

RESEÑA

Ignacio Arellano y Frederick A. De Armas, eds., *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, IDEAS/IGAS, Nueva York, 2017, 174 pp. ISBN: 9781938795404.

ANDREA ZINATO (Università degli Studi di Verona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.334>>

Tras la publicación en 2016 del volumen colectáneo *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro* (IDEA, Colección «Batihoja», 29, Nueva York, 2016) en cuya edición colaboró Jesús Menéndez Peláez, Ignacio Arellano vuelve a tratar los complejos mecanismos de la relación entre el poder y el teatro auri-secular incidiendo —en el volumen que aquí se reseña— en las estrategias y los conflictos de autoridad y poder y sus proyecciones en el teatro. Tal como el anterior, también este volumen, que recoge diez estudios, se inserta en el proyecto “Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Estrategias, géneros, imágenes en la primera globalización” (FFI2014-52007-P), dirigido por el propio Arellano. Los estudios se centran en distintos aspectos y facetas de las modalidades de manifestación de los conflictos en la monolítica pero ya global sociedad aurisecular y en cómo estos conflictos y equilibrios entre autoridad, poder e ideología dominantes repercuten en las obras de ingenio, desde el teatro, el género más apto para vehicular modelos ideológicos, a la tratadística.

Los conflictos de autoridad y poder ya habían estallado en la pequeña Castilla del siglo XIV,¹ pero el mecanismo no difiere mucho del de la España imperial y global del XVII. Como sugiere en sus palabras preliminares Arellano (pp. 9-12), «el teatro, espectáculo de masas, [es] particularmente apto para transmitir o poner en

1. Véase *La monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa (c.1230-1504)*, ed. J.M. Nieto Soria, Sílex, Madrid, 2006.

cuestión dichos modelos de autoridad y poder» (p. 9); en eso radica la gran diferencia entre esta época y las anteriores, “socialmente” conflictivas de otra manera: la masa, un nuevo interlocutor, casi desconocido hasta entonces en sus dinámicas socio-políticas y económicas.

Ignacio Arellano en su estudio «Love, honor, wit and power in *El celoso prudente* by Tirso de Molina» (pp. 14-26), centra su atención en la comedia de Tirso cuyo tema principal, según algunos estudiosos, sería el honor, incorporándose el drama, de esa manera, a la nómina de los dramas de honor en el que la acción transcurre, a raíz de una “errónea” interpretación de los monólogos de don Sancho de Urrea contra el honor, en un contexto trágico que choca con la originaria ambientación carnavalesca. Arellano mantiene que *El celoso prudente* es una comedia de enredo de género palatino, cuyas figuras de autoridad quedan decepcionadas por el amor y el ingenio: quienes alcanzan sus objetivos son los jóvenes, es decir, Sigismundo, Leonor, Alberto y Lisena; todo eso, sin embargo, se concretiza en el universo de la comedia.

La aportación de Frederick A. de Armas «Regresando a Astrea 30 años después» (pp. 28-41) vuelve a sus anteriores *The Return of Astrea* de 1986 (University Press of Kentucky, Lexington) y *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón* de 2016 (Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, Madrid). Primero alude a las teorías literarias que de alguna manera inspiraron sus estudios: del *New Criticism* al *New Historicism*, pasando por Northrop Frye. La idea fuerte era y es que «Calderón alababa a Felipe IV, rey planeta, no solo con la simbología solar sino también a través de Astrea, así convirtiéndose en rey que traería paz y armonía a España, forjando una nueva Edad de Oro» (p. 30). En ambos artículos, De Armas detectaba la presencia de la diosa en trece obras calderonianas, observaba las modalidades de la construcción del mito del “rey planeta” y cómo la mitificación de Felipe IV llegó al Nuevo Mundo. En el presente estudio menciona, por su importancia a este respecto, *La vida es sueño*, *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios*, *La gran Cenobia*, *Las armas de la hermosura*, *La puente de Mantible* y *el Golfo de las Sirenas*.

