Música y mitología en fiesta palaciega peruana: la primera zarzuela de Lorenzo de las Llamosas

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University, Pomona

El nombre de Lorenzo de las Llamosas siempre se reconoce en la literatura colonial por sus octavas reales en la *Fama y obras póstumas del Fénix de México*, de 1700. Tal contribución al tomo III de las obras de sor Juana, editado por el compatriota limeño de Llamosas, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, "Capellán de Honor de su Magestad"[1] sin duda se debe al destacado reconocimiento que el peruano Llamosas había logrado en la corte madrileña con sus dos fiestas palaciegas, montadas y publicadas en 1992 y 1998.[2] Estas

[1] En la página del título de la *FAMA, Y OBRAS POSTHUMAS DEL FENIX DE MEXICO, DEZIMA MUSA POETISA AMERICANA, SOR JUANA INES DE LA CRUZ* (1ª ed. 1700; Imprenta de Antonio Gonçalez de Reyes, Madrid, 1714), el editor se anuncia además como: "Protonotario Juez Apostólico por su Santidad, Theólogo, Examinador de la Nunciatura de España, [y] Prebendado de la Santa Iglesia Metropolitana de México".

[2] La portada completa de la edición de *Amor, industria y poder* de 1692 versa así: *AMOR, INDVSTRIA, Y PODER: FIESTA REAL; REPRESENTADA, Y CANTADA, QVE SE HIZO AL FELIZ CUMPLIMIENTO DE AÑOS DEL REY NVUESTRO SEÑOR CARLOS II, QVE DIOS GUARDE, EL DIA SEIS DE NOVIEMBRE, DESTE AÑO DE SEISCIENTOS Y NOVENTA Y DOS, EXECVTOSE EN DOS IORNADAS CON LAS DOS COMPAÑIAS, EN EL REAL COLISEO DE BVUEN RETIRO. DE ORDEN DEL EXCEmo SEÑOR CONDESTABLE DE Castilla, mayordomo Mayor de su Magestad, su Gentil-Hombre de Camara, y de los Consejos de Estado, y Guerra, &c. ESCRIVIALA CON LOA D. LORENZO DE LAS LLAMOSAS. EN MADRID: Año de 1692.* La

han recibido poquísima atención crítica dentro del período también poco estudiado del teatro postcalderoniano en el reinado de Carlos II.[3] Pero aún en mayor olvido permanecía su zarzuela *También se vengan los dioses* —en manuscrito y hasta hace poco, impresa sólo en parte—[4] con dedicatoria a los virreyes del

---

portada completa de la edición de *Destinos vencen finezas* de 1698 versa así: *COMEDIA DESTINOS VENCEN FINEZAS. FIESTA REAL QVE SE REPRESENTO, en celebracion de los felizes años de su Mag. (que Dios guarde) el dia seis de Noviembre deste presente año. EXECVTOSE EN EL REAL SALON DE PALACIO, de orden del muy Ilustre señor Marquès de Laconi, Gentil Hobre de Camara de su Mag. su Mayordomo mas antiguo [sic], y de su Consejo en el Supremo, y Real de Aragon [sic]. POR CVUYA MANO LA CONSAGRA A LA AVGVSTISSIMA REYNA NESTRA [sic] señora Doña Mariana de Babiera. DON LORENZO DE LAS LLAMOSAS SV AVTOR, teniendo la gran honra de assistir, de orden del Rey nuestro señor, al dicho señor Marquès en la Comission de los Festexos de su Mag. PUSO LA MUSICA DE ELLA. D. JVUAN DE NAVAS, DVULCISSIMO ORFEO DE ESTE SIGLO, representòse con las dos Compañias de esta Imperial Villa, y con las demàs partes sobre salientes [sic], que se hallaron en ella. Conlicencia [sic]: En Madrid, por Francisco Sanz, Impressor del Reyno, y Portero de Camara de su Mag. Año de 1698.* Agradezco fotocopias de ambos textos a Miguel Zugasti quien ha editado el baile entremesil de *Destinos vencen finezas*: "Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)", en I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido (eds.), *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Pontificia Universidad Católica del Perú-Universidad de Navarra-GRISO, Lima-Pamplona, 1999, pp. 399-437.

[3] Específicamente sobre la última fiesta de Llamosas, véase: Rina Walthaus, "Dido en el teatro español de fines del siglo XVII: *Destinos vencen finezas* y finezas vencen destinos", en *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 3 tomos, ed. de J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos* 8.2, Amsterdam-Atlanta, 1989, T. 2 *Dramaturgos y géneros de las prostrimería*, pp. 369-81; y la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99), *Revista de Musicología*, 18 (1995), 113-143; para algunas referencias a Llamosas, Danièle Becker en "El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela", *El teatro español a fines del siglo XVII*, t. 2, *Dramaturgos y géneros..., op. cit.* Juan José Carreras, "«Conducir a Madrid estos moldes»: Producción, dramaturgia y recepción", pp. 409-434; para otro ensayo muy informativo aunque no incluye a Llamosas, véase Kazimierz Sabik, "El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II", *El teatro español a fines del siglo XVII, op. cit.*, t. 3, *Representaciones y fiestas*, pp. 775-791. Otra colección de estudios muy valiosa sobre el teatro durante el reinado de Carlos II es *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, ed. de J. A. Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno, Ayuntamiento de Aviles, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1994.

[4] Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14842. Después del título, la portada manuscrita dice "fyesta zarzuela con loa y saynete". Hasta muy recientemente la unica edición de este manuscrito ha sido la muy defectuosa de Rubén Vargas Ugarte que aparece cercenada y sin anotación alguna en *Obras de don Lorenzo de las Llamosas*, Clásicos Peruanos, Lima, 1950, tomo 3; sin especificar sus recortes arbitrarios, Vargas Ugarte justifica su procedimiento en la "Introducción", p. xv: "Llamosas hizo hablar demasiado a sus personajes, alargando sin necesidad el diálogo, razón por la cual hemos cercenado en ocasiones el texto y suprimido algunas intervenciones superfluas". Miguel Zugasti ha publicado la

Perú, Condes de la Monclova, fechada en Lima a 19 de diciembre de 1689, con *Loa* celebratoria del reciente nacimiento de su cuarto hijo, y sainete entre las dos jornadas.

Así pues, superficialmente conocido, el festejo limeño de Llamosas además se desprecia debido a la incomprensión crítica del teatro barroco hispanoamericano, como ya he trazado en estudios anteriores.[5] Todavía en la segunda mitad del siglo XX los historiadores más renombrados del teatro hispanoamericano desdeñan la producción teatral del Barroco en América como despliegue de ostentosidad superflua y de alabanza política servilista. Sin comprender la complejidad cultural del teatro palaciego español del siglo XVII, los estudiosos de la literatura colonial generalmente expresan desdén por su traslado a América, siguiendo la pauta de la censura neoclásica afrancesada que persiste aún en el realismo decimonónico de Menéndez y Pelayo. Para reiterar mi refutación a tal crítica y proceder con el enfoque en aspectos notables de *También se vengan los dioses*, baste aseverar: 1) que ejemplifica la estética barroca de desbordante entrelace de todas las artes con énfasis auditivo en la música; y 2) que el florecimiento de tan rica estética responde al patrocinio esencial del poder con adulatorias analogías mitológicas.

