

La recepción de *Met.* 13,750-897 en libretos de ópera*

Reception of *Met.* 13,750-897 in Opera Librettos

M^a Consuelo Álvarez
Universidad de Murcia
calvarez@um.es

Rosa M^a Iglesias
Universidad de Murcia
iglesias@um.es

RESUMEN

El influjo de las *Metamorfosis* de Ovidio en los dramas profanos de las diferentes cortes italianas del cuatrocientos y quinientos marca el camino para el nacimiento de la ópera en Italia. Los dramas musicales inician su andadura con argumentos ovidianos que seguirán captando el interés de compositores y libretistas a lo largo la historia de la ópera. En este artículo se analiza cómo el triángulo amoroso formado por Acis, Galatea y Polifemo, leyenda de creación ovidiana, ejerce su influencia en la ópera. Tras el análisis mitográfico de los personajes, las autoras estudian la adaptación de *Met.* 13,750-897 en tres dramas musicales: la *pastoral héroïque* de Lully-Campistron, la zarzuela de Literes-Cañiza-

SUMMARY

The influence of Ovid's *Metamorphoses* in secular dramas of several Italian courts of the 15th and 16th centuries paves the way for the birth of opera in Italy. The themes of the first musical dramas draw their inspiration from Ovid's *Metamorphoses*; since then, the Ovidian arguments have continued to attract the interest of composers and librettists throughout the history of opera. This article examines the adaptation of the love triangle between Acis, Galatea and Polyphemus, a legend created by Ovid, into opera. After a mythographic analysis of the characters, the authors analyze the adaptation of *Met.* 13,750-897 in three musical dramas: the *pastoral héroïque* by Lully-Campistron, the zar-

* Este trabajo nació y se desarrolló al amparo de los proyectos FS00441/PI/04 y PI 08846/PHCS/08, así como HUM 2005-01424 y FFI2008-03346, subvencionados respectivamente por la Fundación Séneca de la CARM y por la DGICYT. Surge de la participación con "Los mitos ovidianos en la ópera" en el ciclo *Ópera abierta* de la Universidad de Murcia (marzo de 2006), al que fuimos invitadas a participar por su director, J.A. Clemente Buhlal. El primer esbozo fue completándose y dio lugar a la Ponencia Plenaria por invitación "De la narratio épica a los libretos de ópera" en el V Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Cádiz, octubre de 2006), a las conferencias por invitación "Amantes y monstruos de Ovidio a John Gay", en el ciclo *Metamorfosis y transformación en la mitología clásica. Su pervivencia en el arte y en la literatura* (Universidad de León, septiembre de 2008) y "Ópera y Mitología: un triángulo ovidiano", en *El Mundo Clásico en la Ópera* (UNED, Ávila, julio de 2010).

res y la *masque* de Händel-Gay. El detallado análisis comparativo de los diferentes libretos y el original ovidiano permite inferir la fidelidad y/o libertad de los libretistas con respecto al modelo así como detectar cómo se trasluce el influjo de otros pasajes de la epopeya latina.

zuela by Literes-Cañizares and the *masque* by Handel-Gay. The detailed comparative analysis of the different librettos with the *Metamorphoses* demonstrates the writers' fidelity to, or free adaptation from, their source. At the same time, the paper aims to detect the influence of other passages of this Ovidian epos on these works.

PALABRAS CLAVE

Ovidio. Acis. Polifemo. Galatea. Mitografía. Ópera.

KEY WORDS

Ovid. Acis. Polyphemus. Galatea. Mythography. Opera.

ÍNDICE

Preámbulo || Polifemo, Galatea y Acis | Estudio mitográfico de los personajes | En la ópera europea || Recepción del episodio ovidiano en tres libretos | *Acis et Galatée* de Lully-Campistron | *Acis y Galatea* de Literes-Cañizares | *Acis and Galatea* de Händel-Gay || Conclusión.

PREÁMBULO

Uno de los factores que más coadyuvó al conocimiento y divulgación de la literatura e historia de la Antigüedad, en la Italia de fines del Cuatrocientos y en el Quinientos¹, fueron las fiestas de corte en las que se representaban fábulas mitológicas e históricas y divertimentos musicados que desembocaron en la creación de la ópera: género musical que a lo largo de su desarrollo se sirve de unos libretos abastecidos en su mayoría de argumentos extraídos de la mitología clásica por excelencia, es decir, la conformada por los mitos y leyendas griegos y los menos numerosos, pero en modo alguno desdeñables romanos. Dado que buena parte de la mitología griega ha llegado hasta nosotros a través de compendios y sobre todo de reelaboraciones poéticas romanas, las obras de Virgilio u Ovidio contribuyeron a la profusión de temas míticos en la incipiente ópera. Tanto es así que, como sabe todo el que se acerque a la historia del género, los primeros resultados de las inquietudes de la *Camerata Musicale Fiorentina*² fueron la pastoral *Dafne*, musicada por Corsi (1561-1602), Caccini (1546-1618) y Peri (1561-1633)³, con libreto de Rinuccini (1562-

¹ Cf. IGLESIAS-ÁLVAREZ (2007).

² Para los datos sobre compositores y obras remitimos a ÁLVAREZ-IGLESIAS (2007), con la bibliografía allí citada. Imprescindible es el monumental diccionario editado por SADIE (2001).

³ Cf. CARTER (1978-1979).

1621)⁴, y la *Euridice* de Pieri y Rinuccini de 1600⁵, inspirada en la *Fabula di Orfeo* de Poliziano (1454-1494). Esta ópera, la más antigua que ha sobrevivido completa, se representó en el palacio Pitti con motivo de las bodas, por poderes, de Maria d' Medici con Henri IV. Tales esponsales fueron igualmente celebrados en el palacio de los Uffizi con la ópera en cinco actos *Il rapimento di Cefalo* de Caccini y otros, a petición del gran duque de Toscana: la música se ha perdido en buena parte, pero no así el libreto del genovés Chiabrera, que reescribe la primera parte de la leyenda de Céfalo, basándose en Ovidio.

No es extraño que en tal época estas primeras óperas procedieran de argumentos extraídos de las *Metamorfosis* de Ovidio⁶: el siglo XVI puede ser llamado con todo merecimiento la *aetas Metamorphoseon*, pues el poema ovidiano ya se podía leer en traducciones al italiano. La primera de ellas la publicó en 1522 en octava rima Niccolò degli Agostini, si bien se trata de una reescritura en verso del *Ovidio Metamorphoseos vulgare* de Giovanni dei Bonsignori, de 1497, que se basaba a su vez no en el original latino de Ovidio, sino en la paráfrasis exegética en latín de Giovanni del Virgilio de 1321-1322. Mucho más importante fue la de Giovanni Andrea dell' Anguillara también en octava rima, aparecida en 1561⁷.

No es momento ni ocasión de desgranar aquí todo el caudal de óperas, ballets, pastorales, serenatas, etc., que conocerán las cortes italianas de los siglos XVII y XVIII y cuyos títulos evocan la influencia directa, o a través de intermediarios, de las *Metamorfosis*. Digamos que la última ópera de tema ovidiano de la que tenemos constancia es *Amor d'un ombra e gelosia d'un aura*, drama musical de Domenico Scarlatti (1685-1757) con libreto de Carlo Segismondo Capeci, estrenada en Roma en 1714.

En Francia, la poesía galante del siglo XVII fue muy sensible al influjo de la producción amatoria de Ovidio, pero siguen siendo las *Metamorfosis*, sin

⁴ Sobre este libretista véase HANNING (1973) y TOMLINSON (1975).

⁵ Para la fortuna de la leyenda de Orfeo y Eurídice, cf. KAPP (1998).

⁶ No obstante, no es de total inspiración ovidiana la considerada primera ópera, verdadero punto de partida de la composición operística moderna y que sigue representándose hasta nuestros días: la *Favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643) con libreto de Alessandro Striggio hijo (ca. 1573-1630), estrenada en 1607 en la Academia degli Invaghiti de Mantua (actual sede de la Academia Vergiliana). Fue un encargo de Francesco Gonzaga, conde de Mantua, para celebrar su boda con Margarita di Savoia, pues, tras haber asistido al estreno de la *Euridice* de Peri, deseaba que en su corte se conociera ese tipo de representación escénica. Un análisis detallado se encuentra en el clásico libro de PIRROTTA-POVOLEDO (1969).

⁷ Para el influjo de Ovidio en Italia pueden verse, entre otros, LASCU (1959) 79-112; GUTHMÜLLER (1981), (1986) y (1997); ÁLVAREZ-IGLESIAS (2011¹⁰) 119 ss., con la bibliografía allí citada.

duda gracias a las traducciones de Nicolas Renouard (1619, 1^a edición ilustrada), Pierre de Ryer (1660²) y Thomas Corneille (1658), la obra de mayor eco, como se deduce de los *Acis et Galatée*, *Adonis* y *Philémon et Baucis* de Jean de La Fontaine⁸ (1621-1695), del drama mitológico *Andromède* de Pierre Corneille (1606-1684), de las tragedias de Jean Racine (1639-1699) —por más que se diga que se inspiran fundamentalmente en la tragedia clásica⁹— o de las comedias de Molière (1622-1673). No debe extrañarnos, pues, que la ópera francesa desde sus inicios extrajera también sus temas de la obra ovidiana. No obstante, la primera ópera que se representó en Francia fue en 1646 en lengua italiana, con autores, músicos e intérpretes italianos hechos venir expresamente por Mazzarino para el estreno en el Palais Royal: fue la tragicomedia para música *L'Orfeo* de Luigi Rossi (1598-1652) con libreto de Francesco Buti (1604-1682), secretario del Cardenal Barberini¹⁰; su italianismo, la excesiva longitud y las numerosas reposiciones debidas al éxito de la obra indujeron a los enemigos del Cardenal a acusarlo de dilapidar fondos públicos. Tal vez esa sea la razón de que en lo sucesivo fueran autores franceses los que experimentaran este nuevo género dramático-musical¹¹.