En «Determinismo del linaje y el mérito personal en el teatro del Siglo de Oro» (pp. 44-57), David García Hernán trata del tema del mérito *vs* el linaje en la conformación de los estratos de autoridad y de los conflictos de carácter social, político y cultural y las huellas que de este contraste se encuentran en algunas obras teatra-

les. De hecho, la idea de que la nobleza de sangre era importante, pero que lo era mucho más la de mérito, es un tema subyacente a muchas obras áureas, desde Enríquez Gómez al propio Cervantes. García Hernán hace hincapié en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, ya que en un diálogo entre Magdalena y Mireno se habla de la importancia de la nobleza virtuosa «como condición necesaria para la condición de noble» (p. 47). Sin embargo, «la cultura de la sangre (y de la nobleza tradicional basada en el linaje) no solo no desaparece, sino que es lo que hace posible el verdadero reconocimiento social» (p. 51), idea esta compartida por la mayoría de los estudiosos de los Siglos de Oro. Sin olvidar que la unión de mérito y sangre aparece también en una obra de la talla de *El perro del hortelano* de Lope. En cambio, en los argumentos de otros dramas, por ejemplo *Menos mal hay en la aldegüela que se suena* de Lope, *El desdén con el desdén* de Moreto, *Guárdate del agua mansa* de Calderón y *Amazonas en las Indias*, la sangre sigue siendo un valor omnipresente. El teatro áureo, príncipe de las representaciones culturales, vehicula una vez más la ideología dominante y se pone en contradicción con respecto de la «corriente pretendidamente mayoritaria del avance del mérito frente a la sangre en los primeros siglos de la Edad Moderna» (p. 55).

En ámbitos no solo literarios sino también teológicos y jurídicos se desarrolla el estudio de Luciano García Lorenzo «Lope de Vega ante el suicidio. Estrategias dramáticas y poder de la voluntad» (pp. 59-73), a pesar de que el suicidio aparece muy poco en la obra narrativa y dramática de Lope. En pecado mortal gravísimo, en palabras de García Lorenzo, «el suicida lo que quiere con su muerte es hacer el papel de Dios en el tablado de la vida». El estudioso, en primer lugar, analiza las más importantes obras doctrinales, antiguas, modernas y contemporáneas que tratan del asunto. En Lope el tema del suicidio se encuentra en las obras no dramáticas, por ejemplo en el Soneto CXXX de la *Rimas* («Píramo triste, que de Tisbe mira»), en la *Arcadia*, la *Dorotea* y el *Triunfo de la fe en los reinos de Japón*, ya que en su teatro nunca sucederá, a no ser en un pasado más o menos lejano y como alusiones a personajes suicidas, por ejemplo *¡Ay, verdades, que en amor...!*, *El loco por fuerza* y *Los Tellos de Meneses*, por citar algunos títulos. De hecho, la aportación del trabajo de García Lorenzo —que se aleja algo del tema principal de la colectánea— es que el suicidio «en el teatro “clásico” tiene siempre unos antecedentes, unas referencias lejanas en el tiempo —históricas o no— ya que no hay «sucesos contemporáneos que den lugar a su dramatización» (p. 66). El estudioso menciona las fuentes de