Acertadamente observa Arrom que *También se vengan los dioses* "refleja la importancia que [...] habían cobrado la música, el baile y el canto, así como el mayor atuendo y complejidad de los elementos escenográficos".[6] En el manus-

---

Loa con algunas fallas textuales y de interpretación escenográfica ("Un texto virreinal inédito: *Loa* para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas", en Kurt Spang (coord.), *Unum et diversum: Estudios en honor de Ángel Raimundo Fernández González*, EUNSA, Pamplona, 1997, pp. 553-589) y también el sainete *El astrólogo* ("Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas", *op. cit.*, pp. 417-425). Otra edición más reciente con escasísimo aparato crítico: *Obra completa y apéndice*, introducción, texto y notas por César A. Debarbieri, Lima, 2000. Edición del autor que consta de 30 ejemplares.

[5] "Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)", *La cultura en la América virreinal: Concurrencias y diferencias*, ed. J. Pascual Buxó, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 317-26; "La teatralidad de las fiestas barrocas del peruano Lorenzo de las Llamosas", *El escritor y la escena VI*, ed. de Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 135-147; "Reivindicación de la *Loa* a *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas, una joya teatral virreinal", *La producción simbólica en la América colonial*, ed. de J. Pascual Buxó, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 333-356.

[6] José Juan Arrom, *El teatro hispanoamericano en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956, pp. 148-149.

crito de Llamosas efectivamente abundan las acotaciones para tramoyas que construyen escenas visualmente impresionantes, de acuerdo con la escenotecnia de origen italiano que lleva más de siglo y medio en desarrollo.[7] La lectura de *También se vengan los dioses* revela un texto teatral espectacular, a manera de las producciones del coliseo del Buen Retiro que pretenden destacar la capacidad del poderoso patrocinador para posibilitar, en montajes tan artificiosos, la creación de una bellísima realidad. No obstante la problemática posibilidad del montaje de este texto teatral de Llamosas en Lima en diciembre de 1689, debido a los estragos del terremoto de 1687 de los cuales el mismo nuevo virrey se queja con el rey,[8] del manuscrito se desprende un proyecto escenográfico de fastuosa visualización y desbordante musicalidad. La música venía ya formando parte importantísima del teatro palaciego,[9] que además es esencialmente mitológico.

Con la representación de dioses de la Antigüedad pagana —por tradición evemerista que el medioevo hereda de los primeros apologistas cristianos y que el renacimiento reafirma—[10] los argumentos mitológicos del teatro barroco pretenden reflejar o aludir también elogiosamente a los destinatarios poderosos, elevándolos a nivel suprahumano.[11] De tal manera que, como afirmé años atrás, "Por influencia italiana, los dioses paganos llegan a constituir los signos icónicos

---

[7] Véase en la introducción general de Margaret R. Greer a su edición de *La estatua de Prometeo*, Edition Reichenberger, Kassel, 1986, "Scenery and Stage Effects," pp. 5-10, y *The Play of Power*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1991, pp. 12-15; además, Ma. Alicia Amadei-Pulice, "El valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco," en *Calderón y el Barroco*, John Benjamins, Philadelphia (Purdue University Monographs in Romance Languages 31), 1990, pp. 109-167; Rafael Maestre, "Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcazar, el del palacio del Buen Retiro", en J. M. Díez Borque, *Espacios teatrales del barroco español. XIII jornadas de teatro clásico, Almagro 1990*, Edition Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 185-197, y la "Introducción" a su edición de *El Faetonte* de Calderón, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1996, pp. i-iv.

[8] Véanse mis estudios anteriores al respecto, "Festejos teatrales mitológicos de 1689...", *op. cit.*, pp. 323-324, y "La teatralidad de las fiestas barrocas...", *op. cit.*, pp. 144-145; "Reivindicación de la *Loa*...", p. 343, n. 23.

[9] Sobre la música en el teatro barroco, véase de Louise K. Stein, "La plática de los dioses" en edición de *La estatua de Prometeo* de M. R. Greer, *op. cit.*, pp. 13-92, y *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

[10] Jean Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. de Juan Aranzadi, Taurus, Madrid, 1983, pp. 19-20; Greer, *La estatua de Prometeo*, *op. cit.*, pp. 2-3 y *Play of Power*, *op. cit.*, p. 9.

[11] Sebastián Neumeister, *Mito clásico y ostentación: Los dramas clásicos de Calderón*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000; Marcella Trambaioli, "La funcionalidad panegírica de la mitología en las fiestas palaciegas de Calderón," *Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Napoli)/Sezione Romanza*, 37.1 (1995), 217-240.

del teatro palaciego".[12] Maria Grazia Profeti aclara que ya Lope mismo —siguiendo la pauta de montajes florentinos de fábulas mitológicas cantadas para festejos palaciegos— enlaza el pasado clásico-pastoril con el presente dinástico-arcádico en el *Prólogo* a su "Égloga pastoral" *La selva sin amor*, la primera opera española, de 1627.[13] No vuelve haber en España montaje teatral totalmente cantado el resto del siglo XVII aparte de los textos de Calderón *La púrpura de la rosa* en enero de 1660[14] y *Celos aun del aire matan* en diciembre del mismo año.[15] Pero la ópera evidentemente no tiene éxito[16] y con más gusto, pues, se reciben las producciones pastoriles-mitológicas semicantadas, de tradición musical tanto española como italiana —unas más extensas, de argumento más dramático en tres jornadas y otras más breves de menor nivel dramático en dos jornadas. Estas se llegan a llamar zarzuelas por el palacete para el cual Calderón concibe la primera, *El laurel de Apolo* donde introduce en la *Loa* un personaje Zarzuela que define su contextura.[17] Muy acertadamente Louise Stein ha explicado la zarzuela como pieza de enmarañado asunto mitológico-pastoril que evade la exigente complejidad dramática de las comedias mitológicas (de tres jornadas) y se acompaña con un hibridismo musical antioperístico, es decir, de consciente distinción de la teoría de la ópera italiana.[18]

---

[12] "Revisión semiótica del drama mitológico calderoniano", *Bulletin of the Comediantes*, 39 (1987), p. 275.

[13] "Introduzione" a su edición de Lope de Vega, *La selva sin amor*, Alinea Editrice, Firenze, 1999, p. 29.

[14] Véase la edición de Don Cruickshank, Angeles Cardona y Martin Cunningham, Ed. Reichenberg, Kassel, 1990; además, mi ensayo "Decorados y proyección espacial en la primera ópera calderoniana: *La púrpura de la rosa*", en *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. de J. Ma. Ruano de la Haza. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 233-253.

[15] Véase la edición bilingüe de Matthew D. Stroud, Trinity Univ. Press, San Antonio, Texas, 1981.

