

LOPE DE VEGA Y LA IMAGEN DEL PODER MONÁRQUICO EN LAS FIESTAS CELEBRADAS EN HONOR DE LOS MATRIMONIOS REALES DE 1615

JOSÉ MARÍA PERCEVAL
Universitat Autònoma de Barcelona

«Hay luto en los estómagos», Lope de Vega al
duque de Sessa, refiriéndose al cierre de teatros
provocado por la muerte de la reina Margarita¹ (1611).

«Que los príncipes son humanos,/ nadie lo puede dudar/
pero la poesía/ debe hacer su divinidad brillar»
(Lope de Vega).

«En la representación de la Majestad y Autoridad
Real, ninguno excedió a su Majestad»,
Baltasar Porreño, *Hechos y dichos de Felipe II*.

«A la virtud del Príncipe justo, no a los campos,
se han de atribuir las buenas cosechas»,
Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, XIII.

I INTRODUCCIÓN

En 1615 las monarquías francesa y española deciden sellar los acuerdos de paz firmados en Vervins (1598) mediante un doble matrimonio entre las dos casas reales. El enlace se realiza mediante el casamiento de la infanta Ana de Austria con el rey francés Luis XIII, y el de la princesa Isabel de Borbón

1. El 22 de septiembre de 1611 en El Escorial, donde se encontraba la Corte, dio a luz la Reina Margarita de Austria a un Infante que recibió en la pila el nombre de Alonso. «Anoche (dice Lope en carta del 24) hubo en Madrid luminarias por el parto de la Reina Nuestra Señora. Dicen que allá (en palacio) no se huelgan de que sea Infante; el pueblo celebra esta alegría, que siempre desea sucesión». Los regocijos tuvieron duración muy breve; fue el sobrepardo fatal, sucumbiendo la Reina a los once días, el 3 de octubre. Lope de Vega se vio privado por algún tiempo de los recursos que le proporcionaban sus tareas dramáticas. «Yo he despedido (decía en carta del 6 al 8 de octubre) las musas por el ausencia de las comedias; falta me han de hacer, que al fin socorrían tanta enfermedad como mi casilla padece.» Y en otra inmediata escribe: «Bajando desta jerarquía a la ínfima, se entretuviera mucho Vuestra Excelencia viendo tanto representante con el luto en los estómagos, que es cosa lastimosa. Todos se han venido aquí, que como es el corazón este lugar, no hay parte necesitada que no le pida favor: cosa

con el futuro rey español Felipe IV. Con ello, se pretendía lograr una «paz eterna entre las dos monarquías» que, finalmente, durará solo veinte años: en 1635 se reanudarán de nuevo las hostilidades que continuarán hasta 1659, cuando un nuevo matrimonio intentará sellar un frágil acuerdo de paz.

En los actos celebrados durante estos casamientos —fiestas cortesanas, procesiones y entradas reales, ballets y comedias, viaje de las dos cortes hasta la frontera, bodas reales en Burgos y Burdeos...—, se despliega un enorme aparato festivo y publicitario, un enorme consumo suntuario del que sacan partido los artesanos y los artistas que contribuyen al éxito de estos acontecimientos. Pero, ¿quiénes son y qué intereses tienen estos artistas a los que se les pide su colaboración en el diseño y producción de los actos festivos de la monarquía?

La intención de este estudio es tratar las prácticas creativas de este grupo de artistas como producciones ideológicas en las que se mezclan, por un lado, tácticas publicitarias determinadas por el poder monárquico y, por otro, estrategias particulares internas al grupo. También se pretende observar estas obras como producciones de un grupo de artistas cada vez más conscientes de formar un conjunto aparte de «intelectuales»,² aunque continúen inmersos entre el conjunto de artesanos que sirven a la monarquía en la llamada villa y corte.

La corte-palacio ha realizado una demanda cada vez mayor de productos de lujo que son producidos en la corte-ciudad. Entre 1598 y 1621, el periodo cortesano de Felipe III y el valido Lerma, este gasto aumenta cada año imparablemente sin que lo eviten la protesta de arbitristas y censores. En determinados momentos festivos, como los matrimonios reales de 1615, esta demanda se dispara produciendo un consumo suntuario nunca visto.

Efectivamente, todo este mundo de producción artística y artesana se pone en tensión y se activa un enorme despliegue de energías creativas en torno a los dobles matrimonios reales de 1615 entre las casas de Habsburgo y Borbón. Los gestores del poder encargan las obras de propaganda monárquica a este nuevo grupo que pretende la autonomía respecto de sus patrocinadores, tomando conciencia de autor,³ y respecto del grupo de artesanos al que, en ocasiones, comienza a dirigir cuando se planifican las fiestas y ceremonias de la publicidad monárquica.⁴ Si separamos los productos estrictamente artesanales,

extraña es que pueda la falta de una vida faltar a tantos; dichosos los mercaderes, toqueros y sastres, que a dos Reinas quedarán ricos... Parecíame a mí que pudiera en esta ocasión ir a besar los pies de Vuestra Excelencia, y no quiere Dios que haya en casa la salud que es menester para poderla desamparar.» C. A. de la Barrera, *Nueva Biografía de Lope de Vega*, Atlas (BAE, 262), Madrid, 1973, tomo I (para los casamientos reales de 1615, pp. 164-170). Se encuentra digitalizada en <http://cervantesvirtual.com> (Barrera, VI).

2. H. Merlin, *Public et littérature en France au xvi^e siècle*, Les Belles Lettres, París, 1994.

3. R. Chartier, «Figures de l'auteur», en *L'ordre des livres*, Fayard, París, 1994, pp. 35-67; comentario sobre el famoso artículo de Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?».

4. H. Ettinghausen «Festo festivo: las relaciones de fiestas madrileñas de Almansa y Mendoza», en *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, eds. S. López Poza y N. Pena Sueiro, Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle Inclán, Ferrol, 1999, pp. 95-105.

de consumo diario, de la nueva categoría de los «artísticos», vemos como aparece una nueva clase de autores (artistas plásticos y escritores) que luchan por diferenciarse del artesano y del escribano.

En el marco de la fiesta o en el de la ceremonia, en el ámbito de un espacio cartografiado —desde la sala de danza a la galería de pinturas, desde el espacio del reino al nuevo mundo copernicano— estos creadores de opinión desarrollan una serie de estrategias que diseñan los productos dedicados a la publicidad monárquica. Al mismo tiempo, se muestran orgullosos de ellos y los consideran una producción propia irrenunciable.

El conjunto de obras tiene una matriz común: se trata de una producción ideológica, basada en un fondo de conocimientos común al grupo, que forma y conforma la opinión establecida por la monarquía. En otras palabras, se trata de creaciones artísticas condicionadas por las indicaciones de los gestores del poder y de los publicistas que fabrican las representaciones de este poder monárquico. Ellos crean un complejo entramado de producciones y de intenciones: desde los libros de historia y los tratados teóricos a los impresos ocasionales para la venta ambulante, se construyen arquetipos y tipologías; desde el gran cuadro ceremonial a la hoja volante o el cartel pegado en una esquina de la ciudad, se estipulan espacios y simbologías; desde el gran tratado polémico al libelo insultante, la estrategia discursiva determina figuras y metáforas del poder. La opinión no se constituye sólo a través del ensayo teórico que articula el debate interno de la monarquía, sino que también se expresa en paralelo a través de la ficción o de la imagen, por lo que es necesario estudiar interdisciplinariamente la iconología y la literatura de la época.