En 1650 se compuso, pero no llegó a representarse, la considerada primera “ópera cómica”, la pastoral *Les amours d'Apollon et Daphné*, cuyo autor Charles C. Dassoucy (1605-1677), bien conocido por sus amores y desamores con Cyrano de Bergerac y por su vida disoluta, había compuesto también, entre otros poemas burlescos inspirados en autores clásicos, *L'Ovide en belle humeur*. Pero la ópera en Francia no conoció su primer gran éxito hasta 1671 con la *Pomone* de Robert Cambert (1628-1677), pastoral “ovidiana” en cinco actos con libreto de Pierre Perrin, estrenada en el Teatro del Jeu du Paume para la inauguración de la Académie Royal de l'Opéra. Pero, indudablemente, fue el *tandem* Jean-Baptiste Lully/Philippe Quinault¹² el que dio forma a la gran ópera francesa.

Nada diremos del surgimiento de la ópera en las restantes cortes europeas puesto que, como es sabido, los dos grandes pilares de la ópera son la barroca francesa y la barroca italiana, sino que pasaremos a centrarnos en la recepción

⁸ Para la deuda de La Fontaine con Ovidio, véase COLTON (1996).

⁹ Cf. ELLIOT (1960).

¹⁰ Cf. KLAPER-SCOTTI (2005) y (2006), KLAPPER (2009). Sigue siendo una obra fundamental la monografía de PRUNIÈRE (1913).

¹¹ Véase POWELL (2000).

¹² Acerca del compositor, cf. HEYER (1989) y (2000), con la bibliografía allí recogida; DE LA GORCE (2002). Sobre el libretista, véase especialmente NORMAN (2001), quien años antes (1983) había tratado ya de la tragedia lírica de Lully y Quinault.

de un argumento genuinamente ovidiano, el triángulo amoroso formado por Polifemo, Galatea y Acis, en libretos de ópera.

POLIFEMO, GALATEA Y ACIS

Sea cual sea el autor del libreto y el tipo de composición musical, la inspiración procede siempre de Ovidio, *Metamorfosis* 13,750-897, como todos —libretistas y estudiosos— indican de forma explícita. No podía ser de otro modo, pues es Ovidio el creador del triángulo amoroso y, por tanto, el primero que introdujo el personaje de Acis entre Polifemo y Galatea.

Estudio mitográfico de los personajes

Antes de Ovidio, Homero había presentado ya al sanguinario y bestial Cíclope de la *Odisea*, poseedor de abundante ganado, quien, burlado y cegado por Ulises, persigue a su enemigo lanzándole enormes rocas, apoyándose en un olivo que le hace las veces de cayado. Al personaje homérico le había dedicado un drama satírico Eurípides, *El Cíclope*, insistiendo en que era poco respetuoso para con los dioses y que estaba preocupado tan solo por los placeres de su cuerpo. Pero sería en otros géneros poéticos griegos en los que se describiera una “debilidad” de Polifemo: su amor no correspondido por Galatea, desde que un contemporáneo de Eurípides, Filoxeno de Citera, hablara del Cíclope enamorado antes de su encuentro con Ulises, tema recogido sobre todo por los poetas bucólicos y engrandecido especialmente por Teócrito en su *Idilio* 11; un amor que será reescrito por Virgilio en la *Bucólica* 2, pero con otros protagonistas: Coridón el enamorado y Alexis el esquivo. Muy conocidas e imitadas por Virgilio y Ovidio son las palabras que Teócrito pone en boca de Polifemo, quien se muestra como un simple pastor enamorado, cuya pasión le hace olvidar la vigilancia de su grey. Poco éxito tuvieron en la tradición unos amores correspondidos entre el Cíclope y la Nereida, por más que en Apiano (*Ill.* 3,1) se diga que fruto de ese amor nacieron Celto, Ilirio y Galas (epónimos de los celtas, ilirios y galátas respectivamente), versión recogida en el siglo XVI por Natale Conti (*Myth.* 9,8), si bien su difusión siguió siendo escasa.

Ovidio, imitando, recreando e incluso parodiando a sus antecesores, presta su voz en un bellissimo relato heterodiegético¹³ a Galatea, quien refiere sus amores a Escila que, por cierto, será también protagonista de otro triángulo amoroso inventado igualmente por el poeta. Ovidio, primer narrador, ha dicho (13,735-737) que Escila frecuentaba los grupos de ninfas para contarles cómo se había burlado de sus numerosos pretendientes; Galatea, segundo narrador, mientras deja que Escila la acicale, informa (13,738-745) de cómo ella, pese a su alcurnia, hija de Nereo y de Doris, solo ha podido burlar a un enamorado, nada acorde con su belleza, y encima ha debido sufrir la pérdida de su amado. Así introduce Ovidio el triángulo: en oposición a su inventada Escila, que se jacta de desdeñar caprichosamente a sus amantes de igual condición, Galatea deja entrever que lo que va a narrar tendrá un triste final para ella.

Cuenta (13,750-767) que estaba tiernamente enamorada de Acis, hijo de Fauno y de una ninfa hija del Simeto, quien correspondía a su amor, y que a su vez ella era motivo de la pasión de Polifemo quien, hasta entonces descuidado, se ocupa de su arreglo personal. Continúa refiriendo Galatea (13,780-788) que, subiéndose el Cíclope a una colina, con la ayuda de un pino (no un olivo, como en Homero) que le hace las veces de bastón y acompañado de su flauta, entona sus penas de amor, que los jóvenes escuchan escondidos en una cueva. La propia ninfa presta su voz al canto de Polifemo y, como tantas otras veces, Ovidio dice que alguien dice que otro dice, es decir, traduce en código narrativo una representación escénica dialogada. El canto de lamento se puede estructurar de la forma siguiente: Galatea, cuya belleza supera todas las maravillas del entorno bucólico familiar al Cíclope, no lo ama (13,789-809); él es un buen partido: enumera sus bienes, que pone a disposición de la muchacha (13,810-839); su figura, repulsiva para todos, es en su opinión agradable (13,840-853); despreciador de todo por su linaje y tamaño, ha sucumbido ante Galatea (13,854-858); pero emite una amenaza: soportaría el desprecio si no existiera Acis, al que está dispuesto a destruir (13,859-869). Refiere Galatea que Polifemo, al terminar de hablar, vagabundea inquieto y descubre a los amantes y los amenaza (13,873-876). En rápida sucesión de acontecimientos Galatea se lanza al mar, Acis echa a correr pidiendo ayuda y Polifemo arroja sobre él un enorme peñasco que lo mata (13,878-884). Galatea, y así finalizan sus cuitas ante Escila (13,885-898), cuenta que consiguió que su amante, aunque perdido para ella, se transformase en un río.

¹³ A fin de evitar las repeticiones al comparar los libretos estudiados con el texto ovidiano, en Apéndice reproducimos *Met.* 13,735-897, según la edición teubneriana de ANDERSON (1991), base de la traducción de 1995 de ÁLVAREZ-IGLESIAS (2011¹⁰) 694-701.

Este idilio ovidiano, esta *narratio* épica provee a los libretistas de escenografía, ambientes y diálogos que les permiten construir un drama, pues con su alusividad proporcionan datos suficientes para crear unos prolegómenos de la acción llenos de reuniones de ninfas y pastores, con lo que el diálogo narrado se convierte así en *actio* teatral. Los tres personajes entran dentro de lo que era la tipología de las óperas renacentistas y barrocas: pastores y ninfas que viven amores y desamores en un escenario que permite el ballet.

Conocemos al menos ocho óperas y una zarzuela con este tema¹⁴. Nos centraremos en tres de ellas, las óperas de Lully y Händel y la zarzuela de Literes, pero antes daremos unas pinceladas sobre las restantes.

En la ópera europea

En Italia, bien entrado el seiscientos, para homenajear a un Barberini, *il castrato* Loreto Vittori (1600-1670) compuso letra y música de *La Galatea*, que fue escenificada en Nápoles en 1644 y en la que se cantaban las vicisitudes de Acis, Galatea y Polifemo, precedidas del prólogo pronunciado por Neptuno, y como personajes secundarios aparecían Cloris, Venus, Amor, Eco, Sátiros, Pastores y un Coro de Tritones. Es esta una ópera que podríamos considerar precedente de la *serenata a tre* que, titulada *Acis, Galatea e Polifemo*, fue el primer contacto de Händel en 1708 con este triángulo ovidiano; el libretista fue Nicola Giuvo, secretario particular de Tolomeo Severio Gallio, duque de Alvito, cuya boda con Beatrice Sanseverino se celebraba entonces.

En Francia en 1678 Marc-Antoine Charpentier dio la forma de pastoral a uno de sus primeros trabajos: *Les amours d'Acis et de Galatée*.

En Alemania, Giovanni Battista Bononcini compuso, con libreto de Attilio Ariosti, un *Polifemo*, ópera pastoral en un acto, representada en 1702 en el Teatro de Litzenburg (actual Charlottenburg), como homenaje a Sofía Carlota, esposa de Federico I, en la que se cantan no solo los amores de Polifemo, Galatea y Acis, sino también los de Circe, Glauco y Escila. También Joseph Haydn (1732-1809) compuso un *Acide*, fiesta teatral en 13 escenas, con libreto de Giovanni Migliavacca, del que tan solo se conserva la obertura y unas pocas arias.