[16] Stroud (*ibid.*, p. 23), señala que *Celos aun del aire matan*, no se vuelve a montar en territorio español, sino en Lima (1708) y en la Ciudad de México en 1728, y agreguemos, que además mucho más recientemente a fines del siglo XX en febrero de 1981 en San Antonio, Texas, y en octubre de 2000 en Madrid. Si *La purpura* se repite en distintas ocasiones sería, como Cruickshank observa (*op. cit.*), por su conexion celebratoria de alianza franco-hispana. Como lo he indicado (art. cit., pp. 251-252), "Si Calderón no continúa la musicalización total de sus dramas mitológicos, habrá sido por las mayores exigencias artísticas económicas que significaba imponer una tradición operística en contra de «la colera española» (*Loa* para *La púrpura de la rosa*, v. 430)".

[17] Para ésta y definiciones de otros dramaturgos de la zarzuela, véase mi estudio "Reinvidicación", *op. cit.*, pp. 340-342.

[18] "«Este nada dichoso género», la zarzuela y sus convenciones", en Ma. Antonia Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997, pp. 195-97; y "Zarzuelas and Other Short Musical Plays for the Court, 1650-1690", en *Song of Mortals*, *op. cit.*, p. 296; véase además de E.

Al apegarse al género de la zarzuela, Llamosas se inserta entonces en la vigente boga española de teatro musical de dos jornadas donde dioses grecorromanos, pastores y ninfas se entrecruzan cantando y danzando en una naturaleza idílica, con el lógico propósito de festejar al destinatario poderoso. En diciembre de 1689, fecha que lleva el manuscrito de *También se vengan los dioses*, Llamosas —todavía antes de salir del Perú con el exvirrey Duque de la Palata para España— se muestra gran conocedor de este tipo de teatro que impera en la corte de Carlos II. Ofrecido a los virreyes, Condes de la Monclova, con motivo del reciente nacimiento de su cuarto hijo, según indican la Dedicatoria y la *Loa*, el festejo de Llamosas, se amolda al patrón palaciego imperante de contextura musical y asunto mitológico, anunciado en el título mismo en la primera página del manuscrito, "También se vengan los dioses / Fiesta-zarzuela".

Ya desde la *Loa* con casi 50% de los versos cantados, Llamosas marca la prioridad de la música para su espectáculo mitológico-pastoril. Aún antes de aparecer "por arriba" Veneración para correr la cortina, se escucha "dentro" un coro que proclama la grandeza de los virreyes y su recién nacido vástago como "la luz mas brillante / el astro más nuevo" (vv. 1-2).[19] De esta manera, la primerísima expresión del montaje es el canto que introduce el espectáculo. La luminosidad del escenario que este coro inicial anuncia se destaca igualmente en el canto de Veneración a la vez que corre la cortina:

> Este día en cuyas horas
> duplicado el lucimiento
> con equivocados soles
> se confunden los reflejos
> (vv. 5-8)

Tanto "la Música de el Coro" inicial como estos primeros versos cantados de Veneración exaltan la grandeza de la familia virreinal con referencia a la "más brillante luz" y "duplicado [...] lucimiento" —que lógicamente se visualizaría en un escenario de deslumbrante iluminación— de ahí "los equivocados soles" (v. 3) que implicarían enorme costo de cera para el montaje. La "música de el coro" y el canto de Veneración introducen así la dimensión escenográfica en que se apoya visualmente su alabanza retórica-lírica: la luminosidad del escenario.

Cotarelo y Mori, "La zarzuela en el siglo XVII," en su *Historia de la zarzuela*, Tipografía de archivos, Madrid, 1934, t. 1, pp. 43-72.

[19] Cito los versos por la edición en que prepara Miguel Zugasti con modesta colaboración mía.

Al descubrirse, este espacio queda a su vez dotado de sublimidad por el acompañamiento musical que dispone sonoramente al público a presenciar una fantasía de sugerencia suprahumana en vez de corte realista. De hecho, el canto de Veneración continúa identificando el escenario iluminado como espacio semisagrado para la alabanza de deidades —el "nuevo sacro Cupido, [...] la más pura Venus [y] el mejor Marte" (vv. 17-19)— que corresponden a los condes de la Monclova y al hijo recién nacido en Lima. El canto, con acompañamiento de instrumentos no documentados, introduce así (a nivel retórico) a los dioses que apuntan elogiosamente a los espectadores homenajeados. Este elogio mitológico verbal, sin embargo, va a producir, con la próxima aparición en la *Loa* misma del personaje Marte y de Venus y Cupido en la zarzuela, una discordancia que la lectura cuidadosa del texto hace evidente, aunque probablemente no tanto el montaje de impacto visual. Admirable como conocedor del teatro cortesano desde la lejana Lima, por otro lado Llamosas muestra el dramaturgo principiante que es. No le resulta fácil pues, enfrentarse con un complejo esquema dramático mezclando personajes netamente alegóricos con otros mitológicos que resultan tan sólo emblemáticos de cualidades o virtudes —todos envueltos en la aureola auditiva de música cantada y en el planteamiento escénico de mutaciones impresionantes.

Música y mitología en la retórica se complementan así desde un principio en la *Loa* de Llamosas mediante Veneración, el primero de esos personajes alegóricos que para 1689 han llegado a caracterizar el género de la loa palaciega, desarrollado por Calderón a partir de *El laurel de Apolo* de 1658. En sus loas, privan la alegoría y la música; pero los personajes mitológicos y las mutaciones, Calderón los reserva para la comedia en sí. Sor Juana, en sus nueve loas de *Inundación castálida* (1689), así como en las tres del *Tomo segundo* (1692), demuestra diestro conocimiento de este género semimusical alegórico. Pero elogia a sus poderosos patrocinadores no sólo con alusiones a dioses paganos sino también con personajes que los representan así como con personajes alegóricos que escenifican un breve debate resuelto en una alabanza final.[20] Sor Juana, sin embargo, no demuestra la afición de Llamosas por el espectáculo de tramoyas y mutaciones. Por otro lado, en el teatro de sor Juana se observa una simetría escénica calderoniana de salidas y entradas de personajes alegóricos (cantando y/o danzando)

[20] Véase *Inundación Castálida*, ed. de G. Sabat de Rivers, Castalia, Madrid, pp. 47-54; sobre la *Loa a los años del virrey*, véase mi estudio: "Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana: la primera ópera americana ¿en la Nueva España?" *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, vol. 1 de *Colección Conmemorativa del Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos*, 4 vols., ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 137-152.

de mucha mayor precisión teatral que en esta primera *Loa* de Llamosas. Para ambos, sin duda, habrá sido antecedente muy importante el teatro de Salazar y Torres.[21] Dada su formación americana, su exitosa experiencia teatral en la corte madrileña resultaría muy alentadora para artistas criollos apegados al poder como la monja novohispana en la Imperial Ciudad de Mexico y el peruano Llamosas —primero en Lima, la Ciudad de los Reyes, y después en Madrid.

