Hablando con el rey

Lope de Vega en escena

Teresa Ferrer Valls

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4818>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.4818

ISBN: 979-10-300-0142-6

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 junio 2017

Paginación: 143-158

ISBN: 979-10-300-0141-9

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Teresa Ferrer Valls, « Hablando con el rey », *Bulletin hispanique* [En línea], 119-1 | 2017, Publicado el 15 junio 2020, consultado el 11 septiembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4818> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4818>

Hablando con el rey: Lope de Vega en escena

TERESA FERRER VALLS
Universitat de València

Cet article a pour objet l'analyse de l'usage que fait Lope de Vega de ses pièces palatines pour s'adresser au roi : d'une part, il s'inscrit dans la perspective, partagée par d'autres auteurs, d'une construction de l'image du roi à partir d'un réseau de métaphores et de symboles connus ; mais d'autre part, il tente d'établir un dialogue personnel avec le pouvoir royal, en quête d'une reconnaissance qui a marqué la dernière étape de sa vie.

Mots-clés : Lope de Vega, théâtre de cour, rois.

Este trabajo se centra en el análisis del uso que hace Lope de sus obras de representación palaciega como medio para dirigirse al rey: por un lado, se inscribe en una línea de construcción de una imagen de la figura real que resulta común a otros autores, pues maneja una red de metáforas y símbolos característicos de la época; pero por otro, intenta establecer un diálogo personal con el poder real en busca de un reconocimiento que marcó especialmente la última etapa de su vida.

Palabras clave: Lope de Vega, teatro cortesano, reyes.

This paper analyses how Lope de Vega uses the representation of the palace as a way to address the King. On the one hand, Lope creates an image of the royal figure common to other writers, as he uses a variety of metaphors and symbols typical of the time. On the other, Lope also tries to establish a personal dialogue with royal power as a way of obtaining recognition, a process that is especially significant in the last period of his life.

Keywords: Lope de Vega, court theatre, kings.

Los espacios de palacio, no solo aquellos diseñados para la representación política sino también aquellos pensados para la diversión, son espacios en que se pueden visualizar las relaciones de poder. En la fiesta de corte fraguan una red de símbolos e imágenes alusivas al poder real, algunos de raigambre clásica o inspirados en la literatura emblemática, que van configurando todo un código fácilmente comprensible para el espectador cortesano de la época y que ayudó a construir la imagen del monarca. Una imagen que definía no tanto al individuo como a la institución que este representaba, lo que explica su pervivencia durante mucho tiempo. Como recuerda Geertz, «en el centro político de cualquier sociedad organizada de forma compleja [...] hay tanto una élite gobernante como un conjunto de formas simbólicas que expresan el hecho de que es en verdad gobernante»¹. Algo que, como el mismo autor señala, resulta más evidente en las monarquías tradicionales, en donde la concentración del poder en la figura del rey y la programada construcción de una imagen en torno suyo hacen que el carácter simbólico de la dominación resulte muy evidente.

No voy a adentrarme aquí en la polémica sobre la instrumentalización por parte de algunos dramaturgos barrocos de este tipo de obras de representación palaciega para transmitir mensajes políticos al monarca, en una suerte de diálogo implícito orientado a su educación, una interpretación que se ha desarrollado sobre todo en el ámbito de estudios anglosajón y se ha aplicado especialmente a Calderón². No me parece que el teatro de fasto cortesano, y en particular el de Lope, sea un género idóneo para lanzar mensajes admonitorios de calado político al rey, ante la atenta mirada de su valido y del resto de la nobleza, por muy edulcorados que le pudieran ser presentados. Sobre todo cuando una parte de las expectativas de mejora social del poeta dependían de la buena relación con la nobleza y, especialmente, si quería medrar en la corte, con el rey y su círculo más cercano. Esto no quiere decir que no se puedan hallar en estas obras expuestas ideas morales comunes, tópicos sobre la virtud, el valor o la prudencia, con los que en términos generales podía sentirse representado cualquier cortesano y el mismo monarca, sin entenderlos como una alusión directa a sus carencias. El género dramático, el público receptor, y también la instancia para la cual escribe el dramaturgo entran en juego a la hora de

1. C. Geertz, «Centros, reyes y carisma: una reflexión sobre el simbolismo del poder», en *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, trad. A. López Bargados, Madrid, Paidós, 1994, pp. 145-171, pp. 149-60. Mi trabajo se beneficia de mi vinculación al proyecto FFI2015-65197-C3-1-P financiado por MINECO y FEDER.

2. Ofrece un estado de la cuestión sobre esta polémica en relación con Lope M. Trambaioli, «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia* (2012), 16-36. Resultan interesantes algunas reflexiones expresadas por J. M. Perceval, «Lope de Vega y la imagen del poder monárquico en las fiestas celebradas en honor de los matrimonios reales de 1615», *Anuario de Lope de Vega*, (2004), 63-84. Abordajes más amplios al tema del poder en teatro en I. Arellano, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011; I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Univ. de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009; y A. Baraibar y M. Insúa (eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012.

comprender el resultado que es la obra dramática, tanto desde el punto de vista estético como ideológico. A pesar de las disensiones internas entre facciones, la nobleza cortesana constituía un bloque, y su interlocutor privilegiado era el rey y su valido, en cuyas manos estaba la distribución de favores y de patrimonio. Las comedias escritas para las fiestas cortesanas eran encargos directos del entorno cercano al poder real. El dramaturgo conocía de antemano la composición de su público, y atendía a los gustos y expectativas del promotor del encargo. La relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre las fiestas celebradas en 1622 en honor del rey por el conde-duque Olivares y su entorno pone de relieve, a manera de ejemplo, los desvelos del valido y de sus familiares por todos los detalles de la fiesta³. Los espacios en donde encontrar algún atisbo de discurso crítico respecto al poder, por parcial y fragmentario que este fuese, los podemos hallar en géneros destinados a un tipo de público más amplio y más heterogéneo. A veces también en obras vinculadas a instancias de encargo alejadas, o expulsadas a su pesar, del centro de poder: pienso, por ejemplo, en algunos de los dramas genealógicos surgidos para reivindicar reclamaciones de algunas familias de la nobleza respecto a la Corona.