En 1735 en Haymarket, aprovechando el éxito de la obra de Händel que analizaremos *infra*, se representó ante la nobleza un *Polifemo* del gran maestro

¹⁴ No tenemos noticia de que se haya hecho un estudio específico de los libretos que tienen como argumento el triángulo ovidiano. No fueron objeto de ninguna aportación en el Congreso de Tours, cuyas Actas estan recogidas en QUETIN-GIER (2007). Para más información, véanse las *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* de la Universidad de Bamberg.

de *castrati* Nicola Porpora (1686-1768), con libreto de Paolo Antonio Rolli (1687-1765): una prueba de la presencia de autores e intérpretes italianos en Londres, pues los dos *castrati* más importantes del momento —Farinelli y Senesino— tuvieron a su cargo, respectivamente, los papeles de Acis y Ulises, lo que indica que los autores no prescindían del héroe homérico, por más que no desempeñara papel alguno en el triángulo ovidiano.

RECEPCIÓN DEL EPISODIO OVIDIANO
EN TRES LIBRETOS

Acis et Galatée de Lully-Campistron

Acis et Galatée es la última composición para la escena de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) quien, a pesar de haber nacido en Florencia, muy pronto se convirtió en el dueño de la escena parisina¹⁵. Desde que en 1673 creara, con la colaboración del libretista Quinault, la *tragedie en musique*, había puesto todo su empeño en complacer al rey de Francia Luis XIV; pero en 1686 ya no contaba con las simpatías del Rey Sol quien, influido por Madame de Maintenont, juzgaba excesivamente libertinas las costumbres del músico. Las mismas razones llevaron al poeta Quinault a no seguir colaborando con el compositor.

Dada la devoción que sentía por el Rey Sol, Lully aceptó de muy buen grado el encargo de Louis Joseph, Duque de Vendôme y Mariscal de Francia, para componer un entretenimiento en honor del Gran Delfín¹⁶, al que el Duque había invitado a una cacería. La obra, aunque tuviera como destinatario al Delfín y no al rey, le permitía ensalzar la figura del Rey Sol. Para el libreto, el Duque de Vendôme contrató, por sugerencia de su maestro Racine, a Jean Galbert de Campistron (1656-1723), que aunque solo tenía treinta años era ya un escritor reconocido. Fruto del trabajo común fue *Acis et Galatée*, una *pastoral héroïque* (así llamada porque sus personajes son pastores y por desarrollarse en un universo mítico) que se estrenó en el castillo de Anet el 6 de septiembre de 1686, según consta en las múltiples ediciones y reediciones del libreto¹⁷.

¹⁵ Véanse los estudios citados en nota 12.

¹⁶ Luis de Francia (Fontainebleau 1661-Meudon 1711), hijo mayor de Luis XIV y de María Teresa de Austria y Borbón. Casado con Ana Cristina de Baviera, tuvo tres hijos, uno de los cuales sería el Duque de Anjou, más tarde Felipe V de España.

¹⁷ Basta consultar el catálogo de la BNF, cuya colección *Gallica* alberga varias ediciones digitalizadas. Por la comodidad de consulta y por ser copia de la versión del estreno, reproducimos como DE CAMPISTRON (1686) el texto de la edición digitalizada por Google con indicación de Acto, escena y

Organizada en tres actos, va precedida de un largo prólogo, en el que se alternan arias y partes musicadas para ballet, y en el que se celebra la gloria de Luis XIV, simbolizado por Apolo, en tanto que la diosa Diana recordaba a Diana de Poitiers, la primera habitante del castillo de Anet, así como su protección a la caza, que era la gran afición del Delfín.

En el Primer Acto los pastores Acis y Télemo se lamentan de ser despreciados por Galatea y Escila respectivamente. El nombre de Télemo lo toma Campistron del relato ovidiano, pero cambiando su papel, pues nada tiene que ver con el Télemo Eurímida que, en el diálogo que recuerda Galatea (13,770-775), había vaticinado a Polifemo que perdería la vista a manos de Ulises, profecía que ya estaba en Homero (*Od.* 9,508-516) y que en las *Metamorfosis* da pie para que el Cíclope confiese que el ojo se lo había arrebatado Galatea. Por otra parte, el libretista reviste a Galatea del desdén por los enamorados del que se jacta Escila en la epopeya latina.

El canto de Polifemo a Galatea, que Campistron no reproduce, está adaptado de modo casi imperceptible en las palabras de Acis del inicio de la escena tercera. También adapta a los cantos de amor de los pastores la afirmación del amor correspondido entre Acis y Galatea en *Metamorfosis*, un canto que se interrumpe con la aparición de Polifemo, cuya llegada viene anunciada por la orquesta. Se muestra amenazador y seguro del pánico que provoca, hasta que ve a Galatea (Act. I, esc. 7ª, 10):

Est-il quelque anstre affreux où ma fureur extrême
Ne les aille chercher?
Allons, courons punir leur fuite.
Mais, je vois Galatée, & mon âme interdite
Perd toute sa fureur.
Je me sens agité de trouble & de terreur.

Polifemo confiesa su amor a la Nereida, a la vez que presenta sus credenciales: su genealogía y su poder, eco de *Met.* 13,854-857 y de los versos del canto amoroso que le preceden. Como demostración de su amor, hará que sus súbditos le rindan pleitesía. Al contrario que en Ovidio, Galatea no lo desdeña, sino que le hace creer que aceptará el homenaje que él le va a preparar, aunque su única intención es alejarlo para que los pastores se salven. Así finaliza el Acto Primero.

página. Aunque no indica lugar ni editor, creemos que es la recogida por SCHELTE (1701) en su volumen tercero.

El Segundo Acto se inicia con un diálogo en el que el pastor Acis le reprocha a la Nereida que acuda a la fiesta de Polifemo y le comunica que con su acción ella le conduce a la muerte. En esta Escena Primera, ante las preguntas de Galatea, expone su decisión (Act. II, esc. 1^a, 10):

Eh bien, apprenez donc que ma mort est certaine,
 Vous ne jouirez plus de mes tendres regrets,
 En terminant mes jours, je finiray ma peine.

Palabras que son deudoras de las también ovidianas, pero que no pertenecen al episodio del libro 13, sino que son las que dirige el desdenado Ifis a la cruel Anaxárete en *Met.* 14,718-728. Y continúa diciendo que ha decidido buscar la muerte enfrentándose a su rival (*ibid.*):

Je braverai le géant furieux
 Qui me ravit tout que j'aime.
 J'iray troubler ses yeux, & l'attaquer luy-même,
 Content de succomber sous sa fureur extrême
 Et de verser tout mon sang à vos yeux.
 Ecoutez mes tristes adieux:
 Je vous laisse, je pars, je cour à mon supplice,
 Ce n'est que pour la mort que je forme des vœux.

El pasaje constituye una inversión de las amenazas que el Cíclope profiere contra Acis en *Met.* 13,865-866, combinadas con la hazaña de Ulises cegando al monstruo. Y acaba con otra adaptación de las palabras de Ifis (*ibid.*):

Agréez seulement ce dernier sacrifice
 D'un coeur toujours fidèle & toujours malheureux.

Pero, en contraste con la actitud de Anaxárete, la decisión de Acis de morir vence por completo a Galatea, que confiesa su amor y declara que el desdén se debía al deseo de mantener alejado el furor vengativo de Polifemo.

El amor compartido de Acis y Galatea mueve a Télemo a solicitar de Escila un comportamiento similar al de su amiga. Campistron demuestra ser muy buen conocedor del texto de *Metamorfosis*, porque en la Escena Segunda pone en boca de Escila lo siguiente (Act. II, esc. 2^a, 27):

Je fuis l'amour, je méprise ses loix,
 Quittez une entreprise vaine.

Se trata, pues, de un nuevo eco de la jactancia de la Escila ovidiana y de sus desdenes (*Met.* 13,735-737). Pero además, sabedor de que Télemo era en la tradición mitográfica un adivino, hace que su Télemo pastor profetice a Escila su ulterior transformación (*ibid.*):

Cependant redoutez la vengeance des Dieux,
 Ils me font pressentir le sort qui vous menace;
 Ils éteindront ce feu qui brille dans vos yeux,
 Ils rendront vos attraits sans douceur & sans grâce.
 Que dis-je? ils changeront ces riches dons des Cieux
 En des marques de leur colere,
 Et vous serez un jour, par ce retour severe,
 L'objet le plus funeste & le plus odieux.

No obstante, están ausentes los detalles de tal cambio, que leemos en *Met.* 13,730-734 y 14,59-67, y silencia lo que narra Ovidio y solo él (*Met.* 14,55-58): que sea provocado por los celos de Circe.

En la Escena Cuarta, Acis y Galatea hablan de su próxima boda, a la que Nereo da su bendición y que tendrá lugar en el templo de Juno, lo que constituye una gran innovación con respecto al modelo, pues no se reúnen en ninguna cueva, sino que acudirán a casarse a un templo. Quizás en ello haya un reflejo de toda la tradición cristiana, que hace que los amores deban ser santificados en una iglesia. Recuérdese el caso de *Romeo y Julieta*, en el que la acción ovidiana de reunirse Píramo y Tisbe en un lugar en las afueras de la ciudad se transforma en la boda en una cripta con un fraile cómplice que la oficia.

El diálogo de los jóvenes queda interrumpido por el sonido del caramillo de Polifemo que anuncia su inminente aparición y que da lugar a la Escena Sexta. El Cíclope, que, secundado por el coro, canta el triunfo del amor, desconocedor de los sentimientos de los jóvenes, sigue preparando la fiesta en honor de Galatea, con la que entabla un diálogo y le declara su pasión de una forma mucho más breve que el canto teocriteo y ovidiano (Act. II, esc. 7^a, 31):

Chaque moment me tuë, & redouble mes feux,
 Je ne puis plus souffrir l'ardeur qui me dévore.
 Hâtez-vous de me rendre heureux!
 Voulez-vous accabler un coeur qui vous adore?

