

D. Agustín de Montiano, seguidor de Calderón de la Barca:  
«La lira de Orfeo»

ROSALIA FERNANDEZ

El vallisoletano D. Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), primer director de la Real Academia de la Historia, participa en el campo de la literatura como poeta, teórico y autor dramático. Educado en el espíritu posbarroco vigente en los primeros años del siglo XVIII, su obra literaria de juventud no podía estar ajena a esta influencia; entre las numerosas obras que compuso en esta etapa merecen destacarse el poema bíblico *El Robo de Dina*, compuesto en octavas reales, y el melodrama *La Lira de Orfeo*. Este va a ser el objeto de nuestro artículo<sup>1</sup>.

En la portada de la impresión de 1742 encontramos lo siguiente: «La Lira de Orfeo, melodrama para representarse en el Regio Teatro de esta Capital de Palma, por los músicos de la Iglesia Catedral en este Año 1742». A continuación el autor hace una síntesis del argumento en prosa, las mutaciones que deben realizarse en la escena durante los tres actos y por último, la nómina de personajes que él llama interlocutores, ésta es como sigue:

ORFEO	EURIDIZE
ARISTEO	CLORINDA
BATO GRACIOSO	FLORETA GRACIOSA
CARON	AMOR
PLUTON (COROS)	HIMENEO

D. Agustín de Montiano denomina esta obra «melodrama»; por tal la hubiésemos tenido si al acabar su lectura la duda no asaltara nuestro pensamiento, ya que la cierra con el siguiente rótulo: «FIN DE

---

<sup>1</sup> Vamos a manejar a lo largo de este estudio la única edición conocida: MONTIANO Y LUYANDO, A: *La Lira de Orfeo*, «Melodrama». Palma de Mallorca. Casa de Miguel de Cerdá y Antich. Impresor delante la cárcel de Rey. 1742.

LA OPERA». Esto motivó que concentrásemos nuestro esfuerzo en averiguar en qué modalidad dramática podemos encuadrarlo, o por lo menos acercarnos; sin embargo no nos hemos dejado llevar solamente por las denominaciones del autor, sino que hemos tratado de estudiar la obra en su esencia, y creemos poder entroncarla con las llamadas zarzuelas mitológicas, cuyo creador, Calderón de la Barca, cultivó esta modalidad pasada la mitad del siglo XVII. De ser así, Montiano sería un seguidor de Calderón. A esto nos ayuda el aceptar que *La Lira de Orfeo* fue estrenada en 1719, y no en 1742, año de la edición conocida hasta el momento. Esta afirmación no nos parece gratuita, ya que son varios los estudios que la fechan en 1719<sup>2</sup>. Es, por tanto, una obra problemática no sólo en cuanto a la denominación, e inclusión en una determinada modalidad dramática, sino también en la datación, esta última puede resolverse a la vista del juicio de un amigo personal del autor, D. Lorenzo Diéguez, que dice en su *Elogio* al respecto:

«Entonces hizo el poema del *Robo de Dina*, en octavas, y la ópera intitulada *La Lira de Orfeo*, que cantó en Palma el carnaval del año 1719, que ha merecido singulares aplausos.»<sup>3</sup>

Un amigo personal de Montiano es difícil que confunda la fecha. Por tanto, aceptaremos el año 1719 como fecha del primer estreno, aunque no sabemos si hubo impresión o no.

Más conflictivo es encuadrarla en una determinada modalidad dramática; el propio autor utiliza dos formas diferentes, «melodrama» y «ópera». Lorenzo Diéguez —como hemos visto— la denomina «ópera», pero las características esenciales que descubrimos en *La Lira de Orfeo*, nos han llevado a la investigación de otra modalidad dentro del género dramático-musical, nos referimos a la zarzuela, y en este campo nadie mejor que Emilio Cotarelo podía sacarnos de la duda:

«Seguramente que pocos lectores pensarían encontrar como libretista de zarzuela al célebre D. Agustín de Montiano y Luyando, futuro ministro de Gracia y Justicia y Director de la Academia de la Historia. Hallándose en Mallorca escribió «un drama músico» titulado *La Lira de Orfeo* que se imprimió en Palma en 1719 donde se había cantado en las fiestas del carnaval.»<sup>4</sup>

<sup>2</sup> COTARELO Y MORI, E: *Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea el drama lírico español desde sus orígenes a fines del siglo XIX*. Madrid. Boletín Real Academia Española, 1932. Tomo XIX.  
— TRIGUEROS, C. M.: *Elogio histórico de D. Agustín de Montiano y Luyando y Juicio crítico de sus obras*. Sevilla. M.A.S.B.L. II. 1843.