Me centraré ahora en un grupo de obras de Lope de Vega representadas en el marco de una fiesta cortesana para indagar en esa red de imágenes del poder real más frecuentemente utilizadas por el dramaturgo en este tipo de teatro, y analizaré el modo en que el autor fue desarrollando, especialmente en las obras de su última etapa, una interlocución con la institución que los monarcas y la familia real representaban, con el fin de reivindicar su propia imagen como poeta y sus aspiraciones de reconocimiento. *Adonis y Venus* es la pieza cortesana de composición más temprana de Lope que hoy conservamos compuesta para unas circunstancias de fasto, quizá a fines del reinado de Felipe II o a comienzos del reinado de Felipe III. *El premio de la hermosura* fue representada el 3 de noviembre de 1614 en el parque de la villa de Lerma por damas de la corte, con la participación del futuro Felipe IV en el papel de Cupido. *La fábula de Perseo* es otra de las obras que se explica en el contexto de las circunstancias de un encargo, y fue representada muy probablemente por caballeros del duque de Lerma en 1613 en Ventosilla, villa del duque. A estas dos cabría añadir *La Arcadia*, representada en 1614 en Lerma, en palacio, al parecer primero por damas de la corte y después por actores profesionales, aunque en este caso no tengamos constancia de que contase con la asistencia del rey o de miembros de la familia real, y no hay indicios en la obra publicada por Lope de que se diera esta circunstancia⁴. No deja de ser significativo que Lope publicase estas obras a comienzos del reinado de Felipe IV, en un momento en que trata de reivindicarse ante el nuevo rey y el nuevo valido como poeta de corte. He

3. Las relaciones de estas fiestas escritas por Hurtado, en verso y prosa, son incluidas en Lope de Vega, *El vellocino de Oro*, ed., introd. y notas de M. G. Profeti, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 175-222.

4. Sobre la posible representación en Lerma de esta obra, T. Ferrer Valls, «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano. ACAL* 1, extra (2013), 163-89, pp. 181-82.

de señalar que aunque se trata de piezas que desde un punto de vista teatral son de clara factura cortesana, las marcas relacionadas con la ocasión de la que surgieron y las apelaciones directas al monarca o su entorno no adquieren verdadera relevancia en ellas. Es posible que estas alusiones a las circunstancias estuviesen concentradas especialmente en las loas, que en ninguna de estas obras se han conservado. Pero también entra dentro de lo posible que el autor hiciese desaparecer alguna de estas referencias a la hora de publicarlas, dado el nuevo clima político tras la caída del duque de Lerma en 1618 y el ascenso de nuevas figuras al poder. Un indicio de esta posibilidad nos lo ofrece *La fábula de Perseo*. El texto de la obra, tal y como fue incluida por Lope en la *Parte XVI* (1621), no contiene los siguientes versos puestos en boca de Virgilio dedicados a Lerma, versos que aparecen en una suelta impresa en Sevilla y que forman parte de un parlamento panegírico dedicado al príncipe Felipe (futuro Felipe IV): «De la casa Sandoval / dijera grandezas tantas / que más que la dulce *Eneida* / me dieran gloriosa fama»⁵. No resulta extraño que Lope hiciera desaparecer estos versos, pues uno de los objetivos estratégicos de la *Parte XVI*, era el de reivindicar su papel al servicio de la corona como poeta dramático. Recordemos que en este mismo volumen se incluyen también *El premio de la hermosura*, dedicada al mismo conde- duque de Olivares, y *Adonis y Venus*, y en las dedicatorias de las dos comedias Lope destaca el origen de ambas como encargo real.

Es posible, por otro lado, que Lope fuera madurando la idea de servirse de este tipo de teatro de corte para acercarse al oído real en el momento en que empezó a acusar su alejamiento del círculo del nuevo valido, Olivares, e inició su lucha por hacerse un hueco en su círculo de poetas protegidos. Sea como fuere, son las obras compuestas y representadas durante el reinado de Felipe IV (*El vellocino de oro*, *La selva sin amor*, *La noche de san Juan* y *El Amor enamorado*) aquellas en las que cristaliza de manera más clara ese diálogo implícito que el autor intenta establecer con el poder real, un diálogo con una función claramente panegírica, pero también reivindicativa de su propio oficio e imagen.

La introducción o loa suele ser en la tradición de la representación palaciega un lugar común desde el cual el autor interpela al público, y destacadamente a aquellos para quienes se ha escrito la pieza, a los que se quiere agasajar. Recordemos, por ejemplo, el empleo del introito ya con esta función en las églogas dramáticas de Juan del Encina. En cuanto a las obras de Lope en las cuales se centra mi atención, tan solo conservamos estas pequeñas piezas introductorias en el caso de *La selva sin amor*, que se inicia con un Prólogo, y de *El vellocino de oro*, que se abre con una Loa. Sin embargo, no sería de extrañar que Lope las escribiese también en el caso de otras de sus obras cortesanas y que

5. Lope de Vega, *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, ed., introd., y notas de M. G. McGaha, Kassel, Edition Reichenberger, 1985, p. 123. McGaha, p. 43, argumenta a favor de la restitución en el texto base de estos versos por considerarlos derivados de un testimonio fiable.

