fre re le le lan fan fan! À l'es-tan-dart! À", and "fan! Fre re le le lan fan, fre re le le lan fan fan! Bou - te sel - le,". The music features a "stilo concitato" section with rapid sixteenth-note passages.

Apesar deste tipo de linguagem já estar presente desde a música renascentista, a principal fonte para a construção musical das árias da zarzuela *Acis y Galatea* retoma o *stilo concitato* descrito no prefácio do oitavo livro de madrigais de Claudio Monteverdi, justamente devido ao seu caráter mais dramático e representativo, não apenas descritivo, como acontece na obra de Clément Janequin.

Então, me perguntei, com não pouco estudo e esforço para encontrá-lo, e considerando o tempo pírrico, que é tempo rápido, e qual todos os melhores filósofos afirmaram ser utilizado para exaltações bélicas, agitadas, e no tempo espondeu, tempo devagar e o contrário, eu comecei, portanto, a considerar a semibreve, a qual que deveria corresponder a uma batida do compasso espondeu, e que poderia ser reduzida em dezesseis semicolcheias e reverberando uma a uma, combinadas com orações contendo ira e desprezo (...)<sup>206</sup> (MONTEVERDI, 2007, p.IV).

Como a ária de *Ácis* está em compasso ternário, não serão encontradas as dezesseis semicolcheias seguidas, mas sim doze, justamente sobre o texto “al arma”, enfatizando o seu significado.

<sup>206</sup> *perciò mi posi con non poco mio studio e fatica per ritrovarlo, e considerato nel tempo pirichio, che è tempo veloce, nel quale tutti i migliori filosofi affermano in questo essere stato usato l'esaltazioni belleche, concitate, e nel tempo spondeo, tempo tardo, le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal suono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome e ripercosse ad una per una con aggiunzione di orazione contenente ira e sdegno (...)*

ar - - - ma, al ar - - - ma, al

ar - ma, al ar - ma mi des - ti - no,

Apesar de esta ária ter sido escrita em compasso ternário, ela se diferencia das demais por estar em 3/4 e não no habitual 3/2, o que, por si só pressupõe um andamento mais rápido, seguindo a indicação na partitura, “allegro”. É interessante observar a linha melódica do violino, enquanto acompanha os breves melismas vocais, no primeiro e terceiro compasso; o mesmo faz uma sequência de notas repetidas, sempre lembrando uma linha de trompete. Em segundo lugar, subidas e descidas de escalas, passando a ideia de uma rápida movimentação, relembrando o caráter guerreiro. Por último, os arpejos, que também serão os responsáveis pela introdução instrumental da peça, relembrando os saltos agitados, próprios dos *stilo concitato*.



Assim como o violino, a voz representa também os elementos do *stilo concitato* propostos por Claudio Monteverdi. A linha vocal também lembra uma linha de trompete, só que com menos movimentação, devido às limitações impostas pelo fato de ser cantadas por atrizes, e não por cantores profissionais. Além disso, o texto possui uma grande importância em qualquer peça de teatro musical espanhola. O mesmo, mais do que falado, deveria ser interpretado e, certamente, a inserção de muitas notas rápidas prejudicaria a compreensão poética da obra. Esta ideia foi dividida pelo compositor, no seu prefácio: “eu ouvi neste breve exemplo a semelhança com o afeto que eu procurava, embora a oração não seguisse a velocidade do instrumento”<sup>207</sup> (MONTEVERDI, 2007, p.IV).

No entanto, a palavra, outro aspecto fundamental nas árias guerreiras e para o *stilo concitato*, será especialmente enfatizada, através da dicção de praticamente uma nota por sílaba.

A ária de trompete incorpora uma forma particular de relação entre música e texto que teve amplas implicações no futuro desenvolvimento da ópera. Ela exemplifica a transformação de uma abordagem pictórica das palavras, desenvolvida nos madrigais do século XVI, em uma ária barroca dos afetos (...) porque ela explorou uma equação bem estabelecida de uma imagem externa e um sentimento interno<sup>208</sup> (ROSAND, 1990, p.332).

<sup>207</sup> *udii in questo poco esempio la similitudine dell'affetto che ricercavo, benché l'orazione non seguitasse coi piedi la velocità dello strumento.*

<sup>208</sup> *The trumpet aria embodies a particular kind of relationship between music and text that had broad implications for the future development of opera. It exemplifies the transformation of a pictorial approach to words developed in the sixteenth-century madrigal into the baroque aria of the affections, (...) because it exploited a well-established equation of an external image and internal feeling.*

Qué po-co\_a-sus-tar lle-ga, e - sa i-ra, e-sa có-le-ra, e-se\_a-ma-go

O início do recitativo é marcado pelas notas repetidas em colcheias, em um arpejo descendente, traço comum do *stilo concitato*. Assim que os afetos, ira, cólera e ameaça, são representados, nota-se uma maior movimentação rítmica e também melódica, com a presença de semicolcheias. O baixo, por sua vez, quase estático, permite uma interpretação mais livre de cada uma das palavras, em especial no exemplo abaixo, em que há uma rápida mudança de afetos:

E - sa fú - ria es ha - la - go, e - se ho - rror es dul - zu - ra, en sa

Estes três compassos possuem quatro diferentes afetos, que representarão os contrastes do amor: fúria e horror, através de movimentos ascendentes; deleite e doçura, com a melodia em grau conjunto descendente, criando uma pequena sequência, quanto aos intervalos.

É interessante notar que esta mudança de afetos encontra-se unicamente no recitativo, isto é, em um gênero que é muito mais próximo à fala. Uma vez que os palcos espanhóis eram dominados pelas atrizes, é natural que as passagens de maior intensidade dramática não sejam manifestados através de árias com grandes virtuosismo vocal, mas sim por intermédio de peças que oportunizem a maior variação expressiva do intérprete. Por esse motivo, neste recitativo, algumas palavras chave delineiam

essa constante troca de afetos: ira, cólera, ameaça, paixão, ruína, estrago, deleite, horror, doçura, tormento, lisonja.<sup>209</sup>

Cabe ainda ressaltar que “a maioria das árias de trompete era em Ré Maior”<sup>210</sup> (ROSAND, 1990, p. 332), tonalidade relativa à encontrada nesta peça de Ácis, Si menor, ou seja, a armadura é a mesma.

Há ainda uma segunda ária, que embora não faça nenhuma alusão à guerra, possui muitos destes preceitos, além de ser claramente um momento de fúria de Galateia, ocorrido logo após a declaração de Polifemo. Algumas palavras marcantes são: fúria, sacrifício, horror, infeliz, aborrecer.

Diferentemente da primeira peça exemplificada, esta foi escrita em compasso quaternário simples, portanto, as dezesseis semicolcheias seguidas caracterizam o movimento mais comum realizado pelos violinos, seguindo um dos conceitos de Monteverdi:

Porém, este não é exclusividade dos violinos, no exemplo abaixo, o *stilo concitato* é expressado também vocalmente.

<sup>209</sup> Em espanhol: *ira, cólera, amago, pasión, ruina, estrago, furia, halago, horror, dulzura, tormento, lisonja.*

<sup>210</sup> *most trumpet arias were in D major*

la nie - - - ve ar - der,

É interessante notar como o baixo desta ária é mais andado, através de colcheias, especialmente nas partes unicamente instrumentais.

Um traço comum às duas peças é a linha melódica do violino, ao imitar o trompete, através do uso de notas repetidas, de subidas e descidas de escalas, dando a clara sensação de movimento, bem como a utilização de arpejos, sempre em colcheias, enfatizando os saltos comuns ao *stile concitato*.

Em resumo, é possível constatar que a ária italiana de guerra era mais uma das convenções conhecidas e utilizadas pelos compositores espanhóis, assim como o emprego do *stilo concitato* quando a cena requeria tal caracterização. Entretanto, é interessante notar que o estilo italiano sofreu certa adaptação para o contexto espanhol e para as convenções da zarzuela: o texto continuava sendo musicado de forma silábica e os movimentos mais agitados eram deixados para os instrumentos, não comprometendo a interpretação e compreensão do texto poético, bem como, os momentos de maior variação de afetos era deixado para o recitativo, possibilitando a melhor articulação de cada palavra pelo intérprete.

#### 4.1.3 Dueto Amoroso

O dueto amoroso é mais um elemento já estabelecido como uma convenção operística presente nesta obra de Cañizares-Literes. Entretanto, ao contrário do que acontecia na prática italiana, ele não tem a função de indicar o final da peça, tampouco é um momento de reconciliação entre os personagens, mas será um marco do término da primeira *jornada*. Trata-se do primeiro encontro do casal principal, segundo a indicação na partitura “saem GALATEIA e ÁCIS, cada um pela sua porta, cantando a dois”<sup>211</sup>.

Como este é o momento em que os personagens se conhecem pessoalmente, esta é uma das cenas mais longas da zarzuela, que na realidade, vai intercalar o dueto, em que os dois cantam simultaneamente, com recitativos, Árias da Capo e encerrando com uma *tonada*<sup>212</sup>.

As características fundamentais de um dueto amoroso dentro nas óperas italianas são as seguintes:

Frequentemente acompanhado por cordas e em compasso ternário, duetos amorosos, muitas vezes, envolviam considerável expansão do texto, através da repetição e prolongamento melismático. Essa repetição era, normalmente, triplicada, uma afirmação para cada voz, seguida por uma ou duas juntas.

<sup>211</sup> *salen GALATEA y ACIS cada uno por su puerta cantando a dúo*

<sup>212</sup> A *tonada* é originalmente um poema para ser cantado, que não possui uma forma fixa, ou métrica definida. Tem origem popular e aos poucos passou a ser chamada de *Tonadilla*, de onde surgiu um dos mais importantes gêneros de teatro musical do final do século XVIII, a *Tonadilla Escénica*. Portanto, a indicação *tonada*, em uma partitura, significa que é uma canção espanhola.

Além da repetição de palavras individuais e linhas em frases musicais sucessivas, as linhas de abertura eram, às vezes, repetidas no fim para criar uma forma da *Capo*. Duetos normalmente começavam com breves trocas motivicas ou longas passagens imitativas, que culminavam em movimento paralelo em terças e sextas, enriquecidas com suspensões e resolvendo em uníssono<sup>213</sup> (ROSAND, 1990, p. 338).

Apesar do dueto encontrado na zarzuela ser curto, praticamente todos os aspectos, acima citados, estarão presentes, a começar pelo compasso ternário e o acompanhamento realizado pelos violinos I e II.

O texto é repetido diversas vezes, mas não há uma repetição explícita de palavras sozinhas. Porém, este efeito é obtido através do contraponto vocal, com a sustentação de uma nota longa por uma voz, enquanto a articulação da poesia é feita pela outra, como no trecho abaixo:

The musical score is written in 3/8 time and features a duet. The top two staves show the vocal lines. The third and fourth staves show the vocal lines with lyrics. The fifth staff shows the bass accompaniment. The lyrics are: "y\_en tus mis-mos a - yes te vas" and "y\_en tus mis-mos a yes te vas a - ña -".

Este exemplo faz parte de uma longa sequência, que tem por base esta mesma melodia, dando a ideia de trocas motivicas, com movimentos imitativos, além das várias suspensões resolvidas e novamente criadas. Essas dissonâncias reforçam o aspecto sensual dos duetos amorosos, a aspereza

<sup>213</sup> Frequently accompanied by strings, and in triple meter, love duets often involved considerable expansion of text through repetition and melismatic extension. The repetition was usually threefold, one statement for each voice followed by one for both together. In addition to repetition of individual words and lines in successive musical phrases, opening lines were sometimes repeated at the end to create a *da capo* form. Duets usually began with brief motivic exchanges or longer imitative passages that culminated in parallel movement in thirds and sixths enriched by suspensions and resolving into unisons.

dos intervalos dissonantes, suspensos e resolvidos serve não apenas como metáfora, mas de representação bastante direta da tensão/relaxamento da cena amorosa.

Ay, ————— qué ca - de - na te la - bra, te

Ay, ————— qué ca - de - na te la -

O dueto é encerrado ao recuperar uma frase que já havia sido apresentada no início. No entanto, esta passagem possui uma peculiaridade: foi cantada por outros personagens, que saíam do palco, enquanto Ácis e Galateia entravam.

Esta cena acontece depois de uma Ária da Capo de Tisbe, a *graciosa*, que tenta consolar sua ama, Dóris, que não é correspondida por Ácis. O tema é apresentado a uma voz, com acompanhamento dos violinos.

Ay, qué ca - de - na te la - bra tu ar - dor, \_\_\_\_\_

Neste primeiro momento, Tisbe dirige-se à Dóris, através do mesmo texto que será utilizado posteriormente pelo casal protagonista.

*Ay, qué cadena te labra tu ardor  
y en tus mismos ayes  
te vas añadiendo eslabón a eslabón.*

Ai, que prisão te causa teu fogo  
e com teus mesmos "ais"  
vai te ligando elo a elo.

Após o término da canção, com as diversas repetições da poesia, que terá a melodia igual à do dueto, ouve-se uma voz cantar de fora do palco. Trata-se de Glauco, que passa a dialogar com Dóris e explicar-lhe o seu amor, ele através de recitativos, ela com declamações. O irmão de Galateia é, então, novamente rejeitado e as duas personagens vão saindo de cena e cantando em dueto, a melodia que já havia sido apresentada a uma voz.

Ay, qué ca - de - na te la - bra tu ar - dor, te la - bra tu ar - dor,

Ay, qué ca - de - na te la - bra tu ar - dor,

Galateia e Ácis ainda não se conheciam, por esse motivo, este mesmo texto é cantado pelo casal, já que os dois estariam presos a uma paixão impossível: ele pela grande divindade da ilha, que, segundo a mitologia, a todos rejeitava, e ela por um simples retrato de um desconhecido.

Poucas serão as alterações encontradas entre estas duas partes. Uma delas é a presença dos violinos, que criará um claro contraste entre o dueto amoroso e a rejeição, ecoando a melodia de entrada do casal, apresentada nos primeiros dois exemplos. Além disso, pode ser acrescentada a ordem de entrada das vozes, Galateia, na voz mais aguda entrará primeiro, ao contrário de como acontece entre Tisbe e Dóris, em que a voz grave iniciará o trecho:

The musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (soprano and alto), and the bottom three staves are for a basso continuo. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and are repeated for both vocal parts.

Lyrics for the vocal parts:

y\_en tus mismos a-yes te vas a-ña - dien-do, te vas a-ña - dien-do, esla - bón a, es-la - bón.

y\_en tus mis mos a-yes te vas a-ña - dien-do, ña - dien-do, esla - bón a, es-la - bón.

Após o término desta parte, em uníssonos, os personagens passam a dialogar em recitativo. Esta mudança é marcada pela troca para o compasso quaternário, com a sustentação feita pelo baixo-contínuo, sem o acompanhamento dos violinos e as repetições da mesma nota, comuns neste gênero.

A mí\_ esta voz se di - ri - ge                      Pues de - jando\_a - que - lla - tro - pa,

Con\_migo\_habla\_ esta can - ción                      Pues hu - yendo\_aquel ru -

por ir tras mi fan - ta - si - a,                      me vuel - vo\_a la pla - ya

mor,                      por a - du - lar mi\_a - pren - sión,                      me vuel - vo\_a la pla - ya

É interessante reparar que o motivo que será apresentado por Galateia é retomado por Ácis com a distância de uma quarta, também seguindo um dos preceitos do dueto, a repetição temática.

Este certamente é o ponto culminante do encontro destes personagens, que não por acaso, é representado musicalmente pela melodia em terças, no último compasso do exemplo acima. Levando em consideração o que diz o texto e a indicação no libreto (saem Ácis e Galateia, cada um pela sua porta), é provável que somente neste ponto os dois realmente tenham se visto.

*...me vuelvo a la playa.  
Mas, qué viendo estoy?  
Quién, Cielos, tan presto  
mi idea abultó...*

*...me volto para praia.  
Mas, o que estou vendo?  
Quem, Céus, tão rápido  
minha ideia aumentou...*

Todas estas frases serão cantadas, simultaneamente, em terças e sextas, terminando em unísono, seguindo os preceitos observados por Rosand (1991) na ópera italiana. Devido à mudança de compasso, do quaternário para o ternário, é provável que também houvesse uma sutil

diferença no andamento, enfatizando momento em que os personagens se reconhecem.

Mas, qué viendo es - toy? Quién, cie - los, tan pres - to mi i - de - a - a - bul - tó,

Mas, qué viendo es - toy? Quién, cie - los, tan pres - to mi i - de - a - a - bul - tó,

Há uma diferenciação entre este trecho e aquele cantado antes do recitativo, também em terças e sextas. Aqui o texto é dito concomitantemente, enquanto no primeiro exemplo, embora a poesia fosse a mesma, não havia uma sincronia na dicção das palavras. Isto pode ser justificado pelo principal preceito do teatro espanhol, a verossimilhança. No início, os dois poderiam estar tendo o mesmo pensamento, mas não de forma simultânea, por isso há, de certa maneira, um jogo de perguntas e respostas entre as frases musicais. Entretanto, nesta segunda parte, existe uma sincronia explícita textualmente, e que é representado na música através de movimentos, essencialmente, paralelos.

A *tonada* final, após as árias terem sido cantadas, seguirá esta mesma ideia, com a melodia praticamente inteira em terças e sextas, terminando em uníssono, distinguindo-se apenas pelo acréscimo dos violinos.

no, no, no, no me que-ja - ré de\_unmalqueme mata\_ymemuerdo por él.

- no, no, no, no me que-ja - ré de\_unmalqueme mata\_ymemuerdo por él.

Este padrão acompanha a ideia defendida Rosand, em relação ao dueto nas óperas italianas: “interdependência de linhas, perfeita consonância e união final: essas eram todas as qualidades que representavam literalmente o relacionamento entre enamorados reconciliados”<sup>214</sup> (ROSAND, 1990, p.338). Aqui, no entanto, em outro contexto: o encontro, o reconhecimento e a junção do casal.

Outros números vocais, cantados por dois personagens, serão encontrados nesta zarzuela, em especial, pelo casal de *graciosos*. Entretanto, em nenhum momento os mesmos cantam simultaneamente, como acontece no momento demonstrado acima, apenas haverá uma repetição de frases, mas sempre com outra letra, em geral, fazendo algum trocadilho, ou trazendo algum elemento cômico.

A frase abaixo é apresentada por Momo, temeroso com o gigante que está andando pela selva.

<sup>214</sup> *Interdependence of lines, perfect consonance, and ultimate union: these were all qualities that represented quite literally the relationship between reconciled lovers.*

Qué de - mo - nios es es - to que an - da en la sel - va?

Exatamente igual é a frase repetida por Tisbe, ironizando o medo de seu parceiro. Este elemento, além de ser muito teatral é também muito verossímil.

Pe - ro tú, tan me - dro - so, de qué te a fli - ges?

Esta ausência de duetos na música teatral espanhola é compreendida, quando observada a partir do ponto de vista da verossimilhança: as pessoas não falam ao mesmo tempo um texto idêntico, portanto, só um momento similar a este, o encontro de dois amantes, poderia justificar tal representação, prática também comum na ópera.