Al contrario que en Ovidio, tampoco ahora Galatea lo desprecia, sino que se escuda en el consentimiento de Nereo, lo que da esperanzas a Polifemo, pues

sabe que su poder y lo peligroso de su enfado serán razones suficientes ante Nereo, con lo que finaliza el Segundo Acto (Act. II, esc. 7^a, 32):

Ma demande sera suivie
 D'un prompt consentement.
 Pour hâter mon bonheur je vais tout entreprendre;
 Vôtre père connoît ma force & mon pouvoir,
 Et sçait trop ce qu'on doit attendre
 D'un amant tel que moy réduit au desespoir.

El Tercer Acto sigue más de cerca la acción ovidiana, pero con matizaciones. Polifemo descubre a los jóvenes en la escena de boda y emite sus amenazas (Act. III, esc. 3^a, 34-35):

Que voy-je? quel objet pour un Amant jaloux?
 L'ingrate Galatée & le Berger qu'elle aime?
 Tu mourras, téméraire; & Jupiter luy-même
 Ne sçauroit dérober ta tête à mon courroux.

Ante tal situación, Galatea pide a Acis que huya, reacción que el joven tiene espontáneamente en Ovidio (*Met.* 13,879). Polifemo, solo en escena, ante la posibilidad de que Júpiter sea el protector de los amantes, se muestra como el despreciador que conocemos en la tradición, y que está en *Met.* 13,857: lo considera inferior a él (Act. III, esc. 5^a, 36):

Quel chemin ont-ils pris, ces Amans trop heureux?
 Sans doute Jupiter s'intéresse pour eux.
 Qu'il se montre, ce Dieu que l'Univers revere,
 C'est un objet digne de ma colere.
 Je l'attends. Mais el craint de paroistre à mes yeux
 Et croit braver ma rage enfermé dans les Cieux.

E incluso pretende, superando el atrevimiento de los Gigantes míticos, alcanzar el cielo en solitario (*ibid.*):

J'y monteray malgré l'effort de son tonnerre,
 J'entasseray ces monts pour aller jusqu'à luy
 Et feray plus trembler tout l'Olympe aujourd'huy
 Que ne firent jadis les enfants de la terre.

El Cíclope vuelve su atención a Acis y, de modo muy similar al modelo (*Met.* 13,863-866), lo amenaza (*ibid.*):

Qu'il soit anéanty par un seul de mes coups,
Que sa mort soit enfin si triste & si funeste
Que de tout son bonheur je ne sois plus jaloux!

Los intentos de Galatea de que su amado huya son vanos, pues Acis muere. Campistron desarrolla lo que el relato ovidiano de la Nereida deja entrever pero no describe: que Polifemo se complace con la desgracia de su rival (*Act.* III, *esc.* 7^a, 37):

Il est mort, l'insolent! J'ay trompé son attente,
Je suis content puisque je suis vengé.
Ah! Quel plaisir pour un cœur outragé
Qu' une vengeance sanglante!

Por otra parte, Galatea, que como en Ovidio se ha refugiado en el mar ante la persecución del Cíclope, vuelve buscando a Acis y da rienda suelta a unos pensamientos que no están expresados en la narración ovidiana, pero que muy bien pueden deducirse del contexto: alegría de haber superado el temor y búsqueda del amante hasta que descubre la triste realidad. Para este largo recitativo de Galatea, Campistron se ha inspirado sin duda en el episodio ovidiano de Píramo y Tisbe, ya que en la escena octava, además de reflejar las inquietudes de Tisbe (*Met.* 4,128-136), también evoca el tenor del sentimiento de culpa de Píramo (*Met.* 4,108-112) por haber dejado sola a su amada (*Act.* III, *esc.* 8^a, 39):

Les Rochers renversez, & la Terre sanglante
M'assurent le malheur que mon cœur m'a prédit.

Palabras que se mezclan con una reflexión similar a la que expresa Ínaco en *Met.* 1,661-663: la desdicha que para un dios que sufre una desgracia es no poder compartir la muerte con los humanos (*ibid.*):

Hereux mortels! dans de pareils malheurs
L'espoir de la mort vous reste.

Galatea se debate entre la venganza y la súplica y se decide por esta última. Y ahora, ampliando a Ovidio (*Met.* 13,885-886), Campistron la hace decir (*ibid.*, 39-40):

Puissants Divinitez,
 Genereuse Thetis, favorable Neptune!
 Si jusqu'à vous mes soupirs sont portez
 Faites cesser mon infortune.
 R'animez mon Amant, redonnez-luy le jour,
 Et, s'il se peut encor, augmentez son amour.

Como sabemos, tal petición es atendida en el poeta latino (*Met.* 13,885-898) sin que se detalle qué numen la concede, pero en la pastoral francesa es obra de Neptuno quien, evocando perfectamente *Ilíada* 15,190-191 (tal vez a través de *Met.* 2,291-292), les recuerda a las divinidades de las aguas por qué reina sobre ellas (Act. III, esc. 9^a, 40: "Vous que la Loy du sort soûmet à ma puisssance") y, haciendo uso de su potestad, resucita a Acis y lo convierte en río (Act. III, esc. 10^a, 41):

Que vôtre sang se change & devienne une eau pure,
 Dont l'agréable murmure
 Fasse naître dans tous les cœurs
 D'innocentes ardeurs!

El final feliz de la obra se diferencia del modelo: en Ovidio Galatea dice explícitamente que renuncia a seguir viéndolo, pero en el libreto de Campistron Acis y Galatea pueden seguir al menos viéndose y demostrándose su amor; y así expresan su alegría al unísono los enamorados (Act. III, esc. 11^a, 41):

Il m'est permis encore
 De revoir ce que j'adore

Según puede deducirse, para la pastoral *Acis et Galatée* Campistron ha utilizado como hipotexto la narración de Galatea del libro 13 de las *Metamorfosis*, pero la obra en su conjunto como paratexto. Su libreto, inferior según la crítica al que podría haber salido de la pluma de Quinault, fue muy potenciado por Lully, cuya música oponía el carácter galante y delicado de los pastores a la rusticidad de Polifemo, por otra parte el mejor papel para bajo de toda la producción de Lully. El compositor, además, supo utilizar la orquesta para sugerir los pasos y la flauta

del Cíclope, si bien con una cierta comicidad a la que se contraponen el dramatismo de todo el Acto Tercero, en especial el recitativo de Galatea de la Escena Séptima, que resalta el dolor de la ninfa sobre el fondo del movimiento de las aguas.

Acis y Galatea de *Literes-Cañizares*

Felipe V, para celebrar su vigesimoquinto cumpleaños, encargó a Antonio Literes (1673-1747) y a su libretista, el madrileño José de Cañizares (1676-1750), *Acis y Galatea*¹⁸, sin duda con la intención de emular la obra que Lully y Campistron habían compuesto en honor de su padre durante el reinado de su abuelo Luis XIV. Los autores concibieron la obra como una zarzuela en la que adoptaron las formas italianas del recitativo y “aria da capo” y le añadieron elementos propios del casticismo español, logrando una mezcla de fantasía y argumento ovidiano: además de los protagonistas de la leyenda, se recrean situaciones vividas por otros muchos personajes de la epopeya. Su estreno se remonta al 19 de diciembre de 1708, en el Coliseo del Buen Retiro, en Madrid¹⁹, el mismo año en que Händel estrenaba en Nápoles su *serenata a tre* sobre el mismo tema.

La obra está estructurada en dos Jornadas²⁰. Sus personajes tienen todos nombres del mito sin que su actuación tenga nada que ver con él. Los más cercanos son Momo, el dios humorista, que aparece como el “gracioso”, o el dios marino Glauco, que ha perdido su genealogía tradicional para convertirse en hermano de Galatea. Doris no es la madre de la Nereida y la “graciosa” pareja de Momo recibe el nombre de Tisbe. Hay en el séquito un Télemo, personaje muy secundario, que no tiene ni el papel tradicional del mito ni el de la ópera de Lully. Y lo mismo podemos decir de Tíndaro: es tan solo un nombre sonoro que nada tiene que ver con el marido de Leda.

La Primera Jornada comienza con la ira de Polifemo, quien al regresar a la isla de Trinacria, donde tiene asentada su residencia, comprueba que durante su ausencia los habitantes del lugar se han convertido al culto a Galatea, diosa marina de incomparable belleza. Airado por tal afrenta, amenaza con castigarlos a todos.

¹⁸ Cf. GONZÁLEZ MARÍN (2002) IX-X para el compositor, X-XI sobre el libreto, con abundante bibliografía. En cuanto al autor del texto, véase también EBERSOLE (1975).

¹⁹ Fue rescatada por el grupo *Al Ayre español* que dirige Eduardo López Banzo. A ellos pertenece una grabación de 2002 para el sello *Harmonia Mundi*.

²⁰ Reproducimos la edición crítica de GONZÁLEZ MARÍN (2002), XXXIII-XLIX.

Desde la primera acotación percibimos que esta zarzuela-farsa raya en la bufonada, pues describe del siguiente modo al Cíclope (XXXIII), en una parodia del olivo homérico y el pino ovidiano:

Polifemo, vestido de Cíclope, con jaquetilla de pieles, peluca grande sobre los hombros, tocado de plumas pardas y blancas y un árbol pequeño en la mano por bastón.

Para transmitir a su público que Polifemo era un ser de tamaño gigantesco, Cañizares hace que el propio Cíclope se llama a sí mismo “voraz hijo de la tierra” (Jorn. I, XXXIII) y que Télemo se dirija a él como “noble habitador de Flegra” (ibid.). Tal característica se repite a lo largo de la obra, pues Télemo le llama “gigante joven” (XXXIV) y, de manera más cómica, se dirigen a él como “su Gigantidez” Tisbe (XXXIV) y Momo (XXXVII). Eso no significa que el libretista desconozca su genealogía, pues en el primer gran monólogo de Polifemo indica la filiación tradicional desde Homero y reitera su aspecto gigantesco y su poder (XXXIII):

Hijo soy noble
del monarca que gobierna
el tripartido tridente
con que hiere el mar las tersas
repúblicas de sus aguas,
donde logra le obedezcan
marinas tropas de dioses.

