

Universidad de Valladolid
Grado en Historia y Ciencias de la Música



ANTONIO LITERES CARRIÓN:
*APROXIMACIÓN A SU ESTILO A TRAVÉS DE
ACIS Y GALATEA*

Trabajo Fin de Grado

Autor: IRENE CRESPO ZAPATERA

Tutor: AGUEDA PEDRERO ENCABO

Curso Académico: 2014-2015

Junio de 2015

RESUMEN

Antonio Literes Carrión es uno de los nombres más destacados del barroco español en cuanto a composición de música teatral se refiere. Se le considera junto a Sebastián Durón como uno de los introductores del estilo italiano en la música española, pero ¿hasta qué punto esto se ve reflejado en su música?

En el presente trabajo se pretende realizar una aproximación al análisis de su obra, a través de una de sus zarzuelas más conocidas perteneciente a su etapa temprana: *Acis y Galatea*.

Previamente en el estado de la cuestión se ha realizado una revisión de los estudios que se han ocupado de este compositor y que lamentablemente demuestran el vacío bibliográfico existente y la ausencia de estudios a fondo sobre su obra.

En primer lugar se contextualiza su vida y obra para realizar posteriormente un análisis de *Acis y Galatea*, que pasa por una primera sección en la que se sitúa la obra en su contexto interpretativo y proceso de difusión (libreto, manuscritos musicales) tras la cual se analiza una selección de fragmentos significativos que han permitido aproximarnos al estilo del compositor.

La principal pretensión de este trabajo es abrir una puerta más amplia a la investigación que tiene olvidados a los creadores de la música barroca española, intentando atajar los agujeros existentes y poniendo en manifiesto una de las numerosas incógnitas existentes alrededor del barroco español.

A mis padres

ÍNDICE

Tabla de ilustraciones	11
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1. Presentación y justificación.....	15
1.2. Objetivos.....	17
1.3. Estado de la cuestión	18
1.4. Estructura y metodología.....	22
2. ANTONIO LITERES CARRIÓN.....	25
2.1. Vida.....	27
2.2. Obra.....	30
3. ACIS Y GALATEA. ZARZUELA EN DOS JORNADAS.....	39
3.1. Descripción de las fuentes manuscritas.....	41
3.2. La influencia del mito de Acis y Galatea a lo largo de la historia. Argumento de la zarzuela.....	45
3.3. Tratamiento del argumento según Literes.....	49
4. ANÁLISIS.....	51
4.1. Ay de aquel que desprecia	53
4.2. Libres nereidas mías.....	63
4.3. Acis dichoso.....	67
5. CONCLUSIONES.....	75
6. BIBLIOGRAFÍA.....	79
7. ANEXOS.....	83

LISTADO DE ILUSTRACIONES¹

Ilustración I: Gustave Moreau. <i>Galatea</i> . 1880. París, Musée d'Orsay.....	13
Ilustración II: <i>Polifemo recibiendo una carta de Galatea</i> . S. I d.C. Nápoles: Museo Arqueológico Nacional.....	25
Ilustración III: <i>Miniatura de un Ovidio moralizado que representa a Polifemo, Acis y Galatea</i> . La Haya: Biblioteca Koninlijke.....	39
Ilustración IV: Odilion Redon, <i>Cíclope</i> . 1900. Otterlo: Kröller Müller Museum....	51
Ilustración V: <i>Polifemo y Galatea</i> . Fresco de la Casa della Caccia Antica. S. I d.C. Pompeya.....	75
Ilustración VI: <i>Fuente Medici, Polifemo, Acis y Galatea</i> . 1806. París: Palacio de los Jardines de Luxemburgo.....	79

¹ Las ilustraciones del presente trabajo han sido extraídas del artículo **RODRIGUEZ LÓPEZ, M. I.** (2013). “Iconografía de Polifemo: el Cíclope enamorado” en *De arte: revista de historia del arte*. Nº 12, págs. 7-26.

1. INTRODUCCIÓN

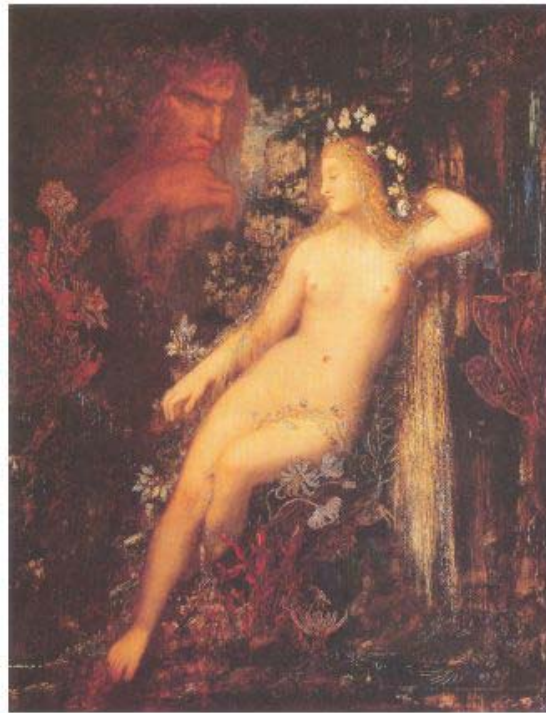


Ilustración I. Gustave Moreau. *Galatea*. 1880. París, Musée d'Orsay

1.1.PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Antonio Literes Carrión (Arta 1673, Madrid 1747) es uno de los compositores más importantes del Barroco español, destacado sobre todo como compositor de música teatral. Cuenta también con un amplio repertorio de música sacra, ligada a la Capilla Real, para la que trabajó (aunque al final fuera solo como instrumentista) hasta el final de sus días. Cabe destacar su importancia junto a Sebastián Durón en la tarea de introducción de las características del estilo italiano en la música hispana, lo que representa un cambio fundamental en el siglo XVIII².

En su época su música fue aplaudida y demandada tanto por monarcas y nobles como por plebeyos, que eran el grueso de su público en los corrales del S. XVIII. Fue precisamente ésta dualidad la que hizo posible que alcanzara la fama.

En el S. XIX Felipe Pedrell –conocido por su labor de recuperación del patrimonio antiguo- mostró ya interés en la figura de este compositor, incluyéndolo en tres de sus obras más importantes: *Diccionario biográfico y bibliográfico*³, *Diccionario técnico de la música*⁴, y *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*⁵, estudiando algunas de sus obras e incluso creando una revisión de alguna de sus piezas y alertando sobre la importancia de este desconocido compositor y su necesidad de estudiarlo.

También en el S. XX se pondrá en funcionamiento la *Industria Literes*⁶ gracias a grupos de interpretación histórica como *Al Ayre Espanyol*, dirigido por Eduardo López Banzo, que están impulsando la música de Literes más allá de nuestras fronteras: “de Madrid a París i de Washington a Mèxic”⁷.

²CARRERAS, J.J. (2000) “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en *La música en España en el siglo XVIII*, Ed. De Carreras, J.J. y Boyd, M., Madrid: Cambridge University Press, págs. 19-29. (Trad. de *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press (1998).

³PEDRELL, F. (1897) *Diccionario biográfico y bibliográfico*. Barcelona: imprenta de Víctor Berdós y Feliu.

⁴PEDRELL, F. (1894) *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Victor Berdós.

⁵PEDRELL, F. (1896-98) *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Conrunya: Canuto Berea y Compañía, Editores.

⁶PIZÀ, A. (2002). *Introducció a la seva obra*. Mallorca: Edicions Documenta Balear.

⁷PIZÀ, A. (2002).

Numerosas instituciones, como universidades, editoriales o centros de investigación, han organizado eventos culturales alrededor de su figura, por ejemplo en 1988 el grupo La Stravaganza realizó una versión sólo musical de la obra Acis y Galatea. También se puso en escena en Madrid (21 y 22 de enero de 1989) en el Círculo de Bellas Artes y en Segovia (24 de noviembre de 1989) en el teatro Juan Bravo, representación que fue grabada para TVE y que fue repuesta por televisión en los años 1990 y 1992⁸. Algunas divas del mundo de la ópera se dejaron conquistar por algunas obras o fragmentos de las mismas, como es el caso de “Confiado Jilguero”, que ha sido interpretada y grabada por varias sopranos, como es el caso entre otras de Joan Patenaud (Montreal: CBC / Radio Canadá International Service, 1968; 1972), Pilar Lorengar (Madrid: Fundación Caja Madrid / RTVE 1992), Lucrecia Bori (Pearl/ Pavillon Records, Ltd, 1996) Victoria de los Ángeles (EMI Classics, 1998).

La recuperación de su música requiere todavía un amplio trabajo de transcripción y edición. Las primeras ediciones estuvieron a cargo de compositores de principios del XX quienes iniciaron el proceso de recuperación de la música antigua, como Joaquín Nin, Eduardo Martínez Torner, José Subirá⁹ y Felipe Pedrell (junto a Rafael Mitjana, editor de la Enciclopedia), que publicaron cada uno de ellos su propia transcripción del aria de Acis y Galatea *Confiado Jilguerillo*, como modelo de canción española.

Tras estos intentos, llevados a cabo por grandes figuras del siglo XX, de poner en manifiesto la importancia de la recuperación de la música de este periodo, debemos esperar al año 2000 en que se publica la primera edición musical de Acis y Galatea que incluye un estudio del libreto y la actualización bibliográfica sobre el compositor, a cargo de González Marín¹⁰.

⁸LÁZARO, A. y TAMBASCIO, G. (1999) “Precisiones sobre Acis y Galatea” en *El País*. (Madrid 29 de Mayo de 1999).

<http://elpais.com/diario/1999/05/29/opinion/927928808_850215.html> [Consulta: 21/05/15]

⁹SUBIRÁ, J. (1963) *Cinco siglos de Música española*. Madrid: Unión Musical Española. Incluye en el onceavo lugar: *Confiado jilguerillo* (Aria de la zarzuela heroica "Acis y Galatea" (Madrid: Palacio Real. 1707) / Antonio Literes.

¹⁰GONZALEZ MARIN, L. A. (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.

Como podemos ver la figura de Literes ha creado un incipiente y creciente interés en el ámbito de la práctica musical, con la edición y grabación discográfica en 2013 de su ópera *Los Elementos*¹¹, y la grabación de *Júpiter y Semele*¹². Sin embargo, faltan aún por recuperar y editar el resto de sus obras y por realizar estudios que analicen su estilo musical.

1.2. OBJETIVOS

A la hora de abordar la figura de un compositor de esta fama cabría esperar numerosos estudios que ahondasen en su vida, su obra y su estilo. Sin embargo, el panorama con el que nos hemos encontrado demuestra la necesidad de realizar aún diversos estudios sobre este compositor. Este Trabajo Fin de Grado parte de la hipótesis (presentada en realidad como tesis en los escasos estudios que se ocupan del tema), de que la música de Antonio Literes, más concretamente su música teatral, presenta influencia Italiana desde su etapa más temprana. Aunque en principio éste estudio pretende como objetivo central aproximarse a su estilo musical a través de una selección tomada de una de sus obras más emblemáticas, *Acis y Galatea*, se ha considerado también la necesidad de contextualizar al compositor y su obra, por lo que se han establecido los siguientes objetivos:

- Recopilar información sobre las fuentes y estudios existentes con el fin de elaborar una lista pormenorizada sobre la bibliografía referente a este compositor y más concretamente a su zarzuela *Acis y Galatea*, que pudiera servir como punto de partida de posteriores estudios.
- Conocer y estudiar la trayectoria y las posibles influencias del compositor desde un punto de vista teórico con el fin de facilitar su posterior estudio desde un punto de vista práctico.
- Estudiar el estilo musical de Literes a través del análisis de fragmentos musicales extraídos de su zarzuela *Acis y Galatea*, con el fin último de dictar un veredicto objetivo sobre la influencia italiana en su música teatral.

¹¹ANGULO DIAZ, R. y PONS SEGUÍ, A. (2013) *Opera armónica al estilo Italiano. Antonio Literes. Edición crítica*. Ars hispana.

¹²LÓPEZ BANZO, E. (2003) *Jupiter y Danae o El estrago en la fineza*. AL AYRE ESPAÑOL. Harmoni mundi Iberica.

1.3.ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de recopilar información sobre la figura de Literes y su obra, especialmente en su zarzuela *Acis y Galatea*, se han localizado variadas fuentes que agrupo en dos categorías, atendiendo al tipo de información que aportan sobre el tema:

1. Fuentes centradas en el autor y su obra.
2. Fuentes cuyo objeto de estudio es propiamente la zarzuela *Acis y Galatea*, bien sea con un enfoque musical o literario.

1. Fuentes centradas en el autor y su obra

No son demasiadas, pero las existentes sí ofrecen buena información aunque en cierto modo algo repetitivo.