Em suma, muitas são as características em comum entre o dueto, encontrado em *Acis y Galatea*, e a prática italiana definida por Ellen Rosand – as exceções são duas: a reconciliação do casal e o encerramento da obra, embora aqui, o duo seja responsável pelo término da primeira *jornada*, o que não deixa de seguir as convenções italianas. O motivo mais provável para que o mesmo não ocorra no final da zarzuela é de intento puramente político, o importante é lembrar as glórias e façanhas do rei, a peça teatral é um meio, não o objeto principal.

#### 4.1.4 O Lamento

O texto abaixo contém as últimas palavras de Ácis. Ele é cantado e por possuir aspectos bastante peculiares, que serão explicitados adiante, pode-se

afirmar que seria uma tentativa espanhola de reprodução do lamento, tão comum nas óperas italianas.

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

Fica em paz, oh, divina  
Galateia, que o destino  
que me usurpa o que vivo,  
não poderá o que idolatro;  
eterna a alma e eterno  
o amor que te consagro  
levo comigo, pois, eu.  
Mas, ai, que à dura obstinada  
tenacidade que me afoga, vai  
tão pouco a pouco faltando  
a voz que do eco quer,  
formar outra palavra o lábio  
e a exaltação, o delírio  
o frenesi e a letargia,  
que não podendo, mesmo que mais  
lute, mesmo que mais batalhe,  
resistir ao que sinto,  
me sufoca o que falo.  
Adeus, meu bem.

A poesia é formada por *octasílabos*, forma mais comum na poesia espanhola, justamente por se aproximar da língua falada, por esse motivo, fica claro que não se trata de um recitativo<sup>215</sup>, já que estes seguem a prática italiana, sendo formados por *heptasílabos* e *endecasílabos*. De certa forma esta estrutura poética lembra a *copla*, pois possui rimas somente nos versos pares<sup>216</sup>, embora se diferencie desta, por não ser formado por quatro versos, como é o comum. Como pode ser verificado no texto poético, este é um dos principais momentos da zarzuela, que evidencia uma mudança no rumo da história, isto é, a Peripécia de Aristóteles. Ácis é atingido por Polifemo e está se despedindo de Galateia. O drama já é anunciado no primeiro acorde da música: si menor. Além disso, observa-se que aqui, diferentemente de todas as outras partes musicais da obra, que a instrumentação é constituída por duas violas, juntamente com o baixo contínuo.

Este acompanhamento das violas é um elemento muito interessante, pois não só diferencia este trecho, como o enfatiza, com relação aos demais. O

<sup>215</sup> É interessante observar que, apesar do *octosílabo* ser a forma mais natural e próxima a fala, ele não é utilizado nos recitativos, em que os *heptasílabos* e *endecasílabos* são mais comuns, justamente para seguir e evidenciar a prática italiana. Na primeira ópera espanhola “*La Selva sin Amor*”, por exemplo, Lope de Vega escreveu praticamente todo o texto neste formato, demonstrando que se tratava de uma forma italiana.

<sup>216</sup> Vide a terminação a-o das palavras “*hados, idolatro, consagro, obstinado*” e assim por diante.

movimento, essencialmente por semibreves e mínimas (muitas vezes ligadas), realizado pelas cordas, auxiliam na ambientação da peça, distinguindo-se do movimento contrapontístico encontrado, por exemplo, na ária guerreira, demonstrado anteriormente.

Que - da en paz oh dí - vi - na Ga - la - te - a que los ha - dos que me u - sur - pan lo que

vi - vo no po - drán lo que i - do - la - tro. E - ter - na el

Através do exemplo, nota-se uma grande semelhança com um recitativo, pela grande quantidade de notas repetidas e também, por ser essencialmente silábico. Existem dois tipos de lamento na ópera italiana: em recitativo (como no Lamento de Arianna de Monteverdi), ou em ária (como no Lamento della ninfa, do mesmo compositor, que é responsável por estabelecer a relação entre o lamento e o baixo da *passacaglia*). Pode-se afirmar que trata-se de um lamento em recitativo, uma vez que encontra-se o seguinte texto: “Recit[ativ]o ACIS [canta]”, que apesar de poder parecer contraditório, não o é. Devido à

prática de misturar os trechos recitados, ou seja, falados, com os cantados, era normal encontrar tais indicações, isto é, recitar cantando<sup>217</sup>. No entanto, como foi verificado acima, a poesia é formada por versos *octasílabos*, distinguindo-se da forma mais usual do recitativo. Diferencia-se também das canções espanholas, já que não apresenta melodia simples e repetitiva, compasso ternário ou um refrão. Por outro lado, está distante das demais árias encontradas nesta zarzuela, que sempre seguem a forma ABA' e não possuem a mesma métrica deste trecho.

Em termos musicais, no lamento de Ácis não se encontra um baixo ostinato, com o tetracorde descendente característico ao lamento, no entanto, há certos elementos que podem ser considerados como uma tentativa hispânica desta forma. Embora o baixo não siga um padrão único há vários momentos em que o mesmo pode ser considerado um reflexo dos baixos encontrados nas óperas venezianas do século XVII. Isto ocorre quando o drama é intensificado e a morte de Ácis vai ficando mais clara para o público. Abaixo pode ser observado um baixo cromático, ascendente, que recairá justamente sobre as últimas sete estrofes do texto, refletindo os momentos finais de vida do personagem:

---

<sup>217</sup> Cabe notar, no entanto, que nos teatros públicos este trecho provavelmente foi representado somente através da fala, como ressaltou Maria Bonmati, na sua versão comentada do libreto de *Acis y Galatea*.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of four staves: two for piano accompaniment (treble and bass clefs) and two for the vocal line (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), indicating Si menor. The time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and describe a state of mental distress.

System 1 lyrics: y el pa-ro-xis-mo, el de-li-rio, el fre-ne-si y elle - tar-go que no pu-di-endo aunquemásfor-

System 2 lyrics: ce-jo, aunquemásba - ta-llo re-sis - tir a lo quesiento, meso - fo-ca lo queha-blo. A - diós, mi bien.

Em oposição ao movimento cromático ascendente do baixo, observa-se o movimento descendente, com as notas fora de ordem na segunda viola (dó, sib, lá, sol).

Deve-se ainda ressaltar a harmonia deste trecho. Como foi visto acima, a peça inicia na tonalidade de Si menor, permanecendo nesta por sete compassos, sem muita movimentação harmônica. No entanto, a partir do oitavo compasso, nota-se uma harmonia bastante incerta, possivelmente, buscando causar no público a dúvida sobre o destino de Ácis. Neste exemplo, a tonalidade já está muito distante do que foi apresentado inicialmente, passando por diversos acordes, evidenciando uma falta de estabilidade, que reflete o momento vivido em cena pelo personagem. Isto é, este movimento harmônico mais intenso e a falta de definição da tonalidade ocorrem exatamente quando

Ácis começa a perder os sentidos, demonstrando diferentes afetos, segundo as palavras do dramaturgo, “a exaltação, o delírio, o frenesi, a letargia”.

Ao mesmo tempo, esta indefinição harmônica, juntamente com o baixo cromático, é responsável por aumentar a ansiedade do público, já que a “negação destas insinuações tonais criam uma frustração da expectativa, resultando na intensificação da tensão”<sup>218</sup> (ROSAND, 1979, p.349).

De acordo com a mesma autora, o lamento nas óperas de Cavalli, se distinguia dos demais números musicais, pelo acompanhamento de cordas (em geral, violinos e violas), pelo tempo mais lento, bem como pela intensificação dos afetos, elementos que também são observados neste trecho de *Acis y Galatea*.

A representação mimética de palavras é outro elemento presente neste trecho. No exemplo abaixo, há um movimento descendente que recai sobre a nota Dó, a mais grave desta música. Neste momento, o personagem afirma estar perdendo a voz. A representação musical é feita através de um maior número de pausas, imitação clara da falta de ar que levará Ácis à morte – efeito muito utilizado pelos italianos.

ti - na - do te - són que me\_a - ho - ga, va tan po - co\_a po - co fal - tan - do la voz, que del e - co

Algo semelhante pode ser visto sobre a palavra “delírio”, que possui duas notas alteradas, visando à imitação do afeto descrito pela poesia.

<sup>218</sup> “denial of these tonal implications creates a frustration of expectation and results in a heightening of tension”

el de-li - rio,

Estas pinturas de palavras também são comuns nos lamentos italianos, já que “compositores interpretavam textos com grande liberdade, repetindo ou reforçando de outra forma as palavras ou frases mais afetivas, através de sequências melódicas, dissonâncias ou conflitos de textura”<sup>219</sup> (ROSAND, 1979, p.347).

Abaixo é possível notar uma pequena sequência melódica, que é responsável por reiterar e intensificar o que está sendo expresso no texto poético “eterna a alma e eterno o amor”.

tro. E-ter-na\_el al-ma y\_e-ter-no\_el a - mor que te con - sa-gro lle-vo con - mi-go pues yo mas,

Cabe observar ainda que o texto, que possui a forma mais comum dentro da poesia espanhola, foi musicado através de um compasso quaternário

<sup>219</sup> “composers interpreted these texts with greater freedom, repeating or otherwise enhancing the most affective words or phrases through melodic sequence, dissonance, or textural conflicts”

simples – como os recitativos –, fugindo, portanto, do ternário, considerado mais corriqueiro nas músicas hispânicas.

Em termos literários, este trecho é claramente um solilóquio, em que a ação para e o personagem canta sozinho, expressando claramente sua subjetividade. Não há ação, é um o momento lírico de expressão de afetos interiores, demonstrando toda a agonia do personagem, nos seus últimos instantes de vida. A ação retorna e é resolvida quando Galateia pede às divindades marítimas que seu amado seja poupado, sendo transformado em um rio. Trata-se, portanto, de uma etapa determinante da narrativa, seguindo a ideia defendida por Rosand (1979), que “pelo menos desde o drama na Grécia antiga, o lamento possuía um status especial; um clímax emocional seguido pela resolução da ação”<sup>220</sup> (ROSAND, 1979, p. 346).

Stein (1993) acrescentou uma característica comum aos lamentos nas peças espanholas, que é a utilização da expressão “Ay” para iniciar as frases, como no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for a lament in 4/4 time. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are: "Ay, Ay, a - pe - nas res - pi - ro, que mi voz in". The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are: "Ay, Ay, a - pe - nas res - pi - ro, que mi voz in".

É interessante notar como esta prática italiana, de demonstrar a falta de ar através de pausas que cortam as palavras, já estava inserida na Espanha, em 1656, ano de estreia de *Pico y Canente*<sup>221</sup>, onde está inserido este lamento.

No lamento de *Acis y Galatea* a presença da expressão “Ay” acontece antes do personagem iniciar a cantar, enquanto conversa com Galateia:

GALATEA  
Acis querido,  
qué es esto?

GALATEIA  
Ácis querido,  
o que é isso?

<sup>220</sup> “at least since the drama of Greek antiquity, the lament had enjoyed a special status; an emotional climax followed by a resolution of the action”

<sup>221</sup> A música foi composta por Juan Hidalgo e o texto é de Luis de Ulloa. Stein (1993) defende que a ideia de inserir este lamento teria sido de Baccio del Bianco, italiano, responsável pela cena.

ACIS

*Ay, dueño adorado,  
ay, Galatea, porfia  
a ver si puedes, luchando,  
apartar de sobre mí  
este peso, que postrando  
va mi vida.*

ÁCIS

*Ai, dono adorado,  
ai, Galateia, persista  
vejamos se podes, lutando,  
tirar de cima de mim  
este peso, que postrando  
vai minha vida.*

Encontra-se, portanto, no fragmento em questão, um lamento com típicas características dos lamentos das óperas italianas, como o cromatismo no baixo, o acompanhamento das cordas, a instabilidade harmônica, a pintura de palavras enfáticas e o tema. Todas elas, no entanto, com as adaptações necessárias dentro da prática espanhola.

#### 4.1.5 A Cena de Invocação

Após ser atingido por Polifemo, Ácis despede-se de Galateia através de seu lamento. A morte do personagem parece certa e imutável, sem que nada possa feito. É neste momento que a ninfa entra em ação, dando novas esperanças quanto ao destino do pastor, trazendo em cena o elemento comum do teatro grego, *Deus ex Machina*<sup>222</sup>.

GALATEA

*Oye, espera  
que pues aun no me ha faltado  
en tu postrero suspiro  
mi última esperanza, aguardo  
vencer mi airado destino.  
(vase al amar y canta)  
Númenes del mar sagrado.*

GALATEIA

*Ouve, espera  
pois que ainda me resta  
em teu último suspiro  
minha última esperança, espero  
vencer meu odiável destino.  
(vai-se ao mar e canta)  
Númens do mar sagrado.*

CORO

*¿Qué intentas, qué quieres?*

CORO

*O que pretendes? O que queres?*

GALATEA

*Que el dueño que amo,  
pasando a deidad desde frío elemento,  
en tálamo trueque el túmulo infausto.*

GALATEIA

*Que o homem que amo,  
passando a divindade desde frio elemento,  
em leito troque o túmulo desafortunado.*

CORO

*Así lo otorgamos,  
y en río quede Ácis, el nombre no pierda,  
el golfo le admita en sus húmedos brazos.*

CORO

*Assim concedemos  
e em rio se torne Ácis, sem perder o nome  
o golfo o admita em seus úmidos braços.*

<sup>222</sup> *Deus ex machina* era utilizado desde o teatro grego, quando não havia nenhuma solução possível para uma determinada situação, e os deuses entravam em cena para interceder e resolver esta situação.

Como é possível notar pela indicação do libreto, é somente quando Galateia se dirige às divindades marítimas que ela canta (*vai-se ao mar e canta*), até então ela havia usado a fala para se comunicar com Ácis. Este é um típico elemento de verossimilhança, semelhante ao emprego que as árias e recitativos têm nas peças musicais de Calderón de la Barca. Não seria verossímil cantar para o amante que está à beira da morte, por isso o emprego do texto falado, no entanto, para se comunicar com os deuses, outro nível de linguagem é requerido, por esse motivo acontece a utilização da música.

Tais cenas de invocação também eram comuns na ópera italiana, especialmente para suplicar pelo auxílio de forças obscuras, diferenciando-se, portanto, do pedido de Galateia. Um elemento comum às duas práticas neste tipo de passagem é a inclusão de “coros, tanto sozinhos como interagindo com o solista”<sup>223</sup> (ROSAND, 1990, p.342), como no exemplo abaixo.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of six staves. The top staff is for a soprano, followed by four other vocal parts (alto, tenor, and two basses), and a basso continuo at the bottom. The music is in 3/2 time and G minor. The lyrics are: "Nú - me - nes del mar sa - gra - do. Quéin - ten - tas? Qué quie - res?". The score shows a choral setting of a prayer to the sea deities.

Alguns aspectos chamam a atenção neste trecho. O baixo tem uma divisão típica de hemíola, cujo reflexo é observado nas vozes, na ligadura das

<sup>223</sup> *such scenes often included choruses, either alone or interacting with the soloist.*

notas do quarto para o quinto compasso. No coro é possível observar a grande quantidade de notas repetidas, elemento que, juntamente com o ritmo dáctilo, forma uma das principais características musicais das cenas de invocação italianas. Uma pequena ideia deste ritmo aparece no segundo compasso, na voz de Galateia, e será utilizado mais algumas vezes nesta parte, não apenas por esta personagem, mas pelo coro e pelo baixo contínuo.

Entretanto, o ritmo dáctilo não é o mais recorrente, provavelmente, porque esta cena de invocação não possui um traço comum à todas as cenas de invocação na ópera italiana, a poesia com versos *sdrucchioli*.

A eficácia convencional destas cenas, como foi notado, dependia principalmente do uso de versos com final *sdrucchiolo*. Distinguindo-se das outras terminações de verso, o abrupto *tronco* e o mais gentil *piano*, que pedem por acentos nas últimas e penúltimas sílabas respectivamente, o *sdrucchiolo*, exemplificado pela própria palavra, é mais estranho, recebendo o acento na antepenúltima sílaba. Considerado feio e grosseiro pelos teóricos da poesia no século XVI, *versi sdrucchioli* coincide nas óperas, não apenas com a invocação, mas geralmente com textos associados com os elementos obscuros da vida: com os não civilizados, o demoníaco, mágica e também, às vezes, com o cômico rústico<sup>224</sup> (ROSAND, 1990, p. 344).

É interessante notar, no entanto, que o ritmo dáctilo é utilizado justamente sobre “*túmulo*”, uma palavra proparoxítona, que além do seu forte significado, acontece no exato momento de invocação. Isto relembra a cena da ópera *Giasone* de Francesco Cavalli, em que Medeia invoca Plutão e pede

<sup>224</sup> *The conventional effect of such scenes, as we have noted, depended primarily on their use of verses with the sdrucchiolo ending. Distinguished from the other verse endings, the abrupt tronco and the gentler piano, which call for accents on the final and penultimate syllables respectively, the sdrucchiolo, exemplified by the word itself, is more awkward, receiving an accent on the antepenultimate syllable. Considered ugly and boorish by sixteenth-century poetic theorists, versi sdrucchioli coincide in these operas not only with invocation but generally with texts associated with the darker elements of life: with the uncivilized, the demonic, magic, and also, on occasion, the comically rustic.*

proteção a Giasone, a ênfase recai sobre palavras fortes como demonstrado no exemplo<sup>225</sup> seguinte:

E frà le te - ne-bre Del ne-gro\_o - spi - ti-o Las - sa-te - mà.

Na cena de invocação em *Acis y Galatea*, não se utiliza versos com terminações em proparoxítonas, mas poéticamente, a mesma é marcada pela falta de estabilidade silábica, já que serão encontrados versos formados por 5, 6, 8, 10, 11 e 12 sílabas, não havendo um padrão para este pequeno trecho.

No entanto, uma provável causa para que o ritmo dáctilo não fosse tão empregado neste caso, é a presença, bastante marcada, do mesmo no coro no meio da segunda *jornada*, como demonstra o exemplo seguinte:

cláu - su - las son, Ga - la - te - a dí - vi - na,  
cláu - su - las son, Ga - la - te - a dí - vi - na, jú - bí - los son quea tu  
cláu - su - las son, Ga - la - te - a dí - vi - na,  
cláu - su - las - son, Ga - la - te - a dí - vi - na, jú - bí - los son quea tu

<sup>225</sup> O exemplo foi retirado do livro de Ellen Rosand, “*Opera in the Seventeenth-Century Venice*”.

Neste trecho, não apenas existe um predomínio do ritmo dáctilo, mas também os versos possuem terminação *esdrújula*, palavra espanhola para *sdrucchiolo*, o que não é coincidência, uma vez que “a música destes textos [ou seja, com a terminação acima referida] é dominada por um característico ritmo dáctilo, ao qual todos os outros elementos estilísticos são subservientes”<sup>226</sup> (ROSAND, 1990, p.346), como é o caso da melodia, com muitas notas repetidas.