no se hayan conservado. A esto apuntan algunos indicios. Por ejemplo, sabemos que *La noche de san Juan*, una obra escrita bajo el patrocinio del conde-duque de Olivares, contó con una Loa, pues la anónima relación que da cuenta de esta representación alude a ella, poniendo de relieve la interpelación directa a los reyes, realizada por medio del personaje que la protagonizó, una villana: «Representó al principio una loa suya [de Lope] de apacibles y extremados versos, en que una villana hablaba con los reyes y los infantes, celebrando sus heroicas virtudes, merecedoras de mayor voz y de ocupar todas las plumas»⁶. El contenido de la loa que nos traslada el anónimo relator, apunta a dos de las líneas más relevantes en relación con ese tipo de interpelaciones hechas al monarca desde el escenario por parte de Lope: por un lado, el elogio llevado a cabo por medio de la enumeración de virtudes y cualidades heroicas asociadas a la imagen del poder real; por otro lado, bajo el tópico gesto retórico de modestia, se alza la defensa del papel destacado que cumplen los poetas en la forja de esa imagen. Llama la atención la elección como personaje para pronunciar la loa de una villana, que evoca el papel protagonista que cumplían los pastores en los introitos del teatro renacentista, y que poco tiene que ver con *La noche de san Juan*, una comedia de capa y espada y, por tanto, de ambientación urbana. Es posible que *El amor enamorado*, representada también ante los reyes, contara con una loa, pues Bernardo Monanni, secretario del Gran Duque de Toscana en Madrid, al dar cuenta de varios detalles de la representación, añade: «*et perché questa composizione si fece a posta per il Retiro, diceva con opportunità gran lodi del luogo, di lor Maestà e del medesimo Conte Duca*»⁷. En la comedia, tal y como se nos ha transmitido, no hay ninguna mención al conde-duque y, aunque se mencionan de pasada los jardines del Retiro y se alude brevemente a los reyes en los versos de despedida de la comedia, no me parecen menciones suficientemente extensas y elaboradas para justificar la identificación de ellas con la grandes alabanzas a las que se refiere el secretario en su carta. Quizá estas formaran parte de una loa que, como en el caso de *La noche de san Juan*, no se incluyó junto con la publicación de la comedia. *La noche de san Juan* vio la luz en la *Parte XXI* (1635) y *El Amor enamorado* se publicó póstumamente en *La Vega del Parnaso* (1637). Sabemos, por otro lado, que para la representación en 1614 de *El premio de la hermosura* Lope había escrito una loa, loa que después no incluyó en la *Parte XVI* (1621), y eso que en este caso fue el mismo príncipe Felipe el encargado de pronunciar los versos, vestido como Cupido, ante su padre Felipe III y un público cortesano. En esta ocasión, desconocemos el contenido de la loa, pues el relator se muestra más interesado en la descripción del vestuario del niño y sus supuestas cualidades interpretativas que en el contenido: «recitola tan bien que, cuando este día no tuviera otra cosa que admirara, ésta pudiera sobre cuantas ha tenido el mundo, porque no se juntaron

6. Lope, de Vega, *La noche de san Juan*, ed., intr. y notas de A. K. Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, 1988, p. 172.

7. Lope, de Vega, *El amor enamorado*, ed., introd. y notas de E. Ioppoli, Florencia, Alinea Editrice, 2006, p. 13.

jamás gentileza, hermosura, desenfado, gala y propiedad en tantos años y tanta majestad»⁸.

La selva sin amor, como arriba apuntaba, incluye un Prólogo. Fue representada en 1627 y publicada en 1630 en el *Laurel de Apolo con otras rimas*. Se trata de una obrita excepcional por muchos motivos. Su puesta en escena produjo un gran impacto en la corte de Felipe IV, y fue obra del recién llegado Cosme Lotti. Por otro lado, resultaba innovadora por ser enteramente cantada con acompañamiento musical, al estilo italiano. Lope la llamó «égloga pastoral», retomando la tradición renacentista y construyendo una obra breve, dividida en siete escenas. El Prólogo, a diferencia de muchas loas, fácilmente desgajables de la comedia, contiene el planteamiento de la acción: Venus envía a su hijo Cupido a la corte de España, furiosa porque en ella existe «una selva a Dafnes consagrada», en donde reina la castidad y las ninfas y pastoras se muestran desdenosas con los pastores. Tras la loa, Cupido, poniendo en práctica la demanda de su madre, llegará desde Chipre al «suelo iberio», a Madrid, «centro de la fuerte España», en donde halla el edificio del «gran Felipe»⁹. Mediante este juego, la corte de España, y en concreto la Casa de Campo, se presenta como un espacio arcádico, mítico, en donde ninfas, dioses y pastores se entremezclan, y el río Manzanares, cual otro Peneo, aparece como personaje, víctima del ardor de amor provocado por las flechas de Cupido¹⁰. Así, como los dioses de la mitología, los reyes disponen de un espacio, convertido en mítico por gracia de la ficción teatral, esa corte de España «donde Felipe y Isabel divina / reinan en paz, y muchos años reinen»¹¹.

Lope debió de ir madurando con el paso del tiempo la idea de aludir a los lugares de recreo del rey desde dentro de la ficción como espacios sacralizados por su presencia, un medio para reafirmar el carácter divino con el que se presentaba la imagen real. En las obras que fueron representadas en circunstancias cortesanas antes de la época de Felipe IV (*Adonis y Venus*, *El premio de la hermosura*, *La Arcadia* o la *Fábula de Perseo*) no cristaliza todavía de manera clara esa consideración. No obstante, esa asociación la encontramos en la loa de *El vellocino de oro*, en que la Fama alude a los jardines de Aranjuez, en donde tuvo lugar la representación, como un espacio celestial: «vine a este jardín, que ha sido / ya cielo, que no jardín». En ese cielo, habitan los reyes como deidades que ostentan la cualidad de turbar y dar temor con su sola presencia: «retratos del cielo veo / con tan altas Majestades, / que pienso que

8. Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, p. 250.

9. *La selva sin amor*, ed. cit., p. 82.