La primera referencia bibliográfica a la que quiero aludir es la obra *Antoni Literes, Introducció a la seva obra*¹³, ya que en mi opinión se trata del estudio más completo realizado alrededor de la figura de Antonio Literes, así como el más reciente. Se trata de una biografía breve pero concisa que abarca de una manera muy ordenada la vida y obra del compositor Mallorquín. El propio Antoni Pizà en un primer capítulo introductorio alude a la indiscutible necesidad que existía de crear una obra de consulta que ofreciera una visión panorámica de este importante compositor al cual no se le habían dedicado grandes estudios hasta el momento:

“L’objectiu d’aquest volum, pertant, és precisament això: oferir al lector preparat, però no necessàriament especialista, una font de consulta i referència, una síntesi i un compendi sobre la vida i l’obra de Literes. Cau fora de les ambicions d’aquest estudi, l’aportació de noves dades sobre el compositor i la seva obra. En tot cas, el simple fet d’organitzar, comparar i sintetitzar la informació que estava dispersa en centenars de fonts, pot revelar alguns errors, confusions i malentesos. Aquests s’han intentat aclarir.”

¹³PIZÀ, A. (2002). *Antoni Literes. INTRODUCCIÓ A LA SEVA OBRA*. Mallorca: Edicions Documenta Balear.

Es interesante la estructura del trabajo de este autor ya que nos ofrece con una lectura rápida la idea general de Literes y su evolución como músico en sus diferentes repertorios, permitiéndonos luego ahondar en el tema. Además, incluye como apéndices interesantes tablas resumen de la cronología, catálogo de obras, representaciones de sus obras en los teatros de Madrid, reposiciones actuales, discografía, prensa y bibliografía, y cita la edición crítica de esta obra de 2002, a cargo de González Marín, que como se verá más adelante, es el trabajo definitivo sobre esta zarzuela.

Otra de las referencias a la hora de estudiar la figura del compositor Antonio Literes ha sido la entrada que lleva su nombre en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹⁴, que data de 1999 y aunque ofrece información detallada viene a presentar lo mismo que posteriormente sintetiza Pizá.

Algo similar muestran los trabajos de Louise K. Stein sobre Literes en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*¹⁵, de 2001, el cual tampoco ofrece ninguna novedad, y la voz Literes en el *Diccionario de la Zarzuela de 2002*¹⁶.

Son interesantes también varios artículos dedicados al compositor:

Andrea Bombi escribe sobre Literes en la revista *Semblanzas de compositores Españoles*¹⁷. Es de carácter divulgativo y no aporta nueva información, pero es un válido resumen para una primera aproximación a la figura del compositor. Más que el capítulo en sí, resulta interesante la síntesis de las fuentes que hace al final del artículo, resultando de especial utilidad las que considera como “síntesis de la época”.

¹⁴TARAZONA, A. R. (1999) “Antonio de Literes” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU.

¹⁵STEIN, L. K. (2001) “Antonio Literes” en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* Londres: MacMillan.

¹⁶CASARES RODICIO, E. (2002) “Antonio Literes Carrión” en *Diccionario de la zarzuela España e Hispanoamérica II*. Madrid: ICCM

¹⁷BOMBI, A. (2011). “Semblanzas de compositores españoles: Antonio Literes (1673-1747) en *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 406, págs. 2-7.

Por otro lado, cabe citar el dossier publicado en *Scherzo* 117¹⁸ con dos artículos que toman a Literes como protagonista con motivo de la celebración de los 250 años de su muerte: de Pablo Rodríguez *La difícil carrera de un músico en la corte*, y de José Máximo Leza *De los teatros y sus músicos*.

2. Estudios sobre la zarzuela *Acis y Galatea*.

Destaca el trabajo de Luis Antonio González Marín *Acis y Galatea: Zarzuela en dos jornadas*. (ICCM, 2002)¹⁹, que es la primera edición crítica musical y del libreto de esta zarzuela. Su aportación resulta de gran interés a la hora de realizar un trabajo enfocado al análisis ya que presenta una edición completa del manuscrito musical. Con su enfoque musicológico, incluye referencias a los manuscritos literarios y musicales originales. Cuenta con un breve resumen de la vida del compositor, así como datos interesantes sobre la obra en sí, haciendo alusión tanto a sus características musicales como al argumento. Quiero destacar la importancia que tiene en especial este estudio en mi trabajo ya que será la base a raíz de la cual realizaré los diferentes análisis y tablas, no sin comprobar y comparar los datos y transcripciones que facilitan otros estudios.

Desde una perspectiva literaria destaca la obra de María del Rosario Leal Bonmati²⁰, que ha realizado una edición crítica del libreto literario, aunque alude también a características musicales de manera breve (de hecho, también presenta un análisis de las fuentes primarias al igual que en el trabajo de González Marín). Este estudio resulta muy interesante por dedicarse íntegramente al estudio del libreto, atendiendo a todas las cuestiones implicadas no sólo en su comprensión argumental sino también en la relación del verso y su musicalización, sin olvidar cuestiones de representación y escenográficas.

¹⁸LEZA CRUZ, J. M., RODRIGUEZ, P.L., TORRENTE, A. y BOMBI A. (1997) “Antonio Literes, 250 años de su muerte” en *Scherzo: Revista de música*. Vol. 12, Nº 117, págs. 107-127.

¹⁹GONZALEZ MARIN, L. A. (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.

²⁰LEAL BONMATI, M. R. (2011). *Acis y Galatea*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert – CSIC.

En *Historia de la música de España e Hispanoamérica (V.4)*²¹ José Máximo Leza dedica cuatro páginas para situar la figura de Literes (una extensión significativa, teniendo en cuenta el objeto del libro y sus dimensiones). En él, incluye un ejemplo musical de un fragmento de *Acis y Galatea* (el fragmento musical ¡Ay, qué cadena te labra tu ardor! así como la tonada de Acis, Galatea y Momo ¿Con que en tu nobleza esperar podré?) con un breve análisis musical y un esquema sobre la estructura literario-musical del fin de la Jornada I.

Muestra del creciente interés por la obra de este compositor, el breve estudio de Iara Luzia Rodríguez ofrece un pequeño trabajo de análisis sobre la zarzuela *Acis y Galatea* en relación al uso alegórico de su argumento y personajes y en relación al uso propagandístico político de la obra al servicio de los intereses del rey Felipe V²². Aunque incluye algunos ejemplos musicales, su justificación es exclusivamente literaria.

Quizás ha despertado más interés la obra de Literes en el ámbito de estudios literarios, ya que son varios los trabajos que así lo demuestran, pero son escasos los que de forma concreta se refieren a *Acis y Galatea*.

Quiero destacar el trabajo publicado por una revista de filología clásica dedicado a estudiar la recepción del mito Acis y Galatea a través de las obras sobre dicho argumento de Lully, Handel y Literes.

Por último, en este bloque de estudios sobre Acis es reseñable el artículo de Lucía Díaz Marroquín titulado *La nieve Arder. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela Acis y Galatea*²³. Al tratarse de un enfoque literario, aporta una interesante visión sobre tópicos y recursos retóricos, que, además, trata de relacionar con las cuestiones musicales.

²¹**LEZA CRUZ, J. M.** (2014) *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol.4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

²²**RORIGUEZ, I. L.** (2015) “Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes, de 1708” en *Per musi. Belo Horizonte*. No.31, Junio de 2015.

²³**DÍAZ MARROQUÍN, L.** (2004). “La nieve arder. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela Acis y Galatea” en *Revista de Literatura*. Tomo 66, Nº 132, págs. 431-464.

1.4. ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

Se ha creído oportuno establecer en este trabajo una estructura que diferencia dos partes:

- I. Contextualización del compositor y sus obras.
- II. Estudio de la obra *Acis y Galatea*, en conjunto y análisis de fragmentos musicales.

La primera parte del trabajo pretende poner en manifiesto la importancia que tuvo en la vida del músico el paso por la capilla real y hacer énfasis en el contexto en el que se desarrolló su actividad como compositor ya que influyó de un modo determinante en sus obras. Se ha querido crear un marco teórico sobre su vida y su obra como punto de partida para el posterior análisis de su zarzuela *Acis y Galatea*. La elaboración de esta parte supone el vaciado de numerosas fuentes que con anterioridad a este trabajo han realizado una síntesis de la vida y obra del compositor. Se ha creído oportuno elaborar una recopilación de todas ellas y no ceñirnos a una única fuente, con el fin de actualizar y agrupar en la medida de lo posible todos los datos.

La segunda parte está orientada al estudio más pormenorizado de la zarzuela *Acis y Galatea*. Se han tenido en cuenta cuestiones referentes al contexto interpretativo, y hemos querido hacer especial hincapié en el paso de esta obra en sus numerosas reposiciones de la corte a los corrales, así como su difusión tanto dentro como fuera de España, para lo cual ha sido necesario estudiar, aunque a través de las fuentes secundarias, los manuscritos existentes y sus variantes²⁴, que aportan numerosas pistas en cuanto a estos aspectos a nivel tanto interpretativo como musical. Para realizar este apartado han sido fundamentales las aportaciones de González Marín y Leal Bonmati, así como otros estudios de carácter más general sobre teatro, la corte de Felipe V, o incluso diferentes estudios literarios que nos han aportado bastante información acerca de las adaptaciones y tratamiento del género en la época.

A nivel macroformal se ha estudiado la estructura de la obra estableciendo la relación texto-música. Se ha desarrollado una tabla en la que se establece la estructura en función de partes habladas-cantadas, prestando especial atención a las partes cantadas,

²⁴ Aunque para el apartado de análisis se ha tomado como referencia la transcripción que propone González Marín y que proviene del Manuscrito M, de la biblioteca pública de Madrid.

indicando versos (número de versos e íncipit), personaje y la musicalización correspondiente. Con ello se pretende analizar cómo articula Literes el discurso musical a través del desarrollo argumental y a que momentos y personajes presta atención. Esta cuestión podría resultar interesante para un posible trabajo de comparación con las obras que tienen como argumento el mismo mito de Haendel o Lully para ver cuál era el tratamiento de estos otros compositores.

En cuanto al análisis musical, la metodología parte del estudio de la relación música texto, por lo que de forma general se va a prestar especial atención al estudio del libreto en cuanto base argumental, lo que nos hace incluir un estudio previo del mito de Acis, su difusión a partir de la obra de las Metamorfosis de Ovidio y la recepción y tratamiento de los argumentos de corte mitológico por los dramaturgos de la época. Desde el punto de vista formal hemos creído oportuno realizar un análisis que prestara atención a la distribución de los versos en partes cantadas-habladas; el uso de versificación (formas estróficas, versos sueltos), y otros recursos a nivel literario. Por último se han incluido ejemplos musicales en los que se aprecia el análisis de cuestiones musicales como son las tonalidades, los motivos melódicos, o las figuras retóricas a nivel musical, ya que hemos observado una carencia de este tipo de ejemplos en los mencionados estudios.

En líneas generales, interesa establecer cómo planteó Literes el proceso comunicativo de la obra y por tanto el campo de estudio al que nos enfrentamos es muy amplio, ya que se trata de una tarea interdisciplinar que abarca cuestiones musicales, históricas y literarias.

Aun sabiendo que no se pueden tratar todos los aspectos que nos hubiera gustado incluir, se pretende hacer una aproximación al estilo de Literes de una manera más práctica que las presentadas en los estudios existentes hasta la fecha, con el fin de iniciar un camino de investigación que pueda desembocar en la redacción de unas conclusiones generales sobre su estilo y que permitan definir su obra de una manera objetiva.

2. ANTONIO LITERES CARRIÓN. DE LA CORTE A LOS CORRALES



Ilustración II. *Polifemo recibiendo una carta de Galatea.* S. I d.C.
Nápoles: Museo arqueológico nacional.

2.1.VIDA

Antonio Literes Carrión nació el 18 de junio de 1673 en Artá (Mallorca- Madrid, 18 de de enero 1747)²⁵. A pesar de ser mallorquín, desde pequeño estuvo en la península, más concretamente en Madrid, ciudad en la que residió desde 1686, un año después de la muerte de su madre. Estudió en el Colegio Real de Niños Cantorcicos desde ese mismo año, recibiendo lecciones de José de Torres entre otros. En 1688 ejerce como músico de violón²⁶ de dicha escuela y en 1693 fue nombrado violón de la Real Capilla, puesto que mantendrá hasta su muerte, consiguiendo el 1717 ser el violón principal.

Plantilla de la Capilla Real en 1704 ²⁷	
Maestro de capilla	Sebastián Durón
Organistas	Diego Jaraba
	José de Torres
	José Sanz
	Manuel del Campo
Arpistas	Juan Francisco de Navas
	Antonio Armendáriz
Archilaúd	Manuel Pano
Violines	Antonio Milani
	Carlos Philipis
	JacomeGuisi
	Francisco Gutiérrez
	Ignacio Amato
Violones	Antonio Literes
	Nuncio Brancati
	Juan Fleuri
Bajonistas	Antonio Valdivieso
	Ignacio Monzón
	José Sánchez
	Pedro Carrión
Clarín	Gregorio Fernández de la Cuerda
	Francisco Díaz Guitián
Tiples	Pedro Paris y Royo
	Vicente Paje
	Diego de la Peña
Contraltos	Bartolomé Jimeno
	Juan Angelo Marengui

²⁵ Los datos biográficos, salvo que se indique expresamente otra fuente, están tomados de **GONZALEZ MARIN** (2002), que en su edición recoge y actualiza los datos sobre este compositor.