estos suicidas “canónicos”, si se me permite el adjetivo, es decir: la Biblia (Saúl, Ahitofel, Zimri, Judas el mayor, Abimalec y Sansón), la mitología, personajes históricos (Periandro, Lucrecia y Tarquinio...), la historia legendaria, el folklore y la tradición y, finalmente, los libros de pastores. En resumidas cuentas, las referencias al suicidio en el teatro de Lope no proceden de la Biblia (aparte del caso de Judas Iscariote que tiene una tradición propia y distinta), sino de la mitología, del mundo de los pastores (*Belardo el furioso*), de la tradición y del mundo legendario (*La buena guarda*). La obra teatral basada en hechos históricos en la que, según García Lorenzo, «testimonia perfectamente [...] los conflictos dramáticos apareciendo el suicidio» (p. 69) es *El Duque de Viseo*, en la que se desarrolla el conflicto ético-político entre el rey João II y el duque de Viseo y en cuyo “trágico” final Elvira, esposa del duque, se deja morir por amor, como se desprende del diálogo entre el Rey y Luis (vv. 3023-3040). Para García Lorenzo esta muerte por amor, o sea, por suicidio, es «un final trágico, repleto de silencio, de serenidad y de entrega». A pesar de eso, al lector le cuesta trabajo entender en qué consisten las estrategias (que no sean las dramáticas) y los conflictos de autoridades en los textos analizados.

Hilaire Kallendorf en el trabajo «Virtud femenina en las comedias del Siglo de Oro» (pp. 75-87) arranca de un análisis pormenorizado de la palabra-concepto *virtus* desde la perspectiva de los estudios de género, trayendo a colación hasta el propio Cicerón de las *Tusculanae Disputationes* (II, 18, 43), para poner de relieve cómo en las comedias del Siglo de Oro la virtud suele colocarse en el ámbito masculino, tal como se desprende, por ejemplo, de unos versos de la comedia *Ganar amigos* de Ruiz de Alarcón o de *Pobreza no es vileza* de Lope: «[las mujeres] son flacas, son temerosas, / que si tuvieran más fuerza / nos dieran dos mil azotes». A pesar de este topos —que tiene una larga y antigua tradición literaria— en varias ocasiones, según Kallendorf, «algunos personajes teatrales y los mismos dramaturgos están dispuestos a reconocer excepciones a la regla, para las mujeres en general y las mujeres españolas en particular» (p. 78). Por ejemplo, entre las mencionadas por la autora, en *El Amor enamorado*, *El Cardenal de Belén*, *La locura por la honra* de Lope y en *La prudencia en la mujer* de Tirso, la alabanza de las virtudes se refiere a las propiamente femeninas, si bien desde una perspectiva masculina, es decir, castidad, piedad, misericordia..., en tanto que las virtudes de la mujer casada encarecen el prestigio de su marido, por ejemplo en *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* de Lope. Pero en las comedias en que las mujeres parecen ser más virtuo-

sas que los hombres, por ejemplo en *El mejor mozo de España* de Lope, el resultado se ve como agüero o causa de maravilla. Esto radica en el hecho de que en la iconografía, también clásica, el vicio y la virtud se retrataban como mujeres. De hecho, para Kallendorf, la mayor parte de las comedias áureas, a excepción de las hagiográficas, «presentan limitadas defensas de las mujeres y, si las hay, se acomodan a palabras de elogio a las figuras clásicas o *topoi* convencionales como la mujer varonil» (p. 85). También en la interesante aportación de Kallendorf falta un enlace más sugerente, desde la perspectiva de los estudios de género, con el tema del volumen.

