

EL TEATRO DE TEMA MITOLÓGICO DE MARCOS DE LANUZA, CONDE DE CLAVIJO, EN LA CORTE DE CARLOS II

KAZIMIERZ SABIK
Universidad de Varsovia

Los difíciles años del reinado del último de los Austrias, caracterizados por un aguda crisis social, ofrecen —como contrapartida— varias posibilidades de evasión de la realidad cotidiana. Un lugar importante entre tales posibilidades ocupa la llamada fiesta teatral barroca, con sus tres tipos básicos: la fiesta sacramental,¹ la burlesca² y la mitológica. Es esta última la que nos interesa abordar en este trabajo, estudiando tres obras de tema mitológico de uno de los proveedores del teatro de la corte de Carlos II, Marcos de Lanuza, autor completamente olvidado y que merece —en nuestra opinión— ser tenido en cuenta al escribir una historia del teatro palaciego de fines del siglo XVII.

Pocas noticias tenemos sobre este comediógrafo que debió de gozar de los favores reales ya que en el año 1699 aparece con los títulos de Conde de Clavijo, Gentilhombre de la Cámara del Rey y miembro del Consejo Real de Hacienda.³ Como literato lo vemos alabado, entre otros, por su coetáneo, un conocido autor dramático, Antonio de Zamora.⁴

1. La fiesta sacramental la estudia J. M^o DIEZ BORQUE, en: Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 7-138.

2. Sobre este tipo de fiesta teatral, véase el estudio preliminar y la bibliografía en: J. HUERTA CALVO, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 7-94.

3. Estos títulos los vemos mencionados en la portada de la edición de la fiesta-zarzuela de Lanuza *Jupiter y Yoo* de 1699, añadiéndose además el de vizconde de la Aldeguela. Ninguno de estos títulos aparece en la portada de otra fiesta-zarzuela suya, *Las Belides*, que data de 1687. El exhaustivo *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos* de A. y A. GARCÍA CARRAFA (s.l., 1953, t. 46) habla del linaje de los Lanuza aragoneses, pero no hace mención alguna de nuestro autor.

4. Véase «soneto» de este autor, insertado al final de la fiesta-zarzuela *Zelos vencidos de Amor*, impresa en 1698, p. 24 v.

De la producción teatral de Lanuza se han conservado tres zarzuelas: *Las Belides* o *Fábula de Hipermenestra y Linceo*,⁵ *Celos vencidos de Amor*, y *de Amor el mayor triunfo*⁶ y *Jupiter y Yoo, los cielos premian desdenes*,⁷ acompañadas —en sus respectivas ediciones— de los demás componentes de la representación: loas, entremeses y fines de fiesta.

Todos estos componentes los vamos a estudiar desde el doble punto de vista: el textual y el escenográfico, añadiendo —dado el caso— observaciones referentes a la parte musical, la coreografía y el vestuario.

* * *

De las tres loas, la más ideologizada es la de *Las Belides* donde el recuerdo de la reciente victoria de los ejércitos de la Sacra Liga sobre los turcos, coronada con la toma de Buda,⁸ da pie —de un lado— a la enumeración de los lugares concretos de la campaña y —de otro— al ensalzamiento de la fe cristiana y de su triunfo sobre el infiel. Este triunfo sirve para consolidar y extender el poder de la Iglesia, o sea —como canta el personaje alegórico del río Tibisco: «Para que el Austria ponga de / San Pedro / la silla gloriosa cerca del Mar Negro».⁹ En términos metafórico-alegóricos, habituales en este tipo de piezas laudatorias, esto supuso la victoria del —invencible brazo alemán» y, más generalmente, «de la Europa triunfante» sobre «las bárbaras Lunas».¹⁰

5. Esta obra tiene dos títulos. El primero que precede a la loa es el siguiente: *LAS / BELIDES. / ZARZUELA / QVE SE ESCRIVIO PARA CELEBRAR el día de los años de la Reyna Madre nuestra / Señora DOÑA MARIANA DE AVSTRIA, y se representò à svs Magestades en el Salon de Pa- / lacio el día de svs Reales Años veinte y dos / de Diziembre del año mil seiscientos / y ochenta y seis. / ...*; el segundo: *FABULA / DE HIPERMENESTRA / Y LINCEO. / FIESTA / Qve se escrivò para celebrar el día de los Años de la / Reyna Madre nvestra Señora DOÑA MARIANA / DE AVSTRIA. /*, Madrid, MDCLXXXVII.