10. La obrita fue pensada para representarse en la Casa de Campo, circunstancia que explica el juego que establece Lope entre espacio real y espacio de la ficción. No obstante, la enfermedad del rey primero y un mal parto de la reina después, hicieron que se dilatase unos meses, hasta diciembre, y que la representación tuviese lugar en uno de los salones del Alcázar. Véase para más detalles sobre la obra Lope de Vega, *La selva sin amor*, ed., introd. y notas de M. G. Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 1999, pp. 7-21.

11. *Ibid.*, p. 71.

en sus deidades, / la turbada vista empleo». La luz que desprenden los reyes es capaz de cegar a la Fama: «ciega de mirar estoy / tantos cielos en el suelo»¹². En *La noche de San Juan* se incluye en boca de uno de los personajes una relación de la misma fiesta a la que se encuentran asistiendo los reyes. En ella se alude al espacio (el jardín del conde de Monterrey, en el Prado), en donde los reyes están contemplando la representación, un lugar que se considera de nuevo convertido en cielo por su presencia: «porque fue discreto acuerdo / que todo fuese jardín / adonde todo era cielo»¹³. También se alude a la casa de Campo y al río Manzanares, que «llora de envidia del Prado»¹⁴, afligido por no haber sido elegido esta vez como lugar de la fiesta real. En *El Amor enamorado* el referente mencionado es el jardín del Buen Retiro, que cita Cupido al comienzo de la tercera jornada: «aves enamoradas / que destas selvas en el Buen Retiro, / o solas o casadas, / no cantáis verso sin final suspiro»¹⁵.

Lope relaciona la imagen de los reyes con la de los dioses mitológicos en otras de sus obras, potenciando así el atributo de sacralidad que se muestra como inherente al poder soberano¹⁶. La naturaleza solar que se atribuye al monarca, hace que la asociación más frecuente sea con Febo o con Apolo, pero también con el mismo Júpiter, dios de dioses, igual que Felipe IV es presentado como rey de reyes. Así, en *La noche de san Juan* se hace referencia a Felipe IV como «Júpiter español»¹⁷. Las alusiones mediante la interposición de referentes mitológicos se compatibilizan con las interpelaciones directas al rey, espectador mudo y privilegiado de la representación, y a algunas circunstancias de la realidad. En *La selva sin amor* Cupido alude en un parlamento panegírico al «gran» Felipe y a la «bella» Isabel de Borbón, «lirio divino», en referencia a la flor que adornaba el escudo de armas de Francia, y augura el nacimiento de un nuevo descendiente: «tengo por tributo / un ángel tan hermoso / de su santo himeneo»¹⁸. Unos versos más adelante menciona a la «hermosa María», la hermana de Felipe IV, reina de Hungría por su compromiso matrimonial con el «invicto Fernando de Austria». Cupido anuncia el nacimiento de «imperiales aves» en el «sagrado nido» de María y Fernando, en alusión esta vez al águila bicéfala que ostenta el escudo de la casa de Austria¹⁹. Los calificativos contribuyen a apuntalar la tópica imagen de los reyes como gobernantes grandes y victoriosos, mientras reservan para la reina y la infanta cualidades vinculadas

12. Para ambas citas, ed. cit., p. 78.

13. Ed. cit., p. 64.

14. *Ibid.*, p. 65.

15. Ed. cit. p. 119.

16. Sobre este rasgo de la representación del poder en las monarquías tradicionales, Geertz, *op. cit.*, pp. 149, 171.

17. Ed. cit., p. 63.

18. Para este pasaje, ed. cit., pp. 82-83. En el momento de escribir la obra la reina estaba embarazada, pero el parto ya se había malogrado cuando tuvo lugar la representación. Ver nota 10.

19. Véase V. Mínguez, «Juan de Caramuel y su *Declaración mystica de las armas de España* (Bruselas, 1636)», *Archivo Español de Arte*, LXXX, 320 (207), 395-410, en donde analiza la obra de Caramuel como «apología místico simbólica de la monarquía hispánica».

a la belleza y a la procreación. En *La noche de san Juan* el carácter sagrado con el que se presenta la majestad real se tiñe de un referente religioso más cercano y cotidiano para el público, a tono con el género urbano de la comedia. Se trata de un supuesto anuncio de un ángel en relación con el heredero de la corona: «dijo un ángel a los padres / de San Juan que el nacimiento / de su hijo había de ser / alegre al mundo universo. / Luego alegrarse esta noche / es justo, como decreto / de Dios por boca de un ángel»²⁰. El porvenir de la dinastía adquiere así connotaciones de carácter religioso, estableciéndose una relación directa entre su destino y el apoyo divino: «como del rey sabemos / que tiene Dios en sus manos / el corazón, por lo mismo / el buen rey tiene en las suyas / los corazones del reino»²¹.

De todas las obras que he ido mencionando, la que ofrece una mayor elaboración de la loa es *El vellocino de oro*. Fue escrita para ser representada en los jardines de Aranjuez en 1622, como parte de las fiestas por el decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV, en cuyo marco se había representado dos días antes *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana. La comedia de Lope se vio interrumpida por un gran incendio²². Se publicó en la *Parte XIX* de sus comedias, en 1624. En la dedicatoria a Luisa Briceño, esposa de Antonio Hurtado de Mendoza, uno de los poetas del entorno del conde-duque, y relator de estos festejos. Lope recuerda haber compuesto su obra para acompañar la fiesta de Aranjuez «que ilustró con su presencia y hermosura el Sol de España» (Felipe IV). El autor emplea las tópicas metáforas celestiales no solo para referirse a los reyes, sino para referirse a las damas de la corte que la representaron y a la propia señora objeto de su dedicatoria, en un juego metafórico que implica una nueva exhibición retórica de modestia por parte del autor. Así sus «rudos versos» son como la noche, iluminada por la luz que, cual astros, desprendían las damas que la representaron. La última parte, sin embargo, revela un orgullo del autor que ha llevado a la imprenta su obra (sus méritos) para dedicarla a quien por sus partes (virtudes) la ha atraído a su «centro», convirtiéndose por ello en el objeto de su dedicatoria:

Vuestra Merced sepa mi obligación con tan humilde ofrenda, si bien calificada con los dueños que tuvo, porque como el manto oscuro de la noche recibe tanto honor de las estrellas, así los rudos versos de esta fábula del resplandor de las señoras damas que la representaron. Mal dije noche; pues, aunque no estuvieran allí sus Majestades, su bizarría y hermosura le hicieran día, y ahora impresa, las excelentes partes de Vuestra Merced que, por celestial consonancia, vinieron a su centro, que como en los elementos es fuerza, en los méritos es dicha²³.

