



«CUIDADO QUE ANDA EL AMOR EN EL TEMPLO
DE DIANA»: EL DISCURSO DE LO FEMENINO EN EL
TEATRO MUSICAL ESPAÑOL DE LA PRIMERA MITAD
DEL SIGLO XVIII¹

*“BEWARE THAT AMOR IS OUT IN THE TEMPLE OF DIANA”: THE
DISCOURSE OF FEMININITY IN SPANISH MUSICAL THEATER IN
THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY*

Adela Presas

Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049, Madrid

adela.presas@uam.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6835-2091>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.01

ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo profundiza en un campo que no se ha observado específicamente con perspectiva de género, y que presenta un indudable interés sociológico y cultural, como es el de los libretos del teatro musical español y especialmente de la zarzuela, durante los reinados de Carlos II y Felipe V. Tras el análisis de la materia mitológica que constituye la base literaria de los argumentos de las zarzuelas y de su tratamiento, por un lado, y a partir de la consideración del teatro como una actividad artística absolutamente imbricada en la sociedad que lo produce y que lo recibe, por otro, aspiramos a comprender mejor la realidad de la mujer en estos años, el entramado social en el que se

desenvuelve y la discusión especulativa en torno a ella, y en qué medida el teatro sólo reproduce una realidad social o aspira a modificarla.

Palabras clave: teatro musical, zarzuela, siglo XVIII, mujeres, mitología

Abstract: This work delves into a field that has not been specifically studied from a gender perspective, although it has unquestionable sociological and cultural interest. It comes from the librettos from Spanish musical theatre—and especially zarzuela—during the reigns of Charles II and Philip V. After analysing the mythological content—which constitutes the literary basis of the plots of zarzuelas and their treatment, on the one hand, and from the consideration of theatre as an artistic activity absolutely imbricated in the society that produces, interprets, and receives it, on the other, we aspire to better understand the reality of women in those years; the social framework in which it develops and the speculative discussion around it, and to what extent theatre only reproduces a social reality or aspires to modify it.

Keywords: musical theatre, zarzuela, 18th century, women, mythology.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ADELA PRESAS es profesora en la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del equipo de investigación musicológica de esta misma universidad y ha participado en sucesivos proyectos de investigación vinculados especialmente al teatro español de los siglos XVIII y XIX, y a la incidencia de la obra de Cervantes, y particularmente del Quijote, en la música.

Es autora del libro «Creación y vida de Saverio Mercadante en España. Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio (Cádiz, 1830)», publicado en 2018, y coeditora del volumen 4 de la colección Estudios musicales del Clasicismo titulado Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII (2019).

1. TEMAS Y PERSONAJES MITOLÓGICOS EN EL TEATRO MUSICAL

Como afirma el sociólogo Pierre Bourdieu (1988, pág. 16), el teatro siempre «es portador de un mensaje social y no puede ‘traspasar las candilejas’ si no es sobre la base de un acuerdo inmediato y profundo con los valores y las expectativas del público». ² Con esta perspectiva, y sirviéndonos de los textos de varias zarzuelas de finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII, que hemos considerado paradigmáticos, un corpus necesariamente restrictivo frente al elevado número de obras existente, intentaremos profundizar en la construcción de los personajes femeninos detectando los motivos recurrentes que configuran su discurso y su representatividad con respecto al ideal femenino de la época, y la relación que se establece entre los sexos, la moral y las convenciones.

Por otro lado, el teatro musical español, especialmente el realizado en el siglo XVII y primera mitad del XVIII, recurre prácticamente en exclusiva a la temática mitológica. Tanto el idílico mundo arcádico, poblado de pastores y ninfas, como el referido a las fábulas y los personajes de la mitología grecolatina, constituyen un entorno adecuado para el poco verosímil teatro musical.

Según la descripción que aporta García Gual (2014, pág. 22), el mito es un «relato tradicional que evoca la actuación memorable y paradigmática de unos personajes excepcionales (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano». Para el dramaturgo presenta una importante ventaja creativa ya que las fábulas míticas son ampliamente conocidas por el público cortesano, e incluso popular, inmerso en un universo cultural que hace un uso constante de sus más tópicas escenas y personajes. Son materia principal en la pintura y la escultura, en la poesía y, por supuesto, también en el teatro, no sólo español, que los reutiliza libremente como argumento de todo tipo de teatro cortesano, entremezclando el mundo de los humanos con unos personajes míticos que adquieren rasgos antropomórficos. Por tanto, un corpus de argumentos conocidos, pero con una rica carga literaria y conceptual, en tanto hacen referencia a lo profundo de la naturaleza humana, que los hace susceptibles de ser continuados y amplificadas, es decir, recreados con todo tipo de modificaciones y cambios, y ser siempre, sin embargo, reconocibles. A lo largo del tiempo han perdido conexión con su originario contexto religioso y ritual, pero han sobrevivido en la materia artística y en los textos literarios y poéticos como una herencia cultural prestigiosa, propia de poetas

y eruditos, que aún mantiene el encanto de lo fabuloso (García Gual, 2014, pág. 193).

Este conjunto de fábulas ya conocidas permite un tratamiento muy variado, desde la fidelidad al relato más o menos canónico,³ generalmente el transmitido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, aunque no sólo,⁴ hasta recreaciones libres en que determinados personajes arquetípicos, principalmente dioses y diosas, también algunos semidioses, héroes e incluso monstruos, participan en historias poco o nada relacionadas con sus acciones míticas, pero en las que conservan sus bien conocidos atributos. El prestigio que conserva la tradición mítica proporciona un empaque cultural más significativo a historias que en muchos casos no son más que comedias amorosas de enredo.

En lo que respecta a las temáticas de las zarzuelas mitológicas se observa una notable variedad. Aunque, si nos ceñimos a las fábulas y los personajes que se utilizan, el número no es muy elevado, es llamativa la libertad con que se tratan, lo que redundará en una gran variedad de argumentos. Esta es una de las cualidades de que es susceptible el mito, tal como hemos comentado más arriba, y que realmente aparece en toda su dimensión si nos acercamos al tratamiento que sufre particularmente en el teatro musical español. La cuestión de la verosimilitud provoca que el teatro musical, de por sí inverosímil, pueda presentar argumentos fabulosos alejados de la realidad, a la vez que impide que se puedan tratar argumentos realistas.

Las temáticas más recurrentes aluden a luchas de poder (entre diversos dioses y diosas), luchas contra monstruos (Polifemo o Pitón), la dualidad amor-castidad (encarnadas respectivamente en Venus y Diana), la irracionalidad del amor (Cupido) frente a la razón (encarnada generalmente en Apolo) en muchos casos insertados en argumentos contruidos a modo de comedia de enredo y con un trasfondo amoroso. Estas fábulas no eluden temáticas controvertidas como la infidelidad y la violación, que reciben un tratamiento diverso, y que, junto a otras de índole convencional como el matrimonio, conforman una paleta variada de temas vinculados con las mujeres y la ideología de género de la época.

La mayoría provienen de fábulas previas (Apolo y Dafne, Júpiter y Dánae, Acis y Galatea, Endimión y Diana, Júpiter y Sémele, Júpiter e Io...), que se desarrollan entremezcladas con otras o con ingredientes y personajes inventados por el dramaturgo. Se modifican sustancialmente, bien siguiendo elementos de la fábula aportados por otros clásicos, bien

con un desarrollo más libre que sólo toma la anécdota básica o algún personaje. También se aprecia la influencia de los dos libros fundamentales sobre mitología de la época, *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya (1581), primer gran manual de mitología redactado en castellano, y *El teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria (1676). Éste último contó con varias reediciones en el siglo XVIII, concretamente en 1701 y 1737, de lo que puede deducirse que era todavía una referencia importante durante la época de Felipe V.

En resumen, la libertad creativa que permiten los argumentos míticos y la bien conocida idiosincrasia de sus personajes, junto a la imbricación social del teatro, convierten estos textos en un material sugestivo de análisis. Las reescrituras de las fábulas en el teatro y su resignificación en consonancia con la sociedad, la cultura y el entorno ideológico en los que se recrea, generan un discurso útil para detectar, siguiendo a Bourdieu, ese mensaje social que, en relación con las mujeres, nos transmite el teatro musical.

2. UN MODELO DE TRATAMIENTO DRAMATÚRGICO: *APOLO Y DAFNE*

A partir de *Apolo y Dafne* (ca. 1705),⁵ zarzuela con música de Sebastián Durón y Juan de Navas,⁶ se puede realizar una aproximación al tratamiento de varios de los asuntos citados más arriba, desde el posible significado de la rivalidad de los dioses Apolo y Cupido hasta el sesgo con que se trata la castidad de la ninfa, atributo recurrente generalmente adjudicado a la diosa Diana (lo que en la época se denomina «desdén» o «esquivéz», en tanto que postula el apartamiento del varón). La interacción de dioses y humanos se da también en las fábulas originales, pero aquí se trata con una importante libertad.

Según narra Ovidio en las *Metamorfosis*, después de vencer a la serpiente Pitón, Apolo se burló de Cupido y de sus armas, provocando la ira del dios ciego. Éste se vengó hiriendo a Apolo con una flecha de oro, que le despertó un amor irreprimible por Dafne (hija del río Peneo, en Tesalia), a la que, por otro lado, hirió con una flecha con punta de plomo, provocando en ella el efecto contrario, un absoluto desdén por cualquier enamorado. De esta forma, Dafne rechazaba a todos sus pretendientes y, mostrando su deseo de permanecer virgen toda su vida, esquivaba todo contacto carnal con hombres. Incluso, llegó a pedir a su

padre, Peneo, el don de la virginidad eterna (al igual que Diana lo había conseguido de su padre Júpiter). Apolo, sin embargo, afectado por la flecha de Cupido y, en consecuencia, obsesionado con ella, la persiguió intentando poseerla a toda costa. En su huida desesperada, cuando va a ser alcanzada por Apolo, Dafne se dirige de nuevo a Peneo para pedirle que mute su naturaleza humana. Entonces se convierte en laurel, que desde entonces será el árbol de Apolo, ya que en su honor el dios siempre llevará sus hojas en las sienas (Ovidio, vv. 452-567).

Sin embargo, lo que se presenta en la zarzuela es bastante diferente y, además, claramente relacionado con *El laurel de Apolo* de Calderón. En primer lugar, porque del originario Delfos donde Apolo mató a la serpiente Pitón, se traslada la acción a Tesalia, donde reina Peneo, padre de Dafne. Por otro lado, se involucra a Cupido en la persecución de Pitón, una licencia literaria evidente, pues en ninguna de las fuentes que tratan este episodio aparece este dios como rival de Apolo en dicha hazaña.⁷ Pero Apolo acaba igualmente con la serpiente, y a continuación se burla de Amor. Esto provoca el enfado del dios ciego que, además, ha perdido el favor de la población de Tesalia y en venganza dirige varias flechas a los personajes de la trama que trastocarán sus afectos. Sin embargo, tampoco en esto se sigue la fábula de forma fiel. La flecha con que Amor hiere a Apolo (una sección que visiblemente se antoja incompleta)⁸ más que despertar un amor incontrolable (pues Apolo ya ha manifestado con anterioridad que ama a Dafne, otra licencia de la obra), lo que le provoca es desconfianza, descontento y bajo estado de ánimo, todo lo contrario de lo que efectivamente es necesario en las lides amorosas. La flecha de plomo que dirige a Dafne, por otro lado, «influyendo desdenes, causa olvidos» (v. 1181), provoca que la ninfa desconozca a Apolo y le rechace completamente. Y a continuación, según el relato de la graciosa Lizeta, la ninfa, «herida de un parasismo [paroxismo] / extraño» (vv. 1421-1422), se vuelve loca. Dafne ronda por los montes lamentándose de que su dolor le impide seguir viviendo (un dolor que, de nuevo, no tiene una causa definida), y en consecuencia ruega a su padre, Peneo, que la mude de especie:

Oh feliz yo, y desdichada,
 Pues para que de ser deje
 Este tormento, esta ansia,
 Este pesar, esta muerte,

He de pasar a no ser,
Siendo otro ser diferente... (2ª jornada, vv. 1521-1526)

Cuando Apolo la ve convertida en laurel, dedicará este árbol a su memoria y, mientras lamenta la suerte de la ninfa, reconoce, derrotado, que es Amor el dios más poderoso y que los habitantes de Tesalia han obrado mal al retirarle su culto, tras lo cual estos piden clemencia al dios ciego. Amor, conmovido, decide perdonar a todos y, en consecuencia, las parejas se armonizan.

El triunfo, sin embargo, del amor sobre la razón (encarnada por Apolo, que aquí no tiene un comportamiento criminal) implica un nuevo y acomodado final: Amor decide volver a Dafne a su ser para que pueda unirse a Apolo, y Dafne, la ninfa esquiva y presuntamente virgen para siempre, acepta emparejarse con el dios. Así no sólo se procura un final feliz muy deseable en este tipo de teatro, sino que se enfatiza la honestidad del matrimonio sobre el amor desordenado (que se tiene en mente al conocer la fábula original). Este triunfo final de Amor responde a una corriente muy asentada en el teatro, que propugna la superioridad del amor, encarnado en Cupido, sobre la razón, encarnada en Apolo, antigua dualidad de tradición clasicista muy presente en el teatro español del siglo de oro (Sabik, 1994, pág. 170).⁹ No en vano, Rústico, el tópico gracioso de la zarzuela, canta la siguiente copla:

Ay, zagales, que en la selva
de nuevo armado el Amor
anda con el sufrimiento
malquistando la razón (2ª jornada, vv. 869-872).

El dramatismo de la fábula original desaparece por completo en este argumento, no sólo por su final feliz, sino por el tratamiento que hace de la relación entre Apolo y Dafne. En la zarzuela, Apolo no persigue a Dafne, sino que parecen formar una pareja enamorada, y la conversión de la ninfa en laurel se debe a una extraña confusión parecida a la locura que la lleva a querer convertirse en un «ser diferente». Como consecuencia, aquí no hay una persecución que obligue a Dafne a preservarse de un agresor, y, por tanto, el dios no es un violador cuya presión provoque su conversión en laurel.¹⁰ Se deja de lado el acto que desmerece al varón, y se justifica la metamorfosis de la ninfa en una presunta crisis.

Entraremos con más detalle en el tema de la violación en el siguiente apartado.

Dafne, en la segunda jornada, adquiere mayor relevancia. Aquí sí hay una declaración de principios, hace gala de su libre albedrío y reivindica su libertad de decisión frente a la presunta inefabilidad de las flechas de Amor, mostrándose incluso algo soberbia frente a los poderes del dios:

¿Quién ha de temer un ciego
tirano esfuerzo traidor,
que, para que tenga brío
del dejo de mi albedrío,
he de prestársele yo? (2ª jornada, vv. 883-887)

Aunque no parecen estar muy enfatizadas las cualidades morales, la defensa de Dafne de su libre albedrío frente a irracionalidad del amor, en línea con lo que ya es sabido de la fábula ovidiana, convierte a la ninfa en un símbolo de la castidad, cualidad propia de la diosa Diana. En esta zarzuela, la valentía de Dafne queda más desdibujada dentro de la pugna entre los dioses, la voluble naturaleza de Amor (primero vengativo y cruel y finalmente magnánimo) y el sorprendente emparejamiento final con Apolo. Pero, aunque no tiene que resistir una agresión sexual, la ninfa se muestra como líder imperiosa, tanto en defensa de su opinión como en su actitud: cuando los personajes muestran temor ante la venganza de Amor, ella les recrimina su cobardía, y les conmina a seguir fielmente a Apolo.

La asociación entre Apolo y Dafne, es decir, entre la razón y la castidad, también se desprende de la trama de esta obra ya que la ninfa es presentada como sacerdotisa de Apolo, al que sirve fielmente y del que se declara incondicional tras ser devuelta a su ser. Se asocia la concepción racional del amor con la castidad, en tanto que se contraponen a la irracionalidad de las pasiones, encarnado por el dios Cupido. Pero aquí se armonizan estas diferentes concepciones con la formalización de las parejas, desde Apolo y Dafne, hasta la de los graciosos Lizeta y Rústico, que también se prometen en matrimonio. Como vemos, la fábula se acomoda a determinados conceptos ideológicos y sociales propios de la época. Aunque Amor vence, es la razón y el orden social lo que al final se propone como final feliz. Es el amor domesticado.

3. JÚPITER Y DÁNAE: LA NARRATIVA DE LA VIOLACIÓN

Aparte de *Apolo y Dafne*, contamos con otras dos obras a partir de las cuales podemos apreciar cómo se perfila a lo largo del tiempo el tratamiento de algunas situaciones comprometidas como la violación dentro del espectáculo teatral. Nos referimos a *El imposible mayor en amor le vence Amor* (1710), zarzuela de Bances Cándamo y José de Cañizares, con música atribuida a Sebastián Durón por Antonio Martín Moreno (2005, págs. IX-X),¹¹ y a *Júpiter y Dánae* (1738), zarzuela de Tomás de Añorbe y Corregel con música de autor desconocido.¹² En ambas se desarrolla la fábula de la violación de Dánae, encerrada en una torre, por Júpiter, a través de la lluvia de oro.¹³

La obra de Bances y Cañizares es muy poco fiel a esta fábula, pues en ella Júpiter no llega a poseer a Dánae por la fuerza, pero sí se produce un enamoramiento entre ellos y finalmente quedan emparejados. Es un pulido muy similar al realizado en *Apolo y Dafne*. Aquí, sin embargo, hay un nuevo elemento, la presencia de Juno como esposa agraviada que intenta por todos los medios que su marido no la abandone por Dánae. Y no sale bien parada de la historia. En la reescritura de la fábula, ella es la que encierra a Dánae en una torre para evitar su contacto con Júpiter. Constituye, en realidad, una comedia de enredo llena de amores cruzados, en la que Amor (Cupido) se declara vencedor ya que Júpiter, para conseguir a Dánae, tiene que humillarse ante él. Juno, la sufriente esposa de Júpiter (que realmente corresponde al arquetipo del marido infiel) no es uno de los personajes más habituales en las zarzuelas; su presencia pone de relieve la infidelidad de Júpiter, comportamiento ciertamente poco ejemplar. Aparece también en otras zarzuelas, como *Júpiter e Io, los cielos premian desdenes*, de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, zarzuela de tono moralizador (Sabik, 1989, pág. 784), o en *Júpiter y Sémele*, de Juan Bautista Diamante. En esta obra se sigue algo más fielmente la fábula mítica, Júpiter deja embarazada a la mortal Sémele,¹⁴ y Juno consigue vengarse al procurar efectivamente su muerte.

Curiosamente, y aunque se observa en general una clara tendencia a defender el orden social del matrimonio, hay muy poca piedad para la diosa engañada (que corresponde al personaje de la tercera en discordia), al igual que en otras obras donde aparecen mujeres abandonadas por sus amantes, como el caso de *Endimión y Diana* de Melchor Fernández de León, de la que hablaremos después, en que Fílida, antigua amante

de Endimión, se arroja desesperada por un barranco generando muy poca atención por ello. Esta tercera en discordia, personaje también presente en las comedias de tema más trágico, era un recurso muy efectivo en la construcción del enredo,¹⁵ si bien, dado el carácter más ligero de las zarzuelas como obras de entretenimiento, no es en éstas un recurso habitual. Las zarzuelas, incluso las que están construidas como comedias y contienen un buen número de lances, no parecen mostrar, en el siglo XVIII en particular, una actitud crítica con relación a los personajes protagonistas, y menos aún si estos son dioses varones.

Volviendo a *El imposible mayor en amor le vence Amor*, no hay violación ni tampoco, lógicamente, lluvia de oro. Aquí Júpiter no es un agresor, sino que se le presenta como enamorado consentido de Dánae. Se modifica la fábula suprimiéndose la escena inconveniente de la lluvia de oro, todo lo cual dignifica al principal dios del Olimpo, pese a su comportamiento poco ejemplar como marido infiel.

En *Júpiter y Dánae*, la zarzuela de Añorbe, aunque aderezada con lances propios de una comedia de enredo (retratos, rivalidades entre aspirantes al amor de Dánae, enfrentamientos...), se presenta de forma más fiel la sustancia mítica: Dánae, encerrada por su padre, es violada por Júpiter a través de la lluvia de oro (indicada en las acotaciones como una lluvia de papelitos dorados) y tiene a su hijo Perseo. Será abandonada en el mar dentro de un cofre, pero consigue salvar la vida y a su hijo. Tras varias vicisitudes, que incluyen la heroica gesta de Perseo al dar muerte a Medusa y conseguir su cabeza,¹⁶ que, de forma diferente a la fábula original, será la que cause la muerte de su abuelo, la obra termina con la boda de Dánae con su enamorado Pilumno, un personaje proveniente de la variante italiana recogida por Pérez de Moya en su *Philosophía secreta* (Presas, 2018, pág. 182). Esta boda, bendecida por Júpiter, señala ya los nuevos tiempos de la Ilustración, mucho más estricta con las convenciones, si bien también muestra una mayor distancia con la ejemplaridad de los dioses de los gentiles, que cada vez son utilizados más como materia literaria que como personajes simbólicos con carga moral. Júpiter renuncia a su amor ilícito y forzado con Dánae, comprendiendo que ésta ama a Pilumno (que permite al dios mostrar su magnanimidad), y Dánae contrae matrimonio con un hombre elegido por ella (que también anticipa la polémica sobre los matrimonios impuestos). Aunque Júpiter no se disculpe por su acción y la boda funcione como reparación social de una mujer soltera con un hijo, se aprecian en el desarrollo de la

trama sutiles cambios encaminados a una mayor consideración social y humana de la mujer.

La conservación o no en las tramas del teatro musical de las violaciones que se producen en varias de las fábulas mitológicas más utilizadas (Apolo y Dafne, Júpiter y Dánae) también puede responder a varias causas. Por un lado, el respeto de lo decoroso en el teatro, lo que se puede o no mostrar en un escenario; también que dentro de las convenciones sociales el abuso sexual no está bien visto, aunque en muchas ocasiones quede impune; y, por último, al hecho de que esas violaciones dejan en muy mal lugar a dioses del Olimpo, como Júpiter o Apolo, con los que recurrentemente se compara a los reyes de la época. Podríamos añadir que tampoco dan una buena imagen del varón en general, aunque se justifiquen en un enamoramiento ardoroso, no sólo como simple agresión sexual. En este sentido, ya Feijoo atribuía los presuntos defectos sensuales de la mujer a los propios vicios del varón (lo que denomina «el porfiado impulso de individuos de nuestro sexo») (Feijoo, 1726, pág. 327). Pero es común en los finales que, tanto si han sido agresores como si no lo han sido, tengan gestos de condescendencia y perdón con los personajes inferiores.

4. EL MUNDO AL REVÉS, O LA DECIDIDA ACCIÓN DE LAS MUJERES EN LAS ZARZUELAS

En lo que se refiere al tratamiento de los personajes femeninos, vamos a centrarnos en las diosas Diana y Venus, en tanto personajes arquetípicos cuyos rasgos idiosincrásicos y fábulas de origen condicionan su presencia en las tramas de teatro musical y permiten apreciar los cambios y resignificaciones producidos en ellas.

Desde el punto de vista dramático se constata que Venus y Diana funcionan como iniciadoras de la acción cuando no como propulsoras. Su participación en las distintas situaciones será fundamental; pero también en el caso de otros personajes femeninos, como la propia Dafne, cuyos caracteres se suelen asimilar a los de las diosas. Los galanes humanos que las acompañan quedan en segundo lugar, en gran medida sometidos y, en ocasiones, claramente desdibujados frente a ellas. Dada la situación que sufría la mujer en el siglo XVIII, parece contradictorio

que se la presente en las tablas con un papel que, a priori, parece muy distinto del que podía desempeñar en la realidad.

Durante el siglo XVIII, e incluso antes, se producen diversos debates, algunos de ellos muy notables, sobre los roles de género, y, especialmente, aspectos relativos a «la supuesta esencia, la función social y la educación de la mujer» se discutieron con profusión. Gracias a la proliferación de impresos literarios y periódicos durante la segunda mitad del siglo, este debate se acentúa hacia finales del siglo, especialmente estimulado en el ámbito de la burguesía a través de la actividad de las tertulias y los salones (Gottschalk, 2022, pág. 15).

Sin embargo, y aunque será en este siglo cuando esta problemática se tratará de forma más sistemática, el debate sobre la jerarquía de los sexos y su respectiva capacidad moral e intelectual, se remonta hasta la Baja Edad Media con la «querella de las mujeres» («querelle des femmes») y mientras en el siglo XV se debatían cuestiones como la educación de las mujeres, en el XVIII el énfasis se realizará sobre la igualdad de los géneros (Blanco Corujo, 2014, págs. 147-148), controversia sustentada en la generalizada creencia en la inferioridad de las mujeres:

En la tradición culta medieval y moderna, asentada sobre la escolástica y ratificada por las Escrituras y la autoridad de los santos padres, la inferioridad física, moral e intelectual de las mujeres era la base sobre la que se asentaba la jerarquía de los sexos (Bolufer, 1998, págs. 29-30).

Esta posición inferior de la mujer, en la común opinión de la nobleza, la plebe y el clero, implica su subordinación en el orden familiar y político. La desconsideración de la mujer se materializa en un prejuicio muy extendido, la misoginia, entendida como una «virulenta defensa de la inferioridad, y aún malignidad de las mujeres o como una reacción agriamente hostil ante sus reivindicaciones» (Bolufer, 1998, pág. 25), actitud muy extendida en la época y claramente antifeminista. Estos serán los conceptos que, entre polémicas y contradicciones, predominarán durante el siglo XVIII.

Enraizado en la preilustración (precisamente la época que estamos trabajando, entre las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII), se producirá un avance desde la «querella», en tanto queja de las mujeres ante su situación, a la justificación de los argumentos sobre la base de la razón. En esta corriente se inscribe el beneditino Benito

Jerónimo Feijoo, quien, en el *Discurso XVI* de su *Teatro crítico universal*, titulado «La defensa de las mujeres» (1726), realiza un análisis sobre esta infravaloración de las mujeres que se inserta dentro de la corriente de feminismo «racionalista» de origen francés (Bolufer, 2008, pág. 19). Sus razonamientos avanzan sobre los asentados principios de «una visión del mundo basada en jerarquías naturales» propia del Antiguo Régimen que comienzan a resquebrajarse al estar basados en una convención de difícil explicación lógica (Bolufer, 1998, pág. 57). El fraile erudito reivindica la igualdad del entendimiento entre las mujeres y los varones, lo cual le generará una fuerte corriente de oposición. Y, entre otros temas, enfoca su discurso a desmontar la presunta inferioridad intelectual de las mujeres:

En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda. Defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral, las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos (Feijoo, 1726, pág. 325).

Feijoo desgrana en su discurso las principales acusaciones hechas a las mujeres tanto en lo moral como en lo físico y lo intelectual. Las desmonta con argumentos que en ocasiones son acusatorios hacia los varones, especialmente en el sentido moral, que Feijoo considera superior en las mujeres, así como en el señalamiento del sesgo introducido en los escritos previos sobre ellas, todos escritos por hombres, quienes, siguiendo la opinión popular del «vulgo», considerada «la voz de Dios» por alguno de los detractores de Feijoo (Oliva, 2014, págs. 149-150), defienden la inferioridad de las mujeres:

Llegamos ya al batidero mayor, que es la cuestión del entendimiento, en la cual yo confieso que, si no me vale la razón, no tengo mucho recurso a la autoridad; porque los autores que tocan esta materia (salvo uno u otro muy raro) están tan a favor de la opinión del vulgo, que casi uniformes hablan del entendimiento de las mujeres con desprecio (Feijoo, 1726, pág. 325).

Añadiendo poco después:

Estos discursos contra las mujeres son de hombres superficiales. Ven que por lo común no saben sino aquellos oficios caseros a que están destinadas, y de aquí infieren (aun sin saber que lo infieren de aquí, pues no hacen sobre ello algún acto reflejo) que no son capaces de otra cosa. El más corto lógico sabe que de la carencia del acto a la carencia de la potencia no vale la ilación; y así, de que las mujeres no sepan más, no se infiere que no tengan talento para más. (Feijoo, 1726, pág. 350).

Aunque no estimula propiamente la educación de las mujeres, Feijoo defiende su capacidad intelectual no tanto para «persuadir la ventaja», es decir su superioridad, «sino la igualdad» de los sexos, idea fundamental de su argumentación que en la época constituyó un indudable punto de inflexión.

Pero el bajo concepto imperante sobre las mujeres no implica que ellas hayan sido por sistema sometidas. Cumplían un papel preestablecido en la sociedad ceñido al ámbito familiar (Capel, 1995, pág. 106), cierto, pero esto no significa, necesariamente, que, como cualquier sujeto histórico, «se las pueda clasificar en dóciles o rebeldes (de forma simplista) ante la ideología imperante. No son receptoras pasivas de discursos, sino que pueden apropiarse de ellos y transformarlos sutilmente desde su interior, movilizándolo para sus propios fines las representaciones y prácticas que se les imponen» (Bolufer, 1998, p. 16). Avanzando el siglo XVIII, al convertirse en consumidoras de prensa periódica (Oliva, 2014, pág. 150) y consolidarse la costumbre de las tertulias y los salones, las mujeres alcanzarán una mayor presencia en el ámbito social, y, por tanto, una posición más visible para intervenir en los debates y discursos en torno a su condición.

En este contexto hay que añadir que los textos dramáticos teatrales, y también de las zarzuelas del periodo que estamos trabajando, fueron todos escritos por varones. Desde los sucesores de Calderón como Juan Bautista Diamante o Melchor Fernández de León, hasta Francisco Bances Cándamo, Antonio Zamora o José de Cañizares, entre otros, lo que, ya a priori imprime el sesgo de la óptica masculina en las reescrituras mitológicas. Pero, paradójicamente, en las zarzuelas, al igual que sucede en muchas comedias, los personajes femeninos presentan dramáticamente un protagonismo muy activo cuyo sentido es importante analizar.

Las dos deidades más recurrentes, Diana y Venus, responden a arquetipos de mujer muy concretos, que se corresponden con los dos ejes del discurso moral sobre las mujeres: o se les atribuye «una excelencia moral basada en el dominio de las pasiones» o se las acusa de una «sensualidad desbordante» (Bolufer, 1998, pág. 53).

a) En el caso de Diana (Artemis), hermana de Apolo, es la protectora de la virginidad femenina y «del mundo salvaje no sometido al yugo doméstico» (García Gual, 2014, pág. 88). Hay que diferenciarla en este sentido de Juno (Hera) representante del matrimonio como institución (Hernández de la Fuente, 2021, pág. 291). Como hemos visto más arriba, paradójicamente, Juno no es una diosa tratada en positivo en las zarzuelas, suele tener un papel secundario e incluso cruel y vengativo como esposa ultrajada de Júpiter. Diana, como diosa de la castidad, en cambio, se muestra decidida en la defensa de su independencia del varón, ese denominado «desdén», a la vez que valientemente se dedica a la caza acompañada de sus ninfas. Sin embargo, en las obras centradas en sus amores, como *Endimión y Diana*¹⁷ o *Eurotas y Diana*¹⁸ (algunas inspiradas en las fábulas clásicas y otras claramente inventadas, como la segunda), la diosa cazadora termina rindiéndose al amor y emparejándose con su admirador. Aunque se puede asimilar al concepto de «mujer varonil», valiente, independiente y decidida, e indiferente al amor, el hecho es que lo que se considera socialmente adecuado es que encuentre pareja y se someta al orden convencional. Como defiende Bolufer (1998, pág. 53) en esta época la exigencia de continencia sexual a la mujer es prácticamente una virtud necesaria de carácter social. Las mujeres fueron calificadas por la Iglesia como «sexo casto» y «sexo devoto», y consideradas, en palabras de Feijoo, «mejores en sí mismas». Podríamos pensar que defender esta condición moral superior de la mujer justifica la frecuencia con que esta diosa aparece en las zarzuelas y también de la presencia de otras heroínas vírgenes como Dafne o Io.

Por otro lado, no deja de tener interés constatar que, frente a la recurrente presencia de Diana, apenas encontramos rastro en el siglo XVIII de otra diosa muy relevante del olimpo, Minerva (Atenea en la tradición griega), diosa de la sabiduría y también ajena al amor sensual. Aparece en *La estatua de Prometeo*, de Calderón (ca. 1672), con un tratamiento muy simbólico; en *Selva encantada de Amor* (c. 1695-1699) como aliada improbable de Cupido, castigando a los habitantes de Chipre por su impiedad, e igualmente en su faceta de diosa de la sabiduría y de la ciencia, aparece

en *La guerra de los gigantes* (c. 1701),¹⁹ pero a partir de aquí rara vez forma parte de tramas de trasfondo amoroso, ni siquiera cuando hay rivalidades o pugnas territoriales, pese a ser, también, la diosa del arte de la guerra y de la política.²⁰ Esto nos lleva a dos reflexiones de distinta índole: desde el punto de vista teatral, aunque la diosa Minerva también protagoniza desdenes y huidas,²¹ sus más relevantes acciones se producen en los ciclos míticos de la *Ilíada* y la *Odisea*, acudiendo en apoyo de los héroes en peligro como Odiseo, pero son tramas complejas que apenas se utilizan en la zarzuela, básicamente centrada en otro tipo de enredos;²² por otro lado, en lo que se refiere a las mujeres, y aunque se las trate en los argumentos como personajes fuertes, decididos e inteligentes, parece que se quiere dejar de lado esta cualidad cuando atañe directamente a la propia esencia de la mujer. Es decir, se puede entender que la diosa de la castidad o la diosa del amor actúen de forma inteligente, que lo hacen, pero se elude la idea de que la propia mujer «sea» en sí misma inteligente. En este sentido iba la crítica de Feijoo en su discurso y parece confirmarse en los argumentos de las obras de teatro musical.

b) Venus (Afrodita) corresponde a la diosa del amor, del deseo sexual, invencible en el campo de batalla del amor. En las zarzuelas es claramente el papel que representa, incluso sometiendo a la propia Diana: «Venus es la diosa agradable de los amores, y Diana la diosa esquivada de los desdenes», como aparecen descritas en *Alfeo y Aretusa*, de Diamante. Entre ellas se produce esa contraposición que tan bien funciona dramáticamente entre el amor ordenado y la pasión desenfrenada. Al final resulta una conveniente fusión, ya que el amor triunfa sobre el desdén, pero se encauza en lo admitido socialmente, que en ocasiones es un matrimonio y en otras simplemente una unión bendecida por la sociedad representada en un cuadro a la griega que suele terminar la obra con la moraleja de la historia. Además de la función didáctica que desempeña el teatro, no hay que perder de vista la posible acción de la censura, que impide la representación de cualquier obra cuyo contenido se considere inadecuado.

Así como la contraposición entre Apolo y Amor conllevaba una dicotomía de orden intelectual (la razón frente a la irracionalidad del amor), en el caso de Diana y Venus se trata de la contraposición de orden carnal entre la castidad (en este caso «esquivez»), actitud racional que implica apartarse del amor y del contacto sexual, frente a la pasión sensual. Pero al igual que en el caso anterior, en el teatro triunfa el amor (ya sea

representado en Cupido como en Venus) frente a la razón (Apolo) o el desdén (Diana).

Venus aparece frecuentemente como madre del rebelde e indomable Cupido (Eros),²³ al cual se suele representar como un jovencuelo ciego y alado que con sus flechas provoca un irrefrenable amor. Simboliza la ceguera de la pasión. El amor sensual era connotado negativamente por los moralistas como pecado de concupiscencia (Sabik, 1994, pág. 170), lo que conlleva la relación de la pasión erótica, la sensualidad, con la ceguera, tradicionalmente atribuida al dios Cupido como símbolo de lo errático de su proceder. Dado el predominio de la temática amorosa en el teatro musical de los siglos XVII y XVIII, la participación de estos dos dioses es muy apropiada. No sólo aportan un notable volumen de fábulas, sino que su sola presencia estimula nuevos juegos amorosos entre personajes conocidos o desconocidos. El retrato de un Cupido desenfadado, habitual en las zarzuelas,²⁴ nos acerca a la concepción moralizadora del teatro, puesto que siempre se restaura el orden al final de la obra y todos los nudos se resuelven dentro de lo socialmente correcto.

Vemos, sin embargo, con la recurrencia con que desde el Siglo de Oro se hacía vencedor a Amor en las sucesivas tramas, la cierta libertad con que determinados temas se tratan en el teatro frente a las convenciones de la época.

En *Endimión y Diana* (1675), de Melchor Fernández de León, podemos apreciar en conjunto las formas de comportamiento de las dos diosas, puesto que aparecen como figuras antagónicas, Diana, la diosa del desdén y Venus, la diosa del amor. Aunque Diana es la presunta protagonista y dirige con autoridad y sin piedad su territorio y su templo, la participación de Venus (en este caso junto a Cupido) tiene la misma importancia y es también decisiva en la resolución de la historia apoyando, como siempre, al aspirante masculino y suavizando los rigores. Éste, por otro lado, y como sucede también con frecuencia, es un personaje bastante desdibujado cuya iniciativa se limita a introducirse en los territorios de Diana, donde no se admite la entrada de varones. A partir de ahí descubrimos que ha tenido un comportamiento liviano con otra mujer, Fílida, a la que ha abandonado después de seducirla. Ésta llegará paralelamente al bosque arcádico y quedará bajo el cuidado de Diana, mientras Endimión será amparado por Venus. Esta situación dará pie a diversos lances más propios de una comedia de enredo, así como a un tratamiento muy barroco en el texto de la contraposición de las dos

diosas a través de los coros, por ejemplo, el «Muera el amor y viva el desdén», de las ninfas de Diana será contestado con «Muera el desdén y viva el amor», de las de Venus (*Parte quarenta y dos...*, 1676, pág. 343). Será en este caso Cupido el que armonizará la situación cambiando las flechas y el arco de la diosa por los suyos de amor e impidiendo así que mate a Endimión, lo que poéticamente se reflejará en que los dos coros cantarán, por fin, el mismo texto. Es interesante observar que Cupido queda moralmente por encima de las dos diosas, en tanto árbitro que encarna al amor trascendente de raíz platónica, no sólo sensual.

El argumento se basa remotamente en la fábula de Endimión y Diana, la cual, en otra de sus formas, Selene, la luna, se enamora de Endimión, un pastor de gran hermosura, y para poseerle por las noches sin que nadie lo sepa le mantiene eternamente dormido. En la zarzuela también conoce Diana a Endimión dormido, pero el desarrollo de la trama se aleja del original. Endimión es aquí hijo de Aristeo, deidad campestre de segunda categoría, y va en busca de Diana de la que se ha enamorado a través de un retrato. La trama se enriquece con una serie de personajes secundarios, todo lo cual lo acerca al tratamiento de la comedia de enredo. Lo importante para nuestro análisis, además de varios rasgos que hemos visto en obras anteriores, es el papel secundario con que se presenta el personaje masculino, que se corresponde con el galán de la comedia, cuya actitud lánguida tras su amada recuerda al amor cortés, quedando toda la trama sostenida por las dos diosas y su pugna. Dado el empate al que conduce la tozudez de ambas, será Cupido el que intervenga para poner un cierto orden en la situación.

En estos versos de los graciosos de *Amando bien no se ofenderá un desdén o Eurotas y Diana* (1721), de José de Cañizares con música de José de San Juan, otra zarzuela planteada como comedia de enredo, vemos la opinión generalizada sobre una diosa, Diana, que, aunque útil para refrenar las bajas pasiones amorosas, no parece contar con excesivas simpatías:

SILENA: Por la que las sombras
 Bruñendo de plata
 Visita de noche
 Por no estar en casa

BATO: Por la que ceñuda
 Deidad marimacha
 Doncella es con harto
 Dolor de su alma

Los graciosos, con su constante desmitificación y burla de los protagonistas, aluden en este caso a las hipócritas visitas de Diana como Selene (la Luna) a un Endimión dormido, y de forma sarcástica, a la castidad de que hace gala la diosa. También alude a esa cualidad de «mujer varonil» que se le atribuye. Realmente, en estas obras en que Diana se enamora finalmente, el personaje de la diosa corresponde al personaje prototípico de dama inicialmente desdeñosa que termina enamorándose, recurrente en las comedias. Seguramente por la condición de los propios libretistas, esta actitud esquiva no es la preferida en las mujeres, mejor que sean accesibles que lo contrario, si bien, de cara a la conveniencia social y al decoro del teatro, tampoco se quiere estimular una excesiva libertad que empañe la respetabilidad de las mujeres ante el matrimonio.

5. LA PERSPECTIVA MASCULINA Y LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

En la construcción de los personajes femeninos, sin embargo, su fuerza y su iniciativa sí parecen chocar con la situación de inferioridad y sumisión que les adjudicaba la sociedad de finales del XVII y comienzos del XVIII. Las razones de esta aparente contradicción podrían estar, por una parte, en una cierta intención de halagar a las posibles destinatarias de las obras (reinas y nobles patrocinadoras) con la presencia de mujeres fuertes e inteligentes en las tramas, pero también en la propia construcción dramaturgica de las obras teatrales de la época. Y por completar el panorama de paradojas, no podemos obviar el hecho de que los libretos fueron escritos por varones, y, por tanto, los discursos construidos en torno a las mujeres estarían condicionados en tanto se realizan sobre la percepción que sobre ellas se tiene desde el género masculino.

Desde el punto de vista literario y dramático, en las zarzuelas de este periodo, los personajes tanto femeninos como masculinos, aunque procedentes de la mitología, se tratan como los personajes-tipo de la comedia, y en la construcción de la trama aparecen todos los tópicos literarios

de la época (el retrato, el hado, el destino, los augurios...) por lo que, en gran medida, deben analizarse dentro del mismo universo teatral y conceptual.

Los personajes femeninos, especialmente los protagonistas, son generalmente decididos y enérgicos, y los personajes masculinos (galanes), con los que presentan un contraste notable, Endimión, Adonis, Eurotas, Anfriso, Acis, etc., quedan en un segundo plano frente a la potencia dramática de las diosas o ninfas.²⁵ Este hecho puede analizarse desde el punto de vista técnico de la construcción del drama, como defiende Serralta, «el hecho de que las mujeres tomen en la Comedia muchas más iniciativas que los hombres se tiene pues que relacionar con su mayor disponibilidad técnica para los dramaturgos». (Serralta, 1988, pág. 135). En opinión de este filólogo, es más un recurso genésico del drama que una actitud deliberada con significado social. Los dramaturgos no pretenderían enfatizar el potencial o la inteligencia de las mujeres, es decir, darles visibilidad en el sentido feminista actual, ni tampoco responder a un afán compensatorio ante su situación social desfavorable, si bien, según Serralta, se valían de su inteligencia superior para convertirla en el motor de la acción. Si estaban o no de acuerdo con ideas de igualdad de los géneros como las mostradas por Feijoo, lo desconocemos; según Serralta, el recurrir a la mujer como motor de la trama es, simplemente, un recurso dramático eficaz.

En esta línea, si bien con otro enfoque, tenemos la opinión de José María Ruano, quien con respecto a las mujeres de las comedias considera que el hecho de que sean inteligentes frente a galanes más bien tontos no responde a «ningún motivo feminista, sino a que la comedia trata de cosas improbables y un caso así era improbable en la sociedad».²⁶ Podríamos pensar, en este sentido, que una sociedad que repartía los papeles entre los géneros de forma tan estricta no permitiría fácilmente tal iniciativa a la mujer y que estos textos utilizan el recurso dramático del «mundo al revés», que se sustenta en la idea de que se las presenta así como subversión paródica del orden social, en que la figura de la mujer dominante tiene un papel protagonista. Esta idea está avalada por numerosas imágenes y rituales del Antiguo Régimen, la sátira, la imaginería popular, las prácticas carnavalescas o el propio mundo de las Amazonas (Bolufer, 1998, pág. 54). Sin embargo, a este respecto también hay opiniones contrapuestas, como la de María Luisa Lobato, en

línea con Bolufer, que consideran que las mujeres se han sabido mover más de lo aparente en los estrechos márgenes que las constreñía:

Una cosa es lo que se le permitía hacer y otra lo que hacía. En la sociedad de la época la mujer no tenía un papel pasivo. Aunque aparentemente sometida a una serie de reglas, siempre ha sido la iniciadora de muchos asuntos. El acierto de los dramaturgos del Siglo de Oro fue captar la tan peculiar psicología femenina y lograr llevarla a las tablas para poner de manifiesto que las mujeres, finalmente, se salen con la suya.²⁷

En el caso de la estabilidad del orden social, el mantenimiento de la jerarquía parece fundamental y esa posición de inferioridad de las mujeres, propugnada como «natural», constituye la mayor garantía de orden, frente al cual «la rebeldía femenina constituía un emblema por excelencia de la subversión» (Bolufer, 1998, pág. 54). Por eso, el tratamiento de las mujeres, en este caso diosas, en línea con lo que era frecuente en la comedia desde el siglo XVII, como personas con independencia de criterio, no sometidas a los designios de ningún varón y con una notable libertad de acción, parece constituir una licencia meramente literaria ajena a la realidad. Además, en las zarzuelas esas notables protagonistas son diosas, y, por tanto, no asimilables a las mujeres humanas. Y así era entendido dentro de un contexto organizado sobre una fuerte jerarquía de sexos, más allá de que en la intrahistoria las mujeres hayan podido tener una mayor capacidad de movimientos.

Por un lado, la normalidad con que se da esta representación femenina en las obras teatrales, no sólo musicales, implica un modelo muy asentado y por tanto poco eficaz como recurso político, por lo que no parece lógico atribuir a los libretistas algún tipo de intención subversiva. Sin embargo, sí es posible que el recurso del «mundo al revés» haya propiciado un tratamiento de las mujeres en el teatro que permite atisbar un nuevo discurso, en línea, de forma intencionada o no, con las nuevas ideas vertidas por Feijoo, que, en cierta manera, pudo constituir un camino a seguir para las mujeres de la época.

Parece claro que la mitología grecolatina, materia prima habitual de las zarzuelas, y del teatro musical en general en España, no se trata de forma fiel ni inocente, sino que, manteniendo su aroma mítico, es manipulada y presentada con una nueva perspectiva moralizadora enfocada a defender y consolidar los valores de una sociedad fuertemente

jerarquizada. Hemos visto en los apartados anteriores que las convenciones sociales planean sobre las reescrituras de las fábulas mitológicas, en lo que se refiere al amor sensual, al matrimonio, a la castidad, a la honorabilidad del varón. Todo entra en lo que puede ser previsible con relación a la ideología de la época, que en definitiva busca establecer claramente el papel y el lugar de las mujeres más allá de la imagen que de ellas se pueda transmitir como personajes de comedia.

6. OBRAS CITADAS:

- ANGULO, RAÚL (2016). *La música escénica de Sebastián Durón*. Codalario.
- ANGULO, RAÚL (2017). *Apolo y Dafne*. Edición crítica. Ars Hispana.
- BLANCO CORUJO, OLIVA (2014). La Ilustración deficiente. Aproximación a la polémica feminista en la España del siglo XVIII. En Celia Amorós y Ana De Miguel, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. I. De la Ilustración al segundo sexo* (págs. 145-173). Minerva Ediciones.
- BOLUFER, MÓNICA (1998). *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Institución Alfons el Magnànim.
- BOLUFER, MÓNICA (2006). Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII). *Saitabi* (56), 121-148.
- BOLUFER, MÓNICA (dir.) (2008). *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*. Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad.
- BOURDIEU, PIERRE (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- CAPEL MARTÍNEZ, ROSA M.^a (1995). Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español. *Cuadernos de Historia Moderna* (16), 103-119.
- FELJOO, BENITO JERÓNIMO (1726). *Teatro crítico universal [...]*. Joachin Ibarra (nueva edición de 1778).
- GARCÍA GUAL, CARLOS (2014). *Historia mínima de la mitología*. Turner.
- GOTTSCHALK, AENNE (2022). *Espacio, género y religión en la literatura del siglo XVIII español*. Iberoamericana, Vervuert.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, DAVID (2021). *Mitología clásica*. Alianza Editorial.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Biblioteca Virtual Cervantes, bit.ly/4889Bfk

Parte quarenta y dos / de comedias/ nuevas, nunca impressas / escogidas de los mejores / ingenios de España [...] (1676). Roque Rico de Miranda a costa de Juan Martin Merinero [...]

- PIZÁ, ANTONIO (2002). *Antoni Lúteres: introducció a la seva obra*. Documenta Balear.
- PRESAS, ADELA (2018). El tratamiento de la mitología en los dramas con música realizados para ámbitos privados en la primera mitad del siglo XVIII. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (28), 157-189. DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.157-189>.
- SABIK, KAZIMIERS (1994). *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*. Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia.
- SABIK, KAZIMIERS (1989). El teatro de corte mitológico en la corte de Carlos II. (Texto y escenografía). En Javier Huerta Calvo, et al. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. III (págs. 775-792). Rodopi.
- SERRALTA, FRÉDÉRIC (1988). El enredo y la comedia: deslinde preliminar. *Criticón* (42), 125-137.

7. NOTAS

- 1 Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación I+D «Música y poder. El teatro con música durante el reinado de Felipe V (1700-1746)», ref. PID2019-110404GB-I00/AEI/10.13039/501100011033.
- 2 En otro momento viene a decir que el público espera “reconocerse en el arte”, en este caso, el teatro, buscando “un refuerzo de su certeza de sí” (Bourdieu, 1988, pág. 294).
3. Recordemos que la mitología clásica no tiene una única fuente, sino que se ha transmitido a través de distintos autores, por lo que en muchos casos no existe un relato único ni de las genealogías de los dioses o los héroes, ni de muchas de las fábulas, y además constituye un rico universo en el que se producen conexiones e interacciones frecuentes y variadas entre los personajes y sus historias.

- ⁴ Destacamos, además, *La teogonía y Trabajos y días*, de Hesíodo, la *Ilíada*, la *Odissea*, y los *Himnos homéricos*, de Homero, junto a otros textos de Pausanias, Heródoto, Apolodoro, Platón, Horacio, etc., que constituyen el epítome de una rica tradición transmitida de forma oral.
- ⁵ Existe una edición crítica de *Apolo y Dafne* (Angulo, 2017) a partir de la partitura conservada en la BNE, sign. M/2208. Todas las citas de la obra provienen de esta edición.
- ⁶ La autoría literaria de esta obra es incierta, Angulo (2016, págs. 629-636) atribuye la primera jornada a Antonio de Zamora y la segunda a José de Cañizares.
- ⁷ Hernández de la Fuente (2021, pág.160) narra así la fábula original: «Cuando Apolo llegó a Delfos, habitaba allí cierto dragón, llamado Pitón, que guardaba los secretos del oráculo y el arte adivinatoria. Apolo le dio muerte y recibió su poder, y en recuerdo del dragón estableció unos juegos fúnebres, los Juegos Píticos [...]». Anteriormente, esta fábula ya fue utilizado por Agustín Salazar y Torres en la zarzuela *Triunfo y venganza de Amor*, de 1681.
- ⁸ Aunque Angulo (2016, págs. 637-638) considera que ésta es una zarzuela enteramente cantada, y por tanto que, aunque no se conserva el libreto, estamos manejando el texto completo, hay secciones de la obra que no quedan suficientemente claras.
- ⁹ Esta misma magnanimidad de Amor/Cupido se muestra en *Las nuevas armas de Amor* (ca. 1702-1703), otra zarzuela también de Durón con libreto de José de Cañizares, en la que el dios, después de su pugna con Júpiter, termina restableciendo el orden amoroso que previamente había desbaratado con sus flechas.
- ¹⁰ Es interesante anotar que en *El laurel de Apolo* (1658), en la que se basa parte de la trama de esta obra, sí se produce el intento de violación.
- ¹¹ Angulo (2016, págs. 220-221) discrepa de esta atribución y considera que la autoría de la música corresponde a José de Torres.
- ¹² Tomás de Añorbe era capellán del Monasterio de la Encarnación de Madrid lo que puede hacer pensar en alguno de los maestros de capilla de esta institución (Presas, 2018, pág. 179). Antoni Pizá le adjudica la música de la zarzuela del mismo nombre de Antonio Literes, fechada ca. 1700 (2002, pág. 114). El análisis de ambas obras desmiente absolutamente que pudieran haber compartido la misma música.

- ¹⁵ Acrisio, rey de Argos, conoce por un oráculo que el hijo de su hija Dánae le dará muerte. Para impedir que el oráculo se cumpla, Acrisio encierra a Dafne en una cámara de bronce para que no pueda tener contacto con ningún varón. Pero Júpiter se enamora de ella y consigue llegar hasta la cámara y violarla en forma de lluvia de oro dejándola encinta del héroe Perseo. Éste, tras a ser abandonado junto a su madre en una barca a la deriva, y después de notables vicisitudes, finalmente cumplirá el oráculo y, sin saberlo, dará muerte a su abuelo (Hernández de la Fuente, 2021, págs. 247-255).
- ¹⁴ Según se cuenta, Júpiter sedujo a la tebana Semele y la dejó encinta. Engañada por una disfrazada Juno, Semele le pide a Júpiter que se muestre en todo su esplendor de dios, y éste, al verse obligado a hacerlo y a pesar de sí mismo, la fulmina con sus rayos. Consigue sin embargo sacar a su hijo, de 6 meses de gestación, de sus entrañas y coserlo a su muslo para que pueda llegar a término. Este hijo es Baco (Dionisos), dios de la embriaguez, del vino y de la vegetación, que rescatará a su madre del mundo de los muertos (Hernández de la Fuente, 2021, págs. 180-182).
- ¹⁵ García Lorenzo en la mesa redonda recogida en Serralta (1988, pág. 137).
- ¹⁶ Medusa es una de las tres gorgonas, la única de ellas mortal, cuya simple contemplación convertía en piedra a los hombres. Perseo, ayudado por Atenea, Hermes y Hades, consiguió cortarle la cabeza, que aún sin vida, seguía convirtiendo en piedra a todo aquel que la miraba (Hernández de la Fuente, 2021, págs. 247-255).
- ¹⁷ *Endimión y Diana*, de Melchor Fernández de León, estrenada en 1675, fue una zarzuela de mucho éxito, repuesta con algunas variantes musicales en 1679, 1689, 1690, 1720 y 1722.
- ¹⁸ *Eurotas y Diana*, estrenada en 1721, con texto de José de Cañizares y música en gran parte perdida de José de San Juan, maestro de capilla del Monasterio de Las Descalzas Reales.
- ¹⁹ *Tanto Selva encantada de Amor* como *La guerra de los gigantes* son obras de Sebastián Durón.
- ²⁰ Frente a Marte, el dios de la guerra y hermano suyo, Minerva (Atenea) “pelea con sabia táctica y furia contenida, inteligentemente, y no con fuerza ciega” (García Gual, 2014, pág. 78).
- ²¹ Rechaza a Vulcano (Hefesto), del que también tiene que huir para evitar su violación, y los requerimientos amorosos de su tío, el dios marino Neptuno (Poseidón).

- ²² Hay pocas zarzuelas centradas en la *Odisea*, pero una de ellas, *Juicio de Paris y robo de Elena*, (1742), de Diego de Torres Villaroel, dramatiza el juicio de Paris y el rapto de Elena, muy tergiversado y con el tono de una comedia de enredo. No incluye las decisivas intervenciones de Atenea.
- ²³ No existe una única versión del origen de Cupido. Generalmente se considera hijo de Venus pero con padres diferentes como Vulcano o Marte; según Platón, carece de padres, y según Hesíodo, brotó del caos.
- ²⁴ Ejemplarizado en zarzuelas como *Salir el Amor del mundo* (1696), de José de Cañizares; o *Venir el Amor al mundo* (1679), de Melchor Fernández de León.
- ²⁵ Excepción hecha de Cupido, que, como hemos visto, tiene una relevante participación en las tramas.
- ²⁶ José María Ruano en la mesa redonda recogida en Serralta (1988, pág. 136).
- ²⁷ María Luisa Lobato en la mesa redonda recogida en Serralta (1988, pág. 136).