Un vago recuerdo del Polifemo homérico (*Od.* 9,288-293) detectamos cuando el gracioso Momo le atribuye su canibalismo (XXXIV):

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
solo para asada es buena.

Molesto el Cíclope al oír un canto y enterado de que su autor es Acis enamorado de Galatea, decide matar a la joven. Los súbditos serviles respaldan la opinión de Polifemo y aconsejan a Acis que la olvide. El rechazo del joven pastor permite a Cañizares remedar *Met.* 13,873-897 y, mediante una bufa prolepsis de lo que será la furia del Cíclope, la huida y muerte de Acis, articular un diálogo inexistente en el modelo (XXXV):

POLIFEMO

Vivo yo, que si no viera
que a efecto de tu delirio
habla en ti tu inadvertencia,
en castigo de tu arrojo,
arrancando aquella peña
de su asiento...

ACIS

¡Ay de mí, triste!

POLIFEMO

... te sepultare con ella,
porque exprimido el adusto
peso de su corpulenta,
robusta máquina...

ACIS

Tente,
calla, calla, que ya tiembla
el espíritu y fallece,
pues, desatadas mis venas,
en líquido cristal bañan
las mismas flores que argentan.
Ya imagino que ese amago
es realidad.

A continuación parece recordar que también en Ovidio (*Met.* 13,744-745) Galatea anunciaba el triste final de su amado, aunque en la zarzuela hay una clara ironía, ya que Polifemo afirma no estar enamorado (*ibid.*):

POLIFEMO

En tu idea
frenesí tras frenesí
sucede, infeliz, alienta,
que siendo imposible que ame
yo, imposible es que suceda

ni castigar tu presagio
ni satisfacer mi ofensa.

Galatea desconoce el sentimiento que despierta en Acis, quien a su vez es amado por Doris, con la que había tenido una antigua relación; por su parte, Doris desdén a Glauco, hermano de Galatea. Enfadada porque su relación se ha roto, Doris devuelve a Acis el retrato que él le diera y que está dentro de una concha. Acis la arroja al mar, Glauco la encuentra y se la entrega a su hermana. Cuando Galatea la abre y ve el retrato de Acis, se enamora perdidamente de él, enamoramiento que es inmediatamente anterior a la llegada de Polifemo con la intención de matar a Galatea, lo que escucha Momo. Pero en el momento crucial el gigantón sucumbe ante la belleza y decide que todos los honores que debían ser para él se dediquen a la ninfa, lo que ocasiona un equívoco entre los súbditos. Hasta aquí muy poco hay del relato ovidiano.

Acis y Galatea se encuentran y el recitado de Acis (XXXIX), lleno de tópicos del lenguaje amoroso, recuerda vagamente el canto de amor de Polifemo en *Met.* 13,789-809:

Divina Galatea,
pues hoy el primer día
es que dichosa fue la pena mía,
viendo la amada gloria que desea
segunda vez, después que enamorado
ha sentido, ha querido y ha callado,
atienda tu esquivez benignamente
a quien ama, a quien calla y a quien siente.

Requiebros que oye de nuevo Momo, con lo que finaliza la Primera Jornada.

En la Jornada Segunda, Tisbe, a instancias de Doris, acude a sonsacar a Momo la información del amor compartido de Acis y Galatea, y su cómica intervención finaliza con la siguiente amenaza (Jorn. II, XL):

O prevénte ad parlandum
o si no morietur.

A lo que Momo responde (XLI):

En latín me amenazas
para aburrirme en griego.

El conocimiento de estos amores provocará tal cólera en Doris que va en busca de Polifemo, para convencerle de que castigue a Acis, reacción propia de enamorada, pero que muy bien puede estar inspirada en los celos de la Circe ovidiana.

Doris informa a los espectadores de que la cueva de Polifemo es en realidad una fragua, lo que queda todavía más claro en la acotación que indica cómo debe ser el decorado (XLI):

Ábrase 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.

Claramente el libretista ha mezclado la actividad de los Cíclopes hijos de la Tierra y forjadores del rayo con la del Cíclope pastor Polifemo, que en su cueva, mientras trabaja el metal, entona su tópico canto de amor, siguiendo el modelo clásico, solo que en lugar de ofrecer dones propios de rústicos labra para la Ne-reida un tridente (ibid.):

Dulce Galatea
 pues Amor me ha hecho
 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 enternezco.
 Como a heroica reina
 del marino imperio
 te labro el tridente
 que será tu cetro.
 Ay, tirano dueño etc.
 Muévante mis ansias,
 y al que monstruo fiero
 vio la selva airado,
 póstrale halagüeño.

Polifemo se va acicalando y él mismo indica cuáles son las prendas con que se viste para agradar a Galatea, como en Ovidio (*Met.* 13,764-767), aunque según la acotación “ha de quedar más horroroso que antes” (XLII):

Esto digo.
 Y porque salir pretendo
 a darle la enhorabuena
 más pulido o menos fiero
 (*Vase vistiendo como dicen los versos*)
 suceda al gastado yunque
 el blando guante, al tremendo
 nudoso árbol, armas mías,
 delicado bastón tierno.
 Y por consultar si el rostro
 lleva algún borrón grosero
 del afán de mi tarea,
 mancha que ha escupido el fuego,
 mientras el pelo matizo
 (*Le ponen unas cintas*)
 que hasta aquí fue sin aseo,
 negra impenetrable cima
 del escollo de mi cuerpo,
 servidme, Cíclopes míos,
 dadme ese cóncavo espejo,
 (*Dánle un espejo*)
 que en quien a ser galán pasa
 desde monstruo, no es bien hecho
 que haya de entrar asustando
 lo que ha de adular sirviendo.
 Y en tanto por otra llama
 que rimo amante en mi pecho
 puede decir la canción:
 [VOCES] (*Dentro*)
 Viva Galatea isleños.

(Entre cuatro Cíclopes habrán ido vistiendo a POLIFEMO de gala, y teniendo el espejo, se pone un penacho de plumas, de suerte que ha de quedar más horroroso que antes)

El agua en que se contempla el monstruo en *Met.* 13,840-853 se convierte en el espejo que pide a sus súbditos, pero la descripción es una libérrima adaptación

de los versos ovidianos, y más bien pretende provocar mediante el ridículo la carcajada del auditorio.

Polifemo ofrece a la ninfa los presentes que ella rechaza, por lo que, en un eco de *Met.* 13,867-869, exclama despechado (XLIII):

¿Qué es esto que me sucede?
¡Ira, cólera, despecho,
furor, injuria, venganza!

Doris utiliza esos sentimientos de rabia para informarle de la existencia de un rival, con la intención de que lo castigue. Polifemo, en un claro reflejo del modelo ovidiano (*Met.* 13,863-866), decide matarlo (*ibid.*):

¿Otro logra lo que yo 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.

Pero Doris, que sigue enamorada de Acis, ruega al Cíclope que no lo mate, aunque él, en un anticipo del consabido final, ladinamente la engaña diciendo (*ibid.*):

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

Tras un violento enfrentamiento con Acis, que sigue confesando su amor por Galatea, Doris reacciona de manera similar a como lo hace la Circe ovidiana ante su amado Glauco (14,37-42) quien, al igual que el Acis de la zarzuela, afirma que nada ni nadie podrá cambiar su amor por Escila:

Aleve,
tirano, cruel, infame,
espérala enhorabuena,
mientras no a lo que pensaste

iré yo, sino es de hacer,
 ya que a los celos añades
 las ofensas, que conozcas
 que mujer celosa es áspid,
 que no hay flor que no inficcione,
 que no hay planta que no abraze.

La celosa y enfurecida Doris muestra a Polifemo a los amantes unidos y contándose su mutuo amor, descubrimiento que en Ovidio hace el Cíclope por sí mismo, puesto que vaga solitario, e inmediatamente profiere sus amenazas (*Met.* 13,873-875). En adaptación libre de Cañizares, Galatea indica a Acis que se vaya, mientras ella intenta calmar con sus súplicas a Polifemo. Doris lo azuza y Momo y Tisbe en escena nos hacen partícipes, en evidente adaptación de *Met.* 13,876-877, de cómo comienza a ser percibida en todo el bosque la furia del Cíclope (XLVI):

MOMO
 ¿Qué demonios es esto
 que anda en la selva?
 TISBE
 El gigante que tose,
 pues todo tiembla.

De igual modo, la huida de Acis, perseguido por el gigante, es un desarrollo jocoso de *Met.* 13,879-882 (*ibid.*):

MOMO
 Acis viene corriendo
 por esta parte

 Polifemo le sigue
 y a cada tranco
 atraviesa una selva.

En escena aparece el joven que se lamenta de no hallar salida (*ibid.*):

Ay de mí, triste,
 que allí, impidiéndome el paso,
 blancas rocas que en el mar
 calzan el pie de alabastro,

y aquí pelados escollos
hacen a mi sobresalto
la fuga imposible.

Y el Cíclope, acordándose de la promesa hecha a Doris, lo sepulta bajo una roca, como en *Met.* 13,882-884.

Cañizares no pasa por alto el ruego de Acis en *Met.* 13,880, aunque sus versos inviertan el orden de los ovidianos y los amplifiquen (XLVII):

Ay, Galatea, porfía
a ver si puedes, luchando,
apartar de sobre mí
este peso, que postrando
va mi vida

La joven, tras constatar que sus fuerzas no pueden liberar a su amado de tamaño peso y después de una tierna despedida del moribundo, recurre, ampliando *Met.* 13,885-886, a una postrera esperanza: pide a las divinidades acuáticas que Acis vuelva a la vida (*ibid.*):

Que el dueño que amo,
pasando a deidad dese frío elemento,
en tálamo trueque el túmulo infausto.