En la Loa a *También se vengan los dioses*, de hecho, la influencia de Salazar y Torres se nota en los dos personajes alegóricos que, representando estas ciudades, capitales de los dos virreinatos, con su disputa cantada van a generar la aparición de los personajes mitológicos. Su debate lírico sobre prioridad en la alabanza se justifica en que los Condes de la Monclova habían estado en Mexico de 1686 a 1689 donde fue concebido el vástago recién nacido en Lima, su cuarto hijo.[22]

---

[21] Véase sobre Salazar y Torres, la "Introducción" en la edición de Thomas A. O'Connor de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1994, pp. xi-xiv, y Kazimierz Sabik, *op. cit.*, pp. 778-781; G. Sabat de Rivers, en su edición de *Inundación Castálida*, Castalia, Madrid, p. 51, n. 44, señala (sin dar páginas) que la influencia de Salazar y Torres sobre sor Juana la apunta ya J. M. Cossío en "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1952.

[22] Antonio de Robles, en su *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. A. Castro Leal, Porrúa, México, 1946, t. 2, señala, para el viernes, 20 de septiembre de 1686, la noticia del nombramiento del Conde de la Monclova como nuevo virrey para la Nueva España (p. 125); para el 16 de noviembre, observa que "tomó posesión en el acuerdo el virrey, conde de la Monclova (p. 129) y que "entró el virrey nuevo [...] en público" en la Ciudad de Mexico el sábado, 30 de noviembre del mismo año (p. 130). Casi dos años después, el 25 de agosto de 1688, Robles observa la noticia de que ha sido "promovido al Perú" (p. 162). Su virreinato concluye oficialmente el 20 de noviembre de 1688 cuando, según Robles, toma posesión el virrey, conde de Galve en el real acuerdo" (p. 167). La residencia del conde de la Monclova se publica el martes 23 de noviembre (Robles, p. 167), pero no "se publica libre de todos cargos" hasta el domingo 6 de febrero de 1689 (p. 175). Para el 11 de enero de 1689 cuando Robles (p. 174) dice "fueron los años del virrey, conde de Galve: [y que] tuvo comedia en palacio", la *Loa* de sor Juana para la ocasión, publicada con *Amor es mas laberinto*, apunta a la presencia de los condes de la Monclova y sus tres hijos José, Antonio y Josefa (*Obras completas de Sor Juana Ines de la Cruz*, t. 4 *Comedias, sainetes y prosa* [1957], ed. A. G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 204-205; véase mi "Reivindicación", *op. cit.*, p. 345). El conde de la Monclova escribe carta al rey, fechada a 15 de marzo de 1689, acusando recibo del título de Virrey del Perú y anuncia su salida para Acapulco, en *Virreinato peruano, documentos para su historia; Coleccion de cartas de virreyes: Conde de la Monclova*, t. 1 (1689-1694), ed. de M. Moreyra y Paz-Soldán y G. Cespedes del Castillo, Instituto Histórico del Perú, Lima, 1954, pp. 1-2. Sale de la Ciudad de México con su familia el lunes, 18 de abril de 1689 (Robles, p. 180). En su carta al rey, fechada a 10 de mayo en Acapulco, el conde de la Monclova dice que "me hallo dispuesto para hazerme a la vela mañana, si el tiempo no lo embaraza" (Moreyra y Paz-Soldán y G. Cespedes del Castillo, *op. cit.*, p. 11). Dice Robles (p. 182) el 20 de mayo que "hubo nueva de que salió de Acapulco el conde de la Monclova a 11 de

Pero con la representación alegórica de las capitales de los virreinatos americanos, Llamosas otra vez se muestra conocedor de la boga teatral. La escenificación de ciudades, naciones o continentes alegóricos proviene del codigo festivo paneuropeo que Calderón traslada a los escenarios en su *Loa* a *El laurel de Apolo* así como en sus loas y autos sacramentales.[23] Salazar y Torres sigue el ejemplo calderoniano en sus loas a *Elegir al enemigo* y *El encanto es la hermosua*.[24]

En la *Loa* llamosiana, el descenso de Lima y México al escenario, cantando, sentadas sobre sus respectivos tronos emblemáticos —"entre las dos columnas con el «Non plus ultra»" aquélla y "sobre una águila" ésta— inicia un debate que genera la aparición de otros personajes alegóricos-mitológicos. Razón, para resolver el debate de las dos capitales virreinales, dirige con su canto la primera mutación del escenario. Se abre en el punto de perspectiva el telón que cubre el espacio del vestuario para revelar un jardín con el trono de Natalicio entre Fama y Fortuna;[25] y "juntamente en lo que durare el verso cantado bajarán Marte,

---

mayo". En su carta al rey, fechada a 28 de septiembre de 1689, especifica haber hecho su entrada pública a Lima el 15 de agosto (p. 13).

[23] Véase el estudio de M. Zugasti, "La alegoría de América en el teatro barroco español hasta Calderón de la Barca", en *América y el teatro español del Siglo de Oro, II Congreso iberoamericano de teatro: America y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre de 1996)*, ed. de Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, Universidad de Cadiz, 1998, pp. 449-469; además mis estudios "El código festivo renacentista-barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: Des/re/construcción del mundo europeo", *El escritor y la escena II. Actas [selectas] del II Congreso de la AITENSO*, ed. de Ysla Campbell. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 75-87; "La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus ultra*", *RILCE* (Univ. de Pamplona; núm. monográfico sobre Calderón), 12.2 (1996), 281-300; "Las cuatro partes del mundo en autos y loas de Calderón —*La semilla y la cizaña* y el cuarteto cultural", *Criticón*, 73 (1998), pp. 143-56; además de próxima publicación en volumen editado por Ingrid Simson, mi trabajo "Ausencia y presencia de América en las fiestas cortesanas de Calderón", presentado en el congreso de hispanistas alemanes en Leipzig, marzo de 2001.

[24] Véase, de Salazar y Torres, las cuatro partes del mundo al lado de los cuartetos de los elementos y las estaciones en las *Loa* a *Elegir al enemigo* en *La teatralidad criolla del siglo XVII*, vol. 8 de *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, ed. de Humberto Maldonado, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 75-81; y los personajes alegóricos Alemania y España en la *Loa* a *El encanto es la hermosura, op. cit*, pp. 1-8; que las personificaciones de Lima y México de Llamosas están de moda en el teatro se comprueba además por el montaje entre 1692 y 1693 de la *Loa* de Bances Candamo a su zarzuela *Como se curan los celos* donde figuran España, Babilonia, Constantinopla, Persia, Siria, Roma y Egipto (véase la edición de I. Arellano, *Ottawa Hispanic Studies* 7, Ottawa/Navarra, 1991, pp. 17 y 101-112).

[25] En la *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Imprenta Real, Madrid, 1673, Baltasar de Vitoria dedica a Fortuna y a Fama los primeros dos capítulos del séptimo libro dedicado a "Dioses de menor cuantia", pp. 472-486.

