

# El canto de los graciosos en la zarzuela mitológica entre 1658 y 1721: un estudio desde el libreto

## The Singing of the *graciosos* in the Mythological Zarzuela between 1658 and 1721: A Study from the Libretto

**Carlos González Ludeña\***

<http://orcid.org/0000-0002-8868-996X>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

carlos15@ucm.es

**Celia Martín**

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

celima05@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 69-85]

Recibido: 21-12-2020 / Aceptado: 18-01-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.06>

**Resumen.** En el campo de la musicología se acepta el origen del teatro musical español en una serie de representaciones palaciegas que comenzaron a tener lugar en el siglo xvii, y que se consolidaron como fiestas de celebración en la corte a partir de modelos dramáticos de Calderón. Durante décadas se representaron un gran número de zarzuelas mitológicas, en las que lo cómico tuvo importancia. Por ello, el objeto de este estudio es el canto de los graciosos en este género de teatro musical. En él se analiza el papel y funciones de este personaje respecto a la música

\* Su aportación en el presente trabajo la ha realizado bajo el disfrute de una Ayuda para Contratos Predoctorales de Personal Investigador en Formación de la Universidad Complutense de Madrid (CT27/16-CT28/16). Además, este se inscribe dentro del Proyecto de Investigación *MadMusic-CM 2022: Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid*, ss. xvii-xx (Ref. H2019/HUM-5731) financiado por el Programa de Actividades de I + D Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades. Agradecemos a la Asociación Ars Hispana y al Instituto Complutense de Ciencias Musicales el poner a nuestra disposición sus ediciones.

a partir de una selección de libretos del período barroco. El objetivo final es extraer una serie de conclusiones sobre el desarrollo de este arquetipo y su importancia en el género.

**Palabras clave.** Zarzuela; gracioso; teatro cortesano; Siglo de Oro; teatro musical barroco.

**Abstract.** In the field of Musicology is accepted the origin of the Spanish musical theatre in a set of palace plays of the 17<sup>th</sup> century, and which they were consolidated like feasts of celebration in the court from Calderon's dramatic models. During decades, many mythological *zarzuelas* were performed in which the comical element was important. Due to this, the objective of this essay is the singing of the *graciosos* in this genre of musical theatre. Here is analysed his role and his functions regarding the music in a selection of *libretos* of the Baroque period. The purpose is to make conclusions about the develop and the relevance of the *gracioso* in this genre.

**Keywords.** *Zarzuela*; *gracioso*; Court theatre; Golden Age; Baroque music theatre.

## 1. EL GRACIOSO EN LAS FIESTAS MITOLÓGICAS DESDE CALDERÓN

Pese a ser un personaje tan característico de la Comedia Nueva, y aparecer en el teatro mitológico desde obras como *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Calderón, apenas existen trabajos sobre su papel musical<sup>1</sup>. Los principales musicólogos que han investigado la zarzuela mitológica se han centrado en la transcripción y análisis de las obras, sin profundizar en el tratamiento del arquetipo gracioso en relación con el signo no lingüístico música<sup>2</sup>. Por ello, este trabajo hace una lectura de la transformación del gracioso y su papel musical en el teatro mitológico a lo largo de más de cincuenta años. Las permanencias o cambios observados en las zarzuelas estudiadas pueden incidir en las características propias de un género que se va remodelando con el tiempo, además de concretar las diversas funciones que adopta el personaje con su canto dentro del drama. Para este cometido es fundamental el análisis de la parte literaria, ya que el estudio desde la partitura sería mucho más limitado debido a la escasez de zarzuelas que conservan la música de forma íntegra.

En principio, los graciosos en la zarzuela, dada su ambientación pastoril, son villanos cómicos, de los que Chauchadis afirma «no son más que un caso particular de gracioso»<sup>3</sup>, aunque a veces, asumen características del donaire urbano como, por ejemplo, su forma de hablar. Dentro de su rol suelen criticar los actos de sus amos, o prevenir sus consecuencias; comentan de forma irónica conceptos como el del honor o el amor cortesano; interrumpen diálogos entre damas y galanes; des-

1. Ver las bibliografías de García Lorenzo, 2008, Borrego Gutiérrez, 2005, Lobato, 1994. Existen aproximaciones sobre estos personajes en el teatro musical en Angulo Díaz 2016, pp. 224-228, Angulo Egea, 2008, o Pacheco, 2008.

2. Lambea, 2020; Angulo Díaz, 2016; Torrente, 2016; Acuña, 2016; Josa y Lambea, 2008, 2010 y 2013; Flórez Asensio, 2006; Caballero Fernández-Rufete, 2003; Stein, 1993; y Becker, 1989.

3. Chauchadis, 2000, p. 161.

mitifican con sus intervenciones la épica fantástica y heroica; protagonizan equívocos; espían a los personajes dentro de enredos sentimentales; discuten con sus homólogas femeninas; o son degradados con insultos, golpes y transformaciones en animales o plantas<sup>4</sup>. Es decir, participan en una diversidad de situaciones dramáticas sin perder sus comportamientos de bebedores, glotones, cobardes, charlatanes, insolentes y misóginos. A todo esto, según Sabik, se añade una importante tarea: «... abren la ventana al mundo contemporáneo con una crítica de determinados defectos de la sociedad española de su tiempo...»<sup>5</sup>. Además, muchas veces el gracioso hace de mediador entre la escena y el público, entre la ficción dramática y la realidad, con sus comentarios a través de la cuarta pared<sup>6</sup>.

En las zarzuelas, a menudo el gracioso adquiere nombres mitológicos como Momo, Sátiro o Fauno, atribuyendo a estos personajes rasgos peculiares del mito y, aunque no son propiamente servidumbre, asumen características del donaire, como cuando hacen de confidentes de los dioses, debido a su posición inferior<sup>7</sup>. A pesar de tan diversos comportamientos, estos personajes tienen en común su clara «función de gracioso» que contrasta con la conducta y valores de los roles más elevados<sup>8</sup>.

En cuanto a las graciosas, no conocemos estudios exhaustivos de su papel en el teatro mitológico y aunque tienen ciertos rasgos comunes con el tipo masculino no siempre reproducen sus comportamientos. Según apuntan estudiosos de la comedia aurisecular, algunas diferencias visibles son: la deslealtad hacia sus amas, una función central en los enredos interfiriendo en la relación dama-galán, o los triángulos amorosos<sup>9</sup>. Hay una diferencia significativa de índole musical entre las zarzuelas y las fábulas mitológicas, y las comedias de los demás géneros: mientras que, por lo general, en las primeras los personajes que cantan de forma individual son fundamentalmente principales, en las segundas están más presentes los cantos de graciosos<sup>10</sup>.

## 2. EL CANTO DE LOS GRACIOSOS: GENERALIDADES

Debe precisarse que, los graciosos podían ser interpretados tanto por actores como por actrices, y que lo habitual es que haya una mayor participación musical de las mujeres, ya que poseían mejores habilidades canoras. De las zarzuelas estudiadas de las que se conoce el reparto, se aprecia que si se escribían para pocos personajes y eran representadas por dos compañías, los graciosos solían cantar más. Al contrario, si se escenificaban por una sola compañía con un número mo-

4. Urzáiz Tortajada, 2006, pp. 20-43.

5. Sabik, 1989, p. 788.

6. Ruiz Ramón, 2005, pp. 223-224, Angulo Egea, 2005, p. 391.

7. Respecto al papel de los sátiros en las fiestas cortesanas españolas es trascendental el trabajo de Trambaioli, 2016.

8. Ver Antonucci, 1994.

9. García Lorenzo, 2008.

10. Angulo Egea, 2008, pp. 279-283.

derado de personajes, o por dos compañías con un elenco elevado, la participación musical del gracioso tendía a ser escasa o nula. La cantidad total de números cantados en los que intervienen es muy variable: oscila, aproximadamente, entre un 6,2% y un 50% (ver Anexo I).

En lo que respecta al estilo poético de sus cantos, son tanto conceptuosos y elevados como más llanos, pudiéndose combinar ambos para añadir comicidad (ver más adelante el comentario sobre el lamento *Ingrata ninfa hermosa*), emplean palabras vulgares, y onomatopeyas, todo ello dependiendo de la situación dramática. Aparecen onomatopeyas musicales como *Titirití* en *El laurel de Apolo*, que es una alusión clara al sonido del instrumento que Rústico porta en ese momento, el tamboril:

RÚSTICO	Yo, pues que no perdí en el pasado susto mi frauta y tamboril, y de lance me hallo ninfa barbado aquí, por el camino haré el son, y aun he de ir haciendo de repente las copras del festín, dando la vaya a Amor y el triunfo a Apolo <sup>11</sup> .
---------	---

Así también, en *Amando bien no se ofenderá un desdén*, el gracioso Bato, en el recitativo *Supón que el ejército llega tarde* y en la aria *Formarse, formarse*, explica a Sirene en qué consiste ser tamborilero, simulando tocarlo mientras canta «tuturrurutú», «parratrán», etc.<sup>12</sup>. La tosquedad del membranófono se asocia al carácter del gracioso, pues como este dice «... y soy tamboril, / puesto de golpe y porrazo»<sup>13</sup>. Además, en números colectivos en los que cantan graciosos, y que a menudo eran bailados, suelen indicar las didascalias que eran acompañados con instrumentos pastoriles como sucede en *¡Que Escila viva!* y *¡Vaya de cántico, vaya!*<sup>14</sup>.

Por otro lado, los graciosos no siempre cantan letras burlescas. Estudios ya aludidos de zarzuelas concretas manifiestan que con sus tonos desarrollan numerosas funciones como: contar sucesos o dar pregones, ser mensajeros de los dioses y dialogar con ellos; burlarse o comentar irónicamente las acciones de los personajes elevados; interpretar piezas que conciernen a los pesares de sus amos;

11. Calderón, *El laurel de Apolo*, p. 957.

12. Cañizares, *Amando bien no se ofenderá un desdén* [1721], fol. 22r.

13. Cañizares, *Amando bien no se ofenderá un desdén* [1721], fol. 29r.

14. Zamora, *Veneno es de Amor la envidia*, p. 21; Cañizares, *Amando bien no se ofenderá un desdén* [1721], fols. 8v-9r. Se deduce que estos instrumentos fueran flautas, gaitas, panderos, sonajas, etc. Ver Flórez, 2006, pp. 103-106.

expresar sus sentimientos e incluso en momentos de alegría, a través del baile, pueden exhibir movimientos desmesurados o torpeza con tropiezos y caídas; a veces, a modo de divertimento, cantan en apariciones episódicas<sup>15</sup>.

Hay situaciones dramáticas en las que desafían convenciones musicales y su canto da estructura a la obra, abriendo y cerrando secuencias, cuadros o jornadas<sup>16</sup>. En otras tantas ocasiones cantan coplas con un mensaje oculto o aviso, emplean de forma burlona el falsete o el eco, se muestran contrariados cuando sus amos les piden cantar, incluso a veces, hacen alusiones a la música popular y son irreverentes en ciertos números musicales<sup>17</sup>. En cambio, las criadas cantan para su señora, acompañadas o no de otros músicos, sus mensajes resumen diálogos, efectúan avisos y llamadas<sup>18</sup>. A continuación, se comprobará que todos estos patrones se mantienen y se incorporan otros nuevos, que varían las funciones y relevancia de los graciosos en la acción principal, así como que cambian las formas poético-musicales que cantan.

### 3. SITUACIONES EN LAS QUE CANTAN LOS GRACIOSOS

#### *En números colectivos*

La celebración colectiva en un *locus amoenus* es muy frecuente en la literatura pastoril. No es extraño entonces encontrar numerosas escenas de este tipo en las zarzuelas. A veces pueden ser números de bienvenida o piezas devocionales con plegarias. En otras muchas se ensalza a una deidad mientras se baila, a modo de ditirambo, y el gracioso canta alguna copla fuera de tono, que sucede a algún estribillo popular o popularizante basado en cantares del tipo «Norabuena...», «Vaya de...», etc. Una muestra de esto se halla en el cuatro *Vaya de cántico, vaya* en el que Bato llama «deidad marimacha» a Diana<sup>19</sup>. Otro ejemplo que nos interesa señalar es *A ser compañera de las ninfas de Diana*, donde la intención del gracioso es pasar desapercibido ya que se ha colado en la ceremonia. El texto de sus coplas es contrastante, como se puede ver a continuación:

MOMO	Lo que todos digo, y no porque quiera, pues nada me importa que venga o no venga, sino porque sepan que, basta decirlo Momo, para que alegres decir todos deban:
------	--

15. Becker, 1989b, p. 420.

16. Respecto a las convenciones musicales, en *Júpiter y Semele* de Diamante el gracioso Neblí plantea: «¿Esto de cantar es bueno / unos y hablar otros?». Citado por Becker, 1989a, p. 358.

17. Gilabert, 2016, pp. 200-214.

18. Pacheco, 2008, pp. 221-228.

19. Cañizares, *Amando bien no se ofenderá un desdén* [1721], fol. 9r.

Todos                      Sea norabuena,  
Norabuena sea<sup>20</sup>.

Se encuentran ejemplos semejantes en *Ninfas, que el río y el prado* o *¡Viva Apolo, viva!*, *Cuando el aire penetra*, *Asciende a tu esfera*, *Todos te lo prometemos*, *¡Que Escila viva!* y *Estos dulces cánticos*<sup>21</sup>. La base de estos cantos está en el género demostrativo de la retórica. Según Francisco José Artiga en su *Epítome de la elocuencia española* (1692), en el género demostrativo se hacía un aumento de alabanzas, cada vez más elogiosas y se introducía «... alguna gracia extraña / y fuera del asunto, / porque mejor sobresalga»<sup>22</sup>.

### **Hacen de informantes o narran**

Esta casuística está relacionada con la utilidad del gracioso como guía del espectador de lo que ocurre en escena, y a su vez, se vincula con las labores del siervo recadero de la sociedad cortesana, como se observa en su servicio a personajes de rango superior.

En el tono *Sepan todos que Juno*, la graciosa informa de la ira de Juno al descubrir que Mercurio ha matado a Argos, el pastor que guardaba a Isis. Esta pieza es fundamental en la trama pues gracias a ella Júpiter sabe que su mujer sospecha<sup>23</sup>.

En *¡Ay, que sí! ¡Ay, que no!*, Mosqueta cuenta por qué sus amas están encerradas en una torre por los celos de Teocles<sup>24</sup>.

Fauno y Celfa cantan las seguidillas *Celfilla de mi alma* en las que, a modo de diálogo, además de expresar su amor, informan de las actuaciones de los dioses. Esta secuencia toda cantada está dentro de la acción porque muestra la consecuencia del ataque de Mercurio a Argos<sup>25</sup>.

En *Acis y Galatea* hay varios ejemplos: con *¿Dasme palabra de hablar?* Tisbe obliga a Momo a contar lo que ha visto; con el recitativo *Ayer, cuando la tarde* y la aria *Señora, ya que el secreto* expone los hechos; por último, con las seguidillas *Qué demonios es esto*, se comenta la persecución de Polifemo y Acis<sup>26</sup>.

20. Diamante, *Alfeo y Aretusa*, p. 29.

21. Calderón, 2007, pp. 958-959; Avellaneda, *El templo de Palas*, fol.14r; Lanuza, *Júpiter y Yoo*, fol. 9v; Durón y Navas, *Apolo y Dafne*, vv. 65-88; Zamora, *Veneno es de amor la envidia*, pp. 21-26; Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. Leal Bonmati, vv. 1320-1424.

22. Artiga, *Epítome de la elocuencia española*, p. 57.

23. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios*, v. 415.

24. Avellaneda, *El templo de Palas*, fol. 6v.

25. Lanuza, *Júpiter y Yoo*, fol. 15v.

26. Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. Leal Bonmati, vv. 1072-1107 y vv. 1733-1768. Estos últimos no constan como versos cantados en esta edición de Leal Bonmati.

Cabe precisar de las dos zarzuelas enteramente cantadas que, aunque los graciosos de *Coronis* cantan menos números que los de *Apolo y Dafne*, son más activos comentando la acción en los recitativos y asumen, a menudo con el refuerzo de otros personajes, las exaltaciones colectivas que hacen distintas voces en el teatro declamado, del tipo «¡Dioses, piedad, socorro, cielos!», «¡Qué pasmo, qué prodigio!», etc.

### **En invocaciones y auxilios**

La arquetípica imagen de la literatura medieval de la dama encerrada en la torre, desde la que pide auxilio a un caballero tiene ecos en un par de piezas, en las que el canto de la graciosa traslada el mensaje: las coplas *Dominio en los albedríos* con las que Mosqueta invoca el auxilio de Polinices; y el tono *Viento, pues ligero llevas* cantado por Flora con una lira desde la ventana, con el que avisa a Linceo y Libio<sup>27</sup>.

### **En peleas**

Este tipo de escenas en las que están presente la violencia recuerdan al género entremesil, a lo carnavalesco, y a la sátira. Por ejemplo, en *Los celos hacen estrellas* Temia junto con un grupo de labradores, en una escena independiente de la acción, a modo de farsa, pega a Momo, que está escondido transformado en yedra, e interpreta ¡Ay, cómo gime, mas ay, cómo suena!<sup>28</sup>. Se han localizado dos casos similares más: la tonada ¡Ay, ay, ay, ay! cantada por Florilla; y las seguidillas *Escucha, tontilla* de Bato y Silena<sup>29</sup>.

### **Exponen conceptos y advertencias**

En el romance con estribillo *Si los celos se hallan* Temia expone a Juno conceptos de sabiduría popular acerca de la manifestación de los celos<sup>30</sup>. Este canto con la estructura condicional de otros cantares guarda cierta similitud en su primera copla «Celos me pide un pastor» con la seguidilla popular *Celos pido a mi niña*<sup>31</sup>.

Momo, Sátiro y Silvia describen desde los bastidores los sentimientos de Aristeo y hacen alguna advertencia sobre los peligros del amor en las seguidillas *¿Cómo, Amor, es posible?*<sup>32</sup>

27. Avellaneda, *El templo de Palas*, fol. 9v; Lanuza, *Las Bélides*, p. 39.

28. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios*, vv. 575-586.

29. Zamora, *Veneno es de amor la envidia*, pp. 80-84; Cañizares, *Amando bien no se ofenderá un desdén* [1721], fol. 16.

30. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios*, vv. 1041-1055.

31. Ver Frenk Alatorre, 2003, p. 1723.

32. Cañizares, *Montes afirma el desdén*, fols. 12v-13v.

En el cuatro *Ya lo escucháis de mi propio enemigo*, Rústico junto a Joante y Sirene piden a Amor que no se vengue de ellos por haber adorado al dios Apolo, indicándole el primero las consecuencias de tal venganza: «... no empieces tus iras, que en los ignorantes / las flechas de Amor el crédito pierden»<sup>33</sup>.

El origen de estos tonos y de las situaciones dramáticas en las que se insertan, pudiera relacionarse con la sabiduría popular cantada de los Siglos de Oro, como refranes y proverbios<sup>34</sup>.

### ***En cortejos y en momentos de admiración a la graciosa***

Estos números reflejan la idealización de la mujer. Además, algunas situaciones dramáticas cantadas derivan de los acechos de sátiros a ninfas en el género satírico. Se pueden señalar dos casos: *Vuela, vuela*, un romance con estribillo en seguidillas cantado por Mosqueta, mientras Tomillo y Requesón se disputan su amor en escena; y *¿No me dirás de la fuente y el ave?* con el que Silvia impresiona a Momo y Sátiro, a lo que estos responden con las seguidillas *Ninfa, yo confiado*<sup>35</sup>.

### ***En disputas entre parejas***

Menandro y Sirene protagonizan en *Coronis* una secuencia independiente de disputa amorosa a modo de cantada humana con recitados y arias. Él, en su aria *La mujer solo ha de ser*, expresa su opinión acerca de la utilidad y deberes de las mujeres, mientras que ella, en *El marido, que sufrido* asevera que los hombres no deben ser holgazanes<sup>36</sup>.

Silena con el recitativo *¿Un buen callar? Pues cántame enojada* y la aria *Si yo no aburro* reprocha a Bato su cobardía cuando le llaman a formar tropas. Le dice que no se queje de ella, aludiendo a las esposas de entonces: «Si esposo fuera / de una en la villa, / que le pidiera traje y vajilla [...] / ¿qué hiciera, eh...?»<sup>37</sup>.

Estos números cantados sirven de contraste con los amores idealizados entre damas y galanes y en ellos se pintan disputas conforme al decoro de clases sociales bajas.

### ***Cuando expresan sentimientos de damas y galanes***

Estos son los casos de las seguidillas ya mencionadas *¿Cómo, Amor, es posible?*, y del estribillo de *Acis y Galatea* *¡Ay, qué cadena te labra tu error!* en el que Tisbe canta por su ama<sup>38</sup>. Es de suponer que en este tipo de situaciones la música de-

33. Durón y Navas, *Apolo y Dafne*, vv. 1674-1675.

34. Ver Frenk Alatorre, 1962.

35. Avellaneda, *El templo de Palas*, fol. 15r; Cañizares, *Montes afirma el desdén*, fols. 15r-16v.

36. Durón, *Coronis*, vv. 937-983.

37. Cañizares, *Amando bien no se ofenderá un desdén* [1721], fol. 30r.

38. Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. Leal Bonmati, vv. 901-924.



riva de la subyugación de los graciosos a los personajes más elevados, las damas y los galanes, además de la mayor capacidad de las cantatrices (terceras damas, cuartas...) para mover los afectos con sus cantos respecto a primeras y segundas damas o galanes. Ello no exime a damas y galanes de cantar, aunque con mayor reserva, quizá guardando el decoro, pues las etiquetas estipulaban que el cortesano cantara solamente por pasatiempo y que debía evitar «la multitud, en especial de la gente baja»<sup>39</sup>. En cambio, que cantaran las deidades con roles de damas y galanes estaba justificado por su naturaleza sobrehumana<sup>40</sup>.

### **Crean enredos**

Momo al final de la primera jornada, en la tonada *En busca de Acis* demuestra ser un entrometido. Este descubre que Acis y Galatea son amantes después de escuchar cómo cantan su amor, y Momo se une al tono en un aparte, con la copla «Y yo que ya tengo / chisme con que hacer / algún buen enredo / que saldrá después»<sup>41</sup>. La creación del enredo deviene de la habitual caracterización del criado como personaje indiscreto.

### **En lamentos y quejas**

En un caso, Fauno, Corindón y Dorisca cantan el tono *Desde que aquel Cupido*, unas seguidillas en la que se lamentan en tono burlesco de las flechas que llevan clavadas. A esta tonada se unen todos los presentes en el estribillo *Amor, maldita sea la madre que te parió*<sup>42</sup>. Por otro lado, *Ingrata ninfa hermosa* es un lamento cantado por Sátiro<sup>43</sup>. Es decir, los graciosos cantan para quejarse y pueden protagonizar parodias de escenas de lamento.

### **En cantos de criados**

Estos ejemplos muestran el lugar que ocupaba la música en espacios domésticos y privados. Los casos localizados son: el canto de Temia *Si los celos se hallan* que, tras ser interrumpido por Momo, se reanuda a petición de Juno; *Qué tiernamente se explica*, un canto de las criadas de Asteria en una galería real; el cuatro *No silbéis piélagos* llamando al sueño de Escila; y el recitativo *Confiado jilguerillo*, y la aria *Si de rama en rama* que Tisbe canta a Doris<sup>44</sup>.

39. Boscán, *El cortesano*, pp. 756-757.

40. Stein, 1993.

41. Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. Leal Bonmati, vv. 1044-1050.

42. Fernández de León, *Venir el Amor al mundo*, p. 203.

43. Cañizares, *Montes afirma el desdén*, fols. 34v-35r.

44. Cañizares, *Montes afirma el desdén*, fol. 23r; Zamora, *Veneno es de amor la envidia*, pp. 98-104; Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. Leal Bonmati, vv. 867-880.

### **Comentan y eluden las convenciones teatrales y las normas del decoro**

Sátiro es rechazado por Silvia y, en consecuencia, canta el «receptativo trocando los afectos» *Ingrata ninfa hermosa*, donde se mezcla un estilo poético elevado con un vocabulario vulgar (por ejemplo, llama a Silvia «pícara, picaraza y picarona»). Aquí Cañizares hace una parodia de escena de lamento, en la que el gracioso desafía una práctica teatral:

SÁTIRO	Oye un lamento que vuela, y a pesar de la zarzuela ha de ser receptativo, y no el espanto reboces si a escuchar el tono apelas, que no todo en las zarzuelas se lo han de cantar los dioses <sup>45</sup> .
--------	---

En un diálogo no cantado de *Júpiter y Yoo* es interesante observar cómo Fauno anuncia que, a pesar de su rol de gracioso, va a cantar en la zarzuela:

FAUNO	Para otra vez, Celfa mía, pues también cantas que encantas, te advierto que no ha de ser la conversación rezada porque para las zarzuelas se inventaron las gárgaras <sup>46</sup> .
-------	---

Además, realizan comentarios sobre convenciones teatrales. Por ejemplo, en la tonada *A todos perdono* de *Apolo y Dafne*, Rústico alude al final con boda que los graciosos suelen advertir. Este canta «si todos se casan, / casarme yo adrede»<sup>47</sup>.

En cuanto a las normas del decoro, en *Apolo y Dafne*, tras ser castigados los graciosos con unos saetazos de Amor por mostrarse contrarios a él, Rústico se expresa cantando como un galán enamorado en unas seguidillas:

RÚSTICO	¡Ay, Liceta! Que el alma me ha herido un fuego de tan dulce, tan blando sabroso incendio, que yo siento abrasarme, mas no lo siento <sup>48</sup> .
---------	--

45. Cañizares, *Montes afirma el desdén*, fol. 34v.

46. Lanuza, *Júpiter y Yoo*, fol. 6r.

47. Durón y Navas, *Apolo y Dafne*, vv. 1709-1710.

48. Durón y Navas, *Apolo y Dafne*, vv. 838-843.

### **Tienen actitudes cobardes y desalentadoras**

En la aria *Señor, Fitón, no me haga daño*, cantada por Rústico al toparse con Apolo, este se acobarda ante el dios pensando que es el monstruo<sup>49</sup>. En *Acis y Galatea*, Momo, al ser coaccionado canta con temor en la tonada *¿Dásme palabra de hablar?*, en el recitativo *Ayer, cuando la tarde*, y en la aria *Señora, ya que el secreto*<sup>50</sup>. Por otro lado, cuando en *Apolo y Dafne* los habitantes de Tesalia pretenden ser perdonados por Amor, Rústico les desalienta con la tonada *No es nada lo que piden al tal chiquillo* que refleja la «falta de espíritu idealista» del gracioso<sup>51</sup>.

### **4. CONCLUSIONES**

Aunque el examen exhaustivo de todo el corpus literario de zarzuelas está por hacer, se pueden establecer algunas conclusiones de forma parcial. En todas ellas se sigue de cerca la dramaturgia de la Comedia Nueva en cuanto al papel de los graciosos, en tanto que sus intervenciones cantadas obedecen a parámetros de comportamiento específicos de esta tipología de personaje. Además, las situaciones en las que cantan son escenas de costumbres que reflejan unos códigos de la sociedad cortesana y clichés del teatro. Evidentemente también hubo todo un imaginario del mundo mitológico que ofrecía modelos de situaciones dramáticas. A su vez, los cantos de estos graciosos bebían de unos usos de la tradición literaria que no solo provenían de la poesía dramática. De este modo, durante décadas hubo una continuidad en cuanto al «contenido» de sus cantos. Sin embargo, se produjeron importantes novedades en la «forma» cuando comenzaron a cantar recitativos y arias y, con el surgimiento de la zarzuela enteramente cantada, se trasladaron usos del teatro declamado al plano musical.

En definitiva, se observa que los graciosos pueden tener su importancia en el desarrollo de la trama cuando cantan, lo que se da con más frecuencia en las zarzuelas de los primeros años del siglo XVIII, donde llegan a dialogar cantando con otros personajes de rango superior. Ello pudiera tener que ver con el desarrollo del componente espectacular del teatro en Entresiglos, período en el que la ópera tuvo un gran alcance en las cortes europeas. Todo esto refuerza la idea de que el gracioso es un personaje polifuncional y, por tanto, sus cantos en las zarzuelas no solo tienen usos secundarios en la representación.

49. Durón y Navas, *Apolo y Dafne*, vv. 171-177.

50. Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. Leal Bonmati, vv. 1072-1107.

51. Durón y Navas, *Apolo y Dafne*, vv. 1357-1401; Barone, 2012, p. 50.

## ANEXO 1: CANTIDAD DE NÚMEROS CANTADOS POR GRACIOSOS

Zarzuela	Año	Dramaturgo	Compositor	Graciosos	Actores	Estimación de números cantados <sup>1</sup>
<i>El laurel de Apolo</i>	1658	Pedro Calderón de la Barca	-	Rústico y Bata	-	3/6 (50%)
<i>Los celos hacen estrellas</i>	1672	Juan Vélez de Guevara	Juan Hidalgo	Momo y Temia	¿Antonio de Escamilla y Manuela de Escamilla?	3/17 (17,6%)
<i>Lides de amor y desdén</i>	1674	José Bautista Diamante	Cristóbal Galán	Rústico y Flora	-	0
<i>El templo de Palas</i>	1675	Francisco de Avellaneda	Juan Hidalgo	Tomillo, Requesón y Mosqueta	-	5/14 (35,7%)
<i>Alfeo y Aretusa</i>	1678	José Bautista Diamante	C. Galán y J. Hidalgo	Momo y Sátiro	-	1/16 (6,2%)
<i>Venir el Amor al mundo</i>	1680	Melchor Fernández de León	Juan de Navas	Fauno, Corindón y Dorisca	-	2/8 (25%)
<i>Las Bélides</i>	1686	Marcos de Lanuza	-	Livio y Flora	-	1/13 (7,6%)
<i>Fieras de celos y amor</i>	1690	Francisco Antonio Bances Candamo	Paredes*	Sátiro, Fauno y Dorinda	-	0
<i>Amor, industria y poder</i>	1692	Lorenzo de las Llamosas	Juan de Navas; Juan de Serqueira; Manuel de Villaflor*	Gileta, Alcornoque, y Gazapo	Josefa de San Miguel, Hipólito de Olmedo y Manuel de Labaña	0
<i>Montes afirma el desdén</i>	1697	José de Cañizares	-	Momo, Sátiro y Silvia	-	6/23 (26%)

<sup>1</sup> Solo se contabilizan los recitativos en aquellas zarzuelas en las que aparecen como recursos muy puntuales.

\* Existen concordancias con diferentes tonos de estos compositores en manuscritos musicales

<i>Celos vencidos de amor y de Amor el mayor triunfo</i>	1698	Marcos de Lanuza	Sebastián Durón	Titiro y Patulo	Manuel de Labaña e Hipólito de Olmedo	0
<i>Júpiter y Yoo, los cielos premian desdenes</i>	1699	Marcos de Lanuza	-	Rústico, Dorisca, Fauno y Celfa	Francisco de Castro, Josefa Laura, Hipólito de Olmedo y Margarita Ruano	3/28 (10,7%)
<i>Apolo y Dafne</i>	ca. 1705-1706	¿Antonio de Zamora y José Cañizares?	Juan de Navas y Sebastián Durón	Liceta y Rústico	-	19/64 (29,7%)
<i>Coronis</i>	c. 1705-1706	¿José de Cañizares?	Sebastián Durón (atrib.)	Sirene y Menandro	-	10/50 (20%)
<i>Veneno es de Amor la envidia</i>	c. 1705-1706	Antonio de Zamora	Sebastián Durón	Florilla y Tritón	-	3/33 (9%)
<i>Acis y Galatea</i>	1708	José de Cañizares	Antonio Literes	Momo y Tisbe	Beatriz Rodríguez y Sabina Pascual (rep. 1710)	7/35 (20%)
<i>Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana</i>	1721	José de Cañizares	José de San Juan	Bato y Silena	María Guerrero y Eufrosia de Salazar (rep. 1729, Barcelona)	4/23 (17,4%)

**BIBLIOGRAFÍA**

- Acuña, María Virginia, *The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)*, Toronto, University of Toronto, 2016.
- Angulo Díaz, Raúl, *La música escénica de Sebastián Durón*, Oviedo, Codalario Ediciones, 2016.
- Angulo Egea, María, «El gracioso en el teatro en el siglo xviii», *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 383-412.
- Angulo Egea, María, «De criada a camarera. El personaje de la graciosa en el teatro del siglo xviii», *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pp. 265-294.
- Antonucci, Fausta, «Salvajes, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», *Criticón*, 60, 1994, pp. 27-34.
- Avellaneda, Francisco, *El templo de Palas*, Nápoles, Gerónimo Fasulo, 1675.
- Artiga, Francisco José, *Epitome de la elocuencia española. Arte de discurrir, hablar con agudeza y elegancia en todo género de asuntos...*, Huesca, Josef Lorenzo de Larumbe, 1692.
- Bances Candamo, Francisco, *Fieras de celos y amor*, en *Poesías cómicas. Obras póstumas de don Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722.
- Barone, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudio Auriseculares (IDEA), 2012.
- Becker, Danièle, «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo xviii», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas [18-23 agosto 1986, Berlín]*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989a, pp. 353-364.
- Becker, Danièle, «El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela», en *El teatro español a fines del siglo xviii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1989b, vol. 2, pp. 409-434.
- Borrego Gutiérrez, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 441-459.
- Boscán, Juan, *El cortesano*, en *Juan Boscán. Garcilaso de la Vega. Obras completas*, Madrid, Turner, 1995, pp. 637-1020.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, «La música en el teatro clásico», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, pp. 677-716.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El laurel de Apolo*, en *Tercera parte de Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Cañizares, José de, *Acis y Galatea*, ed. Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- Cañizares, José de, *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuet / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
- Cañizares, José de, *Amando bien no se ofenderá un desdén*, *Eurotas y Diana* [1721], BNE, Ms. 16360.
- Cañizares, José de, *Amando bien no se ofenderá un desdén*, *Eurotas y Diana*, Barcelona, Juan Veguer, 1729.
- Cañizares, José de, *Montes afirma el desdén* [1697], BNE, Ms. 17348.
- Chauchadis, Claude, «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», *Criticón*, 80, 2000, pp. 155-168.
- Diamante, Juan Bautista, *Alfeo y Aretusa*, en *Segunda parte de Comedias de fray don Juan Bautista Diamante*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674.
- Diamante, Juan Bautista, *Lides de amor y desdén*, en *Segunda parte de Comedias de fray don Juan Bautista Diamante*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674.
- Durón, Sebastián, *Coronis. Zarzuela*, ed. Raúl Angulo y Antoni Pons, Madrid, Asociación Ars Hispana, 2017.
- Durón, Sebastián, y Navas, Juan de, *Apolo y Dafne. Zarzuela*, ed. Raúl Angulo Díaz, Madrid, Asociación Ars Hispana, 2017.
- Fernández de León, Melchor, *Venir el Amor al mundo*, en *Comedias nuevas, parte cuarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Martínez Abad, 1704.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- Frenk Alatorre, Margit, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», *Anuario de Letras* (México), 2, 1962, pp. 27-54.
- Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- García Lorenzo, Luciano, «Para un estudio de la criada en nuestro teatro clásico», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pp. 9-14.
- Gilabert, Gaston, *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017.

- Josa, Lola, y Lambea, Mariano, *Manojuelo poético musical de Nueva York*, Madrid, CSIC, 2008.
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano, «Tonos humanos teatrales en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (CPMM) (finales del siglo xvii-principios del siglo xviii)», *Digital.CSIC*, 2010, <https://digital.csic.es/bitstream/10261/27433/1/Tonos%20humanos%20teatrales%20en%20el%20Cancionero%20Po%C3%A9tico-Musical%20de%20Mallorca.pdf> [consulta: 8-10-2021]
- Josa, Lola, y Lambea, Mariano, *Todo es Amor. Manojuelo poético musical de Barcelona*, Madrid, CSIC, 2013.
- Lambea, Mariano, «Notas para la edición de la zarzuela *Los cielos premian desdeñes* de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, y compositor anónimo», *Diablotexto Digital*, 7, 2020, pp. 54-64.
- Lanuza Mendoza, Marcos, *Celos vencidos de Amor y de Amor el mayor triunfo*, Madrid, Francisco Sanz, 1698.
- Lanuza Mendoza, Marcos, *Júpiter y Yoo, los cielos premian desdeñes*, Madrid, Francisco Sanz, 1699.
- Lanuza Mendoza, Marcos, *Las Bélides*, Madrid, Sebastián de Armendáriz, 1687.
- Llamosas, Lorenzo de las, *Amor, industria y poder*, Madrid, [s. i.], 1691.
- Lobato, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- Pacheco, Alejandra, «"De tu voz, Flora, al aire de mi esperanza": la participación musical de la criada en cuatro comedias de Calderón», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pp. 221-264.
- Ruiz Ramón, Francisco, «La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 203-224.
- Sabik, Kazimierz, «El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)», en *El teatro español a fines del siglo xvii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 3, pp. 775-792.
- Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Claredon Press, 1993 [reimp. 2002].
- Torrente, Álvaro, «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, ed. Álvaro Torrente, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 323-434.



Trambaioli, Marcela, «Del *dramma satiresco* de Giraldi Cinzio a los sátiros en las fiestas cortesanas de la España barroca», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, ed. Cristoph Couderc y Marcella Trambaioli, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 15-36.

Urzáiz Tortajada, Héctor, «El desvergonzado en palacio: los graciosos de las comedias mitológicas», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 17, 2006, pp. 9-44.

Vélez de Guevara, Juan, *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios*, ed. John E. Varey, Norman D. Shergold y Jack Sage, London, Tamesis Books Limited, 1970.

Zamora, Antonio de, *Veneno es de Amor la envidia*, BNE, Ms. 19254.