Los dioses marinos aceptan y Glauco lleva la feliz noticia de que Neptuno ha concedido la inmortalidad a Acis convirtiéndolo en río (*ibid.*):

CORO

Así lo otorgamos,
y en río quede Acis, el nombre no pierda,
el golfo le admita en sus húmedos brazos.

GLAUCO

Ya, venturosa hermana,
Neptuno se ha dignado
de que viva tu amante
que tanto amor merece premio tanto.

NEREA

De las rudas entrañas
de ese adusto peñasco
Acis ya convertido
camine al mar en río desatado.

Con este final feliz termina la obra, cantándose loas al rey Felipe V.

El libreto de Cañizares responde a la concepción de las comedias del Madrid del dieciocho con sus enredos, enamorados desgraciados que por fin encuentran la felicidad y graciosos que tienen un papel preponderante e incluso a veces actúan como hilo conductor de la acción. No hay duda de que su libreto tiene como hipotexto fundamental el relato de Ovidio, si bien no podemos desestimar que conociera la reelaboración de Campistron y que, si no la utilizó como paratexto continuado, al menos tuviera en cuenta el desarrollo del argumento, nada extraño si recordamos los destinatarios de ambas obras: de la francesa, el padre del rey de España, que es el dedicatario de la zarzuela. Aun reconociendo que son tópicos que no precisan modelos concretos, no parece casual que ambos libretistas recurran al episodio de Circe, Glauco y Escila, si bien también contaba Cañizares con el precedente del *Polifemo* de Ariosti. De igual modo, coincidencia o influencia supone que sea Galatea la que diga a Acis que se ponga a salvo y, por último, que la concesión de la inmortalidad corra a cargo del personaje que encarna a Neptuno.

Acis and Galatea de Händel-Gay

Nacido en 1685 en Halle (Alemania), Händel tuvo una vasta formación musical que inició en su ciudad natal (allí descubrió la ópera gracias a Telemann), amplió en diversas ciudades de Italia, en las que conoció a los más prestigiosos músicos (en especial a los Scarlatti padre e hijo), y llevó a la perfección en Alemania al servicio de los Hannover²¹ y, sobre todo, en Inglaterra, país con el que se identificó tanto que obtuvo la ciudadanía en 1727 y adaptó su nombre al inglés. Al igual que Lully que, nacido en Italia, triunfó en Francia, Händel, nacido en Alemania, alcanzó tal prestigio en Inglaterra que, cuando le sobrevino la muerte en 1759, fue enterrado como inglés ilustre en la Abadía de Westminster.

En 1717, a su vuelta de Hannover, liberado de su compromiso con sus antiguos señores y al estar cerrado el King's Theatre, del que había sido director, se puso al servicio del Conde de Carnarvon, de cuya protección gozó hasta 1719 inmediatamente antes de convertirse en empresario de la Royal Academy of Music, que pretendía revitalizar la ópera italiana en Inglaterra. Quiso complacer a su protector con su primera composición para la escena inglesa²² en un género

²¹ Para los distintos pormenores de su vida, veáanse los capítulos de BUTT (1997), VITALI (1997) y MILHOUS-HUME (1997).

²² Véanse LINDGREN (1997) y SMITH (1997).

típicamente inglés, la *masque*, espectáculo breve, de corte, en que se mezclan recitados, cantos de solistas y de coro y danza, siguiendo así la tradición impuesta por Henry Purcell. Para el libreto, además de los versos de John Hughes y Alexander Pope, contó con la inspiración de John Gay (1685-1732), que desde 1739 aparece como único libretista²³, aun cuando se daba la circunstancia de que John Gay fue con su *The Beggar's Opera* (estrenada en 1728) el impulsor de un tipo de espectáculo mitad en prosa, mitad cantado, dirigido a la clase media y con una clara sátira de la ópera culta a la italiana, tan del gusto de la nobleza; obtuvo con ello tal éxito, que forzó el cierre de la Royal Academy, cuyo director precisamente era el maestro Händel.

Al contrario que su serenata napolitana, que se limitaba a los tres personajes del relato ovidiano, en esta *masque*, ya en la primera representación de 1718, Händel o los autores del libreto añaden un papel para tenor, el del pastor Dámón (quizás recordando —pues conocían bien a Virgilio— el que entona un bello canto en la *Bucólica* 8), e introducen además el coro, y así ha llegado hasta nosotros. Pero la obra tuvo su particular historia: no fue presentada ante el gran público hasta 1731 en el King's Theatre, a beneficio del tenor Philip Rochetti, en el papel de Acis; en esta representación se incorporó un quinto personaje, el pastor Coridón, precisamente el que en la *Bucólica* 2 de Virgilio tiene un lamento de amor muy semejante al de Polifemo. En 1732 una compañía rival puso en escena en el New Theatre de Haymarket la obra de Händel, con cuatro personajes y sin autorización del autor, quien reaccionó mezclando su antigua serenata napolitana, en italiano, con la *masque* en inglés, obteniendo un híbrido bilingüe en tres actos que tuvo varias representaciones hasta 1739 en que, debido a la falta de cantantes italianos, se volvió a la versión únicamente en lengua inglesa. Gozó de gran popularidad y fortuna y no solo en Inglaterra: fue la primera de las cuatro obras de Händel que Mozart estudió y reorquestó en 1788, Mendelssohn dirigió su puesta en escena en 1828, etc.

Veamos ahora de qué modo se adecuan el libreto de esta ópera inglesa y la música de Händel a lo dicho por Ovidio. Y decimos se adecuan, porque, sin negar la calidad literaria de los demás libretistas, brillan con luz propia los adaptadores de la obra para Händel, unos poetas cuya calidad y conocimiento de Ovidio se evidencia en la fidelidad mostrada a situaciones y aliento del texto de *Metamorfosis* 13,750-897, para lo que contaban con la traducción que Dryden hiciera en 1693²⁴.

²³ Así se afirma en GELLI (2005). Acerca de este poeta, cf. WINTON (1993). Sobre la *masque* en concreto, véase DUGAW (1996).

²⁴ Cf. HOPKINS (2012) 209.

Nótese además que no hay en absoluto alusión al protector, en tanto sí que la hay en las composiciones de Lully y L'Éclair, y que no hay concesión a lo que sea extraño a la narración mítica.

La obra²⁵, en dos actos, comienza con una sinfonía, seguida del coro; a continuación se alternan recitativos y arias de Acis y Galatea y Damón, en los que cantan lo placentero del lugar y el amor recíproco de los jóvenes, todo ello recreación del escenario diseñado por Ovidio.

Y no será hasta el primer dúo de Acis y Galatea cuando empiece a verse más la presencia directa del poema ovidiano, con la recreación de *Met.* 13,750-755 en un estallido de gozo:

Happy we!
 What joys I feel!
 What charms I see!
 Of all youths thou dearest boy!
 Of all nymphs thou brightest fair!
 Thou all my bliss, thou all my joy!

Es el coro de ninfas y pastores, ya en el Acto Segundo, el que de inmediato advierte a los amantes de que no pueden ser felices y que se guarden de Polifemo, describiendo el efecto que causa su presencia:

Behold the monster Polypheme!
 See what ample strides he takes!
 The mountain nods, the forest shakes;
 the waves run frighten'd to the shores:
 hark, how the thund'ring giant roars!

El pasaje corresponde a lo que, sin duda inspirado en la *Odisea*, se lee en Ovidio *Met.* 13,776-777 y a la descripción del imponente tamaño del Cíclope y su efecto en la naturaleza de 13,778-779 y 13,785-786. La diferencia estriba en que en *Metamorfosis* lo que ha hecho el Cíclope ha sido tocar una flauta que en el libreto todavía no ha construido, ya que el recitativo de Polifemo, en su primera aparición en escena, comienza así:

²⁵ Reproducimos el libreto que acompaña la grabación para *Archiv* en 1978 de Sir John Eliot Gardiner con The English Baroque Soloist, que responde a la primera versión, ca. 1718, para *Archiv* 1978; no se conocen acotaciones para su representación.

I rage, I melt, I burn!
The feeble god has stabb'd me to the heart.

Sin duda es un eco de la información de Galatea sobre cómo se ha enamorado de ella el Cíclope en *Met.* 13,758-763.

El resto del recitativo, además de recordarnos cuál es el proceso de construcción de un caramillo, exagerando ciertamente las palabras de Virgilio (*Ecl.* 2,31-37), sigue el tenor de aquellos versos en que Galatea en *Met.* 13,782-786 refiere cómo se apresta Polifemo a entonar un canto:

Thou trusty pine,
prop of my godlike steps, I lay thee by!
Bring me a hundred reeds of decent growth,
to make a pipe for my capacious mouth;
in soft enchanting accents let me breathe
sweet Galatea's beauty, and my love.

El aria del Cíclope es en buena medida deudora del contenido de los versos de Ovidio, así como de su disposición: primero una descripción de la belleza, comparándola con lo que es propio de la escenografía en la que se mueven los pastores, para pasar de esos símiles al lamento por el rechazo de la Nereida. A nuestro entender, el libreto es menos rico y divertido, a la vez que menos paródico que el texto ovidiano, que además contaba con el precedente de Teócrito, por más que la música de Händel, haciendo que sea un aria la que recoja el canto bucólico de Ovidio, consigue esa mezcla de parodia y ternura que también se trasluce en los versos de las *Metamorfosis*. La primera parte del aria resume, aunque acumulando menos símiles, el tenor del burlesco *paraclausithyron* de *Met.* 13,789-796; pero el libreto, donde la comparación se hace con cerezas y moras además de con las cabritillas, combina tales símiles con el ofrecimiento que le hace el gigantón a la ninfa en 13,815-820:

O ruddier than the cherry,
o sweeter than the berry,
o nymph more bright,
than moonshine night,
like kidlings blithe and merry!