Una lectura política y algo polémica es la que propone José Miguel Martínez Torrejón en «Garras de cordero, pieles de león. ¿Quién es quién en *El Hamete de Toledo*?» (pp. 90-103), ya que trata de una de las obras menos estudiada de Lope y en el resbaladizo terreno del enfrentamiento religioso, en concreto entre el Islam y cristianidad. Convencido de que «cada generación ha encontrado su Lope en Lope» (p. 89) —lectura crítico-generacional que afecta a todo autor importante—, Martínez Torrejón recuerda que *El Hamete de Toledo* de Lope «se ha entendido como un panfleto en pro de la expulsión de los moriscos» (p. 90), ya que Lope hace suya y promocionaría la idea oficial que era preciso expulsar a los moriscos también de Castilla. En realidad, según observa el autor a la zaga de un artículo de Abraham Madroñal de 2013,² primero Hamete es africano (no morisco), es un corsario (y no siervo agricultor), luego esclavo, es abiertamente musulmán (no criptoislámico) y es ajusticiado (no expulsado); además Lope dramatizaría «unos sucesos reales protagonizados por Gaspar Suárez Franco, cristiano nuevo, regidor toledano cuya mujer fue asesinada por un esclavo» (p. 91) y luego ajusticiado tras cometer otros ocho asesinatos. Suárez Franco pertenecía a la familia que un siglo atrás había “crucificado” al Santo Niño de la Guardia y patrocinó la obra para lavar su propia imagen. El drama vehicula «los más típicos parámetros de su época, descritos en relación con tantas representaciones teatrales y fiestas de moros y cristianos», con peripecias que abarcan un horizonte panmediterráneo (de Málaga a Orán y Malta) y peninsular (de Valencia a Toledo): su protagonista Hamete tiene tres antagonistas: don Juan, don Martín y don Gaspar. No es casual además que la acción comience y termine la noche de San Juan, por ser santo cristiano e islámico. La esclavitud de

2. Véase A. Madroñal, «Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 32-66.

Hamete es otro tema principal del drama: de esa situación de esclavitud y de las distintas actitudes de sus amos para con él, depende la crudeza de algunos monólogos del propio Hamete, en un *crescendo* amenazador que «[introduce] la primera y más abundante dosis de miedo en el público» (p. 97) y, en el tercer acto, Hamete se transforma de melancólico en vengativo. Tal y como observa Martínez Torrejón, «Lope no escatima recursos retóricos para dotar a la escena de una grandilocuencia sin igual en la obra, incluyendo el insólito uso de cinco octavas reales, puestas principalmente en boca del moro, cuyo soliloquio final alcanza, por virtud de la versificación, una altura épica negada a los demás» (p. 100), octavas que acaban con el verso clave (v. 2381) del drama: «¡Los buenos con agravios se hacen malos!». Y los agravios ocasionan que ahora Hamete quiera morir matando, su mayor empresa, y pueda así vengarse: sin embargo, la mayor parte de sus “asesinatos” en su huida hacia Madrid se justifican por motivos “logísticos”. La muerte final de Hamete, tras el bautismo, apadrinado por su antagonista don Gaspar, «un minuto antes de expirar», concluye la obra con un final abrupto y forzado, «muy de Lope» según Martínez Torrejón. En conclusión, es cierto que el drama de Lope se coloca en el contexto de las discusiones sobre las relaciones entre moros y cristianos de las décadas anteriores, pero la diégesis de la obra, al fin y al cabo, se acomoda a la magistral técnica teatral de Lope, aunque esta vez el Fénix «baila en la cuerda floja tendida entre la superficialidad del encargo, las circunstancias y el exceso de producción por un lado, y por otro la ebullición inevitable de verdades preocupantes y de preguntas desestabilizadoras» (p. 103).

De Enríquez Gómez —cuya obra, tratadística y teatral, refleja más que cualquier otra la esencia de las estrategias y conflictos de autoridad y poder— tratan los artículos de Felipe B. Pedraza Jiménez, «El poder a los ojos de Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama» (pp. 105-121) y de Milagros Rodríguez Cáceres «La sombra del Conde-Duque en el teatro de Enríquez Gómez» (pp. 124-137). En el primero Pedraza Jiménez incide en la relación entre teoría política y escritura dramática. Como es sabido, esta última se puede dividir en dos épocas: de 1630 a 1635 hasta su huida a Francia y de 1649 en adelante cuando el autor vuelve a España y estrena sus obras con el seudónimo de Fernando de Zárate, mientras tanto se dedica también a la tratadística, incluida la política. Enríquez Gómez representa el complejo mundo de los conversos de su tiempo: de hecho a ellos les correspondía la tentativa de introducir en España y en sus dominios una nueva visión y concepción de las actividades empresariales con una apertura hacia lo que se llamaría luego capitalismo. Tentati-

va fracasada, como se sabe, por la peculiaridad de la sociedad española dominada por una estructura social todavía estamental —basada más en el linaje que en los méritos tal y como estudia García Hernán en este mismo volumen—, cristalizada y controlada por la Inquisición, auténtico poder o contrapoder todopoderoso.