Apolo, Júpiter y Minerva" (acotación entre vv. 149-150). Los dioses que, después de Fama y Fortuna, rinden su respectivo objeto emblemático a Natalicio a manera de pleitesía, divinizan o elevan el homenaje a un nivel máximo en la tradición cultural profana. Cada uno, pues, canta al hacer su ofrenda aunando música y mitología ya desde la pieza introductoria. El debate de prioridad entre Lima y México que lógicamente se resolverá a favor de la Ciudad de los Reyes, exaltando su importancia político-cultural, ofrece el pretexto retórico para personificar las cualidades del virrey en cada uno de los dioses.

Pero con la introducción de estos cuatro personajes mitológicos, el joven dramaturgo que por un lado se muestra conocedor del teatro cortesano en boga, por otro lado se muestra inexperto; pues deseoso de multiplicar la alabanza inicial mediante personajes mitológicos, produce una discordancia estética-dramática, dentro de la *Loa* misma así como con su enlace de prólogo a la zarzuela que sigue. La *Loa*, al principio, aclama al Conde de la Monclova como Marte, por la valentía guerrera, se supone, que de hecho caracteriza su carrera de destacado militar antes de ser nombrado virrey de la Nueva España.[26] Pero ahora el personaje Marte no representa al nuevo virrey del Perú pues deposita su escudo ante Natalicio como aporte de valor militar al recién nacido. Y Razón explica que los cuatro obsequios de cada uno de los dioses a Natalicio corresponden a cualidades que el virrey hereda a su hijo:

> Conozcáis que solamente
> habéis refrenado atentos
> vuestros obsequios primeros,
> pues del divino ascendiente
> noble virrey, conde excelso
> de quien recibe el origen
> ese sagrado lucero,
> son atributos gloriosos
> los que habéis ido ofreciendo.
> (vv. 228-39)

Ninguno de los dioses se asocia ya con los virreyes sino que el objeto emblemático de cada uno representa una virtud del Conde de la Monclova. Se da,

[26]En un "Esbozo biográfico", M. Moreyra y Paz-Soldán y G. Céspedes del Castillo, *op. cit.*, t. 3, (1699-1705), 1955, pp. vi-viii, trazan su impresionante carrera militar.

pues, una falta de lógica con la alabanza inicial que los aclama a él y a su consorte como Marte y Venus.

Más adelante Natalicio va a reconocer la prioridad de Lima por encima de México presentándole el escudo de Marte con una estrella o luz que Apolo le había obsequiado. La participación de Apolo en estas ofrendas también resulta en una discordancia que denota la falta de experiencia de Llamosas. Pues Apolo que en la *Loa*, precediendo a Marte, deposita una luz ante Natalicio como aporte de lucidez racional al recién nacido, en la zarzuela en sí encarna la ceguera de pasión incontrolable infundida por Cupido como venganza de Venus. E igualmente discordante resulta entonces la alabanza inicial de la virreina como "la mas pura Venus" (v. 18) ya que —por más pureza que un verso de Lima le atribuya ("Porque a este día no pueda / presidir incasta Venus" [v. 86])— el elogio se contradice con la diosa que preside la venganza de la zarzuela por razones que remiten a sus amores ilícitos con Marte. Y si al hijo recien nacido se le alaba como Cupido al principiar la *Loa*, en la zarzuela el hijo de Venus ejecuta la venganza de su madre. La alabanza de los virreyes y su bebé con nombres de dioses al principio de la *Loa* resulta entonces mal concebida con relación al argumento de la zarzuela.

En la lectura del texto llamosiano, resalta así una discordancia molesta entre *Loa* y zarzuela respecto a sus respectivas alusiones y personajes mitológicos, con lo cual cabe especular si ésta de hecho se monta después de la *Loa* que claramente celebra el nacimiento del hijo de los virreyes poco después de su llegada a Lima. Mientras que el asunto de la *Loa* fija su fecha de montaje a la de la dedicatoria, diciembre de 1689, no funciona para nada como preludio temático de la zarzuela. Los personajes Fama y Fortuna piden que "con una comedia hagamos / algún cortesano obsequio" y Razón contesta, "Sea muy enhorabuena, / que todas os ayudaremos" (vv. 326-329). Pero nadie da ni sugiere el título de la "comedia" que se da a continuación en el manuscrito, con el subtítulo "Comedia-zarzuela con sainete". Llamosas parece equivocar en este subtítulo los géneros, llamándole comedia al texto de dos jornadas que sigue probablemente debido a la complicada intriga de celos entre tres parejas que, bajo la tutela de los dioses, se buscan mutuamente por los campos de Arcadia, abatidos por confusión en torno a un nombre y un retrato. En las dos jornadas de la zarzuela, por otro lado, no hay absolutamente nada que apunte a su producción. Nada en el argumento de *También se vengan los dioses* ofrece pista extratextual alguna ni sugiere analogía alguna con la corte virreinal de Lima a finales de 1689. Cabe entonces preguntarse si la zarzuela de dos jornadas se habrá realizado en Lima

según sugiere el manuscrito que curiosamente Llamosas ni hace imprimir, ni llega a mencionar nunca jamás en pasajes autobiográficos.[27]

Así y todo, la *Loa* constituye un miniespectáculo alegórico-mitológico-musical donde aproximadamente la mitad de los versos se cantan. Comienza con un coro invisible como introducción para el primer personaje que también canta al correr la cortina. Y termina con todos los personajes cantando a la vez que ascienden los dioses, aparentando elevar a Natalicio. Con simetría lírica, la *Loa* concluye con el Coro invisible del principio que repetidas veces se ha vuelto a escuchar como Música. Ésta pone broche musical final aclamando en canto a Nacimiento y a los dioses. Música y mitología se complementan así para producir un espectáculo visual y auditivamente sublime que eleva a los destinatarios poderosos a un nivel suprahumano.

En el texto dramático-lírico que sigue a la *Loa*, desde el título con referencia a los dioses, resalta la mitología. Después, ya por la lista de "personas que hablan en la comedia," el espectador en potencia —ya sea al leer un programa del festejo, el manuscrito o alguna edición— puede reconocer nombres de personajes mitológicos que remiten a fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio.[28] Sobre todo los espectadores contemporáneos de Llamosas de nivel medianamente culto estaban acostumbrados a todo tipo de alusiones mitológicas no sólo por la literatura, música, pintura, y arquitectura en que se habían formado, sino por el complejo arte teatral mismo que había llegado a imperar a fines de siglo XVII, según hemos visto, con una riquísima dimensión musical-coreográfica-operática-escenográfica. Algunas de ésas alusiones constituían motivos repetidos en la pintura con distinto énfasis narrativo y técnicas progresivamente novedosas. La originalidad del tratamiento de esos mismos motivos en el teatro consiste en su adaptación o entrelace con inventiva dramática, ya que el final de la fábula resultaba archiconocido. Sin embargo, no es tal el caso de las deidades que se introducen con coros en la fiesta zarzuela de Llamosas —primero para Venus:

---

[27] En "Al que leyere" de su *Manifiesto apologético*, Frederic Leonard, París, 1705, Llamosas dice "Otro papel que para festejo de bien soberano asunto me mando escribir su Excelencia, queda en mi poder..." , cit. por M. Zugasti en "La literatura al servicio de la historia: el *Manifiesto apologético* (1692) de Lorenzo de las Llamosas al Duque de la Palata, virrey y mecenas", en *Edición e interpretación de textos andinos*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, p. 67.