La segunda parte del aria, también mucho más breve que *Met.* 13,797-807, enlaza uno de los símiles adaptados de Ovidio con la rebeldía por ser despreciado:

Ripe as the melting cluster,
 no lily has such lustre;
 yet hard to tame
 as raging flame,
 and fierce as storms that bluster!

Tras el aria, sigue el recitativo de Polifemo que, en primer lugar, intenta convencer a Galatea de que no huya de él. Sus palabras, así como la contestación de la Nereida, son más bien un trasunto del diálogo de Apolo y Dafne del libro primero de las *Metamorfosis*, pues en este pasaje ovidiano del libro 13 no hay diálogo, sino la narración de la ninfa de que ella y su enamorado están escondidos en una gruta y oyen las quejas del Cíclope.

No obstante, sin duda Gay tuvo en cuenta tanto los ruegos del Cíclope de *Met.* 13,808-809, como la aversión que Galatea declaraba sentir por el monstruo en 13,756-758, en estas primeras palabras del recitativo:

POLYPHEMUS
 Whither, fairest, art thou running,
 still my warm embraces shunning?
 GALATEA
 The lion calls not his prey,
 nor bids the wolf the lambkin stay.

A continuación Polifemo, en una síntesis del largo parlamento de *Met.* 13,810-843 donde se mezclan fanfarronería y ofrecimiento enamorado, hace una declaración de sus bienes, para así convencer a la ninfa:

Thee, Polifemo, great as Jove,
 calls to empire and to love,
 to his palace in the rock,
 to his dairy, to his flock,
 to the grape of purple hue,
 to the plum of glossy blue,
 wildings, which expecting stand,
 proud to be gather'd by thy hand.

No hay alusión a “cuán bello” se ve Polifemo en Ovidio ni a cómo justifica su aparente fealdad en *Met.* 13,840-853, pues está claro que lo que interesa es que en escena estén tenores y soprano, coloraturas destinadas a los personajes importantes de la obra.

Se suceden, pues, arias y recitativos de Acis, el pastor Damón y Galatea y se llega así al trío de Acis, Galatea y Polifemo, que vuelve a reelaborar los versos de Ovidio. Los requiebros de amor que intercambian los jóvenes son originales del libretista, en tanto que las palabras del Cíclope son reescritura de los versos de Ovidio. Así, en la primera parte del trío percibimos que los sentimientos de Polifemo constituyen un eco de *Met.* 13,859-875:

ACIS, GALATEA
The flocks shall leave the mountains,
the woods the turtle dove,
the nymphs forsake the fountains,
ere I forsake my love!

POLIFEMO
Torture! Fury! Rage! Despair!
I cannot, cannot bear!

Y en la segunda parte ocurre lo mismo: las palabras de los amantes son símiles propios del intemporal lenguaje amoroso, que están en otros pasajes ovidianos, pero no en este triángulo:

Not show'rs to larks so pleasing,
nor sunshine to the bee,
not sleep to toil so easing,
as these dear smiles to me.

En cambio, la indignación del monstruo recoge *Met.* 13,882-884:

Fly, swift, thou massy ruin, fly!
Die, presumptuous Acis. Die!

El inminente peligro provoca los gritos de socorro de Acis, con una angustia que guarda total fidelidad a *Met.* 13,880-881:

Help, Galatea! Help, ye parent gods!
And take me dying to your deep abodes.

Por otro lado, mayor extensión que el poeta latino dedican John Gay y Händel al lamento de Galatea por la muerte de su enamorado, haciendo que sea el coro el que suplique a la ninfa que, como diosa que es, convierta al joven en un semi-

diós, ruegos que atiende la Nereida, según vemos en el recitativo, que sigue estrictamente el tenor de *Met.* 13,885-886, pues la ninfa renuncia a su amado:

Tis done: thus I exert my pow'r divine;
be thou immortal, though thou art not mine!

El proceso de la metamorfosis, tan perfectamente relatado por Ovidio, tiene total correspondencia (y podemos decir perfección) en el final de *Acis and Galatea*, pues la Nereida en su aria final indica cómo surge un arroyuelo cuya agua roja por la sangre se va haciendo cada vez más cristalina, que constituye una bellísima adaptación de *Met.* 13,887-892:

Heart, the seat of soft delight,
be thou now a fountain bright!
Purple be no more thy blood,
glide thou like a crystal flood,
rock, thy hollow womb disclose!
The bubbling fountain, lo! It flows;
through the plains he joys to rove,
murm'ring still gentle love.

Y el final del episodio ovidiano (*Met.* 13,893-897), que culmina con la transformación del joven en un río, en clara sustitución de la muerte que el Cíclope había querido ocasionar, está fielmente reflejado en el compasivo, a la vez que gozoso canto del coro final que describe la apoteosis del joven Acis ya convertido en río, surgiendo de sus propias aguas:

Galatea, dry thy tears,
Acis now a god appears!
See how he rears him from his bed,
see the wreath that binds his head.
Hail! Thou gentle murm'ring stream,
shepherd's pleasure, muses' theme!
Through the plains still joy to rove,
murm'ring still thy gentle love.

CONCLUSIÓN

Como hemos ido viendo en cada apartado, hemos intentado reflejar nuestra particular percepción de cómo libretistas de tres países distintos y de fechas diferentes recogen en sus respectivas obras los versos de Ovidio. En el proceso intertextual que se pone en marcha desde que un autor escribe su primer verso hasta que lo reciben los primeros lectores u oyentes, la obra resultante es polidráulica, y un receptor puede captar matices que otro no perciba, proceso que continuará cada vez que haya un nuevo receptor. Si, como en este caso, los versos del modelo, según la perspectiva de los estudiosos²⁶, son entendidos como la más tierna expresión de sentimientos de amor o, en el extremo opuesto, se consideran burla y/o parodia, todavía más subjetivo será el juicio que cada libretista se haya formado del modelo en su lectura y de qué modo lo haya reflejado en sus versos. Y no solo eso: para el receptor último, el oyente, el matiz definitivo lo conferirá la música y, sobre todo, la *performance*, pues una sobreactuación de los cantantes o actores puede inclinar la apreciación del público hacia el sentimentalismo o la parodia, según decida el director en cada puesta en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, M^ªC.-IGLESIAS, R.M^ª (2011¹⁰), *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, Cátedra (= 1995).
- ÁLVAREZ, M^ªC.-IGLESIAS, R.M^ª (2007), "El infortunio de Acteón: Ovidio y Charpentier", en C. MORENILLA et alii (eds.), *El Teatro Greco-Latino y su recepción en la Tradición occidental 2*, Bari, Levante Editori, 327-343.
- ANDERSON, W.S. (1991), *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.
- BUTT, J. (1997), "Germany-Education and Apprenticeship", en D. BURROWS (ed.), *The Cambridge Companion to Händel*, Cambridge, Cambridge University Press, 11-23.
- CARTER, T. (1978-1979), "Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of His Life and Works", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 105, 50-62.
- COLTON, R.E. (1996), *Studies of Classical Influence on Boileau and La Fontaine*, Hildesheim, Olms.
- DE CAMPISTRON, J.G. (1686), *Acis et Galatée. Pastorale heroïque en musique, représentée pour la première fois dans le château d'Anet devant Monseigneur le Dauphin. Par l'Académie royale de musique* (digitalizada en http://www.google.es/books?id=fuv6IFq75o4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Sigue la copia impresa en París).
- DE LA GORCE, J.J. (2002), *Jean-Baptist Lully*, París, Fayard.
- DUGAW, D. (1996), "Parody, Gender and Transformation in Gay and Handel's *Acis and Galatea*", *Eighteenth-Century Studies* 29, 345-367.
- EBERSOLE, A. (1975), *José de Cañizares, dramaturgo olvidado de siglo XVIII*, Madrid, Ínsula.
- ELLIOT, R. (1960), *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, París, Lettres Modernes.

²⁶ Cf. ÁLVAREZ-IGLESIAS, (2011¹⁰) 697, nota 1618.

- GELLI, P. (ed.) (2005), *Dizionario dell'opera*, Milán, Baldini-Castoldi (=1996).
- GONZÁLEZ MARÍN, L.A. (2002), *Antonio Liteses. Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas*, Madrid, Ediciones del ICCMU.
- GUTHMÜLLER, B. (1981), *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Harald Boldt.
- GUTHMÜLLER, B. (1986), *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, VCH.
- GUTHMÜLLER, B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, trad. it., Roma, Bulzoni.
- HANNING, B.R. (1973), "Apologia per Ottavio Rinuccini", *Journal of the American Musicological Society* 26, 240-262.
- HEYER, J.H. (ed.) (1989), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEYER, J.H. (2000), *Lully Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOPKINS, D. (2012), "Ovid", en D. HOPKINS- CH. MARTINDALE (eds.), *The Oxford History of Classical Reception*, vol. 3: 1660-1790, Oxford, Oxford University Press, 197-215.
- IGLESIAS, R.M-ÁLVAREZ, M.C. (2007), "Proyección de la Mitología Clásica en la Literatura Italiana", *Cuadernos de Literatura Latina* 6, 189-225.
- KAPP, R. (1998), "Chronologisches Verzeichnis der auf Orpheus bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke und Filme", en S. ANSELM-C. NEUBAUER (eds.), *Talismane. Festschrift Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Maine, Stroemfeld-Roter Stern, 425-457.
- KLAPER, M. (2009), "New Light on the History of *L'Orfeo* (Buti-Rossi)", en D. COLAS-A. DI PROFIO (eds.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, 2 vols., Wavre, Mardaga, 1,27-40.
- KLAPER, M.-SCOTTI, A. (2005) "Die italienische Oper zwischen Rom und Paris: *L'Orfeo* (1647) von Francesco Buti und Luigi Rossi", *Archiv für Musikwissenschaft* 62, 251-266.
- KLAPER, M.-SCOTTI, A. (2006) "*L'Orfeo* di Francesco Buti e Luigi Rossi. Storia di un libretto tra Roma e Parigi", en P. RUSSO (ed.), *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, Parma, Marsilio, 87-105.
- LASCU, N. (1959), "La fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi nostri", en F. ARNALDI (ed.), *Studi Ovidiani*, Roma, Istituto di Studi Romani, 79-112.
- LINDGREN, L. (1997), "Handel's London-Italian Musicians and Librettists", en D. BURROWS (ed.), *The Cambridge Companion to Händel*, Cambridge, Cambridge University Press, 78-91.
- MILHOUS, J.-HUME, R.D. (1997), "Handel's London - the Theatres", en D. BURROWS (ed.), *The Cambridge Companion to Händel*, Cambridge, Cambridge University Press, 55-63.
- NORMAN, B. (1983), "The *Tragedy-lyrique* of Lully and Quinault: Representation and Recognition of Emotion", *Continuum* 5, 111-142.
- NORMAN, B. (2001) *Touched by the Graces: the Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham, Summa Publications.
- PIRROTTA, N-POVOLEDO, E. (1969), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turín, Einaudi.
- POWELL, J.S. (2000), *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press.
- PRUNIÈRE, H. (1913), *L'opéra italien en France avant Lulli*, París, Champion.
- QUETIN, L.-GIER, A. (eds.) (2007), *Le Livret en question. Actes du colloque "Perspectives de la librettologie"*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais.
- SADIE, S. (ed.) (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., Londres, Macmillan (=1980).
- SHELTE, A.W. (ed.) (1701), *Recueil des Opéra, représentés par l'Académie royale de musique*, vol. 3, Amsterdam, Henri Schelte.