20. Ed. cit. p. 63. Lope debe aludir al príncipe Baltasar Carlos, nacido el 27 de octubre de 1629.

21. *Ibid.*, p. 63.

22. Para todas las circunstancias históricas relativas a la representación, véase Lope de Vega, *El vellocino de Oro*, ed., cit., pp. 2-19.

23. *Ibid.* p. 75. Esta y las citas que siguen proceden de la Loa, ed. cit. pp. 76-86.

El uso de metáforas celestes se reitera en la Loa, que está protagonizada por los personajes alegóricos de la Fama, de la Envidia, de la Poesía y de la Música. La función panegírica la concentra el personaje de la Fama, llegada a España para estar presente en las fiestas por orden de Apolo y a lomos de Pegaso, directamente desde la cima del Parnaso. La interpelación al rey y a la reina respectivamente como «el Sol y Luna de España» es recurso frecuente en Lope. La comparación de la figura real con el sol es un tópico muy empleado en el contexto de las monarquías europeas de la época, como es bien sabido. Aunque era un referente simbólico ya difundido en el siglo XVI aplicado a los monarcas españoles, fue, según Mínguez, durante el reinado de Felipe IV cuando la metáfora solar alcanzó su mayor apogeo²⁴. En el caso de Felipe IV, además, era fácil establecer la relación entre el sol, que era el cuarto en la jerarquía planetaria, y un rey que era el cuarto en la línea de sucesión y cuya divisa expresaba esta idea: *Illuminat et foveat* (ilumina y calienta)²⁵. Encontramos estas referencias a la figura del rey como sol y de la reina como luna también en otros lugares, por ejemplo en los versos de cierre de *El Amor enamorado*.

La imagen del rey se asocia también en *El vellocino* con la de grandes héroes conquistadores, como Alejandro Magno o César, a quienes supera. Por ello, la Fama, en contra de su naturaleza, queda turbada ante la grandeza de Felipe IV, a quien «dos mundos le obedecen». Este tono triunfal se afianza ya comenzada la comedia, en la Parte I, cuando el vellocino es recibido por Marte armado en su templo, un templo en el que se muestran sobre columnas «los nueve de la Fama»²⁶. La lista ofrecida aquí por Lope combina héroes históricos y legendarios y personajes bíblicos: Josué, David, Moisés, Alejandro Magno, Héctor, César, Carlomagno, Arturo, y junto a ellos a Bernardo del Carpio. Lope amplía la lista para introducir el elogio de la casa de Austria, añadiendo como décimo personaje heroico a Carlos V, cuya figura, según precisa la acotación, se muestra «a caballo». Marte en su parlamento sitúa en este punto histórico el advenimiento de un siglo dorado para España, proyectando la continuidad de las cualidades valerosas (la «ferocidad») de Carlos V («Marte de la tierra») sobre sus descendientes: los «tres Filipo» que verán adornado su «católico pecho» con el vellocino (el Tusón). Ese «valor divino» alcanzará a Felipe IV, «que en los diecisiete años asombra al mundo». La alusión es un guiño optimista de Lope al joven monarca y a sus supuestos valores guerreros. Esa proyección de la figura belicosa de Carlos V sobre sus descendientes se pone de relieve en otro pasaje, esta vez de *La noche de san Juan*, en el que una dama admira la magnificencia

24. V. Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001, especialmente pp. 109-54, en donde se recogen numerosos ejemplos de la identificación de los monarcas españoles con el sol, y alguno identificativo de la reina como luna.

25. J. J. Elliott, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 190.

26. Para esta escena, ver ed. cit., pp. 98-101, de donde proceden los versos que iré citando. Sobre este pasaje trata J. Botello, «Imperio y autobiografía en *El vellocino de oro*», *Romance Notes*, 54.2 (2014), 161-68, quien indaga en las fuentes del motivo de los nueve de la Fama y la imagen simbólica del templo.

de la estatua a caballo del «nieto de Carlos Quinto» (es decir, Felipe III), situada en la casa de Campo (hoy en la plaza Mayor de Madrid), y «padre de nuestro divino / monarca y señor, que adoran / dos mundos, por quien España / tantas esperanzas logra»²⁷. El elogio se sustenta en la idea, muy del gusto de la nobleza, de que los méritos de los antepasados pasan a formar parte del patrimonio familiar.

J. Botello, al analizar el parlamento de Marte en *El vellocino de oro*, señala dos aspectos importantes a tener en cuenta: por un lado observa la adaptación nacionalista española que supone la introducción de las figuras de Bernardo del Carpio y de Carlos V; por otro, relaciona la inclusión de Bernardo del Carpio con el anhelo de nobleza de Lope, que pretendía ser descendiente de este legendario héroe de la Edad Media²⁸. Hay un elemento más que resulta interesante y señala hacia la reivindicación del valor de la palabra escrita en estos versos del parlamento de Marte: «No me permite Júpiter que cuente / los grandes hechos deste gran monarca [Felipe IV], / más que le ponga en el lugar decente / que libra del olvido y de la Parca». Es un modo elegante por parte de Lope de referirse a los hechos bélicos que Felipe IV no había acometido, y de dejar constancia de que son los versos que el propio autor le está dedicando los que lo libran del olvido, una idea recurrente en su diálogo con el poder real que le sirve para reivindicar el valor de su pluma.

Si volvemos de nuevo a la Loa de *El vellocino*, encontramos esta misma idea expresada por el poeta esta vez por boca de la Fama quien, una vez más en aplicación del tópico de modestia, confiesa su temor a no ser capaz de cantar las alabanzas que se merecen los reyes: «aquí me viene a faltar / pluma para tanta gloria». Sin embargo, inmediatamente se pone a su servicio: «obligada estoy / a vuestra eterna alabanza». Recordemos que esta pieza se compuso recién ascendido al trono Felipe IV, un momento en el que Lope trataba de buscar acomodo al calor del círculo de poetas que se iba situando en torno nuevo rey y su valido, y redoblaba sus esfuerzos por hacerse visible cuando la ocasión se le ofrecía, y esta era una magnífica ocasión para hacerlo. Por ello, no sorprende que en la Loa aparezca a continuación de la Fama el personaje alegórico de la Envidia, pero no como una pasión negativa, como en tantas ocasiones la había mostrado el Lope que gustaba de representarse como alguien que por su fama era perseguido por los envidiosos²⁹, sino como una cualidad positiva,

27. Ed. cit, pp. 88-89.

28. Botello, art. cit., pp. 164-65. Sobre el uso de este personaje legendario, con el que Lope compartía apellido, ver también M. Trambaioli, «Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega», en H. Brioso Santos y A. Chereches (eds.), *Callando pasan los años: el Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, Madrid, Liceus, 2012, pp. 569-90.

29. Véase Javier Portús Pérez, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro» *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario (2008), 135-49, con referencias a Lope y otros pintores y poetas, que se hacen eco del tópico del artista hostigado por los envidiosos. La imagen de la Envidia aparece muchas veces relacionada con la Fama en la literatura de la época. Portús analiza la Envidia como factor integrante de la retórica de la autorrepresentación y de la formación de una identidad creativa individual.

que anima a los hombres a emular y superar a los mejores: «porque si yo no animara / los ingenios de los hombres, / las plumas y las espadas, / ni hubiera libros famosos / de tantas ciencias, ni hallaras, / Fama, a quien dar tus laureles». La Envidia se presenta así en esta ocasión como la cualidad que ha animado al poeta a competir con la otra comedia representada con ocasión de estas fiestas, *La gloria de Niquea*, y con su autor, el conde de Villamediana: «yo no soy esa Envidia / que las historias infaman. / Soy aquella envidia noble / que es virtud heroica y santa». La Envidia anuncia el tema que pretende poner en ejecución el poeta: «Aquella historia que canta / Ovidio, de donde tuvo / principio el tusón de España». Lope identifica el Toisón de Oro con el mítico vellocino de oro para presentar a Felipe IV como un nuevo Jasón³⁰. Será finalmente la Poesía quien concurra a poner en palabras y versos los «pensamientos» de la Envidia, con el auxilio de su hermana la Música: «Soy la poesía / que a los reyes este día / vengo a alabar y servir». La Música cierra la Loa con una canción que alude directamente al rey y a la reina: «Ya son muchas las almas / de gloria llenas /; que Isabel y Felipe / reinan en ellas [...]»³¹. La escena tiene como fin poner de manifiesto la importancia de las artes para la difusión de la grandeza de los reyes y la conservación en la memoria de las gentes. Lope hace un nuevo guiño al público cortesano sobre la importancia de su propio trabajo.

En *La fábula de Perseo* Lope introduce una escena que carece de función de cara a la acción, pero que contiene esa misma reivindicación: en ella se reúnen alrededor de una fuente que mana del monte Parnaso músicos y poetas. Se trata de la fuente de la inspiración: «que dará influencia y gracia / a los famosos poetas / para cantar alabanzas / de la virtud y grandeza / de los reyes y monarcas, / de los nobles caballeros, / de las letras y las armas». El poeta Virgilio cobra voz en el grupo para lamentar no haber nacido español y poder llevar a cabo el cometido de alabar a los reyes de España. Virgilio alaba a Felipe III y vaticina la grandeza del futuro Felipe IV, aludiendo triunfalmente a su compromiso matrimonial con Isabel de Borbón (recordemos que la obra se debió de representar en 1613) y a la alianza de lises y leones («porque coman sus leones / flores de lises dorados»), en un juego con los elementos que adornan los escudos de las dinastías francesa y española. En la réplica de los músicos se amaga el autoelogio de Lope hacia su propio quehacer como poeta, presentándose como un nuevo Virgilio que alaba a los reyes: «Vendrán los siglos dichosos / [...] en que habrán nuevos Virgilios / que cantarán su alabanza»³². En alguna ocasión la alusión orgullosa a su propia obra resulta directa, como sucede en *La noche de san Juan*, en donde por boca de unos de los personajes se describe el espacio en el que se produjo la representación, se menciona la asistencia de los reyes y de la nobleza y las circunstancias de la fiesta, para

30. Puede verse, para una interpretación del uso que hace Lope de la metáfora del vellocino en clave de crítica a la codicia de las empresas coloniales, A. Sánchez Espejo, «“Dorado animal”: una nueva metáfora colonial y *El vellocino de Oro*, de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84 (2007), 287-304.

31. Para esta y las anteriores citas de la Loa de *El vellocino*, ver ed. cit., pp. 79-86.

32. Este pasaje en ed. cit., pp. 122-23.

finalizar con la propia automención: «Sentados, hará Avendaño / una comedia, que creo / es retrato desta noche, / en cuyo confuso lienzo / tomó Lope la invención, / y se ha estudiado y compuesto todo en cinco días»³³.

Resulta, por otro lado, habitual que Lope se introduzca en estas obras bajo diferentes máscaras para expresar, bien la reivindicación de su quehacer, bien su aspiración a que la Corona lo recompensase por sus méritos³⁴. En *La fábula de Perseo*, bajo la máscara del pastor Cardenio, solicita el puesto de cronista («estudio que conviene con mi ingenio»), al que aspiró desde 1611, y de nuevo en 1620, tras la muerte de Pedro de Valencia³⁵. En *El premio de la hermosura* el dramaturgo por boca del jardinero Fabio trae a colación de nuevo su vieja aspiración, al mismo tiempo que recuerda sus propios méritos al servicio del rey: «Canté desde que nací / de Júpiter Español / las grandezas, y hasta el Sol / mi humilde plectro subí, / y no he merecido ser / su coronista siquiera»³⁶.

Desde este punto de vista, reviste especial interés *El Amor enamorado*, la última obra escrita por Lope para unas circunstancias de fasto cortesano, que se representó ante el rey, en el palacio del Buen Retiro, el 31 de mayo de 1635, con puesta en escena de Lotti³⁷. Lope moriría poco después, el 27 de agosto. En este caso, la máscara del pastor cómico Bato sirve al propósito del dramaturgo. Bato, como Lope, tiene fama por su ingenio y su capacidad inventiva: «Entre las trazas de Bato / como le cuesta barato / es mentir con linda traza» (p. 56). Como Lope, Bato se lamenta de la falta de premio a sus habilidades: «Desgraciado en premios soy; / si el cielo premios lloviera / ninguno a mí me cupiera; / por desesperarme estoy. / ¡Oh tiempo!, no sé por quién / eres a mi premio ingrato; / todos alaban a Bato, / pero nadie le hace bien». Cuando Cupido le pregunte si su habilidad consiste en hacer versos, Bato le responderá

33. Ed. cit., p. 66. Lope alude a la compañía de Cristóbal de Avendaño, que representó la comedia.

34. Pueden verse, para una puesta al día de esta cuestión, los trabajos de M. Trambaioli, «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción de Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», en E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 209, pp. 167-91; «Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo de Lope-personaje sobre Lope cortesano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87-7 (2010), 755-72; «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, XCII, n.º 1 (2012), 181-210; y «Lope in fabula: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano», en J. Díez Borque et al. (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010, pp. 537-63.

35. Ed. cit., p. 95, para la cita y p. 5-6 de la introducción, en la que McGaha plantea la posibilidad de que los versos alusivos a esta aspiración fuesen añadidos después. Para decepción de Lope, en 1629 se llevaría el puesto José Pellicer, su enemigo literario.

36. E. W. Wrigth, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the court of Philip III 1598-1621*, Lawisburg-London, Bucknell University Press, 2001, pp. 121-23, apunta también la posibilidad de que este fragmento fuese incluido por Lope en el momento de publicar la obra. Tanto en el caso de *La fábula de Perseo*, como en este se trata de suposiciones, pues la pretensión de Lope era antigua y ya la expresaba en carta al duque de Sessa en 1611, Lope de Vega, *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1943, t. III, pp. 44-45.

37. Sobre las circunstancias de representación, ver Lope de Vega, *El amor enamorado*, ed. cit., pp. 12-17.

con un aparente reconocimiento de culpa: «Sí señor, mas son perversos». Cupido entonces se asombra de que quiera obtener premio así: «¿Pues cómo queréis ganar?». Bato entonces replica apuntando con el dedo hacia otros que son premiados aun componiendo malos versos: «Porque como yo sabía / que lo peor se premiaba, / por lo mismo imaginaba / que el premio merecería». Cuando Cupido le reproche su respuesta («¡Oh qué cosa tan mal dicha!»), un Bato/Lope que se muestra cansado de reivindicarse, expresará su desesperanza al responder: «Yo lo he dicho muchas veces». Lope con voz suave, en presencia del rey, y bajo una máscara cómica y humilde, expone su vieja demanda de recompensa, pero ya no a través de la comparación con Virgilio de otras veces, sino por medio de un pastor cómico, que además pronuncia seguidamente unos versos jocosos, de torpe contenido, ante Cupido, en un tono de autoparodia que recuerda el adoptado por el Fénix en algunas composiciones de su última etapa, y especialmente en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Lope se cuida de no extremar, en este contexto de fiesta palaciega, la censura hacia aquellos de quienes no recibe premio, y por boca de Cupido reconoce: «Donde son dioses jueces, / culpado a vuestra desdicha, / que los dioses saben bien / quien merece premio o no». A pesar de sus torpes versos, Cupido le hace entrega de un anillo «porque jamás culpéis los dioses [...]; ya no podréis murmurar / siendo los dioses jueces»³⁸. A pesar del tono de autoparodia que recorre esta escena, Lope no deja de aprovechar la ocasión que le ofrece en esta misma comedia la conversión de Dafne en laurel, para unir bajo la imagen simbólica del premio que la corona del laurel representa, a «césares imperiales», «ilustres capitanes», «ingenios en las científicas artes» y, claro está, poetas³⁹.

En la comedia se exponen con insistencia ideas que parecen relacionadas con algún episodio de la biografía de un Lope y, en todo caso, con el sentimiento de verse apartado al final de sus días del espacio de poder que la corte (como espacio celeste) y los reyes (como divinidades) representaban: la expresión del temor que provoca el enfado de los dioses («no hay muerte como el temor»), el lamento por la falta de su favor («pues no hay favor en los dioses»), la demanda de piedad («¡Júpiter, sacra deidad, / piedad, si no falta en vos, / que dejaréis de ser Dios / si os faltase la piedad»), o la defensa del valor del perdón y la ruindad de la venganza en el poderoso («en un poderoso es bajeza la venganza; / si un hombre de gran fortuna / dos mil virtudes tuviese, / como vengativo fuese / no tiene virtud ninguna, / que es ofensa del valor / el no saber perdonar») ⁴⁰. Es como si Lope, bajo la máscara de Bato, se expusiera humildemente ante los ojos del rey para solicitar recompensa, pero también para demandar perdón.