[28] Ovidio. *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 1999.

Con luces y flores,
con galas y acentos,
rendid hoy amantes
obsequios a Venus.
(vv. 1-4)

y luego para Apolo:

Aplaudid de Apolo
la deidad sacra,
pues que todo lo alumbran
sus luces claras.
(vv. 444-447)

Estos coros plantean la rivalidad entre Venus y Apolo que denota la originalidad creativa de Llamosas en su selección del asunto mitológico mismo que la zarzuela ha de musicalizar. El conflicto entre Venus y Apolo se basa en una fábula que, sin duda conocida en su tiempo, no fue tratada en la literatura con la frecuencia de otras que por eso resultan mucho más familiares hasta hoy día.

Por el título *También se vengan los dioses*, los personajes en la lista de "personas que hablan en la comedia," Venus, Cupido y Apolo, de alguna manera se plantean de antemano en combate vengativo que despierta curiosidad sobre la trama. A principios del siglo XIX, incluso el especialista en literatura barroca no reconoce fácilmente la relación entre tales deidades, a pesar de que, según López Torrijos, "En Apolo tenemos una de las figuras favoritas de la iconografía artística desde tiempos primitivos. [; y que] El y Venus son, seguramente, los dioses más representados en toda la historia del arte..." [29] Aunque la oposición entre el luminoso dios racional de las artes y la voluptuosa diosa de la pasión carnal es más que comprensible, la venganza entre los famosísimos dioses no queda tan clara.

Pero el receptor culto contemporáneo de Llamosas recordaría por la pintura, si no tanto por la literatura, que Apolo había quedado expuesto a una venganza de Venus al haberla acusado con su marido Vulcano de relación ilícita con Marte —alusión que Venus prefiere no aclarar en el texto de Llamosas, después de oir el coro de Apolo:

[29] Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 293.

En ese vecino monte
un templo aleve se guarda
de Apolo, de cuyo aplauso
escucháis las consonancias,
Y no es bien que cuando vivo
de sus luces injuriada,
eco a sus voces respondan
los mármoles de mis aras.
Primero porque la ofensa
que debe a mi ardiente saña
de publicar que amoroso
el dios Marte [...] Pero basta
de recuerdos; no las iras
en la memoria contrahagan
la pena, que en el olvido
es menos, disimulada.
Mejores que en mis silencios
quede su culpa sellada,
pues me ahorraré de sentirla
todo el tiempo de callarla.
(vv. 452-71)

Como ingenioso dramaturgo, Llamosas evita tener que hacer a Venus relatar la ofensa que recibió de Apolo en el pasado con un pretexto bien fundado psicológicamente. Venus simplemente opta por no contarlo para evitar tener que revivir su vergüenza.

Pero si los amores de Venus y Marte se repiten en la pintura renacentista-barroca tanto en su deleite como en su ridiculización por la malla-red en que Vulcano los atrapa para que queden en exhibición irrisoria, el receptor inclusive culto del siglo XX y XXI, difícilmente recuerda la intervención de Apolo, el dios solar de las artes y la belleza, en ese encuentro erótico. De hecho, le resulta al receptor de nuestro tiempo algo enigmática una de las pinturas más famosas de Velázquez donde figura el resplandeciente Apolo ante la oscura fragua de Vulcano, precisamente por no haber sido tan difundido en la literatura el delato que Apolo hace de esa relación a Vulcano, el marido de Venus. Por otro lado, la lógica revancha de Venus no figura ni en Ovidio ni en ninguna obra de arte sobresaliente. Llamosas, de hecho, inventa con lograda imaginación una acción que teatralmente sería la secuela de esa pintura de Velázquez con el luminoso Apolo en la fragua de Vulcano así como de una serie de pinturas anteriores

donde Vulcano sorprende y avergüenza a los amantes.[30] La zarzuela llamosiana da la continuación a esa serie de tratamientos pictóricos teatralizando con invención narrativa la venganza que Venus, por medio de Cupido, por fin llevará a cabo en contra del dios de la luz racional.

Calderón ya había enfrentado a Apolo y a Cupido en *El laurel de Apolo*. En otra comedia mitológica de obvias conexiones escénicas con la de Llamosas, *Apolo y Climene*,[31] Calderón presenta al dios luminoso abatido por pasiones. Pero en ninguna de éstas dos comedias mitológicas de Calderón figura para nada el resentimiento explícito de Venus contra el dios solar. Ovidio, en la fábula de Dafne que perseguida por Apolo se convierte en laurel, sí explica que el amor de Febo (Apolo) por ella, "lo ocasionó... la rencorosa crueldad de Cupido"[32] pero sin detallar a qué se debe tal rencor. Pérez de Moya tampoco menciona el rencor vengativo de Venus contra Apolo.[33] Que el resentimiento de Venus contra Apolo por delatar sus amores con Marte mueva a Cupido contra el Delio parecería ser una invención ingeniosamente lógica de Llamosas. Sin embargo, en *Triunfo y venganza de Amor*, "impresa en 1681 en la II partte de *Cythara de Apolo*"[34] Salazar y Torres ya también aborda el tema de venganza que elabora Llamosas.

En su primera zarzuela, aparte del conflicto entre Venus y Apolo, también se da el deseo de venganza del pastor-pintor-náufrago Ísico contra su hermana Cloris, así como la venganza del dios délfico contra la ninfa Coronis que lo defrauda, enamorándose del náufrago. En las *Metamorfosis* Ovidio incluye a esa ninfa Coronis en fábula que Pérez de Moya incorpora en su *Philosophia Secreta*.[35] Aun

---

[30] Diego Angulo Íñiguez, "La fábula de Vulcano, Venus y Marte y «La fragua» de Velásquez", *Archivo Español de Arte*, 33 (1960), pp. 149-181.

[31] El terremoto con la caída de Apolo en la comedia de Calderón (*Quarta parte de comedias* [Madrid, 1672], ed. facs. de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Tamesis, London, t. 10, p. 443; *Obras completas*, ed. de Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1969, t. 1, p. 1820) se compara con el terremoto del fin de la primera jornada de Llamosas que simboliza el apasionamiento de Apolo. En *Apolo y Climene* también se da un baile de coplas en la segunda jornada (*Quarta parte*, *op. cit.*, p. 459-462; Valbuena Briones, *op. cit.*, pp. 1831-1834). Véase mi estudio "Mitos, simbolismo y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del sol, Faeton*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 44 (1987), 77-85.

[32] Véase *Metamorfosis*, Libro II, 453-454, en la edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, *op. cit.*, p. 215.

[33] *Philosophia secreta*, ed. de E. Gómez de Baquero, t. 1, *Los clasicos olvidados* VI, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1928, pp. 168, 175-177.

[34] Kazimierz Sabik, *op. cit.*, p. 779.