²⁶Se conoce un testimonio que elogia a Literes por parte del Cardenal Mendoza, tras, el músico, haber pedido un aumento de sueldo. Véase: *Diccionario de la música española e iberoamericana*, pág. 930.

²⁷En la tabla se muestran los músicos que formaban parte de la plantilla de la capilla real en los primeros años en que Literes formó parte de esta institución. Extraído de *Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)* Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

Tenores	Pedro García Vaquedano
	Francisco Larraz
Bajo	Mateo Cabrer

En el año 1697 comienza su participación como músico de corte por lo que seguramente ejerció como violín en obras de Juan Hidalgo, Durón o Navas, y por supuesto, al contactar con éstos se empapó de su estilo. En este ámbito cortesano contactó además con músicos extranjeros del gusto del rey Felipe V, un monarca que al igual que su abuelo Luis XIV, otorgaba gran importancia a la cultura, ya que creía que era la mejor manera de demostrar su grandeza, y que además era un apasionado de las corrientes italianas y francesas. Es precisamente este abanico tan amplio de contactos lo que hizo que Literes adquiriera un estilo que combinaba la tradición hispánica con otras técnicas pan-europeas.

A partir de 1700 Literes comienza su producción de música teatral. No fue muy prolífico, pero su trabajo sí fue reconocido por algunos de los personajes más influyentes de la época, como pudo ser Feijoo, quien en principio trató de encaminarle hacia la composición de obras sacras. A pesar de esto, lo reconoce como uno de los mejores compositores en el arte de la música teatral:

*“Algunos extranjeros hubo felices en esto, pero ninguno más que nuestro don 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 peculiar, pues casi siempre que los introduce dan una energía a la música correspondiente al significado de la letra, que arrebatada. Esto pide ciencia y numen, pero mucho más numen que ciencia”.*²⁸

La guerra de Sucesión hizo a muchos posicionarse entre los dos bandos que acechaban el poder del trono: los Austrias y los Borbones. Así es que Durón, Maestro de la Capilla Real, tras haber mostrado su apoyo a Carlos II y tras el ascenso al trono de Felipe V, fue exiliado en el año 1706, cuyo puesto fue ocupado por Literes como interino hasta la muerte de Sebastián Durón en el año 1716.

²⁸*Teatro crítico universal de Feijoo*, pero citado a través de Ruiz Tarazona, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pág.930.

**MONARCAS ESPAÑOLES Y MAESTROS DE
CAPILLA A FINALES DEL SIGLO XVII**

	1665	CARLOS II
	1670	
	1675	
	1680	
	1685	
SEBASTIÁN DURÓN <small>(1691)</small>	1690	
	1695	
	1700	FELIPE V
ANTONIO LITERES <small>(1706)</small>	1705	
	1710	
	1715	
JOSÉ DE TORRES <small>(1718)</small>	1720	
	1725	LUIS I <small>(1724)</small>
	1730	FELIPE V
	1735	
F. CORSELLI <small>(1737)</small>	1740	
	1745	FERNANDO VI <small>(1746)</small>
	1750	
	1755	
	1760	CARLOS III <small>(1749)</small>

Durante la primera década del siglo XVIII Literes estuvo dedicado a la composición de música teatral de ambiente más cortesano. Así en 1707, año en el que nace Luis I, Antonio Literes compone su zarzuela *Todo vence al Amor* junto al dramaturgo Zamora.

En 1708 se estrena la zarzuela *Acis y Galatea* para conmemorar el veinticinco cumpleaños del rey Felipe V.

Como hemos dicho, Literes compatibilizó su actividad en la corte con la actividad en los corrales, donde también consiguió conquistar al público.

Literes también formó parte de la orquesta de la casa ducal de los Osuna, importante familia nobiliaria que ejercía el mecenazgo de músicos de prestigio, donde según Ruiz Tarazona, pudo conocer al dramaturgo José de Cañizares, que sería en la época el

encargado de contabilidad de la casa ducal, y con quien colaboraría posteriormente en varias de sus zarzuelas entablando una gran amistad.

La década de 1720 puede considerarse la cima de su carrera, la época de mayor prestigio, época en la que casi plenamente se dedicó a la música para los corrales.

Otro de los acontecimientos que marcó su carrera profesional como compositor fue el gran incendio que destruyó el Alcázar Real de Madrid y el archivo de música de la capilla real en 1734. La pérdida del repertorio de esta institución hizo que varios de los músicos de la corte buscasen copias existentes de algunas de las composiciones. No resultó ser suficiente y por esta razón, para recomponer música sacra, se le encargó junto a Nebra la laboriosa tarea que hace que Literes cuente con una de las colecciones de música sacra más destacables de la época, contando con ocho *Magnificats*, catorce *Salmos*, y otras obras recogidas por García Marcellán en su *Catálogo del archivo de Música* (Madrid), situándolo, según Marcellán, al lado de compositores como Palestrina, Scarlatti, Victoria y Guerrero.

Como dato biográfico cabe decir que estuvo casado dos veces (con Manuela Sánchez de Aguiar y Luisa Montalvo) y tuvo cuatro hijos, de los cuales solo uno, Antonio Literes Montalvo, se dedicó profesionalmente a la música, ejerciendo algunos años como organista de la Capilla Real.

Por último, su vida estuvo ligada a la fatalidad y el infortunio que padeció su familia, lo que hizo que a pesar de su prestigio y los buenos sueldos que debió tener, su nivel adquisitivo nunca fuera suficiente para mantener a su familia.

2.2.OBRA

Hablar de la obra de un compositor como Literes hace necesaria la previa puesta en conocimiento del olvido en el que se ha sumido su música junto con la de sus coetáneos españoles durante casi dos siglos.

La cultura del siglo XVIII español no ha sido del todo estudiada y no ha logrado mostrar interés hasta bien avanzado el siglo XX. En música esto se refleja en la ausencia de fuentes y catálogos existentes de los compositores que forjaron el legado musical de sus tiempos, mostrando un único interés en la música europea más que en la española.

Así, como apunta Juan José Carreras²⁹, se ha tratado de reparar este olvido en las últimas décadas del siglo XX y parece que existe, ahora sí, un creciente interés que pone en el punto de mira de las investigaciones a los músicos olvidados de una generación que bien merece el estudio académico y a un estilo español que va más allá de los tópicos ligados estrechamente con el flamenco.

La obra de Antonio Literes podemos dividirla en tres grandes grupos, un primer grupo que englobaría el grueso de su producción: las cantatas; un segundo, en el que se incluye toda su música teatral; y un tercero en el que se incluyen obras diversas de carácter religioso. Así aparece en la única catalogación de su obra realiza por el mallorquín Antoni Pizà³⁰.

*CANTATAS*³¹

Es a través de este género que tenemos constancia de la definición del estilo de Literes, con la introducción de rasgos formales del estilo italiano.

La cantata es un género musical vocal de cámara que surge a finales del XVII, pero es en el siglo XVIII cuando va a adquirir su carácter propio tras un proceso de difusión amplísimo. Este género se interpretó preferentemente en el marco privado con un número reducido de músicos³², pero con el paso del tiempo se comenzó a utilizar esta música con fines conmemorativos, para festejos y celebraciones, lo que hizo salir a este repertorio del ámbito privado para tomar una dimensión diferente a nivel instrumental por la necesidad de hacerse oír en espacios abiertos como jardines y plazas o grandes salas de las instalaciones palaciegas³³. Además cabe destacar el papel de la imprenta por

²⁹**BOYD, M. y CARRERAS, J.** (1998) *la música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University press.

³⁰**PIZÀ, A.** (2002). *Antoni Literes. INTRODUCCIÓ A LA SEVA OBRA*. Mallorca: Edicions Documenta Balear.

³¹ Consultar los anexos para relación completa de las cantatas.

³² **LEZA, J. M.**

³³ **CARRERAS, J. J. (2000)** *Historia de la Música Vol. 4*. Pág. 172. Apunta a la utilización de las Cantatas en las celebraciones junto a grandes banquetes, fuegos artificiales y costosos decorados, que hacían alarde de la magnificencia del convidante. Pág. 172

la repercusión que tuvo para este tipo de composiciones, lo que sin duda haría gran difusión³⁴.

AÑO	COMPOSITOR	DENOMINACIÓN	ÍNCIPIT TEXTUAL
1708	Antonio Literes	Cantada humana	Hijo de la espuma
1711	José de Torres	Cantada humana	Ola pajarillos
1714	José de Torres	Cantada al Santísimo	Hermosa blanca nube
1715	Juan Serqueira de Lima	Cantada humana	En la ribera verde
1717	José de Torres	Cantada a Nuestra Señora	Ay qué favor
1717	Antonio Literes	Cantada al Santísimo	Alienta humano desve...
1721	José de Torres	Cantada humana	Por el tenaro monte
1721	José de Torres	Cantada de Navidad	Cielos, qué nuevas ant...
1722	José de Torres	Cantada al Santísimo	Favor, gracia, pureza
1722	José de Torres	Cantada al Santísimo	Cercadme flores
1729	José de Torres	Cantada sola al Santísimo	Con afecto y armonía
1733	Nicola Porpora	Cantada al Santísimo	Al raudal

*Cantatas sueltas datadas y editadas por la Imprenta de Música*³⁵

Aún resulta complicado vincular la cantata ibérica³⁶ con un contexto y unas funciones específicas debido a la ausencia de fuentes que lo atestigüen a pesar de que sus principales representantes, Literes³⁷, Durón y Torres³⁸, estuvieran ligados a la corte y al mecenazgo nobiliario, lo que nos podría hacer suponer que estas composiciones formarían parte indiscutible de estos ambientes.

No se puede olvidar que este género musical nace ligado a la música teatral por lo que se incluyen recitativos y arias propios de las óperas, estructuras también reflejadas a nivel textual y poético³⁹. La cantata ibérica⁴⁰ incluye a partir de dicha época estos

³⁴ **CARRERAS, J. J.** (2000) *Historia de la Música Vol. 4*. Pág. 188. El impacto de estos modestos impresos fue, sin duda, notable en la difusión capilar del nuevo estilo Italiano y tuvo una singular proyección americana.

³⁵ Extraído de **CARRERAS, J. J.** (2000) *Historia de la Música Vol. 4*. Pág. 172

³⁶ Al contrario de lo que ocurre en Italia, donde fácilmente se puede asociar a la cultura nobiliaria por la presencia de dedicatorias a príncipes y cardenales en las diferentes fuentes.

³⁷ La cantata más relevante de Literes es Ah del Rustico país interpretada en 1710 en el Alcázar madrileño. Aparece estudiada por **PIZA** y por **CARRERAS**.

³⁸ **CARRERAS, J. J.** (2000) *Historia de la Música Vol. 4*. Pág. 176. Incluye un análisis y comentario a su cantata *Pájaros que al ver el alba*, en el que refleja la influencia del estilo italiano y su combinación con el hispano.

³⁹ [...] alternancia entre secciones narrativas abiertas recitadas en heptasílabos y endecasílabos con otras cerradas en versos más cortos que correspondían al canto lírico de las arias. *Historia de la Música Vol 4*.

rasgos, favorecidos gracias al gusto de los monarcas borbones por el estilo extranjero, además de los adquiridos de otros géneros como el villancico o la tonada (por ejemplo la tradicional alternancia de estribillo-coplas).

La catalogación de las cantatas y su clasificación resulta ser un trabajo de especial dificultad al tratarse de un género que rara vez fue denominado por el compositor como tal, y en ocasiones nos podemos encontrar con otras denominaciones que enmascaran su verdadero nombre, como por ejemplo villancico o tonada, lo cual es muy usual en las cantatas, o *cantadas*, de origen español. Desde un punto de vista que alude a su ámbito de representación y a su temática, podemos apuntar a la existencia de dos tipos de cantatas: la cantata sacra de tema religioso que perdurara activa toda la centuria y la cantata humana de tema profano cuyas diferencias musicales en el ámbito español son mínimas. Literes desarrolló ambos tipos⁴¹.

*MUSICA TEATRAL*⁴²

Si tuviéramos que destacar uno de los géneros musicales en los que más penetró la influencia del estilo extranjero -dominado por Italia, pero también con características francesas- sería sin duda el de la música teatral, y más específicamente la zarzuela. Este resultó ser el género propicio para materializar todos estos cambios que se producirán a nivel formal, tímbrico o incluso en el lenguaje musical⁴³ y que serán más evidentes a partir de la segunda década del siglo XVIII.

La zarzuela es el género lírico de origen español por excelencia. Sus orígenes datan del siglo XVII, de la mano del dramaturgo Calderón de la Barca. Su origen está ligado al ambiente cortesano, aunque más tarde pasaría a ser el género más representado en los

⁴⁰ **PIZÀ, A.** (2002). *Antoni Literes. INTRODUCCIÓ A LA SEVA OBRA*. Mallorca: Edicions Documenta Balear.

⁴¹ Para más datos sobre las cantatas de Literes, acudir a **PIZÀ, A.** (2002). *Antoni Literes. INTRODUCCIÓ A LA SEVA OBRA*. Mallorca: Edicions Documenta Balear. , Pág. 59.

⁴² Consultar los anexos para relación de obras teatrales completa.

⁴³ Estas novedades traspasaron los muros de la música teatral, inundando en casos la música religiosa. **LEZA, J. M.** Pág. 191

corrales del siglo XVIII convirtiéndose en un espectáculo de masas urbanas de mano de sus sucesores: Antonio de Zamora y José de Cañizares, que colaboran con Literes en varias de sus obras.

De la mayoría de las zarzuelas del siglo XVII y XVIII se conservan los textos pero no las partituras. Esta ausencia de fuentes hace difícil la labor de identificar y definir el género. La primera obra que aparece denominada como zarzuela es *El laurel de Apolo*, de Calderón.

Las características musicales de la zarzuela del siglo XVIII son estables. Contienen coros, dúos, y tonos y tonadas a voz sola. Predomina la utilización de formas estróficas, y en ocasiones las coplas con estribillo. Se trata de un espectáculo teatral en el que la música formaba parte de este entretenimiento como ambientación y adorno, en combinación con la declamación, pero también jugaba un rol importante en los momentos de tensión dramática en los que los personajes de carácter principal se expresaban cantando.

La zarzuela ya había tomado de la ópera algunos de sus argumentos, destacando el gusto por la historia antigua, las leyendas de héroes y dioses, y los dramas mitológicos, temáticas que habían aparecido ya desde las obras de Peri o Monteverdi, y por supuesto, alguno de sus procedimientos musicales.

El género conservó su estrecha relación con la corte durante bastante tiempo, así, los principales compositores de Zarzuelas hasta el s. XVIII fueron músicos de esta institución: Juan Hidalgo, Cristóbal Galán, Juan de Navas, Sebastián Durón y Antonio Literes. Las grandes representaciones teatrales eran muestra de la grandeza de los monarcas, y en una época que políticamente era inestable se necesitaba más que nunca reafirmar el poder y una manera de hacerlo fue a través del fomento a la cultura. Así, desde el reinado de Carlos II se venían haciendo representaciones dedicadas a tal fin. Felipe V era un amante del estilo italiano y esto se ve reflejado en las zarzuelas que se crearon bajo la influencia de su reinado y que se representaron en el Coliseo del Buen Retiro, donde era bastante común que participaran los músicos instrumentistas de la capilla real, así como en escenarios urbanos abiertos a un público más amplio y menos selecto, donde la zarzuela llega a ser el género preferido. Este hecho también influyó en la recepción del estilo italiano.

Acis y Galatea supone un emblema en esta concepción, ya que fue estrenada en 1708 en un ámbito cortesano, en el Coliseo del Buen Retiro, para celebrar el cumpleaños del rey Felipe V, y posteriormente fue repuesta en numerosos corrales de la villa (como se recoge en la siguiente tabla) y en otras ciudades como Valencia y probablemente Lisboa⁴⁴.

FECHA	OBRA	TEATRO	COMPAÑÍA
1709-1710 (10 de enero)	Acis y Galatea	Príncipe	Garcés
1711-1712 (22 de julio)	Antes difunta que ajena	Príncipe	Garcés
1713-1714 (6 de mayo)	Acis y Galatea	Príncipe	Garcés
1713-1714 (16 de mayo)	Antes difunta que ajena	Cruz	Prado
1714-1715 (30 de julio)	Acis y Galatea	Príncipe	Garcés
1716-1717 (9 de mayo)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Cruz	Álvarez
1716-1717 (3 de noviembre)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Cruz	Álvarez
1719-1720 (7 de febrero)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Cruz	Pascual
1721-1722 (24 de julio)	Hasta lo insensible adora	Cruz	Álvarez
1721-1722 (24 de agosto)	Acis y Galatea	Príncipe	Prado
1722-1723 (19 de julio)	Hasta lo insensible adora	Príncipe	Cerquera
1722-1723 (28 de septiembre)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Príncipe	Prado
1722-1723 (25 de noviembre)	Hasta lo insensible adora	Cruz	Cerquera
1723-1724 (29 de octubre)	Hasta lo insensible adora	Príncipe	Cerquera
1723-1724 (28 de noviembre)	Celos no guardan respeto	Príncipe	Prado
1723-1724 (14 de febrero)	Hasta lo insensible adora	Príncipe	Cerquera
1725-1726 (18 de abril)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Príncipe	San Miguel

⁴⁴LEZA CRUZ, J. M. (2014) *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol.4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

1725-1726 (15 de julio)	Celos no guardan respeto	Cruz	San Miguel
1725-1726 (10 de agosto)	Acis y Galatea	Cruz	Lodoño
1726-1727 (29 de mayo)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Cruz	San Miguel
1727-1728 (28 de abril)	Acis y Galatea	Cruz	Bela
1727-1728 (10 de agosto)	Hasta lo insensible adora	Príncipe	Bela
1728-1729 (28 de agosto)	El estrago en la fineza y Júpiter y Semele	Príncipe	Bela
1730-1731 (10 de mayo)	Hasta lo insensible adora	Príncipe	Orozco
1734-1735 (18 de noviembre)	Hasta lo insensible adora	Príncipe	Cerquera

Tabla de las reposiciones de las obras teatrales de Literes

Los compositores y dramaturgos del XVIII se vieron obligados a adaptarse a los gustos de este nuevo público, de carácter popular, tradicional y castizo, muy marcados por el principio de la verosimilitud –el cual no puede comprender que toda la obra sea cantada, sino que canten cuando el drama lo requiera-. La influencia italiana hace que el drama llegue a ser completamente cantado, pero esta fórmula de teatro cantado no llegó a capturar al público español del siglo XVII, XVIII ni XIX⁴⁵, resultando su presencia dentro del repertorio español casi nula con algunas excepciones⁴⁶.

Se yuxtaponen elementos típicamente españoles con elementos extranjeros, generando un estilo híbrido que se aprecia en la obra de Literes y Durón, y que será posteriormente definitivo.

Por otro lado la elección de los personajes también estaba marcada por los gustos del público. Una de las diferencias que cabe destacar respecto a la interpretación de los papeles es la adaptación de las diferentes obras a las plantillas de las compañías

⁴⁵STEIN, L. K. (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of Gods. Music and Teatre in Seventeenth-Century Spain*. Estados Unidos: Clarendon Press Oxford. Págs.20-21.

⁴⁶*La selva sin amor, Celos aun del aire matan, y La purpura de la rosa* son ejemplos de estas excepciones.

españolas, donde además de las tipologías establecidas para los actores declamados, contaban con las actrices-cantantes especializadas en papeles musicales.

Como norma general el público buscaba verse reflejado, tener un ideal al que aproximarse. En el caso de los personajes cómicos, por el contrario, buscaban descubrir figuras que les hicieran aprender sobre las limitaciones morales o sociales.

Al contrario de las tradiciones inglesa e italiana en España, los papeles cantados tanto de hombres como de mujeres eran asumidos por mujeres, con excepción de los papeles masculinos a los que se les quería dar cierto carácter cómico, en cuyo caso eran interpretados por varones.

3. ACIS Y GALATEA. ZARZUELA EN DOS JORNADAS



Ilustración III. *Miniatura de un Ovidio moralizado que representa a Polifemo, Acis y Galatea. La Haya: Biblioteca Koninlijke.*

3.1.DESCRIPCION DE LAS FUENTES MANUSCRITAS

Existen fuentes de procedencias y contenidos muy diversos sobre esta zarzuela. El estudio de estas fuentes por parte de los investigadores y su plasmación en los diferentes estudios que hemos citado con anterioridad nos ha permitido, sin realizar una investigación de carácter primario, darnos cuenta de la importancia de cada una de las fuentes en la evolución de la obra a lo largo del tiempo pasando de las representaciones cortesanas a los corrales, incluyendo cambios que han quedado reflejados en los libretos hallados. Para la redacción de este apartado vamos a centrarnos en el trabajo realizado por González Marín en el caso de las fuentes con contenidos musicales y en el realizado por Leal Bonmati para las fuentes literarias.

A continuación se muestra una tabla con las fuentes manuscritas completas halladas hasta el momento:

NOMBRE-UBICACIÓN	TIPO
Ms. M. 2210 (19) Biblioteca Nacional, Madrid	Música y texto
Cód. CLI/2-5 Biblioteca pública de Évora	Música y Texto
Ms. 14605 (6) Biblioteca Nacional, Madrid	Texto
Ms. 15207 Biblioteca Nacional, Madrid	Texto
Tea 1-5-12 Biblioteca Histórica Municipal de Madrid	Texto

Habría que añadir las siguientes de carácter fragmentario:

NOMBRE-UBICACIÓN	TIPO
Catedral de Guatemala	Música y Texto
Ms. M 2618 Biblioteca Nacional, Madrid	Música y Texto
2859 Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia	Música y Texto

Por tanto, las únicas fuentes musicales completas de esta zarzuela son dos⁴⁷:

⁴⁷ Para la redacción de este apartado nos centraremos en el estudio de **GONZALEZ MARIN, L. A.** (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.

Ms. M 2210 Biblioteca Nacional

Este manuscrito figura descrito por primera vez por Anglés y Subirá en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*.

La zarzuela aparece titulada en este manuscrito como *Zarzuela nueva q[u]e Se izo a sus Mag[esta]des en su Real Palazio en el año de 1709 = Intitulada Hazis, y Galatea / de / Don Antt[oni]o Literes.*⁴⁸

Se trata de un único volumen de pergamino apaisado que consta de 70 folios.

La fecha que aparece en el manuscrito es 1709, aunque según González Marín esta fecha podría ser errónea y podría estar este manuscrito ligado al estreno ya que no tenemos noticias de la representación de esta obra en ese año pero sí en 1708 en la corte, y además el manuscrito presenta un final alusivo a la fiesta homenaje a Felipe V.

Procede de la Biblioteca Real, información revelada por los sellos que posee el manuscrito.

En cuanto al uso de esta copia existen diferentes hipótesis: según González Marín, podría tratarse tanto de un manuscrito dedicado a la práctica como de una copia realizada sin gran cuidado dedicada únicamente para su conservación.

Cód. CLI/2-5 Biblioteca pública de Évora

Se trata de un conjunto de tres cuadernos:

El primero, aparece titulado: *Assis y Galatea / Zarzuela de D. Joseph de Cañizares / Muzica de D. Antonio Literis / Voz y Acompañamiento / 1ª y 2ª Jornada* (encuadernación) y *Muzica de la comedia / Assis, Y Galatea. / de / D.n Antonio Literis. / 1º. y 2º. Jornada* (Portadilla).

Se trata de un volumen encuadernado en cartón y papel de aguas que comprende 40 folios.

⁴⁸GONZALEZ MARIN, L. A. (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.

Los otros dos cuadernos, en el mismo formato que los anteriores, recogen las partichellas del violón primero y segundo. Aparecen titulados:

Assis y Galatea / De Cañizares / Rabeca primeira / De Litteris / / 1ª y 2ª Jornada (encuadernación) y *Violin 1º. / [rúbrica] / de Assis, y Galatea* (Portadilla); *Assis, y Galatea / De Cañizares / Rabeca segunda/ De Litteris / / 1ª y 2ª Jornada* (encuadernación) y *Violin 2º. / [rúbrica] / de Assis, y Galatea* (Portadilla).

Contiene numerosos borrones y errores, como las claves y armaduras descolocadas. A pesar de la poca claridad del ejemplar, aparecen enmendados errores (como por ejemplo alteraciones accidentales) que en *Ms. M 2210* no están resueltos. Se trata de un manuscrito que González Marín considera ligado a la práctica, utilizado en alguna representación en Portugal, argumentando que las partichellas separadas podrían haber sido copiadas con este fin práctico.

Como hemos anunciado con anterioridad se conoce la existencia de otras fuentes de carácter fragmentario, citadas en la tabla anterior, y que se describen a continuación:

Catedral de Guatemala

Ha sido citada por R. Stevenson en su obra *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*.

Aparece bajo el título *TONADA DE LA COMEDIA / intitulada/ ACIS, i GALATEA. / DIVINA GALATEA, &c. / D. ANTONIO LITERES / CON PRIVILEGIO / EN MADRID. / En la imprenta de MVSICA / 4.*

González Marín apunta que se trata de un impreso salido de las prensa de Torres y presumiblemente autorizado por Literes.

2859 Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia

Catalogado por J. Climent, en *Fondos Musicales de la región Valenciana. I. Catedral metropolitana de Valencia*.

Titulado *Cuatro para la comedia de la 2ª parte de Galatea* a cuatro voces (SSAT), violines y acompañamiento. Se le atribuye a José Pradas.

Ms. M 2618 Biblioteca Nacional, Madrid

Versión cantada camerística del tono de Glauco *al ameno silencio*. Se le atribuye a Durón en una recopilación incompleta que se conserva en Madrid.

En cuanto a las fuentes de carácter textual sin contenidos musicales podemos apuntar a las siguientes:

Ms. 14605 (6) Biblioteca Nacional

Citado por Aguilar Piñal en el segundo volumen de su *catálogo* realizado en 1983.

Se trata de un conjunto de cuatro cuadernillos que María del Rosario Leal Bonmati describe de una manera muy detallada.⁴⁹

Lo más interesante es la aparición de una fecha escrita a tinta con escritura de la época en la que se lee 1710. Aparecen en el cuarto cuadernillo los nombres de los actores que representaron los diferentes personajes. Se sabe que el manuscrito fue copiado al menos por cinco manos diferentes con letra de la época (S. XVIII).

Este manuscrito aparece también en el capítulo introductorio de González Marín, en el que apunta que se trata de un manuscrito repleto de errores y negligencias.

Ms. 15207 Biblioteca Nacional

Citado por Aguilar Piñal en su catálogo de 1983 Vol.2

El título aparece grabado en vertical con letras doradas: *Cañizares. Accis y Galatea*.

⁴⁹ Para más información sobre el formato del manuscrito hago referencia al estudio de Acis y Galatea pág. 117.

Este manuscrito fue comprado por el estado español con destino a la Biblioteca Nacional, conociéndose su anterior poseedor: Don Agustín Durán.

Se trata del más pulcro y cuidado de todos los manuscritos existentes. Su letra es posiblemente del siglo XVIII.

Tea 1-5-12 Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

Lo referencia Agulló en su catálogo de 1970 y Shergold en su catálogo (*Fuentes IX*: 48-49).

Se sabe que la letra es del siglo XVIII y realizada con una tinta sepia y oscura. Se llevó a cabo por una sola mano.

3.2. LA INFLUENCIA DEL MITO DE ACIS Y GALATEA A LO LARGO DE LA HISTORIA. ARGUMENTO DE LA ZARZUELA

*“El argumento de Acis y Galatea esta tomado del libro XIII de las Metamorfosis de Ovidio, pero despojado, al menos parcialmente, de la solemnidad de mito clásico, en un proceso de adaptación frecuente en el teatro mitológico español de los siglos XVII y XVIII, donde los dioses de la gentilidad y otros habitantes de Olimpos y Arcadias adoptan papeles de la comedia nueva”.*⁵⁰

El mito de Acis y Galatea ha estado presente desde la antigüedad grecolatina y aparece constantemente en los argumentos de las diferentes obras teatrales desde sus orígenes. La absorción de tradiciones mitológicas de la mano de autores como Calderón de la Barca o Lope de Vega fue de gran influencia para la nueva generación de libretistas que se gestó en el siglo XVIII entre los que destacan figuras como la de Zamora, Cañizares,

⁵⁰ GONZALEZ MARIN, L. A. (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.

Corrogel, Añorba... potenciado además por el relanzamiento que supuso para la cultura la llegada de los Borbones al trono⁵¹.

La zarzuela en la que se centra este trabajo fue escrita por José de Cañizares. El estilo de éste queda cercano y comparte características con las comedias de capa y espada⁵² en las que el motor argumental de la trama es el amor, quedando en un segundo plano cuestiones que a priori podrían ser válidas para haber movido el drama en sustitución de éste amor tan tipificado y bucólico.

Es necesario al definir la obra como “zarzuela de corte mitológico”, aludir a las características que acompañaban a la tradición de los argumentos de este tipo de composiciones en el siglo XVIII, porque como hemos anunciado, el argumento aparece despojado de su carácter.

Los dramaturgos de la época abordaban la mitología desde un punto de vista burlesco. Para ello, utilizaban dos técnicas que en ocasiones se veían solapadas. La primera de ellas supone la apropiación de personajes mitológicos para ser incluidos en un argumento que nada tiene que ver con esos personajes. Es decir, toman personajes traídos del Olimpo, criaturas mitológicas, ninfas y otros seres con nombres reconocidos por el público y crean a raíz de éstos un argumento nuevo. La segunda posibilidad es la de la adaptación de un argumento mitológico en el que incluyen personajes de tipo cómico, criados y amos, e incluso cambian roles de ciertos personajes, pero manteniendo la trama original.

Era común para enfatizar el carácter burlesco incluir una serie de técnicas compositivas propias como por ejemplo poner a los dioses al mismo nivel que los mortales e incluso hacerlos combatir por asuntos terrenales, la inclusión de la pareja de cómicos que a través de lo cotidiano se ríen y burlan de los tópicos idealizados de los estratos superiores, el contrapunto en cuanto a lo que alternancia entre personajes cómicos y serios se refiere...

⁵¹**CORATELO Y MORI, E.** (1934). *Historia de la Zarzuela o sea el drama lirico en España desde sus orígenes a finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos-Olozaga. Pág. 74

⁵²**PERAL VEGA, E. J.** (1998). “Zarzuela de la primera mitad del siglo XVII: deformación burlesca de la mitología Clásica” en *Cuadernos de filología Clásica: Estudios Latinos*. Nº 14, págs. 223-243.

BREVE HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DEL MITO⁵³

Aparece por primera vez en la *Teogónia* de Hesíodo. Posteriormente, aparece en el canto IX de la *Odisea*, en la que nombran a Polifemo como hijo de Poseidón, apareciendo ya una descripción hiperbólica del personaje como ciclope deshumanizado. De nuevo aparece el mito, aunque con un carácter burlesco y humillante en *El Ciclope* de Eurípides. En estas fuentes el personaje protagonista del mito aparece caracterizado como un pastor habitante de unas cavernas cercanas al cráter del volcán Etna. A él aparecen asociados ciertos sonidos de la naturaleza como el del propio volcán y el sonido del viento representado por la caracterización del personaje como intérprete de siringa. Además, padece antropofagia.

En estas primeras apariciones del mito, Polifemo no tiene capacidad de enamorarse. Este carácter es añadido por Filoxeno de Citera, con una nueva visión bucólica del ciclope en su ditirambo *El ciclope o Galatea*.

Un carácter coqueto es reflejado en *Idilios*, de Teocrito de Siracusa. En esta versión Galatea rechaza su amor y desencadena una muestra de vanidad en Polifemo.

Por último, y para nosotros la más importante de las fuentes, el Libro XIII de *Las Metamorfosis* de Ovidio, de la cual Cañizares tomó el argumento. Es la primera versión del mito se incluye al personaje de Acis entre Galatea y Polifemo, creando un triángulo amoroso y desencadenando una oleada de celos lo que nos deja ver el carácter más salvaje y monstruoso de Polifemo.

EL ARGUMENTO⁵⁴

Jornada I

El ciclope Polifemo regresa a Trinacria esperando que sus súbditos estén contentos de verle y le rindan culto. Por el contrario, al llegar descubre que los que eran sus fieles ahora rinden culto a la bella ninfa Galatea, lo que provoca en el ciclope un gran enojo.

⁵³RODRIGUEZ LÓPEZ, M. I. (2013). “Iconografía de Polifemo: el Cíclope enamorado” en *De arte: revista de historia del arte*. Nº 12, págs. 7-26.

⁵⁴ En negrita los pasajes que se van a analizar.

Polifemo llega a un acuerdo con los súbditos y les perdona, convenciéndoles de lo correcto es volver a sus antiguas creencias y continuar con el hábito de rendirle culto.

Aparece Acis en escena (*Ay de aquel que desprecia*), el joven y fino pastor que está enamorado ciegamente de Galatea con tan solo haberla visto, y respondiendo al tópico del amor petrarquista, carece de libertad a cambio de poseer el amor.

Doris, amante de Acis, y ahora celosa, le devuelve un pequeño retrato que Acis le había regalado y éste lo arroja al mar.

Aparece el coro de Ninfas dando entrada a Galatea, que canta triunfante su desprecio al amor: *Libres nereidas*

Glauco, hermano de Galatea y enamorado de Doris, encuentra el retrato y se lo da a Galatea, que cae enamorada con solo ver esa “muda copia” del fino pastor, a pesar de creerse inmune al amor.

Polifemo observa en la sombra lo ocurrido y decide dar muerte a Galatea, para así evitar que pudiera volver a ocurrir un desvío de atención por parte de sus súbditos. Agarra un puñal y en el momento en que se lo va a clavar, Galatea se vuelve hacia Polifemo y entona una canción, lo que hace que este, quede inmediatamente rendido a su amor.

Polifemo entonces cambia su actitud y hace que sus súbditos vuelvan a venerar a Galatea.

Se produce por fin el encuentro entre Acis y Galatea, que se reconocen como amantes. Toda la escena es presenciada por Momo, que asiste a la escena sin ser visto.

Jornada II

Tisbe disfrazada interroga a Momo sobre lo ocurrido con el fin de recabar información para contárselo a Doris, que celosa decide pedir ayuda a Polifemo para acabar con el romance de Acis y Galatea.

Polifemo, que desde un principio aparece como un ser descuidado y que no es capaz de enamorarse, se acicala para agradar a la bella Galatea y decide matar a Acis, ya que es su rival amoroso. Doris por su parte le hace prometer que no le matará.

También se despierta en Glauco la idea de matar a Acis.

Los enamorados hacen alarde de su amor y es entonces cuando aparece Polifemo junto con Doris. Polifemo, para hacer sufrir a Acis lo sepulta bajo un pedrusco y Galatea, que se encuentra con esta escena, decide invocar a las divinidades marinas para que transformen a Acis en río en vez de morir. Acis se convierte entonces en río y Galatea manifiesta su felicidad ante el hecho: *Acis dichoso y*.

Finalmente, Polifemo se muestra contrariado ante la situación mientras que Galatea lo asume de algún modo como final feliz, Doris se casa con Glauco y Tisbe hará lo mismo con Momo.

3.3. EL TRATAMIENTO DEL ARGUMENTO SEGÚN LITERES

Una primera observación que se deduce del estudio que he realizado apunta a que la musicalización del argumento por parte de Literes presta especial atención a los afectos más que a la propia acción. Es curioso cómo Literes se interesa por musicalizar el afecto, el sentimiento tras la acción y no la acción en sí.

Este hecho influye en la comprensión actual del desarrollo argumental de la obra, ya que las versiones que están a nuestro alcance (como la de López Banzo) nos ofrecen una escucha únicamente de las partes musicalizadas sin incluir las partes habladas, que eran en las que recaía el desarrollo de la acción.

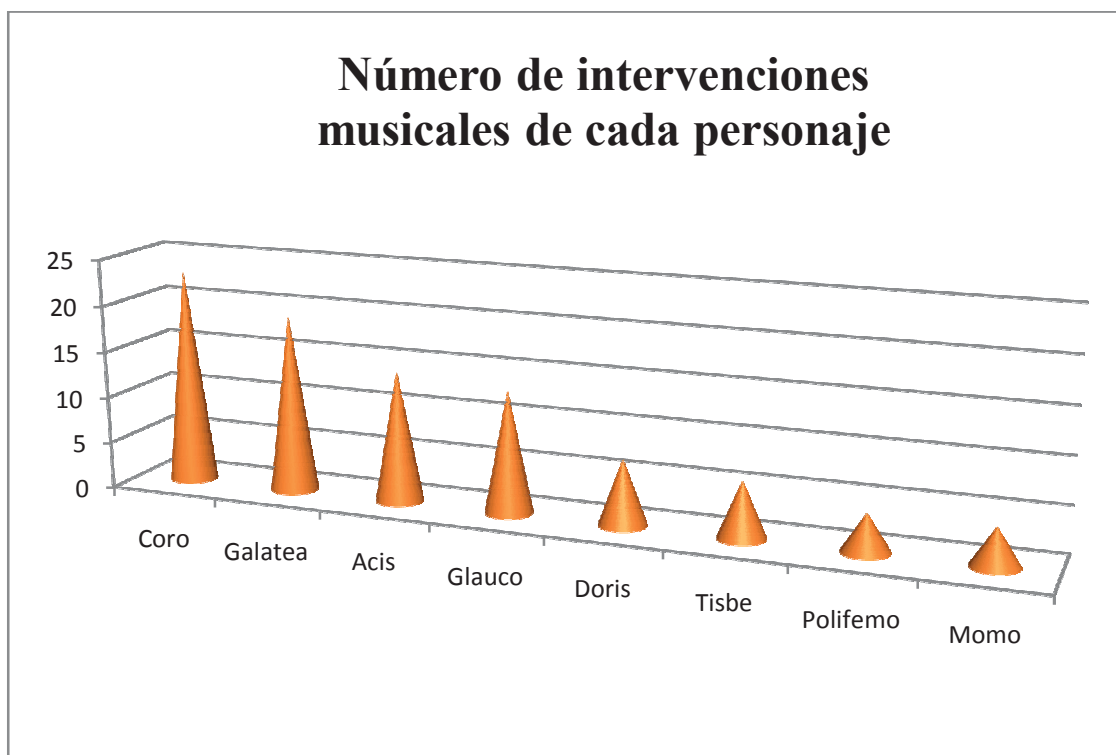
Se ha creado una tabla en la que se muestran los números musicalizados así como los personajes que lo protagonizan. Ha sido de gran utilidad para su realización la división de cuadros y escenas que propone Leal Bonmati en su estudio dedicado a Acis y Galatea.

