

UN AVATAR DEL TEMA DE FILOMELA EN LA ZARZUELA: *JÚPITER Y SEMELE* DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE

Antonio María Martín Rodríguez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
amartin@dfc.ulpgc.es

RESUMEN

Análisis del drama musical de argumento mitológico *Júpiter y Semele*, de Juan Bautista Diamante (1625-1687), publicado en la primera parte de las *Comedias de F. Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1670), con especial atención al tratamiento en él del tema de Filomela.

PALABRAS CLAVE: Filomela, Juan Bautista Diamante, Semele, tradición clásica, siglo XVII.

ABSTRACT

«An Avatar of the Theme of Philomela in Juan Bautista Diamante's Zarzuela *Jupiter and Semele*». Analysis of a musical drama inspired on the myth of Jupiter and Semele, by Juan Bautista Diamante (1625-1687), and published in the first edition of F. Juan Bautista Diamante's Comedies (Madrid, 1670). The present study focuses primarily on the musical drama's treatment of the myth of Philomela.

KEY WORDS: Philomela, Juan Bautista Diamante, Semele, classical tradition, seventeenth century.

Aun cuando no deja de tener razón R. Labarre (2009: 697) cuando afirma que el tema de Progne y Filomela no ha inspirado en España ninguna obra mayor, no es menos cierto que ha dado lugar a una serie de producciones dramáticas de interés variado, que arrancan con Juan de Timoneda, en el siglo XVI, y concluyen con Tomás Sebastián y Latre, en el XVIII, pasando por Guillén de Castro y Rojas Zorrilla, en el XVII, además de una versión anónima de ese mismo siglo que se conserva inédita en manuscrito¹. Todas ellas han atraído, en mayor o menor medida, el interés de la crítica, pero queremos centrar nuestra atención en un drama en el que la historia de Filomela no es el tema principal, sino que interviene en él como una especie de *exemplum* fragmentario dramatizado (“emblematización teatralizada”, la llama Sabik, 1998: 207), dando lugar a un curioso caso de teatro dentro del teatro. Me refiero, concretamente, a la zarzuela *Júpiter y Semele*, incluida en la primera parte de las *Comedias de F. Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1670).

La estructura de nuestro trabajo será la siguiente. Ofreceremos, primero, una somera información sobre el autor y su producción literaria; después, una breve



contextualización de la obra y un resumen del argumento, para pasar enseguida al análisis de la presencia en ella de la historia mítica de Filomela. Unas conclusiones darán fin al estudio.

1. EL AUTOR Y SU OBRA

Juan Bautista Diamante², descendiente, por parte de padre, de un griego de la Morea afincado en Sicilia en 1534³, nació en Madrid el 29 de agosto de 1625, donde recibió el bautismo en la iglesia de San Ginés, en la calle del Arenal, el 10 de septiembre de ese mismo año (Céspedes, 2002: 395). Tras una juventud turbulenta⁴ y unos años de estudio en Alcalá de Henares, donde obtuvo el grado de bachiller en cánones en 1562⁵, vistió, tras ser ordenado presbítero, el hábito de caballero profeso de la Orden militar de San Juan de Jerusalén⁶. Murió en Madrid el 2 de noviembre de 1687⁷.

Su carrera literaria se inicia en 1652, con un poema funerario en honor del secretario del obispo de Pamplona (Cassol, 2004a, 173), aunque sería su producción dramática la que le daría honores y renombre⁸, como prueba la edición, en 1670,

¹ Un análisis de esas versiones se ofrece en Martín Rodríguez (2008a; 2008b: 253-322), donde pueden verse además las referencias bibliográficas esenciales. Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2010-19829.

² Además del estudio pionero y aún imprescindible de Cotarelo (1916), puede verse una semblanza de su vida y obra en Cassol (2004a).

³ Sobre la genealogía de Diamante, cf. Cotarelo (1916: 274-281) y Céspedes (2002).

⁴ He aquí cómo se refería Cotarelo a sus años de juventud “DIAMANTE fué en su juventud un *crudo*, un *guapo*, como los héroes de algunas de sus comedias; un calavera lleno de vicios y fautor de hechos a todas luces reprobables, pero que en aquella época no producía grande escándalo, porque España y Europa toda, sumidas en guerras inacabables, tenían endurecida la conciencia...” (1916: 272-273), y ello aun poniendo en cuarentena, como hace, las informaciones incluidas en los *Avisos* del malévolo gacetillero Jerónimo de Barrionuevo, cuyas noticias probablemente exageradas reproduce *ib.* 286-289.

⁵ Cotarelo (1916: 282). Aunque firma a veces como licenciado, no parece que llegara a obtener este título, sino que, simplemente, con él solían firmar los presbíteros, orden que había recibido nuestro dramaturgo (*ib.* 285), un poco como los médicos de hoy se hacen llamar mecánicamente doctores, aunque tampoco todos ellos hayan alcanzado ese grado académico.

⁶ La actualmente conocida como Orden de Malta. Detalles sobre su ejecutoria en la Orden (año de noviciado, priorato de la Ermita de Nuestra Señora de los Santos, en Morón de la Frontera...) pueden verse en Céspedes (2002: 400-401).

⁷ Transcripciones de la partida de defunción y del testamento pueden verse en Céspedes (2002: 402-404).

⁸ Las líneas esenciales del corpus dramático diamantino están resumidas en Cassol (2004a). Listados de sus obras pueden verse en Cotarelo (1916: 454-494), que ofrece un catálogo ordenado alfabéticamente, con detalles bibliográficos, reseña del argumento y evaluación artística de cada pieza, Díaz de Escovar (1927) y Cassol (2010), con detalles sobre manuscritos y ediciones impresas. Con mucha más amplitud se analiza la figura del dramaturgo en Cassol (2004b).





de un volumen con doce de sus comedias, a la que seguiría, cuatro años después, una segunda parte con otras doce. Epígono de la escuela de Calderón, debe su popularidad sobre todo a un teatro ligero y cortesano, desarrollado en la corte de Felipe IV y Carlos II, aunque trata en su dramaturgia temas diversos. Ya desde Cotarelo (1916: 493-494; cf. además Espido-Freire, 2002 y Cassol, 2004a, 176-177) las más de 40 comedias de atribución segura que nos han llegado a su nombre suelen dividirse en cuatro grupos. En primer lugar, obras de temática religiosa, como *La devoción del rosario*, *Cumplirle a Dios la palabra* (sobre el sacrificio de la hija de Jefté), *La Magdalena de Roma*, *Santa María Magdalena de Pazzi* (Ramos Fernández - Fernández Cordero, 2009), *El negro más prodigioso* (el más popular y editado de sus dramas; edición moderna de Cassol, 2004b)... En segundo lugar, dramas históricos, centrados, por lo general, en figuras hispánicas, como *El honrador de su padre*, sobre la juventud del Cid (Guellouz, 1985; Ratcliffe, 1996), *El gran cardenal de España Fr. Francisco Ximénez de Cisneros*, *El Sansón de Extremadura García de Paredes...*, aunque también ocasionalmente en personajes foráneos, como Tamorlán (Londero, 2001) o la reina escocesa María Estuardo (Paulson - Álvarez-Detrell, 1983; MacKenzie, 1986). Un tercer grupo lo constituyen las comedias novelescas y de enredo o intriga palaciega (Cassol, 2007) y el cuarto, en fin, el menos numeroso, un teatro musical cortesano de contenido predominantemente mitológico, vertido en el molde dramático de la zarzuela: *El laberinto de Creta*, *Alfeo y Aretusa*, *Júpiter y Semele...*

Aun cuando Diamante gozó en los años 70 del siglo XVII, que vieron, como se dijo, dos ediciones de sendas docenas de sus comedias, de notoria fama y estimación tanto del público como de sus colegas, y pese a que este éxito se mantuvo en el siglo siguiente, como corroboran la edición de gran número de sus comedias en el formato de la suelta y las frecuentes reposiciones de sus obras en los teatros comerciales, lo cierto es que el fulgor de Diamante se opaca en el XIX y hoy día, pese a su habitual aunque escueta presencia en los manuales de literatura, es un dramaturgo prácticamente olvidado (Cassol, 2004a: 175-178), al que la crítica encasilla de manera casi unánime como un segundón⁹, si bien dotado de ciertas cualidades que lo hacen aún hoy recomendable. Cotarelo, que compiló algunos juicios relevantes de la crítica decimonónica¹⁰, presenta de él, con todo, una opinión mesurada: si bien consi-

⁹ “Diamante es, en fin, un representante ideal de la clase de los segundones, y en cuanto tal se le debe estudiar” (Cassol, 2004a: 178). Ya de la Barrera, no sabemos si con ironía, había señalado que “Tuvo Diamante facilidad en la composición, y si hubiera poseído mas dotes de inventiva y de originalidad, ó logrado mejor acierto en la elección de sus argumentos, escribiendo al mismo tiempo en estilo menos pomposo y afectadamente culto, pudiera ser contado sin duda entre los mejores dramáticos españoles de segundo orden” (1860: 123-124).

¹⁰ Como los de Lista, para quien era solo un seguidor exagerado de Calderón, Gil de Zárate, Ticknor, Mesonero Romano, que lo consideraba poco original y nada escrupuloso en apropiarse caracteres y argumentos ajenos, que revestía luego con un estilo, en su opinión, alambicado y pedante, el conde de Schack, de opinión más benévola, sobre todo en cuanto dramatizador de temas históricos, o Schaeffer.

dera que no es un dramaturgo original, le reconoce habilidad para simplificar y dar proporciones más artísticas a los asuntos ya tocados por otros. A diferencia de quienes admiran la pintura de los héroes de sus dramas históricos, considera que Diamante exagera por lo general el carácter de estos personajes, convirtiéndolos en valentones con un lenguaje abultado y ampuloso, aunque en la versificación —reconoce— es suelto y armonioso, mérito al que debe añadirse el buen gusto y el ingenio del elemento cómico raramente ausente de sus obras (Cotarelo, 1916: 496-497). Y semejantes, son, también, los juicios de la crítica más reciente. Cassol (2004a: 178), por ejemplo, lo considera diestro refundidor, más que innovador o cabeza de escuela, interesante para el lector de hoy por algunas cuestiones técnicas¹¹, aunque no comparte el entusiasmo de Cotarelo por su tratamiento de la figura del gracioso¹².

2. ANÁLISIS DE JÚPITER Y SEMELE

Como señala M. Espido-Freire (2002: 476-477), en la apreciación del teatro de Diamante han tenido un papel destacado las comedias de tema histórico, e incluso las de tema religioso, pero no se ha prestado la atención debida a las de argumento mitológico, que forman un reducido grupo dirigido a un público cortesano y culto, con notable presencia de la música. Y ello a pesar de que el papel de la música en su obra es tan importante, que solo cinco comedias no contienen verso alguno cantado, cuatro de las cuales, por lo demás, son obras de tema histórico. Las cinco de tema mitológico, en cambio, son las que presentan una mayor proporción de versos cantados, que oscila entre el 17% y el 46%.

A este grupo de obras pertenece, como es obvio, *Júpiter y Semele*, que se califica en la edición de 1670 como *zarzuela* (“IVPITER, Y SEMELE, / FIESTA DE ZARZVELA, QVE SE / representò a sus Magestades”), y tal carácter suele reconocerle, en general, la crítica (Barrera, 1860: 124; Cotarelo, 1916: 471-472; Sabik, 1998: 204...). Espido-Freire (2002: 477-478), sin embargo, siguiendo las teorías de Stein (1993), estima que debe incluirse en una categoría intermedia entre la ópera y la zarzuela, la semi-ópera, un género que simplifica la puesta en escena de la ópera y reduce sensiblemente las partes cantadas, aunque mantiene los recitativos, la relación semántica de la música como expresión de los afectos, la presencia de los dioses de la mitología

¹¹ “... el efectismo, el uso de complejas maquinarias, luces, apariencias... acaban por producir auténticos espectáculos totales, muy del gusto del público, de corral o de palacio...” (Cassol, 2004a: 176).”

¹² “... concede no poca importancia al gracioso, aunque su función queda reducida generalmente a la cómica, a veces grosera, sin llegar a ser casi nunca determinante para el desenlace o para la evolución caracterial de su amo” (Cassol, 2004a: 178). También Espido-Freire (2002: 483) estima que el humor concentrado en la figura del gracioso interrumpe a veces la tensión dramática de modo inadecuado.



y la carga simbólica de la obra como exaltación del poder monárquico. En este grupo de las semi-óperas incluye, además, *Lides de amor y desdén* y *Alfeo y Aretusa*, mientras que solo considera zarzuelas propiamente dichas *El laberinto de Creta*, también de argumento mitológico (Espido-Freire, 1999), y la *Zarzuela al nacimiento de Cristo*. Sabik (1998), en cambio, en un estudio sobre las zarzuelas de tema profano, incluye en este grupo cuatro obras: *Triunfo de la Paz y el Tiempo*, escrita para celebrar el casamiento próximo de la infanta María Teresa con Luis XIV, como consecuencia de la firma del Tratado de los Pirineos (1659), *Júpiter y Semele*, *Lides de amor y desdén* y la que considera la mejor de todas las zarzuelas de Diamante, *Alfeo y Aretusa*, representada en los años 1672, 1678 y 1687.

Aun cuando su publicación, como dijimos, data de 1670, *Jupiter y Semele*, una pieza muy breve, de solo 1818 versos, el 26% de ellos cantados, debió estrenarse antes de 1665¹³, y no se ha conservado de ella ninguna partitura (Espido-Freire, 2002: 479-480). Como señala Sabik (1998: 208), mientras que las grandes comedias-fiestas de tres jornadas, las obras más espectaculares del teatro cortesano áureo, se representaban normalmente en el gran teatro del Coliseo del Buen Retiro, las zarzuelas solían representarse en salas no preparadas para grandes espectáculos, como el teatro de la Zarzuela o el Salón Dorado del Alcázar, lo que suponía una obvia limitación en lo que se refiere a decorados, tramoyas y efectos especiales. Los decorados usuales —y nuestra zarzuela no es excepción— comprendían un bosque, un templo y algún palacio o casa, y los efectos especiales más frecuentes eran el oscurecimiento y posterior iluminación del escenario, el descenso en tronos o carros de personajes elevados y los efectos combinados lumínicos y auditivos de relámpagos, truenos y terremotos.

En lo que se refiere al texto impreso, ocupa las pp. 89-112 de la edición de doce comedias de Diamante publicada en 1670. El texto, que no conoce división explícita de escenas, se distribuye regularmente en dos columnas, que se reducen ocasionalmente a una sola en algunas tiradas líricas.

2.1. RESUMEN DEL ARGUMENTO DE LA OBRA

En su estudio seminal sobre Diamante y su obra, Cotarelo despachaba el argumento de *Júpiter y Semele* de manera más que somera, y un punto irónica, insistiendo, sobre todo, en el virtuosismo vocal que requería el papel de la protagonista femenina, y en lo que hoy llamaríamos los efectos especiales:

¹³ No sabemos de cuántas reposiciones disfrutó, pero sí tenemos constancia de que fue representada por la compañía de Damián Polope el 28 de octubre de 1691 en el Buen Retiro, para festejar la onomástica del rey Carlos II (Shergold - Varey, 1979: 292).



El argumento es el conocido, mezclado con episodios pastoriles. La ninfa Semele, asustada de una fiera (que es Júpiter, disfrazado para lograr ocasión de hablarla), canta no menos de 32 versos de 11 sílabas seguidos, y aún le quedan bríos para seguir una escena entera musical con Júpiter, que también canta sin descanso. Hay además concertantes a cuatro, a ocho, coro general y coro de ninfas de Venus. Se canta «en estilo recitativo»¹⁴ (pág. 102) la historia de Tereo, episodio de la obra y lección moral de ella.

Hay tempestad, terremoto y se oscurece lentamente el teatro. Baja Júpiter en su carro de fuego con el rayo en el puño y muere Semele quemada, pero cantando al fuego del amor. Acaba la zarzuela con un gran coro general (Cotarelo, 1916: 471-472).

Creemos que merece la pena, con todo, ofrecer al lector un resumen más detallado del argumento que, como se verá, no es, exactamente, “el conocido”.

Comenzando por los personajes, los principales son, por una parte, tres dioses, Júpiter, Juno y Venus, y, por otra, Cadmo y su hija Semele, a quien se le inventan dos pretendientes, Anfriso y Olimpo, príncipes de Arcadia y Macedonia, en perpetua contienda por el amor de la princesa tebana. Como es propio de nuestro teatro clásico, en cada uno de esos dos grupos de personajes se produce un desdoblamiento entre el plano superior de los señores y el plano inferior de los servidores, en el que encuentra su acomodo natural la figura del gracioso. En el plano divino, Venus tiene a su servicio a una ninfa, y Juno al Escarmiento personificado, mientras que Júpiter no precisa de ayudante alguno, quizás porque ese papel lo desempeña ya la propia Venus. En lo que se refiere al plano humano, los dos pretendientes de Semele cuentan con sendos criados, Neblí y Tagarote, dotados de nombres parlantes que apuntan a dos de las características propias de este tipo de personajes, su propensión al hurto y la obsesión por la comida¹⁵, heredada, sin duda, de uno de sus predecesores, el parásito de la comedia romana¹⁶. Un tercer grupo de personajes es el que interviene en la representación que monta Escarmiento en su palacio para disuadir a Semele de sus amores con Júpiter: Tereo, Progne, Filomena¹⁷ e Hipólito.

¹⁴ Es decir, la manera de cantar propia de la ópera italiana, aclimatada en nuestro país (Sabik, 1998: 209).

¹⁵ Tagarote, según se señala en la primera acepción del *DRAE*, equivale a “glotón”, aunque lo da como uso propio de Costa Rica, mientras que el *neblí* es un ave de rapiña muy estimada para la cetrería. También *tagarote*, en la tercera acepción del diccionario, es nombre que se da a un ave de rapiña.

¹⁶ Sería sugestivo, en este sentido, imaginar que el nombre de Olimpo se hubiera originado como un recuerdo más o menos consciente del nombre de un personaje plautino. En *Casina*, en efecto, encontramos también dos señores (Lisidamo y su hijo), cada uno de ellos con un sirviente adlátere (el granjero Olímpion y el escudero Calino). La constante porfía entre Olímpion y Calino por salir airosos en su pretensión de obtener —para sí y para provecho de sus amos— la mano de Cásina es muy semejante a la que opone en *Júpiter y Semele*, aunque en este caso en el plano de los señores, a Olimpo y Anfriso. No estará de más recordar, por lo demás, que en otra comedia plautina (*Amphitruo*), Júpiter se transmuta para ganar el amor de Alcmena, como hará también Júpiter en esta comedia para tener acceso a Semele.

¹⁷ Mantenemos a lo largo de este artículo esta forma cuando nos referimos no al personaje mítico en general (*Filomela*), sino al personaje mítico en el drama de Diamante, que adopta esta forma.



La pieza comienza con los gritos de Cadmo, pidiendo a Anfriso y Olimpo que socorran a Semele, que ha salido al monte en pos de una fiera, mientras la propia Semele invoca el auxilio de Venus, y después el de Júpiter, cuando la presencia de la fiera y sus bramidos hacen que no atine a encajar la flecha en el arco, ni a intentar siquiera la huída. En ese momento, como se señala en acotación, *Desaparece la fiera, y queda Iupiter en su lugar*, bajo la apariencia de un joven que galantea a Semele y la informa de que conoce su linaje. Ante la llegada inminente de los suyos, la muchacha le pide que desaparezca, para no comprometerla, a lo que él consiente, siempre que le permita volver a verla. Salen Anfriso y Olimpo por diferentes puertas, porfiando sobre el objeto de sus amores, y tras ellos sus dos criados y, a continuación, Juno, disfrazada de Astrea, con sus damas, y Venus, disfrazada de Cintia, que acude presurosa para que pueda contar Semele con un socorro frente a Juno.

Entretanto, cerca ya del templo de Palas, Cadmo relata a los dos pretendientes las circunstancias de su llegada antaño a Beocia en busca de su hermana Europa, y cómo, fundada la ciudad de Tebas y erigido un santuario a Palas, se oyó la voz de la diosa diciendo: “Cadmo el primero / dichoso sucesor tuyo, / será la hermosa Semele, / de quien un Dios sera triunfo, / y por quien aumento aguardan / de los Dioses absolutos / el sacro, el diuino coro / de sus hados al influxo. / Y adierte, que la eleccion / del feliz consorte suyo, / toca al cielo” (pp. 95-96). Incapaz de entender el alcance del ambiguo oráculo¹⁸, Cadmo conduce al templo de Palas a los dos pretendientes, para que puedan los dioses elegir de entre ellos al marido de su hija. Entran, en fin, todos al santuario, menos los criados, por miedo de ser ellos quienes tengan finalmente que casarse¹⁹, aunque su pronta partida en busca de comida permite enseguida un primer *agón* entre las dos diosas²⁰. Venus comprende que Juno, celosa, esté ansiosa por vengarse, pero no debería hacerlo en Semele, sino en Júpiter, que es el causante de su enojo. Juno, desde luego, así lo reconoce, pero afirma que no puede tampoco permitir que una mortal avasalle sus derechos; va a tratar, eso sí, de buscar un alivio suave para su ofensa, intentando apartar a Semele de su esposo por medio del Escarmiento, pero, si no resulta suficiente, traerá del infierno a

¹⁸ Ese aumento que aguarda gracias a ella el divino coro de los dioses absolutos, en efecto, no es otro que el futuro dios Dioniso, cuya semilla plantará el rey de los dioses en la princesa, para luego, cuando ella muera abrasada, llevarlo hasta el final de su gestación en su propio muslo; y esa expresión de que la elección de su feliz consorte, esto es, de quien gozará con ella engendrando al nuevo dios, “toca al cielo”, es profecía encubierta de que ese papel lo tiene ya adjudicado para sí el padre de los dioses.

¹⁹ La misoginia, por supuesto, es un rasgo típico de los tipos cómicos de todos los tiempos, pero el par de criados es también de interés por la frecuencia con la que se embarcan en comentarios autorreferenciales con respecto al género de la obra. Así, en este breve diálogo, Neblí, con sus preguntas, pone en duda incluso la pertinencia del género zarzuelístico: “Esto de cantar es bueno / vnos, y hablar otros?” (p. 98).

²⁰ Una situación de conflicto entre Venus, auxiliada por Cupido, y Juno la volverá a emplear Diamante en la zarzuela *Lides de amor y desdén* (Sabik, 1998: 205). Como recalca Espido-Freire

las furias para vengarse de Semele²¹, pues de Júpiter no puede, y de nada va a servirle la protección de Venus.

La marcha de Juno permite una breve entrevista de Venus con Júpiter, que le agradece la protección que dispensa a Semele. Diamante pinta al padre de los dioses como un (anti)héroe de comedia, un enamorado irresoluto, a quien tienen que buscarle otros la solución a su problema: Venus hará que se desencadene una horrorosa tormenta, para poder llevar a Semele, envuelta en la oscuridad, al albergue seguro que le tiene dispuesto. En ese punto, como se señala en acotación, *Cubrese el teatro, y oyesse tempestad de truenos y terremoto*, y llega Semele no al palacio de Venus, sino a la casa del Escarmiento, que describe como “un sumptuoso Palacio, / cuya puerta es padron fiero / de tragedias, deligneadas / en marmoles, y en hazeros” (p. 100), ejemplos prototípicos de mujeres adúlteras del mito, representadas en el momento en el que se disponen a rendir cuenta de su crimen con sus vidas²². A continuación, *Sale el escarmiento de barba*²³ y la informa de que ha llegado allí encaminada por una deidad irritada, que ha preferido avisarla antes de enviarle el castigo; y, para ello, van a representarse ante ella las desdichas de Progne y Filomena, que analizamos en el apartado siguiente.

Terminada la representación, Semele se muestra indecisa: su corazón se inclina por el amor, pero, ¿cómo podría estar segura después de estos funestos agüeros? Se descubre entonces el palacio de Venus, que baja del cielo en un trono acompañada de sus damas, para tranquilizar a Semele, haciéndole además reparar en su suerte, pues todo un dios, transmutado en mortal, se ha fijado en ella.

Entretanto, vuelve otra vez a brillar la luz del día y tiene lugar el segundo encuentro de Semele con su enamorado, que se identifica ya a las claras como Júpiter²⁴, aunque tiene que dejar enseguida la escena, pues se acerca Juno, trasmutada en Astrea, ufana de haber hallado un modo de vengarse de su esposo y de Semele, que ha despreciado sus advertencias. La muchacha, incauta, le confiesa que es Júpiter el joven con quien la ha visto, pero Juno, astutamente, le hace ver que sin duda la engañan, pues es difícil de creer que el dios supremo, olvidada su divinidad, se pasee, sin más, por la tierra, y le tiende la trampa que todos sabemos: si quiere salir de

(2002: 183), los personajes femeninos en Diamante son, generalmente, de una gran fuerza y protagonismo, que ha sido objeto de diversos estudios; *cf.*, sobre todo, Parker (1989).

²¹ Un eco lejano, quizás, del comienzo de *Hercules Furens* de Séneca.

²² “Alli el blanco seno dà / a dos aspides sangrientos / vna muger, a quien llama / Cleopatra el mudo letrado. / Alli de vn puñal los filos / rasgan el hermoso pecho / de otra infeliz a quien Dido / llaman caracteres negros. / Alli, al parecer, llorando / en vn peñasco soberbio, / de otra belleza ofendida / dize Olimp[i]a el nombre impresso. / Alli vna Ciudad se abrasa, / y solo entre tanto incendio, / distingue la vista el nombre / de Elena a la llama essenta...” (p. 100).

²³ El “barba”, como se sabe, es un personaje típico en nuestro teatro clásico, un actor maduro que representa papeles como el de consejero, ayo... encarnaciones, en fin, del sentido común y la sensatez.

²⁴ “Iupiter Semele hermosa / soy, aunque el trage desmiente / mi autoridad soberana” (p. 107).



dudas, ha de pedirle a Júpiter, cuando vuelva a verla, que en premio del afecto que le debe, “en la decente / forma diuina, que rayos / divulga, que luzes vierte / en la Magestad soberuia, / que a Iuno su esposa suele / visitar, a verte baxe” (p. 108), y, para que no pueda luego negarse, le hará antes jurar por la laguna Estigia el cumplimiento de lo que le pida. Convencida Semele de la conveniencia del plan, se marcha Juno, vuelve Júpiter y tiene lugar la consabida escena en que el dios promete inconscientemente lo que ha de ser la perdición de su amada.

La salida de escena de los amantes, deseando el uno y el otro temiendo la llegada de la noche, deja paso a los graciosos, que, ante un buen plato de comida, se burlan de la necesidad de sus amos, al verlos complacidos por los desdenes de que son objeto, servilismo que se acentúa cuando, al anunciarse la llegada de la princesa con sus damas para gozar del fresco de la noche, para no estorbar su descanso, se retiran con sus criados, que no ven mejor alternativa que la de irse “Los dos cada vno / a roncar a su aposento, / que los picaros no saben, / de musicas, ni serenos”.

La escena apacible de Semele con sus damas se interrumpe súbita y violentamente por la aparición fulgurante de Júpiter (*Baxa Iupiter en vn carro de fuego con el rayo en la mano*, se señala en la acotación correspondiente). Semele, abrasándose con un dolor irresistible, prorrumpe en lamentos, que se suman a los de Júpiter por no poder incumplir su promesa, hasta que la muchacha, sintiéndose morir, le pide poder rendir en sus brazos su postrer aliento, y dirige, en fin, a los suyos sus últimas palabras, a modo de aviso y escarmiento, tras lo cual queda muerta entre los brazos de su amado.

Tras la muerte de Semele, cubren su cuerpo con un bastidor, y Júpiter, desolado, entona una sentida monodia en la que se queja del rigor de Juno, que no podrá impedirle rendir tributo a las cenizas de su amada; encomienda a las nereidas que le edifiquen un templo y ordena, en fin, que se suceda una serie de horrendos prodigios atmosféricos, tras lo cual deja la escena en el mismo carro en el que había venido, mientras salen Cadmo, Anfriso y Olimpo, con sus criados, para llorar la muerte de Semele, que Juno, desde dentro, les certifica²⁵.

Los últimos versos, con todo, se conceden a los dos criados, que concluyen la pieza con discreto ingenio: “*Tag*. Esto se acabò Nebli. / *Neb*. Pues *Tagarote* boleamos / a los nidos, porque tenga / venturoso fin con esto / de Iupiter, y Semele, / el infelize successo”. *Nebli*, y *tagarote*, como ya vimos, son nombres de aves de presa, y de ahí el empleo de “volar”, pero sería sugestivo poder descubrir en estos versos una estilizada alusión literaria al mito de Filomela en Ovidio, que termina, en efecto, con las dos princesas atenienses metamorfoseadas en ave emprendiendo el vuelo, la una a los tejados del palacio, y la otra camino de los bosques²⁶.

²⁵ “No la busqueis, que del fuego / de Iupiter fulminada, / es ya Semele escarmiento”.

²⁶ Cf. Ov. *Met.* vi 667-669: *Corpora Cecropidum pennis pendere putares: / pendebant pennis. Quarum petit altera siluas, / altera tecta subit...* (“Los cuerpos de las Cécropides colgaban, dirías, de alas: de alas colgaban, y de ellas la una se marcha a los bosques, y la otra se sube al tejado”).

2.2. EL TEMA DE FILOMELA EN *JÚPITER Y SEMELE*

Como ya se indicó, en la parte central de la pieza Juno, antes de ejecutar su venganza sobre Semele, decide darle una oportunidad de recapacitar, y hace que se encamine al palacio del Escarmiento, donde se enfrenta primero a la visión de diversas imágenes de famosas adúlteras de la mitología y la historia, y después a una especie de representación teatral en la que se escenifica la historia de Filomela²⁷. Antes de que la representación empiece, la ninfa ayudante de Venus exhorta a Semele a que confíe en la protección de la diosa y no haga caso del Escarmiento²⁸, con el que se enzarza en una contienda lírica hasta que da al fin comienzo la representación.

Se oye, primero, desde dentro, a Hipólito llamando a Filomena, y a Filomena a Hipólito, y en seguida, como se señala en acotación, “*Salen cantando en estilo recitativo Tereo y Filomena, y en todo el passo de la casa del escarmiento desde aquí caminan todos menos Semele*”. Tereo pide a Filomena que detenga su carrera, y que deje, ingrata, de huir de él, mientras ella le pide que la deje, e invoca la ayuda del cielo. Tereo la galantea, pero ella lo rechaza con argumentos casi filosóficos, contraponiendo amor y deseo, esto es, lo que cree sentir Tereo, y lo que, según ella, siente en realidad, que ni por asomo se ajusta a lo que es el amor verdadero²⁹. Y mientras Filomena escapa, uniendo su voz al coro de las musas que piden a los cielos piedad y socorro, las palabras de Tereo resultan ominosas, pues, bajo la aparente referencia al eco que este coro de voces ocasiona, encierran una velada alusión a uno de los elementos más grotescos y macabros de la historia ovidiana, la amputación de la lengua de la muchacha para impedir la denuncia de su ultraje³⁰. La salida de escena de Tereo y Filomena propicia, a la manera del teatro griego, una auténtica escena coral, en la que los dos semicoros, el del Escarmiento y el de la ninfa al servicio de Venus, comentan la moraleja —opuesta para ambos— que puede extraerse de este primer cuadro, y aconsejan consiguientemente a Semele, los unos, que interprete lo visto como una advertencia, y los otros, que lo estime como una simple ilusión, que sería necio temer.

²⁷ He aquí cómo introduce el tema el Escarmiento: “Y porque Semele veas / quanto de tu parte estoy, / de mis conceptos te quiero / hazer representacion. / Mira como Progne alli / de Tereo burlador / se queixa, y a Filomena, / que huye alli de su traycion. / Mira a Hipolito su esposo; / Pero para que mejor / tu escarmiento te escarmiente, / passe a las tuyas mi voz (p. 101).

²⁸ Con el especioso argumento, por cierto, de que “Essos que representarte / pretende a la vista oy, / primero fueron dichosos / si ahora infelizes son”; un consejo semejante, como se reparará, al cínico “disfruta de la vida cuando puedas, y después, que te quiten lo bailado”.

²⁹ “Amor llamas al deseo / torpe, que en ti viendo estoy, / como si el amor no fuera / rendida veneracion?” (p. 102). El enfrentamiento entre ambos códigos resulta meridiano en el siguiente intercambio esticómico: “*Ter.* Yo en suma te amo rendido. / *Fil.* Tú me aborreces atroz. / *Ter.* Yo te adoro. *Fil.* Tu me ofendes. / *Ter.* Aguarda. *Fil.* Cielos, fauor” (p. 102).

³⁰ “*Ter.* Yo haré que oírte no puedan, / Eco con la confusion / de tus acentos tus voces / estorua” (p. 102).

El segundo cuadro comienza de nuevo con Hipólito llamando dentro a Filomena, y Filomena a Hipólito. Es Hipólito, el pretendiente de Filomena, quien sale esta vez a escena, creyendo haber oído a su amada, pero se encuentra con Progne, la esposa de Tereo y hermana de Filomena, que se lamenta tanto del abandono de su esposo, que es a su vez hermano de Hipólito, y ha traicionado su tálamo, como de Filomena, que con su huida acredita también su traición, cuando reaparece ésta en escena con la lengua cortada. Viendo Progne que la muchacha la rehúye³¹, presa de la cólera, le hace saber que el dolor de ella es ahora también el suyo, y que ha de vengarse por las dos.

La partida de una Progne furibunda deja en escena, para el tercer y último cuadro, a Hipólito y Filomena, en un pintoresco diálogo que es de suponer que provocaría el regocijo de los espectadores, a partir del uso por parte de la joven de un lenguaje de señas y unos pocos monosílabos³². Pregunta primero Hipólito si no puede responderle, y por las señas y el trabajoso monosílabo de ella (“No”) conjetura que tiene herida la lengua. Cuando le pregunta quién la ha herido, la muchacha, con la boca repleta de sangre, que escupe, apenas si puede articular, defectuosamente, la primera sílaba del nombre de su agresor (“Tu”, dice la muchacha, en lugar de “Te”), lo que provoca un comentario temeroso del príncipe, preocupado por la posibilidad de que se piense que ha sido él el agresor (“Lo que dizes, repara”). Y, como para cambiar de tema y mostrar su empatía con la muchacha, pregunta innecesariamente “Sangre escupes?”, a lo que ella, tratando, impaciente, de pronunciar al fin el nombre del agresor, replica de nuevo “Tu”. Hipólito, aún más preocupado de que parezca exigírsele a él también que se corte la lengua, replica “Dolor, / lvego para una desdicha / faltaria explicacion / mi sangre?”, ante lo cual la muchacha, probablemente con gestos de impaciencia por las pocas luces de su amado, consigue al fin decir de carrerilla la primera sílaba del nombre del tirano (“Te, te, te”), con lo que al fin cae en la cuenta Hipólito (“Cielos, / Tereo?”), y Filomena, seguramente aliviada, atina al fin a pronunciar completo el nombre de su cuñado (“Te, Tereo”), y arrebatata el puñal a Hipólito, quien muere de miedo y apenas si

³¹ “Hermana, de mi te apartas? / bien hazes, que en mi valor / es delito la constancia, / y pues tu mal viendo estoy / en el mio, ay infelize! / Yo vengaré el de las dos” (p. 103). En la renuencia de Filomena a acercarse a su hermana podría haber un eco lejano del momento en la versión canónica ovidiana en que Filomela, ya segura en el palacio de su hermana, se resiste a dejarse abrazar por ella, y no se atreve siquiera a mirarla a la cara, temiendo que Progne pueda haber visto en ella una rival amorosa (*amplexumque petit, sed non attollere contra / sustinet haec oculos paelex sibi uisa sororis*, *Ov. Met.* VI 605-606). También la expresión paradójica “es delito la constancia” parece un eco lejano de las palabras que pone Ovidio en boca de Progne unos versos después: *scelus est pietas in coniuge Tereo* (“es un crimen la piedad con un cónyuge como Tereo”, *Ov. Met.* VI 635), aunque no ha de entenderse aquí *pietad* en el sentido más común del español de hoy, sino en el más raro de “Amor entrañable que consagramos a los padres y a objetos venerandos” (segunda acepción del *DRAE*), en este caso, el marido.

³² Lo que implica que la amputación de la lengua no ha sido total, modificación con respecto a la versión canónica necesaria para permitir el “diálogo” entre los enamorados.



acierta a decir: “Que con mi azero pretendes / si yo tan difunto estoy, / que solo tengo de viuo / la tarda respiracion?” Pero ella le pide que se vaya y le indica por señas que va a ser ella misma quien lo venga y se venga, y el escenario queda libre de nuevo para el enfrentamiento entre los dos semicoros, que tratan de influir sobre Semele. La tebana, como hemos visto, acabará inclinándose por el amor, y pagará por ello con su vida.

3. CONCLUSIONES

Presenta Juan Bautista Diamante en *Júpiter y Semele* una obra dramática de tema mitológico que no deja de tener su interés, aunque lo que probablemente más habría gustado al público de la época, la espectacularidad de la puesta en escena y la música, es difícil de apreciar para quienes solo tenemos acceso a la obra por medio de la lectura. Resulta también de interés la fusión en su argumento de dos historias míticas que en ninguna otra ocasión, que sepamos, han sido puestas en contacto, la de Júpiter y Semele, núcleo de la trama, y como un ejemplo de teatro dentro del teatro³³, la de Progne y Filomela, mediante la cual Juno, por medio del Escarmiento, trata de disuadir a Semele de sus amoríos con Júpiter, antes de tener que pasar con ella a mayores.

En el tratamiento de la trama principal resulta manida la inclusión de dos supuestos pretendientes humanos de Semele, que en ningún momento llegan a convertirse en auténticos rivales del padre de los dioses, y explicable la atenuación de los elementos que podrían sentirse como políticamente incorrectos: no llega, en efecto, a consumarse el adulterio de Júpiter, y por tanto está también ausente el engendramiento y la doble gestación de Dioniso, aludido apenas sibilamente en la profecía de Palas que cuenta con detalle Cadmo a sus dos posibles futuros yernos.

Enmarcando, con todo, el asunto en las sugestivas claves de lectura que permiten los enfoques basados en la recepción y en el diálogo que los sucesivos lectores son susceptibles de entablar con los textos, dotándolos de sentidos nuevos o contaminándolos de lecturas e interpretaciones que difícilmente podrían haber estado en la mente o la intención de los autores, pero que no dejan por ello de enriquecerlos, resulta sugestivo plantearse si un curioso eco intertextual que a continuación explicitamos podría haber dado (o dar) lugar a una lectura *aggiornada*, revolucionaria e irreverente del mito. Hemos visto, en efecto, que cuando Júpiter aparece ante Semele con todo su esplendor, la muchacha, abrasándose, no acierta a decir otra cosa que “Cielos, / que me abraso, me abraso, / que me quemo, me quemo” (p. 111). Resulta sugestivo poner en relación estos versos con los que pronuncia Santa María Magdalena de Pazzi, en la obra homónima compuesta por Diamante, en ocasión de uno

³³ El recurso al teatro dentro del teatro no es exclusivo, en Diamante, de nuestra tragedia, pues aparece también, por ejemplo, en *La Magdalena de Roma* (Teulade, 2005: 1083-1084).



de sus éxtasis: “Esperad Jesús piadoso, / mirad Señor, que no cabe / en albergue tan estrecho / incendio de amor tan grande. / ¡Que me abraso, Jesús mío!” (v. 116-120), expresión que repite la santa, algunos versos después, a su criada Laureta (“¡Ay, que me abraso, Laureta!”, v. 173). Si en la comedia dedicada a la santa italiana estas expresiones propias de las experiencias místicas sirven al dramaturgo para entregarse a uno de esos excesos verbales por los que tanto censuraban los puristas a ese subgénero dramático³⁴, en el drama que nos ocupa la conexión intertextual entre ambos pasajes permite hacer pensar en una clave de lectura quizás inédita del mito de Semele a lo divino: sublimada la historia de sus elementos más *mundanos*, el encandilamiento de la muchacha por el dios y el fuego que la devora cuando el contacto se ha hecho demasiado intenso, hacen pensar, en efecto, en la llama de amor viva que abrasara a tantas místicas.

En lo que se refiere a la historia de Progne y Filomela, la fuente inmediata de la brevísima versión que aquí se presenta no es, obviamente, la versión canónica ovidiana, sino la exitosa tragedia de Rojas Zorrilla, como prueba el recurso a un enamorado de Filomela que es a la vez hermano de Tereo, y cuyo nombre, como en Rojas, es Hipólito. Dentro de su brevedad, la representación metateatral, articulada en tres brevísimos cuadros, apunta, con todo, en miniatura, a las tres jornadas propias de una tragedia, y también a los tres momentos nucleares en los que suelen secuenciarse las versiones dramáticas de esta historia mítica: los intentos frustrados de Tereo por seducir a su cuñada, cuya resistencia acaba provocando la glosotomía, el descubrimiento de la fechoría de su esposo por parte de Progne, que se apresta para una feroz venganza, y la venganza propiamente dicha, que en este caso queda apuntada por las salidas de escena de una Progne airada en el segundo cuadro, y de Filomena con el puñal de Hipólito en sus manos en el tercero. A la versión de Rojas, en fin, remite toda otra serie de detalles, además de los ya señalados, como la glosotomía parcial, la participación en la venganza tanto de Progne como de Filomena y la ausencia del tema del sacrificio del hijo de Progne y Tereo, que en Ovidio muere a manos de su madre y es servido a la mesa de su propio padre.

Lo que no queda claro, a primera vista, es por qué el Escarmiento escoge precisamente esta historia mítica para tratar de aleccionar a Semele. A la vista de las circunstancias, habría sido mejor, quizás, aducir las historias de Ío o de Calisto, castigadas ambas por convertirse en amantes de Júpiter-Zeus³⁵, que resulta en ambos casos, por supuesto, ajeno a cualquier tipo de castigo que no sea el de verse embargado por la

³⁴ La pizpireta criada Laureta, en efecto, que hace en la obra el papel del gracioso, aprovecha el grito de dolor de la santa para entregarse a *gracietas* poco decorosas; “Luego al instante / toquen a fuego”, dice primero (v. 128-129), como si de un verdadero incendio se tratara, y “Si es fuego de mazapanes / parte conmigo” (v. 131-132), apenas un par de versos más tarde; cf. Ramos Fernández (2009: 24).

³⁵ De hecho, Diamante empleará la historia de Júpiter y Calisto, como segunda trama, en su zarzuela *Alfeo y Aretusa*, donde aparece también una figura alegórica semejante a la del Escarmiento, el Desengaño, con un palacio lleno de espejos (Sabik, 1998: 206-207).



compasión o la pena. Pero en la historia de Progne y Filomela quien sufre en realidad el castigo por el adulterio de un marido no es su concubina a la fuerza, sino el propio adúltero, que se ve privado de su hijo, a quien nefandamente engulle, y además la esposa engañada no se enfrenta a su rival, sino que hace causa común con ella para vengarse del marido. Pero en nuestro drama, en cambio, Juno reconoce que su rival, Semele, no tiene culpa alguna, pero que, como no puede vengarse de su esposo, no tiene otro remedio que hacerlo sobre ella.

¿Por qué, entonces, elige Diamante precisamente esta historia? De nuevo, creo, la intertextualidad nos da la clave, pues muy probablemente la intención no sea otra que aprovechar la popularidad de que disfrutaba todavía el drama de Rojas, pese a los años transcurridos desde su estreno en 1636, para insertarlo en su propio drama en forma de parodia, y el análisis del tercer cuadro que hemos presentado más arriba creo que puede avalar esta hipótesis nuestra.

Es evidente, en fin, que *Júpiter y Semele* es una obra menor, y que la mayor parte de sus cualidades, que residen en el empleo de la música y de lo que hoy llamaríamos efectos especiales, se pierden, además, con la lectura. Pero no deja de ser, como esperamos haber ilustrado, un producto no desprovisto del todo de interés para el estudio de la tradición clásica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid [Londres, 1968].
- CASSOL, A. (2004a): “El teatro de Juan Bautista Diamante”, en ARELLANO AYUSO, I. (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, pp. 173-179.
- (2004b): *Dalle scene alle stampe. Approssimazione al teatro di Juan Bautista Diamante, con edizione critica di ‘El negro más prodigioso’*, Milán.
- (2007): “La comedia palatina tardía: el caso de Juan Bautista Diamante”, en ALONSO, A. - Díez FERNÁNDEZ, J. I. (eds.), *Non omnis moriar. Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Universidad de Málaga, pp. 305-315.
- (2010): “Diamante, Juan Bautista (Madrid, 1625-1687)”, en JAURALDE POU, P. (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Vol. I*, Madrid, pp. 407-419.
- CÉSPEDES ARÉCHAGA, V. DE (2002): “Juan Bautista Diamante, un hidalgo madrileño de origen griego”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas* 292-293: 395-416.
- COTARELO, E. (1916): “Don Juan Bautista Diamante y sus comedias”, *BRAE* 3: 272-297 y 454-497.
- DIAMANTE, J. B. (1670): *Comedias de F. Don Ivan Bautista Diamante...*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero.
- (1674): *Comedias de F. Don Ivan Bautista Diamante... Segunda parte*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero.
- DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1927): “Poetas dramáticos del XVIII (sic). Juan Bautista Diamante”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 90: 216-226.
- ESPIDO-FREIRE, M. (1999): “Dos combates musicales del Barroco. Música en el teatro de J. B. Diamante (1625-87): *El laberinto de Creta y Santa Teresa de Jesús*”, *Musiker. Cuadernos de Música* 11: 5-33.



- (2002): “Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela”, en ARELLANO, I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, volumen I, pp. 473-485.
- GUELLOUZ, S. (1985): “Une nouvelle lecture des *Mocedades* et du *Cid: El honrador de su padre*, de Juan Bautista Diamante”, en NIDERST, A. (ed.), *Pierre Corneille*, París, pp. 83-92.
- LABARRE, R. (2009): Reseña de MARTÍN RODRÍGUEZ (2008b), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 71,3: 695-697.
- LONDERO, R. (2001): “Tamerlano sulla scena spagnola di fine Seicento: *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia* di J. Matos Fragoso, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez”, en VATTERONI, S. (ed.), *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, Udine, pp. 119-132.
- MACKENZIE, A. L. (1986): “The ‘Deadly Relationship’ of Elizabeth I and Mary Queen of Scots dramatized for the Spanish stage: Diamante’s *La reina María Estuarda* and Cañizares’ *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra*”, *Dieciocho* 9, 1-2: 201-218.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M^a (2008a): “Imágenes de la mujer transgresora en los Siglos de Oro. Algunas versiones dramáticas del mito de Filomela”, en J. M^a NIETO IBÁÑEZ - R. MANCHÓN GÓMEZ (eds.), *El Humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo*, Universidad de León, pp. 297-320.
- (2008b): *El mito de Filomela en la literatura española*, Universidad de León.
- PARKER, M. (1989): *Santas, reinas, mártires y cortesanas: la mujer en el teatro de Juan Bautista Diamante*, Potomac (Md.).
- PAULSON, M. - ÁLVAREZ-DETRELL, T. (1989): *A Critical Edition of Juan Bautista Diamante’s ‘La reina María Estuarda’*, Maryland.
- RAMOS FERNÁNDEZ, M^a E. (2009): “Juan Bautista Diamante y la comedia de santos en el Barroco español”, en *Juan Bautista Diamante. Santa María Magdalena de Pazzi. Estudios de M^a Eugenia RAMOS y M^a Jesús FERNÁNDEZ CORDERO*, Madrid, pp. 9-30.
- RATCLIFFE, M. (1996): “La combinación de contrastes: el papel de Jimena en *El honrador de su padre* de Juan Bautista Diamante”, en ARELLANO, I. [et al.] (ed.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, vol. II, Pamplona-Toulouse, pp. 315-322.
- SABIK, K. (1998): “Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)”, en WHICKER, J. (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Birmingham, vol. 3, pp. 204-211.
- SHERGOLD, N. D. - VAREY, J. E. (1979): *Teatro y comedias en Madrid 1687-1699. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España VI, Londres.
- STEIN, L. K. (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Oxford.
- TEULADE, A. (2005): “La poética de la conversión en *La Magdalena de Roma* de Juan Bautista Diamante”, en VITSE, M. (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, pp. 1081-1095.