6. *ZELOS / VENCIDOS DE AMOR, / Y DE AMOR / EL MAYOR TRIVNFO. / FIESTA ZARZVELA / QVE SE REPRESENTO A SVS / Magestades en vno de los Jardines de la Priora, en celebridad de los años de la Madre de la Reyna nvestra señora. / ...*, Madrid, 1698. Desgraciadamente, no hemos conseguido recabar información sobre el lugar y la fecha exacta de la representación. Debió de ser el día 19 de noviembre, años de la madre de la reina Mariana de Neoburgo, del mismo año de la edición de la obra, o sea 1698, o del año anterior.

7. *JUPITER, Y YOO, / LOS CIELOS PREMIA DESDENES, / FIESTA ZARZVELA, / QVE DE ORDEN DE SV MAGEST. / (DIOS LE GVARDE) / ESCRIVIO PARA EL DOMINGO / DE CARNES-TOLENDAS / DON MARCOS DE LANVZA, / ...*, Madrid, 1699. No disponemos de datos que nos permitan indicar el lugar y la fecha de la representación.

8. Conviene mencionar aquí la obra más conocida de las que se dedicaron al triunfo cristiano, a saber *La restauración de Buda* de Francisco Bances Candamo, estrenada poco antes de la representación de *Las Belides*. Véase el prólogo de Duncan W. MOIR a su edición de *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* de Bances, London, Támesis, 1970, pp. XXIV-XXV.

9. *Las Belides*, p. 7, 4, r, a.

10. *Op. cit.*, p. 7, v, a.

A la alabanza de la Casa de Austria, en la persona del vencedor, el emperador Leopoldo, padre de la Reina Madre, se añade la de la dinastía española y de la francesa, representadas por Carlos II y la reina María Luisa, respectivamente.

A diferencia de la loa de *Las Belides*, las que preceden a *Zelos vencidos por Amor*, y a *Júpiter y Yoo* no ofrecen ningún rasgo de ideologización. En la primera abundan —en consonancia con el lugar de la representación: un jardín— imágenes y metáforas de procedencia gongorina que se refieren a las flores, luces, colores y fragancias. El tan manido contraste entre el «horror» de la noche y la claridad del día, sirve para resaltar el esplendor de los regios nombres.

En loa de *Júpiter y Yoo*, se insiste —en cambio— en la unión de la poesía y la música, ambas componentes esenciales del género zarzuelístico, tan regularmente servido en las fiestas de la corte. A éstas alude la carnavalescamente vestida figura alegórica del Tiempo, expresando la más simple filosofía de las Carnestolendas, la del latino «carpe diem».

Las tres zarzuelas tienen, cada una, características que ya se ven prefiguradas, en parte, en sus respectivas loas. En *Las Belides*, se pueden destacar cuatro temas principales: el político, el filosófico, el social y el psicológico.

El primero de ellos se basa en la oposición de un monarca malo que es Dánao a un monarca bueno, representado por Echion. Aquél es calificado por su propio hermano, Egipto, de tirano.¹¹ El que Dánao sea un rey tirano y un padre injusto, le exime a Hipermenestra —según las palabras de Linceo— de su deber de obediencia filial.¹² A este monarca tan cruel para con sus hijas le caracteriza también la desmesurada sed de poder que se traduce en la invasión de las tierras de Casandra, sobrina de Echion. Éste, comentando los abusos que comete Dánao, se vuelve sentencioso, diciendo: «...; pues en esta tirana / lid engañosa del mundo, / el que más puede, más manda».¹³

En contraposición a Dánao, Echion se nos aparece como un rey justo y generoso, amante de la disciplina militar y un hábil político que antes de recurrir a la fuerza de las armas, intenta encontrar una solución pacífica al conflicto. En la manera de enfocar a este personaje parece obvio el propósito doctrinal, didáctico del autor, presentando un modelo del monarca cuyas virtudes quedan resaltadas por lo negativo del retrato político y psicológico de su adversario.

El tema filosófico se presenta en *Las Belides*, como en casi todas las obras

11. He aquí las palabras de Egipto, pronunciadas ya al principio de la obra: «Sabrás, Señor, sabrás (ò Rey) ò hermano, / (si es que puede ser Rey quien es tirano)», p. 5.

12. «...; pues, aunque es divino estatuto / del Cielo, el que à la obediencia / de Rey, y Padre condujo, / quando de vn injusto Padre / son tiranos los influjos, / solamente el que à sus voces / es inobediente, es justo.», p. 13, b.

13. *Op. cit.*, p. 29, b.

mitológicas palaciegas, en forma de hado.¹⁴ Éste aparece desde el principio hasta el fin de la zarzuela, bien es verdad que tratado de un modo superficial, con frecuentes invocaciones y quejas de los personajes afectados, carentes de una auténtica tragicidad. Es un designio inexorable, fatal de los dioses y todo esfuerzo del individuo de luchar contra él está condenado al fracaso, tal como lo recalca Júpiter en la escena final: «... en vano presume / borrar la Estrella el ingenio, / practica de quien fuè Danao / yerto testigo, inanimado exemplo».¹⁵

El tema social que en *Las Belides* es el del honor o de la honra, lo trata Lanuza con la misma superficialidad que el filosófico. Linceo se debate entre su deber de caballero de ayudar a Casandra en reconquistar sus tierras y su sentido del honor de un noble hacia su rey aunque éste sea traidor y tirano.¹⁶ Por otra parte, a Casandra, enamorada de Linceo disfrazado de Marsias, le preocupa preservar su buena reputación de una mujer recatada y una reina, o sea cuidar —como diríamos hoy en día— su «imagen social». Tratando de disimular su pasión, se dirige a su criada con estas palabras: «Las mugeres como yo, / Laura, no es posible que amen, / sino a su respeto, que es / su sacrificio, y su imagen.»¹⁷ / En otro lugar, entre la confusión que crea la repentina oscuridad y temiéndolo ser descubierta por Echion en una situación embarazosa, Casandra afirma: «..., no me halle / aquí el Rey; pues lo primero / es mi decoro».¹⁸

En cuanto al tema psicológico que hemos mencionado como uno de los cuatro principales en *Las Belides*, es el omnipresente tema del amor.¹⁹ Lanuza lo sabe diferenciar, presentando sus dos variantes: de un lado, tenemos el amor conyugal de Linceo e Hipermenestra y, de otro, la pasión que nace en Casandra hacia Linceo disfrazado de Marsias. El primero se ve reforzado por las circunstancias trágicas que le rodean; en aras de él, Hipermenestra sacrifica su deber de obediencia filial. En Linceo, el peligro y luego la separación de su esposa, hacen convertir su amor en un «tormento», «delirio» y «desvarío».²⁰

El amor de Casandra es un sentimiento que nace en su primer encuentro con Linceo y va aumentando conforme se desarrolla la acción. Debido a su condi-

14. Sobre el tema del hado, véase A. VALBUENA BRIONES «El concepto del hado en el teatro de Calderón», *Bulletin Hispanique*, 63 (1961), pp. 48-53.

15. *Las Belides*, p. 47, b.

16. Dice Linceo: «...pues quando de mi arrogancia Casandra, y Echion fian / el credito, y la vengança, / es su enemigo mi Rey, / pues aunque ofendido se halla / mi valor de sus trayciones; / pues aunque intentò su saña / mi muerte, no han de dezir / los acentos de la fama, / que Linceo, siendo Noble, / contra su Rey, y su Patria / tomò las armas, siendo antes / mi Nobleza, que su infania», *op. cit.*, p. 31, a.

17. *Op. cit.*, p. 34, a.

18. *Op. cit.*, p. 36, b.

19. Para el tema del amor en la literatura española, consúltese A. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986; especialmente las páginas dedicadas a Calderón (196-243).

20. *Las Belides*, p. 7, a.

ción de reina, Casandra se ve obligada a ocultar su pasión, luchar con ella, como lo demuestran sus palabras: «...: ò facil / afecto, que al pecho agravias, / pues agradecido sales / al labio! yo te darè / mi propio aliento por carcel».²¹

Al lado de las grandes ideas y elevados sentimientos de los personajes nobles, aparece su contrapunto cómico, representado en *Las Belides* por el gracioso Libio, criado de Linceo. Éste se encarga de comentar en clave burlesca todo lo que hace o dice su amo. Es un típico gracioso de la comedia: grosero, glotón, gran bebedor, parlanchín, codicioso, cobarde y, a ratos, misógino.

Otro personaje importante para el desarrollo de la acción de la zarzuela es el de la maga Erictea que hace que la obra se convierta muchas veces en pura comedia de enredo con unos motivos, recursos y trucos que le son propios: apartes, disfraces, cartas perdidas, escenas en la oscuridad, fuentes encantadas... El propio autor, por boca de Libio, hace desmontar el artificio escénico y tomar sus distancias al espectador respecto de la extrema complicación de la intriga: «Aora pregunto; / avrà otra Selva encantada? / otra hechicera? otro ahogo? / otro Echion? otra carta? / obra sobrina...?». ²²

Junto al dramático y el cómico, el tercer componente de la fiesta-zarzuela comentada es, obviamente, el lírico. En la jornada primera, combinando el cambio de decorado con el de tonalidad, para hacer olvidar al público la horrorosa escena del crimen, el autor nos ofrece, en el marco de un ameno jardín surgido por arte de la magia de Erictea, una escena totalmente distinta. Himeneo se ve rodeado de Ninfas que bailan y cantan versos líricos, invitándole a disfrutar del placer de los sentidos que perciben los colores y fragancias de la primavera. Otro pasaje lírico lo brinda la jornada segunda en la escena de las amorosas confesiones de Casandra, acompañadas de invocaciones al dios del amor, cantadas por sus damas.

Mientras que en *Las Belides* el lirismo no es más que un ingrediente, en *Zelos vencidos de Amor* invade toda la zarzuela. Esta es una obra eminentemente musical, seguramente de encargo para aprovechar la presencia en Madrid de la Orquesta de Flandes,²³ lo que también puede justificar la elección del nombre musical de la protagonista: Armonía. Ésta expresa así el poder de la música: «...aunque todas las severas / luzes contra mi se armen, / de su poder no abrà fuerza / para resistir la llama / interior, que se apodera / de mi;...». ²⁴ Su canto a la naturaleza, con imágenes y metáforas gongorinas, se convierte en éxtasis y causa la confusión de los sentidos para, al fin, hacer nacer el amor. Ésta pronto ve aparecer a su inseparable acompañante: los celos, lo que da pie a consideraciones sobre los avatares de la pasión. El tormento amoroso, causado por los ce-

21. *Op. cit.*, p. 35, a.

22. *Op. cit.*, p. 32, a.

23. Se la menciona en las acotaciones escénicas que preceden a la loa; *Zelos vencidos de Amor*, p. A 3, r.

24. *Op. cit.*, p. 6, r, a.

los, lo expresan los protagonistas, Zefiro y Armonía, a través de un dúo que une lo lírico, lo musical y lo psicológico, rematado con un sugestivo estribillo, cantado por Armonía,²⁵ y las palabras de Zefiro.²⁶

El amor en *Zelos...* es más fuerte que el hado, personificado por Juno, que persigue a Armonía en su voz. Como intérprete de aquél, aparece el astrólogo y sacerdote Serapis. Tanto este personaje como el de Armonía, presentada al principio como un ser alejado del mundo, ignorante de su pasado, hacen pensar en semejantes personajes y motivos del teatro calderoniano.²⁷

Lanuza crea en *Zelos...* un original personaje de gracioso-literato y conoedor de la vida de la corte, Titiro. Éste compara irónicamente a Armonía con Orfeo y la llama un «Plinio de estas selvas»,²⁸ burlándose al mismo tiempo de los poetas «de estos siglos, que se andan / solo a lo que falta, y buela, / y todo lo que trasladan / es la novedad que inventan,...».²⁹

En la tercera de las fiestas-zarzuelas comentadas, *Jupiter y Yoo*,³⁰ Lanuza modifica la fábula ovidiana³¹ para llegar a un final moralizante, ejemplar, que da subtítulo a la obra: *Los cielos premian desdenes*.³²

Efectivamente, el «desdén», sentimiento casi tan frecuente en las comedias mitológicas palaciegas como el propio amor o los celos, es la palabra clave a lo largo de las dos jornadas. El desdén de la ninfa Yoo es diferente del de las «desamoradas» de otras comedias ya que está dirigido hacia un dios. Éste —que no es otro que el mismo Júpiter— aparece como un erotómano, un maníaco sexual, contrapuesto a la constancia de Yoo. Los diálogos entre Júpiter, por una parte, y, por otra, su engañada mujer Juno y la perseguida ninfa, adolecen de un lirismo barato donde abundan los trillados tópicos de la casuística amorosa con sus estereotipadas y ya tan gastadas, a finales de siglo, imágenes y metáforas de procedencia petrarquista y gongorina.

Lo mejor de la obra son sus dos parejas de graciosos, una casada, otra no,

25. «si, si, si, / buelveté, buelveté, / no, no, no, / pero no, no, no, / no te buelvas, no, no, no, no...», *op. cit.*, p. 20 v, a.

26. «Tan presto ay bien te retratas, / tan presto burlas mi fee, / tan presto das vida, y matas, ...», *op. cit.*, p. 20 v,b.

27. Nos referimos aquí a Basilio y a Segismundo de *La vida es sueño* y a Narciso de *Eco y Narciso*.

28. *Zelos vencidos de Amor*, p. 6 r, b.

29. *Ibid.*

30. Véase nota 7.

31. La narra el autor romano en el libro I de sus *Metamorfosis* y la comentan los mitógrafos españoles J. PÉREZ DE MOYA y P. SÁNCHEZ DE VIANA. El primero en *Philosophía secreta*, Madrid, 1585, pp. 257r-258v; y el segundo en *Anotaciones / SOBRE LOS QUIN- / ze libros de las Tránsformaciones de / Ouidio. Con la Mithologia de las fa- / bulas, y otras cosas*, Valladolid, 1589, pp. 93r-94r.

32. La misma fábula la adaptó Juan VÉLEZ DE GUEVARA en su zarzuela *Los celos hacen estrellas*. Véase la edición crítica de esta obra: J. E. Varey, N. D. Shergold (eds.), Londres, Tamesis, 1970.

que se burlan tanto de sus amos como de los dioses, sin hablar de las convenciones de la zarzuela. Discuten asimismo en estilo burlesco sobre el amor platónico del «gavinete» y el «empírico» de la «cavaña», ridiculizando el lenguaje altisonante de los protagonistas nobles.

De las dos anteriores zarzuelas, y sobre todo de la primera, *Jupiter y Yoo* se diferencia por la importancia que en la obra cobra la música, tanto instrumental, confiada en parte a la Orquesta de Flandes, como vocal, interpretada por solistas y coros a cuatro voces, en forma de recitativos, tonadas o tonadillas con esribillos.

En cuanto a los entremeses y los fines de fiesta que forman parte de las representaciones estudiadas, éstos tienen —como todas las piezas menores de este tipo— un carácter burlesco, sirviendo de contrapunto cómico al tono serio (salvo el de las intervenciones de los graciosos) de la zarzuela.

En el «Bayle del Juizio de Paris» que sigue a la primera jornada de *Las Belides*,³³ se satiriza a las dueñas³⁴ y se alude al mal estado de las ventas,³⁵ así como al soborno en los juzgados.³⁶ En el «Figurón en Palacio», entremés que acompaña *Zelos vencidos de Amor...*, además de aludir a algunos acontecimientos de Palacio como el destierro de un noble caído en desgracia,³⁷ se parodia el ampuloso estilo de los enamorados de las comedias mitológicas contrapuesto a la realidad cotidiana, como lo demuestra muy bien este fragmento del diálogo entre el figurón de don Cosme y una de las damas que acompañan a la que éste pretende en matrimonio: D. Cosme: «... / que mañana en todo el día, / de vsted la respuesta espero, / porque està en casa el Agosto, / y yo hazer falta no puedo, / que se pierde cosecha, / de mi trigo, y mi centeno. / 2. Amigo, acà solo la ay de iras, rencores, y ceños, / desvios, flechas, desdenes, / martyrios,...».³⁸

La misma tonalidad cómica que los entremeses y bailes, pero más diferenciada y amplia, la tienen los fines de fiesta de las representaciones que nos ocupan en este trabajo.

En la pieza con que termina *Las Belides* nos encontramos con recursos cómicos tales como el uso —con fines paródicos— del latín³⁹ o de un portugués

33. Tanto el «Bayle...» como el fin de fiesta de *Las Belides* los escribió un amigo del autor, tal como lo señala en la portada el editor. No nos ha sido posible descifrar su identidad.

34. «... en Dueña, y Discordia / no se halla diferencia...» dice la propia Discordia, *Las Belides*, p. 23, b.

35. «... tiene / mi condición (...), / mas pulgas que vna venta», comenta el mismo personaje, *Ibid.*

36. «... pues que me sobornais, / sin duda teneis mal pleyto, ...», dice Paris, dirigiéndose a las tres diosas: Juno, Palas y Venus, *op. cit.*, pp. 26, a-26, b.

37. «... lo dixo vn Marques, / que era grande palaciego, / quando estuvo desterrado / en mi lugar Cien Pozuelos:...», explica el figurón de Don Cosme, *Zelos vencidos de Amor*, p. 12r, a.

38. *Ibid.*

39. «Requiescat en Latun, sea el que fuere», dice Don Rotundo, *Las Belides*, p. 51.

deformado,⁴⁰ así como —y con el mismo propósito— el empleo de varios dichos y refranes populares.⁴¹ Además de estos recursos lingüísticos, no faltan alusiones a profesiones que siempre se han prestado a burlas en el teatro cómico español. Así, en tono burlesco, se menciona a los médicos,⁴² licenciados,⁴³ políticos⁴⁴ y malos poetas.⁴⁵ Tampoco falta la deformación paródica de títulos de obras teatrales⁴⁶ o la burla de las invocaciones amorosas propias de las comedias mitológicas.⁴⁷

En el fin de fiesta-mojiganga de *Zelos vencidos de Amor...*, refiriéndose al lenguaje ridículo usado por personajes mitológicos, Jupiter comenta que «hablar tales figurones, / lo vemos à cada passo;»⁴⁸ y se burla de los malos y pobres poetas.⁴⁹

En el último de los fines de fiesta, el de *Júpiter y Yoo*, nuestro autor echa mano del recurso del teatro en el teatro, haciendo representar una comedia cantada sobre la música de *Celos aun del aire matan* de Calderón e Hidalgo que toma la forma de un juicio burlesco sobre algunos defectos del hombre español de fin de siglo: el de vivir en un mundo de falsas ilusiones y la presunción. El desengaño es la «filosofía del siglo» ya que cuando a un «vano» le «penetran, / compuesto es sin substancias / de vanas apariencias».⁵⁰ Otro motivo digno de destacar es el de xenofobia que, en este caso, tiene como destinatario a Francia.⁵¹

* * *

40. He aquí un fragmento del diálogo de dos esportilleros: *Dent. Esport. 1.*: «Tira Dumingu. / *Esport. 2.* Cum era non podo, afurquiña Piedro», *op. cit.*, p. 55, a.

41. «Y al que le hiziere salvadera el pecho, / con su pan se lo coma», comenta el fanfarrón Don Fausto, *op. cit.*, p. 51.

42. «Esto es querer ahorramos de Dotores», ironiza Don Fausto, *op. cit.*, p. 52.

43. «Vn Licenciado / con menos grifos que pera», *op. cit.*, p. 54, b.

44. «Vn Politico, obra prima, / con vnos vigotes lesnos?», *op. cit.*, p. 54, b.

45. «Vn mal Poeta, con mas mancha que vna Tintorere?», *ibid.*

46. «La Expurgacion de Budia, / ù el cercado de Viyena» en boca del primero de los esportilleros en explícita referencia a *La restauración de Buda* de BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 55, a.

47. Los tres fanfarrones: Rotundo, Fausto y Silverio dicen sucesivamente, dirigiéndose a Matea, viuda ridícula: *Rot.* Ay belleza lo que puedes! / *Faus.* Ay cupido lo que fuerzas! / *Silu.* Ay Matea lo que vales!, *op. cit.*, p. 55, a.

48. *Zelos vencidos de Amor*, pp. 23 v, a-23 v, b.

49. «vnos pobres Poetas desventurados, / que llorando, y escribiendo estàn», *op. cit.*, p. 23 r, a.

50. Lo canta la actriz Manuela de la Cueva; *Jupiter y Yoo*, p. 22 r, b.

51. El peluquero francés chapurrea un español «afrancesado»: «Yà tener aqui Vosia / la petit peruc, que ordena, / con muchi polvi jazmini, / è muchi azeite vallenga» y el presumido Barón expresa de la siguiente manera su descontento con la peluca importada del país vecino: «Esto de traer las cosas / de Francia por encomienda, / si se acierta alguna vez, / mas de mil vezes se yerra», *op. cit.*, pp. 21 v, a-21 v, b.

Después de este análisis textual de las piezas integrantes de las tres fiestas teatrales palaciegas de Lanuza, pasamos a una breve descripción de su realización escénica.⁵²

En dos loas, la de *Las Belides* y la de *Jupiter y Yoo*, llama la atención la función emblemática de la cortina, lo que se traduce en una representación plástica del mensaje de la obra, acompañada de su correspondiente mote explicativo en latín y en castellano.⁵³

Para la loa de la primera de las obras mencionadas disponemos de una descripción bastante detallada con datos sobre la música y el vestuario, además de los relativos al decorado y la coreografía. El decorado representaba un templo con columnas en cuyos nichos estaban colocadas unas estatuas. A los dos lados se veían los cuatro ríos, pintados en la cortina, y en el último tránsito del foro un mar hacia el que confluían las corrientes de los ríos. Los personajes alegóricos llevaban mantos bordados de distintos colores. Al final, unos personajes cantan, otros representan y bailan.

La acción de la loa de *Jupiter y Yoo* transcurre en un salón de Palacio y los principales personajes, la Música y la Poesía, bajan cantando hasta el tablado sobre dos nubes.

Para la loa y la misma zarzuela de *Zelos vencidos de Amor...* se aprovecha el decorado natural de uno de los jardines de la Priora. En la cortina se veían pintadas flores y fuentes. Es de destacar la importancia de la parte musical que corría a cargo, esta vez, no sólo de los instrumentistas de la Cámara del Rey, sino también —como ya hemos dicho en otra ocasión— de los que llegaron de Flandes.

De las tres zarzuelas, la que más decorados y efectos especiales tiene es *Las Belides*, pero las dos restantes la superan en cuanto a la parte musical se refiere.

En la primera jornada de *Las Belides* hay seis mutaciones y se presentan cinco decorados diferentes: el gabinete de un palacio, un bosque con una gruta, un río con un esquife zozobrando en sus ondas, un jardín con una fachada de palacio y una fuente, una gruta «horrorosa» con la puerta del suntuoso templo de Apolo y dos peñascos que se abrían. En este último decorado se produce un espectacular efecto del hundimiento de la maga Erictrea y del galán Marsias, acompañado de truenos y la intervención de dos dragones que escupían fuego.

52. En ninguno de los ejemplares de las obras de Lanuza que hemos manejado se menciona el nombre del escenógrafo de las fiestas reseñadas. Es de suponer que lo fuera Joseph Caudí, escenógrafo valenciano, encargado de la puesta en escena de las obras palaciegas representadas en el último cuarto del siglo XVII. Véase N. D. SHERGOLD, *A History of the Spain Stage from the Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, p. 339.

53. Sobre la función emblemática de la cortina, véase S. NEUMEISTER, «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fiestas afemina amor*)», *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglo-germano, Londres 1973* (ed. H. Flasche), Berlín-Nueva York, 1976, pp. 156-170.

Al principio de la jornada, Júpiter volaba en un autómata, con alas, cabeza y pies móviles, que imitaba un águila.

En la segunda jornada, se realizan nueve mutaciones y hay, en total, ocho decorados de los cuales tres aparecieron ya en la primera jornada. Los nuevos eran: unas tiendas de campaña, un bosque con la vista de la ciudad de Argos en el foro, un «Salón Regio», un circo y un infierno. De los efectos especiales cabe mencionar una tempestad de truenos y relámpagos, desatada por la maga, causando pavor y confusión.

En la primera jornada además, el público pudo ver un sarao bailado por ninfas vestidas de blanco, con antorchas en las manos, y en la segunda, una danza de ocho damas y ocho galanes disfrazados de máscara.

La segunda de las zarzuelas estudiadas, *Zelos vencidos de Amor...*, y la tercera, *Jupiter y Yoo*, se caracterizan por la pobreza de sus recursos escenográficos, cayendo el acento más bien sobre su realización musical: instrumental y vocal.

En la primera de ellas hay siete decorados de ellos, tres repetidos. Aquéllos son: un templo de Apolo completado por un palacio, un bosque con fuentes, unos peñascos y un río, un palacio y un parque. El espacio aéreo se anima con vuelos de tres tramoyas, las de Apolo, Amor y Juno, y las ninfas —cantando— forman un bailete.

En *Jupiter y Yoo* se ofrecen sólo cuatro decorados diferentes, ya que otros tres: los de la segunda jornada, no hacen sino reproducir, con cambios parciales, los decorados de la jornada anterior que eran: un bosque con un templo en el foro interior, una selva florida y unos peñascos. La escena final, que se desarrolla en un decorado llamado «Monte», es sólo una pobre imitación de las fastuosas escenas de «Gloria» de espectáculos palaciegos de otros tiempos mejores. La puesta en escena se completa con cuatro tramoyas en las que vuelan, bajan y suben, Juno, Júpiter, Mercurio e Iris, así como con los efectos de romperse en pedazos una nube en la primera jornada y la caída desde arriba de muchos ojos de la cabeza de Argos, cortada por Mercurio en la segunda.

A diferencia de las zarzuelas, la puesta en escena de los entremeses y los fines de fiesta es muy sencilla y las acotaciones escénicas se limitan —en la mayoría de los casos— a unas cortas indicaciones referentes al lugar de la acción, al mobiliario y los accesorios, así como a los movimientos escénicos de los actores.

* * *

Al principio de esta comunicación hemos dicho que en la fiesta teatral barroca existían tres tipos básicos: la fiesta sacramental, la burlesca y la mitológica. En realidad, tanto la fiesta sacramental como la mitológica incluían los principales componentes de la fiesta burlesca. Tal es el caso de la producción teatral

palaciega de Marcos de Lanuza que hemos estudiado en este trabajo. Afortunadamente, poseemos —cosa bastante rara para un comediógrafo áureo— ediciones de sus tres obras que contienen todas las piezas integrantes de una representación teatral. De esta manera, nos ha sido posible reconstruir una fiesta teatral barroca de fines del siglo XVII en su totalidad.

Las de Lanuza podrían ser calificadas de fiestas teatrales menores, ya que se trata de unas fiestas-zarzuelas de dos jornadas en lugar de las tres que tenían las «comedias-fiestas»,⁵⁴ lo que permitía añadir un componente más de la fiesta burlesca.

Siendo un dramaturgo menor, comparado con autores que escribían para el teatro de corte del reinado de Carlos II, tales como Diamante, Salazar o Banes Candamo,⁵⁵ Lanuza, sin embargo, merece —a nuestro parecer— la atención de un historiador del teatro palaciego de fines del siglo XVII. Partiendo de temas mitológicos y siguiendo el ejemplo del maestro del género, Calderón,⁵⁶ nuestro autor —con su producción teatral— ilustra bien las tendencias generales imperantes en la fiesta teatral barroca —llamémosla tal como en realidad es— mitológico-burlesca. Ésta, con el paso del tiempo, parece irse vaciando de sus superficiales contenidos políticos, filosóficos y sociales, quedando —por las leyes propias de un género festivo— sólo, aunque también superficial, el tan manido tema psicológico del amor, lo que acarrea el reforzamiento del ingrediente lírico y una mayor «musicalización» de la representación. El componente burlesco puede llegar a ocupar un lugar muy importante en la estructura interna de la fiesta, ya que a las piezas de carácter burlesco acompañantes a la mayor, que es la zarzuela, se suma lo cómico de las intervenciones de los criados-graciosos, tan hábilmente diferenciados por Lanuza en sus obras.

La tonalidad festiva, lúdica, de la representación se ve también reforzada por la inclusión de todo un repertorio de recursos propios de la comedia de enredo. El deseo de despertar admiración del público lleva al autor a ofrecer al escenógrafo la posibilidad de multiplicar decorados, mutaciones, tramoyas y efectos especiales, posibilidad facilitada por las espectaculares características de la mitología y de la magia. A todo ello habría que añadir el componente coreográ-

54. Por ejemplo, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de CALDERÓN o *Duelos de Ingenio y Fortuna* de BANCES CANDAMO.

55. Véase K. SABIK, «El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)» de próxima aparición en: *Actas del Simposio Internacional de Amsterdam: El teatro español a fines del siglo XVII*, Amsterdam, 1988.

56. Sobre el teatro mitológico de Calderón, véanse, entre otros: Ch. V. AUBRUN, «Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón», *Hacia Calderón. Tercer coloquio angloamericano, Londres 1973* (ed. H. Flasche), Berlín-Nueva York, 1976, pp. 148-155; W. G. CHAPMAN, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, 5 (1954), pp. 35-67; E. HAVERBECK, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia, Anejos de Estudios Filológicos, n.º 6, Facultad de Letras y Educación, Universidad Austral de Chile, 1975; S. NEUMEISTER, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1978.

fico y el vestuario sobre los cuales, desgraciadamente, tenemos poca o nula información en las acotaciones escénicas.

Resumiendo, el teatro de nuestro autor que toma la mitología como punto de partida y pretexto para presentar al espectador un mundo idealizado, a la vez que —en su desengaño— trivializado, donde las ideas cuentan menos que la pura diversión, se nos aparece como un ejemplo representativo de ese género de fiesta teatral barroca mitológico-burlesca, tan de moda en el ocaso del Siglo de Oro español.