[35] Para Ovidio, véase el Libro II, 533-633, en la edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, *op. cit.*, pp. 259-264; además Pérez de Moya, *op. cit.*, p. 297.

así, la fábula de Apolo y Coronis no se propaga en la literatura, como en algunas representaciones pictóricas importantes.[36] Llamosas se muestra bastante original, pues, en esta selección de uno de los mitos menos explotados en la literatura a pesar del potencial trágico que Ovidio no disimula. Cuando Febo/Apolo enfurecido venga sus celos en Coronis y atraviesa su pecho con un dardo o flecha, dice Ovidio, el dios "entonces en verdad emitió gemidos sacados de lo profundo de su corazón (pues no está permitido que los rostros de los dioses celestes se bañen de lágrimas)".[37] Pero de manera muy distinta, el Apolo llamosiano pasa de frustración intensa (I:1367-82; II:2857-63; 2866-77) a una satisfacción amorosa (II:3044-3063), irónicamente fugaz que pronto se torna en venganza jactanciosa al enterarse, por Cuervo, que Coronis e Ísico se aman. Así y todo, los versos cantados del Apolo enamorado exigirían acompañamiento musical de máxima sutileza de expresión sentimental. Esta se complementa con el canto erótico-meláncolico de Coronis e Ísico, además de los pastores que al final logran cumplir su deseo de unión: Anfíon y Cloris, Céfiro y Flora.

Con estas dos parejas de personajes mitológicos menores, además de Coronis y el inventado Ísico, Llamosas construye una complicada intriga de confusión en torno a un retrato y el nombre de Flora y Cloris. Anfíon, "el mítico constructor de las murallas de Tebas con su lira", en las *Metamorfosis* aparece sólo por alusión,[38] pero en la zarzuela llamosiana se presenta cantando con su instrumento como pastor-músico que recibe con hospitalidad al náufrago Ísico en Arcadia; además es amigo del cazador Céfiro y las ninfas Coronis y Flora. Pérez de Moya relata cómo Céfiro se enamora de Cloris que llega "a mudar el nombre y decirse Flora".[39] Pero con cada nombre Llamosas presenta dos ninfas distintas

---

[36] López Torrijos, *op. cit.*, p. 294 —después de señalar decoraciones del Tocador de la Reina en el palacio de la Alhambra de Granada— indica que "En el palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso, aparece Apolo en varias ocasiones [...]. En una sala de la planta baja, se representa la historia de Apolo y Coronis, en el recuadro central de una bóveda rodeado de grutescos y figuras alegóricas. La historia de Apolo y Coronis era también motivo frecuente en la decoración de palacios genoveses". Y agrega en la nota 5 a este comentario: "Recuérdese a modo de ejemplo la del Bergamasco en la Cámara de Comercio y en la Villa delle Peschiere de Génova".

[37] *Metamorfosis*, Libro II, 622-24, ed. de C. Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, *op. cit.*, p. 263.

[38] *Ibid.*, Libro VI, 178, 221,271 y 402, pp. 394, n. 654, 396, 398 y 404; XV, 427, p. 771.

[39] *Op. cit.*, t. 1, p. 299; Flora no aparece en las *Metamorfosis* para nada pero sí en los *Fasti* de Ovidio; en la *Genealogia deorum gentilium*, Boccaccio, como observa Cornelia C. Coulter ("The Genealogy of the Gods" en *Vassar Medieval Studies*, ed. de C. F. Fiske, Yale Univ. Press, New Haven, 1923, p. 327), toma toda la fábula sobre Flora de las *Instituciones divinas* de Lactancio.

que ocasionan confusión precisamente porque el nombre se supone que designe sólo a la amada de Céfiro. En la zarzuela de Llamosas, Cloris es la hermana que el náufrago Ísico quisiera matar al enterarse que Anfíon la ha visto y la ama; de manera que cuando la escogen como víctima de Apolo, cree que su venganza contra la hermana la llevará a cabo el dios délfico.

Coronis ha iniciado la zarzuela, abatida en un monte por una temible pesadilla de su muerte con dardos a la vez que Ísico, naufragando, venía buscándola sin conocerla, mas obsesionado con su belleza por un retrato. Ese retrato, sin embargo, lo ha perdido y resulta traer en vez el de su hermana Cloris. En el baile de los pastores, a Ísico se le cae el retrato de su hermana; Anfíon lo recoge, y empieza a sufrir celos de Ísico. Y como Cloris es otro nombre de Flora, Céfiro va a tener celos de Anfíon cuando lo oye increpar a la amada Cloris en el retrato. Por otro lado, Flora creerá que su amado Céfiro ama a la ninfa por quien ella lo escucha expresar celos de Anfíon. Estas dos parejas entrelazadas por la confusión del retrato y el nombre Flora-Cloris quedarán felizmente unidas al final. La pareja de amantes que por separado inicia el drama, Coronis con su pesadilla e Isico en naufragio, termina frustrada del todo en el amor por la venganza de Apolo. Si por un lado el dardo vengativo de Cupido infunde pasión en Apolo, el Delio celoso lanza dardos mortíferos contra Coronis, Ísico y Cuervo. Pero la tragedia de su muerte se desvanece en transformación natural: de la ninfa en corneja y del gracioso Cuervo, espía delator, precisamente en ave negra, según dicta el mito ovidiano. Ísico, invención original de Llamosas, queda transformado en tronco[40] a la vez que Apolo, apoyado por su coro, proclama su venganza. Pero la aparente victoria del dios délfico queda defraudada ante los espectadores con el coro final de advertencia contra Cupido/Amor que ha realizado la venganza de su madre Venus:

> Teman los dioses y cielos
> de Amor las flechas
> pues ofensas de Venus
> con celos venga.
> (vv. 3207-10)

[40] Antecedentes de transformaciones en árbol o tronco se encuentran en *El mayor encanto amor* (1635) y *El laurel de Apolo* (1658) de Calderón.

Este coro final a manera de apoteosis musical sella la derrota amorosa que Venus, por medio de su hijo Amor-Cupido, ha logrado imponerle a Apolo, dios jactancioso de su superioridad luminosa-racional.

Así pues, la música se proyecta entreverada con la representación a través de las dos jornadas, por medio de **todos** los personajes mitológicos-pastoriles de la zarzuela. El gracioso Cuervo no ha de cantar pero se incorpora al baile de ritmo tradicional con que los pastores festejan a Venus cantando "coplas" (vv. 418-444).[41] Además hay personajes que sobresalen por su función lírica como Anfíon y Clarinda (II: 2376-81, 2766-2781) ninfa secundaria, asistente de Tiresias que Llamosas hace sacerdote de Apolo. Con el canto de deidades y pastores líricos ya no sobresale entonces el recitativo de la "plática de los dioses". Así como los dioses también representan, el canto se extiende a los protagonistas pastoriles de la Arcadia, otorgándoles mayor igualdad a todos en su conflicto amoroso. Con una mezcla de lirismo italiano-culto y español-tradicional, efectivamente se plasma entonces una musicalidad híbrida de coros, dioses, y personajes menores, anticipada en la primera página del manuscrito con el subtítulo que se repite despues de la *Loa*, "zarzuela".