— BARRERA Y LEIRADO (de la) C. A.: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid. Ed. Gredos, 1969.

<sup>3</sup> DIEGUEZ, L.: *Elogio de D. Agustín de Montiano y Luyando*, recogido en MARQUES DE LAURENCIN: *D. Agustín de Montiano y Luyando* (Noticias y documentos). Madrid. R.A.H. 1926.

<sup>4</sup> COTARELO Y MORI, E.: op. cit., pág. 784.

Varios puntos son interesantes en esta cita; Cotarelo incluye esta obra dentro de las zarzuelas, pero al mismo tiempo la nombra «drama músico»; posiblemente lo hace tomando el significado etimológico de «melodrama»; nos informa de una impresión en 1719, y coincide en señalar que se había cantado en Palma en carnaval, como veíamos en Diéguez.

Ahora bien, si el punto conflictivo entre melodrama y zarzuela está resuelto, falta ahora dilucidar si *La Lira de Orfeo* es una ópera o una zarzuela, ya que con ambos se encuentra citada en críticos posteriores; al respecto nos parece interesante la opinión de René Andioc:

«son verdaderas zarzuelas... todas o casi todas las que sus autores llamaban óperas; es en efecto lo que denuncian no pocos escritores y periodistas de la época.»<sup>5</sup>

Con todos estos datos creemos haber disipado la duda inicial, en todo caso, el estudio de la obra será el que termine por convencernos de que *La Lira de Orfeo* es una auténtica zarzuela. Pero ¿qué es una zarzuela? En principio, podemos afirmar que es una obra escénica, y a la vez un drama musical, pero esto es ambiguo, ya que también lo son la ópera, la opereta y las comedias de música. La opinión que más se ajusta es la de La Calle, quien afirma:

«Zarzuela es una obra escénica con partes recitadas y partes cantadas, cuya letra y música han de ir tan acopladas la una a la otra que lo musical se debe atener rigurosamente al sentido, forma e intención estética de la parte escrita y cuya duración ideal se limita a dos actos o jornadas.»<sup>6</sup>

Con esta definición nos referimos a la zarzuela antigua o primitiva, no a lo que actualmente se entiende por zarzuela. Al llegar a este punto se hace necesario que entremos en los orígenes de la zarzuela para situar nuestra obra dentro de la línea histórica de la zarzuela primitiva anterior a Ramón de la Cruz.

Esta modalidad dramático-musical lleva una denominación que va vinculada al lugar donde vieron la luz las primeras representaciones habladas y cantadas, compuestas para la corte de Felipe IV, y que servían de distracción a tan ilustres personas en sus tardes ociosas, cuando se quedaban en el pabellón de caza que poseía el infante D. Fernando, hermano del rey, en una heredad cercana al Real Sitio del

<sup>5</sup> ANDIOC, R.: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia. Fundación Juan March/Castalia. 1976.

<sup>6</sup> CALLE (de la), X.: «D. Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela» en *Segismundo*. Madrid, 1975 N<sup>o</sup> 21-22.

Pardo, y conocido con el nombre de Zarzuela, que, por la abundancia de zarzas y hierbas silvestres se conoce con ese mismo nombre en otros lugares castellanos. En este edificio, comenzaron a representarse obras dramáticas donde la música tenía un gran papel, a estos espectáculos se les llamó desde el principio «fiestas de la Zarzuela».

La primera de estas obras se le encarga a Calderón de la Barca, quien la estrenará en 1658, titulada *El Laurel de Apolo*. Es, pues, una casualidad la que hizo que se llamara zarzuela esta innovación calderoniana. Pero cabe alegrarse que tenga un nombre propio, y no otro tomado ligeramente que la fuera a confundir con otras manifestaciones dramáticas en que la música tiene también un quehacer significativo. En este sentido no está carente de valor la observación de Cotarelo cuando afirma que «siendo la zarzuela primitiva y originariamente española, nada más justo que darla un nombre español»<sup>7</sup>.