Entre 1636 y 1649 Enríquez Gómez se dedicó sobre todo a la escritura de tratados políticos, en detalle Pedraza Jiménez analiza dos tratados: *Luis dado de Dios...* (1645), compuesto con ocasión del nacimiento del futuro Luis XIV y la *Política angélica*, que nos ha llegado en dos versiones, la “ortodoxa” y la “variante” (p. 109), ambas impresas en 1647 en Ruan por Laurent Maury. En las dos obras Enríquez Gómez apuesta por la meritocracia a pesar de la «estructura fieramente estamental de la sociedad del siglo XVIII» (p. 111), de hecho una visión burguesa de la sociedad que choca con la de su gran contemporáneo Quevedo, a pesar del «grotesco retrato del hidalgo que, en el infierno soñado por el gran satírico, pretende un trato preferente en razón de los méritos de sus ancestros» (pp. 111-112). Muchos tratadistas de la época y el propio programa “regenerador” de Olivares compartían el tema del mérito frente al del “ilustre nacimiento” para seleccionar de manera adecuada los cargos públicos, que se precisaba aún más en un período muy difícil para España: conflictos bélicos con Francia (de 1636), las sublevaciones de Portugal y Cataluña (1640), las muertes de la reina (1644) y del príncipe Baltasar Carlos (1646). A Enríquez Gómez le corresponde además el mérito de tratar este tema también en su teatro de manera que este pueda vehicular una vez más una estrategia y una solución a un conflicto político y social que afecta la administración de la *res publica*. Pedraza Jiménez analiza en detalle *El Cardenal Albornoz. Primera parte*, representada a finales de 1632, que trata del conflicto entre el protagonista y doña María de Padilla, quien quiere colocar a sus secuaces en cargos de responsabilidad, y *Mudarse para mejorarse*, que trata del conflicto que atormenta al rey de Polonia (la comedia se incorpora a las llamadas “comedias de Hungría”) que sufre un conflicto personal para animar al Príncipe a que abandone aventuras galantes y amorosas y se ocupe de asuntos de estado. En *Amor con vista y cordura*, además, se defiende el libre comercio y en *El rey más perfecto* el propio Fernando III intenta dirimir el problema de los tributos y su justa recaudación. A excepción de los ejemplos mencionados y en un número exiguo de otras obras, el teatro áureo en su mayoría ignora o debe ignorar las problemáticas y las consideraciones teóricas que se encuentran en escritos políticos. En cambio —y con palabras de Pedraza Jiménez— «en la

obra de Enríquez Gómez percibimos una honda preocupación regeneracionista por varias cuestiones conexas, que eran muy importantes para su propia vida: los excesivos gastos del Estado, los impuestos a los vasallos, su redistribución y la actividad comercial. En sus tratados políticos estos fenómenos se vinculan a la persecución de los cristianos nuevos. De esta injusticia nacen las tensiones sociales, la atonía de la industria y el comercio, la reducción de la recaudación del erario público y la falta de banqueros capaces de financiar los proyectos políticos» (pp. 116-117).

Milagros Rodríguez Cáceres en su contribución vuelve a analizar la presencia y el influjo de la figura del Conde Duque en la obra dramática del autor conquense, presencia e influjo que la autora considera «dudosas y escurridizas». Frente a *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo, en la que se pueden detectar personajes, circunstancias y hechos históricos, en las piezas de Enríquez Gómez no es fácil percibir paralelismos con la política de su época. A raíz de sus actividades (compraventa e importación de paños y exportación de lana) Enríquez Gómez no estaba vinculado con el poder y casi desconocía las maniobras políticas del valido, además escribía sus obras dramáticas para los corrales. A pesar de este hecho incontrovertible, algunos estudiosos quisieron detectar posturas a favor o en contra del Conde-Duque, entre los cuales destaca Michael McGaha, quien en el lejano 1990,³ rastreó referencias directas negativas a Olivares en el prólogo de las *Academias morales de las Musas*, y positivas en *Celos no ofenden al sol*. Dejando de lado dramas como *La soberbia de Nembrot*, la primera y la segunda parte de *El Cardenal Albornoz* y *A lo que obligan los celos* por sus peculiaridades temáticas, en *Engañar para reinar* McGaha ve «una buena señal de su naturaleza subversiva» y una caracterización negativa del propio rey. En realidad, tal y como demuestra Rodríguez Cáceres, «tanto el autor como su público veían al protagonista desde una óptica muy distinta» (p. 129) y *Engañar para reinar* «[no tiene] la menor semejanza con los avatares de la corte española, ni constituy[e] ataque alguno contra Felipe IV ni contra el Conde Duque». Al igual que Révah sobre todo en su evaluación de *Celos no ofenden al sol* (que considera obra manifiestamente adulatoria del Conde Duque),⁴ McGaha ha leído los dramas de En-

3. Véase M. McGaha, «Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares», *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la «comedia»*, eds. A. Pérez-Pisonero y A. Semidey, University of Texas at El Paso, El Paso, 1990, pp.47-54.

4. Véase I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez. Un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, ed. C.L. Wilke, Chandeigne, París, 2003.

rriquez Gómez solamente desde una perspectiva histórico-política y social. Es decir que su análisis de la situación de los conversos en la España de Felipe IV en las obras teatrales de Enríquez Gómez parece no tener en cuenta las técnicas precipuas de la diégesis y la acción drámaticas. Para Rodríguez Cáceres, en las obras dramáticas de Enríquez Gómez «si la sombra de don Gaspar de Guzmán se proyecta, si es que llega a proyectarse, con muy poca intensidad» (p. 135).

Jesús Usunáriz en «Secrecy: its theological, legal and political bases in the Spanish Golden Age» (pp. 139-160) trata un tema que constituye un segmento importante del equilibrio entre poder, autoridad y consiguientes conflictos, es decir el secretismo y cómo este se percibía en el Siglo de Oro. Primero el autor analiza la evaluación y la consideración que en la España aurisecular se tenía del secretismo: una virtud que repercutía en la necesidad política de guardarlo y que se “repartía” en tipologías distintas (confesión, amistad, derecho...). Ya Pedro Mejía en su *Silva de varia lección* (l. I, cap. IV) subraya que el propio Dios ama el secreto: de este principio se derivan las teorías posteriores desde el *De ratione tegendi et detegendi secretum* de Domingo de Soto hasta el *Tratado de alabanza y murmuración* de Martín de Azpilcueta, el cual opina que quien «murmura» un secreto es una «serpiente traidora». Por consiguiente el secreto es un componente fundamental de la vida política (a nivel individual y a nivel colectivo añadiría yo): y guardar el secreto era un deber no solo de secretarios y funcionarios sino también del propio rey, tal y como teoriza Francisco Bermúdez en su tratado *El secretario del rey* (1620). Pero ¿cómo guardarlo?: por medio del silencio. Y para ocultar un secreto el recurso “lícito” es la disimulación, ya que la mentira es un “pecado” en un juego en que teología y praxis política se mezclan continuamente. A pesar de eso, según Usunáriz, no se puede identificar la cultura barroca *tout court* con el secreto y el secretismo. Pero sí que es la época en que se formula su concepto político y moral y las directrices comportamentales: el secreto es una virtud, es un derecho natural, divino y humano; guardarlo, a su vez, es una virtud con sus correspondientes implicaciones teológicas, políticas e individuales. En conclusión, el secreto no connota sociedades cerradas, oscuras y despóticas. Faltan en la aportación de Usunáriz ejemplos de trasposición dramática de esta teorías.

El artículo «*Kalós kaí agathos* en el entramado encomiástico de Felipe» (pp. 161-174), de Julio Vélez Sainz, trata de los recursos culturales utilizados por los Austrias para la «construcción de un modelo cultural capaz de garantizar y de pro-

mover, desde las cortes unas formas literarias y artísticas como manifestación entera de un pensamiento curial» (p. 162) así que las artes se entrelazan en una suerte de entramado encomiástico diseñado para halagar al monarca. Y todo esto se concretiza en el sintagma-concepto *kalokagathia*, unión de lo bello con lo bueno, en cuyo origen Vélez Sainz hace hincapié a partir de autores griegos (Safo, Homero, Tyrteo, Platón, Aristóteles e Isocrates). El autor menciona, además, a los estudiosos que han analizado la evolución del sintagma-concepto: de W. Jaeger, B. Wankel, F. Bourriot hasta P. Cherchi, quien traza magníficamente la evolución de la metáfora a partir de textos italianos del Renacimiento y del Barroco (*Il re Adone* de Giovan Battista Guarino, la *Breve enciclopedia de la belleza* de Tomaso Garzoni...). Por lo que se refiere a la tradición castellana, Pedro Simón Abril en su versión de la *Ética nicomaquea* traduce el sintagma como ‘magnanimidad’, en cambio Antonio de Guevara en su *Relox de Príncipes* separa la belleza física y la magnanimidad, insistiendo en el valor de esta última. Por lo que se refiere a Felipe IV, según Vélez Sainz, hay instancias «en las que se ve claramente el *kalos kai agathos* o ‘belleza de carácter’ en contacto con uno de los macromitos fundamentales que conformó la imagen pública del monarca, el de “rey planeta”» (p. 165), asunto tratado en este mismo volumen también por Frederick de Armas. Se trataría en detalle de los festejos celebrados en los primeros años de su reinado, entre los cuales el más fastuoso fue el de Aranjuez de 15 de mayo de 1622 que tenía como “plato fuerte” la comedia de Lope *El vellocino de oro*. La imagen del rey planeta la fraguaron también Villamediana en *La Gloria de Niquea* y Hurtado de Mendoza en su *Fiesta que se hizo en Aranjuez* (1623), festejo estudiado en su momento por Esther Borrego Gutiérrez.⁵ La imagen del rey sol o planeta (y de la reina diosa “de algo”) con su fuerte componente político e impacto icónico e ideológico se traslada a distintos géneros literarios y a obras concretas en las que se fragua y concretiza la idea de que el rey absoluto reina sobre sus súbditos igual que el sol impera sobre el resto de los planetas del cosmos. Lo que Ignacio Arellano ha dado en llamar isotopía emblemática, es decir, el conjunto de imágenes comunes en la iconografía de los Austria (p. 167). Nada mejor que el teatro —como se sabe de sobra— para “propagandar” la imagen “hélica” de la monar-

5. E. Borrego Gutiérrez, «Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)», *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, coords. F. Domínguez Matito y M.L. Lobato López, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2004, vol. 1, pp. 337-352.

quía: así que, tal y como mantiene Vélez Sainz, «los textos analizados forman parte de un entramado dispuesto para la alabanza regia en unas fiestas que procuran detectar una serie de valores cortesanos específicos» (p. 172).

Volumen muy rico, sugerente y lleno de estímulos gracias a muchas propuestas interpretativas o re-interpretativas de autores y textos, más o menos conocidos, desde perspectivas críticas distintas pero complementarias. Algunos textos abordan aspectos indirectos si bien estrictamente conectados con el tema principal, todos van acompañados por una bibliografía exhaustiva y puesta al día.