El debate es constante: interno al reino entre las diversas facciones cortesanas que luchan por el poder y externo al reino en la competencia simbólica con otras monarquías. La nueva historia nacional —francesa y española— que surge en esta época presenta una concepción de la monarquía soberana y universal que se combina con una idea del territorio de marcado tono imperial. Así, está claramente abocada al enfrentamiento, tanto literario como bélico.

LOPE: EL INTELLECTUAL Y EL ESTIPENDIO, UNA DOBLE ESTRATEGIA

Lope de Vega es un autor emblemático en muchos sentidos. Es un literato perfectamente consciente de su categoría de artista autónomo e independiente de los «criados» artesanos de la nobleza y del monarca. Al mismo tiempo, es un desesperado buscador de subvenciones para su obra, de estipendios vitales para su existencia diaria que le hacen comportarse como un «criado», metafóricamente hablando, ante esos nobles y esa monarquía que lo necesitan y de los cuales depende. Lope es un representante autoproclamado del cambio artístico en la escena (nuevo arte de hacer comedias) y en el marco de la poesía. Esta relación paradójica, y muchas veces angustiada, lleva a Lope a desarrollar determinadas estrategias, personales y literarias, que analizaremos. La elección no es casual en un análisis de las relaciones entre la literatura y el poder.

Hemos utilizado las abundantes noticias biográficas y los estudios sobre Lope: la relación de Lope con el mecenazgo ha sido ampliamente estudiada en trabajos como los de Teresa Ferrer Valls⁵ y el análisis de la correspondencia ha sido facilitado por los estudios críticos de su epistolario, realizados por Agustín González de Amezúa.⁶ En el caso de Lope, se trata de un epistolario interno a la corte, entre él y su protector, el duque de Sessa. En él, vemos la activa participación de Lope en los preparativos, desarrollo y consecuencias de los matrimonios reales de 1615. Lope de Vega no consigue el ascenso que pensaba obtener con todas estas estrategias debido al fracaso de su protector, pero este periodo coincide con la época de mayor fama del autor.

Lope, con tres comedias realizadas especialmente para la ocasión de las bodas reales de 1615, compone una relación que no puede publicar finalmente; acompaña al duque de Sessa en la jornada del intercambio de las princesas en la frontera de Irún. Es posible que haya alguna relación suya entre las publicadas o manuscritas (al menos de esa producción menor lo acusa satíricamente Quevedo).⁷

LA CORTE Y LO POPULAR, UNA AMBIGUA RELACIÓN

La corte, cualquier corte, como toda estructura áulica, implica la producción de objetos de lujo para el consumo interno de las elites que gestionan el poder político. Esta producción, la mayoría de objetos de consumo inmediato, mercancías exóticas o productos de arte efímero y suntuario destinados a las fiestas y banquetes, no tiene, en principio, ninguna intencionalidad publicitaria, ya que su función primordial es la de mantener la cohesión del grupo como tal, que sus miembros se den a conocer internamente y que se re-conozcan simbólicamente como superiores al resto de la sociedad. Sólo una pequeña parte de estos productos de lujo es destinada a la exhibición en las ceremonias públicas del poder. Lo inaccesible —y la corte pretende serlo— debe mantenerse en secreto o velado por la lejanía, y así ocurre en la mayoría de las celebraciones internas.

Sin embargo, desde el Renacimiento las cortes europeas desarrollan el concepto de la *magnificencia real* como una exposición pública y ciudadana

5. T. Ferrer Valls, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, Valencia, 1991, pp. 189-202; T. Ferrer Valls, «Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII (1995), pp. 213-232; T. Ferrer Valls, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. CH. Davis y A. Deyrmond, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1991, pp. 145-154; T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Universitat de València, Valencia, 1993.

6. Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega*, ed. A. González de Amezúa, Artes Gráficas Aldus, Madrid, 1941, pp. 51-93.

7. Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. F. Buendía, Aguilar, Madrid, 6.^a ed., 1967, vol. 2, p. 823.

del poder monárquico. Esta evolución (de la ceremonia cortesana al espectáculo cortesano) alcanza su pleno desarrollo en la corte barroca, donde la magnificencia real se expone como una representación pública y publicitaria del poder. Al mismo tiempo, la visibilidad de la corte aumenta gracias a las imágenes y textos impresos que la describen y narran sus ceremonias internas.

Si en el Renacimiento hubo una poesía subvencionada, ahora, a principios del siglo xvii, habrá una poesía directamente encargada para estos actos y fiestas de la monarquía.⁸

Todos los poderes reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos: los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y la deshacen. Desde fines del siglo xvi existen una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de éste, debe dar expresión a una doctrina única controlada y dirigida por el poder.⁹

La corte encarga producciones de todo tipo —desde obras de arte a textos teatrales o libretos musicales— para las fiestas en que se exhibe y que utiliza para mostrar las distintas situaciones jerárquicas de cada momento. Las diferentes ceremonias u obras de arte efímero sirven para reforzar su orgullo nobiliario, genealógico,¹⁰ su conciencia personal o colectiva. Casi todos los momentos de la corte son conflictivos y sometidos a terribles presiones espaciales (la situación es fundamental). Al mismo tiempo, aumentan geométricamente las personas que opinan, escriben y comentan sobre los sucesos de la corte.

Este proceso, acentuado por la estética barroca y por la ingente producción impresa, hará que la frontera intangible que hace inaccesibles a los miembros de la corte sea cada vez más necesaria debido a la escasa estabilidad y a la peligrosa visibilidad a la que se ven expuestos. En la segunda fase del barroco, a partir de la mitad del siglo xvii, la corte-palacio se encerrará alejándose de la corte-ciudad.¹¹ Sin embargo, el proceso iniciado no se detiene y la información sobre los miembros de la corte, sus movimientos y sus disputas internas será cada vez más inmediata y precisa.

Pero nos encontramos, todavía a principios del siglo xvii, en un escenario con medios de comunicación reducidos y una corte-palacio barroca que mantiene una relación bastante estrecha con la corte-ciudad, a la que pretende acomodar a sus intereses y sus luchas de facción.

Lope no se comporta exactamente como un cortesano (como lo harán Rubens o Velázquez). Tiene conciencia de pertenencia a un grupo exterior a la corte-

8. O. H. Green, «La dignidad real en la literatura del Siglo de Oro. Notículas de un estudioso», *Revista de Filología Española*, XLVIII (1965), pp. 231-250.

9. A. Guerre, «Pouvoir et poésie», en J. Tortel, *Le préclassicisme Français*, Les Cahiers du Sud, París, 1952, p. 79.

10. T. Ferrer Valls «Un encargo para Lope de Vega», pp. 145-154.

11. J. E. Varey y N. D. Shergold, «La decadencia de los corrales y el florecimiento de la corte: la vida teatral a través de los documentos (1651-1665)», en *Siglos de Oro: Barroco*, ed. B. W. Wardropper, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 283-290, vol. 3 de *Historia y Crítica de la literatura española*, dir. F. Rico, 9 vols., 1980-1984.

palacio, el grupo del Parnaso,¹² y es consciente de su popularidad, lo que le permite una relativa autonomía frente a los diferentes patrones. Su relación con el público y con lo popular es ambigua, ya que lo popular, a veces, es sólo el decorado o el gancho para su público aristocrático.

Observemos que también es un dato indiscutiblemente establecido el de la utilización por los artistas y escritores barrocos de procedimientos alegóricos y simbolistas, los cuales desbordan la esfera de la producción culta y se dan en fiestas urbanas, ceremonias religiosas, espectáculos políticos.¹³

El punto de acuerdo fundamental es un sustancial consenso filo-monárquico que, como afirma Francisco Benigno, es una visión relativamente limitadora de la contraposición de ideas.¹⁴ En realidad, debajo de este aparente consenso encontramos ideas muy diferentes.

1. Se puede hablar de muchas monarquías, tantas como autores disertan sobre ella.
2. Se puede criticar una acción del rey con palabras del propio actor que encarna el papel del rey,¹⁵ peligro que apreció y temió Felipe II al intentar prohibir que hubiera actores disfrazados de reyes.
3. Se puede hablar de restauración monárquica —vuelta a la pureza de unos supuestos y míticos orígenes— para proponer una innovación radical del gobierno de la monarquía como pretenden los arbitristas.
4. Se pueden cambiar los sentidos de las palabras haciendo avanzar términos que no provocan aprensión pero que están cargados de un contenido diferente al original (el propio término monarquía, las palabras justicia, pueblo o libertades cambian de sentido en este periodo).

ESTRATEGIAS LITERARIAS: ANÁLISIS DE TRES COMEDIAS DE LOPE DE VEGA DEDICADAS A LAS BODAS REALES DE 1615

Lope de Vega celebró las fiestas reales de 1612 y 1615 en una serie de producciones de encargo destinadas a las solemnidades que se desarrollaron

12. Sobre la participación de Cervantes en los cenáculos y academias madrileñas como la del Parnaso, véase «La república de las letras» en J. Canavaggio, *Cervantes*, Espasa, Madrid, 1992, pp. 271-276.

13. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 5.^a ed., 1990, p. 212; F. Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.

14. «Se expía aquí un tradicional prejuicio por el que, a partir del común acuerdo de que el rey tiene derecho a gobernar, estaríamos en presencia de una confrontación de ideas que en realidad no existiría. Como si la única posibilidad de una dialéctica política efectiva residiera en un explícito choque de concepciones del mundo cerradas en sí mismas y espectacularmente contrapuestas, o como si el hecho de compartir unas series de principios impidiese el debate político e ideológico» (F. Benigno, *Espejos de la revolución. Conflicto e identidad política en la Europa Moderna*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 93).

15. A. Alfaro, «Observaciones sobre el Rey y el sentimiento monárquico en la comedia española del Siglo de Oro», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), pp. 132-139.

en Madrid. Algunas de ellas fueron de tipo cortesano, como las de los jardines del duque de Lerma, y otras de tipo ciudadano, como las que fueron organizadas por la corporación de la villa-corte.

Lope participa, al igual que en otras ocasiones, con obras de encargo que realiza rápidamente y a la carta, en este caso tres comedias (*Los ramilletes de Madrid*, *Al pasar del arroyo* y *El ejemplo de casadas*).¹⁶ Está presente su pluma tanto en la despedida de la infanta Ana de Austria de la corte —en las fiestas celebradas en los jardines del palacio de Lerma en la carrera de san Jerónimo—¹⁷ como en la recepción de la nueva princesa Isabel de Borbón. Lope de Vega recibe a la princesa francesa con poemas y lemas escritos en los arcos triunfales que adornaban las calles de Madrid y con textos alegóricos que le dedica el ayuntamiento de la ciudad.

Lope realiza diversas producciones en géneros diferentes según la ocasión: desde la loa que se encuentra publicada en la égloga de *Amarilis* a la comedia de *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*,¹⁸ para las fiestas de 1612, cuando el embajador extraordinario de la corte francesa se traslada a Madrid para la petición de mano,¹⁹ o las dos comedias de *Los ramilletes de Madrid* y *Al pasar del arroyo*, para las celebraciones de 1615. Marcel Bataillon incluye entre estas producciones la comedia titulada *El villano en su rincón*,²⁰ donde en los versos 2486-2529 se inserta el viaje real o «jornada» de la infanta, hermana del rey protagonista, a la frontera para casarse.

Probablemente, Lope de Vega realiza también una *Relación* versificada con intenciones de publicarla como pliego suelto, pero finalmente la incluye en una comedia estrenada en honor del valido Lerma. No pasa de «amenazar con una relación», como dice Quevedo,²¹ a este propósito de obtener negocio con la jornada mediante un producto impreso. Precisamente, su participación directa o indirecta, junto al duque de Sessa, en la conspiración que el duque de Uceda, el hijo del valido Lerma, está llevando a cabo contra su propio padre —y que será disfrazada de voluntad real durante la jornada— le imposibilitará publicar esa relación completa.

16. T. Ferrer Valls, «Lope de Vega y el teatro por encargo», pp. 189-202.

17. T. Ferrer Valls, «Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Homenaje a la profesora Amelia García-Valdecasas*, Facultat de Filologia-Universitat de València, Valencia, 1995, vol. I, pp. 355-371.

18. Lope de Vega, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, eds. M-F. Déodat-Kessedjian y E. Garnier, en *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2004.

19. G. Gascon de Torquemada, *Entrada que hizo en Madrid el Duque de Unena embajador extraordinario de Francia, cuando vino de tratar y capitular las bodas entre la Serenísima Infanta Doña Ana, hija mayor de los Católicos Reyes Don Felipe III y Doña Margarita, con el Cristianísimo Rey de Francia Luis XIII, hijo del Rey Cristianísimo Enrique IV y de Madama Margarita de Médicis. Y hácese relación de todo lo que sucedió en la Corte de España el tiempo que en ella estuvo el Embajador. Año de 1612*.

20. Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín, Cátedra, Madrid, 1987; los versos 2486-2529 aluden a la jornada real de las bodas.

21. Francisco de Quevedo, *Obras completas*, vol. II, p. 823.

En la «jornada» de 1615, Lope de Vega es uno más, como él dice, de los madrileños que se han unido a la enorme y lujosa comitiva real. Su presencia se justifica como parte del séquito que acompaña al duque de Sessa. Lope desempeña las funciones de capellán y su preocupación es, fundamentalmente, la de vestir decentemente para la ocasión; lo demanda con ese lenguaje de criado irónico que utiliza habitualmente en su correspondencia con Sessa. En la carta que le manda previamente hay una reflexión certera acerca del ser y el parecer en la corte, ya que todo lo que pide está destinado a mejorar la representación que el duque debe dar de sí mismo y de su casa, a la que pertenece Lope como capellán, en este caso:

Sírvame de escarmiento para lo que queda, si ya queda algo, y sabré que tengo de vivir tan retirado, que aun los ojos que Dios hizo para ver, no se alcen de la tierra. Viniendo a lo que importa a la jornada advierta Vuestra Excelencia, Señor, que yo para mí no hubiera menester nada; pero todos saben ya que voy sirviendo de capellán a Vuestra Excelencia, y que por dicha me han de mirar muchos en su servicio, y que aunque no tengo de ser más que un criado que aumente el número de los demás, tengo de ir como quien lo es suyo; y más en esta ocasión, en la cual me quisiera hallar con el dinero del Provisor de Sevilla para servir mejor a Vuestra Excelencia; mas por estar menos apercibido que otras veces dejo a Vuestra Excelencia lo que fuere servido. Sotanilla y herreruelo podrán ser de cualquier seda negra aforrándolos, la sotana en bayeta y el herreruelo en felpa, porque entiendan Lerma y etcéteras que me lleva Vuestra Excelencia, y puede sin vergüenza parecer donde hubiere de ser preciso el hallarnos juntos: será también que Vuestra Excelencia mande que vayan de su oratorio dos casullas, cáliz y lo demás necesario para que con toda autoridad se diga misa, y aquellos señores vean que se sirve Vuestra Excelencia hasta en las cosas del altar con cuidado y grandeza, que es la demostración más general para grandes y pequeños. Vuestra Excelencia mande que me envíen dos baúles de los muchos que allá habrá, para esta jornada, porque hagan una carga igual a los libritos y ropa que es forzosa; que en materia de cama, aunque fuera justo y yo tenía siempre una acémila con el de Lemos, yo quiero hacer penitencia por Navarra donde nunca ofendí a Dios. Con esto hace fin esta impertinencia poética, pero no los deseos infinitamente inmortales de servir a Vuestra Excelencia, que guarde Dios muchos años como deseo.²²

Cristóbal de Figueroa en su relación de la jornada —cuyo agresivo título ya indica que «es la más cierta que ha salido en la corte»,²³ negando la veracidad de las otras—, realiza un furibundo ataque a los publicistas ansiosos de recibir algún estipendio por sus trabajos: describe su ansiedad, unida a su número

22. *Epistolario de Lope de Vega*, vol. III, pp. 212-213.

23. Cristóbal de Figueroa, *Relación de la honrosísima jornada que la Majestad del Rey Don Felipe nuestro señor ha hecho ahora con nuestro Príncipe y la Reina de Francia sus hijos, para efectuar sus reales bodas: y de la grandeza, pompa y aparato de los Príncipes y Señores de la Corte, que iban acompañando a sus Majestades, es Relación la más cierta que ha salido de la Corte*, transcrito en C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña* (1601-1620), Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1906, tomo II, pp. 369-370.

ingente, y llega hasta identificarlos con los lacayos en un ataque que, probablemente, tiene que ver con la relación de Lope de Vega con el duque de Sessa y la retórica pedante de sus metáforas poéticas.

Qué copiosa materia se les ofrece ahora a los cisnes españoles que bien podrán coronados de laurel contar la bizarría, hermosura y galas de las damas que lleva nuestra infanta; yo apostaré que van estos días subiendo el Parnaso arriba más tropas de poetas que tiene peñas el monte, cada uno con su docena de aprendices de todos estados y calidades, que esta bendita ciencia es tan piadosa que se comunica hasta con lacayos, que yo he oído celebrar un soneto que hizo cierto lacayo entretenido en corte a la manzana de Adán, y una décimas al diluvio quizá por ser de agua: bien saben los buenos por quien se dice, pero los elegantes versos que previenen para hacer perpetua al mundo jornada tan célebre dirán que solos ellos merecieron subir a la cumbre del monte, bañarse en la fuente y comunicar las musas. Y espero que uno celebre el cabello negro ensortijado, poblado de diamantes y rubíes, la frente de alabastro y manos de marfil; otro los ojos zarcos, verdes o amarillos, y a este paso todas las demás facciones, que como no ha quedado príncipe en la corte, que no siga la jornada, así los poetas han ido prevenidos de herramienta para escribir los banquetes, festines, saraos, torneos, juegos y danzas que han de hacer los mismos príncipes y caballeros, así españoles como franceses en honra y servicio de sus reyes.²⁴

En el desarrollo de las comedias que estudiamos, Lope ha jugado con una rica complejidad temática que va desde el cuento —en *El ejemplo de casadas*— a la leyenda urbana —tesoro de los moros escondido en los jardines de un palacio²⁵—; desde las tonadillas populares —*Al pasar del arroyo*— al chiste ambiguo de carácter erótico; desde la historia familiar con dramas entre hermanos o entre casados a las intrigas de vodevil mezcladas con asuntos de espadachines.

Lope pretende dar, en estas comedias de encargo para la publicidad monárquica, un producto múltiple en intenciones y estrategias: el producto está realizado tanto para cumplir con su fin publicitario como para divertir por la trama independiente, y está escrito en un lenguaje que mantiene grados escalonados de comprensión para permitir su representación en los jardines cortesanos y en los corrales de comedias.²⁶ Lope explica una historia de amor culta y popular, enfrenta personajes nobles y villanos, analiza las bodas reales en una interpretación oficial mitológica, para luego situar realmente a los personajes en una fiesta aldeana entre la Arcadia feliz y el costumbrismo

24. Cristóbal de Figueroa, *Relación de la honrosísima jornada*.

25. Oposición entre el oro dejado por los moriscos escondido en el jardín, que es un tesoro falso, y la esperanza espiritual en estas estrellas trocadas en un comercio espiritual que resulta verdadero: «oro encubierto buscaba[...] y las estrellas contaba» (Lope de Vega, *Los ramilletes de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Saez, Madrid, 1930, tomo XIII, p. 489).

26. R. Alviti, «La fiesta cortesana y el corral: los diferentes receptores de *La Burgalesa de Lerma*», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 11-18; D. Castillejo, *El Corral de Comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Organismos Oficiales de la Administración, Madrid, 1984.

irónico,²⁷ reafirma el madrileñismo que señala el lugar de nacimiento de la infanta reina al mismo tiempo que conecta la obra con mitos clásicos habituales de los enlaces matrimoniales; habla de los amores reales como divinos, pero hace guiños a las pasiones eróticas del duque, su patrono, e incluso, probablemente, a los suyos propias.

ANÁLISIS DE LA OBRA INSERTA EN «AMARILIS»

Lope que, o bien junto a su señor el Duque de Sessa o bien confundido entre los hidalgos y caballeros de menor categoría, presencia la escena del trueque de las princesas en el río Bidasoa, la graba tan profundamente en la memoria, nos dice Barrera,²⁸ que años después la rememora al evocar a la princesa Isabel de Borbón,²⁹ entonces reina de España, y a la infanta, ahora reina de Francia («madama cristianísima de Francia»),³⁰ en su égloga *Amarilis* (o, quizás, rescribe un poema realizado en la ocasión):

SILVIO Ahora me parece que la veo
 pasar el claro río a la montaña
 que divide la Francia de la España

27. Se inventa un pueblo y se convence al pueblo de que ésa es la imagen de sí mismo. Luego, los estudiosos analizan el pueblo a través de ese invento que es una Arcadia disfrazada del mismo modo que la Arcadia era la nobleza y sus valores disfrazados. Este viaje a lo popular para salir reforzado por índices de verosimilitud permite un juego que va inventando un pueblo al mismo tiempo que la opinión pública de ese pueblo-público que encuentra su legitimidad en esta representación de lo popular.

28. C. A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, p. 165.

29. SILVIO: Porque no pienses que con pecho ajeno/ de la verdad te trato,/ y al beneficio responder ingrato,/ una cayada te daré de acebo,/ digna del mismísimo Febo,/ cuando en los campos de Elis asistía,/ favor de Phylis, un dichoso día/ que me pagó dos jaulas con sus timbres,/ hechas de blancas mimbres/ y el remate dorado,/ con un pardillo y colorín pintado,/ maestros ya canoros;/ y así le dije, que al amor tuviera,/ pues una vez es ave y otra es fiera:/ pero si habemos de alternas a coros,/ nuestro sujeto sea/ aquella soberana Semidea:/ ya dijo el eco el nombre, que el acento/ final a soberana/ dulce responde Ana,/ de todas las virtudes ornamento,/ luz que en España aurora/ fue a ser de Francia sol, que en ella adora/ y dar nuevo decoro/ al sagrado blasón del lirio de oro./ Es esta par señora/ epitome divino/ por celestial destino/ de cuanto bien pudiera haber pintado/ pincel imaginado,/ donde mostrando su poder el cielo,/ cubrió tal alma de tan puro velo:/ allí vive, allí reina, allí se espacia,/ de quien toda belleza, toda gracia,/ que hallarse en un sujeto dificultan/ como de estampa celestial resultan (Lope de Vega, *Amarilis. Égloga*, en *Obras Sueltas*, Sancha, Madrid, 1777, vol. X, pp. 147-192 (151-153); hay edición facsímil en Arco Libros, Madrid, 1989).

30. OLYMPIO: Oh Silvio/ ¿de qué pluma tan famosa/ podrá ser celebrada en verso o prosa/ Madama Cristianísima de Francia?/ ¿qué voz? ¿qué dulce lira? ¿qué elegancia?/ ¿podrá cantar la perfección divina/ de tan alta heroína,/ virtud, entendimiento y hermosura,/ humano serafín en rosa pura,/ en cuya perfectísima belleza/ sus términos pasó Naturaleza?/ Imagen de azucenas y claveles,/ digna de los laureles/ de Enrique Marte sola,/ sacra, celeste Venus española,/ hija del alto Júpiter Austrino,/ cuyo esplendor previno/ la majestad que imita/ de su divina madre Margarita:/ y así como es nuestro mayor tesoro,/ pide plectro de plata en lazo de oro,/ y la voz del divino/ pastor de Mantua, o griego venusino/ no de instrumento hispano/ el arco en ruda mano,/ aunque le bañe Melpómene hermosa/ en resina olorosa/ del Angelín Sabeo (Lope de Vega, *Amarilis. Égloga*).

trocando las estrellas Himeneo,
 Francia a doña Ana de Austria por señora
 sobre la espalda de cristal adora
 de Beovia corriente,
 ceñida de ovas frágiles la frente,
 y la dichosa España a la divina
 Isabel de Borbón, a quien inclina
 la cabeza de almenas coronada
 entre leones de oro,
 digna por tanto angélico decoro
 de estampar la dorada
 planta en el Mundo Nuevo,
 Cintia oriental con el hispano Febo.
 Y de oloroso ámbar
 mezclada la corona
 entre las perlas, que el luciente nácar
 le ofreciera la contrapuesta zona,
 aunque lleguen corridas
 de convertirse en lágrimas, vencidas
 de perla más hermosa
 de la divina esposa
 de nuestro gran monarca,
 que mil siglos respete airada Parca,
 a cuyo imperio puso
 de tan diversos mares circunfuso
 la envidia nacional eterno pleito,
 y a quien el Indio con festivo acento,
 y el Maluco remoto Filipino
 apellidan divino,
 conocen soberano.³¹

Lope de Vega juega en estos versos con dos temas que veremos reflejados en otras obras de publicidad sobre las bodas reales:

- a) El tema del trueque cosmológico de las dos luminarias (o estrellas) que se utilizó para mantener la apariencia de igualdad en una época de dominio heliocéntrico (es decir, imposible de ser dual). El tema será constante en los poemas laudatorios del momento de las bodas y será recogido por el doctor García, que titulará de esta manera, por encargo, su obra sobre la conjunción de las dos luminarias de la tierra.³²

31. Lope DE VEGA, *Amarilis. Egloga*.

32. C. García, *La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra o la antipatía de franceses y españoles*, ed. M. Bareau, Universidad Alberta, Edmonton, 1979. Esta obra, verdadero *bestseller* del siglo XVII, con 45 ediciones en diversos países europeos, es conocida como *La antipatía de franceses y españoles*, aunque la primera edición bilingüe en francés y castellano (1618) llevaba por título *Oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra. Obra apacible y curiosa en la cual se trata de la dichosa alianza de Francia y España: con la antipatía de españoles y franceses. Compuesta en castellano por el doctor García y traducida en francés por R. D. B. C., s.d.l.c.*

- b) La conversión del río en un dios que ampara el paso y trueque de las princesas —como reflejará Rubens en el cuadro dedicado al *Cambio de las princesas* (*L'échange des princesses*) dentro del conjunto dedicado a la apología de la regente María de Médicis, actualmente en el Louvre. La presencia de las diferentes partes del mundo que honran el acontecimiento y su situación respecto a las princesas indica también una relación directa con el cuadro de Rubens.

«EL EJEMPLO DE CASADAS Y PRUEBA DE LA PACIENCIA»³³

Esta obra fue representada en las huertas del duque de Lerma en la bajada de los Jerónimos con ocasión de la despedida de la infanta Ana de Austria después de las capitulaciones de 1612. Fue editada en Alcalá, en la imprenta de la viuda de Luis Martínez Grande, en 1615. La obra no contiene en sus páginas una referencia explícita a la boda, al contrario de lo que ocurre con otras comedias de Lope, sino que se relaciona con este acontecimiento a través de su temática. Se trata de una obra sobre el matrimonio, basada en el cuento de la marquesa de los Saluzzos, muy popular en el momento. La loa inicial refleja la recepción del embajador francés, el duque de Humena (al que no cita por su nombre, sólo dice el *mensajero*), y el besamanos organizado por la corte para celebrar el acuerdo matrimonial. En este evento, al que asistió toda la nobleza, se da oficialmente el título de reina de Francia a la infanta Ana de Austria.

LOA	Mi tío el cura me escribió esta semana pasada, de mi aldea mil quillotros (chismes), y tras de darme las Pascuas, (es muy propio en los billetes tener la primera entrada ésta) y dijo le escribiese lo que por acá pasaba. Y yo, tomando en las manos una pluma mal cortada, pinté, con razones toscas, lo siguiente en una carta: orillas de Manzanares, entre fértiles cabañas, donde el mayoral Helipe su blanco ganado guarda,
-----	--

33. Lope de Vega, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1913, tomo XV (publicada en *Flor de Comedias*, BNE, R. 23616). En la loa que la precede, pp. 3-4, Lope de Vega describe en estilo pastoril el besamanos que el embajador ordinario de Francia hizo a su futura reina en el Alcázar de Madrid el 25 de marzo de 1612 relatada por Luis Cabrera de Córdoba en las *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, edición facsímil de la Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 467-468.

hay, tío, mil novedades:
trabajo, poca ganancia,
bien servir y mal premiar,
que es aquí regla ordinaria;
hay poetas de cartilla
que sin llegar a estudiarla,
dicen que es Virgilio es un asno,
y ellos lo son en mi ánima;
hay zagales que es contento,
y entre ellos muchas zagalas.
La hija del mayoral
dicen que ahora se casa;
que otro mayoral muy rico
que vive en tierras extrañas,
le ha enviado un mensajero,
y ella compuesta y galana
con sartales y patenas,
cuentas y arillos de plata,
le recibió esotro día
entre otras muchas serranas;
y al mensajero pulido
mil zagales acompañan,
y por ampararle, todos
su ganado desamparan.
Vino Antón el de Medina,
y Juan de la Sierra de Alba,
el de Montalto o Almonte;
vino Pascual de Moncada,
y Gonzalo el de Maqueda
con Miguel el de Pastrana,
y Martín el de Segorbe
con Juan el de Peñaranda;
vino Domingo de Cea,
luego el de Guadalajara,
Jusepe del Infantado,
que a Gil de Feria acompaña;
Roque Sánchez de Alburquerque
vino en yegua castaña,
Jerónimo de Escalona,
Juan de Uceda, nueva planta
de aquel ganadero rico
digno de eterna alabanza;
Eugenio de Villahermosa,
luego a su lado llevaba
a Sancho de Terranova,
y de las quintas del Papa
Andrés de Monteleón
y otros mil zagales bajan.
de Peñafiel, de Cañete,
del Carpio, de Villafranca,
del Valle, de Mirabel,

de San Germán, de Velada,
de Barcarrota y Cerralbo,
de Espinola y Lorëana,
de Falces y de Alcañices,
Fromista, Laguna, Tabara,
Este, Navas, Nieve, Osorno,
Santa Gadea y Saldaña,
Villamor, Pliego, Olivares,
Alba de Liste y Barajas,
Ampudia, Chinchón, Coruña,
Salazar y Santillana,
de Morata y de Alcaudete
y de otras mil partes varias,
vinieron todos zagales,
que mi memoria no alcanza,
porque a referirlos todos
eran menester mil cartas;
pero lo que falta dejo
a las lenguas de la fama.
Iban vestidos de prieto,
que es siempre la mayor gala,
con sus plumas de avestruces,
unas prietas y otras brancas;
muchos iban remendados,
y algunos dellos llevaban
los corderillos colgando
encima de las casacas.
A la cabaña llegaron
sin tamboriles ni flautas
por no alborotar la novia,
que es, en efecto, muchacha.
Dijo el zagal su mensaje,
pero la novia turbada
de vergüenza, el alabastro
cubrió de roja escarlata.
Entonces pienso que el Sol
apresuró su jornada,
que entendió que amanecía
como vio salir el alba.
quiso hablar, pero no pudo
porque el ángel que la guarda
dio por ella el dulce *fiat*:
vivan mil edades largas.
Brotaron aquella noche
las peñas desta montaña
fuego, que como es de fuego
incendió sus luminarias.
Dícese que este verano
habrá comedias y danzas;
esto hay nuevo en Manzanares:
perdonad, tío, las faltas.

Fecha a veintidós de abril,
 primero día de la Pascua
 qué resucitó el cordero
 glorioso en cuerpo y en alma.
 ¿Quién a tan alto sujeto
 le podrá hallar comparanza?
 ¡Pardiobre, yo no le hallo!
 más si la verdad se ampara,
 yo vengo a decir verdades,
 y esto será en dos palabras;
 que un rústico labrador
 poca retórica gasta.
 El Mayoral de esta historia
 viene a ver vuestras cabañas;
 acompañanle deseos
 y voluntad le acompaña;
 hoy llega a vuestra presencia,
 amparadle en vuestra gracia;
 que él humilde, me envió
 a que os leyese esta carta.
 Otorgadle el dulce *fiat*
 de esas lenguas cortesanas;
 que él se promete por mí
 el serviros con el alma.
 Este ha sido mi mensaje
 libre; perdonad mis faltas,
 y hablad muy enhorabuena,
 que bien habla quien bien calla.

FIN Continúa el baile de Ay, Ay, Ay Y el sotillo con Fregonas y lacayos.³⁴

Lope de Vega da un auténtico repaso a toda la nobleza de la corte de Madrid en su momento. Esta nobleza está presente en los palcos del teatro donde se representa la obra y a ella está dedicada esta relación jocosa en un orden que no es accidental sino pensado en razón de la jerarquía, la situación en el instante concreto, la relación familiar que existe entre ellos y, naturalmente, los favores recibidos por el poeta.

El juego versificado le permite hacer variaciones y bromas, a veces con una doble intencionalidad irónica («los corderillos colgando» es nada menos que una alusión al Toisón de oro que llevan algunos nobles en su pecho); otras veces —saltando fronteras sociales— en una danza sólo comprensible en el estilo del barroco español e incomprensible en el clasicismo francés en la que el dios Baco puede ser un borracho conocido, o el válido Lerma, un mayoral campesino que llega a la cabaña-palacio de la pastora-infanta.

La loa revela, desde el comienzo de la obra, una comedia de circunstancias, un teatro de encargo. Lope ha escogido para la trama un tema relativo al

34. Lope de Vega, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, en *Obras de Lope de Vega*, pp. 3-4.

matrimonio y un cuento popular en la época que recoge un relato europeo transcrito desde el Decamerón hasta Perrault: la mujer abandonada injustamente por su marido que, en su respeto sagrado por el matrimonio, conseguirá que su desgracia sea reconocida y santificada finalmente.

«AL PASAR DEL ARROYO»³⁵

Obra de una gran complejidad de motivos que tiene como fondo dos acontecimientos que se superponen: la entrada de la princesa Isabel en Madrid, que provoca todo el movimiento dramático de los protagonistas y, al mismo tiempo, el paso de un arroyo situado en las proximidades de la ciudad, donde los amores y las alianzas cambian mágicamente.

Utilizando un romance popular (que se basa en mitos tan antiguos como el del río Leto), Lope de Vega juega en muchos sentidos con el arte de la duplicidad, dirigida en primer lugar a un teatro interclasista. Luis y Lisarda (nombres que juegan con términos franceses) son engañados y don Carlos se lleva a la bella Jacinta, que vivía hasta entonces como una extraña cenicienta. Su hermano, que estaba enamorado de Jacinta, la deja al reconocer como nuevo hermano a Don Carlos y, como es habitual en los equívocos lopescos, engañando a Lisarda, logra conquistarla. El juego de toda la comedia se basa en una reflexión sobre el amor-pasión, que conquista primero y seduce posteriormente, enfrentado a los razonamientos platónicos. Lisarda ironiza sobre el amor cortesano al reírse de Amadís, de Esplandián, del Cid y de Urganda. El amor conquistador y los valores nobiliarios³⁶ son antepuestos al amor de identificación y los valores villanos. Y Benito dice al engañar a Lisarda:

Aquí la comedia acaba
cuya historia verdadera pasó
al pasar del arroyo
los que quisieren, lo crean.

«LAS DOS ESTRELLAS O LOS RAMILLETES DE MADRID»

Vamos a ver las entregas
de las estrellas trocadas
sobre las aguas del río
último confín de España...

35. Lope de Vega, *Al pasar del arroyo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Madrid, 1929, tomo XI, pp. 246-282. «Aquí hay grandes prevenciones para la jornada última de la Princesa; mucho me huelgo que Vuestra Excelencia venga a tiempo que pueda acompañar su entrada, porque de todo este lugar es amado sumamente y le esperan con mucho gusto. La comedia se ha hecho y ha salido lucidísima; Vuestra Excelencia la verá, que hasta tener su voto no quiero estar contento» (Lope de Vega, *Epistolario*, III, p. 217).

36. Hay una defensa ambigua de la sangre que une más que el matrimonio y que puede ser una alusión al debate sobre la infanta y su carácter español por origen frente al francés por matrimonio: «No ves tú que es preferida/ la sangre a toda amistad» (Lope de Vega, *Al pasar del arroyo*, p. 282).

Vivan Ana e Isabel
las dos estrellas trocadas.³⁷

En este caso, se inserta en la obra, como si se tratara de una morcilla posterior, la referencia a los casamientos reales. Se refiere a las fiestas que se desarrollan en 1615 en el III acto, donde realiza una descripción de las mismas. En sus cartas, Lope de Vega, se refiere a la preparación de esta comedia³⁸ en la que insertará uno de los temas que ha sorprendido más a los viajeros hacia la frontera para las entregas de las princesas: el acontecimiento de las barqueras de Pasajes.

En el título inicial de la obra, *Las dos estrellas*, alude al tema cosmológico de las dos luminarias que tanto se desarrolló en este casamiento de las dos casas reales, su conjunción y acuerdo para realizar el casamiento igualitario. Lope saca de nuevo a escena el tema, que luego desarrollaría el doctor García en su libro y que debía ser un tema de conversación cortesana.³⁹

La imposibilidad de un matrimonio igual fue prevista por Lope en sus versos donde la soluciona poéticamente:

Por un enigma tan alta
triumfos España apercibe;
pues dando lo que recibe
le queda lo que le falta.

Uno de los personajes, Marcelo, comenta que el tercer verso en el que se afirma la igualdad de las esposas es imposible. Sin embargo, Fabio insiste:

Yo lo tengo por posible
a un ingenio razonable.

Posteriormente, vuelve para solucionar el enredo y hacer posible un matrimonio igual de intercambio entre dos monarquías que se consideran imperiales y donde ninguna puede dejar de ser la más alta del mundo.

La solución del verso tercero viene dada por boca de Marcelo en el siguiente parlamento:

37. Lope de Vega, *Los ramilletes de Madrid*. Sobre esta obra, véase R. Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1942, p. 156 (alude al encargo de escribir la relación de la jornada, p. 157; sobre *El Príncipe perfecto* y la idea de Lope sobre la monarquía pactada o constitucionalista, véase p. 97). Véase Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1941, pp. 59-63, y sobre la jornada, pp. 73-93. La relación de Lope puede que esté entre los manuscritos no publicados de la Biblioteca Nacional. Sobre las bodas reales, véase P. DELORME, *Histoire des reines de France. Anne d'Autriche. Epouse de Louis XIII, mère de Louis XIV*, Pygmalion, pp. 17-46.

38. Lope de Vega, *Epistolario*, III, al duque de Sessa, Madrid, primeros de diciembre 1615, «Lope escribe *Los ramilletes de Madrid*, prevenciones de Madrid para la entrada de la princesa Isabel» (Códice II, n.º 113; Amezúa, n.º 217).

39. Véase Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra o la antipatía de franceses y españoles*.

Por un enigma tan alta
triunfos España apercibe,
pues dando lo que recibe,
le queda lo que le falta.
Propuso España un enigma
de una estrella celestial
que un sol coronando anima
con una perla oriental
que el cielo por lumbré estima.
Francia, que la frente exalta
da triunfos y lirios de oro;
el blasón de sol esmalta
con darle otro igual tesoro.
Por un enigma tan alta.
trocar quieren dos estrellas,
alegres, Francia y España,
yendo Júpiter por ellas,
y en el mar que las dos baña
poner columnas tan bellas.
Alégrase cuanto vive
con las estrellas hermosas
que la blanca paz recibe,
y a las estrellas dichosas
triunfos España apercibe.
No gozará del laurel
deste divino tesoro
a no tener para él
Ana celestial el oro
de lo que vale Isabel.
El mismo peso apercibe,
y en este cambio real,
donde la partida escribe
claro está que queda igual,
pues, dando lo que recibe,
llevan a Francia el aurora
que de Francia viene a España,
cuyos pies Madrid adora:
y así, España, en esta hazaña,
lo que le falta atesora.
con esta a enigma tan alta
ha satisfecho Isabel,
que aunque su sol le hace falta,
en el que viene por él
le queda lo que le falta.⁴⁰

40. Lope de Vega, *Los ramilletes de Madrid*, p. 497.

Lope de Vega describe las entregas contando todos los títulos que asisten y dedicando a cada uno de ellos un apelativo cortesano: incluye toda una serie de cortesanos, de escritores y letrados, de confesores, de hidalgos conocidos. Se permite todo tipo de guiños en cada verso aludiendo a la historia familiar o a un detalle personal (hay que imaginarlos contemplando la obra en Madrid cuando se estrenó).

Mas porque las entregas entiendas,
sabrás que divide un río
a España y Francia, que encuentra,
bajando de las montañas,
la mar la llena marea.
Las dos orillas tenían
fabricadas de madera
dos casas con mil pinturas,
y gradas en torno de ellas;
con ricas tapicerías
estaban las dos compuestas,
y un dosel en cada una,
correspondiente a la puerta;
también en medio del agua
otras dos estaban hechas
a modo de cenadores
con mil colores diversas,
coronadas por lo alto
y a todas partes abiertas.
Dos barcas chatas había
que gobernaban dos cuerdas
que a este sitio caminaban
sin otros remos ni velas.
Bajaron, pues, los de España,
por su parte con la reina,
Y los de Francia, Liseo,
con la divina princesa;
trájola el duque de Guisa,
y acompañando a su alteza
mucha nobleza de Francia
y brava gente guerrera
que estaba en dos escuadrones
sobre una montaña puesta,
y en las orillas del río
a este tiempo las trompetas,
las cajas, las chirimías,
las dos naciones alegran.
Entraron en las dos casas,
y a las dos barcas por ellas,
donde, en la mitad del río,
se vieron reina y princesa.
Hablaronse, no lo oí;
luego dicen que el de Uceda

hizo su razonamiento
 de aquella famosa entrega,
 a quien respondió el de Guisa
 lo mismo, en lengua francesa.
 Escribióse todo así,
 y al despedirse la reina
 le dio una cruz de diamantes
 a la señora duquesa
 de Medina; volvió al fin
 la barca a Francia con ella,
 yo fui a llorar, y mirando
 en España la princesa
 serenísima a los ojos,
 di otro sol que el agua templa,
 andaba encima del río
 la paz, divina doncella,
 con una túnica roja
 y azul a jirones hecha,
 sembrada de lirios de oro
 la parte azul; la sangrienta,
 de castillos y leones,
 y encima de sus cabezas
 sembraba oliva y laurel,
 clavelinas y azucenas
 diciendo: «Filipe y Luis
 vivan en paz, vivan; sean
 Ana e Isabel sus lazos»;
 y luego rompiendo vieras
 la superficie del agua
 sacar la honrada cabeza
 el claro río behovia
 revuelta en coral y perlas,
 y que cercado de ninfas
 españolas y francesas
 todas respondieron: Vivan,
 que por muchos años sean.
 Aquí se ha contado
 una relación moderna
 de la jornada de Irún,
 sin hacer memoria en ella
 de los señores lacayos.⁴¹

41. Lope realiza aquí un ataque al cronista Figueroa y su alusión a los lacayos que iban en la expedición real, que ha tomado como un insulto personal. Cristóbal de Figueroa, *Relación de la bonrosísima jornada*, s.l., s.l. i s.a., 2 hs., 29,5 cm. (Madrid, Academia de la Historia, 9-3681 (83); citada por C. Sánchez Alonso, *Impresos de temática madrileña, siglos XVI y XVII*, CSIC, Madrid, 1981, n.º 77, pp. 46-47; A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Librería Palau, Barcelona, 2.ª ed., 1964, tomo XVI, p. 21, n.º 257459; J. Alenda y Mira-Perceval, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903, n.º 616; M. Agulló y Cobo, *Relaciones*

y así esta noche en la cena
la quiero hacer, porque hay
mucho nobleza gallega,
y no es justo que se calle.⁴²

CONCLUSIONES: EL ARTISTA Y SU LUGAR

Nos encontramos con un difícil equilibrio entre un autor que lucha por imponer su nombre, y un patrono que tiende a considerarlo un criado de lujo. La autonomía del autor la da el público que aplaude sus obras, y ello es lo que les permite la venta posterior de su renombre al servicio del comanditario. En la dedicatoria, el relato de autor pasa a ser propiedad aparentemente del comanditario, del patrono, que intenta robar siempre el derecho de autoría del mismo pero que, al final, queda representado y desaparece en la efectividad del discurso que lo «cuenta».⁴³

No es una relación tan directa como los teóricos del poder cortesano han descrito burdamente, pero sí afecta a autores menos famosos, ya que el que paga manda. Aunque el patrón intente convertir en lacayo al intelectual (como lo demuestran en cierto modo los epistolarios de Lope), éste sabe ya que es la autonomía concedida por la fama lo que le convierte en atractivo juguete de los comanditarios.⁴⁴

El poder político se encarga de favorecer este proceso de autonomía, indirectamente, al proteger y pensionar a los escritores. No era extraño ni novedad que ciertos miembros de la alta aristocracia se rodearan de poetas estipendiados y protegidos, de hombres de letras susceptibles de defender sus intereses con la pluma. Los secretarios de los grandes nobles no sólo escribían sus cartas sino que las redactaban con su propia mano hasta el punto de que Richelieu debe recordar quién ha escrito a quién (qué mano ha escrito la carta) para que no sospeche el receptor de la misma al encontrar un estilo y una letra diferente. El patronazgo era la forma habitual de relación del escritor con su obra si no entraba en la Iglesia, pero progresivamente el poder real —en competencia con el poder eclesiástico o intentando controlar sus sustanciosas redes económicas—, se convierte en el mayor de los patronos, permitiendo paradójicamente una mayor —aunque relativa— autonomía del autor. Esta revolución se va a realizar costosamente a lo largo del siglo xvii⁴⁵

de sucesos I: años 1477-1619, CSIC, Madrid, 1966, n.º 592). La «más cierta» duda de las verdades que se dicen en la corte en esos momentos sobre el viaje.

42. Lope de Vega, *Los ramilletes de Madrid*, pp. 502-503.

43. Sobre la relación de representación que significa la dedicatoria, L. Marin, *Le récit est un piège*, Minuit, París, 1978, p. 16.

44. C. Jouhaud, «Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélaires au xvi^e siècle», en *Terrain 21. Liens de pouvoir ou le clientélisme revisité*, XXI (1993), pp. 47-62.

45. R. Descimon y C. Jouhaud, *La France du premier xvi^e siècle 1594-1661*, Belin, París, 1996, p. 139.

y se refleja en la diversa forma de recibir los emolumentos por parte de los diferentes artistas.⁴⁶

Al contrario de los otros poderes del estado y facciones nobiliarias, el intelectual cortesano apoya sin fisuras al poder absoluto del monarca, por el acuerdo que se establece en esta época en que el autor entrega su privacidad (su obra) y encuentra en este poder monárquico un aumento de su autonomía.

La corte española se encuentra llena de personajes nobiliarios enfrentados por la gestión del poder. Se sitúan entre el mecenas de las artes,⁴⁷ como el propio valido, y el coleccionista,⁴⁸ como el futuro rey Felipe IV, entre el aficionado a las letras, como el duque de Sessa, y quien las utiliza para escalar en el poder, como el duque de Osuna. Encontramos incluso casos en los que un miembro del nuevo grupo pertenece también al de los nobles, como es el caso del desgraciado conde de Villamediana.

Es entre las fisuras de estos enfrentamientos internos de los clanes nobiliarios por el poder y de todos juntos con la creciente autoridad monárquica, donde el intelectual va creando un lugar de poder concreto.⁴⁹ Y lo construye al servicio de todos estos «señores», criado de varios amos en la mayoría de los casos, con diferentes estrategias y diferentes lenguajes según el público al que se dirige, pero con una conciencia nueva de autor que le hace sobre todo ser fiel a sí mismo.

46. Lope de Vega fue secretario del duque de Alba, con quien vivió en Toledo y Alba de Tormes. Sirvió al marqués de Malpica —1596—, al conde de Lemos —1598— y al duque de Sessa (Luis Fernández de Córdoba) entre 1605 y 1635. Vivió nuevamente en Toledo, y luego en Sevilla. Se instaló definitivamente en Madrid en 1610, comprando una casa en la calle de los Francos y dedicándose a una de sus grandes pasiones, el teatro. Se ordenó sacerdote y disfrutó de diversos beneficios eclesiásticos. Fue nombrado por el Papa Urbano VI Doctor en Teología del *Colegium Sapientiae* y Caballero de la Orden de San Juan. Perteneció a las Congregaciones del Caballero de gracia, Oratorio del olivar, Orden Tercera de San Francisco y San Pedro de los Naturales de Madrid; de ésta última fue nombrado capellán mayor. Ostentó el título —honorífico— de familiar del Santo Oficio de la Inquisición.

47. Sobre el mecenazgo artístico y el mecenazgo de la casa de Austria, J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1985, p. 17.

48. F. Bouza, «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas», en *Imagen y propaganda. Capítulos de la historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid, 1998, pp. 235-253.

49. M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.