Para que a passagem do exemplo anterior seja melhor compreendida, alguns aspectos da mesma devem ser contextualizados. Primeiramente deve-se lembrar que a cena acontece dentro da caverna de Polifemo, quando entra Galateia e todos cantam em homenagem à ninfa, ou, seguindo as palavras do dramaturgo, “júbilos ofrecemos a teu culto”<sup>227</sup>, isto é, trata-se de um culto à divindade da Trinacria, que até o gigante Polifemo teria participado. Em segundo lugar, este momento era dançado, de acordo com a indicação do libreto, trata-se, mais especificamente, de um *canario*, cujo padrão ritmico é exatamente o mesmo que caracteriza a invocação, na ópera italiana.

Portanto, a partir destas duas ideias, pode-se chegar à seguinte conclusão: as peculiaridades das cenas de invocação da prática italiana eram de conhecimento dos espanhóis, tanto que o trecho, acima citado, possui muitas destas características, como o coro, o ritmo dáctilo e as notas repetidas, no entanto, não apresenta os versos *sdrucchioli*, ou *esdrújulos*, já que o mesmo era um elemento caracterizante de uma dança que obteve muito sucesso no país e cujo conhecimento abrangia todas as classes sociais, logo, uma diferenciação entre ambos era necessária. Para finalizar, é importante recordar que a invocação implica em um diálogo com uma entidade sobrenatural, uma divindade, para pedir alguma coisa, o que, de certa forma, não está tão distante do culto, que se entende como uma homenagem para algum deus ou alguma deusa, com a espera de uma retribuição positiva por esta veneração, o que, por sua vez, está refletido na cena dançada em homenagem a Galateia.

---

<sup>226</sup> *The musical settings of these texts are dominated by a characteristic dactylic rhythm, to which all other stylistic elements are subservient.*

<sup>227</sup> *júbilos son que a tu culto ofrecemos*

#### 4.1.6 A Ária da Capo

Além das peças que fazem parte da convenção operística italiana, em *Acis y Galatea* é encontrado um trecho bastante descontextualizado do que seria comum na prática espanhola. Trata-se de uma Ária da Capo cantada pela *graciosa*, Tisbe, com acompanhamento de violinos, na primeira *jornada* da zarzuela.

A cena ocorre logo após Polifemo ter admitido a superioridade de Galateia e com excessão de Dóris e Tisbe, todos deixam o palco.

DORIS

*Tisbe, quédate conmigo.*

TISBE

*¿A qué, señora?*

DORIS

*A que haya,  
pues hay quien glorias ajenas  
cante, voz que propias ansias  
llore. Ay, Acis fermentido.*

TISBE

*Ahora has dado en esa gracia  
de hacerme que gorgorite<sup>228</sup>  
cuando tengo menos gana.*

DORIS

*La ausencia que han hecho todos  
de esta florida campaña,  
este mar y esta ribera  
en su deleitosa estancia,  
está convidando a que,  
pues sabes cuánto me agrada,  
aquella canción repitas.*

DÓRIS

Tisbe fica comigo.

TISBE

Para que, senhora?

DÓRIS

Para o que houver,  
pois há quem glórias alheias  
cante, voz que próprias ânsias  
chore. Ai, Ácis enganoso.

TISBE

Agora tem dado nesta graça  
de fazer-me que cante  
quando menos tenho vontade.

DÓRIS

A ausência que todos fizeram  
deste florido campo  
este mar e esta ribanceira  
em seu deleitoso lugar,  
está convidando que,  
pois sabe o quanto me agrada,  
aquela canção repitas.

A indicação, que “aquela canção repita”, pode significar que se trata de uma peça conhecida e, possivelmente, cantada anteriormente em alguma outra obra teatral, explicando o fato de uma forma italiana estar sendo interpretada por uma personagem de baixo nível social, como é Tisbe. No entanto, outro elemento que causa estranhamento é o texto literário desta ária:

<sup>228</sup> Gorgoritear “hacer quiebros con la voz en la garganta, especialmente en el canto”.

(Recitado)  
 Confiado jilguerillo,  
 mira cómo, importuna,  
 de tu estado primero  
 te derribó el Amor y la fortuna:  
 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 aprisa  
 es llanto la risa  
 y el gusto es dolor.  
 Si de rama en rama etc.

(Recitativo)  
 Confiante pintassilgo<sup>229</sup>,  
 Vê como, importuna,  
 de teu primeiro estado  
 te arruinou o Amor e a sorte:  
 o bem que tão alegre vangloreaste  
 ainda não achaste quando o perdeste.  
 (Ária) Se de galho em galho,  
 se de flor em flor  
 fosses saltando, te agitando e cantando,  
 alegre aquele que ama  
 as angústias do Amor,  
 adverte que rapidamente  
 é choro o sorriso  
 e o gosto é dor.  
 Se de galho em galho (...)

Como pode ser observado, o texto possui diversas metáforas e uma linguagem bastante elaborada, que certamente é mais adequada para uma *dama* ou um *galán*. Também incomum é a dificuldade desta ária, com a extensão que ultrapassa a oitava (Dó 3 - Sol 4) e a presença de coloraturas, diferentemente da ária cantada pelo *gracioso*<sup>230</sup>, bastante simples e repetitiva.

tando, bullendoy can - tan

Como foi visto anteriormente, Tisbe seria interpretada por Paula Olmedo, atriz que provavelmente possuía grande domínio vocal, o que justificaria a complexidade apresentada aqui. Além disso, é interessante notar que estas coloraturas aparecem apenas em momentos permitidos pelo texto, não fugindo

<sup>229</sup> Pássaro muito comum na Espanha. É bastante chamativo, por ser muito colorido, e considerado um “bom cantor”.

<sup>230</sup> Vide, neste mesmo capítulo, “A ária cômica”.

da prática espanhola. Neste caso, uma pintura de palavra ocorre justamente sobre “cantando”, ou seja, uma forma de representar o “canto” musicalmente. O mesmo acontece com a palavra “saltando”, em que saltos melódicos são realizados pela voz e ecoados pelos violinos:

The image shows a musical score snippet with four staves. The top two staves are for violins, the third is for the vocal line, and the bottom is for the bass line. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line has the lyrics "i - bas sal - tan - do," written below it. The music features melodic leaps and rhythmic patterns characteristic of the style described in the text.

Apesar da presença desta linguagem culta, observa-se que Tisbe demonstra seu típico caráter de *graciosa*, aconselhando sua ama, Dóris, a “pular de galho em galho, de flor em flor” ao invés de ficar em apenas um, ou seja, arranjar vários amantes, mas não permanecer com nenhum. Musicalmente a representação é feita, não apenas através das comuns pinturas de palavras, mas pelo movimento de toda a instrumentação e repetida pela voz, com pequenos saltos, dando a ideia de uma constante e contínua movimentação.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line and piano accompaniment, both in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The third staff is empty, and the fourth staff is the bass line, which starts with a whole rest and then moves to a series of quarter notes.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Si de ra-ma en ra - ma, si de flor en flor,". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The bass line continues with quarter notes. The system concludes with a final chord and a whole rest.

É possível verificar, através desta ária, cantada por um personagem baixo, que vários elementos comuns da ópera italiana já haviam sido absorvidos pela prática espanhola e especialmente, que aos poucos, as convenções estipuladas por Calderón de la Barca para os gêneros músico-teatrais hispânicos, começam a entrar em decadência. Porém muitos reflexos da mesma, ainda são observados nesta peça, como é o caso da pintura de palavras, em especial sobre “cantando”, ou seja, uma forma em que o virtuosismo vocal é permitido e justificado pelo texto. Somado a isso, o próprio texto literário, que apesar da utilização da língua culta, apresenta muita ironia, típico de um personagem cômico. Além disso, a possibilidade desta ária já ser conhecida pelo público, como é compreensível pela frase falada de Dóris,

reforça a ideia de que alguns aspectos da prática antecedente ainda estavam em voga.

## 4.2 CONVENÇÕES DO TEATRO MUSICAL ESPANHOL PRESENTES EM *ACIS Y GALATEA*

Assim como as convenções da ópera, as convenções dos gêneros músico-teatrais espanhóis possuem sua origem no teatro falado, mais especificamente da *comedia*. No entanto, parece não haver uma convenção de cenas tão específicas, como acontece no país vizinho, mas sim de formas musicais.

Os preceitos discutidos por Lope de Vega, em seu *Arte Nuevo*, são adaptados, para os gêneros parcialmente falados e cantados, por Calderón de la Barca, que através de suas peças estabelece uma diferenciação dos personagens altos e baixos, através da forma musical e da fala. As formas estrangeiras, como os recitativos, estão ligadas aos personagens altos, que nessas peças são, geralmente, deuses e semideuses da mitologia, enquanto a fala e as canções espanholas mais simples são atribuídas aos personagens mais baixos, representados pelos mortais. É interessante ressaltar, que as canções dos mortais, como notou Stein (1993), tratam de temas mais banais e só aparecem em momentos que os mesmos seriam permitidos em uma *comedia*, seguindo assim o que foi instituído por Lope, e também mantendo a verossimilhança na mistura dos personagens:

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare?  
procure una modestia sentenciosa;  
(...)  
El lacayo no trate cosas altas  
ni diga conceptos que hemos visto  
en algunas comedias extranjeras;  
y de ninguna suerte la figura  
se contradiga en lo que tiene dicho;  
(VEGA, 2006, v.269-290)*

Se falará o rei, imite o quanto possa  
a seriedade real; se o velho falará  
procure uma modéstia sentenciosa;  
(...)  
O lacaios não trate de coisas altas  
nem diga conceitos como vimos  
em algumas comédias estrangeiras;  
e de nenhuma maneira a figura  
se contradiga no que tem dito;

Sobre as características musicais das canções espanholas profanas, Lopez-Calo (1983) observou que: eram diatônicas, com pequenos saltos, sendo bastante raro encontrar saltos de sextas, tanto maior, quanto menor;

virtuosismos vocais não eram encontrados, uma vez que eram silábicas; escritas em compassos ternários; presença de síncopes. Segundo o autor, o ritmo demonstrado no exemplo abaixo seria o mais comum nestas canções:



As canções em ritmo binário, por sua vez, possuíam maiores virtuosismos vocais, maior liberdade rítmica e saltos melódicos maiores, sendo associadas às formas estrangeiras.

Nas obras dramáticas, tanto nas óperas como nas zarzuelas, os recitativos estavam frequentemente escritos em compasso binário, com todas as consequências das características ditas deste tipo de melodia, enquanto as árias e coros estavam quase sempre escritos em compasso ternário, também com todas as consequências com relação às características próprias deste outro tipo de melodia<sup>231</sup> (LÓPEZ-CALO, 1983, p.52-53).

Embora não seja regra geral, muitos destes preceitos serão seguidos nesta zarzuela. Todos os recitativos estão em compasso quaternário simples, como demonstra o exemplo abaixo:

GALATEA

Este exemplo faz parte de um diálogo entre Galateia e Glauco, isto é, entre duas divindades, como ocorria nas peças de Calderón.

<sup>231</sup> *En las obras dramáticas, tanto en las óperas como en las zarzuelas, los recitativos estaban muy frecuentemente escritos en compás binarios, con todas las consecuencias de las características dichas de este tipo de melodía, mientras que las arias y coros lo estaban casi siempre escritos en compás ternario, también con todas las consecuencias respecto a las características propias de este otro tipo de melodía.*

GLAUCO

yo, que si nun - ca... Ga - la - te - a, el que, ga - lán y her - ma - no, te de - se - a ser

Porém, nesta zarzuela, os *graciosos* também utilizam recitativos, embora nunca para comunicar-se entre si, mas para introduzir uma ária, como faz Tisbe quando canta sua Ária da Capo para Dóris:

TISBE

Con - fi - a - do jil - gue - ri - llo, mi - ra có - mo im - por - tu - na de tu - es - ta - do pri

Com exceção de um coro, todos os demais aparecem em compasso ternário, com melodias que se movimentam essencialmente por grau conjunto:

Al ai - re de los sus - pi - ros

Al ai - re de los sus - pi - ros

Al ai - re de los sus - pi - ros

Al ai - re de los sus - pi - ros

Al ai - re de los sus - pi - ros

É interessante notar que o único coro escrito em compasso quaternário, é mais movimentado e acontece justamente quando Polifemo descobre Ácis e Galateia. O texto diz “alerta, cuidado, desejo dominado”, logo essa mudança enfatiza o significado poético, bem como destaca esta cena das demais:

The image shows a musical score for a chorus in 4/4 time, featuring five staves. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "A - ler - ta, cui-da - do, de - se - o ren - di - do". The melody is written in a treble clef, and the bass line is in a bass clef. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, with a consistent melodic line across all staves.

A maior parte das árias também se encontra em compasso ternário, sendo que apenas quatro foram escritas em compasso quaternário, entre elas: a ária guerreira de Galateia; a ária final, que canta as glórias de Felipe V; uma ária de Galateia, em quaternário composto; e uma ária de Glauco, que não possui nenhum acompanhamento, além do baixo contínuo. Todas elas serão mais movidas e apresentaram, por menor que seja, o uso de coloratura, como ocorre no trecho abaixo:

que\_ha sa-bi-do que\_ha sa-bi-do con-ce-der.

Alguns outros exemplos de canções espanholas são demonstrados a seguir, por serem representativas dentro da prática deste país, e também para a compreensão da obra.

#### 4.2.1 A Canção de Polifemo

Na segunda *jornada* encontra-se a única canção interpretada por Polifemo em toda a zarzuela. De acordo com o libreto, a cena inicia da seguinte maneira: “Abre-se a gruta de POLIFEMO que estará adornada com várias peles e cabeças de animais. Ao longe se verá uma forja de pedra bruta e ele sentado em um penhasco com o braço nu, um martelo na mão uma bigorna pequena na frente, lavrando um tridente dourado e canta”<sup>232</sup>.

Este momento é um eco das demais versões da fábula, em que o ciclope, do alto de um penhasco canta seus amores por Galateia. No entanto, distingui-se pela inserção de um novo elemento: o tridente dourado, lavrado pelo personagem, que será a única oferenda feita a ninfa, diferentemente do que acontece no conto dos demais escritores<sup>233</sup>.

*Dulce Galatea,  
pues Amor me ha hecho*

*Doce Galateia,  
pois Amor me fizeste*

<sup>232</sup> *Abráse la gruta de POLIFEMO que estará adornada de varias pieles y testas de animales. A lo lejos se verá una fragua de peña, y él sentado en un peñasco con el brazo desnudo, un martillo en la mano, un yunque pequeño delante, labrando un tridente dorado, y canta.*

<sup>233</sup> Como foi demonstrado no segundo capítulo, Polifemo oferece à ninfa tudo o que há na ilha desde plantas e frutas até os animais, pois lhe pertencia.

de tu hermosa ira  
 infeliz objeto,  
 Ay tirano dueño,  
 más duro que el bronce  
 es tu ingrato pecho,  
 puesto que le ablando  
 y no le enterezcó.  
 Como a heroica reina  
 del marino imperio  
 te labro el tridente  
 que será tu cetro.  
 Ay tirano dueño,  
 más duro que el bronce  
 es tu ingrato pecho,  
 puesto que le ablando  
 y no le enterezcó.  
 Muévante mis ansias,  
 y al que monstruo fiero  
 vio la selva airado  
 póstrale halagüeño  
 Ay tirano dueño,  
 más duro que el bronce  
 es tu ingrato pecho,  
 puesto que le ablando  
 y no le enterezcó.

da tua linda ira  
 infeliz objeto,  
 ai tirano dono,  
 mais duro que o bronze  
 é teu ingrato peito  
 posto que o suavizo  
 e não o comovo.  
 Como a heroica rainha  
 do marinho império  
 te lapido o tridente  
 que será teu cetro.  
 Ai tirano dono,  
 mais duro que o bronze  
 é teu ingrato peito  
 posto que o suavizo  
 e não o comovo.  
 Movam-te minhas ânsias  
 e ao que monstro feroz  
 viu a selva colérico  
 prosta-se lisonjeado  
 Ai tirano dono,  
 mais duro que o bronze  
 é teu ingrato peito  
 posto que o suavizo  
 e não o comovo.

A partir do texto acima, é possível verificar que se trata de uma canção estrófica, em *hexasílabos*<sup>234</sup>, que “depois do *octosílabo* é o verso mais frequente na poesia popular [espanhola]. Emprega-se em *romancillos*<sup>235</sup>, *endechas*<sup>236</sup>, *letrillas*<sup>237</sup> e *serranillas*<sup>238</sup> (CAPARRÓS, 1999, p.203), ou seja, é uma das formas mais comuns dentro da canção espanhola, caráter que é confirmado pela simplicidade musical desta peça.

<sup>234</sup> Versos de seis sílabas, com acento na quinta sílaba.

<sup>235</sup> Poesias de versos com menos de oito sílabas, muitas vezes divididas em grupos de quatro versos, intercalados com estribilhos.

<sup>236</sup> Poesia ou canção triste ou de lamento.

<sup>237</sup> Poema que utiliza *octosílabos* ou *hexasílabos* com estribilho no final de cada estrofe, é adequada para ser posta em música e possui caráter satírico.

<sup>238</sup> Poesia em *hexasílabos*, comum em *villancicos* e canções medievais, o tema comum é o encontro entre um cavalheiro e uma moça, moradora da região da serra, ou seja, *serrana*.

Ay, ti - ra - no due-ño más du-ro que el bron-ce es tu in-gra-to pe - cho,

pues-to que le a - blan - do y no le en - ter - nez - co.

No exemplo acima pode ser observado o estribilho da canção, que é cantado entre cada uma das três estrofes sem nenhuma alteração. Há um claro predomínio de notas repetidas e movimento por grau conjunto, com a tessitura mal ultrapassando uma oitava. É possível, inclusive, supor que a mesma houvesse sido uma música popular na época<sup>239</sup> e utilizada aqui para representar os afetos de Polifemo.

A estrofe possui alguns aspectos contrastantes, quando comparados ao estribilho, como a presença de saltos melódicos na linha vocal, acentuado pela articulação em semibreves. Embora o texto destes dois trechos tenham sido colocados em música de forma silábica, as mínimas dão a sensação de uma maior movimentação, diferenciando-se das estrofes, com uma nota por tempo. Este elemento é responsável por evidenciar diferentes afetos, implícitos no texto poético.

<sup>239</sup> Como já foi visto anteriormente, era comum o uso de material pré-existente nos palcos, inclusive canções populares.

Dul - ce Ga - la - te - a, pues a - mor me ha he - cho

de tu her - mo - sa i - ra in - fe - liz - ob - je - to

É interessante notar como esta canção, apesar da simplicidade, pode ser vista de diferentes perspectivas. Inicialmente observa-se um caráter amoroso, quando Polifemo canta “Doce Galateia, pois amor me fizeste”, caracterizado pelos saltos em semibreves. Sob essa concepção, a música seria adequada aos personagens vulgos de uma zarzuela, com “o foco do texto em problemas de amor entre meros mortais”<sup>240</sup> (STEIN, 1993, p.141), o que é, no mínimo, impróprio para um ciclope, filho do deus dos mares.

Não menos inadequado é o caráter lamentoso, perceptível através das queixas do gigante, em frases como: “infeliz objeto”, “mais duro que o bronze é teu ingrato peito”, ambas em movimentos por grau conjunto, em mínimas. Essa tristeza do gigante é refletida também na forma poética escolhida pelo dramaturgo, já que as *endechas*, uma das aplicações do verso de seis sílabas, são próprias para expressar lamentos ou canções tristes.

Estes elementos remetem a um outro ângulo de visão da peça, que se refere à comicidade, embora isto não fique explícito no texto poético ou musical, mas sim através da união de diferentes aspectos. Polifemo, como já foi descrito anteriormente<sup>241</sup>, era enorme, possuía uma força incomparável, além de ser filho de Poseidon. É esperado que ao cantar, sua voz se demonstre tão poderosa quanto a sua figura, ecoando a caracterização fornecida por toda literatura antecedente<sup>242</sup>. No entanto, o mesmo, em sua

<sup>240</sup> *The texts focus on the problems of love among mere mortals.*

<sup>241</sup> Vide capítulo dois.

<sup>242</sup> Como já foi visto, por exemplo, em Ovidio e Lope de Vega, sua voz era tão forte faria tudo tremer.

primeira, e única, aparição cantada, não apenas demonstra seu amor pela ninfa, tema inadequado para alguém com sua origem, seguindo as convenções teatrais espanholas, mas também apresenta uma voz aguda, de tenor, como pode ser observado através dos dois exemplos, lembrando mais a “voz de grilo preto em verde trigo”<sup>243</sup> (VEGA, 1983, v.258), usada por Lope para descrever Ácis. Deve-se acrescentar ainda, a utilização dos versos *hexasílabos*, comuns nas *letrillas*, que por sua vez, possuem um caráter satírico. Em outras palavras, esta canção é, na realidade, um grande deboche feito ao gigante, aspecto que, provavelmente, deve ter sido bastante explorado em cena, especialmente quando o “monstro feroz (...) prostra-se lisonjeado”.

Somado a esses elementos, o fato do papel de Polifemo, um dos personagens protagonistas, ter sido interpretado por um ator, algo deveras incomum na prática do teatro musical espanhol, que possivelmente não possuía grandes domínios musicais. É bem provável que esta escolha não tenha sido feita ao acaso, mas sim para se adequar às exigências de caráter político e propagandístico da peça, aspecto que será abordando com maior profundidade no capítulo seguinte. Uma atriz certamente não conseguiria representar toda a imensidão do ciclope, que realmente não deveria ter nenhuma técnica de canto, para acentuar o aspecto grotesco do tão poderoso gigante lamentar-se por uma ninfa.

#### 4.2.2 A *Seguidilla*

Praticamente no final da zarzuela, antes de ocorrer o embate entre Ácis e Polifemo, todos os personagens, então assustados ante a ameaça do gigante, deixam o palco “fechando a cortina e entram Momo e Tisbe”<sup>244</sup> em cena. A presença do casal de *graciosos*, por si só, já pressupõe o início de algum trecho cômico, como de fato é o que acontece, porém, este é o momento de troca de cenário e era comum relegar a estes personagens a responsabilidade pela distração do público, sem contar com qualquer recurso cênico, que não a música.

<sup>243</sup> *su voz de grillo negro en verde trigo*

<sup>244</sup> *Vánse todos cerrándose el foro y salen Momo y Tisbe.*

É neste contexto que uma *seguidilla*, forma poética popular, também muito presente em danças cantadas, é inserida. Caracteriza-se pela “combinação de quatro versos, dos quais o primeiro e o terceiro são *heptasílabos* soltos, e o segundo e o quarto são *pentasílabos* que levam rima assonante (...) seus temas mais frequentes são alegres, de caráter amoroso, irônico e burlesco”<sup>245</sup> (CAPARRÓS, 1999, p.373-374).

Nesta peça, a *seguidilla* é de natureza essencialmente irônica, que pode ser dividida em dois momentos: primeiramente a zombaria entre os dois *graciosos*, sempre com jogos de palavras e trocadilhos, seguida da descrição do que está acontecendo com Polifemo e Ácis. Através da mesma, também se evidencia alguns dos traços formadores destes personagens, em especial, a covardia de Momo e a astúcia de Tisbe.

MOMO  
*Qué demonios es esto  
 que anda en la selva?*

MOMO  
 Que demônios é isso  
 que anda na selva?

TISBE  
*El gigante que tose,  
 pues todo tiembla.  
 Pero tú, tan medroso  
 de qué te afliges?*

TISBE  
 O gigante que tosse,  
 pois tudo treme.  
 Mas tu, tão medroso,  
 de que te afliges?

MOMO  
*Ay, Tisbe, que no hay miedo  
 que no me atisbe.*

MOMO  
 Ai, Tisbe, que não há medo  
 que não me *atisbe*<sup>246</sup>

TISBE  
*Cierto que, con los gestos  
 de tanto coco,  
 el nombre se te passa  
 de Momo en Mono.*

TISBE  
 Certo que, com os gestos,  
 de tanto *coco*<sup>247</sup>,  
 o nome te passa  
 de Momo em *Mono*<sup>248</sup>.

MOMO  
*Te parece que es bella  
 giganteria  
 tener un hombre asomos  
 de almondeguillas?*

MOMO  
 Parece-te que é bela  
 “giganteria”  
 ter um homem indícios  
 de *almondeguillas*<sup>249</sup>?

<sup>245</sup> *Combinación de cuatro versos, de los que el primero y el tercero son heptasílabos sueltos, y el segundo y el cuarto son pentasílabos que llevan rima asonante (...) sus temas más frecuentes son alegres, de carácter amoroso, irónico y burlesco.*

<sup>246</sup> *Atisbar* tem o significado de espiar, mas aqui trata-se de um claro jogo de palavras com Tisbe.

<sup>247</sup> De acordo com o folclore espanhol, *coco* é um fantasma, que carrega uma abóbora vazia, usado para assustar as crianças

<sup>248</sup> Em espanhol, macaco, utilizado aqui como um trocadilho.

<sup>249</sup> *Almondeguillas*, ou seja, almondeguinhas. Uma metáfora para testículos.

TISBE  
Claro está que a un bocado  
tragarte es fuerza.

MOMO  
Esté usted muy alegre  
con esa nueva:  
tú serás la postrera.

TISBE  
Por qué, taimado?

MOMO  
Porque siempre es de postres  
el manjar blanco.  
(ruido)  
Pero, ay, Dios, que el estruendo  
se acerca y crece.

TISBE  
Aun yo no acierto a hallarme  
para esconderme.

MOMO  
Acis viene corriendo  
por esta parte.

TISBE  
Bien sabe Acis en eso  
lo que se hace.

MOMO  
Polifemo le sigue  
y a cada tranco  
atraviesa una selva.

TISBE  
Miren que paso.

TISBE  
Claro que está a uma abocanhada,  
te engolir é forçoso.

MOMO  
Então fique muito alegre  
com essa nova:  
tu serás a *postrera*<sup>250</sup>.

TISBE  
Por que, dissimulado?

MOMO  
Porque sempre é de sobremesa  
o manjar branco.  
(ruído)  
Mas, ai, Deus, que o estrondo  
se aproxima e cresce.

TISBE  
Embora não consigo me achar  
para me esconder.

MOMO  
Ácis vem correndo  
por esta parte.

TISBE  
Nisso bem sabe Ácis  
o que faz.

MOMO  
Polifemo segue-o  
e a cada passo  
atravessa uma selva.

TISBE  
Vejam que passo.

Musicalmente, a *seguidilla* geralmente apresenta “compasso ternário e modo maior, com forte harmonia diatônica e síncopes no final de cada frase musical. Essa música leve e alegre, apropriada para situações cômicas e pitorescas, seria imediatamente reconhecida pela audiência”<sup>251</sup> (STEIN, 1993, p.230). Estas características são observadas nas duas únicas frases musicais, que além de serem bem semelhantes entre si, distanciando-se por intervalo de quinta justa, elas são repetidas incessantemente até a frase final de Tisbe, e a abertura das cortinas.

<sup>250</sup> Há outro trocadilho aqui: *ser la postrera*, corresponde a ser a última. No entanto, ele também se refere ao *postre*, ou seja, a sobremesa.

<sup>251</sup> *The seguidilla is generally in triple meter and major mode, with a strongly diatonic harmony, and syncopation towards the end of each musical frase. This light and happy music, appropriate to comic and pitoresque situations was immediately to be recognized by the audience.*

MOMO

Qué de - mo - nios es es - to que an - da en la sel - va? El gi -

The musical score for Momo consists of four staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The third staff is the vocal line for Momo, and the bottom staff is the bass line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Qué de - mo - nios es es - to que an - da en la sel - va? El gi -".

O que chama atenção neste trecho é a presença dos violinos, bastante incomum em um gênero espanhol, ainda mais quando cantado por personagens baixos, como é o caso do casal de *graciosos*. A movimentação instrumental em terças reflete a prática comum nos duetos amorosos da ópera italiana, no entanto, isto é uma grande ironia do costume do país vizinho, pois ao ecoar a linha vocal (e também introduzir a sua entrada), o faz com todo o sarcasmo presente no texto literário.

TISBE

El gi - gan - te que to - se, pues to - co tiem - bla. Pe - ro tú,

The musical score for Tisbe consists of four staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The third staff is the vocal line for Tisbe, and the bottom staff is the bass line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "El gi - gan - te que to - se, pues to - co tiem - bla. Pe - ro tú,".

Como já foi elucidado acima, esta cena não apresentava nenhum recurso cênico especial, além de não possuir grandes mudanças musicais. Portanto, o principal aspecto de surpresa para o público era a constante troca

na entrada dos personagens. A *seguidilla* é marcada pelos grupos de quatro versos, porém, estes são divididos pelos *graciosos* de uma maneira irregular. Nos dois exemplos anteriores, cada um dos cômicos canta duas estrofes. Abaixo a frase é iniciada por Momo, que cantará os três primeiros versos, e completado por Tisbe:

MOMO

Po - li - fe - mo le si - gue, y\_a ca - da tran - co a - tra -

TISBE

vie - sa\_u - na sel - va. Mi - ren qué pa - so.

Também há exemplos de grupos de quatro estrofes cantados por só um dos *graciosos*, mas nenhum novo elemento musical é incorporado.

A falta de novos materiais musicais nesta canção explica-se pelo seu caráter popular, em que, além do compasso ternário, repetições são muito comuns, bem como a ausência de grandes saltos e a extensão que não ultrapassa uma oitava. Entretanto, o componente fundamental, responsável por governar todas estas características descritas, é o texto poético. Esta

simplicidade encontrada na música era necessária, justamente porque o essencial era enfatizar e interpretar a comicidade no texto.

Sempre que acontece a presença dos dois *graciosos* juntos no palco, ela possui esse tom de ironia e troça e, se se trata de um trecho musical, o mesmo será uma forma espanhola, seguindo a convenção estipulada por Calderón de la Barca, em que os personagens baixos só cantam canções simples, comuns nas *comedias*.

#### 4.2.3 A *Tonada*

A *tonada* é a típica canção espanhola, não possui uma forma fixa e tende a possuir versos polimétricos. No entanto, era comum ser encontrada na forma de canções estróficas, em que a ideia principal permanecia no estribilho, repetido diversas vezes, alternando-se com as *coplas*, ou seja, as estrofes.

No sistema Calderoniano os mortais (...) não podem compreender o recitativo falado-cantado dos deuses, então a *tonada* (um tipo de canção relacionada à canção popular e caracterizada por uma memorável repetitiva melodia), e, não o recitativo, era utilizada, em geral, quando deuses falavam com mortais. O uso da *tonada*, para 'persuasão' divina, tornou-se convencional nas peças da corte espanhola<sup>252</sup> (STEIN, 1993, p.138).

No libreto de *Acis y Galatea*, é indicada apenas uma *tonada* e ocorre durante o dueto entre os dois protagonistas. É interessante notar como aqui, diferenciando-se da zarzuela do século anterior, esta forma não é utilizada para persuasão dos deuses, mas sim para o convencimento amoroso.

ACIS (*Tonada*)

¿Con que en tu nobleza  
esperar podré  
de este permitir  
un compadecer?

GALATEA

No sé qué os responda,

ÁCIS (*Tonada*)

Como que em tua nobreza  
poderei esperar  
deste permitir  
uma compadecer?

GALATEIA

Não sei como responder

<sup>252</sup> In the Calderonian system, the mortals (...) cannot understand the recitative speech-song of the gods, so that the *tonada* (a song-type related to popular song and characterized by a memorable, repetitive melody) and not the recitative was usually employed when the gods sang to the mortals. The use of *tonada* for divine 'persuasion' became conventional in Spanish court plays.

*pero sólo sé  
que ya entre los dos  
trueco lo cruel.*

ACIS  
*¿Por qué?*

GALATEA  
*Porque en mí  
emplear sabré  
todo el resistir.*

ACIS  
*Oh, no haya poder,  
oh, no haya entereza  
en ti para que  
correspondas mal  
al que ama tan bien.*

mas somente sei  
que entre os dois  
troco o cruel<sup>253</sup>.

ÁCIS  
Por que?

GALATEIA  
Porque em mim  
saberei empregar  
todo o resistir.

ÁCIS  
Oh, não haja poder,  
oh, não haja integridade  
em ti para que  
correspondas mal  
ao que te ama tão bem.

Como pode ser observado através do texto, tampouco se trata de uma canção estrófica. Por outro lado a linha melódica é bastante simples e, por ser uma forma tipicamente hispânica não há nenhum acompanhamento além do baixo-contínuo.

Con que en tu no - ble - za es - pe - rar po -

dré de es - te per - mi - tir un co - rres - pon - der?

Assim como foi verificado na *seguidilla*, esta canção possui apenas duas frases musicais, ambas muito parecidas entre si e serão repetidas ao longo de toda a peça.

<sup>253</sup> Há toda uma caracterização, no início da zarzuela, do amor como algo cruel, pois aprisiona as pessoas,

der? No sé que o res - pon - da, pe - ro só - lo sé que

ya en - tre los dos true - co lo cru - el.

Uma forma mais semelhante ao que é descrito por Stein (1993), mas que não recebe o título de *tonada*, acontece na primeira *jornada*, um pouco antes da entrada de Glauco. Nesta cena, todas as ninfas do séquito de Galateia cantavam e comemoravam o poder do Amor, quando se escuta uma voz, vinda de trás do palco, cantando os seguintes versos:

GLAUCO (*canta dentro*)  
*No, no, no hagáis tal,*  
*que si hoy el Amor os permite reír,*  
*mañana es posible que os haga llorar.*

GLAUCO (*canta dentro*)  
 Não, não, não façais tal,  
 que se hoje o Amor os permite rir,  
 amanhã é possível que os faça chorar.

Este elemento cênico era muito utilizado em cenas de repreensão ou persuasão, pois como o personagem, geralmente um coro, não estava visível para o público, tinha-se a sensação de uma voz do além, aconselhando os personagens em cena.

Este trecho é repetido diversas vezes, possuindo o caráter de um estribilho, e será alternado tanto pelas *coplas*, como por recitativos, coros e até mesmo uma Ária da Capo.

No, no, no, no ha-gáis tal, no, no, que si hoy el a -  
mor os per - mi - te re - ir, ma - ña-na, es po - si-ble que os ha - ga llo - rar, no,

Se comparada com os exemplos anteriores, esta melodia pode ser considerada mais elaborada, somando-se a ela a presença dos violinos, responsáveis por ecoar a ideia musical apresentada pela voz. Entretanto, devido ao grande número de repetições (cinco no total), a mesma exerce, nesta zarzuela, a mesma função que o estribilho de uma *tonada* na prática teatral do século anterior, uma persuasão divina. Aqui, a persuasão reflete-se na advertência de Glauco – um deus marinho – para que ninguém se deixe levar pelas tentações do amor.

Com estrutura semelhante, também na primeira *jornada*, existe um estribilho cantado por Ácis, que não possui a nomenclatura de *tonada*, mas conserva a mesma função de persuadir.

The image shows a musical score for a song in 3/2 time, featuring a treble and bass staff. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The melody is simple and consists of a few notes, with a long note on 'Ay' and a long note on 'cia'.

Ay — de a — quel que des — pre — cia

el po — der del a — mor y la be — lle — za

Assim como ocorre na cena descrita acima, a primeira vez que este trecho é cantado, o personagem está fora do alcance de visão do público, causando o mesmo efeito de uma voz sobrenatural. Possivelmente, por esta melodia ser mais curta e mais simples, seu poder de persuasão era elevado, pois a memorização da mesma se torna mais fácil.

Além do seu caráter persuasivo, este estribilho é também uma advertência, uma vez que os habitantes da Trinacria tinham acabado de se curvar diante de Polifemo. O significado simbólico deste trecho será visto com mais detalhes no capítulo seguinte.

É possível concluir que a *tonada* vai perdendo o caráter que possuía nas peças de teatro musical do século XVII e outras formas vão sendo exploradas para substituí-la, embora possuam algumas características próprias deste tipo de canção. A *tonada*, no entanto, não desaparece dos teatros espanhóis, pelo contrário, ela dará origem ao principal gênero da segunda metade do século XVIII: a *tonadilla escénica*.

#### 4.2.4 A Cena de Dança

Como já foi elucidado anteriormente, a dança era um elemento essencial, presente em praticamente todas as formas de expressão teatral da Espanha. Cenas que envolviam danças eram tão populares que aos poucos se tornaram gêneros breves, inseridos entre os atos de uma peça maior.

Em *Acis y Galatea*, a cena de dança ocorre no início da segunda *jornada*, como demonstra a indicação do libreto: “Enquanto canta a MÚSICA, sai em um carro triunfal GALATEIA, a quem vão puxando dois cavalos pequenos e dançando as NINFAS, vestidas de rústicos, e MOMO e ZAGALS, ÁCIS disfarçado, saem tocando *castañetas*<sup>254</sup> e MOMO um *tamboril*<sup>255»256</sup>. Ou seja, além da instrumentação, composta por dois violinos, o *cuatro escénico*<sup>257</sup> e o baixo-contínuo, que provavelmente possuía, no mínimo, uma guitarra barroca e uma harpa, são acrescentados dois instrumentos de percussão: as *castañetas* e o *tamboril*.

O acompanhamento das *castañetas*, por si só, já é um elemento que caracteriza esta dança, pois implica no movimento de braço dos bailarinos, aspecto comum aos *bailes*<sup>258</sup>, bem como a presença do *cuatro escénico*, pois supõe uma dança cantada.

No entanto, a principal característica desta dança é o ritmo dáctilo, evidenciado exaustivamente pelas quatro vozes do canto, como pode ser verificado no exemplo abaixo:

---

<sup>254</sup> Há tanto referências à *castañetas* como *castañuelas*, mas como não foi descoberto durante a elaboração do projeto se ambos correspondem ao mesmo instrumento, decidiu-se utilizar a nomenclatura espanhola. *Castañeta* é descrita por Covarrubias como um instrumento que se prende no dedo polegar, que junto com o dedo médio fará o som, enquanto se dança.

<sup>255</sup> É descrito por Covarrubias como um pequeno tambor que se utiliza em situações festivas.

<sup>256</sup> *Mientras canta la MÚSICA, sale en un carro triunfal GALATEA, a quien van tirando dos caballos pequeños y danzando las NINFAS vestidas de villanos y MOMO y ZAGALES, ACIS disfrazado, salen tocando castañetas y MOMO un tamboril.*

<sup>257</sup> Dois sopranos, contralto e tenor

<sup>258</sup> Já foi discutido no capítulo dois a diferença entre *baile* e *danza*.

cláu - su - las son, Ga - la - te - a di - vi - na,  
 cláu - su - las son, Ga - la - te - a di - vi - na, jú - bi - los son que\_a tu  
 cláu - su - las son, Ga - la - te - a di - vi - na,  
 cláu - su - las son, Ga - la - te - a di - vi - na, jú - bi - los son que\_a tu

jú - bi - los son que\_a tu cul - to\_o - fre - ce - mos.  
 cul - to\_o - fre - ce - mos.  
 jú - bi - los son que\_a tu cul - to\_o - fre - ce - mos.  
 cul - to\_o - fre - ce - mos.

Este ritmo, que nas óperas italianas caracteriza as cenas de invocação, é também o principal aspecto do *canario*, confirmado por Mather (1987), “o dácilo é o movimento do *canario*. É típico dos *Canarios* do *grand siècle*<sup>259</sup> o

<sup>259</sup> Ou seja, do século XVII.

movimento em dáctilos ternários<sup>260</sup> (MATHER, 1987, p.221), como exemplificado a seguir pela autora:



O *canario* é definido como “um gênero de *saltarelo*<sup>261</sup> gracioso, que se trouxe à Espanha daquelas partes<sup>262,263</sup> (COVARRUBIAS, 2006, p.424). Pode-se ainda acrescentar que “suas frases de quatro compassos e (...) um sapateado, que segundo indicam as obras teatrais parece ter sido sua qualidade mais marcante<sup>264</sup> (ASENSIO, 2004, p.629), e ainda mais importante, é considerado por esta autora uma *danza*, ou seja, possui um caráter nobre.

Esta ideia está refletida no diálogo do *entremés*, de Sebastián de Villaviciosa, *Bayle de los sones*, em que o *canario*, personificado, queixa-se de ter sido desvirtuado, devido à quantidade de mudanças que sofreu, mas que mesmo assim é utilizado para fazer reverências:

Sale el Canario de Vejete, dançando  
(...)  
SIMON  
Quien es su padre?

VEJETE  
El Canario,  
que son tales mis mudanças  
que me tienen destruido:  
las suelas traigo gastadas,  
y tengo ya cano en el pelo  
del polvo que me levantan

SIMON  
Lindo Canario tenemos,  
fuera del lugar le saca

VEJETE  
Pretendiente parece este Canario,

Sai o Canario vestido de Vejete<sup>265</sup>, dançando  
(...)  
SIMON  
Quem é seu pai?

VEJETE  
O Canario,  
que são tais minhas mudanças  
que me têm destruído:  
as solas trago gastas,  
e já tenho o cabelo grisalho  
do pó que me levantam

SIMON  
Lindo Canario nós temos,  
fora do lugar o tira.

VEJETE  
Parece este Canario pretendente,

<sup>260</sup> The dactyl is the movement of the canarie. Canaries of the grand siècle typically move to ternary dactyls.

<sup>261</sup> Espécie de dança da antiga escola espanhola. Vide *Diccionario de la lengua Española* da Real Academia Española.

<sup>262</sup> Refere-se as Ilhas Canárias.

<sup>263</sup> Un género de saltarelo gracioso, que se trujo a España de aquellas partes.

<sup>264</sup> Sus frases de cuatro compases y (...) un zapateado que según indican las obras, parece haber sido su cualidad mas sobresaliente.

<sup>265</sup> Utilizado no teatro para descrever um velho ridículo

*pues de hazer reverencias.  
(VILLAVICIOSA, 1661, p.41)*

pois, de fazer reverências.

Este caráter mais nobre e reverencioso é observado através da letra, homenageando Galateia:

#### MÚSICA

*Estos dulces cánticos  
que repite el céfiro  
cuando el templo máximo  
vuelve al primer término,  
cláusulas son, Galatea divina,  
júbilos son que a tu culto ofrecemos.*

#### ACIS

*Vuelve a tu dominio, Dríade,  
el altar supremo,  
y quien vence almas mármoles,  
domestique bellos,  
que estos dulces himnos,  
que estos blandos versos...*

#### MÚSICA

*cláusulas son, Galatea divina,  
júbilos son que a tu culto ofrecemos.*

#### TISBE

*Cobra en tus aromas délficas  
el ardor sabeo  
que en festivas nubes trémulas  
ánima el viento,  
que estos dulces himnos  
que estos blandos versos...*

#### MÚSICA

*cláusulas son, Galatea divina,  
júbilos son que a tu culto ofrecemos.*

#### MOMO

*Y al jayán maldito, sátiro  
deste bosque ameno,  
sin altar ni culto quédese  
para chuchumeco,  
que estos dulces cánticos,  
que estos blandos versos...*

#### POLIFEMO (Ilega)

*Cláusulas son, Galatea divina,  
de adoración que te da Polifemo.*

#### MÚSICA

Estes cânticos doces  
que repete o zéfiro  
quando o templo máximo,  
volta ao primeiro término,  
cláusulas são, Galateia divina,  
júbilos são que a teu culto oferecemos.

#### ÁCIS

Volta a teu domínio, Dríade,  
o altar supremo,  
e quem vence almas insensíveis<sup>266</sup>  
domestique bellos,  
que estes doces hinos,  
que estes suaves versos...

#### MÚSICA

cláusulas são, Galateia divina,  
júbilos são que a teu culto oferecemos.

#### TISBE

Cobra em teus aromas délficos  
o ardor sabeo<sup>267</sup>  
que em festivas nuvens trêmulas  
anima o vento,  
que estes doces hinos,  
que estes suaves versos...

#### MÚSICA

cláusulas são, Galateia divina,  
júbilos são que a teu culto oferecemos.

#### MOMO

E ao gigante maldito, sátiro  
deste bosque ameno,  
sem altar nem culto fique  
para chuchumeco<sup>268</sup>,  
que estes doces hinos,  
que estes suaves versos...

#### POLIFEMO (chega)

Cláusulas são, Galateia divina,  
de adoração que te dá Polifemo.

<sup>266</sup> A expressão “almas mármoles” é utilizada para nomear aos que são incapazes de sentir emoções ou afetos.

<sup>267</sup> Natural da ilha de Saba.

<sup>268</sup> Isto é, humilhar uma pessoa vil.

Trata-se da entrada da personagem, a governante da Trinacria, a quem todos haviam se rendido, até mesmo o gigante Polifemo. Portanto, através desta cena, que alternará momentos cantados pelo coro com os interpretados por solistas, observa-se um culto feito a uma divindade, Galateia, que fica explícito nas duas frases repetidas por todos, “cláusulas são, **Galateia divina**, júbilos são que a **teu culto** oferecemos”. Este trecho relembra as cenas de invocação nas óperas italianas, que como já foi visto, possuem o mesmo ritmo musical, bem como uma forma poética semelhante.

É provável que esta alternância de solos vocais, masculinos (Ácis e Momo) com femininos (Tisbe), estivesse diretamente relacionado com a maneira que o *canario* era dançado,

com um claro caráter competitivo, pois embora o par comesse a dança junto, depois da reverência usual, se separava, ocupando cada um um extremo do salão, e assim, frente à frente, o cavalheiro iniciava as mudanças, seis no total, que a dama deveria repetir ou modificar<sup>269</sup> (ASENSIO, 2004, p.630).

O *canario* era, portanto, “muito difícil de dançar (...), os passos eram principalmente *entrechats* (voltas em que as pernas cruzam repetitivamente e às vezes batem juntas), *cabrioles* (voltas em que as pernas cruzam) e *pirouettes* (giros)”<sup>270</sup> (MATHER, 1987, p.221).

Possivelmente, devido ao formato de competição da dança, que permitia variações e improvisações, juntamente com os difíceis sapateados, esta dança adquiriu grande popularidade, inclusive na França e na Itália, e passou a incorporar elementos típicos dos *bailes*, como o canto e o movimento dos braços com as *castañetas*. “A maioria dos *entremeses* que mencionam o *canario* como dança cantada são da segunda metade do XVII, podíamos pensar que ao longo do século foi perdendo seu caráter de *danza* para se assemelhar cada vez mais aos *bailes*”<sup>271</sup> (ASENSIO, 2004, p. 632).

<sup>269</sup> (...) con un claro carácter competitivo, pues aunque la pareja comenzaba la danza junta, tras la reverencia de rigor, se separaba, ocupando cada uno un extremo del salón, y así enfrentados, el caballero iniciaba las mudanzas, seis en total, que la dama debía repetir o modificar.

<sup>270</sup> The canarie was very difficult to dance (...) the steps as principally *entrechats* (leaps in which the legs cross repeatedly and sometimes beat together), *cabrioles* (leaps in which the legs cross), and *pirouettes* (turns).

<sup>271</sup> La mayoría de los *entremeses* que mencionan al *canario* como una danza cantada son de la segunda mitad del XVII, podríamos pensar que a lo largo del siglo fue perdiendo su carácter de danza, para asemejarse cada vez más a los *bailes*.

Em termos textuais, é interessante notar que, ao mesmo tempo em que há uma veneração à figura de Galateia, há uma ridicularização de Polifemo, feita, especialmente, pelo personagem *gracioso*, utilizando-se para tal do mesmo ritmo dáctilo, embora não tão acentuado, observado no coro.

The image shows a musical score for a vocal line. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The lyrics are: 'y\_el ja - yán mal - di - to\_\_\_ sá - ti - ro'. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of the following notes: a whole note G2, a whole note A2, a whole note B2, a whole note C3, a whole note B2, a whole note A2, a whole note G2, a whole note F#2, a whole note E2, a whole note D2, a whole note C2.

Ácis, Tisbe e Momo cantam a mesma linha melódica, sem nenhuma alteração, que são alternadas com o coro, que repete o que foi demonstrado no primeiro exemplo, isto é, “cláusulas são, Galateia divina, júbilos são que a teu culto oferecemos”. Esta reiteração do *cuatro escénico* entre cada um dos solos vocais, assemelha-se à canção estrófica, elemento bastante utilizado para a fixação de uma ideia, o que também enfatiza a homenagem feita à ninfa no texto poético.

É possível afirmar que esta cena de dança, bem como a escolha a favor do *canario*, não é um fato aleatório. O *canario*, ou *canarie* na França, já estava bem estabelecido no país, estando presente em tratados de dança do século XVII<sup>272</sup>, isto é, era de conhecimento de Felipe V. Logo, todo este culto oferecido a Galateia, não deixa de ser também um culto ao monarca.

<sup>272</sup> Vide o tratado de Mersenne, de 1636.

## 5. MÚSICA, TEATRO E POLÍTICA.

Devido à grande repercussão que obtinha, o teatro sempre foi um dos principais meios utilizados para transmissão de doutrinas, dogmas, princípios e até mesmo regras de comportamento.

As representações teatrais atuavam também como uma forma de propaganda política, em especial da figura do rei. Como foi elucidado no segundo capítulo, dentre as três óperas que foram produzidas durante o reinado de Felipe IV, todas possuíam um motivo político por trás, buscando demonstrar que na Espanha também poderiam ser feitos espetáculos totalmente cantados.

Durante o período da Guerra de Sucessão, pode-se afirmar que a importância do teatro foi intensificada, pois através de seus ensinamentos, sempre com um forte caráter moralista, as representações – de uma maneira bastante cômica e atrativa – demonstravam para a população, dividida entre os dois pretendentes ao trono, qual era o mais adequado para governar o país.

A música, por sua vez, através de suas canções populares e repetitivas, fortalecia a ideia repassada para o público e era um meio eficaz de persuasão.

*Acis y Galatea* estava inserida neste contexto e por unir elementos comuns à *comedia*, à ópera e às outras representações músico-teatrais, tornou-se um recurso capaz de abranger todas as parcelas da população para comunicar a doutrina por trás da mesma.

### 5.1 O TEATRO: UM INSTRUMENTO DE PROPAGANDA MONÁRQUICA.

De forma geral, o teatro na Espanha e também em outros países europeus, como a França, exercia uma função política muito forte. O mesmo era regido por diferentes normas, buscando melhor se adaptar a cada sociedade. Na Espanha, as representações eram uma afirmação do poder da nobreza<sup>273</sup>, e, em especial do rei, constantemente apresentado através da utilização de divindades nas peças teatrais, justificando o porquê da

---

<sup>273</sup> Segundo Calvo (1988), a nobreza, na realidade, ocupava um lugar de prestígio social, mas possuía pouquíssimo poder, ocupando-se, portanto, com festas (dentre as quais estão as *fiestas de zarzuela*) e caças.

preferência pelos temas mitológicos. Neste sentido, o teatro barroco espanhol é mais que “um mero entretenimento, mas um sistema de representação de um programa político que transmite uma determinada visão do mundo e do papel do monarca sobre o mesmo”<sup>274</sup> (ASENSIO, 2004, p.11).

No teatro barroco espanhol percebe-se uma organização fixa muito rigorosa, cuja estrutura básica é observada em grande parte das peças do período, inclusive naquelas pertencentes aos gêneros músico-teatrais. Uma vez que as obras teatrais deveriam refletir a monarquia, bem como o papel que esta exercia perante a sociedade, esta organização formal no teatro, mesmo que intrinsecamente, desempenhava uma função de caráter didático e moralizante para a população. Ou seja, um teatro organizado, com normas rígidas e bem fixado, transmite a mesma ideia com relação ao governo desempenhado pelo monarca.

O período em questão foi uma época de grandes monarquias absolutistas na Europa, nas quais o rei representava uma figura quase divina, unindo todos os poderes em suas mãos. Logo, a figura do monarca deveria ser refletida da mesma maneira no teatro. Portanto, as produções eram custosas, com diversas mudanças de cenário, trajes pomposos, fundamentais para enaltecer a magnificência do rei, bem como salientar a ideia do “maravilhoso”, elemento retórico bastante utilizado para persuasão, de acordo com LOPEZ CANO (2000).

Nada ocorria por acaso, isto é, no teatro espanhol do século XVII e, principalmente, nas primeiras décadas do XVIII, tudo era previamente organizado, desde os gestos dos atores e atrizes ao local em que o espetáculo seria apresentado, e, até mesmo a música possuía suas próprias convenções a serem seguidas, uma vez que a mesma “geralmente refletia os debates políticos, sociais e econômicos”<sup>275</sup> (BUSSEY, 1980).

As obras teatrais funcionavam também como um espelho da sociedade, logo, é possível compreender porque a ópera italiana não foi bem aceita no país, resultando na criação de gêneros híbridos, como a zarzuela, e, mais que

---

<sup>274</sup> *un mero entretenimiento, sino todo un sistema de representación de un programa político que transmite una determinada visión del mundo y del papel del monarca dentro del mismo.*

<sup>275</sup> *Spain's musical stage often reflected the political, social, and economic debates.*

isso, a resistência, em especial por parte da Igreja<sup>276</sup>, em relação à influência estrangeira sobre a tradição espanhola.

*Acis y Galatea* foi composta durante uma época bastante conturbada na história da Espanha, que foi a transição da dinastia Habsburgo para Bourbon. Em muitos momentos, esta zarzuela faz menção a eventos que realmente aconteceram, além de também assumir um caráter propagandístico, buscando sempre a ascensão da figura do rei.

## 5.2 A MÚSICA NO TEATRO: MAIS UMA FERRAMENTA POLÍTICA.

A música no teatro espanhol, como afirmam ASENSIO (2004) e STEIN (1993), é mais do que um mero elemento de ornamentação, e, a ela são atribuídas diversas funções, que podem estar relacionadas à trama (para, por exemplo, abrir e fechar cenas), aos personagens (para apresentá-los e caracterizá-los), ou ainda, embora, de forma não tão evidente, à ideologia.

O papel exercido pela música com relação à ideologia pode acontecer de duas maneiras. Em um primeiro momento, foi utilizada como um elemento de louvor e consagração da figura do rei e da monarquia. A principal função ideológica da música refere-se à doutrinação da população.

A música promoveu os benefícios morais, políticos e educacionais do gênero através do reforço da verossimilhança teatral (essencial para as artes barrocas espanholas em geral) com o realismo afetivo em cenas que refletiam as expressões da vida real. Por formar uma associação imediata entre o palco e o dia-a-dia, as canções conhecidas da época, dominavam o repertório musical da *comedia*<sup>277</sup> (STEIN, 1993, p.13).

Para melhor compreender como a música adquiriu essa característica doutrinária, deve-se tentar entender a mentalidade dos dramaturgos da época. As zarzuelas possuíam dois elementos formadores bem diferentes entre si, o cantar e o declamar. A declamação está diretamente relacionada à fala, e, é

---

<sup>276</sup> É importante lembrar que os compositores de música de Igreja, na maioria das vezes, eram os mesmos que compunham para as grandes representações teatrais. Por esse motivo, críticas aos estrangeirismos na música espanhola do período, são encontradas em documentos da época, principalmente “El teatro critico universal” do Padre Benito Feijóo.

<sup>277</sup> *Music furthered the moral, political, and educational benefits of the genre by enhancing theatrical verisimilitude (essential to the Spanish Baroque arts in general) with affective realism in scenes reflective of real-life musical expression. Because they formed an immediate link between the stage and everyday life, well-known contemporary songs dominated the musical repertory of the comedia.*

nesta ocasião em que a história se desenvolverá. Os momentos de canto, por sua vez, estarão conectados à música e, em geral, eles acontecem quando a cena pede um elemento mais forte de persuasão.

Este poder persuasivo se consegue mediante a perfeita simbiose entre a letra cantada e a música (...). Não deve, portanto, surpreender-nos, que os poemas cantados protagonizem as declarações amorosas, já que, tanto para comunicar os próprios sentimentos, como, sobretudo, para tornar alguém apaixonado, o poder da música parece ter sido irresistível<sup>278</sup> (ASENSIO, 2004, p. 741).

Devido a essa característica persuasiva, resultante da junção entre poesia e música, as canções<sup>279</sup>, em especial, eram utilizadas como um meio de doutrinação. A principal ideia a ser transmitida ao público era colocada no estribilho, já que este seria repetido diversas vezes durante a obra, ou ainda, em uma melodia conhecida pelo público, inseria-se um novo texto, como já era observado nas obras de Calderón de la Barca. A presença de canções populares torna-se um elemento fundamental no teatro espanhol.

A música exercia uma função simbólica bastante importante nas peças de teatro, que, de certa forma, está ainda ligada à ideologia. Canções mais complexas, em geral Árias da Capó, vinculadas aos estrangeirismos, caracterizariam simbolicamente os personagens divinos, logo, a monarquia e a nobreza, os únicos que seriam capazes de compreender tais formas. Enquanto as canções mais simples, muitas vezes já conhecidas pelo público, seriam cantadas pelos personagens vulgares, representando o povo. As músicas para coro, por outro lado, simbolizariam “uma voz impessoal, bem como a manifestação do destino, da consciência, ou como voz divina que avisa, aconselha e estimula o homem a cometer uma ação ou evitá-la”<sup>280</sup> (ASENSIO, 2004, p. 749).

---

<sup>278</sup> *Este poder persuasivo se consigue mediante la perfecta simbiosis entre la letra cantada y la música, (...). No debe por ello extrañarnos que los poemas cantados protagonicen las declaraciones amorosas, ya que tanto para comunicar los propios sentimientos, como sobre todo para enamorar a otro, el poder de la música parece haber sido irresistible.*

<sup>279</sup> Como já foi visto anteriormente, há uma predominância de gêneros vocais na zarzuela e pouquíssimos momentos instrumentais. As aberturas das peças serão cantadas e até mesmo as danças possuem trechos vocais.

<sup>280</sup> *una voz impersonal, bien como manifestación del destino, de la conciencia, o como voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a cometer una acción o a evitarla.*

Em *Acis y Galatea*, esses elementos serão encontrados, como será exemplificado adiante, caracterizando-a, portanto, não só como uma zarzuela festiva, mas também como uma obra com função social e política.

### 5.3 ACIS Y GALATEA, UMA OBRA POLÍTICA.

O princípio da verossimilhança, talvez o mais importante da convenção teatral espanhola, regia a elaboração das obras teatrais em toda Espanha, como já foi visto anteriormente. Por isso, observa-se em diversas peças músico-teatrais deste período, referências claras a acontecimentos políticos ocorridos na época.

Em *Acis y Galatea* não é diferente, a peça, composta para comemoração do aniversário do rei Felipe V, apresenta várias cenas que podem ser associadas a fatos decorridos no período de elaboração da mesma, além de ser um meio propagandístico do monarca. Entretanto, nem todas estas referências aparecem de maneira direta na obra, estando presente, muitas vezes, através de metáforas.

No exemplo abaixo, existe uma clara referência ao aniversário do rei Felipe V, evento para o qual foi composta a obra. A personagem é uma nereida, do séquito de Galatea, que homenageará o monarca, através das mensagens de sucesso e glória, evocando, inclusive os deuses mitológicos.

*De María Luisa y de Luis los abrazos  
dulces coronen al héroe mayor,  
porque la dicha más noble del uno  
es la fineza inmortal de los dos*

De Maria Luisa e de Luis os abraços  
doces coroem ao herói maior,  
pois a felicidade mais nobre do um  
é a bondade imortal dos dois

Maria Luisa e Luis são, respectivamente, a rainha e o príncipe herdeiro da Espanha. Observa-se que as notas devem ser articuladas de duas em duas, resultando, predominantemente, em duas notas por sílaba. Entretanto, como a instrumentação é apenas o baixo-contínuo, com interferências dos violinos somente no final da frase da voz, há uma ênfase sobre o texto poético, explícito na melodia, o qual, não deve ser esquecido, juntamente à música, é um forte elemento de persuasão e doutrinação.

Ma - ri - a \_\_\_ Lui - say Luis los a - bra - zos

No trecho seguinte, nota-se uma pequena divergência com relação ao libreto conhecido. É possível que tenham ocorrido modificações, tanto na partitura, como no libreto, pois, de acordo com Marín<sup>281</sup> (2002) é provável que a edição original de *Acis y Galatea* tenha sido perdida.

No libreto, encontra-se uma clara referência aos sucessos do rei francês, Luis XIV, também conhecido por Rei Sol. Felipe V, sendo neto do monarca francês, e, também, devido à troca de dinastia da coroa espanhola para Bourbons, e, não mais Habsburgos, a alusão a Luis XIV torna-se bem clara, através da metáfora “reflexos o Sol”.

*Y a sus laureles de palma y oliva  
orlas formando de regio esplendor,  
Marte la rinda gloriosos trofeos,  
triumfos la Fama y reflejos el Sol.*

E aos seus louros de palma e oliveira  
orlas formando de real esplendor,  
Marte o renda gloriosos troféus,  
triumfos a Fama e reflexos o Sol.

Marte, de acordo com a mitologia romana, é o deus que representa a guerra. Logo, este trecho está diretamente ligado à situação política espanhola, pois, desejar que Marte lhe dê muitos troféus, é o mesmo que desejar ao soberano, vitória nas batalhas que estavam acontecendo pela coroa espanhola, como será detalhado mais adiante.

<sup>281</sup> Luis Antonio González Marín foi responsável pela edição moderna de *Acis y Galatea*, para tal, realizou um estudo com as partituras existentes da obra, entretanto, acredita-se que nenhuma delas seja a versão original, feita para a comemoração do aniversário de Felipe V, no ano de 1708. A primeira delas, localizada na Biblioteca Nacional de Madrid, data de 1709, enquanto a segunda, sem data, localizada na Biblioteca Pública de Évora, referente, provavelmente, a alguma apresentação da zarzuela em Portugal. Por outro lado, é de conhecimento dos pesquisadores de música deste período, que a adaptação de obras, para que melhor se adequassem ao local aonde seriam apresentadas, bem como aos músicos (neste caso também atores) que as executariam, era bastante comum.

A Fama, por sua vez, é a figura mitológica que se encarregava de contar para todos, durante dia e noite, as novidades que via com seus vários olhos e ouvia, através de suas diversas orelhas. Portanto, nesta passagem, deseja-se ao rei, que seus triunfos sejam narrados incessantemente e que se tornem de conhecimento de todo o mundo.

Entretanto, na Partitura, é encontrado um texto diferenciado.

*Y uniendo al laurel pacífica oliva,  
de regios pimpollos ceñida y orlado,  
Minerva le prostre afables inciensos,  
y Marte guerrero le rinda holocausto.*

E unindo ao laurel pacífica oliveira  
de saudáveis pimpolhos justa e adornada,  
Minerva o prostre afáveis incensos  
e Marte guerreiro o renda holocausto.

Novamente, encontra-se uma alusão aos deuses mitológicos. Minerva é a divindade romana das artes, da sabedoria e também da guerra, mas diferentemente de Marte, ela representa a guerra justa e diplomática, enquanto seu irmão está associado à guerra de maneira mais violenta e sangrenta. Por isso, “Minerva prostrar afáveis incensos” tem um significado muito forte, dizendo que até mesmo as artes, a sabedoria e a guerra se curvariavam em adulação ao monarca.

Nos dois exemplos seguintes, é possível notar como a ideia exposta pela voz é reforçada pelos violinos.

Mi - ner - va le pos - tre a - fa - bles in -

Esta forma de ênfase, com uma mesma frase repetida por outra voz é um elemento bem comum, encontrada em diversos momentos desta zarzuela.

Ainda em exaltação ao rei, na passagem seguinte, outra nereida pede para que se cantem todas as façanhas de Felipe V.

*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 Philipo su aliento emplee.  
Si el triunfo etc.*

Se o triunfo que ama  
veloz a fama  
com bronze aclama,  
pois o possui, gorjeie,  
que da Espanha  
a maior glória  
será a façanha  
de sua memória  
quando em Philipo seu alento empregue.  
Se o triunfo etc.

As coloraturas sobre a palavra *gorjee*, não apenas representam-na de forma coerente ao colocá-la em música, como uma representação mimética da palavra em si (é um exemplo claro de pintura de palavra, muito comum nos madrigais renascentistas), como também, enfatizam o seu significado – também através da repetição instrumental –, ou seja, que se cante (*gorjeie*), mundo afora, todas as glórias do rei.

The image displays a musical score for a vocal piece in 4/4 time, featuring a vocal line and instrumental accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and is divided into two systems of four staves each. The vocal line is written in the soprano clef, and the instrumental parts are written in the alto and bass clefs. The lyrics "gor - je" are written below the vocal line in the first system, and "e" is written below the vocal line in the second system. The instrumental parts consist of a violin part (top staff in each system) and a bass part (bottom staff in each system). The vocal line is characterized by a simple, direct melody with a clear emphasis on the text. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with the violin part often mirroring the vocal line.

Por outro lado, pode-se observar que nas partes em que há mais texto, há um realce maior sobre o mesmo, com pouca ou nenhuma ornamentação e, praticamente sempre, com uma nota por sílaba. Os violinos, por sua vez, ecoam as frases já apresentadas pela voz, enfatizando o significado do texto literário.

que de la Es pa - ña la ma-yor glo - ria se - rá la ha - za - ña de

su me - mo ria cuan-do en Fi - li po sua-lien - to em

Entretanto, esta zarzuela, além de celebrar o aniversário do rei, tem uma função social muito importante, que é demonstrar os seus grandes feitos, bem como, refletir, através da obra, a boa índole do monarca. A Espanha, como já foi dito anteriormente, estava passando por uma troca de dinastia, portanto, é fundamental demonstrar à corte e à população os benefícios desta mudança.

Por esse motivo, há certas referências a fatos, encontrados em *Acis y Galatea*, de maneira mais discreta. Uma delas está logo no início da primeira jornada, onde Polifemo, após sua volta a Trinacria<sup>282</sup>, depara-se com a população prestando homenagens a Galatea.

*No hay otras iras que deban temerse*

Não há outras iras a temer

<sup>282</sup> Trinacria é o antigo nome grego atribuído à ilha de Sicília, na época, território espanhol. Ou seja, a escolha do tema não foi aleatória.

*en cielo y en tierra  
que los activos incendios que exhalan  
los ojos de Galatea.*

no céu e na terra  
que os incêndios ativos que lançam  
os olhos de Galateia.

Durante todo este trecho, o coro, bem como os instrumentos permanecem em homofonia e, preponderantemente, movimentos em grau conjunto, distinguindo-se da polifonia, ainda comum nas igrejas.

The image shows a musical score for a choir and instruments. It consists of six staves. The top two staves are for the choir, and the bottom four are for instruments. The lyrics are in Spanish and Portuguese. The Spanish lyrics are: "No hay o - tras i - ras que de - ban te - mer - se en Cie - lo y en". The Portuguese lyrics are: "no céu e na terra que os incêndios ativos que lançam os olhos de Galateia." The music is in a homophonic style with a common time signature.

Para uma melhor compreensão desta passagem, é necessário o conhecimento do que estava acontecendo politicamente na Espanha, no início do século XVIII. Em 1700, com a morte, sem herdeiros, do rei Carlos II (último rei da dinastia dos Habsburgos), inicia-se a Guerra de Sucessão Espanhola. Em seu testamento, Carlos II decreta como seu herdeiro, Felipe, conde de Anjou. O neto de Luis XIV assumirá o cargo em 1701, ao chegar à Madrid. Os demais países europeus, temendo o poder da união entre França e Espanha, apóiam a dinastia dos Habsburgos, cujo representante seria o Arquiduque austríaco Carlos, formando uma aliança entre ingleses, holandeses, austríacos e, posteriormente, portugueses.

No ano de 1705, exércitos anglo-holandeses chegam ao litoral hispânico e o arquiduque é proclamado rei. Felipe V, após perder muito território para os austríacos, acaba retirando-se de Madrid, mas, devido à simpatia que o mesmo

despertava nos espanhóis, exércitos voluntários foram incorporados às tropas francesas, devolvendo o trono ao representante dos Bourbons:

Neste momento crítico, a lealdade dos castelhanos salvou a coroa. À frieza com que foram acolhidas as tropas invasoras em Madrid, se somou a resistência das cidades castelhanas que não reconheceram ao arquiduque como soberano. Não se produziu o efeito de adesão em cadência que os aliados esperavam, com a ocupação da capital. Pelo contrário, a hostilidade generalizada os obrigou a abandonar Madrid<sup>283</sup> (CALVO, 1988, p.51).

Esse mesmo jogo de poderes pode ser observado na zarzuela.

(...) a obra de Cañizares-Literes é a expressão de um conflito de poderes: o do gigante cíclope Polífemo que vê seu território ser tomado por outra divindade, e o da ninfa Galateia, venerada por todos, no mesmo território de Trinacria, onde um dia reinava e aterrorizava seus súditos, Polífemo<sup>284</sup> (MARROQUÍN, 2004, p.440).

Em outras palavras, os austríacos, que antes reinavam na Espanha, ao tentar retomar seu poder, encontram a população apoiando o monarca francês. Logo, torna-se clara a associação entre o coro acima citado com essa situação ocorrida durante a Guerra de Sucessão.

Por outro lado, é possível vincular a figura de Polífemo ao candidato ao trono da dinastia dos Habsburgos. Um fato interessante já visto anteriormente, é que este personagem, apesar de estar entre os protagonistas, possui um papel essencialmente falado, linguagem atribuída aos personagens de baixo nível, e, um dos únicos momentos que canta é para falar com a divindade Galateia.

Por esse motivo, o gigante, furioso com o culto a Galateia, passa a convencer a população que o melhor será adorá-lo, ressaltando sua nobreza:

*Cuán más útil os será  
convertir vuestras cadencias  
en mi aplauso: Hijo soy noble  
del monarca que gobierna*

Tanto mais útil será  
que convertam suas cadências  
em meu aplauso: nobre Filho sou  
do monarca que governa

<sup>283</sup> *En este momento crítico la lealtad de los castellanos le salvó la corona. A la frialdad con que fueron acogidas las tropas invasoras en Madrid, se sumó la resistencia de las ciudades castellanas que no reconocieron al archiduque como soberano. No se produjo el efecto de adhesiones en cadena que los aliados esperaban con la ocupación de la capital. Por el contrario, la hostilidad generalizada les obligó a abandonar Madrid.*

<sup>284</sup> (...) *la obra de Cañizares-Literes es la expresión de un conflicto de poderes: el del gigantesco cíclope Polífemo, 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 aterrorizara a sus súbditos Polífemo.*

*el tripartido tridente  
con que hiere el mar las tersas  
repúblicas de sus aguas,  
donde logra que obedezcan  
marinas tropas de dioses,  
bello vulgo de Sirenas,  
corte vaga de tritones  
que, ceñidas sus cabezas  
en vástagos de coral,  
de albos racimos de perlas,  
náutica deidad le adoran,  
undoso numen le inciensan.*

o tridente tripartido  
com o qual fere o mar as suaves  
repúblicas de suas águas,  
aonde consegue que obedeçam-no  
tropas marinhas de deuses,  
belo vulgo de Sereias,  
corte vaga de tritões  
que, apertadas suas cabeças  
em hastes de coral,  
de alvos cachos de pérolas,  
divindades náuticas o adoram,  
númens das ondas o louvam.

Esses triunfos marítimos, ainda que metaforicamente, podem estar associados à superioridade naval anglo-holandesa, apoiando os Habsburgos, que no ano de 1704, conquistou Gibraltar e, em 1708, as ilhas de Sardenha e Menorca, além da província de Oran, na Argélia, pertencentes então a Espanha. Segundo Calvo (1988), esse domínio devia-se não somente à maior quantidade de navios, mas também à melhor condição destes e das tripulações.

Polifemo segue em seu discurso, afirmando que se a sua descendência não é suficiente, um bom motivo para que o cultuem é a sua imensidão:

*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.  
Yo soy aquél que si el día  
tal vez a enojarme llega  
puesto en pie, a la inmensa sombra  
que mi adusto cuerpo ostenta,  
a mediodía consigo  
que dos orbes anochezcan.  
Si respiro, teme el mar  
que cuanto sufre perezca,  
que, huracán, mi aliento inspire  
cada soplo una tormenta.*

E quando o ser eu quem sou  
meus méritos não vos dissera,  
esta enorme estatura  
não os explica minha grandeza?  
Uma montanha de membros  
sou, que escalando a esfera  
o meu toque serve  
de plumagens às estrelas.  
Eu sou aquele que, se o dia,  
alguma vez chega a me irritar  
levanto e a imensa sombra  
que meu adusto corpo ostenta,  
ao meio-dia consigo  
que dois orbes anoiteçam.  
Se respiro, teme o mar  
que quanto sofre perece,  
que, furacão, meu alento inspira  
cada sopro uma tormenta.

A sua descrição é de tamanha grandeza, que o gigante, conseguiria cobrir com a sua sombra dois mundos, mesmo ao meio dia, ou seja, nada para ele é impossível. Por esse motivo, o ciclope passa a fazer promessas aos seus seguidores, afirmando que poderão ter tudo o que quiserem, já que enorme é sua força física:

*Si me dais adoración,  
 Trinacrios, nada hay que sea  
 difícil para vosotros;  
 pues si queréis que dé vuelta  
 el orbe porque gocéis  
 la luz del sol de más cerca,  
 en levantando yo un brazo  
 esa máquina primera  
 del cielo desfijaré  
 hasta que a mi impulso atenta  
 disponga a mi arbitrio el orden  
 de Signos y de Planetas.  
 Si os enoja ver un monte,  
 verde seno de la selva,  
 impedir el paso al mar,  
 yo allanaré su ribera,  
 pues sólo con que le huelle  
 la cima a la indócil prensa,  
 de mi vasta pesadumbre  
 le haré penetrarla tierra  
 sumiéndose en los abismos  
 de sus últimas cavernas.  
 O arrojándole a las ondas  
 haré la Naturaleza  
 mudar semblante, logrando  
 que a sola una acción se vea  
 brotar el mar otra isla,  
 formar la playa otra selva.  
 Si queréis que escupan fuentes  
 esos riscos, la violencia  
 de mis manos exprimiendo  
 su unto hará que las venas  
 de sus ocultas entrañas  
 cristalinas sangre viertan.  
 Nada habrá, por imposible  
 que a vuestro juicio parezca,  
 que no os consiga mi esfuerzo  
 y que mi fe no os conceda.*

*Se me ofereceis adoração,  
 Trinacrios, não há nada que seja  
 difícil para vós;  
 pois se quereis que dê volta  
 o orbe porque gozeis  
 da luz do sol mais perto,  
 ao levantar um braço  
 essa máquina primeira  
 do céu arrancarei  
 até que a meu impulso alerta  
 disponha ao meu arbitrio a ordem  
 de Signos e de Planetas.  
 Se vos irritais ver um monte,  
 verde ventre da selva,  
 impedir a passagem ao mar,  
 eu aplainarei sua ribanceira,  
 pois, somente com que a pise  
 o cume a indócil prensa,  
 de meu vasto desgosto  
 fá-la-ei adentrar a terra  
 sumindo nos abismos  
 de suas últimas cavernas.  
 Ou, arremessando às ondas  
 farei a Natureza  
 mudar o semblante, conseguindo  
 que com somente uma ação, se veja  
 brotar do mar outra ilha,  
 formar na praia outra selva.  
 Se queirais que cusпам fontes  
 desses penhascos, a violência  
 de minhas mãos espremendo  
 fará que as veias  
 das ocultas entranhas  
 cristalinas sangue vertam.  
 Nada haverá, por impossível  
 que possa parecer ao vosso juízo,  
 que não vos consiga meu esforço  
 e que minha fé não vos conceda.*

Toda essa caracterização dada pelo ciclope busca ao mesmo tempo surpreender a população, mas principalmente assustar, soando quase como uma ameaça. Mais uma vez este trecho pode ser comparado a uma situação semelhante ocorrida durante a Guerra de Sucessão.

Em 1702, as frotas anglo-holandesas preparavam-se para um ataque a Cádiz, entretanto, devido a uma carta escrita pela rainha, dando um caráter religioso, as populações vizinhas, na região de Andaluzia, auxiliam na defesa da cidade. Por esse motivo, as esquadras aliadas acabam realizando apenas saques em algumas cidades. Essa situação causou muito receio na população, constantemente ameaçada pelo poderio naval inglês e holandês.

As conseqüências que se derivaram deste feito, para as pretensões do arquiduque foram muito negativas. O duro saque, a que se submeteram estas povoações, manchou a imagem dos aliados. Além disso, a notícia dos excessos e roubos cometidos em igrejas e conventos, convenientemente manipulada pela propaganda felipista, marcou de forma tenebrosa o seus autores<sup>285</sup> (CALVO, 1988, p. 29).

Dessa maneira, os ingleses e holandeses, que já tinham fama de hereges na Espanha, passam a sofrer os danos com essa propaganda de cunho essencialmente religioso, e, não por acaso, nesta peça, o arquiduque Carlos está associado à figura de Polifemo, que, como já visto na descrição de Homero, não possui nenhum tipo adoração aos deuses, somando ainda a sua barbárie.

Nos versos finais de sua fala, há uma repreensão aos súditos, os quais poderão ter todas as coisas desejarem:

*Menos una, y es que yo  
ni Amor ni que améis consienta,  
pues no sé que pueda haber  
más miserable bajeza  
en mi propio vencimiento  
aplaudir mi misma afrenta*

Menos uma e é que eu  
nem Amor, nem que ameis concederei,  
pois não sei se pode haver  
mais miserável baixaria  
à minha própria vitória  
aplaudir minha afronte.

Esta censura feita aos súditos, com relação ao amor, é facilmente explicada, uma vez que o mesmo está associado à figura de Galateia, ao longo de toda a obra, como afirma Marroquín: “Através de seu único olho, o orgulhoso ciclope contempla como seu povo, de pastores e zagais, cedeu ao senhorio do Amor, personificado no novo domínio de Galateia”<sup>286</sup> (MARROQUÍN, 2004, p. 441).

Na entrada do personagem Ácis, o seguinte trecho, alternado com momentos de fala e canto, é repetido seis vezes:

*Ay de aquél que desprecia  
el poder del amor y la belleza.*

Ai, daquele que desdenha  
o poder do amor e da beleza.

<sup>285</sup> *las consecuencias que se derivaron de este hecho para las pretensiones del archiduque fueron muy negativas. El duro saqueo a que se sometió a estas poblaciones empañó la imagen de los aliados. Por otra parte, la noticia de los desmanes y robos cometidos en iglesias y conventos, convenientemente manejada por la propaganda felipista, marcó de forma tenebrosa a sus autores.*

<sup>286</sup> *A través de su único ojo, el orgulloso ciclope contempla cómo su pueblo de pastores y zagales ha cedido al señorío de Amor, personificado en el nuevo dominio de Galatea.*

Este é um exemplo de música utilizada para persuasão, trata-se de uma melodia simples, que, em todas as seis vezes, não apresenta nenhuma alteração, como é comum nos estribilhos. Neste momento o povo da Trinacria acaba de aceitar Polifemo como a nova divindade a ser cultuada no local, ao invés de Galateia, que como já visto, é a personificação do amor. Portanto, aquele que desdenha o poder do amor, estaria desdenhando também, Galateia.

The image shows a musical score for a vocal line in 3/2 time. The melody is simple and consists of six measures. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

Ay de a - quel que des - pre - cia  
 el po - der del a - mor y la be - lle - za

Essas pequenas intervenções musicais adquirem um papel muito importante para a persuasão, bem como para o caráter moralizante da peça, pois une os elementos retóricos musicais com os textuais, possuindo, portanto, mais força do que uma música unicamente instrumental. Logo, esta advertência de Ácis é, na realidade, um aviso ao próprio povo espanhol de que o poder de Felipe V não seja subestimado.

Ao mesmo tempo em que Polifemo é associado ao arquiduque Carlos da Áustria, a figura de Galateia está diretamente relacionada à imagem do próprio rei Felipe V, cujo reinado, por sua vez, representaria um governo de amor.

Polifemo (representando o arquiduque austríaco), por outro lado, diferencia-se de Galateia (Felipe V), pois constrói seu domínio ao provocar medo na população. A fala do personagem Momo reflete a obrigação em servi-lo:

MOMO  
*Puesto que allí le descubro,  
 venid, que hacia allí **me manda**  
 que lleguemos, repitiendo  
 su victoria en voces altas.*

MOMO  
 Pois ali o vejo,  
 vinde, que até ali **ele mandou**  
 que fôssemos, repetindo  
 sua vitória em vozes altas.

Nesse momento, o povo da Trinacria entra no palco e depara-se com Polifemo aos pés de Galateia; a reação é de estranhamento, mas observa-se também certa ironia na última frase do personagem Télemo, ao interrogar se aquelas eram suas façanhas, assim como na fala de Tisbe, ao questioná-lo sobre sua valentia. Este trecho desencadeia o tratamento, beirando o ridículo, que Polifemo passa a receber e representar:

POLIFEMO  
*¿Qué os espanta?*

POLIFEMO  
 O que os espanta?

TELEMO  
*Que cuando, de parte tuya,  
 oh, Polifemo, nos llaman  
 a celebrar tus blasones,  
 te hallemos puesto a las plantas  
 de la deidad que desprecias.*

TÉLEMO  
 Que quando, ao teu pedido,  
 oh, Polifemo, nos chamam  
 para celebrar tuas glórias  
 te encontramos aos pés  
 da divindade que desdenha.

TÍNDARO  
*¿No eras tú el que aconsejaba  
 que el templo de Galatea  
 a tu honor se dedicara?*

TÍNDARO  
 Não eras tu que aconselhavas  
 que o templo de Galatéia  
 a tua honra se dedicasse?

DORIS  
*¿No eras tú quien al Amor  
 baldonaste con jactancia?*

DORIS  
 Não era tu quem ao Amor  
 insultaste com jactância?

TISBE  
*¿No era Su Largueza quien  
 nos echó cien mil fanfarrías?*

TISBE  
 Não era Sua Largueza<sup>287</sup> quem  
 nos deu cem mil fanfarrices?

TODOS  
*Pues ¿cómo a los pies te postras  
 de aquello mismo que ultrajas?*

TODOS  
 Pois, como aos pés te pões  
 daquele mesmo que ultrajas?

TELEMO  
*¿Ésta es la hazaña y el triunfo  
 a que nos convocas?*

TÉLEMO  
 Esta é a façanha e o triunfo  
 ao qual nos chama?

Em 1708, na estreia de *Acis y Galatea*, a Guerra de Sucessão Espanhola ainda não havia terminado, entretanto, muitas conquistas foram

<sup>287</sup> “*Sua Largueza*” trata-se, na realidade, de uma forma irônica que o dramaturgo encontra para que os personagens mais baixos se refiram a Polifemo, ressaltando, inclusive o quão grotesco o mesmo seria.

feitas pelos Bourbons nesse período. Devido ao apoio popular conquistado por Felipe, o arquiduque austríaco se viu obrigado a retirar-se de Madrid, restabelecendo-se em Valência, cidade que foi reincorporada à coroa espanhola, durante a Batalha de Almansa. No trecho acima, metade da primeira jornada, Polifemo acaba curvando-se aos poderes de Galatea, e, cantando junto ao coro, reconhece suas glórias.

*Pues que Galatea  
todo lo avasalla  
y hasta Polifemo  
la sirve y la ama,  
venid con aplauso,  
con música y salva  
a cantar sus glorias  
a ver sus hazañas.*

Pois que a Galateia  
Todos se submetem  
e até Polifemo  
serve-a e ama-a  
vinde com aplauso,  
com música e  
cantar suas glórias  
e ver suas façanhas.

Pode ser observado o predomínio da escrita homofônica para o coro, no qual o próprio personagem protagonista, Polifemo, não é destacado das demais vozes. Cabe lembrar, que o coro, não apenas desta peça, mas da maioria das obras compostas neste período, era constituído por soprano I e II, contralto e tenor.

Polifemo cantaria o tenor, fato que vai contra toda tradição musical e textual, em que o mesmo possui uma voz grave. Este é outro elemento para dar uma caracterização bizarra ao gigante, sempre lembrando a associação do personagem com o Arquiduque Carlos.

Puesque Ga-la-te-a to-do loa-va-sa-lla, yhas-ta Po-li-fe-mo la sí-vey la a-ma,

Puesque Ga-la-te-a to-do loa-va-sa-lla, yhas-ta Po-li-fe-mo la sí-vey la a-ma,

Puesque Ga-la-te-a to-do loa-va-sa-lla, yhas-ta Po-li-fe-mo la sí-vey la a-ma,

Puesque Ga-la-te-a to-do loa-va-sa-lla, yhas-ta Po-li-fe-mo la sí-vey la a-ma,

Nesta zarzuela, além dos trechos acima exemplificados, encontra-se outro elemento comum do teatro espanhol que são os personagens estereotipados, dentre os quais podem ser destacados *Momo* e *Tisbe*, que juntos formam a *pareja de graciosos* (casal de graciosos). Como já elucidado no capítulo dois, estes personagens estão presentes em praticamente toda peça teatral desde o século XVI, caracterizados pelo seu papel bufo, com linguagem essencialmente coloquial. No trecho abaixo, após a população se render à Polifemo, o casal, através de linguagem cotidiana e ironia fazem oferendas ao gigante.

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, a un lado el asco, en su mesa  
pueda zampársela, pues  
sólo para asada es buena.*

TISBE

*Y si su Gigantidez  
gusta de caza de bestias,*

MOMO

*E se por acaso como contam  
sua mercê oferendas humanas  
aceite, quando se almoça  
dois homens ensopados  
e uma mulher em conserva  
aqui o apresento uma  
que, apesar do asco, em sua mesa  
pode engoli-la, pois  
somente para assar é boa.*

TISBE

*E se sua Gigantude<sup>288</sup>  
gosta de caça de bestas*

<sup>288</sup> “Gigantidez” não possui uma tradução para o português, mas aqui, é utilizada como uma forma coloquial de atribuir o título de nobreza ao gigante, assim como “*Su Largueza*” foi utilizado anteriormente.

*llévese allá mi marido,  
llevará la mayor dellas.*

leve junto meu marido,  
levará a maior delas.

De acordo com Marroquín, personagens com este perfil “mostrar-se-iam mais inclinados ao riso fácil e à expressão das paixões e defeitos alheios”<sup>289</sup> (2004, p.434). Musicalmente também há uma diferenciação com relação aos demais personagens. Uma vez que representam papéis simples, a música que cantarão tende a ser menos elaborada, e, muitas vezes, já conhecida pelo público.

No trecho seguinte, Tisbe pergunta a Momo o que aconteceu com Ácis e Galateia. O acompanhamento é feito somente pelo baixo contínuo, a melodia bastante repetitiva será apresentada por Tisbe e reapresentada por Momo, o compasso é ternário (atribuído aos personagens tipicamente espanhóis) e com presença de palavras bastante coloquiais.

*TISBE*

*Desgraciado gracioso  
a quien Amor ha hecho  
ridícula figura  
deste cómico enredo  
si al punto no me parlas  
el pasado suceso  
de Acis y Galatea,  
no des por tí un buñuela.  
(...)  
Mira, pues, que te importa  
este chisme el sosiego:  
o prevénate *ad parlandum*  
o si no morietur.*

*TISBE (Canta)*

*Desgraçado gracioso  
a quem o Amor fez  
ridícula figura  
deste cómico enredo  
se não disseres logo  
o que aconteceu  
com Ácis e Galateia,  
não darei por ti nem uma rosquinha.  
(...)  
Vê, pois, que te importa  
essa fofoca o sossego:  
ou previne-te *ad parlandum*  
ou senão *morietur*<sup>290</sup>*

<sup>289</sup> “(...) *se mostrarían más proclives a la risa fácil y a la expresión de las pasiones y defectos ajenos.*”

<sup>290</sup> *ad parlandum* e *morietur* são uma tentativa que a própria personagem faz para mostrar ser culta, ao misturar a língua ao latim. Vale lembrar, que Tisbe é um personagem mitológico, também presente na *Metamorfose* de Ovidio, embora não seja uma divindade. Nesta zarzuela, Tisbe é um personagem cômico, mas com certa pretensão ao divino, como aponta Luis Antonio González Marín, na edição crítica de *Acis y Galatea*, tanto que, além de Acis, é o único personagem mortal que cantará uma *Aria da Capo*, com ornamentações características à um personagem elitizado. Nesta passagem cômica, o significado do texto seria algo como “revele ou morra”.

Des - gra - cia - do gra - cio - so, a quien a - mor ha he - cho

ri - di - cu - la fi - gu - ra - de es - te có - mi - co en - re - do

MOMO

*Endemoniada ninfa  
que en contrarios aquellos  
en latín me amenazas  
para aburrirme en griego,  
¿cómo quieres que parle  
ese maldito cuento  
para que Galatea  
me haga sardina luego?*

MOMO

*Demoníaca ninfa  
que ao contrário daqueles  
em latim me ameaça  
para aborrecer-me em grego  
como quieres que revele  
essa maldita história  
para que Galateia  
me faça sardinha logo?*

En - de - mo - nia - da nin - fa que en - con - tra - rios - a - que - llos.

que en - la - tin me a - me - na - zas pa - ra a - bu - rrir - me en grie - go

A presença de palavras coloquiais, bem como as rimas nos versos pares<sup>291</sup> e livres nos demais, ressaltam o caráter espanhol deste trecho, caracterizando-o também como um *romancillo*, forma muito encontrada na literatura hispanica.

<sup>291</sup> Reparar na rima e-o, em *hecho, enredo, aquellos, griego*.

O papel de Polifemo, como já foi afirmado acima, estaria associado ao arquiduque austríaco, pretendente ao trono espanhol da dinastia Habsburgo, representando, portanto, um papel mais elevado. Entretanto, a forma como o mesmo é retratado na zarzuela, é a mesma de um personagem comum à classe baixa, onde há predomínio da fala, embora a linguagem, diferentemente dos demais personagens que não cantam, seja bastante elaborada, seguindo um dos princípios da verossimilhança teatral espanhola.

Como foi demonstrado no capítulo anterior, trata-se de uma canção estrófica, bastante simples, em que a melodia baseia-se em uma constante repetição, muito mais próxima aos trechos cantados pelos *graciosos* do que aos interpretados por outros personagens.

O motivo do tratamento dado ao personagem possui um caráter político e doutrinário. Se o papel de Polifemo fosse cantado, assim como o de Galateia, seria o mesmo que equiparar Felipe V e o arquiduque Carlos, o que poderia exercer um efeito não desejado na população.

Através desta canção, Polifemo oferece a Galateia um tridente:

*Como a heroica reina  
del marino imperio  
te labro el tridente  
que será tu cetro.*

Como a heróica rainha  
do marinho império  
te lapido o tridente  
que será teu cetro.

Esta passagem possui um simbolismo muito forte, pois o tridente, de acordo com a mitologia, é o símbolo de Poseidón, o deus dos mares, portanto, ao entregar este objeto à ninfa, Polifemo também lhe fornece o poder sobre todo o reino de seu pai.

Por esse motivo, Polifemo, apesar de sua força, em momento algum da obra, é temido por Galateia, a qual inclusive o enfrenta, após as oferendas a ela dadas pelo ciclope, na frente de toda população. Estes elementos diferenciam esta versão de *Acis y Galatea* das demais versões da fábula de Ovídio, em que a ninfa é intimidada pelo gigante. Novamente, encontra-se uma forte propaganda por trás desta alteração: Felipe V não teme seu adversário, e mais do que isso, é capaz de encará-lo, se necessário.

*Cielo ha de ser el mar,  
mar el Cielo ha de ser,*

Céu há de ser o mar,  
mar o Céu há de ser,

*el incendio ha de helar, la nieve arder,  
primero que lograr  
tu fino proceder  
que pueda yo estimar  
horror que he de olvidar y aborrecer.*

o incêndio gelará, a neve arderá,  
primeiro que conseguir  
teu fino comportamento  
que eu possa estimar  
horror que hei de esquecer e odiar.

Para demonstrar toda a ira da ninfa, o compositor utilizou o *stilo concitato*, como já foi demonstrado anteriormente. É interessante notar que este trecho reflete também a fábula de Ovídio, em que Polifemo afirma “A tua ira é mais cruel que o raio” (OVIDIO, 2007, v.858).

Além dessa afronta de Galateia, o ciclope, em diversos momentos, é tratado de forma caricata pelos próprios personagens populares, em especial pelos *graciosos*.

*TISBE  
Está el Gigante, por cierto,  
para tarasca barbuda,  
hecho un ángel del Infierno.*

TISBE  
Está o Gigante, certamente,  
mais para uma tarasca barbuda,  
feito um anjo do Inferno.

Polifemo, que antes era temido pela população de Trinacria, passa a ser ridicularizado pela mesma, como pode ser verificado na passagem acima. É ainda possível, atribuir uma dualidade ao caráter do personagem, quando Tisbe refere-se ao mesmo como “anjo do Inferno”. O gigante, ao chegar a Trinacria, promete ser capaz de realizar qualquer façanha, através de atos simples, descreve-se como possuidor de uma grandeza inconcebível para a população e ainda afirma que os libertará da prisão, que nada mais é que o reinado de amor de Galateia. Entretanto, o seu comportamento, causador de medo, combinado à sua figura grotesca, demonstra o inverso – assim como o saque das igrejas do litoral espanhol, por parte das frotas anglo-holandesas. Através dessa metáfora, reforça-se também a alusão ao caráter herege dada à causa dos Habsburgos pelos Bourbons.

A associação do gigante à Tarasca, por sua vez, possui outro papel importante na propaganda de Felipe V. De acordo com a crença popular, a Tarasca era um monstro mitológico bastante temido, que devastava qualquer lugar pelo que passava. Era descrito como um dragão, com seis patas curtas, semelhantes às de um urso, com o torso parecido ao de um boi, com carapaça de tartaruga e uma cauda escamosa. A cabeça seria a de um leão com orelhas

de cavalo, com uma expressão desagradável. Era bastante comum a representação desta criatura durante as festas de Corpus Christi, já que a mesma teria sido derrotada por Santa Marta, que, por ter destruído o ser, conquistou muitos fiéis e libertou a população do mesmo, ou seja, papel semelhante ao exercido por Galateia na peça, com relação à Polifemo, logo de Felipe V contra o representante Habsburgo.

O único momento da peça em que Polifemo demonstra um gesto nobre é quando se curva a Galateia, mas mesmo assim é visto pelos demais personagens de maneira irônica e até mesmo bizarra, como já foi explicado anteriormente.

Em outras palavras, “Polifemo deixou de ser o monstruoso e temido ciclope do teatro cortesão de finais do século XVII, para se tornar um ser disforme, ridicularizado pelo dramaturgo e pelos próprios personagens em cena”<sup>292</sup> (BONMATI, 2011, p.94).

Deve-se ressaltar, por fim que, em plena Guerra de Sucessão, a propaganda política como meio de exaltação ao novo rei era fundamental para estabelecer um reinado duradouro e aceito pela população. Felipe V, sendo neto do monarca francês, o maior exemplo de absolutismo na Europa no período, deveria demonstrar todo esse poderio. Como afirma Castro,

Luis XIV queria na Espanha uma monarquia mais absoluta e centralizada, ao modo francês; (...) Tinha-se que começar colocando fim à etiqueta dos Austríacos, que mantinha o rei enclausurado e acessível somente aos grandes da Espanha; tinha-se que ressaltar seu prestígio, tornando-o visível ante a generalidade da nobreza e o povo; tinha-se que conseguir que o palácio tivesse um papel político de exaltação do soberano, como em Versalhes<sup>293</sup> (CASTRO, 2004, p.43).

A propaganda política foi um meio utilizado pelos dois pretendes ao trono, sempre buscando “legitimar os direitos e atuações de cada um, ao mesmo tempo em que buscava a desqualificação do inimigo”<sup>294</sup> (CALVO, 1988,

---

<sup>292</sup> *Polifemo ha pasado de ser el monstruoso y temido ciclope del teatro cortesano de finales del siglo XVII a un ser deforme, ridiculizado por el dramaturgo y por los propios personajes en escena.*

<sup>293</sup> *Luis XIV quería en España una monarquía más absoluta y centralizada, al modo de la francesa; (...) Había que empezar por poner fin a la etiqueta de los Austrias, que mantenía al rey enclaustrado y accesible únicamente a los grandes de España; había que resaltar su prestigio haciéndole visible ante la generalidad de la nobleza y el pueblo; había que conseguir que el palacio tuviera un papel político de exaltación del soberano, como en Versalles.*

<sup>294</sup> *legitimar los derechos y actuaciones de cada uno a la par que buscaba la descalificación del enemigo.*

p.49). Era fundamental, por um lado, exaltar a figura de Felipe V, por outro, passar uma imagem negativa do Arquiduque Carlos.

O teatro foi um meio bastante eficaz para propagar a imagem pretendida por Luis XIV para seu neto. Nesta zarzuela há tantos elementos de consagração a Felipe V, e, de propaganda política, encontradas de diferentes maneiras, como por exemplo, na caracterização dos personagens: Galateia, incorporando uma figura boa, amorosa e piedosa, representando Felipe V, enquanto Polifemo, assustador e orgulhoso, simulando o candidato austríaco ao trono.

Um dos elementos principais para a propaganda felipista, aqui apresentado, foi cunho religioso que a campanha adquiriu. A França e, especialmente, a Espanha, eram países católicos, com um grande domínio da igreja, diferentemente da Holanda e da Inglaterra, considerados pagãos devido ao repúdio desta religião, o que não deixa de ser um reflexo do caráter de Polifemo. Logo, ressaltar essa aversão ao catolicismo foi fundamental para a conquista da população, bem como para o êxito do Bourbon.

Musicalmente o papel retórico de alguns trechos, como o que é cantado por Ácis, advertindo para que não se desdenhe o poder do amor (Galateia - Felipe V). A repetição deste trecho tem a ver com a persuasão, e, metaforicamente tem um significado muito importante: que não se despreze o poder de Felipe V.

A incorporação de características típicas do teatro espanhol, como o casal de *graciosos*, comunicando-se através de seu modo de falar peculiar, apresentados juntamente com elementos muito comuns na ópera francesa: a glorificação do rei e de seus grandes feitos, como canta uma das nereidas e a presença do minueto ao final da peça<sup>295</sup>, ao invés do típico *baile*, além da predileção pelos temas mitológicos, que possuíam um papel fundamental para a representação política de um monarca, tanto na França, como na Espanha. Esta união foi essencial para comunicação direta com o povo e também com a nobreza.

Na realidade, a própria festa teatral era um evento propagandístico, através de toda sua riqueza, cenários, trajes, música e danças, o mesmo

---

<sup>295</sup> No final da zarzuela há a seguinte indicação "*Pasan las tramoyas y tomando sus puestos danzan un Minué*", ou seja, após a retirada do maquinário e cenário, dançam um Minueto.

atuava de maneira positiva no público, uma vez que “a grandeza da corte de Luis XIV seduzia a nobreza de Castilla, desejosa de imitar as festas de Versalhes no palácio madrilenho”<sup>296</sup> (CALVO, 1988, p.50).

---

<sup>296</sup> *la grandeza de la corte de Luis XIV seducía a la nobleza de Castilla, deseosa de emular las fiestas de Versalles en el alcázar madrileño*

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como o início do século XVIII foi um período transitório em termos políticos, através da troca da dinastia dos Habsburgos para os Bourbons, o mesmo ocorreu com a música e o teatro, afetando, conseqüentemente, os gêneros de teatro musical, em especial, a zarzuela.

Ao mesmo tempo em que existe uma sutil ruptura das antigas convenções espanholas, estabelecidas por Lope de Vega no âmbito da *comedia* e por Calderón de la Barca nas obras músico-teatrais, há uma predisposição para a adoção de formas italianas, bem como de convenções específicas da ópera.

Apesar do acolhimento de certas práticas do país vizinho, a música espanhola continuou a possuir suas próprias características, sendo sempre comandada pelos princípios da verossimilhança, que se manteve em voga até o século XIX. Isto significa que “os espanhóis adotaram o que convinha a eles - certos conceitos e formas musicais úteis - mas não começaram a escrever música em uma maneira totalmente italiana”<sup>297</sup> (STEIN, 1993, p.281-282). Por este motivo, encontra-se na zarzuela aqui estudada formas tipicamente italianas, como o recitativo (sempre em *endecasílabos* e *heptasílabos*) e a Ária da Capo, e também cenas características da ópera italiana, como a cena do lamento.

Por outro lado, muitos elementos comuns do teatro musical espanhol do século XVII continuam presentes em *Acis y Galatea*, como é o caso do *Cuatro Escénico*, presente na abertura das duas *jornadas*, os personagens-tipo, especialmente os *graciosos*, as formas espanholas, como as *seguidillas*, *tonadas*, o *canario* e ainda a mistura dos personagens que só falam (Dóris, Telemo, Tíndaro), com aqueles que cantam (Glauco e Coro - solistas) e os que cantam e falam (Galateia, Ácis, Momo, Tisbe e Polifemo).

A integração dos aspectos destas duas práticas torna a zarzuela o principal gênero de teatro musical na Espanha, relegando à ópera um papel secundário. Logo, a escolha desta forma é ideal para a celebração do

---

<sup>297</sup> *the Spaniards adopted what suited the – certain useful concepts and musical forms – but did not begin to write music in a wholly Italian manner.*

aniversário de Felipe V, pois também possui um significado simbólico, refletindo a primeira fase do reinado do monarca francês: ao mesmo tempo em que se percebe o respeito dos Bourbons em relação aos costumes e tradições do povo espanhol, insere-se aos poucos os gostos da corte.

O predomínio das partes musicais deixa de ser prerrogativa dos coros, como acontecia nas obras de Calderón de la Barca, em parceria com Juan Hidalgo, e passa a ser das monodias. O recitativo não é mais utilizado apenas para diálogos entre divindades e deuses mitológicos, mas também pelos personagens baixos, como é o caso de Momo e Tisbe nesta peça. Esta inclinação pela monodia torna-se popular no país e será responsável pela profissionalização de cantoras, que serão as chamadas *cantatrices*, na segunda metade do século XVIII.

A escolha do tema, por sua vez, não acontece ao acaso. Como foi observado, abordagens da fábula, narrando os amores de Polifemo, Galateia e Ácis estavam presentes nas mais diversas manifestações culturais, em toda a Europa. Na Espanha, não era diferente, o mesmo foi representado na poesia, em *comedias*, peças de corte e até mesmo em autos religiosos. Mais importante era a imagem do ciclope, explorada desde a Odisseia de Homero, como um bárbaro, que não preza os deuses (inclusive se comparando a Júpiter) e sem nenhum respeito à qualquer lei. Devido a toda esta caracterização negativa, a figura de Polifemo é retomada e adiciona-se a ela o grotesco e o ridículo.

Todo este desprezo pelo gigante é demonstrado através da ironia utilizada, especialmente, pelo casal de *graciosos*, mas também pelo tratamento musical que o caracteriza: canta apenas uma canção, bastante repetitiva e simples, típica de um personagem baixo. O que chama a atenção é que até mesmo esses personagens baixos, refletidos nos dois *graciosos*, cantam Árias da Capo, depreciando ainda mais o ciclope.

Ao mesmo tempo em que a figura de Polifemo possui uma conotação negativa, Galateia representa todas as boas virtudes, e através dos vários coros é constantemente enaltecida, sendo elevada a uma divindade, refletindo, desta maneira o monarca Bourbon. O fato da ninfa nunca ceder ao ciclope, pode ser lido como uma representação ou enaltecimento de Felipe V, que jamais se renderia aos Habsburgos.

Também o tratamento musical atribuído a Galateia é exatamente o contrário do que acontece com o gigante. Ela canta desde complexas Árias da Capo (demonstrando toda a sua fúria contra Polifemo em “*Cielos ha de ser el mar*”) a simples canções espanholas (como a *tonada* com Ácis no final da primeira *jornada*), além de comunicar-se através de recitativos ou da fala comum: todas estas eram também características desejáveis na construção da imagem de Felipe V, pois demonstrava que o mesmo era capaz de compreender e comunicar-se diretamente com o povo espanhol.

É interessante ressaltar que a luta de poder entre o ciclope e a ninfa, evidenciada no início da primeira *jornada*, reflete a disputa pelo trono espanhol entre o Arquiduque austríaco e Felipe V. Devido ao domínio do catolicismo na Espanha, a campanha do monarca francês adquire um forte cunho religioso, causado pela aliança estabelecida entre os austríacos com os ingleses e holandeses, que por sua vez, haviam rompido relações com o Papa e a Igreja Católica. Esta ideia é explorada pelo dramaturgo, através da caracterização de Polifemo, já estabelecida desde as versões clássicas do conto. Por esse motivo, muitas vezes os personagens referem-se ao mesmo como “*tarasca barbuda, ángel del infierno, demonio, monstruo, bárbaro, cruel tirano*”.

Para finalizar, deve-se acrescentar que nada nesta peça acontecia ao acaso: o local em que foi representada constituía uma forma de chamar atenção para a figura do rei, fazendo um imediato paralelo entre a cena no palco e a realidade; as atrizes interpretaram os personagens principais, como era usual no país, com exceção de Polifemo, interpretado por um ator, que provavelmente não possuía maiores conhecimentos musicais, com uma voz aguda, desvirtuando a ideia clássica da fábula.

*Acis y Galatea* representa uma das principais formas de propaganda política utilizada pela monarquia – o teatro – seguindo o exemplo dos espetáculos da corte francesa, responsáveis pela glorificação da figura de Luis XIV. Em suma, esta peça simboliza uma época transitória, em que a transmissão do sentido da palavra continuava sendo essencial, mas demonstra também que o teatro espanhol não estava alheio às práticas estrangeiras. As mudanças foram sendo absorvidas, mas sempre respeitando a cultura e os gostos hispânicos. O teatro, principal meio de manifestação da época,

continuou sendo um artifício crucial, utilizado para convencer e persuadir os espanhóis, lembrando o que Lope de Vega defendia:

*Por qué es espejo de la vida humana  
la comedia; qué bienes acarrea  
al joven o al anciano; qué otra cosa  
además de la gracia de sus sales,  
de sus cultas palabras y su limpia  
elocuencia traer puede, preguntas;  
en medio de sus chanzas qué cuestiones  
serias propone o entre alegres bromas  
qué asuntos transcendentales va mezclando.*  
(VEGA, 2006, v.377-385)

Porque é espelho da vida humana  
a *comedia*; que bens leva  
ao jovem ou ao ancião; que outra coisa  
além da graça de suas acuidades,  
de suas cultas palavras e sua limpa  
eloquência pode trazer, perguntas;  
em meio de suas brincadeiras que questões  
sérias propõe ou entre alegres gracejos  
que assuntos transcendentais vai mesclando.

## 7. REFERÊNCIAS

ALLEN, John J. *Los espacios teatrales*. In: HUERTA CALVO, Javier. **Historia del Teatro Español**. Madrid: Editorial Gredos S.A., 2003, p.629-653.

AMESCUA, Mira de, MONTALBÁN, Juan Perez de e CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Polifemo y Circe*. In: **Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca**. Madrid: Imprenta de la publicidade de D.M. Rivadenevra, 1850, p.389-404.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: **Os pensadores – volumen II**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p.443-471.

ASENSIO, María Asunción Flórez. **Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

BONMATI, María del Rosario Leal. *Edición, prólogo y notas*. In: CAÑIZARES, José de. **Acis y Galatea**. Madrid: Iberoamericana, 2011, p.15-146.

BUKOFZER, Manfred F. **Musica in the Baroque Era from Monteverdi to Bach**. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1947.

BUSSEY, William M. **French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770**. Michigan: UMI Research Press, 1980.

BIANCONI, Lorenzo. **Music in the seventeenth century**. English translation by Cambridge University. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Loa de Fortunas de Andromeda y Perseo*. In: LAMBEA, Mariano e JOSA, Lola. **La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p.82-85.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El Laurel de Apolo*. In: **Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca**. Madrid: Edición Domingo Garcia Morras, 1664, p.189-202.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La purpura de la rosa*. In: **Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca**. Madrid: Edición Domingo Garcia Morras, 1664, p.203-217.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El mayor encanto, amor**. Barcelona: Linkgua s.l, 2009.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Fineza contra fineza*. In: QUEROL, Miguel. **Música Barroca española: Teatro Musical de Calderón - estudio, transcripción y realización del acompañamiento**. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

CALVO, José. **La Guerra de Sucesión**. Madrid: Grupo Anaya S.A., 1988.

CAMARGO, Ignacio de. **Discurso theologico, sobre los teatros y comedias de este siglo: en que por todo genero de autoridades, en especial de os Santos Padres de la Iglesia, y Doctores Escolasticos, y por principios solidos de la Theologia, se resuelve con claridad la question, de si es, ò no, pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España**. Lisboa: Empreanta de Miguel Menescal, 1690.

CAÑIZARES, José e LITERES, Antonio. **Acis y Galatea – zarzuela en dos jornadas**. Madrid: ICCMU, 2002.

CASTRO, Concepción de. **A la sombra de Felipe V – José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)**. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Historia de la zarzuela - o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX**. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1934.

COVARRUBIAS, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006.

CRUZ CASADO, Antonio. *Secuelas de la "Fábula de Polifemo y Galatea": versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino*. In: **Criticón**, n.49. Toulouse, 1990, p.51-59.

CAPARRÓS, José Domínguez. **Diccionario de métrica española**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

FEIJÓO, Benito. **Theatro critico universal - tomo primero**. Madrid: Edición de D. Joaquín Ibarra, 1778.

FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo Caballero. *La música en el teatro clásico*. In: HUERTA CALVO, Javier. **Historia del Teatro Español**. Madrid: Editorial Gredos S.A., 2003, p.677-715.

FERNÁNDEZ, Emilio Palacios. *Noticia sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII*. In: LORENZO, Luciano Garcia. **Autoras y Actrices en la historia del teatro español**. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2000, p.82-131.

FERRER VALLS, Teresa. *Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega*. In: **Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega - Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro**. Almagro: Universidad de Castilla, 2003, p.191-212.

FERRER VALLS, Teresa. La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. In: **Calderón entre veras y**

**burlas - Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja.** Logroño: Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-160.

GACETA DE MADRID. **El rey ha dado Plaza de Alcalde al señor Don Pablo Diamantes.** Gaceta de Madrid, número 8, 20 de febrero de 1703, p.32.

GÓNGORA, Luis. **La Fábula de Polifemo y Galatea.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *Introducción.* In: CAÑIZARES, José e LITERES, Antonio. **Acis y Galatea – zarzuela en dos jornadas.** Madrid ICCMU, 2002.

GONZÁLEZ DE SALAS, Iusepe Antonio. **Nuevas ideas de la tragedia antigua, o ilustracion ultima al libro singular de poetica de Aristoteles.** Madrid: Emprenta de D. Antonio de Sancha, 1778.

GOLDMAN, Peter B. *Plays and their Audiences in the Eighteenth Century Spain: Notes on the Fortunes of a "Comedia" by Cañizares.* In: **Modern Language Studies**, Vol. 14, n.2, 1948, p. 53-68.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana.** Traducción de Francisco Payarols. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1981.

HOMERO. **ODISSEIA.** Introdução e notas por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.

HUERTA CALVO, Javier. *Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI.* In: HUERTA CALVO, Javier. **Historia del Teatro Español.** Madrid: Editorial Gredos S.A., 2003, p.303-316.

LÓPEZ-CALO, José. **Historia de la música española - siglo XVII.** Madrid: Alianza Editorial, 1983. 162

LOPEZ CANO, Rúben. **Música y Retórica en el Barroco.** México: UNAM, 2000.

MARROQUÍN, Lucía Diaz. *La nieve arder: retórica afetiva en el universo petrarquista de la zarzuela Acis y Galatea.* In: **Revista de Literatura.** Madrid: Consejo de Investegaciones Cientificas, 2004, p.431-464.

MATHER, Betty Bang. **Dance rhythms of the french baroque - A handbook performance.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigali guerreri e amorosi.** Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2007.

MORENO, Antonio Martín. **Historia de la musica española - Siglo XVIII.** Madrid: Alianza Editorial, 1985.

OVIDIO, Publius. **Metamorphoses**. Lisboa: Livros Cotovia e Paulo Farmhouse, 2007.

PELLICER, Casiano. **Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España**. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Lope de Vega. El Arte Nuevo y la Nueva Biografía*. In: ROMERALO, Antonio Sánchez. **Lope de Vega – el teatro I**. Madrid: Altea Taurus Alfaguara S.A., 1989, p.89-144.

PRADES, Juana de José. **Teoria sobre los personajes de la comedia nueva**. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 1963.

QUEROL, Miguel. **Música Barroca Española: Teatro Musical de Calderón - estudio, transcripción y realización del acompañamiento**. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

ROSAND, Ellen. *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*. In: **The Musical Quarterly**, Vol. 65, n. 3. Oxford: Oxford University Press, 1979, p.346-359.

ROSAND, Ellen. **Opera in Seventeenth-Century Venice: the creation of a genre**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SHERGOLD, N. D. e VAREY, J. E. **Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España**. London: Tamesis Books Limited, 1985.

SHERGOLD, N. D. e VAREY, J. E. **Teatros y Comedias en Madrid: 1687-1699 – estudio y documentos**. London: Tamesis Books Limited, 1979

STEIN, LOUISE K. **Songs of mortals, dialogues of gods - Music and Theatre in the Seventeenth-Century Spain**. New York: Oxford University Press Inc., 1993.

STEIN, K. Louise. *Opera and the Spanish Political Agenda*. In **Acta Musicologica**, vol. 63, fasc. 2. International Musicological Society, 1991, p.125-167.

SUBIRÁ, José. *El "cuatro" escénico español*. In: **Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés**. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p.895-921.

VAN ORDEN, Kate. **Music, Discipline, and Arms in early modern France**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

VAREY, J. E. e DAVIS, Charles. **Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706 - 1719 - estudios y documentos**. London: Tamesis Book Limited, 1992.

VEGA, Lope de. **El arte nuevo de hacer comedias**. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

VEGA, Lope de. *La Selva sin amor*. In: VEGA, Lope de. **Laurel de Apolo con otras rimas**. Madrid: Edición Iuan Goncalez, 1630.

VEGA, Lope de. *La circe*. In: VEGA, Lope de. **Obras Poéticas**. Madrid: Editora Planeta, 1983.