El manuscrito estipula que gran cantidad de los versos serán cantados: en la primera jornada 29% y en la segunda 20%, aproximadamente. Estos versos cantados se escuchan de dos maneras: por medio de coros invisibles "dentro" o llamados "música" y por el canto de personajes individualmente o en conjunto. Los coros o "música" intervienen lógicamente desde dentro con varios propósitos: (1) como convocatoria a la alabanza de los dioses Venus o Apolo, (2) como repetición de un estribillo cantado individualmente —ya sea por (a) los dioses, principalmente, o (b) personajes que protagonizan la intriga amorosa—, y (3) como refuerzo de fondo al canto colectivo de todos estos personajes junto con demás ninfas y zagales secundarios. El coro o "Música" generalmente invisible posiblemente lo ejecutaran estos personajes como canto colectivo sobre el escenario, acompañando el baile de los pastores protagonistas.

El canto individual, por otro lado, cumple propósitos diferentes. Primeramente, en los dioses se da con abundancia como explicación de intenciones en la trama de venganza que involucra a Venus, Cupido y Apolo. También se da, pero con menos frecuencia, como expresión erótica por parte de Apolo. Y no más frecuente pero más notable se da el canto de Cupido como descripción

[41] "Baile" y "bailar" se refieren a ritmos populares mientras que "danza" y "danzar" se utilizan para coreografía palaciega. Véase Louise K. Stein, *Songs of Mortals*, *op. cit.*, pp. 80-81.

simultánea de cambios escenográficos ejecutados supuestamente por su voluntad al principio de la zarzuela. En los protagonistas pastoriles, súbditos de los dioses, el canto se da individualmente con gran preponderancia como expresión erótica. En menor grado como alabanza a uno de los dioses o descripción de acción en alabanza de los mismos. Indudablemente los versos cantados de función erótica producen el lirismo más placentero. Su acompañamiento musical y la actuación intensificaría el efecto sensual.

Al principiar *También se vengan los dioses*, después del coro dentro que alaba a Venus, y las instrucciones escenográficas cantadas de Cupido, se escucha el primer canto individual de queja amorosa por parte de Anfíon, preludiado por instrumentos, probablemente arpas, ya que el personaje aparece con una lira de acuerdo con sus susodichos antecedentes mitológicos. Además existiría en Lima una fuerte tradición de musica de arpa así como de guitarra, dados los diez años del maestro de arpa y guitarra Ruiz de Ribayas en el Perú (1667-1677).[42] Incumbe recordar su aporte musical al ambiente en que se forma Llamosas, aparte de la importantísima contribución del maestro de capilla Torrejón y Velasco, compositor años después de la partitura de *La púrpura de la rosa.* [43] Dada, pues, la herencia que alguien de la altura de Ruiz de Ribayas dejaría en Lima, resulta coherente, imaginar música de arpas y guitarra cuando las acotaciones de Llamosas estipulan en varias ocasiones "Instrumentos dentro" como preludio de coros divinos y de canciones de algún pastor de la Arcadia. Igualmente, entonces, habría que asumir música de arpa para la lira del pastor Anfión. Otros instrumentos de aire y percusión acompañarían la gran cantidad de versos cantados que resaltan en el texto de Llamosas. Además de las periódicas quejas melodiosas de Anfíon, también las increpaciones entre Céfiro y Flora proyectan gran lirismo sensual. El iluso planteamiento de Apolo, así como su desengaño, implican un canto de complejo nivel musical para expresar triste frustración

---

[42] Lucas Ruiz de Ribayaz llega al Perú junto con Torrejón y Velasco en la comitiva del décimo Conde de Lemos en 1667; publica su manual práctico para guitarra y arpa *Luz y norte musical en Madrid* en 1677 al regresar de Indias, según explica Louise K. Stein en su edición de *La púrpura de la rosa, fiesta cantada, ópera en un acto*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1999, p. xi.

[43] Véase mi "Reivindicacion", *op. cit.*, pp. 343 y 350. En encuentro casual con el distinguido musicólogo de música barroca española y principalmente hispanoamericana, Robert Stevenson, en UCLA a principios de octubre de 2001, conversando del fondo musical de Llamosas, me reiteró con entusiasta convicción su sugerencia de hace más de 25 años de que la música de *También se vengan los dioses* la compuso el aclamado maestro de capilla en Lima, Torrejón y Velasco (Ed. *La púrpura de la rosa*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976, p. 56).

que aborda y evade la tragedia, de acuerdo con el susodicho fondo narrativo de las *Metamorfosis*.

Sesenta años atrás, a fines de la segunda década del siglo XVII Lope hace hincapié en la dimensión sensual de la música en égloga totalmente cantada, *La selva sin amor*: "admiraciones, quejas, amores, iras y los demás afectos", dice Lope, prevalecen en la expresión musical de su pieza mitológica pastoril.[44] Esa dimensión sensual del canto y su acompañamiento instrumental Louise Stein la ha señalado como ingrediente característico en el desarrollo del teatro hasta llegar a las semioperas y las dos óperas de Calderón así como a las numerosas zarzuelas de otros dramaturgos que suceden a su *Laurel de Apolo*. En *También se vengan los dioses*, música y mitología recogen la tradición lírica del teatro palaciego iniciada por Lope, reestablecida por Calderón y refortalecida por otros como Salazar y Torres y Bances Candamo. Los experimentos con la ópera no continúan, sabemos, por la misma razón en que Lope había fundamentado el éxito de la comedia: porque no es justo, contradecir el gusto. La zarzuela como género híbrido ofrece mayor flexibilidad y mucha más variedad —categoría ésta al fin y al cabo fundamental para un público formado a través del siglo XVII con el paradigma teatral lopesco.[45] Con su fiesta-zarzuela, el manuscrito de Llamosas, fechado en 1689 con dedicatoria a los Condes de la Monclova, demuestra gran talento y astucia estética por parte de un inexperto dramaturgo en la lejana Lima. Para componer su primera zarzuela, Llamosas adopta el hibridismo teatral en boga tanto en la forma musical, mucho más tradicional que italianizante, como en la mezclada y modificada materia mitológica. Música y mitología se complementan mutuamente en su texto teatral de sensualidad exuberante donde el lirismo emotivo de gran número de versos cantados erotiza aún más las fábulas ovidianas. Llamosas dramatiza con impresionante despliegue lírico las pasiones de dioses y pastores, acudiendo a la vez a todos los recursos escenográficos posibles, proyectando un espectáculo impresionante. El peruano, en vísperas de partir para Madrid con el duque de la Palata, ha compuesto así buen pasaporte para entrar exitosamente en la competencia de comisiones teatrales cortesanas.

---

[44] Véase su dedicatoria al Almirante de Castilla que precede la *Loa*, en la edición de M. G. Profeti, *op. cit.*, p. 66.

[45] Recuérdese de su *Arte nuevo de hacer comedias*: "...que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza".