

José Martínez Millán,  
Manuel Rivero Rodríguez  
(dirs.)

*LA CORTE DE FELIPE IV*  
*(1621-1665):*  
*RECONFIGURACIÓN*  
*DE LA MONARQUÍA CATÓLICA*

Tomo III - Volumen 3

Espiritualidad, literatura y teatro



*Ediciones Lolifemo*

Madrid, 2017

LOPE DE VEGA Y LA CORTE DE FELIPE IV.  
EL OCASO DE UNA AMBICIÓN

Teresa Ferrer Valls

*... que nunca vi medrar, o es monstruo raro,  
planta sin sol, ni ingenio sin amparo*

(Lope de Vega: *Huerto deshecho*)

La vida de Lope de Vega transcurre durante el reinado de tres de los Austrias. El autor inicia su andadura como poeta dramático en época de Felipe II. De hecho, la comedia cortesana más temprana que hoy se conoce de Lope, *Adonis y Venus*, podría haberse compuesto a fines de su reinado o muy a comienzos del reinado de Felipe III. Su trayectoria como dramaturgo madura durante el periodo de este último monarca, una etapa en la que cobran relevancia los grandes festejos de corte, alentados por su valido, el duque de Lerma. La presencia de Lope resulta destacada ya en el primer gran acontecimiento celebrativo del nuevo reinado, las dobles bodas en Valencia de Felipe III y Margarita de Austria, y de la infanta Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto, a las que el poeta acudió como secretario del marqués de Sarria, yerno precisamente del duque de Lerma. En este contexto participó en algunas celebraciones, como los festejos de Carnaval en Valencia, en los que desfiló disfrazado de botarga. Además escribió la relación de las *Fiestas de Denia*, en elogio de las celebraciones que tuvieron lugar en dicha ciudad con motivo de este acontecimiento<sup>1</sup>.

Durante el valimiento de Lerma compuso para palacio algunas obras de gran aparato, vinculadas a fiestas de excepción, como *El premio de la hermosura*,

<sup>1</sup> Mi trabajo de beneficia de mi vinculación a los proyectos FFI2015-71441-REDC y FFI2015-65197-C3-1-P financiados por el MINECO y fondos FEDER. Sobre las fiestas de Denia, véase Lope DE VEGA: *Fiestas de Denia*, introd. y texto crítico de M. G. Profeti, apostillas históricas de B. García García, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

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 estos 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<sup>2</sup>.

A pesar del éxito que Lope consiguió en los corrales, aspiró siempre a obtener la protección de la corona y un nombramiento como cronista, llegándose esto a convertir en una de sus obsesiones, manifestada ya en carta al duque de Sessa en 1611, y de nuevo en 1620<sup>3</sup>. En *El premio de la hermosura* el dramaturgo, que gustaba de aprovechar estas circunstancias para introducirse bajo la máscara de alguno de sus personajes, se ofrecía, bajo la máscara del jardinero Fabio, como poeta de la historia, recordando su vieja pretensión:

Que aunque como labrador  
y desta huerta hortelano  
gasto mi música en vano  
solo en canciones de Amor,  
también sabría cantar  
las grandezas de sus glorias  
en elegantes historias [...]   
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,  
y de la tierra extranjera  
otros me vienen a ver<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Hago una revisión de datos de la etapa anterior al reinado de Felipe IV en T. FERRER VALLS: "Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación", *Anuario Calderoniano. ACAL*, 1, extra (2013), pp. 163-189.

<sup>3</sup> L. DE VEGA: *Epistolario*, 4 tomos, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1943, tomo III, p. 45 y tomo IV, pp. 57, 288. Modernizo la ortografía en las citas a lo largo del artículo.

<sup>4</sup> E. W. WRIGTH: *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the court of Philip III, 1598-1621*, Lawisburg/London, Bucknell University Press/Associated University Press, 2001, pp. 121-123, apunta la posibilidad de que este fragmento fuese incluido por Lope en

Lope podía sentir, y así lo reivindicaba, que había puesto su pluma en muchas ocasiones al servicio del "Jupiter español", bien directamente al servicio de su entretenimiento mediante la escritura de obras para palacio, como la mencionada *El premio de la hermosura*, o por encargo de otras instituciones. Recordemos que por comisión del Ayuntamiento de Toledo hizo su relación de las fiestas celebradas en dicha ciudad por el nacimiento de Felipe IV en 1605. Unos años después, en 1615, el duque de Sessa fue uno de los Grandes requeridos por el duque de Lerma para acompañar a la frontera a la infanta Ana de Austria, hija de Felipe III, que se había casado en Burgos por poderes con Luis XIII de Francia, y para recibir al mismo tiempo a Isabel de Borbón, esposa del futuro Felipe IV. Lope acompañó al duque como secretario e incluyó una breve relación de la jornada en su comedia *Los ramilletes de Madrid*<sup>5</sup>. El propio Concejo de Madrid encomendaría a Lope en 1621 la relación de las honras fúnebres por la muerte de Felipe III, así como de la entrada en Madrid del nuevo monarca<sup>6</sup>. Son botones de muestra que sustentan las razones del escritor para reivindicar el reconocimiento de su papel. A ello hay que añadir las ocasiones en que Lope puso su pluma al servicio de la exaltación de las gestas de la monarquía, o de algunas grandes familias de la nobleza, por medio de la composición de dramas históricos y genealógicos, o incluyendo relaciones de acontecimientos en obras destinadas a los corrales, como hizo en la mencionada *Los ramilletes de Madrid*, convirtiendo estas obras, destinadas al gran público, en caja de resonancia de algunos acontecimientos históricos.

Una parte muy importante de los beneficios de Lope se explican en relación con los corrales. De hecho en Lope, mejor que en ningún otro escritor de su tiempo, se aprecia el nacimiento de una conciencia de oficio en relación con ese

el momento de publicar la obra, tras el nuevo fracaso por obtener el puesto de cronista real sufrido en 1620.

<sup>5</sup> En una carta de primeros de diciembre de 1615, Lope advierte al duque sobre una relación en la que había incluido un elogio del duque: "Yo he escrito una comedia de amores, en que hago una relación sucinta de la jornada; ya la estudian; no sé lo que será; todo lo temo". Aunque no menciona el título de la comedia, se refiere a *Los ramilletes de Madrid*. Ver L. DE VEGA: *Epistolario, op. cit.*, tomo III, p. 215, y la edición de esta obra a cargo de E. WRIGHT, en Lope DE VEGA: *Comedias. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2012, vol. 1, pp. 467-610.

<sup>6</sup> A. CASTRO y H. A. RENNERT: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, p. 544. Se desconoce si llegó a cumplir este encargo.

nuevo mercado que propició la apertura de los teatros comerciales y la estabilización de las compañías profesionales de actores, necesitadas de piezas teatrales para satisfacer la creciente demanda del público. No obstante, Lope tardaría unos años en tomar conciencia de la importancia de ese teatro comercial: desde aquel primer momento en que, al tener que declarar en 1588 acusado por libelos contra su antigua amante Elena Osorio, afirmaba con la boca pequeña y casi avergonzado respecto a la composición de sus comedias “que tratar no trata en ellas, pero que por su entretenimiento las hace, como otros caballeros de esta corte”, hasta aquel otro en que un Lope más maduro proclamaba la defensa de su teatro en *El Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), una defensa realizada todavía desde un sentimiento aparentemente contradictorio, pero que ya sustentaría, a veces con voz débil y a veces de manera contundente, hasta el final de sus días<sup>7</sup>.

No obstante, la producción de Lope y especialmente algunos géneros dramáticos no pueden comprenderse al margen de los mecanismos de funcionamiento de la sociedad cortesana y de la aspiración del artista a la obtención del mecenazgo de la nobleza o del mismo monarca y su entorno. El ascenso al trono de Felipe IV abrió nuevas expectativas para Lope en su anhelo por hacerse presente en palacio. La última etapa de su trayectoria como dramaturgo, desde 1621 a 1635, transcurre durante la primera parte del reinado de Felipe IV y bajo el valimiento del conde duque de Olivares. Algunas de las dedicatorias de sus obras en este periodo están claramente orientadas a llamar la atención de Olivares y su entorno: *La Circe* vio la luz en 1624 dedicada al propio Olivares, los *Triunfos divinos*, en 1625, a su esposa, Inés de Zúñiga, la *Égloga panegírica al epigrama del infante Carlos*, en 1631, a su yerno, Felipe Núñez de Guzmán, o *Huerto deshecho*, a su sobrino, Luis de Haro<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> T. FERRER VALLS: “«Sustento en fin lo que escribí»: Lope de Vega y el conflicto de la creación”, en F. TOMÁS e I. JUSTO (eds.): *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112. Sobre este tema véase ahora A. GARCÍA REIDY: *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Francfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013 y, desde una perspectiva no ceñida al ámbito teatral, P. RUIZ PÉREZ: *La rúbrica del poeta. La autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

<sup>8</sup> Sobre las circunstancias de composición de las dos últimas mencionadas, incluidas después en *La vega del Parnaso*, véase el prólogo de F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, en LOPE DE VEGA: *Elegías y elogios cortesanos (facsimil de las ediciones príncipe, h. 1631-1633)*, Madrid, Fundación Caja Castilla-La Mancha/Universidad de Castilla-La Mancha/GRISO, 2010, pp. 11-79 y pp. 25-26, 59.

A lo largo de los tres reinados durante los cuales se desarrolló su carrera literaria, Lope buscó con mayor o menor intensidad en cada momento, y como otros escritores del periodo, la protección de los poderosos, y muy especialmente en la última etapa redobló sus esfuerzos de acercamiento a la corona y a Olivares, al mismo tiempo que trataba de mantener su siempre difícil relación con su patrono, el duque de Sessa. El tránsito de la esperanza al desencanto, como estudió Rozas, especialmente a partir de 1627, marcó el rumbo vital del fénix en estos últimos años<sup>9</sup>. El fracaso de su pretensión de obtener el puesto de cronista real, que se llevó en 1629 su enemigo literario José de Pellicer, puede simbolizar la frustración de sus aspiraciones de reconocimiento y estabilidad económica y profesional obtenidas por mano de la corona<sup>10</sup>. Probablemente el sentir expresado por Lope en sus últimos años respecto a su falta de recompensa en palacio fuese tan sincero como exagerado. Lope recibió encargos de la corte hasta el final de sus días, como enseguida veremos y, al menos, una pensión de 250 ducados otorgada por Felipe IV, según atestigua su amigo Juan Pérez de Montalbán en la *Fama póstuma*, publicada una año después de la muerte del poeta, si bien es cierto que los ingresos más importantes se los deparó el nuevo mercado teatral<sup>11</sup>. Una serie de factores personales contribuyeron también a ese íntimo sentimiento de desánimo al final de su vida: la propia vejez, la muerte de seres queridos, la fuga de su hija Antonia Clara o la negativa del duque de Sessa a estabilizar la situación de su protegido, dándole un puesto como capellán en su casa. En lo literario hay que recordar la prohibición que a partir de 1625 y hasta 1635 afectó a la impresión de comedias en los reinos de Castilla<sup>12</sup>, que obligó a la interrupción de su proyecto de publicación de sus obras dramáticas en *Partes* y, sobre todo, la

<sup>9</sup> J. M. ROZAS: “Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute” y “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”, en J. M. ROZAS: *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131, 169-196. Un panorama general del teatro de Lope en su última etapa ofrece J. GÓMEZ: *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

<sup>10</sup> Sobre la rivalidad con Pellicer, véase J. M. ROZAS: “Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)”, en J. M. ROZAS: *Estudios sobre Lope de Vega, op. cit.*, pp. 133-168, esp. 163-164.

<sup>11</sup> A. GARCÍA REIDY: *Las musas ramera...*, *op. cit.*, pp. 167-199, hace un balance de las diferentes vías de ingresos de Lope.

<sup>12</sup> J. MOLL: “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 97-103.

aparición de nuevos poetas más jóvenes, y en ocasiones, mejor acogidos a la sombra de palacio. No obstante, la amargura que marcó, por diferentes circunstancias, el último periodo de la vida de Lope no significó, como ha puntualizado Profeti, un declive en la calidad su producción artística, y algunas de sus obras más relevantes, tanto poéticas como dramáticas, se producen en este periodo<sup>13</sup>.

Pero regresemos al comienzo del reinado. Ciertos movimientos de Lope en los primeros años del reinado de Felipe IV, algunas de sus estrategias editoriales, su dedicación a algunos géneros, o la recuperación de algunas de sus obras anteriores para su publicación en la *Partes*, así como algunas de las manifestaciones expresadas en prólogos y dedicatorias, revelan un sentimiento de esperanza renovada por obtener la ansiada protección en palacio y un reconocimiento como poeta serio, docto, buen conocedor y divulgador de los grandes hechos de la nobleza y de la monarquía, una imagen que resultaba especialmente útil para su aspiración de convertirse en cronista real<sup>14</sup>. En este marco estratégico inserta Giaffreda *La corona trágica*, publicada en 1627, y Profeti el *Laurel de Apolo*, publicado en 1630<sup>15</sup>. Recordemos que *Triunfos divinos*, publicada en 1625, y dedicada a la condesa de Olivares, incluye al final el “poema histórico”, como lo nombra Lope, *La Virgen de la Almudena*, dedicado a Isabel de Borbón y que contiene grandes elogios de Felipe IV y de la familia real.

En este contexto, no resulta extraño, pues, que en la *Parte XVI* de sus comedias, publicada a fines de 1621, el dramaturgo recupere una obra como *El premio de la hermosura*, que había sido representada en 1614 en circunstancias de fasto cortesano, una representación en la que el pequeño Felipe, ahora ya Felipe IV, había tenido un papelillo vestido como Cupido, y en la que también habían participado sus hermanos, Ana, Carlos y María, junto a damas de la corte.

<sup>13</sup> M. G. PROFETI: “El último Lope”, en F. B. PEDRAZA y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.): *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de teatro Clásico. Almagro 11-13 de julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

<sup>14</sup> F. D’ARTOIS, ha analizado la arquitectura compositiva y las dedicatorias incluidas en la *Parte XVI* (1621) y en la *Parte XX* (1625) en este contexto: “Hacia un patrón de lectura genérico de las partes de comedias: tragedias y tragicomedias en la *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega”, en X. TUBAU (ed.): *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Prolope/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 285-322.

<sup>15</sup> LOPE DE VEGA: *La corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, ed. de C. Giaffreda, Firenze, Alinea Editrice, 2009; LOPE DE VEGA: *Laurel de Apolo*, ed. de C. Giaffreda, introd. de M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2002.

Tampoco resulta extraño que al publicar la la dedique al nuevo valido, don Gaspar de Guzmán, entonces todavía conde de Olivares, recordándole expresamente que la obra había surgido de un encargo real:

La reina nuestra señora, que Dios tiene, me mandó escribir esta tragicomedia. La traza fue de las señoras damas, ajustada a su hábito, decencia y propósito; el Cupido y la Aurora, las dos mejores personas del mundo, en sus tiernos años; las demás figuras, la hermosura de España en los más floridos; y el aparato digno de la grandeza de sus dueños<sup>16</sup>.

También en esta misma *Parte XVI* Lope recupera para su publicación otra obra de circunstancias cortesanas, *Adonis y Venus*. En la dedicatoria de esta última a Rodrigo de Silva, duque de Pastrana, el propio dramaturgo se refiere significativamente a una y otra obra vinculándolas, en tanto ambas tuvieron “las mismas calidades”, es decir ambas fueron representadas en circunstancias similares y probablemente con participación de alguna de las personas reales. Así lo evocaba Lope:

Encareció tanto Vuestra Excelencia, el día de aquel insigne torneo, la gallardía, destreza y gala con que se representó *El premio de la hermosura* por lo mejor del mundo, que habiendo de salir a la luz esta tragedia, que tuvo en otra ocasión las mismas calidades, he querido ofrecerla a su entendimiento, he querido ofrecerla a su entendimiento y honrarla de su nombre, seguro de que los dueños de la traza, y que con tanta gracia y gentileza la representaron, darán por bien empleado mi pensamiento y mi elección por justa<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> TH. E. CASE: *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Gráficas Soler/Department of Romance Languages. University of North Carolina, 1975, p. 146. Lope se refiere a la reina Margarita, esposa de Felipe III, que había fallecido en 1611. La obra no se representó hasta 1614. Si fue un encargo directo de la reina, resulta extraño que se dilatase tanto en el tiempo. Quizá fue tan solo una sugerencia y Lope fuerza o distorsiona el recuerdo para mostrar la obra como el resultado de un encargo real. Se representó en la villa de Lerma, más probablemente promovida por el anterior valido, el duque de Lerma, a quien resulta comprensible que Lope quisiera obviar en esta dedicatoria a Olivares. Sobre esta obra traté en *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 178-196. Véase también E. W. WRIGTH: “Recepción en palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega”, en E. GARCÍA-SANTO TOMÁS (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 97-114. También de E. W. WRIGTH, debe verse: *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the court...*, *op. cit.*

<sup>17</sup> TH. E. CASE: *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX...*, *op. cit.*, pp. 146-147.

La dedicatoria al duque de Pastrana por parte de Lope de esta obra no era casual, pues el noble debió de ser conocido por su afición a los espectáculos teatrales. Sería precisamente el mismo Pastrana quien unos años después, en 1620, siendo embajador en la corte Pontificia, traería a España por orden de Olivares al famoso ingeniero Cosme Lotti, especializado en la construcción de fuentes y escenografía teatral, virtuoso de los espectáculos de corte, que había trabajado en el servicio del Gran Duque de Toscana<sup>18</sup>. Lotti sería el creador durante muchos años de los decorados y maquinarias escénicas empleadas en las grandes fiestas reales. Resulta evidente que, al publicar este tipo de obras y redactar las dedicatorias, Lope de Vega estaba ofreciendo sus servicios como poeta áulico.

Lope debió ver sus expectativas de promoción en palacio alentadas cuando, recién ascendido al trono Felipe IV, recibió el encargo de componer una obra de gran aparato. El resultado fue *El vellocino de oro*, representada en los jardines de Aranjuez el 17 de mayo de 1622 como parte de los festejos celebrados con motivo del decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV, en cuyo marco también se representó, dos días antes, *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana. Ambas obras fueron ejecutadas por damas de la corte, y en *La gloria de Niquea* intervino la reina Isabel de Borbón, organizadora del festejo, y la infanta María, hermana del monarca. La obra de Lope fue encargada por doña Leonor Pimentel, dama a quien Lope había dedicado *La Filomena*. La comedia *El vellocino de oro* no llegó a representarse completa, pues se vio interrumpida por un famoso incendio. Pero todavía en vida de Lope, en 1633, fue representada en Viena, también por damas españolas del séquito de la misma infanta María, esposa del futuro Fernando III. Es posible incluso que la obra volviese a ser representada después de la muerte de Lope, como ha argumentado Profeti, ante Mariana de Austria a su paso por Milán, el 8 de julio de 1649, durante su viaje a España para casar con Felipe IV<sup>19</sup>. La obra había sido nuevamente publicada unos meses antes en Milán, con dedicatoria de su editor, Juan Bautista Bideli, a Luis de Benavides, marqués de Caracena

<sup>18</sup> M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 20; J. B. BROWN y J. H. ELLIOTT. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 3ª ed., Madrid, Alianza, 1988, pp. 49-50.

<sup>19</sup> Para todas estas circunstancias históricas, véase la introducción de M. G. PROFETI a su edición de LOPE DE VEGA: *El vellocino de oro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 25-48. Sobre la fiesta y la obra del conde de Villamediana, véase M. T. CHAVES MONTOYA (ed.): *“La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV”*, *Riada. Estudios sobre Aranjuez*, 2 (1991).

y gobernador del Estado de Milan en ese momento. Mariana era hija de la infanta María, la misma que participó en los festejos de 1622 e impulsó la representación vienesa de la obra de Lope en 1633. Si, como ha sugerido Profeti<sup>20</sup>, la obra mencionada en los documentos y en la relación de los festejos milaneses como *Jasón y el vellocino de oro* fue la misma obra de Lope, publicada poco antes en Milán y adaptada a las nuevas circunstancias, se trataría de un caso excepcional de pervivencia de una obra de Lope en ambientes de corte a lo largo de más de treinta y cinco años.

Lope publicó *El vellocino de oro* en la Parte XIX de sus comedias, que vio la luz en 1624. En la dedicatoria a Luisa Briceño, esposa de Antonio Hurtado de Mendoza, “caballero del hábito de Calatrava, secretario de su Majestad” –y uno de los poetas del círculo de Olivares mejor situados en la corte–, Lope omite cualquier mención al incendio que interrumpió la representación, pero recuerda las circunstancias para las que se compuso, para acompañar la fiesta de Aranjuez “que ilustró con su presencia y hermosura el Sol de España” (Felipe IV), y alude a “las señoras damas que la representaron”, y a las relaciones que sobre estas fiestas compuso el mismo Antonio Hurtado de Mendoza, recurriendo a las tópicas metáforas celestiales para referirse a los reyes y a la corte:

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 dicha<sup>21</sup>.

*El vellocino de oro* es una obra mitológica de gran aparato, con decorados elaborados y maquinaria escénica, en cuya confección quizá participó el escenógrafo italiano Julio César Fontana, que preparó la puesta en escena de *La gloria de Niquea* para estas mismas fiestas. Como hemos visto, Lope había producido obras de características similares para circunstancias de fasto cortesano en momentos anteriores. Los temas mitológicos, junto con los inspirados en la materia caballeresca, eran los más frecuentados por Lope y otros autores cuando

<sup>20</sup> L. DE VEGA: *El vellocino de oro*, op. cit., esp. pp. 34-48.

<sup>21</sup> L. DE VEGA: *El vellocino de oro*, op. cit., p. 75. Las relaciones de estas fiestas escritas por Hurtado, en verso y prosa, son incluidas en apéndices en la misma edición, pp. 175-222.

tenían que poner su pluma al servicio de este tipo de encargos, que eran concebidos como grandes fiestas que recreaban universos de fantasía, alejados aparentemente de la realidad, espacios de ficción en donde la música, la poesía, y la pintura, las artes en general se ponían al servicio de una estética de los sentidos. Sin embargo ese alejamiento de la realidad era tan solo aparente, pues los dramaturgos que recibían este tipo de comisión tenían muy en cuenta su entorno, las posibilidades de que el encargo contribuyera a la mejora de su situación en el entramado social de la corte. Los recursos más o menos sutiles para agasajar desde el mismo texto a la familia real y a su entorno más influyente eran factores que condicionaban su escritura. Especialmente la mitología, con su galería de divinidades y figuras alegóricas y su carga emblemática, se prestaba fácilmente a su aplicación bajo el velo metafórico a las figuras reales. Si por un lado estas obras ponían en manos del dramaturgo que recibía el encargo la posibilidad de agasajar al monarca, también eran una ocasión áulica de excepción para el noble que lideraba el encargo, y para aquellos otros caballeros y damas que podían intervenir en los preparativos y en la misma representación. La fiesta se convertía en una gran operación de prestigio, una oportunidad para ganarse el favor del rey y mostrarse ante la corte. Sabemos, por ejemplo, que la hija de Olivares, María de Guzmán, representó el papel de la ninfa Aretusa en *La gloria de Niquea*, compartiendo escenario con la reina Isabel y la infanta María, y fue la encargada de pronunciar la Loa, como recoge Antonio Hurtado en su relación de la fiesta de Aranjuez, dedicada precisamente a la esposa de Olivares, quien, según Hurtado, fue quien le ordenó escribir su relación de los festejos. La hija de Olivares intervino también en la máscara que precedió a la representación de *El vellocino de oro*, junto con la infanta y otras damas de la corte.

Lope aprovechó la Loa de esta comedia, pronunciada por la Fama y por la Envidia, para incluir alusiones al rey y a la reina (“el Sol y Luna de España”), y movilizar en ella todos los tópicos referidos a las figuras reales característicos del género. La corte misma se presenta como un universo divino en la tierra (“ciega de mirar estoy / tantos cielos en el suelo”). La ruptura entre ficción y realidad fragua en la interpelación directa a los reyes y al público de élite que asiste a la representación, puesta en boca de los personajes. Menudean las referencias a la divinidad de las personas reales, como esta de la Envidia: “retratos del cielo veo / con tan altas Majestades”. O esta otra de la Fama: “ciega de mirar estoy / tantos cielos en el suelo”. La grandeza manifiesta de las personas reales es tal, a juicio de la Fama, que esta, a pesar de haber cantado en otros tiempos las alabanzas

de Alejandro o César, confiesa que enmudece en presencia de los reyes de España, para sobreponerse de inmediato y reconocerse ante ellos obligada a “vuestra eterna alabanza”. Lo propio hace la Poesía, entrando en escena en la Loa, para ponerse al servicio de los reyes con la fiesta que están a punto de ver y oír representar: “a los Reyes este día / vengo a alabar y servir”<sup>22</sup>.

Lope, disemina más allá de la Loa las referencias áulicas a la corona y a la casa de Austria. Así, en la Parte I de la comedia se exhiben en el templo de Marte los retratos de los nueve de la fama, incluyendo como retrato décimo el del emperador Carlos V. Uno de los recursos áulicos frecuentemente empleados en este tipo de comedias es el de la introducción de escenas en las que se lleva a cabo un pronóstico, en el que se anuncia los parabienes de un tiempo futuro que en realidad constituye el presente del auditorio. En este caso, desde el tiempo mítico-legendario en el que transcurre la acción, es el propio Marte el encargado de anunciar el advenimiento de un siglo de oro, una “edad venturosa” en la que el vellocino (el tusón de oro) ilustrará “el pecho de los reyes de España”, desde Carlos V a los “tres Filipos”, con mención expresa del “gran Filipo Cuarto [...] que en años diecisiete asombra al mundo”<sup>23</sup>.

En los primeros años del reinado de Felipe IV, Lope pudo albergar con razón la esperanza de ver mejor compensadas sus pretensiones. No solo recibió este encargo de palacio, sino que tuvo un papel protagonista en las fiestas por la canonización de san Isidro en Madrid en 1622 y, a petición del ayuntamiento, compuso dos comedias, *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*, y fue mantenedor de la justa poética convocada para esta ocasión. En estos años el reconocimiento de Lope se mide en relación también con su participación en celebraciones religiosas. En 1626 Lope conoció durante su estancia en Madrid al legado del papa, el cardenal Francesco Barberini, y poco después, en 1627, le dedicaría *La Corona trágica* a Urbano VIII, quien mostró su agradecimiento al poeta concediéndole el título de doctor en teología y la cruz de San Juan de Malta. Otros encargos relacionados con instituciones y celebraciones de carácter religioso en la corte son frecuentes en estos años, y ayudan al artista a proyectar una imagen de sí mismo seria y severa. Así, por ejemplo, por encargo de los jesuitas escribió el poema *Isagoge a los Reales Estudios de la compañía de Jesús*, con motivo de los festejos por su inauguración en 1629, a los que asistieron los reyes.

<sup>22</sup> L. DE VEGA: *El vellocino de oro*, op. cit., pp. 77-86 para las citas entresacadas de la Loa.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 99-101.

El poema finaliza con el elogio de Felipe IV y Olivares. Y este mismo año, Lope compuso por encargo de la orden de la Merced la comedia *La vida de san Pedro Nolasco*, que fue representada en el marco de las celebraciones en honor de su fundador, a las que también acudieron los reyes<sup>24</sup>.

Entre las obras motivadas por el encargo vinculado a una fiesta cortesana merece mención especial por sus características formales, su puesta en escena y su carácter operístico *La selva sin amor*, publicada en 1630 en el *Laurel de Apolo con otras rimas*, dedicada al almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera. Cosme Lotti inició su carrera al servicio de Felipe IV con el estreno de esta obra de Lope. Antes había estado antes al servicio del Gran Duque de Toscana como *ingegnere* especialista en maquinaria para fuentes y espectáculos teatrales. La correspondencia entre Averardo Medici, embajador toscano en Madrid, y Andrea Cioli, secretario del Gran Duque, pone de relieve el alcance político de esta operación de traspaso de este gran maestro del espectáculo, por medio de la cual el príncipe italiano trataba de asegurarse el aprecio del monarca español. El mismo Cosme Lotti, en un escrito a Felipe IV, subrayaba el valor de esta donación, recordando que su señor italiano había afirmado expresamente

[...] que para ningún príncipe del mundo ni para ningún efeto le diera, sino sólo para este servicio de Vuestra Majestad, siendo como es cierto que habiéndosele pedido por parte de diferentes príncipes nunca le quiso quitar de su real servicio<sup>25</sup>.

La obra fue inicialmente pensada para ser representada en la Casa de Campo, el 18 de julio de 1627, aunque postergada por enfermedad del rey y por un mal parto de la reina, y el posterior fallecimiento de la recién nacida Isabel María Teresa. Finalmente se representó el 18 de diciembre en el salón del Alcázar de Madrid, en donde se volvió a representar en dos ocasiones unos días después, el 25 de diciembre, ante el presidente y señores del Consejo de Su Majestad. No se trata de una comedia al uso, sino de un espectáculo cortesano que en este caso, además, constituye la primera ópera española, una obra escrita en siete escenas y enteramente cantada, según el estilo recitativo italiano, de la que el embajador dio inmediatamente cuenta al Gran Duque:

<sup>24</sup> A. CASTRO y H. A. RENNERT: *Vida de Lope de Vega*, op. cit., pp. 264, 283, 292

<sup>25</sup> LOPE DE VEGA: *La selva sin amor*, texto, introd. crítica y notas de M. G. Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 1999, p. 116. La carta, sin fecha, fue escrita entre el 13 de marzo de 1627 y el 16 de abril de 1628. Sobre Lotti, ver M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte...*, op. cit., pp. 19-44.

*Egli [Lotti] ha preso assunto di fare questa state una commedietta di machine per dar saggio di sé, e già è stata composta la favola da Lope de Vega, che è il poeta di questi paesi stimatissimo e gran persona in questo genere. La música la fa un suonator di leuto bolognese favorito del Re, e sarà la prima commedia che qua si sia udita in música; e arriba in tempo d'un re che ne se diletta tanto che da sé compone di contrapunto<sup>26</sup>.*

La correspondencia del embajador toscano se hace eco, por un lado, de la fama como poeta de Lope en la corte y entre sus contemporáneos y, por otro, del aprecio del mismo rey y del propio Lope por lo que constituía una verdadera novedad:

*Questo ha mosso il re in curiosità di sentiré lo stile recitativo, cosa tanto nuova in questo paesi [...] Lope de Vega, poeta famoso ha fatto le parole spagnuole, en quando sente cantar i suoi versi con questa sorte di música, se ne va in dolcezza<sup>27</sup>.*

*La selva sin amor* visibiliza más intensamente que otras obras del mismo tipo de Lope todo el juego comparativo entre el mundo arcádico de los dioses mitológicos y el de la corte, pues desde el mismo Prólogo se establece la relación entre ambos. En un diálogo entre Venus y Cupido, la diosa del amor encomienda a su hijo que haga arder en llamas de pasión a los pastores que pueblan las orillas del Manzanares:

Hay una selva a Dafnes consagrada [...] en la corte de España, Amor querido, donde Felipe e Isabel divina reinan en paz y muchos años reinen<sup>28</sup>.

La obrita, más breve que otras de su clase y enteramente cantada, está plagada de alusiones similares a esta y a las personas reales.

Hoy sabemos con bastante seguridad que la última obra escrita para unas circunstancias de fasto cortesano por Lope (moriría el 27 de agosto de 1635) fue *El Amor enamorado*, que se representó en el palacio del Buen Retiro el 31 de mayo ante el rey, grandes señores y embajadores, y se representó de nuevo el 1 de junio ante los Consejos, y el 2 de junio ante pueblo. La puesta en escena corrió

<sup>26</sup> Un extracto de esta correspondencia se puede consultar en el Apéndice II de la edición citada, pp. 115-123. Sobre los espectáculos cortesanos musicales, debe verse el capítulo correspondiente de M. G. PROFETI, en este mismo volumen.

<sup>27</sup> Carta de 1 de julio de 1627 (L. DE VEGA: *La selva sin amor*, op. cit., p. 117).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 71.



a cargo otra vez de Cosme Lotti<sup>29</sup>. Lope vuelve en esta comedia sobre el mundo arcádico y la fábula de Apolo y Dafne, con los habituales guiños a la corte y a la familia real. Es posible que la obra contara con una Loa, aunque no se conserva, pues en una de las cartas de Bernardo Monanni, secretario del Gran Duque de Toscana, podemos leer: “*e perché questa composizione si fece a posta per el Ritiro, diceva con opportunità gran lodi del luogo, di lor Maestà e del medesimo Conte Duca*”<sup>30</sup>. Es cierto que la comedia incluye referencias a las circunstancias por vía del elogio de los reyes en la despedida y una alusión al Buen Retiro, pero no al conde duque. La alusión de Monanni sobre las grandes alabanzas desplegadas en la comedia podría referirse más bien a un prólogo o loa que, como en el caso de *La noche de san Juan*, que enseguida trataré, no se ha conservado. Testimonio del agrado de la obra en palacio lo aporta otra de las cartas de Monanni, fechada el 9 de junio, de la que se desprende que después de la festividad del Corpus se volvió a representar tres veces más ante el público en general, que pagó esta vez por asistir a la representación de la obra:

[...] *la commedia delle machine del Buon Ritiro fu lasciati rifare dal Re 3 volte, arca ognuno potesse vederla con pagar due giuli per aiuto di costa al Lotti, fattor delle machine, et ai commedianti*<sup>31</sup>.

Las obras como *El Amor enamorado*, de temática mitológica y costosa escenografía, constituyen el género más característico en vinculación con la fiesta cortesana. No obstante, en 1631 Lope había escrito *La noche de san Juan* para formar parte de las fiestas ofrecidas a Felipe IV por el conde duque de Olivares, quien encomendó los preparativos a diferentes miembros de su familia, que se convirtieron así en los protagonistas de esta operación de agasajo al monarca y de expresión del poder de la casa de Olivares en palacio. Las fiestas tuvieron lugar en el jardín del conde de Monterrey, cuñado del valido, y esposo de su hermana Leonor de Guzmán. La relación conservada de estos festejos se consagra

<sup>29</sup> Sobre esta obra y la posibilidad de que se representase en 1635, traté hace años T. FERRER VALLS: “*El vellocino de oro y El amor enamorado*”, en J. J. BERBEL RODRÍGUEZ (coord.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XII-XIII jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 49-63. Datos posteriores concretan esta fecha de representación, véase LOPE DE VEGA: *El amor enamorado*, ed. de E. Ioppoli, Florencia, Alinea Editrice, 2006, pp. 12-17.

<sup>30</sup> L. DE VEGA: *El amor enamorado*, op. cit., p. 13.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 17.

a ensalzar el papel de organizador de Olivares, “no menos galante y bizarro en las materias leves y entretenidas, que prudente y desvelado en las severas y grandes”<sup>32</sup>. En este caso, la obra encomendada a Lope no reviste las mismas características que las que hemos visto hasta ahora, pues se trata de una comedia de capa y espada, el género de más éxito en los corrales. La comedia se representó en la noche de san Juan, y la acción la situó Lope en la misma noche de san Juan<sup>33</sup>. A las circunstancias de la representación se alude por boca de uno de los personajes, quien se refiere al “Jupiter español”, Felipe IV, al lugar de la representación (el jardín del conde de Monterrey), al mecenas de la fiesta (el conde duque), a las compañías que representaron tanto la obra de Lope como otra de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza en las mismas fiestas, y a la situación de los teatros o tablados que albergaron los decorados, así como a la ubicación de la familia real y el público cortesano, constituyendo todo ello una suerte de crónica de los festejos, engastada en la misma comedia<sup>34</sup>.

La relación de estas fiestas se refiere a Lope y a su comedia, que pondera como

[...] escrita con toda gala, donaire y viveza que ha mostrado este maravilloso ingenio en tantas como ha escrito, en que ninguno del mundo le ha igualado, y de quien los que agora florecen en este arte le han aprendido.

*La noche de san Juan* fue precedida de una Loa del mismo Lope, que no conservamos pues no fue publicada junto con la comedia que apareció en la *Ventitina na parte verdadera* (Madrid, 1635). No obstante, la mencionada relación alude a ella y nos traslada su contenido áulico: “una villana hablaba a los príncipes y los infantes, celebrando sus heroicas virtudes, merecedoras de mayor voz, y de ocupar todas las plumas”<sup>35</sup>. El juicio sobre Lope del anónimo relator de esta fiesta se hacía eco de la imagen proyectada por Lope entre el público contemporáneo, y

<sup>32</sup> LOPE DE VEGA: *La noche de san Juan*, ed. de A. K. STOLL, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 62-67. Esta edición incluye en apéndice la relación de la fiestas, pp. 167-175, esp. 168, de donde procede la cita.

<sup>33</sup> Sobre este juego metateatral ha escrito V. DIXON: “El post-Lope: *La noche de San Juan* metacomedia urbana para palacio”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.): *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 11-13 de julio de 1995), [Cuenca]/[Almagro], Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1996, pp. 61-82.

<sup>34</sup> L. DE VEGA: *La noche de san Juan*, op. cit., pp. 62-67.

<sup>35</sup> Citas anteriores en L. DE VEGA: *La noche de san Juan*, op. cit., p. 172.

contrasta una vez más con el sentimiento del propio poeta que se lamentaba por estas fechas de no ser suficientemente apreciado en palacio y de ser postergado en los gustos del público por los nuevos poetas. Recordemos, por ejemplo, la famosa carta dirigida al duque de Sessa a fines de 1630, en la que expresaba su deseo de dejar de escribir para el teatro e imploraba una remuneración estable junto al duque como su capellán, y las reiteradas quejas sobre la competencia de los “pajaritos nuevos”, los jóvenes escritores, manifestadas en estos años por Lope en repetidas ocasiones:

Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas, y suplicar a vuestraxcelencia reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su favor no podré salir con vitoria deste cuidado, nombrándome algún moderado salario, que, con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán en mui a propósito<sup>36</sup>.

Es cierto que *La noche de san Juan* por su temática y su puesta en escena de menor impacto visual—no pertenece al género dominante en las producciones cortesanas motivadas por una fiesta real, sino más bien al género de comedia de capa y espada, de más éxito en los corrales. Pero hay que recordar que los reyes no disfrutaban solo de los espectáculos de gran aparato, sustentados en un juego de ensoñación mitológico-caballeresca, sino que desde palacio eran reclamadas las compañías de actores para representar en privado las mismas obras que los espectadores podían ver en los teatros públicos. Por esta vía, una parte importante de las obras compuestas por Lope entre 1621 y 1635 fueron llevadas también a palacio como particulares y en un número cuantitativamente significativo, a tenor de los datos que hoy tenemos<sup>37</sup>.

Hay un episodio, relatado por uno de los embajadores italianos, sucedido en 1633, que muestra el interés de Olivares y Felipe IV por los espectáculos de los corrales, y en este caso muy significativamente por aquellos que teatralizaban

<sup>36</sup> L. DE VEGA: *Epistolario*, op. cit., tomo IV, pp. 143-144.

<sup>37</sup> Reproduzco aquí la conclusión a la que llego en T. FERRER VALLÉS: “Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM”, *TeaPal. Teatro de palabras*, 7 (2103), pp. 49-63.

acontecimientos históricos contemporáneos. En esta correspondencia se relata el desplazamiento que hicieron Felipe IV y Olivares desde El Pardo a Madrid para asistir en secreto, el 26 de enero de 1633 al estreno de una obra de Lope de Vega, hoy desconocida, que trataba sobre la reciente muerte del rey de Suecia Gustavo Adolfo II, acaecida en la batalla de Lützen el 16 de noviembre de 1632. La obra no fue de su agrado, al parecer por ciertas inexactitudes y licencias que se había tomado el poeta, y fue inmediatamente prohibida por orden del rey, quien autorizó su posterior representación tras encomendar su corrección a Antonio Hurtado de Mendoza, poeta cercano al círculo del monarca y de su valido. La obra, tras esta censura, se representó con gran éxito ante el público de nuevo en el corral y fue llevada como particular al palacio de El Pardo para ser representada ante la reina y sus damas<sup>38</sup>.

Esta anécdota pone de relieve el interés de Olivares y del rey por las obras dramáticas que llevaban a la escena pública asuntos históricos. En 1634, en fecha cercana a este episodio, Olivares había manifestado ante el Consejo de Castilla una idea que traducían su preocupación por la proyección histórica de España como nación y de la monarquía como su legítima institución: “Son muchos los descuidos que tenemos y, entre los de más, no es de menor consideración lo poco que se cuida de la historia”<sup>39</sup>. El programa político de Olivares implicaba la creación de una mitología oficial propia sobre España y sus hazañas bélicas. El Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, como estudiaron Brown y Elliot, fue una de las expresiones de ese proyecto. En este sentido, resulta llamativo que algunos de los lienzos que exaltaban ciertos acontecimientos bélicos tuvieran su contrapartida en obras dramáticas que contribuían al mismo objetivo, como *El Brasil restituído* o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* de Lope, *El socorro de Cádiz* de Pérez de Montalbán o *El sitio de Breda* de Calderón. No resulta extraño que el dramaturgo, atento a la nueva situación que inauguró el reinado de Felipe IV y la nueva política de Olivares, utilizase por estos años algunas dedicatorias para proclamar la función de la historia llevada al teatro, “que hace resplandecer la ilustre sangre”, como escribía en la dedicatoria de *El primer rey de Castilla*, publicada en 1621, o defendiese el poder de

<sup>38</sup> Sobre este episodio remito a T. FERRER VALLÉS: “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), pp. 40-62, especialmente pp. 55-59.

<sup>39</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, op. cit., p. 170.

persuasión del teatro por encima del relato histórico o de la pintura, como hizo en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, publicada en 1623<sup>40</sup>. En definitiva, el servicio a la nobleza y a la corona por parte de Lope no solo hay que encontrarlo en las obras escritas para las fiestas de palacio. En varios trabajos he analizado los rasgos del drama genealógico en vinculación con el afán de Lope por obtener la protección de la nobleza poniendo la pluma ocasionalmente al servicio de los intereses de determinadas familias por medio de la teatralización de las hazañas de una estirpe<sup>41</sup>. En esta encrucijada de intereses –los de la Corona y el valido, los particulares de la nobleza y los del propio artista– hay que situar algunas de las obras escritas por Lope bajo el reinado de Felipe IV conmemorando hazañas contemporáneas, como *El Brasil restituido*, que celebra la recuperación de Bahía en 1625 por los españoles; o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, que exalta el éxito obtenido sobre los protestantes en 1622 por Gonzalo Fernández de Córdoba, el hermano del duque de Sessa, el mecenas de Lope; o el *Diálogo militar a honor del excelentísimo Marqués Espínola*, una especie de égloga dramática laudatoria compuesta en exaltación del héroe de Breda. Pero también hay que situar en este contexto la recuperación para su publicación de otras que habían sido escritas con anterioridad, como *Arauco domado* o *La Santa Liga*, por ejemplo<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Th. E. CASE: *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX...*, op. cit., pp. 171 y 203-204 respectivamente.

<sup>41</sup> Para una ampliación de este aspecto, remito especialmente a T. FERRER VALLS: “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, X (1998), pp. 215-231 y “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.

<sup>42</sup> Respecto a las circunstancias de las que pudo surgir *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, y también una obra anterior de Lope, *Las cuentas del Gran Capitán*, en relación con los intereses, reivindicaciones y litigios del duque de Sessa ante la Corona, remito a lo expuesto en T. FERRER VALLS: “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa”, en A. EGIDO y E. GIL LAPLANA (eds.): *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 113-134; y “Lope y la creación de héroes contemporáneos...”, op. cit., pp. 40-62. Sobre el tratamiento de la historia en el teatro de Lope, véase J. LOFTIS: *Renaissance Drama in England and Spain. Topical allusion and history plays*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1987; G. USANDIZAGA CARULLA: *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamerinaca/Vervuert, 2014.

Una parte de la producción de Lope se entiende, pues, en el marco de la búsqueda de mecenazgo, pero también de su afán por mostrar sus cualidades como buen conocedor de la historia y buen cronista de hechos y hazañas. No es extraño por ello que su voz se oye a veces en sus obras precisamente para hacer valer su quehacer dramático, para reivindicar su propia labor literaria, como ocurre en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, en donde uno de los personajes expresa ante don Gonzalo:

Si hubiera para los vuestros [hechos]  
un castellano Virgilio,  
un nuevo español Homero,  
bien tenía que escribir<sup>43</sup>.

Son versos en los que Lope hace patente su propio autoelogio, pues en efecto la obra que el público, lector o espectador, tiene ante sus ojos constituye el relato dramatizado de las hazañas de don Gonzalo. Lope se presenta así como descendiente de prestigiosos autores clásicos, como ellos forjador de héroes y mitos, en este caso al servicio de la identidad nacional española.

Algunas de las obras que he mencionado a lo largo del trabajo aparecieron incluidas en el que fue el último gran proyecto de Lope, *La Vega del Parnaso*, que vio la luz ya póstumamente en 1637, publicada y dedicada por Luis de Usátegui, yerno del dramaturgo, al mecenas de Lope, Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa. En *La vega del Parnaso* se reúnen poemas y comedias, algunos con un importante componente encomiástico cortesano, o vinculados a circunstancias celebrativas en las que Lope había intervenido o para las cuales había recibido un encargo<sup>44</sup>. Es el caso de algunas obras dramáticas que hemos tratado, como *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, el *Diálogo militar a honor del excelentísimo Marqués Espínola* y *El Amor enamorado*. Pero también de poemas compuestos con motivo de determinadas celebraciones, o en elogio del rey, de miembros de la familia real y de personalidades influyentes de la nobleza y de la iglesia. Entre los dedicados a celebrar acontecimientos de relevancia en la corte, hay que recordar los *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, escritos con

<sup>43</sup> LOPE DE VEGA: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, en *Obras de Lope de Vega*, XXVIII, Madrid, Atlas (*Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 233), 1970, pp. 296-346, p. 327.

<sup>44</sup> Véase ahora la reciente edición LOPE DE VEGA: *La vega de Parnaso*, 3 vols., dirigida por F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

motivo de la inauguración del palacio del Buen Retiro, el gran proyecto de Olivares. Pero en *La vega del Parnaso* se incluyen también composiciones (*A Claudio*, *Huerto deshecho* o *El Siglo de Oro*) que exhiben un poderoso componente reivindicativo respecto a su propia obra y a su labor como poeta que, a veces, alza su voz rebelándose contra lo que siente como un rechazo de palacio. Este último proyecto recopilatorio de Lope constituye una suerte de memorial de servicios literarios prestados a los poderosos y un testimonio de la importancia de la buena queda del mecenazgo y del reconocimiento cortesano por parte del autor hasta el final de sus días, aun cuando la realidad del éxito de su teatro en los corrales le hiciera admitir a la postre, y a veces con orgullo, el valor de su obra como un producto de mercado, un objeto cultural que fue probablemente el que le proporcionó mayor rentabilidad económica y, en vida, a veces a su pesar, el mayor número de aplausos.

LOS DRAMATURGOS Y EL PODER EN LA ÉPOCA DE FELIPE II

Abraham Madronal

MECENAZGO EN LA CORTE DE FELIPE IV

Si reparamos en el *Censo de escritores al servicio de los Austrias*, de José Simón Díaz, obtendremos un panorama amplio de las relaciones entre los diferentes hombres de letras no solo con los reyes de esa casa dinástica, también con sus familias y con los nobles de la corte del rey que nos ocupa. Así, en el apartado dedicado a Felipe IV, nos encontramos, entre otros nombres de escritores que pudieron escribir alguna obra de teatro, los de don Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo (bajo el subepígrafe de “secretario”), Luis Vélez de Guevara (“ujier de cámara”) y Juan Arias Coello (“capitán” de don Juan José de Austria)<sup>1</sup>. Aunque están todos los que son, ocurre que no son, ni mucho menos, todos los dramaturgos que participaron en aquella corte ni los que mantuvieron relaciones de mecenazgo con los miembros de la misma. A veces, dicho mecenazgo no pasaba de ser un simple encargo realizado por el rey o algún miembro de la familia de este o por algún noble, como se podrá ver, pero dicho encargo suponía la composición de una comedia que tenía el compromiso de ensalzar al que encargaba la obra o al objeto de encargo de esta. La propaganda en su más amplio sentido era, por tanto, una de las razones que ponían de acuerdo a los que encargaban las obras y a los que se encargaban de escribirlas, pero no la única<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> J. SIMÓN DÍAZ: *Censo de escritores al servicios de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 21-23.

<sup>2</sup> F. BOUZA: “Realeza, aristocracia y mecenazgo (Del ejercicio del poder *mundo calamo*)”, en A. EGIDO y J. LAPLANA (eds.): *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lasteransa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses/Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 69-88.