JORNADA I		VERSOS	INCIPIT	PERSONAJE	MÚSICA
	Cuadro A	Escena I	<i>No hay otras iras</i>	Siracusanos	Coro
		39-40	<i>No hay otras iras</i>	Siracusanos	Coro
		71-72	<i>... que los activos incendios</i>	Siracusanos y Polifemo	Coro
		183-184	<i>Pastores ¡Huidla!</i>	Siracusanos y Polifemo	Coro
		203-206	<i>Suspende las iras</i>	Siracusanos	Coro
		235-238	<i>Suspende las iras</i>	Siracusanos	Coro
		245-246	<i>¡Ay de aquel que desprecia</i>	Acis	
		283-317	<i>¡Ay de aquel que desprecia</i>	Acis	
		472-473	<i>¡Ay de aquel que desprecia</i>	Acis y Doris	Dúo
		476-477	<i>Suspende las iras</i>	Acis, Doris y otro	Dúo
		480-481	<i>...Que mas que el enojo</i>	Siracusanos	Coro
	Cuadro B	Escena III	<i>Sientan los que sienten</i>	Ninfas	Coro
		516-529	<i>Libres nereidas mías</i>	Galatea	Aria
		530-532	<i>No, no, no hagáis tal, no, no,</i>	Glauco	
		533-536	<i>Resuene en el mar</i>	Glauco y Ninfas	Coro
		537-561	<i>No, Galatea; no hermana</i>	Glauco	Aria
		562-561	<i>¡Cómo! Alevoso hermano!</i>	Galatea y Glauco	Recitativo
		572-588	<i>Yo sabré callar</i>	Glauco	Aria
		606-608	<i>No, no, no hagáis tal, no, no,</i>	Glauco	
		645-658	<i>Muda copia, que estrella enemiga</i>	Galatea	Aria
		724-726	<i>El arco detén, tirano rapaz,</i>	Galatea	
		761-768	<i>Pues que Polifemo</i>	Siracusanos	Coro

					Siracusanos	Coro
		781-788	<i>Pues que Polifemo</i>			Coro
		825-832	<i>Pues que Galatea</i>		[Él y música]	Coro
		847-850	<i>Veniz con aplauso</i>		[Ellos y música]	Coro
	Cuadro D	867-872	<i>Confiado Jilguerillo</i>	Escena IX	Tisbe	Recitativo
		873-883	<i>Si de rama en rama</i>	Escena X	Tisbe	Aria
		884-886	<i>Pues que yo lo siento</i>		Glauco	
			<i>Quien desde el mar</i>		Glauco	
		896-900	<i>¡Ay tirana! ¿Por qué no?</i>		Glauco (Doris)	Recitativo
		901-903	<i>¡Ay, qué cadena te labra tu error</i>		Tisbe	
		904-911	Por mi esa voz te responde		Glauco (Doris)	Recitativo
		912-914	<i>Pues que yo lo siento ...</i>		Glauco	
		915-918	<i>¡A tenacidad tan ciega</i>		Glauco (Doris)	Recitativo
		919-921	<i>¡Ay, que cadena te labra tu error</i>		Tisbe y Doris	
	Cuadro E	922-938	<i>¡Ay que cadena te labra tu error</i>	Escena XI	Galatea y Acis	
		939-946	<i>Divina Galatea</i>		Acis	Recitativo
		947-962	<i>Ten, ninfa piedad</i>		Acis	Aria
		963-973	<i>Joven, galán a quien</i>		Galatea y Acis	Recitativo
		974-978	<i>Pues del culto mi deidad</i>	Escena XII	Galatea	Aria da capo
		979-994	<i>¿Con que en tu nobleza</i>		Acis y Galatea	Recitativo
		1004-1030	<i>Mis ninfas son estas</i>		Galatea y Acis	Recitativo
		1031-1043	<i>No, no, no me quejaré</i>		Galatea y Acis	
	Cuadro F	1051-1057	<i>Al aire de los suspiros</i>	Escena I	Coro	Coro
		1058-1089	<i>Estrafalaria deidad</i>		Tisbe y Momo	Recitativo
JORNADA II						

				Desgraciado gracioso	Tisbe y Momo	
				<i>Ayer, cuando la tarde</i>	Momo	Recitativo
	Escena II	1090-1108		<i>Señora, ya que el secreto</i>	Momo	Aria
	Escena III	1129-1138		<i>Al aire de los suspiros</i>	Doris y Coro	
	Escena IV	1139-1149		<i>Dulce Galatea</i>	Polifemo	Aria
	Escena V	1188-1194		<i>Estos dulces cánticos</i>	Coro	Coro
	Escena VI	1195-1221		<i>Cobra en tus aromas</i>	Tisimo, Momo y Polifemo	
		1320-1325		<i>Mostruo en quien has obrado</i>	Acis y Galatea	Recitativo
		1326-1343		<i>Cielo, ha de ser el mar</i>	Galatea	Aria
		1380-1394		<i>Estos dulces cánticos</i>	Coro	Coro
		1395-1412		<i>Al ameno silencio</i>	Glauco	Aria
		1419-1424		<i>Aunque contra mi indignado</i>	Acis y Galatea	Aria
	Escena VIII	1465-1483		<i>¿Es verdad, Acismo</i>	Acis y Galatea	Recitativo
	Escena XII	1580-1591		<i>¡Ninfas, alegres de vago cristal</i>	Galatea	Aria
		1592-1602		<i>¿Cuál mayor ventura ha sido?</i>	Ninfas y Coro	Coro
		1603-1612		<i>¡Alerta, cuidado!</i>	Coro	Coro
	Escena XIV	1613-1626		<i>¡Huid de las iras del monstruo</i>	Coro y Galatea	Coro
	Escena XVI	1660-1663		<i>¡Númenes del mar salado!</i>	Coro y Galatea	Coro
	Escena XXI	1722-1732		<i>Pasando a deidad del frío elemento</i>	Coro y Galatea	Coro
	Escena XXII	1892-1899		<i>Y a sus laureles de palma y oliva</i>	Nereida	
	Escena XXIII	1912-1913				
	Escena XXIII	1950-1961				

A continuación se muestra un gráfico que revela la importancia que Literes otorga a cada personaje, atribuyéndole partes cantadas. Como es de esperar destaca el papel de Galatea, Acis y Glauco, hermano de Galatea. Polifemo que es un ser que a priori no tiene la capacidad de transmitir sentimientos cuenta con un número considerablemente menor de intervenciones musicales.



4. ANÁLISIS MUSICAL



Ilustración IV. Odilon Redon, *Ciclope*. 1900.
Otterlo: Kröller Müller Museum.

3.1.ANÁLISIS *AY DE AQUEL QUE DESPRECIA*

El fragmento musical que se va a analizar corresponde a la primera intervención de Acis en la Jornada I.

Polifemo se siente decepcionado por sus súbditos al ver que estos rinden ahora culto a la bella Galatea. Tras el enojo del cíclope éste decide perdonarlos y los súbditos vuelven a sus antiguas creencias. Es en este momento cuando aparece en escena Acis, el joven y fino pastor que canta, privado de libertad, tras haber caído en las garras del amor. Los súbditos de Polifemo tras el número tratan de ridiculizarle.

ANÁLISIS TEXTUAL:

<i>Ay de aquel que desprecia, el poder del amor y la belleza.</i>	7 11	ESTRIBILLO ⁵⁵
<i>Pues si le conocen, las aves, los brutos, estrellas y flores, querer que le venzan las flores, los brutos, las plantas y estrellas.</i>	6 6 6 6 6 6	B
<i>Ay de aquel que desprecia, el poder del amor y la belleza.</i>	7 11	ESTRIBILLO
<i>Yo fui, zagales bellos de las tinacrias selvas, un pastor atrevido que burlaba en la aljaba de Cupido el rigor de sus armas halagüeñas.</i>	7 7 7 11 11	COPLA
<i>Jamás de sus incendios, examiné su hoguera, la llama sucesiva, mas amorosa, mientras más activa, menos sensible, mientras menos lenta.</i>	7 7 7 11 11	COPLA
<i>¡Ay de aquel que desprecia el poder del amor y la belleza!</i>	7 11	ESTRIBILLO
<i>Pisaba el mar un día cuando vi de su esfera, por esferas de hielo salir vago trono, undoso cielo, mejor sol, en el sol de Galatea.</i>	7 7 7 11 11	COPLA
<i>Ocúlteme a sus ojos, mas... ¡Ay! Que mejor fuera que los míos guardara, pues permití que, viéndola, cegara, liberta[d] que mirara, si no viera.</i>	7 7 7 11 11	COPLA
<i>¡Ay de aquel que desprecia el poder del amor y la belleza!</i>	7 11	ESTRIBILLO

⁵⁵ “La tradición de este tipo de lamento compuesto de dos versos, heptasílabo y endecasílabo, formando un estribillo que enmarca unas coplas, se transmitió a través de *El Robo de Proserpina* y otras obras. Cfr. L.A. González: *F. Coppola M. García Bustamante: “El Robo de Proserpina” (1678)*, Barcelona, CSIC, (1996). Citado a través de **GONZALEZ MARIN, L. A.** (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.

El número musical “Ay de aquel que desprecia” se caracteriza por expresar el afecto de lamento.

Su carácter lírico y cantabile y el uso del compás de proporción menor o proporcioncilla, transcrito en 3/2, corresponde a los rasgos propios de la tonada⁵⁶.

ESTRIBILLO.

Se observa la división del estribillo en dos versos que se ven reforzados por una frase melódica separada en dos semifrases: la primera con final suspensivo sobre la sensible del V, y la segunda, que presenta la resolución en do, y desde ésta (V) concluye en Fa M. (*Ejemplo 1*)

Musicalmente se enfatiza la palabra amor con la cadencia de engaño, sobre la cual recae también el salto interválico (*saltus duriusculus*) mas amplio del estribillo.

Destaca el uso de figuras retóricas⁵⁷:

- Exclamatio, caracterizada por el primer valor largo seguida de la posterior sucesión en catabasis del resto de la melodía.
- Suspiratios, al comienzo y en el compás 6. Este recurso es característico del tópico de la exclamatio, tal como otros compositores españoles ya utilizaban (Juan Hidalgo, etc.)
- Elipsis tras el acorde secundario del V (V/V), con su posterior resolución sobre el quinto grado.
- Y el citado *saltus duriusculus*, que enfatiza el cambio del texto del segundo.

⁵⁶ **GONZALEZ MARIN, L. A.** (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM. Pág. XV.

⁵⁷ Para una consulta sobre la definición de las figuras retóricas remito al trabajo de **LOPEZ CANO, R.** (1997) *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

[Sale] ACIS [cantando] Estribillo

FAM

Ay **Exclamatio** de a - quel que des - pre - - - - cia el po -

I VII I VII I II V/V V

Saltus duriusculus

der del a - mor y la be - lle - - - - za, pues si le co -

I V VI VII I IV III IV V I

Cadencia de Engaño Cadencia Perfecta

1. ESTRIBILLO. “Ay de aquel que desprecia”

B.

La sección B se caracteriza por la sucesión de un motivo en gradatio. (Ejemplo 2)

El énfasis rítmico y los saltos bruscos acentúan la enumeración del texto (las aves, los brutos, estrellas y flores). Podría leerse como una particular aplicación del estilo concitato, dado el carácter de agitación resultante.

La repetición textual (paralelismo) de los versos 3 y 4 con 6 y 7 se representa musicalmente con una paranomasia, lo cual evidencia la conexión que busca Literes entre texto y música.

Tonalmente nos encontramos con modulaciones hacia el VI, el II y el V grado de FAM.

Los motivos están contruidos con intervalos ascendentes y descendentes formando una circulatio. Por otro lado, cabe destacar la anábasis sobre la palabra estrellas, con valores más rápidos enfatizando el efecto.

7 **FAM**

der del a - mor y la be - lle - - - za, pues si le co -

II

13 **GRADATIO**

no - - - - - cen las a - ves, los bru - tos, es -

III IV V IV III [I VI IV V I IV V I] del VI

19 **GRADATIO**

tre - llas y flo - res, on mu - chos e - rro - res que -

[I VI IV V I IV V I] del II [I VI IV V I IV V I] del V

25 **ANABASIS**

paranomasia

rer que le ven - zan las flo - res, los bru - tos, las plan - tas y es - tre -

I III IV II VII V I VI IV V I IV V

Cadencia Perfecta

31

llas. Ay de a - quel que des - pre - - - - - cia el po -

I

2. B "Pues si le conocen"

COPLAS.

En las coplas, lo primero que llama la atención es el cambio rítmico que se produce en el acompañamiento, con un carácter alegre y desenfadado, pasando a binario, lo que enfatiza el cambio a un estilo arioso. El bajo andante se articula en progresiones modulantes.

Es una sección que armónicamente evoluciona de tónica a dominante, pero pasando antes momentáneamente por tonalidades cercanas a FaM, creando efectos muy expresivos. Es destacable el efecto que crean las Mutatio Toni, que forman parte de estas tonalidades de paso, pero creadas a nivel melódico, enfatizadas sobre la palabra Cupido, con el significado que ésta conlleva a nivel argumental. Se enfatiza aún más éste con una catábasis. También sucede sobre la palabra armas.

Además las coplas también presentan la repetición de un motivo melódico sobre la enumeración que tiene lugar a nivel textual, enfatizando el sentido del texto. (Ejemplo 3)

The image shows a musical score for a copla in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a bass line. The lyrics are: "Yo fui, za - ga - les be - llos de las ti - na - crias sel - vas, un pas - tor a - tre - vi - do quebur - la - ba en la al - ja - ba de Cu - pi - do el ri - gor de sus ar - mas ha - la - güe - ñas. Ja - más de sus in -".

Below the first system, the solfège syllables are: I III IV I [V VI] [VII I V VI] VII. The word "Solm" is written under the first four syllables, and "REM" is written under the last four.

Below the second system, Roman numeral analysis is provided: I V VI IV I6 /IV /IV VII/V I/V V/V. A yellow box highlights the phrase "de Cu - pi - do" with the label "MUTATIO TONI" above it.

Below the third system, Roman numeral analysis is provided: III IV/IV V I V I III IV V I. A yellow box highlights the phrase "de sus ar - mas" with the label "MT" above it.

3. Coplas "Yo fui, zagales bellos de las Tinacrias selvas"

4.2. ANÁLISIS *LIBRES NEREIDAS MIAS*

Acis, tras una discusión con su ex amada Doris, arroja al mar un retrato de sí mismo con el que en otro tiempo había obsequiado a su amada, con el fin de demostrarla que no se lo va a regalar a otra. Doris, sin embargo, ya que se siente celosa relaciona los actos con el hecho de que Galatea habite en el mar y sea esta la razón por la que Acis lance ahí su retrato.

Galatea, que se cree una mujer invencible en cuanto al amor se refiere, sale del mar cantando junto con sus ninfas. Es aquí cuando Galatea canta *Libres nereidas mías*, considerando que ellas son incapaces de caer en el amor.

Tras esta intervención, Glauco, hermano de Galatea, advierte de los peligros del amor poco antes de que Galatea, tras recibir la concha con el retrato de Acis, quede presa del amor.

ANÁLISIS TEXTUAL Y FORMAL

<i>Libres nereidas mías,</i>	7	A
<i>pues alegres trocáis</i>	7	
<i>por tapetes de rosa, (Metáfora del campo cubierto de flores)</i>	7	
<i>retretes de cristal. (Sala para retirarse)</i>	7	
<i>¡Aplaudid! ¡Celebrad</i>	7	
<i>en júbilos festivos,</i>	7	
<i>los trofeos esquivos que gozáis!</i>	11	
<i>De amor, con los desprecios</i>	7	A'
<i>no solo me aduláis,</i>	7	
<i>mas quien le agravia menos,</i>	7	
<i>esa me ofende más.</i>	7	
<i>¡Reprehended! ¡Injuriad</i>	7	
<i>a un bárbaro deseo,</i>	7	
<i>a un dios que hace su empleo, su impiedad!</i>	11	

Se trata de un fragmento caracterizado por el uso de los violines como acompañamiento a la voz (que se asocian al estilo moderno y probablemente asociados a la influencia italiana), jugando un papel de eco que podría ser interpretado como las voces de las ninfas. Lo que analíticamente se observa es la reafirmación de la tonalidad con estos ecos tras las melodías realizadas por Galatea. (*Ejemplo 4*)

Esta sección está compuesta por motivos melódicos que se repiten con pequeñas alteraciones, en ocasiones creadas para ajustar no la métrica (ya que las dos estrofas tienen idéntica métrica), sino la acentuación del propio texto. (*Ejemplo 5*)

Observamos características propias del recitativo como son las entradas de los versos en anacrusa. Debido a su estilo, más rítmico y melódico, y al acompañamiento instrumental, lo calificamos como recitativo arioso.

Considerando que Literes repite en la segunda estrofa cada uno de los diseños melódicos diseñados para el texto de la primera, podemos apuntar a que la música y el texto no están necesariamente ligados, o no al menos en la segunda repetición, ya que en el caso de haber creado figuras retóricas conscientemente sobre el texto de la primera estrofa las estaría repitiendo de idéntica manera sobre un texto que no debiera expresar el mismo afecto en el mismo momento.

despacio

ECO

Al unisonus los dos Violines

despacio

a1 **a2** **b1**

Canta GALATEA

Li - bres ne - rei - das mí - as, pues a - le - gres tro - cáis porta - pe - tes de ro - sas re -

FAM **||** **DOM** **||** **DOM** **||** **Lam**

82

b2 **b1** **b1**

tre - tes de cristal, a - plau - did, ce - le - brad en jú - bi - los fes - ti - vos los tro -

Lam **||** **FAM** **||** **FAM** **||** **FAM**

55

b1 **b2**

fe - os es - qui - vos que go - záis. De a -

FAM **||** **Rem** **|**

4. Libres nereidas mías.

fe - os es - qui - vos que go - záis. De a -

mer con los des - pre - cios no só - lo me a - du - láis, mas quien le a - gra - via me - nos,

Cambios por la métrica y acentuación

5. De amor con los desprecios.

Se ve por tanto cómo Literes sigue un principio compositivo propio del s. XVIII, en el que se cambia la relación música texto, predominando esta última, y dando prioridad a la articulación melódica y formal de la obra⁵⁸.

⁵⁸ NEUBAUER, J. (1992) *La Emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. A. Machado Libros S. A.

4.3. ANÁLISIS SI EL TRINFO QUE AMA

Se ha escogido un aria con el fin de comprobar si Literes hace uso de la forma italiana del aria da capo.

Nos situamos ahora en la jornada II:

Polifemo tras enterarse del romance de Acis y Galatea se acicala para agradar a ésta. Dejándose llevar por los celos y tras haber prometido a Doris que no lo haría, decide matar a Acis, acto que será apoyado por Glauco.

Polifemo para hacer sufrir a Acis lo sepulta bajo un pedrusco.

Galatea diosa del mar y que al parecer posee poderes para invocar a las divinidades marinas les suplica que conviertan a Acis en río.

Acis se convierte en río y Galatea manifiesta su felicidad ante el hecho. Las ninfas, Glauco y Galatea conversan sobre el asunto.

Es precisamente en este momento en el que la musicalización de Literes refleja la alegría que siente Galatea.

Cabe destacar de este fragmento una característica que nos lleva a una reflexión importante sobre el uso e intencionalidad de esta zarzuela. Se alude claramente a Felipe V. Es necesario para explicar esta cuestión aludir al reciente trabajo de Iara Rodríguez⁵⁹ en el que nos presenta un estudio sobre estas alusiones y el posible sentido metafórico de los personajes así como el papel de la obra como propaganda política. Según esta autora, Galatea representaría a Felipe V, mientras que Polifemo representaría a su rival en la guerra de sucesión: Carlos III. Según Rodríguez estas alusiones se vislumbran durante toda la obra pero son claramente determinantes en este fragmente musical, cuando se alude por primera vez en la zarzuela literalmente a Felipe V.

Todas estas divagaciones sobre el asunto se ven reforzadas con otro hecho, y es que este fragmento musical solo aparece en la fuente manuscrita *Ms. M 2210 Biblioteca*

⁵⁹ Se recomienda para ahondar más en el tema del posible sentido metafórico de los personajes, así como para las cuestiones relacionadas con el uso propagandístico de la obra consultar el citado trabajo. **RORIGUEZ, I. L.** (2015) “Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes, de 1708” en *Per musí. Belo Horizonte*. No.31, Junio de 2015.

Nacional de todas las conocidas, ligada a una representación en la corte, mientras que en las otras fuentes, procedentes de posibles representaciones en los corrales, este número habría sido eliminado por el hecho de aludir al rey y de tratarse de representaciones más informales en las que se podían incluir o suprimir arias dependiendo de los actores, o los gustos del público, siendo sustituidas por mas partes habladas o directamente suprimiendo partes que no fueran relevantes para el desarrollo de la trama.

ANÁLISIS TEXTUAL

<i>Acis dichoso, ya desvanecido el decreto del hado, tanta felicidad has conseguido, que al día más del orbe celebrado, tu fábula o tu historia es aplauso en placer de tanta gloria.</i>	5 6 7 11 11 7 11		Recitativo
<i>Si el triunfo que ama veloz la fama con bronce aclama pues le posee, gorjee.</i>	5 5 5 8	A	En manuscrito (M) : <i>Aria da Capo</i>
<i>Que de la España la mayor gloria será la hazaña de su memoria, cuando en Filipo su aliento emplee.</i>	5 5 10 10	A'	
<i>Si el triunfo que ama veloz la fama con bronce aclama pues le posee, gorjee.</i>	5 5 5 5	A	

RECITATIVO

Nos encontramos ante un claro caso de recitativo seco con un acompañamiento muy austero articulado tonalmente sobre los grados más importantes de la escala, creando un ambiente tonal estable sobre la tonalidad de SibM. (*Ejemplo 6*)

Las entradas en anacrusa son muy típicas del estilo, imitando al habla y creando el carácter de recitado que Literes apunta en la partitura, enfatizado por los pocos movimientos melódicos y la insistencia sobre ciertos grados de la escala de manera silábica. No obstante el comienzo no participa de este precepto tan característico del recitativo de arrancar en anacrusa (*Compás 70, Ejemplo 6*).

70 Recitado NEREIDA [NEREA]
A - cis di - cho - so, ya des - va - ne - ci - do el de - cre - to del ha - do,

I ----- V ----- IV -----

73
tan - ta fe - li - ci - dad has con - se - gui - do, que al dí - a más del or - be ce - le - bra - do, tu

[VII] ----- [II] -----
de SoM (VI)

76
fá - bu - la o tu his - to - ria es a - plau - so en pla - cer de tan - ta glo - - - ria.

V ----- I ----- VI ----- IV ----- V ----- I
de FAM (V) Cadencia Perfecta

6. Recitativo. Acis dichoso.

Una cadencia perfecta pone fin al fragmento dando paso al aria.

ARIA

Si analizamos este aria teniendo en cuenta las propias indicaciones del compositor cabe esperar una forma ABA, es decir una forma da capo propia del estilo Italiano. Para que así fuera necesitamos contar con una parte B contrastante con la parte A en cuanto a diseños melódicos y armónicamente. En este caso como observamos en el *Ejemplo 7* la parte B no es contrastante melódicamente ya que se forma con los mismos motivos procedentes de la parte A, pero en este caso aparece en la tonalidad del relativo menor (de SibM, tonalidad de la parte A), es decir Solm.

PARTE A

79 Violines

Aria [NEREIDA o NEREA]

Si el triun - fo que a - ma ve - loz la Fa - ma con bron - ce a - cla - ma pues

PARTE A'

97

que de la Es - pa - ña la ma - yor glo - ria se - rá la ha - za - ña de su me - mo

7. Inicio de la parte A en SibM y de la parte A' en Solm.

Por tanto, Literes no escribe una verdadera parte B, como parte tonal y musicalmente contrastante con sino que hace una variante de A (A').

Sin embargo, en otras arias de la Zarzuela, de la primera jornada, sí que emplea la forma da capo, por lo que no se puede justificar esta forma del aria como fruto de su inexperiencia. En otras arias aparece la expresión DA CAPO (*Pues del culto mi piedad*, en la que curiosamente el manuscrito superpone—siempre según la referencia de Marín—indica “al principio” y “da capo”. Más significativo es el ejemplo del aria del final de la primera Jornada, *Si de rama en rama*, en la que en el manuscrito se usa el término área, y hace uso de esta forma da capo sin indicar el término: la parte A en Fa M, B en Re M y, se escribe de nuevo toda la parte A de repetición (tal como se ve en el siguiente ejemplo).

298 GLAUCO Area

Yo sa - bré ca -

301

Har, yo sa - bré su - frir, yo sa - bré ca - llar, yo sa - bré su -

Parte A

316

Pues, he - cho mi pe - cho a un mu - do do - lor, ni el

319

e - co de a - mor sal - drá a pu - bli - car tan cau - to mo - rir, ni el

Parte B.

328

rir. Yo sa - bré ca - llar, yo sa - bré su - frir, yo sa - bré ca -

Repetición de la parte A (sin indicación Da capo)

Quizás este esquema formal tenga su motivación en la base textual, al presentar el libreto una única estrofa de nueve versos, y que parece ha sido el compositor el que ha forzado su división en dos estrofas (una de cuatro versos, otra de cinco) y que luego con la repetición musical de la última palabra del cuarto verso, gorjee, se amplía. Por otra parte estos versos tratan el mismo tema y no ofrecen un contraste, lo cual no favorece tampoco el que se cree una parte B musicalmente contrastante.