Un indicio de la superposición de autor y personaje en algunos momentos de la obra la sugiere el propio disfraz de lobo con el que se cubre Bato⁴¹. El

38. Los versos de todo este pasaje que comento, en ed. cit., pp. 88-91.

39. Ed. cit., 113.

40. Ed. cit., pp. 51 y 138.

41. La imagen de Lope como lobo perseguido por sus enemigos (perros) aparece en el soneto 77 de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed., introd. y notas de J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005, p. 231 y nota 77. Su enemigo

pastor cómico ha robado este disfraz del templo de Diana por incitación de la pastora Silvia. Disfrazado de lobo ha recibido una buena ración de palos. Atemorizado, se dispone a pedir perdón a Diana, y Sirena le sugiere que pida justicia a Cupido, pero Bato expresa su temor: «Ya no me atrevo / que como andan estos dioses / con tantos enojos, temo / que me convierta en gazapo, / o por ventura en vengejo; / y conozco un arcabuz / que está en tirallos tan diestro / que ha despoblado los aires [...] pues si en toro me convierto, / sin que lo sepa, la muerte / dará conmigo en el suelo»⁴². Ni al monarca, experto cazador, ni al público cortesano creo que se les podría pasar por alto esta alusión a Felipe IV que había matado famosamente de un arcabuzazo un toro en 1631, en las fiestas por el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, hecho que dio lugar a que algunas de las mejores plumas de la corte se emplearan a fondo en su alabanza⁴³. Junto al elogio del monarca, creo que se expresa también el temor que provocaba en el artista el «enojo» de palacio.

Es difícil identificar con certeza las alusiones que contienen estos versos con una circunstancia concreta. No obstante, apuntaré a un episodio al que me referí en otro trabajo, que acaeció en enero de 1633 y que debió de afectar bastante a Lope, que vio como una obra suya fue prohibida por orden del rey, tras asistir este en secreto a su estreno en un corral de Madrid y en compañía de Olivares. Por orden del rey también, la comedia se sometió a la corrección de Antonio Hurtado de Mendoza, poeta cercano al círculo del valido. Aunque se representó después con gran éxito de público, el episodio debió de dejar un sabor muy amargo en Lope. La obra, hoy perdida, trataba de la muerte del rey de Suecia, sucedida poco antes en uno de los enfrentamientos entre católicos y protestantes. Entre los motivos de la prohibición que trascendieron, se acusaba a Lope de haberse tomado demasiadas licencias poéticas, introduciendo personajes que no estuvieron en la batalla⁴⁴. ¿Quizá esa insistencia que se hace en *El Amor enamorado* en que Bato miente «con linda traza», adornando sus relatos, fuese un eco de lo sucedido, acompañado de una petición de perdón ante quien había prohibido y ordenado corregir su comedia? Es difícil saberlo.

La intervención de Febo dentro de la obra facilita en ciertos momentos la evocación de Felipe IV, sin que podamos ver en el personaje una trasposición de la figura del monarca. Si Febo desciende desde su «cuarta esfera al suelo», en los versos de despedida de la comedia se alude al monarca como «cuarto planeta». La propia imagen de Febo como cazador, enfrentándose a la serpiente

literario, Pellicer de Tovar había aludido a Lope encubiertamente como lobo, por la similitud de su nombre con la palabra latina (*lupus*).

42. Ed. cit. 133-34.

43. Véase sobre el famoso «arcabuzazo» de Felipe IV, que acabó con la vida de un toro, C. Orobitg, «Anécdota cinegética y construcción del personaje histórico en el *Anfiteatro de Felipe IV el Grande* (1631) de José Pellicer», en J. Enrique Duarte e I. Ibáñez, *El hombre histórico y su puesta en discurso*, New York, IDEA, 2015, pp. 139-53.

44. T. Ferrer Valls, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario de Lope de Vega*, XVIII (2012), 40-62, pp. 55-59.

Fitón a la que mata de un «bizarro tiro»⁴⁵ recuerda la hazaña de Felipe IV y el toro. Lope se permite alguna broma que se entiende dentro del carácter cómico que representa el villano Bato, como es llamar «pollo» a Apolo (Febo).

Como antes señalaba, *El amor enamorado* fue la última obra dramática escrita por Lope para palacio, poco antes de su muerte y aquella, de entre las que me han ocupado en este trabajo, en la que Lope se hace más presente en escena para expresarse a través de la máscara de Bato y de sus versos. Leída en el contexto de su vida y de las composiciones de los últimos años, se percibe por momentos el mismo tono de desaliento, la misma insistencia en su demanda de recompensa, incluso, en alguna ocasión, de rabia contenida, como cuando evoca por boca de Alcino, la perdida edad de oro: «Tras esta [la edad de oro], la de plata y la de cobre, / en que ya comenzaba la malicia / a molestar con fuerza el rico al pobre / volviéndose a los cielos la justicia, / no permiten airados, que la cobre, / creciendo la maldad y la codicia, / en la de hierro, con que vio la tierra / hurto, traición, mentira y fuego»⁴⁶. No parece casual esta evocación del mito clásico, pues por estas fechas debió de ir madurando la idea de escribir su poema *El Siglo de Oro*, que se considera el último extenso redactado por el Fénix poco antes de morir y en donde, bajo la cobertura que ofrecía el tópico, pero ya sin el corsé que le imponía la circunstancia de la representación y el público ante el cual se llevaba a cabo, expresaría abiertamente no solo su amargura, sino también un agrio descontento hacia ese mismo poder que en otras ocasiones había ensalzado⁴⁷.

45. Ed. cit., pp. 61, 149, 76.

46. Ed. cit. p. 270.

47. Incluida póstumamente en *La vega de Parnaso*. Puede verse ahora en la ed. de esta obra dirigida por F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 3 vols, t. I, pp. 79-108.