- SMITH, R. (1997), "Handel's English Libretists", en D. BURROWS (ed.), *The Cambridge Companion to Händel*, Cambridge, Cambridge University Press, 92-108.
- TOMLINSON, G.A. (1975), "Ancora su Ottavio Rinuccini", *Journal of the American Musicological Society* 28, 351-356.
- VITALI, C. (1997), "Italy-Political, Religious and Musical Contexts", en D. BURROWS (ed.), *The Cambridge Companion to Händel*, Cambridge, Cambridge University Press, 24-44.
- WINTON, C. (1993), *John Gay and the London Theater*, Lexington, University of Kentucky Press.

APÉNDICE

Ov., *Met.* 13,735-897

- [735-745]
 Hanc multi petiere proci; quibus illa repulis
 ad pelagi nymphas pelagi gratissima nymphis
 ibat et elusos iuvenum narrabat amores.
 quam, dum pectendos praebet Galatea capillos,
 talibus adloquitur referens suspiria dictis:
 ‘Te tamen, o virgo, genus haud inमितe virorum
 expetit, utque facis, potes his inpune negare.
 at mihi, cui pater est Nereus, quam caerulea Doris
 enixa est, quae sum turba quoque tuta sororum,
 non nisi per luctus licuit Cyclopi amorem
 effugere’, et lacrimae vocem inpediere loquentis.
- [750-777]
 ‘Acis erat Fauno nymphaque Symaethide cretus,
 magna quidem patrisque sui matrisque voluptas,
 nostra tamen maior; nam me sibi iunxerat uni.
 pulcher et octonis iterum natalibus actis
 signarat teneras dubia lanugine malas:
 hunc ego, me Cyclops nulla cum fine petebat;
 nec, si quaesieris, odium Cyclopi amorne
 Acidis in nobis fuerit praesentior, edam:
 par utrumque fuit. pro quanta potentia regni
 est, Venus alma, tui! nempe ille inmitis et ipsis
 horrendus silvis et visus ab hospite nullo
 inpune et magni cum dis contemtor Olympi,
 quid sit amor, sensit nostrique cupidine captus
 uritur oblitus pecorum antrorumque suorum.
 iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi,
 iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos,
 iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam
 et spectare ferus in aqua et componere vultus;
 caedis amor feritasque sitisque immensa cruoris
 cessant, et tutae veniunt abeuntque carinae.
 Telemus interea Siculam delatus ad Aetnen,
 Telemus Eurymides, quem nulla fefellerat ales,
 terribilem Polyphemon adit, ‘lumen’que, ‘quod unum
 fronte geris media, rapiet tibi’ dixit ‘Ulixes’.
 risit et ‘o vatam stolidissime, falleris’ inquit,
 ‘altera iam rapuit’. sic frustra vera monentem
 spernit et aut gradiens ingenti litora passu
 degravat, aut fessus sub opaca revertitur antra.
- [778-788]
 Prominet in pontum cuneatus acumine longo
 collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda.
 huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit; 780
 lanigerae pecudes nullo ducente secutae.
 cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum,
 ante pedes posita est antennis apta ferendis
 sumptaque harundinibus compacta est fistula
 [centum,
 senserunt toti pastoria sibila montes,
 senserunt undae. latitans ego rupe meique
 Acidis in gremio residens procul auribus hausit
 talia dicta meis auditaque verba notavi:
- [789-869]
 ‘Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,
 floridior pratis, longa procerior alno, 790
 splendidior vitro, tenero lascivior haedo,
 levior adsiduo detritis aequore conchis,
 solibus hibernis, aestiva gratior umbra,
 nobilior pomis, platano conspectior alta,
 lucidior glacie, matura dulcior uva,
 mollior et cygni plumis et lacte coacto,
 et, si non fugias, riguo formosior horto:
 760 saevior indomitis eadem Galatea iuvenis,
 durior annosa quercu, fallacior undis,
 lentior et salicis virgis et vitibus albis, 800
 his immobilior scopulis, violentior amne,
 laudato pavone superbiore, acrior igni,
 asperior tribulis, feta truculentior ursa,
 surdior aequoribus, calcato inmitior hydro,
 et, quod praecipue vellem tibi demere possem,
 non tantum cervo claris latratibus acto,
 verum etiam ventis volucrique fugacior aura
 770 (at bene si noris, pigeat fugisse morasque
 ipsa tuas damnes et me retinere labores).
 sunt mihi, pars montis, vivo pendentia saxo 810
 antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu
 nec sentitur hiems; sunt poma gravantia ramos;
 sunt auro similes longis in vitibus uvae,
 sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas.
 ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra
 mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna
 prunaque, non solum nigro liventia succo,

verum etiam generosa novasque imitantia ceras; nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt arbutei fetus: omnis tibi serviet arbor.			
hoc pecus omne meum est; multae quoque vallibus [errant,	820	[870-897]	
multas silva tegit, multae stabulantur in antris, nec, si forte roges, possim tibi dicere, quot sint. pauperis est numerare pecus! de laudibus harum nil mihi credideris: praesens potes ipsa videre, ut vix circueant distentum cruribus uber. sunt, fetura minor, tepidis in ovilibus agni, sunt quoque, par aetas, aliis in ovilibus haedi. lac mihi semper adest niveum: pars inde bibenda servatur, partem liquefacta coagula durant.		'Talia nequiquam questus (nam cuncta videbam) surgit et ut taurus vacca furibundus adempta stare nequit silvaque et notis saltibus errat: cum ferus ignaros nec quicquam tale timentes me videt atque Acin 'video'que exclamat 'et ista' ultima sit, faciam, Veneris concordia vestrae.' tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere debuit, illa fuit: clamore perhorruit Aetne. ast ego vicino pavefacta sub aequore mergor; terga fugae dederat conversa Symaethius heros et 'fer opem, Galatea, precor, mihi! ferte, parentes',	870
nec tibi deliciae faciles vulgataque tantum munera contingent, dammae leporisque caperque, parque columbarum demptusque cacumine nidus: inveni geminos, qui tecum ludere possint, inter se similes, vix ut dinoscere possis, villosae catulos in summis montibus ursae; inveni et dixi 'dominae servabimus istos.' iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto, iam, Galatea, veni nec munera despice nostra! certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti. adspice, sim quantus: non est hoc corpore maior Iuppiter in caelo (nam vos narrare soletis nescio quem regnare Iovem), coma plurima torvos prominet in vultus umerosque, ut lucus, obumbrat, nec, mea quod rigidis horrent densissima saetis corpora, turpe puta: turpis sine frondibus arbor, turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent; pluma tegit volucres, ovibus sua lana decori est: barba viros hirtaeque decent in corpore saetae.	830	dixerat 'et vestris periturum admittite regnis': insequitur Cyclops partemque e monte revulsam mittit, et, extremus quamvis pervenit ad illum angulus e saxo, totum tamen obruit Acin; at nos, quod fieri solum per fata licebat, fecimus, ut vires adsumeret Acis avitas. puniceus de mole cruor manabat, et intra temporis exiguum rubor evanescere coepit, fitque color primo turbati fluminis imbre purgaturque mora; tum moles tacta dehiscit,	880
unum est in media lumen mihi fronte, sed instar ingentis clipei. quid? non haec omnia magnus Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis. adde, quod in vestro genitor meus aequore regnat: hunc tibi do socerum. tantum miserere precesque supplicis exaudi! tibi enim succumbimus uni, quique Iovem et caelum sperno et penetrabile fulmen, Nerei, te veneror: tua fulmine saevior ira est. atque ego contemptus essem patientior huius, si fugeres omnes; sed cur Cyclope repulso	840	vivaque per rimas proceraque surgit harundo, osque cavum saxi sonat exsultantibus undis: miraque res, subito media tenus exstitit alvo incinctus iuvenis flexis nova cornua cannis, qui, nisi quod maior, quod toto caeruleus ore, Acis erat. et sic quoque erat tamen Acis in amnem versus, et antiquum tenuerunt flumina nomen'.	890
viscera viva traham divisaque membra per agros perque tuas spargam (sic se tibi misceat!) undas. uror enim, laesusque exaestuat acrior ignis, cum que suis videor translata viribus Aetnam	850		
	860		