Uno de los rasgos más característicos de este aria es el gran melisma que se elabora sobre la palabra gorjee. Es un madrigalismo muy expandido, elaborado recreando la imitación del canto de un pájaro. Además este melisma es repetido a modo de eco por los violines creando un efecto de pregunta respuesta. (*Ejemplo 8*)

85

gor - je

88

e.

8. Melisma sobre la palabra Gorjee, repetido por los violines.

Los melismas se repiten en progresión secuencial no modulante, sobre SIbM, siguiendo el estilo del lenguaje del barroco tardío. Se mueven en sentido ascendente, en caídas de terceras (re-si; mi-do; fa-re), algo propio del estilo de Corelli. La influencia de este compositor en España aún está por estudiar: aunque se hace referencia en algunos estudios⁶⁰ a la recepción de sus obras, no se ha analizado a fondo la recepción de su estilo armónico, que es lo más importante a la hora de definir el asentamiento del nuevo lenguaje tonal.

⁶⁰ LEZA CRUZ, J. M. (2014) *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol.4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

5. CONCLUSIONES



Ilustración V. *Polifemo y Galatea.* Fresco de la Casa della Caccia Antica. S. I d.C. Pompeya.

La revisión del estado de la cuestión y revisión bibliográfica permite contextualizar la figura de este compositor y revela la necesidad de que se estudie más a fondo.

El estudio de los manuscritos revela el proceso de difusión y conservación de la obra, que dificulta enormemente su análisis. Es necesario un mayor acercamiento al libreto, lecturas del mito y de los personajes y su conexión con la musicalización, en relación a las diferentes puestas en escenas de la obra.

No obstante, se ha realizado un primer acercamiento para dar a entender la necesidad de realizar trabajos de este tipo, en los que analicen de forma conjunta parámetros literarios, musicales y su lectura metafórica en el contexto interpretativo con el fin de tratar de entender el lenguaje que se engloba en la zarzuela *Acis y Galatea*, de la cual aún quedan muchas incógnitas que descubrir.

Tras el análisis y el estudio de la selección de fragmentos realizada en el presente trabajo solo podemos mostrar algunos de los rasgos estilísticos de Literes, en relación a los fragmentos analizados. Se observa así cómo articula el recitativo, aria y arioso, ejemplos que indican la voluntad de estructuración operística italiana.

En el caso del **recitativo** la forma poética deriva del villancico, con su alternancia de estribillo y coplas. El uso del estilo de lamento sigue el modelo de la *exclamatio* italiana del barroco temprano, que ya era conocida y usada por los compositores españoles como Juan Hidalgo. Aun así, Literes desarrolla esa *exclamatio* con un estilo propio: amplía el impulso de la catábasis creando una frase muy extensa, enriqueciéndola con figuras retóricas: elipsis, cadencia de engaño...con una clara representación del afecto del texto.

En el **arioso**, *Libres Nereidas*, se aprecia tanto el uso de la forma bipartida A A' como las melodías articuladas en pequeños motivos, que se repiten de forma secuencial modulante, dejando patente una intencionalidad más musical que en relación al afecto del texto.

El **aria** Si el triunfo que ama, no corresponde al estereotipo de aria da capo, pero Literes conoce esta forma y la desarrolla a lo largo de la zarzuela bajo diferentes indicaciones, que tal vez apuntan al incipiente afianzamiento de la terminología italiana: aria, allegro, da capo. En este caso su esquema formal no es del aria da capo, pero podemos interpretarlo como una seña característica del propio carácter del texto. Se observa

también cómo su estilo musical responde a los cánones del siglo XVIII en cuanto al tratamiento racionalista del texto, buscando ya no la expresión afectiva sino una estructura melódica y formal por encima de éste.

A través de este análisis nos hemos aproximado al estilo de Literes y su diferentes posibilidades de estructuración formal e idiomáticas, sin duda solo un primer acercamiento para definir su estilo, que necesita en todo caso de un trabajo más extenso.

6. BIBLIOGRAFÍA



Ilustración VI. *Fuente Medici, Polifemo, Acis y Galatea.* 1806.
París: Palacio de los Jardines de Luxemburgo.

- ALIER, R.** (1986) *Diccionario de la zarzuela*. Daimon.
- BOMBI, A.** (2011). “Semblanzas de compositores españoles: Antonio Literes (1673-1747) en *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 406, págs. 2-7.
- CARRERAS, J.J. y BOYD, M.** (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.
- CASARES RODICIO, E.** (2002) “Acis y Galatea” en *Diccionario de la zarzuela España e Hispanoamérica I*. Madrid: ICCM
- CASARES RODICIO, E.** (2002) “Antonio Literes Carrión” en *Diccionario de la zarzuela España e Hispanoamérica II*. Madrid: ICCM
- CASARES RODICIO, E.** (2000) *Historia de la Zarzuela o sea el drama lirico en España desde su origen a fines del siglo XIX, por D. Emilio Cotarelo y Mori*. Madrid: ICCMU.
- CASARES RODICIO, E.** (1999) *Historia Grafica de la Zarzuela. Músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
- DÍAZ MARROQUÍN, L.** (2004). “La nieve arder. La retorica afectica en el universo petrarquista de la zarzuela Acis y Galatea” en *Revista de Literatura*. Tomo 66, Nº 132, págs. 431-464.
- FERNANDEZ-LUNA, C.** (1954) “Breve reportaje de la zarzuela en el siglo XVIII” en *Temas Españoles. La Zarzuela*. Nº 128, págs. 6-8.
- GONZALEZ LAPUENTE, A. y HONRADO PINILLA, A.** (2014) *Horizontes de la Zarzuela. Libro de las Jornadas de Zarzuela 2013. Cuenca del 27 al 29 de Septiembre*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- GONZALEZ MARIN, L. A.** (2002). *Acis y Galatea, Zarzuela en dos Jornadas*. Madrid: ICCM.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M. y ÁLVAREZ MORÁN, M. C.** (2013). “La recepción de “Met.” 13,750-897 en libretos de ópera” en *Minerva: Revista de Filología clásica*. Nº 26, págs.231- 265.
- LEAL BONMATI, M. R.**(2011). *Acis y Galatea*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert – CSIC.

- LEZA CRUZ, J. M.** (2014) *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol.4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- LEZA CRUZ, J. M., RODRIGUEZ, P.L., TORRENTE, A. y BOMBI A.** (1997) “Antonio Literes, 250 años de su muerte” en *Scherzo: Revista de música*. Vol. 12, Nº 117, págs. 107-127.
- LOPEZ CANO, R.** (1997) *Música y retorica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NEUBAUER, J.** (1992) *La Emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. A. Machado Libros S. A.
- PERAL VEGA, E. J.** (1998). “Zarzuela de la primera mitad del siglo XVII: deformación burlesca de la mitología Clásica” en *Cuadernos de filología Clásica: Estudios Latinos*. Nº 14, págs. 223-243.
- PIZÀ, A.** (2002). *Antoni Literes. INTRODUCCIÓ A LA SEVA OBRA*. Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- RORIGUEZ, I. L.** (2015) “Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes, de 1708” en *Per musí. Belo Horizonte*. No.31, Junio de 2015.
- RODRIGUEZ LÓPEZ, M. I.** (2013). “Iconografía de Polifemo: el Cíclope enamorado” en *De arte: revista de historia del arte*. Nº 12, págs.7-26.
- STEIN, L. K.** (2001) “Antonio Literes” en *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians* Londres: MacMillan
- STEIN, L. K.** (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of Gods. Music and Teatre in Seventeenth- Century Spain*. Estados Unidos: Clarendon Press Oxford.
- TARAZONA, A. R.** (1999) “Antonio de Literes” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU.

ANEXOS

CANTATAS DE ANTONIO LITERES⁶¹

Ha del rústico, "Cantada de Reyes"

Font de la música: E: E

Font del text: E: SE

Data: 1710

Edició moderna: Antonio Martín Moreno

Los elementos, "ópera armónica al estilo ytaliano"

Estrena: *circa* 1704-05

Text: Autor desconegut

Font: E: Mn

Edició facsímil: Juan Bautista Otero

Cantates al manuscrit E: M-2618 (recopilació del manuscrit *circa* 1730). Inclou:

Qué poco divierte

Al ameno silencio

Qué es esto temores

Fieras que el monte habitais

La fuente el ave y la fiera

Ay del dolor

Escuchad, escuchad

En una verde soledad amable

Déjame, tirano Dios (també a P: Ln)

Déjame ingrata llorar (també a GB: Cdp)

Pues entre las deidades

Animado Buzentoro

Númenes inmortales

Estaba Feli hermosa, cantada humana (v, bc)

Font: E:VAc

Aliento humano desvelo, canrada al Santísimo (solo, bc)

Font: E: SA

Venid moradores, solo humano (v., bc)

Font: E: SE

Tonos i villancets

Fonts: E-Bc, Mn, SE, GCA-Gc i a la Ciutat de Mèxic, Biblioteca Nacional

Obertura (violins, oboés, trompa, violó, bc)

Notes: autoría dubtosa

Font: E: Narv

⁶¹ Extraído de PIZA, A. (2002)

MÚSICA TEATRAL

Acis y Galatea, sarsuela

Text: José de Cañizares

Estrena: Madrid, Coliseo del Buen Retiro, 18 de desembre de 1708

Fonts principals de la música: E: Mn M-2210; P: Evp; GCA-Gc

Fonts principals del llibret: E: Mn MS-14605, No. 6; E: Mn MS-15207

Versions incompletes: *Al ameno silencio* (atribuïda a Durón), E: Mn M-2618;

Al ameno silencio (Literes), E: Mn M-2210, fo. 24^r; *Al aire de los suspiros*, E: Mn M-2210, fo. 32^r; *Venid Valencianos, venid a lograr, Cuatro para la comedia de la 2.^a parte de Galatea* (atribuït a José Pradas), a 4 SSAT, 2 violins i acompanyament, E: VA 2859

Edicions modernes: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, ed. *Acis y Galatea: Zarzuela en dos jornadas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002

Antes difunta que ajena, sarsuela

Text: Antonio Zamora (?)

Estrena: Madrid, Teatro del Príncipe, 22 de juliol de 1711

Notes: Música i text perduts

Decio y Eraclea, comèdia amb música "segun stilo y metro italiano"

Estrena: Palau Reial, 1 de setembre de 1708

Reposicions: Coliseo del Buen Retiro, 13, 16, 20 i 23 de setembre de 1708

Text: Conde de las Torres

Notes: Música i text perduts

Con música y por amor, comèdia amb música

(Act I inclou 2 cançons de Literes; Act II és obra de Juan de Navas)

Text: José de Cañizares

Estrena: Madrid, Coliseo del Buen Retiro, 1709

Font: E-Mn

Notes: Subirà, el 1929, va localitzar un duo d'aquesta obra, però ara s'ha perdut.

Coronis, sarsuela, en 2 jornades

Notes: Música i text perduts

Dido y Eneas, "òpera armónica" en 2 jornades

Notes: Música i text perduts

Celos no guardan respeto, sarsuela

Text: Antonio Zamora

Estrena: 1723

Notes: Música i text perduts

El estrago en la fineza o Júpiter y Semele, sarsuela precedida d'una *Loa armónica*

Text: José de Cañizares.

Estrena: Madrid, Teatro de la Cruz, 9 de maig de 1718

Font: P: EVp

Hasta lo insensible adora, sarsuela

Text: José de Cañizares

Estrena: Madrid, Teatro de la Cruz, 16 de maig de 1713

Font: P: EVp

Júpiter y Danae, sarsuela en 3 jornades

Text: Tomás Añorbe y Corregel

Estrena: Madrid, Coliseo del Buen Retiro, 6 de gener de 1700

Font de la música: E: Mn M-1579

Font del text: E: Mn M-13622

Júpiter y Joo, "fiesta de zarzuela"

Estrena: 1699

Text: Conde de Clavijo

Notes: Música i text perduts

Todo lo vence el amor, comèdia amb música "a la moda castellana"

Estrena: Palau Reial, 17 de setembre de 1707

Text: Antonio Zamora

Notes: Música i text perduts

MÚSICA RELIGIOSA DIVERSA

El pan de los cielos, solo al Santísimo (solo, bc)

Font: E:SE

5 Cantadas al Sacramento

Font: GU:Gc

8 Magnificats

Font: E:Mp

3 Misses de facistol

3 misses de facistol (4 vv)

Font: E: Mp

Miserere mei deus (8 vv., vns, violón, clavecí, bc.)

Font: E: E

Transcripció inèdita: Manuel Sabastune

Sanctorum meritis (4vv)

Oratorio en la fiesta del glorioso, invicto mártir San Vicente

Estrena: Catedral de Lisboa, 22 de gener de 1719

Font del llibret: P: Evp

Notes: Música perduda

14 Salmos de todas las visperas

14 salms

Font: E: Mp

8 Magnificats

Font: E: Mp

10 Himnes (4 vv.)

Font: E: Mp

Libro a III de facistol, Madrid, 1739

Notes: Fotocòpia de la partitura impresa original conservada a la a la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid