

Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659–1687)

Kazimierz Sabik

Juan Bautista Diamante (1625–1687), autor en nuestros días olvidado y pocas veces citado por los historiadores o críticos del teatro áureo, es uno de los dramaturgos de más éxito entre los que, a la sombra del gran Calderón, escriben obras para el teatro, tanto público como cortesano español, en la segunda mitad del siglo XVII.

No es un comediógrafo original, ya que, como bien dice Emilio Cotarelo y Mori:

[...] tampoco lo es ningún dramático de su tiempo, ni eso era ya posible después de haberse escrito cinco o seis mil comedias, todas ellas dentro de ciertos moldes, que fueron los señalados por Lope y sus primeros discípulos; pero da proporciones más artísticas y simplifica los asuntos ya tocados por otros.¹

En cuanto a la numerosa producción dramática de Diamante, destinada a los corrales, cabe mencionarse, entre dramas y comedias de tema profano y religioso, *El honrador de su padre*, *La reina María Estuarda*, *La judía de Toledo*, *Cuanto mienten los indicios* y *La Magdalena de Roma*. En este apartado, nuestro autor se muestra un hábil refundidor de obras de Lope y otros dramaturgos de la primera mitad del siglo XVIII tales como Guillén de Castro o Mira de Amescua.²

Un capítulo aparte en la obra de Diamante lo constituyen sus comedias y zarzuelas escritas para los teatros cortesanos de Felipe IV, Carlos II, o de algún aristócrata. Su producción para la corte, integrada por una decena de piezas, se distingue por su variedad temática ya que abarca (además de obras de tema mitológico, las más numerosas en el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo XVII) las de asunto novelesco (*Más encanto es la hermosura*), alegórico-mitológico-pastoril (*Triunfo de la Paz y el Tiempo*), o hasta religioso (*La zarzuela del Nacimiento de Cristo*).

En este trabajo, nos centraremos en las zarzuelas de tema profano, dejando para otro estudio las comedias. Estas las consideraremos no sólo desde el punto de vista del texto, sino también de su realización escénica, tratando de demostrar la evolución de la producción palaciega de Diamante desde su mini-zarzuela *Triunfo de la Paz y el Tiempo* de 1659 hasta *Alfeo y Aretusa*, una maxi-zarzuela de éxito, representada en los años 1672, 1678 y 1687.³

Triunfo de la Paz y el Tiempo es una de las piezas escritas para celebrar el próximo casamiento de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia dentro del marco de otros festejos organizados con motivo de la firma del Tratado de Pirineos (1659).⁴

A diferencia de otras zarzuelas tiene sólo un acto y su argumento es, como ya se ha dicho, alegórico-mitológico-pastoril. Los alegóricos son los personajes que dan el título a la obra, así como La Discordia, El Miedo y Los Cinco Sentidos; los mitológicos: El Amor, Morfeo, Imineo, Ninfas y Cíclopes. La parte pastoril del reparto la representan Liseno y Amarili, pastores de las riberas del Manzanares, encubriendo a los personajes del rey francés y la infanta española respectivamente.

El motor de la acción de la obra son los esfuerzos del enamorado de Liseno por conseguir el amor de una tópica ‘desamorada’ que es Amarili. Resulta que el destino de los pastores ya está decidido por los dioses y tiene que cumplirse a pesar del desdén inicial de la pastora y la intervención del elemento perturbador del orden que representa el personaje de La Discordia, contrapuesto a los de La Paz y El Tiempo, ayudados por El Amor, Imineo/Himeneo, Morfeo, la ninfa Iris y los Cíclopes. En la obra, el papel de gracioso lo desempeña El Miedo.

La siguiente zarzuela, ya de dos jornadas, titulada *Júpiter y Semele*, es una adaptación del conocido mito en que aparece como protagonista uno de los dioses que con más frecuencia intervienen en el teatro de corte de tema mitológico, o sea Júpiter, acompañado siempre de su celosa mujer Juno.⁵ Diamante, para insuflarle más dinamismo a la acción la centra en el conflicto entre Juno, que defiende sus derechos de legítima esposa, y Venus que apoya el amor del dios supremo, volviéndose aliada de la joven que no tarda en enamorarse de su ilustre pretendiente. Intervienen además unos príncipes, también pretendientes, ya ‘terrenales’, a la mano de Semele que hacen gala de sus finezas amorosas, puestas en solfa por sus respectivos criados-graciosos. Aparece también, cosa frecuente en el teatro cortesano de Diamante, un personaje alegórico, portador del mensaje moral de la obra, que en este caso es El Escarmiento, y se incorpora además, para ilustrar los nefastos efectos del amor prohibido, otra fábula mitológica, a saber la de Progne, Tereo y Filomena.

La tercera zarzuela de Diamante, titulada *Lides de amor y desdén*, presenta un argumento inventado por el autor con el fin de demostrar la fuerza de la pasión amorosa, contrapuesta al obstáculo representado por el sentimiento del desdén. A nivel de personajes mitológicos el conflicto se desarrolla entre Venus, ayudada por su hijo Cupido, de un lado, y, de otro, Juno, con referencias constantes a la diosa emblemática del desdén Diana.⁶ En el plano humano, aparecen dos protagonistas masculinos enamorados que pretenden la mano de sendas damas, ambas desdeñosas y desamoradas. Interviene también una pareja de semidioses que encarna la pureza de la pasión amorosa, un amor platónico, según el lema bien conocido de la obra, también cortesana, de Antonio Hurtado de Mendoza

Querer por sólo querer.⁷ Como contrapunto cómico de esta pasión idealizada y sublimada Diamante introduce una pareja de graciosos: el misógino Rústico y la sentenciosa Flora.

Le mejor de todas las zarzuelas de Diamante y una de las mejores del teatro cortesano de fines del siglo XVII es *Alfeo y Aretusa* que presenta dos mitos de forma casi paralela.⁸ El primero, el que da el título a la obra, cuenta el amor de Alfeo por la bella cazadora y la transformación de los protagonistas en río y fuente, respectivamente. En el otro mito aparece Júpiter que seduce a Calixto, una de las ninfas del séquito de Diana. La más importante es la primera fábula que sirve para que el autor exponga sus ideas sobre temas trascendentales como el hado, el libre albedrío o el desengaño, poniéndolos en boca del sabio padre de Alfeo, Oceano, o haga alusiones a la vida social de la época en clave cómica, sirviéndole para tal cometido el gracioso Momo.

Es precisamente al contenido, a la problemática, temas y motivos de las zarzuelas estudiadas que vamos a dedicar ahora unas palabras de comentario.

Como en todo el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo, y, en especial, en el de tema mitológico y novelesco-fantástico, también en las zarzuelas que nos ocupan el tema principal lo es el del amor, su irresistible fuerza y manifestaciones, con los inseparables celos, desdenes, fingimientos, juegos de conceptos y finezas, en una palabra la casuística amorosa.⁹

El amor siempre está plasmado como lucha, a base de la dialéctica barroca de opuestos entre el desdén inicial o continuo de la dama y la pasión conquistadora del galán. Junto con tal enfoque de la pasión amorosa aparecen conceptos del amor platónico, cortés y caballeresco, encauzados (en el plano literario) en el molde petrarquista. Los dioses encarnan las fuerzas externas que actúan sobre el hombre o personifican su lucha interior.¹⁰ Son, sobre todo, Venus, Cupido y Júpiter por un lado y, por otro, Juno y Diana, esta última diosa emblemática del desdén y patrona de todas las 'desamoradas' de las obras cortesanas.

En *Alfeo y Aretusa*, Diamante, que ha dado ya algunas muestras de un buen conocimiento de la psicología de amor en las zarzuelas anteriores, especialmente en *Júpiter y Semele*, confirma estas dotes presentando toda una estrategia amorosa, todo un sistema de recursos psicológicos que consisten en quejas, finezas, requiebros, fingimientos, engaños y celos, para, primero, ablandar y, luego, vencer la resistencia de las 'desamoradas'.

A diferencia de las zarzuelas anteriores, el triunfo del amor recibe en *Alfeo y Aretusa* una valoración negativa de acuerdo, por otra parte, con la fuente mitológica en que se basa y con la interpretación moralizante a lo Séneca, tan visible, por ejemplo, en el teatro cortesano de Calderón.¹¹ Alfeo no obedece a su padre que le advierte de la amenaza que le supone ceder a sus instintos, no sabe 'vencerse a sí mismo', dominar su pasión y recibe un ejemplar castigo siendo transformado en río. El conflicto razón-

pasión amorosa se ve explicitado por las aparición del personaje alegórico del Desengaño y el elemento escenográfico de su morada, cuyo principal componente son unos espejos. Estos aparecen como emblemas de este sentimiento y presentan una visión deformante, dual, de la realidad vista en un plano simbólico-psicológico de opuestos: la pasión ciega vs. la razón, según el ya mencionado y tópico esquema senequista.

Al lado del tema moral, ético de 'vencerse a sí mismo', aparece en el teatro zarzuelístico de Diamante un concepto fundamental en la mentalidad y espiritualidad barroca española que es el del desengaño. En *Júpiter y Semele* el desengaño vital aplicado a las vivencias amorosas lo representa el personaje del Escarmiento, representante de la razón, contrapuesto a Venus que es identificada con la pasión y ansia irrefrenable de goces mundanos. Para reforzar la lúcida lección moral del Escarmiento Diamante recurre a su visualización que podríamos considerar como una especie (permítasenos el término) de emblemización teatralizada cuando, primero, se describe el palacio de este personaje alegórico con representaciones de conocidas heroínas mitológicas, legendarias o históricas, por ejemplo Cleopatra, Dido, Elena y, luego, aparecen en vivo personajes del ejemplar mito de Progne, Tereo y Filomena.¹²

En *Alfeo y Aretusa* la visión que presenta Diamante es más amplia y abarca tanto una reflexión general sobre el concepto del desengaño como una ejemplificación concreta, con referencias a la realidad social de la época, así como una alegorización escenográfica.

El papel del portavoz del desengaño lo desempeña, sorprendentemente, el gracioso Momo que abandona por un momento su comicidad de oficio para convertirse en un personaje serio. Ya de entrada, el gracioso se muestra profundamente pesimista sobre la naturaleza humana no viendo en ella sino defectos. Citando a varios personajes como ejemplos, Momo muestra vicios que son plagas en la sociedad de su tiempo: hipocresía, presunción, avaricia, ingratitud, falsedad. En opinión de este gracioso-moralista lo que más teme el hombre es enfrentarse, conocer y reconocer la amarga lección del desengaño.¹³

Luego Momo describe el camino que conduce al Desengaño, utilizando el lugar común de la visión alegórica de dos caminos o sendas presente, entre otros, en el *Sueño del infierno* de Quevedo. Diamante la modifica mencionando sólo una senda o vereda que representa las distintas fases de la vida humana, empezando por la imagen alegre de una florida primavera, pasando por la imagen-metáfora de unos mustios alhelíes para llegar, al fin, a la vereda llena de espinas y de cambrones que para el cuerdo se convierten en flores.

Las consideraciones sobre el desengaño las continúa, ya en la IIª jornada, Alfeo en la casa de este personaje representado por un viejo venerable. Esta casa es un 'retrete de espejos fingidos o naturales'.¹⁴ Estos espejos, como lo explica el mismo autor, son el emblema del desengaño. Representan, con su visión a primera vista deformadora, al hombre tal

como es en realidad y no como cree o le parece que es. Surge el problema barroco del engaño de los sentidos, de la desconfianza en su testimonio, así como la tónica o posición de la razón y la ciega pasión.

En este breve repaso a los problemas, temas y motivos de las zarzuelas de Diamante cabe señalar también lo que se ha dado en llamar 'problemática segismundiana', o sea, temas y motivos agrupados en torno a un núcleo básico de la dialéctica libertad-destino que integran temas tales como los del hado, de la fortuna y el libre albedrío.¹⁵

En *Lides de amor y desdén* se alude a la 'ojeriza del hado' en el caso de dos protagonistas-caballeros troyanos, la falta de libertad, la vida en la soledad de la naturaleza, añadiendo el autor la simbólica descripción de un caballo desbocado.¹⁶

En *Alfeo y Aretusa* una situación 'segismundiana' aparece al comienzo de la obra, cuando Alfeo se ve apartado del mundo, viviendo en una gruta para evitar el cumplimiento del hado. Sin embargo, no está privado del libre albedrío, de él mismo depende la elección entre las posibilidades que se le ofrecen en la vida. El concepto del hado está aquí presentado según la clásica definición calderoniana de *La vida es sueño* donde, recordémoslo, Basilio reconoce que:

[...] el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío.¹⁷

Señalemos también, al fin, aunque aparezca sólo velada y alegóricamente aludida, la problemática política de esta obrita primeriza y de circunstancias que es *Triunfo de la Paz y el Tiempo* donde el amor de los jóvenes: la infanta española y el rey francés, patrocinados por estas figuras alegóricas, vence y supera a la Discordia: el interminable conflicto bélico entre dos superpotencias europeas de la época.

Para completar nuestro breve estudio del teatro zarzuelístico de Diamante, cabe dedicar unas palabras a la realización escénica de las obras comentadas.

Hay que decir en seguida que las obras más espectaculares dentro de la variante cortesana del teatro áureo eran las grandes 'comedias-fiestas' de tres jornadas, representadas normalmente en el gran teatro del Coliseo del Buen Retiro, el más moderno y el más amplio de todos los existentes en la Península Ibérica en la época que nos interesa.¹⁸ Las zarzuelas, un género menor, se representaban habitualmente en unas salas no preparadas para grandes espectáculos tales como el teatro de la Zarzuela o el Salón Dorado del Alcázar. Tal era también el caso de las zarzuelas estudiadas en este trabajo. La cantidad y variedad de recursos escénicos quedan por ende reducidas tanto en lo que a decorados como a tramoyas y efectos especiales se refiere.

Por el número de decorados destaca la pieza cuyo contenido problemático y temático resulta el más pobre, o sea, *Triunfo de la Paz y el Tiempo*, con la cual Diamante inaugura su carrera de autor de zarzuelas. En una sola jornada se utilizan cinco decorados diferentes: bosque con la ribera del Manzanares, un interior con retrete, una gruta, la fragua de Vulcano y la 'casa' del sueño, es decir la mansión de Morfeo.¹⁹

Las tres zarzuelas restantes ofrecen en sus dos jornadas cada una cuatro decorados distintos. Predomina el decorado exterior de bosque, utilizado en todas las zarzuelas comentadas; el decorado de palacio, en cambio, lo encontramos, con variantes, e.g. la 'casa'-palacio de Venus o el del Escarmiento en *Júpiter y Semele* y *Lides de amor y desdén*. La fragua de Vulcano se repite en *Lides [...]*, mientras que *Alfeo y Aretusa* ofrece la novedad de un decorado marino y el de templo en dos variantes: el de Venus y el de Júpiter.

Las mutaciones-cambios de decorado son poco frecuentes, tampoco abundan tramoyas o efectos especiales. En *Triunfo de la Paz y el Tiempo*, la ninfa Iris baja en un arco, en *Júpiter y Semele* Venus desciende de un trono, lo mismo que Júpiter, pero éste lo hace en el aire en un vistoso carro de fuego. En *Lides [...]*, aparece una nube con Astrea y en *Alfeo y Aretusa* el espectador pudo ver una fuente de Aretusa, un carro aéreo de Iris, una estrella y unas tramoyas no especificadas transportando en el aire a Diana, Venus y Cupido. En cuanto a efectos especiales cabe mencionar el más frecuente: el lumínico que consistía en un oscurecerse todo el teatro para luego aclararse y el auditivo de truenos y terremotos, acompañados de los lumínicos de relámpagos, integrándose todos en el efecto global de tempestad (*Júpiter y Semele*, *Lides [...]*, *Alfeo y Aretusa*).

Desde el punto de vista musical conviene destacar la importancia que le da Diamante a su colaboración con los mejores compositores cortesanos de la época (José Marín, Juan Hidalgo o Cristóbal Galán) y la considerable, cada vez más creciente, participación de la música, tanto instrumental como vocal, en el conjunto de la obra constituyendo su parte integrante.²⁰

En todas las zarzuelas estudiadas hay solos, dúos, cuatros, a veces ochos, y coros que además de cantar, bailan, desempeñando así una función coreográfica. Se menciona más de una vez la manera de cantar propia de la ópera italiana e importada a España que es el 'estilo' o tono 'recitativo'. En el caso de *Alfeo y Aretusa* la mitad de la obra es cantada y, cosa más bien rara en cuanto a la música teatral del siglo XVII español se refiere, se han conservado fragmentos de la partitura.²¹

La música refuerza, potencia el elemento lírico. Sirve para expresar el poder avasallador del amor. A los solistas les acompañan coros que con estribillos, cantados a parte o con solistas, puntualizan la expresión de la pasión amorosa. La función de estos coros es también la de exteriorizar la dualidad o la oposición de los afectos contrarios: los del amor y el desdén.

Al llegar al final de este trabajo, se imponen unas conclusiones. Al estudiar el teatro de Diamante en su variante zarzuelística, representado tanto en la corte de Felipe IV como la de Carlos II, nos hemos podido dar cuenta de sus principales características. Es un teatro que junto a los intentos de introspección psicológica de la naturaleza humana, centrados en el sentimiento del amor, plantea una serie de cuestiones trascendentales que conciernen sobre todo al individuo y su problemática vital, existencial. Surge, sobre todo en la obra maestra del teatro cortesano de nuestro autor *Alfeo y Aretusa*, el problema filosófico-teológico de la libertad-destino, el tema ético-moral de ‘vencerse a sí mismo’ y el fundamental para el hombre barroco español problema del desengaño.

Teniendo en cuenta la eficacia de la transmisión de los contenidos líricos, político-ideológicos o ético-morales, Diamante echa mano del recurso a la escenografía y la música. Combinando estos elementos, integrándolos en un conjunto, intenta realizar, tras su maestro Calderón, el ideal de un teatro total, tanto ideológica como estéticamente, en la corte española de la segunda mitad del Siglo de Oro.

NOTAS

- ¹ Emilio Cotarelo y Mori, ‘Don Juan Bautista Diamante y sus comedias’, en *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), 272–97 y 454–97 (p.497).
- ² Cf. Edward M. Wilson y Duncan Moir, *Historia de la literatura española*, III, *Siglo de Oro: teatro, 1492–1700*, Colección Letras e Ideas, 6ª edn. (Barcelona: Ariel, 1985), pp.232–33.
- ³ Para las fechas de las representaciones de las zarzuelas estudiadas, véanse Cotarelo y Mori, ‘Don Juan Bautista Diamante’, pp.455, 471, 473 y 485; y John E. Varey, y Norman D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid, 1603–1709: Repertorio y estudio bibliográfico* (London: Tamesis, 1989), pp.53, 141 y 232.
- ⁴ Sobre el conjunto de festejos y planes relacionados con la mencionada boda y la firma del Tratado de Pirineos, véase Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (New York: Clarendon, 1993), pp.205–18.
- ⁵ Para los personajes del teatro cortesano español a fines del s.XVII, véase Kazimierz Sabik, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro, 1670–1700* (Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos de la Universidad de Varsovia, 1994), pp.169–84. Para esta zarzuela utilizamos el texto publicado en *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante [...], primera parte* (Madrid, 1670), fols.89–112.
- ⁶ *Lides de amor y desdén*, en *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante, [...], segunda parte*, (Madrid, 1674), fols.1–38.
- ⁷ Sobre esta obra, véase Sabik, ‘El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo XVII, 1614–1636’, en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas*

- del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2 vols (Frankfurt am Main: Vervuert, 1989), pp.603-04.
- ⁸ *Alfeo y Aretusa en Diamante*, [...], segunda parte, fols.7-39. Esta zarzuela se estrenó en la boda de Iñigo Melchor Fernández de Velasco, octavo condestable de Castilla, en 1672. Véase Cotarelo y Mori, 'Don Juan Bautista Diamante', pp.455-56.
- ⁹ Véase Sabik, *El teatro de corte* [...], 1670-1700, pp.71-99 y 162-63.
- ¹⁰ Tal como lo señala Robert ter Horst para el teatro mitológico calderoniano en *Calderón: The Secular Plays* (Lexington, Kentucky: Lexington University Press, 1982), p.5.
- ¹¹ Véase A. Valbuena Briones, 'Los tópicos de Séneca en el teatro de Calderón', en *Calderón y la comedia nueva*, Colección Austral, 1626 (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), pp.60-75.
- ¹² *Diamante* [...], primera parte, fols.100 r - 103 v.
- ¹³ *Diamante*, [...], segunda parte, fols.17 v - 18 r.
- ¹⁴ *Ibid.*, fol.25 v.
- ¹⁵ Véase Ma. Pilar González Velasco, *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989).
- ¹⁶ *Diamante*, [...], segunda parte, fols.24 v - 29 v.
- ¹⁷ *Pedro Calderón de la Barca: Obras completas*, edición de Angel Valbuena Briones, 3 vols (Madrid: Aguilar, 1969), II, *Dramas*, p.508 b.
- ¹⁸ Sobre las salas teatrales, la escenografía y la tramoya en el teatro cortesano español en la segunda mitad del siglo XVII, véase Sabik, *El teatro de corte* [...], 1670-1700, pp.191-265.
- ¹⁹ Para la descripción y la tipología de los decorados en el teatro cortesano del período que nos ocupa, véase *Ibid.*.
- ²⁰ Véanse Becker, D., 'El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII', en *Actas del IX Congreso de la AIH*, pp.353-64; y Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934), pp.43-72. Sobre los compositores cortesanos de la IIa mitad del siglo XVII en España, véase Stein, *Songs of Mortals*, pp.298-331.
- ²¹ Véanse Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela*, p.62; y Stein, *Songs of Mortals*, p.315.