Así pues, es Calderón de la Barca el creador de la zarzuela española, y lo hizo no por azar, sino deliberadamente, ya que pretendía crear un género dramático-musical genuinamente español; en último término, la zarzuela nació de la necesidad de suplantar a la ópera italiana que era la que predominaba en esa época. Este nacimiento tendrá buena acogida dado el carácter español, al que resultaba insufrible una pieza entera cantada y además en lengua extranjera. El mismo creador dice al respecto en una de sus obras:

«¿No miras cuánto se arriesga  
en que cólera española  
sufra toda una comedia  
cantada?»<sup>8</sup>

Calderón explicará en su primera composición que escribe bajo el título de zarzuela, *El Laurel de Apolo*, sus novedades e intenciones, haciendo intervenir al personaje de la «Zarzuela», éste será una personificación, y el que advierta al espectador-lector que allí no se va a representar una comedia:

«... sino solo  
una fábula pequeña  
en que, a imitación de Italia  
se canta y se representa»

Pero Calderón no creó la zarzuela sólo para suplantar a la ópera italiana; los motivos son más profundos, tenía gran entusiasmo por resucitar los efectos morales de la música. En *El Jardín de Falerina* aparece un personaje, El Ingenio, reprochando a La Música de agradar sólo a los sentidos:

<sup>7</sup> COTARELO Y MORI, E: *Historia de la zarzuela*. Madrid, 1934.

<sup>8</sup> CALDERON DE LA BARCA, P.: *La Púrpura de la Rosa*. Madrid. B.A.E. —9— 1962 págs. 656-57.

El Ingenio: «¿Con la razón? Eso es bueno,  
 pues tú, Música, ¿has tenido  
 a la razón por objeto  
 alguna vez? Porque yo  
 la diversión sólo creo  
 que ha sido el objeto tuyo;  
 como sentido del cuerpo  
 sólo halagando el oído,  
 pero no el entendimiento  
 como potencia del alma.»

La respuesta que recibe no deja de ser significativa:

La Música: «Tanto de oírte me ofendo  
 que me persuado a que eres  
 la Ignorancia y no el Ingenio.»

Para Calderón la música es un medio expresivo de las ideas y emociones estéticas. En la zarzuela la música es parte vital del drama, formando una sola unidad ella y la forma escrita. Calderón intenta con la zarzuela españolizar un arte en sí valiosísimo, como es el que transmite al mismo tiempo las irradiaciones estéticas de la música y de la poesía.

Este esfuerzo por suplantar a la ópera italiana, no sólo se lleva a cabo en España con la zarzuela, sino también en otros países europeos, así en Francia con la «Opera comique» y en Alemania con el «Singspiel»; esto refuerza la teoría de que en cada país los poetas intentan crear un género literario nacional que una la poesía y la música.

En España, la figura que mejor podía aceptar tal reto es, sin duda, Calderón de la Barca, pero esta denominación genérica de «fiesta de la Zarzuela» va a hacer fortuna entre escritores como Solís, Diamante, Avellaneda, Fernández de León, Bances Cándamo y otros muchos. Todos ellos en los años que quedan del siglo XVII, compondrán sus libretos bajo el nombre ya específico de Zarzuela; entre tanto el estilo propio se irá definiendo, así como las peculiaridades de la Zarzuela que la diferencian de otras piezas dramático-musicales.

Estos espectáculos, sin embargo, extenderán su denominación, ya que posteriormente se llamarán así no sólo los que se representen en el Real Sitio, sino también en otros teatros y palacios. Es en este momento cuando el género tiene ya definidas sus características. El nombre de Zarzuela será el específico para estas piezas, que no son comedias ni dejan de serlo, y cuyas peculiaridades podíamos resumir en: a) duración limitada a dos actos, b) argumento basado en temas mitológicos o legendarios, c) mucho aparato escénico, amplitud de escenario, cuidado de la música.

A fines del siglo XVII, la zarzuela es ya un género prestigioso y cultivado por los poetas más sobresalientes del momento, cuya música escriben maestros de gran renombre como Juan Hidalgo y Sebastián Durón.

Con D. Antonio de Zamora se cierra el siglo XVII y se inaugura el XVIII. De él es la zarzuela que festejó el nacimiento del primogénito de Felipe V y su esposa M.<sup>a</sup> Luisa de Saboya, francés él, italiana ella, y a los cuales, el teatro tradicional español tenía que parecerles poco atractivo. La zarzuela de Zamora significa una forma de rendir homenaje a lo nacional y además, rompe en 1707 un silencio de siete años. La obra, *Todo lo vence el amor*, en tres actos, llevaba el nombre de «fiesta», pero salvo las dimensiones, el resto de la pieza se atenía a lo establecido por la norma.

En esta línea de seguidores de Calderón y continuadores del género en el siglo XVIII, podemos situar a nuestro autor, D. Agustín de Montiano y Luyando con su obra *La Lira de Orfeo*, si bien no aparece bajo el nombre de zarzuela sino de «melodrama»; sin embargo, parece coherente pensar que el autor ha tomado este nombre teniendo en cuenta el significado etimológico «drama musical», puesto que el nombre específico de zarzuela era más comprometido sobre todo teniendo en cuenta sus dimensiones, tres actos: No obstante, tiene precedentes donde aparecen este número de actos, como hemos visto en Zamora; del mismo modo, el propio creador del género, Calderón de la Barca, sobrepasará los dos actos en su zarzuela *Eco y Narciso*<sup>9</sup>.

Por tanto, creemos que *La Lira de Orfeo* puede ser considerada una zarzuela mitológica y sería un error encuadrarla dentro del melodrama italiano con el que nada tiene en común excepto el nombre. Es, pues, una zarzuela genuinamente española dadas sus características internas y su temprana fecha. Como tal la vamos a considerar a lo largo de este sucinto estudio.

Entrando ya de lleno en la obra, comenzaremos por sintetizar la fábula que recrea el autor: Orfeo, hijo del dios Apolo y de la musa Calíope, y Eurídice, sintiendo un recíproco afecto amoroso deciden unir sus vidas; el pastor Aristeo enamorado de Eurídice tratará de conquistar su amor siempre que le sea posible; en una ocasión, Eurídice requerida por Aristeo emprende la huida, pero es herida por un áspid y baja al Averno. Orfeo, afligido, descenderá a los infiernos para salvar de la injuria de los Hados el alma de su amada, acción que ayudada de los melódicos acentos de su lira obtuvo el éxito; sin embargo, por quebrantar el precepto infernal, de no mirar a su amada hasta desaparecer del Abismo y llegar a la Tierra, la pierde para siempre. Pero por influencia del padre de los dioses, Júpiter, su lira se

<sup>9</sup> CALDERON DE LA BARCA, P.: *Eco y Narciso*. Madrid. B.A.E. —9— 1962 pág. 575.

transforma en una lira de estrellas, en premio de la armonía de su instrumento, y del valor del joven amante.

D. Agustín de Montiano actualiza un tema mitológico, que en último término arranca de Ovidio en sus *Metamorfosis*, pero ésta no será la fuente principal, ya que al mito de Orfeo se une el de Aristeo, y será el libro IV de *Las Geórgicas* de Virgilio el que recoja por primera vez fundidos estos dos mitos clásicos. Es un tema tomado de la tradición clásica, pero que ha sido recreado por numerosos autores a lo largo de la historia de la literatura, desde su nacimiento en Virgilio hasta nuestro autor, que lo actualiza en otra ocasión, además de *La Lira de Orfeo*, nos referimos al poema *La Fábula de Eurídice y Orfeo* compuesto en octavas reales.

En el año 1480 encontramos una representación escénica donde se funden estos dos mitos, es *La Fábula de Orfeo* de Angiolo Poliziano. De la representación de Poliziano, Claudio Monteverdi desarrolla una obra con música, *El Orfeo*, representada en Mantua en 1607. Quizás sea esta pieza la que conoció Montiano y la que le sugirió una obra con música sobre ese mismo tema.

Ahora bien, ¿cómo desarrolla nuestro autor la fusión de estos dos mitos clásicos en *La Lira de Orfeo*? Montiano escribe esta pieza dramático-musical en tres actos, cada uno de los cuales consta de doce escenas y la distribución de versos por actos es la siguiente: Acto I: 477 versos; Acto II: 366 versos; Acto III: 477 versos, en total 1.320 versos. La ordenación numérica presenta cierta curiosidad, puesto que guarda una simetría poco usual en las representaciones escénicas. Por otra parte, todos los números que forman la estructura de la obra son múltiplos de tres, o el mismo tres. Esto no deja de tener interés ya que el tres es, según Curtius<sup>10</sup>, uno de los números simbólicos, que puede tener sentido filosófico o teológico. Este autor dedica todo un capítulo a la simbología de los números, enlazando la tradición pagana con la cristiana, a través de las cuales pervive en la literatura universal.

Esta estructura nos hace suponer cierto grado de cuidado y elaboración por parte del autor, el cual se ha esmerado en su construcción de forma minuciosa.

En el primer acto plantea el tema, Orfeo y Eurídice se aman mutuamente hasta el punto de que cualquier contratiempo hace surgir en ellos los celos; a su lado aparece otra pareja, cuyo amor es convencional o circunstancial, Bato-Florete, criados de ambos; estas parejas se oponen desde el comienzo, los primeros pertenecen a la nobleza; los segundos —como contrapunto— servirán para insertar en la vida real la actuación de sus amos que se muestran ajenos a todo

<sup>10</sup> CURTIUS, R. E.: *Literatura europea y Edad Media Latina*. México F.C.E. (Lengua y estudios literarios). 1955, pág. 706.

orden práctico. El carácter de los criados es funcional y vinculante y no implica una oposición de clases, ya que «la comedia escamotea como realidad dramática la situación social de los criados»<sup>11</sup>. Estas parejas se diferencian no sólo por la acción, sino también por el lenguaje. A ellas se une una tercera pareja, si bien al comienzo de la obra no aparece como tal, Aristeo-Clorinda; el pastor Aristeo ama a Eurídice sin ser correspondido, sin embargo, desdeña a Clorinda que le ama ciegamente.

En el acto II, se consolida definitivamente el amor de Orfeo y Eurídice, desean unir sus vidas en matrimonio; es significativa la invocación al dios del matrimonio por parte de la pareja: «Ven Himeneo, ven ven Himeneo», epitalamio que podemos encontrar en autores del siglo anterior como Quevedo y Góngora, pero que pervivirá en el siglo XVIII en autores como Torrepalma y Nicolás Fernández de Moratín<sup>12</sup>, además de nuestro autor. Enterado Aristeo de este matrimonio tratará de impedirlo forzando a Eurídice, pero ésta al intentar huir es picada por un áspid y muere inexorablemente. Termina el acto con la exclamación desesperada de Orfeo.

Al comienzo del acto III la desesperación se ha convertido en recta razón, Orfeo baja al Averno para rescatar a su esposa; mientras tanto, Aristeo cambia de actitud y corresponde al amor de Clorinda. En el infierno, el intrépido amante se gana la piedad de los dioses tañendo su armoniosa lira. La melodía de su canto compadece a los habitantes del abismo y le devuelven a su amada, con el precepto de no mirarla hasta salir a la luz; precepto que transgrede llevado por la impaciencia, y que supondrá la pérdida definitiva de su esposa. Pero Júpiter premiará su valentía convirtiendo su lira en una lira de estrellas, pasando a formar parte de una constelación.

La división en tres actos, aunque excede la dimensión ideal de la zarzuela, es aceptable teniendo en cuenta la estructuración en torno al número tres; asimismo la omisión de un acto supondría demasiada condensación; por otra parte, no son extensos en demasía, ni una excepción en el campo de la zarzuela. El autor se sitúa en la línea que Lope de Vega prescribe en su *Arte Nuevo*:

«En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos,  
de suerte que hasta el medio del tercero  
apenas juzgue nadie en lo que para»<sup>13</sup>

<sup>11</sup> DIEZ BORQUE, J. M.: *Sociología de la comedia española en el siglo XVII*. Madrid. Cátedra. 1976, pág. 240.

<sup>12</sup> ARCE FERNANDEZ, J.: *La poesía de siglo ilustrado*. Madrid. Alhambra. 1981, pág. 170.

<sup>13</sup> LOPE DE VEGA, F.: *Arte Nuevo de hacer comedias*. Madrid. 1609. ed. por ROZAS, J. M. en *Significado y doctrina del Arte Nuevo de hacer comedias*. Madrid, S.G.E.L. 1976.

D. Agustín de Montiano sólo guarda en esta obra la unidad de acción; en esto continúa la tradición del Siglo de Oro español, ya que los dramaturgos de ese periodo consideraban que era la única unidad verdaderamente esencial al drama. En esta época, Montiano escribe dentro de las líneas que habían marcado los autores del siglo anterior, posteriormente cambiará de estética, y se autocriticará por no haber respetado las unidades clásicas<sup>14</sup>.

Uno de los puntos que merecen especial atención es el tipo de métrica que el autor ha utilizado para componer *La Lira de Orfeo*. Teniendo en cuenta los rasgos peculiares de la obra, en parte cantada y en parte hablada, creemos conveniente su separación en el análisis métrico. Esta separación no es gratuita, puesto que la parte hablada es más autónoma, más independiente, mientras que la cantada se ha de atener a la música, está mediatizada en cierto modo por ella. Incluso tipográficamente existe una notable diferencia entre las dos partes. En la hablada el tipo de versificación más abundante es la silva, combinación de versos de siete y de once sílabas con rima irregular; se advierte un predominio de los versos endecasílabos, lo que proporciona a la obra un carácter grave. La rima es consonante, formando pareados o alternando. La silva es una combinación métrica muy utilizada en el teatro porque no se sujeta a ninguna disciplina formal; el poeta posee libertad para crear, no está trabado por el rigor de otras estrofas y por ello es idónea para las representaciones dramáticas. En alguna ocasión el autor hace uso de la estrofa o rima en eco, su intención es caracterizar a los graciosos mediante sutiles juegos de palabras.

En la parte cantada la variedad métrica es la nota destacable. Los pasajes cantados se van insertando, según las necesidades, dentro de la parte escrita, en total contamos unas treinta inserciones a lo largo de la obra. Predominan las estructuras arromanzadas, no sólo el romance octosílabo, sino también romancillos heptasílabos y hexasílabos. Le siguen en importancia la redondilla y las octavillas agudas de ocho versos, de cuatro, o alternando.

Existe, por tanto, una clara distinción entre las dos partes; en la hablada predominan los versos de arte mayor (endecasílabos); por el contrario, en la cantada serán los versos de arte menor los más abundantes, dentro de éstos es el hexasílabo el que sobresale, le siguen el octosílabo y tetrasílabo. La brevedad de éstos versos se presta mejor a la música por su agilidad y presteza. Es significativo que en los pasajes cantados las estrofas se repitan; éstas suelen ser preferentemente de cuatro versos; es, pues, la estructura binaria y sus derivadas la utilizada por el autor al componer esta parte. Es una estructura que se

---

<sup>14</sup> MONTIANO Y LUYANDO, A.: *Discurso sobre las tragedias españolas y Virginia*. Madrid. Imprenta mercurio. Joseph de Orga. 1750. pág. 76.

acomoda a los compases musicales logrando el efecto querido por el poeta.

Vemos cómo se conjuntan en la obra las estrofas italianas y las formas usadas por los poetas tradicionales. La polimetría en las obras dramáticas es una característica de nuestros poetas del Siglo de Oro y que pervivirá a principios del siglo XVIII. Además del propósito general de evitar la monotonía de la estrofa única, se procuraba guardar cierta relación entre el papel propio de cada estrofa y el carácter de la escena a que se aplicaba<sup>15</sup>.

La influencia de los dramaturgos del Siglo de Oro es mayor en la parte cantada, puesto que el romance y la redondilla son estrofas muy empleadas por ellos en sus piezas; la silva, sin embargo, es una combinación que adquiere prestigio en el siglo XVIII, sobre todo en el teatro.

Para concluir, enlazaremos con todo lo dicho al comienzo de este estudio; creemos que la obra de D. Agustín de Montiano titulada *La Lira de Orfeo* puede ser considerada una zarzuela mitológica en la línea de Calderón de la Barca y seguidores, ya que las características que la definen, la configuran como tal. El tema supone la actualización de un mito clásico pero sin profundizar demasiado en él; se recrea lo exterior, no la esencia, ni su sentido trascendente. La división en tres actos sobrepasa el límite ideal de la zarzuela, pero en su favor argumentamos la existencia de precedentes en otros autores españoles, así como la breve extensión de los actos, entre los tres suman un total de 1.320 versos. El último apartado, que engloba el aparato teatral o escenografía y el cuidado de la música, no se puede apreciar en la lectura. Una representación donde se acoplen poesía, música y escenografía nos daría la visión completa que necesitamos para comprender la obra en toda su esencia, así como el éxito que alcanzó en las dos representaciones llevadas a cabo en Palma de Mallorca en 1719 y 1742.

A pesar de estar escrita en el siglo XVIII, *La Lira de Orfeo* presenta todas las peculiaridades de las obras dramáticas del siglo anterior. Con ella, Montiano se sitúa entre los seguidores de Calderón de la Barca que aún perviven a comienzos del siglo de las luces.

---

<sup>15</sup> NAVARRO TOMAS, T.: *Métrica española*. New York. Syracuse University Press. 1956. pág. 28.