

Lope y las *relaciones de sucesos*

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia

RESUMEN

El trabajo se propone evaluar como el «género» *relaciones de sucesos* se refleja en algunos textos literarios, concretamente en la obra de Lope de Vega. Se analizan varias comedias suyas y se comparan con las «relaciones» históricas de los mismos acontecimientos; se estudia además el auto sacramental *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, que constituye un caso excepcional de creación literaria al servicio de un acontecimiento dinástico, insertada en un marco de promoción privada del autor.

Se examinan también poemas como *Fiestas de Denia*, una verdadera «relación de sucesos» en forma épica; y como *La hermosura de Angélica*, que culmina con la descripción del Escorial: una «relación» peculiar, dedicada a la pintura de un lugar, que aparece también en comedias de Lope.

No faltan relaciones burlescas, debidas no sólo a Lope, sino también a Quevedo y a Cubillo de Aragón: un tipo de composición que, a pesar de su aspecto «bajo», los autores consideran interesante y de prestigio.

Para concluir se analiza cómo las relaciones pueden proporcionar informaciones sobre la puesta en escena de producciones teatrales palaciegas, y hasta vislumbra una teoría del espectáculo de corte.

Palabras clave: Relaciones de sucesos, Lope de Vega, relaciones burlescas, textos teatrales, bodas reales.

Lope and the *narrative of events*

ABSTRACT

The purpose of this paper is to evaluate how the *narrative of events* (*relaciones de sucesos*) «genre» is reflected in certain literary texts, specifically in the works of Lope de Vega. Several of his works are analyzed and compared with the historical reports of the same events. Also studied is the Eucharistic play *The Marriage between the Soul and Divine Love* which represents an exceptional case of literary creation at the service of a dynastic event, set within the context of personal promotion of the author.

Poems are also examined, such as *Festivals at Denia*, a true «narrative of events» written as an epic; and *The Beauty of Angelica* which culminates with a description of EL Escorial: a peculiar «narrative», dedicated to the description of a place, which also appears in Lope's comedies.

Not to be overlooked are the burlesque portrayals, written by Lope as well as Quevedo and Cubillo de Aragón: a type of composition that, despite its «low class» appearance, the authors consider interesting and prestigious.

In conclusion, how these narratives can provide information on the staging of palatial productions is studied, and there is even a glimpse of a theory on court plays.

Key words: «*Relaciones de sucesos*», Lope de Vega, Burlesque «*relaciones*», Theatre works, Royal weddings.

0. RELACIONES DE SUCEOS - RELACIONES DE COMEDIAS

Las «relaciones de sucesos» han llamado desde hace tiempo la atención de los estudiosos, y hasta se ha creado una asociación para su estudio, la SIERS; sin embargo, no me parece que se haya analizado la faceta más literaria de los textos: los «contenidos históricos» son tan fuertes que no es de extrañar que sea su aspecto más estudiado¹. Como tuve modo de señalar en el tercer coloquio de la Siers que se celebró en Cagliari en 2001, tampoco se ha llevado a cabo una clasificación de las diversas tipologías de las relaciones: hubo una discusión bastante animada, pero —me parece— sin desarrollos sucesivos.

Por ejemplo, yo creo que es oportuno distinguir entre «relaciones de sucesos» y «relaciones de comedias»: en este segundo caso se trata de folletos bastante tardíos, donde se vuelven a imprimir largos parlamentos de comedias que se habían hecho famosas². Son fragmentos textuales que marcan una pausa en la acción, fragmentos donde el autor podía lucir su capacidad retórica y el actor su habilidad en la actuación. A veces dichos fragmentos relatan acontecimientos desconocidos por el espectador y los otros personajes, y recordaré la conocida «Corte ilustre de Polonia» de la *Vida es sueño*, donde Basilio narra los hechos que han llevado a «esconder» a Segismundo. En otras ocasiones, como en la «relación» final de *La más constante mujer* de Juan Pérez de Montalbán, la protagonista vuelve a hacer un resumen de lo que ha pasado durante toda la comedia, y que el espectador conoce perfectamente. Extraer del texto teatral dichos fragmentos, imprimirlos y venderlos es práctica que se difunde en el siglo XVIII, según avanza la moda de aprender de memoria y representar en los salones privados pasajes de comedias: por eso a menudo se indica que la relación es «de mujer» o «de hombre», para que el comprador supiera a quién se destinaba la actuación. Estos pasajes nos atestiguan la fortuna que tuvieron algunas comedias áureas, son indicadores de cómo las recibieron en épocas sucesivas, y como tales se tendrían que estudiar.

Lo que me interesa ahora es otro problema: intentar evaluar cómo el «género» *relaciones de sucesos* se refleja en algunos textos literarios, y concretamente en la obra de Lope, para concluir considerando qué ayuda nos puede dar la «relación» de acontecimientos y de puestas en escenas palatinas para el estudio de los textos teatrales.

¹ Profeti, 2003: 223-34. Véase p. 224: «Esiste una disgiunzione che appare quasi insita nella operazione di descrivere la realtà. Nel concetto stesso di *relación de sucesos*, si installa [...] una dicotomia tra la scrittura (*relación*) e l'avvenimento (*suceso*), cioè tra la realtà effettuale e le chiavi della sua elaborazione».

² Profeti, 1983: 91-114. Varias «relaciones de comedia» aparecen también en Profeti, 1976.

1. RELACIONES DE SUCESOS Y COMEDIA

Lope experimenta todos los géneros literarios, inclusive la «relación de sucesos»; y no podía ser de otra forma, ya que —como sabemos— quizás por primera vez un escritor vive de su profesión de literato: por lo tanto, el Fénix se muestra siempre muy sensible a la diversificación de su producción y a todos los aspectos que le pueden proporcionar una adecuada visibilidad³.

Y la «relación de sucesos» en sentido estricto, o sea el relato casi periódico de acontecimientos de gran impacto en el imaginario colectivo, era un género muy grato al público, como atestigua por ejemplo la publicación de la *Segunda Parte* apócrifa del *Guzmán de Alfarache*, en Valencia en 1602, una verdadera operación comercial: aquí se inserta un capítulo, sin conexión con la acción narrativa, que «relata» los festejos valencianos para las dobles bodas de Felipe III con Margarita de Austria, y de Isabel Clara Eugenia con el Archiduque Alberto⁴.

Relatos análogos aparecen en varias comedias de Lope; la primera es *El Argel fingido y renegado de amor*, mencionada en el *Peregrino*, en el listado final de comedias representadas en las bodas de los «peregrinos de amor»:

Vergara, general en todo género de representaciones, y Pedro de Morales, cierto, adornado y afectuoso representante, hicieron después otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte⁵.

Probablemente, como opinan Rennert-Castro⁶, Lope la escribió mientras todavía se hallaba en Valencia, poco tiempo después de las nupcias, a las que

³ Profeti, 1999, 11-41.

⁴ El capítulo IX se cierra con el protagonista que cuenta «volvíme a la posada a más de la una de la noche, molido y enfadado». Pero al día siguiente, día de las bodas reales, va a ver «tan insigne entrada y el grande aparato que había, que no es razón que lo pase por alto, y le quiero referir con la brevedad posible» (Luján de Sayavedra, 1858: libro III, cap. X, 423-28). El capítulo X inicia con la llegada a Vinaroz de la comitiva nupcial, la descripción de las decoraciones de la puerta «de Serranos» e de la plaza del mercado; sigue el desfile de la reina y la ceremonia en la «Iglesia Mayor», la salida de los reyes y de los Infantes, los festejos sucesivos. Para concluir: «Tampoco digo de los presentes y colaciones [...] ni de lo que han procurado festejar y regalar a su rey; porque esto pediría particular relación, y a mí bástame haber dicho lo principal de Valencia, y paso a contar mi cuento, que es bien diferente»(p. 428).

⁵ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 482.

⁶ Rennert - Castro, 1969: 448; Morley - Bruerton, 1968: 78-79: un resumen de la cuestión de la fecha y relativa bibliografía. No se comprende por qué Elisabeth Wright afirme que la commedia se representó en Denia, es decir «antes» de la llegada de Margarita: «De hecho, su relación *Las fiestas de Denia* [sic] hace referencia a la representación de una obra, posiblemente su propia farsa [sic] *El Argel fingido y el renegado de amor*, diciendo tan solo que 'Representó Villalba otra comedia': Wright, 2002: 105. Además, la compañía que representó *El Argel* fue la de Vergara, no sólo porque lo dice el propio Lope, sino porque queda

había asistido⁷. De este modo, el comediógrafo satisfacía el deseo de los espectadores de Madrid, que estarían muy interesados en los acontecimientos. El fragmento aparece en el exordio mismo de la comedia⁸, introducido por una llamada a la atención del espectador («Ya os escucho» - «Estadme atento») y redactado en romance, metro típico de las «relaciones» en la comedia⁹:

La divina Margarita,
señora de España y nuestra,
desde el antiguo Sagunto
partió a la insigne Valencia.
En San Miguel de los Reyes,
a seis tiros de ballesta,
se aposentó aquella noche,
cifrando en él su grandeza.
Allí el ángel de los cielos
dio aposento al de la tierra,
y a la gran Reina los Reyes
de antigua y clara nobleza.
Salió el padre de Faetón
más de mañana por vella,
a la fama que tenía
más que su sol rubias hebras.
Por el portal de Serranos
el concurso a entrar comienza
de su gran caballería,
en que se pierde la cuenta;
porque decirte, Aureliano,
nombres, colores, libreas,
es como en serena noche
querer contar las estrellas;
las huertas de Babilonia,
las que en libros se celebran,
o el famoso Aranjuez,
que ha competido con ellas,
que en su variedad de flores
no ha visto más diferencia
cuando vierte por abril
su alegre copia Amaltea¹⁰.

atestiguado: la comedia en efecto fue a parar en los copiones poseídos por María de la O, viuda de Luis de Vergara, que la vendió a Francisco de Avila para que la imprimiera en la *Parte VIII (El Fénix de España Lope de Vega Carpio, Octava parte de sus comedias*, Madrid: Viuda de A. Martín - M. de Siles, 1617): González Palencia, 1921: 17-26.

⁷ Recordemos que Lope había participado en las fiestas de Valencia disfrazado de Bortarga, como nos cuenta Gauna, *Relación*, 1926, I: 176-77; y Juliá Martínez, 1916: 541-59.

⁸ Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, 1917: 463-65.

⁹ Como bien se sabe «las relaciones piden los romances»: Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, 1999: 66, v. 309.

¹⁰ Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, 1917: 463a.

El *ornatus* es importante, sobre todo en esta parte inicial, donde Lope juega con el topónimo San Miguel de los Reyes, con las referencias al sol, envidioso del oro del pelo de la Reina, o con perífrasis ingeniosas como «en Malta es el que enseña», por «Maestre de Malta». Solo hacia el final de los casi 250 versos, cuando el autor prevé una caída de la atención, el fluir de la relación de Leonido se interrumpe y se alterna con los comentarios de Aureliano.

El desfile de los nobles es imponente: un verdadero diluvio de nombres. Y puede ser interesante compararlo precisamente con las menciones que aparecen en el *Guzmán de Alfarache*¹¹, o con una relación efectuada en Italia, donde el anónimo autor se concentra en los adornos urbanos, en la riqueza de los trajes y en los pormenores de las ceremonias¹². Evidentemente el interés del comediógrafo reside en motivos diversos: por un lado, los caballeros menores serían conocidos por los espectadores de Madrid, que se divertirían con su catálogo, y por otro podían ser potenciales protectores del autor.

Algunos años más tarde, en el *Rústico del cielo*¹³, el recuerdo vuelve a aflorar. El texto se puso en escena delante de los monarcas, y en efecto la dedicatoria subraya que la «representación [...] fue tan bien recibida [...] Honraronla con su aplauso los señores Reyes, de veneranda memoria, don Felipe III y doña Margarita de Austria, que Dios tiene, como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones, estimando aquella santa simplicidad»¹⁴. Lope aprovecha el hecho de que la acción se desarrolla parcialmente en Valencia para recordar a los monarcas el momento de sus bodas: ahora es el propio dramaturgo el que habla directamente al público, bajo su consabido seudónimo literario de Belardo, como testigo del fausto acontecimiento, enumerando de forma sintética la nobleza presente. Lope escoge para la escena las nobles octavas; las alusiones son ya tópicas «Porque creo / que habrá de ellas mil versos y mil prosas / no las refiero aquí como deseo»; por lo tanto las referencias son lapidarias, estructuradas en una serie de preguntas y réplicas:

FAUSTINO ¿Los castellanos?
BELARDO Todos han lucido.

¹¹ «Tras los caballeros venían [...] diez y seis Grandes de España, que fueron: el Almirante de Castilla, los duques del Infantado, Alburquerque, Gandía, Humala, Híjar; el marqués de los Vélez, los condes de Benavente, Miranda, Lemos, los príncipes de Oria, de Marruecos, de Malfet, de Oranges, don Pedro de Médicis y don Juan de Médicis. [...] Después venía solo el conde de Alba de Lista, también Grande [...] y tras dél don Juan de Idiáquez, Caballerizo Mayor de su magestad»: Luján de Sayavedra, 1858: 424.

¹² La transcribo parcialmente en el Apéndice.

¹³ La fecha post-quem es la muerte del protagonista, un «santo» ingenuo del cual los reyes eran devotos, o sea finales de 1604: Morley - Bruerton, 1968: 86. Además, todavía no había nacido el primer fruto del matrimonio real, como atestigua la alusión a la «dichosa sucesión»: por lo tanto la fecha ante-quem es el 8 de abril de 1605.

¹⁴ Vega, *El rústico del cielo*, 1965: 399. La comedia se publicó en la *Parte XVIII de Comedias de Lope de Vega*, Madrid, J. González- J. Pérez, 1623.

FAUSTINO ¿Benavente?
 BELARDO Gran príncipe famoso.
 FAUSTINO ¿El Almirante?
 BELARDO Lo posible excede.
 FAUSTINO ¿Duque del Infantado?
 BELARDO Generoso.
 FAUSTINO ¿Miranda?
 BELARDO Encarecerle apenas puede.
 FAUSTINO ¿Lemos?
 BELARDO Virrey de Nápoles.
 FAUSTINO ¡Qué honroso
 cargo! ¿El gran Denia?
 BELARDO Aquí, Faustino, quede
 por carta detenida el alabanza.
 FAUSTINO Tenéis razón, porque ninguno alcanza.
 BELARDO Don Pedro de Toledo se ha mostrado
 con el valor que suele.
 FAUSTINO ¿Habrán lucido
 los Médicis?
 BELARDO Don Juan, su hermano, ha dado
 muestras de su valor.
 FAUSTINO Grandeza ha sido¹⁵.

El recuerdo se cierra con la llegada al escenario de los propios monarcas; asistimos así no sólo a una especie de teatro al cuadrado, sino a un vertiginoso espejo de la realidad: el autor y los augustos espectadores se reflejan en el texto, se hacen «doble» de sí mismos, con una técnica de verdadera vanguardia.

Por otro lado, Lope no recurre a peculiares astucias para insertar los fragmentos en el texto: en el *Argel fingido* coloca la relación después de una breve pero elaborada escena inicial de unos cincuenta versos, una rencilla de amantes en esticomitia; sucesivamente dos caballeros, víctimas de las penas de amor, se entretienen comentando las fiestas, y al final los dos interlocutores retoman el hilo de la acción. En el *Rústico del cielo* la relación aparece en la tercera jornada, después de una escena entre el Demonio y la Soberbia, digna de un auto sacramental; concluida la inserción con la llegada al escenario de los reyes, se reanudan los loores del santo y la mención de los eventos extraordinarios que contrastan con su «ingenuidad». La comedia áurea aparece, pues, como un «envase» donde los casos amorosos (*El Argel fingido*) o los episodios edificantes (*El rústico del cielo*) pueden convivir con acontecimientos de una actualidad más o menos reciente.

En efecto, tampoco faltan comedias donde figuran «relaciones de sucesos» antiguos; y recordaré la presa de Granada en la *Hermosura aborrecida* y sucesivamente la «cuchillada» que el rey recibe en Barcelona; aquí también en romance, y con la consabida presentación «—Oye atento»—«Estoy atento»:

¹⁵ Vega, *El rústico del cielo*, 1965: 445.

Viernes, siete de diciembre,
 bien digno de nombre eterno,
 año de noventa y dos
 sobre mil y cuatrocientos,
 los dos Católicos Reyes
 a sus nobles planta vieron
 la gran ciudad de Granada,
 fin del africano imperio,
 dejando al santo Arzobispo
 que fue su padre primero,
 Fernando de Talavera,
 para su amparo y gobierno,
 a esta famosa ciudad
 de Barcelona partieron...¹⁶.

2. RELACIONES DE SUCESOS Y AUTO

El fastuoso matrimonio de Felipe III constituye también el substrato para el auto sacramental *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, incluido en el *Peregrino en su patria*. Lope subraya que el auto se representó durante las bodas mismas, y para poderlo insertar en la novela tiene que romper la línea cronológica del viaje del Peregrino, que como se sabe se desarrolla durante el Año Santo de 1600, mientras que los festejos valencianos se remontaban al abril del año anterior¹⁷:

Era día en que se celebraba en su iglesia la otava de Aquel en que mostró Dios al mundo el efeto de su amor, y como pocos días antes el rey Católico se hubiese casado con aquella preciosa perla Margarita de Austria, moralizando sus *Bodas entre el alma y el amor divino*, se representaba un acto sobre un teatro famoso¹⁸.

Así Lope inicia a imprimir su teatro, desde un *coté* peculiar como el de los autos, y lo hace dentro de una línea de explotación encomiástica y auto-celebrativa, subrayando implícitamente que había tenido el honor de escribir un texto para las bodas reales, y destacando el nivel «social» al cual había llegado. Así se explica la inclusión en el tejido narrativo de los cuatro autos, que seguramente se pueden ver como «propósito didáctico que orienta a toda la literatura católica post-tridentina»¹⁹, pero que se enmarcan perfectamente en las estrategias de presentación de su producto, ahora teatral, pero de carácter alto y no sólo de entretenimiento como las comedias. Esta sería, en las intenciones del autor, la segunda etapa de su estrategia, ya que en la despedida del

¹⁶ Vega, *La hermosura aborrecida*, 1928: 274b-75b.

¹⁷ Se recordará que las bodas se celebraron en Ferrara el 13 de noviembre de 1598, después *in presentia* el 18 de abril 1599 en Valencia.

¹⁸ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 193. Véase también 232-34.

¹⁹ Avalor Arce, Introducción a Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 25.

Peregrino promete publicar, en una segunda parte, *El Argel fingido, Los amantes sin amor* y «otras fiestas»²⁰.

Huelga subrayar que las lecturas críticas de los cuatro autos que aparecen en el *Peregrino* tendrán que considerar esta serie de datos, si no quieren caer en interpretaciones falaces, de las cuales hemos tenido ejemplos recientes, lecturas que denuncian sus claves idealistas, a pesar de las nuevas tecnologías utilizadas que tendrían que garantizar su «objetividad»²¹.

Lope de entrada pone de relieve la riqueza de los trajes y la complejidad de las máquinas utilizadas («en una invención, una nube», que atestiguan la importancia de la producción:

Habiéndose entrado los músicos con esta letra, salió por una boca de fuego, que pareció abrirse entonces con mil artificios, truenos y llamas, el Pecado, vestido en la forma que pintan al ángel que por soberbia cayó del cielo. Con éste venía la Envidia, casi en el hábito que la pinta Ovidio, crinada la cabeza de culebras. No dejaban los vestidos de ser ricos y bordados de oro [...]

Habiéndose el Alma a este tiempo levantado, por una invención, casi un estado del suelo, con música de chirimías, se descubría una cortina y en una nube se veía el Amor divino [...]

Llegó a esta sazón con mucha música de chirimías y trompetas la galera de la Fe, llena de banderas, gallardetes y flámulas, sembrados de las armas de la Iglesia y de cálices y hostias, y hecha una alegre desembarcación, tomó tierra el alma acompañada de San Juan Evangelista [...]²².

La estructura del conflicto del auto es muy sencilla: Pecado, Malicia y Envidia conjuran contra las bodas entre Alma y Amor divino, y consiguen arrancar a la Fama una carta donde Cristo afirma que quiere casarlos. En un fragmento de la carta, las bodas se localizan en Valencia:

Es en la parte de España
el reino en que está mi amor
más respetado y mayor [...]
Tú en las galeras famosas

²⁰ Véase *supra*, nota 5.

²¹ Pienso en el análisis de Deffis de Calvo, que se pregunta: «¿Por qué Lope de Vega los introduce [los autos] en una trama narrativa del tipo de la novela de amor y aventuras?»: Deffis de Calvo, 1998: 85-97. Y sin considerar los acontecimientos históricos, pretende «demostrar que los autos son elementos estructurantes por su construcción interna, y no sólo masas textuales que actuarían como las columnas de un edificio, trazando una perspectiva visual equilibrada», Deffis de Calvo, 1998: 85. Deffis analiza después el auto *El viaje del alma*, «con algunas breves referencias al de las *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, considerando a las dos piezas como parte del marco de referencia ideológica y estética de una especie narrativa en formación». Todavía más pobre la intervención de González Jiménez, 1997: 365-370. La lectura mejor sigue siendo la de Menéndez y Pelayo, 1949: 40-43, donde por lo menos se reconoce el carácter encomiástico del texto: «El retrato de la *dama gallarda* [...] es evidente homenaje a la nueva Reina austríaca, por más que la *dama* sea al mismo tiempo personificación de la Fe» (p. 41).

²² Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 199, 215-216, 228.

de la Fe a Valencia ven,
Valencia y valor del bien,
que a tus manos venturosas
quiero que las tuyas den [...]
para aquesta santa unión²³.

Así, detrás del matrimonio entre Alma y Amor divino se adivina el de Margarita y Felipe III, lo cual marca un cambio sustancial del género mismo del «auto sacramental». Mientras de costumbre un episodio de la Biblia (La cena del rey Baltasar), un mito (Orfeo y Eurídice), un *romance* (La Serrana de la Vera), o un acontecimiento contemporáneo (la inauguración del Buen Retiro), o cualquier otro caso conocido previamente por el espectador se utiliza para montar la alegoría eucarística, ahora —con una torsión vertiginosa— es el dictado religioso que se «usa» para dar respaldo alegórico a los acontecimientos histórico-políticos:

CUSTODIO	Ya por la Reina van.
FAMA	¿Quién?
CUSTODIO	Las galeras de Pedro, Andrea de Oría divino, de la iglesia palma y cedro.
FAMA	[...] Dicen que el Alma contrita, piedra preciosa en la tierra, o perla que en Austria habita, y el nácar del cuerpo encierra, se ha llamado Margarita.
CUSTODIO	Y Filipo el rey Amor ²⁴ .

Las naves a las cuales la Fama y el Angel Custodio aluden son, como se ve, las de Giovanni Andrea Doria, capitán de la flota de 41 galeras que acompañó a Margarita desde Génova a Valencia. Y desde ahora en adelante la Reina será al mismo tiempo Margarita, «piedra preciosa», y el Alma:

La Memoria entró a esta sazón en hábito de Mercader, con una caja:

MERCADER	Reina a quien el Rey Amor espera para su esposa, Margarita más preciosa que el oro o piedra mejor, sabiendo que ya te aprestas para Valencia, que ya apercibiéndote está arcos triunfales y fiestas, traigo dignas de tu gloria mil joyas para vender ²⁵ .
----------	--

²³ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 208-209.

²⁴ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 211.

²⁵ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 218-219.

Al Pecado se le echa cantando una versión «a lo divino» de la letrilla de Góngora «Bien puede ser /no puede ser»²⁶, o sea aprovechando un texto de gran éxito, conocido por los espectadores; la descripción de la redención del Alma es pretexto para aludir a las «capitulaciones» reales²⁷; y la escena termina con el anuncio de la salida de las galeras nupciales en un *romancillo* de corte popular que nos recuerda los insertados en el *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*²⁸:

Zarpa la capitana,
tocan a leva,
porque Margarita
viene a Valencia. [...]

Los remos se muevan,
hínchanse las velas,
porque Margarita
viene a Valencia²⁹.

Una parte importante se otorga al valido, el duque de Lerma, en la figura de San Juan Bautista, «precursor» de Amor Divino, que se autopresenta de esta forma:

Su ángel soy, que me nombra
en los libros de tu ley
con este título el Rey,
para ser de su sol sombra.
Que aunque la sombra después
de la luz ha de venir,
soy sombra para decir
que El solo es luz y Dios es.
Quien vino después de mí
más fuerte es bien que se nombre;
el Rey es Dios, yo soy hombre,
vengo a aposentarle en ti.
Soy con El indigno tanto
que a su zapato no llevo [...] ³⁰

Alma-Reina contesta:

Evangelista divino,
marqués, duque, camarero
del rey mi Esposo, el mar fiero
nos allanó su camino³¹.

²⁶ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 221-222.

²⁷ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 223-224.

²⁸ Véase *infra*, nota 49.

²⁹ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 225.

³⁰ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 226-227, 225. Para la identificación Precursor-Lerma, véase Feros, 2002: 194.

³¹ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 229.

Como se ve, la paráfrasis del Evangelio sirve para la definición del privado: «sombra del Rey», aunque «hombre» y por lo tanto sin el carácter divino del monarca; pero su «aposentador mayor», como subraya también la acotación³². Hemos llegado así a la apoteosis final, después de la cual el mismo Precursor contará al Alma-Margarita la llegada del esposo: introducido por el típico proemio de la «relación de sucesos» insertada en textos teatrales («oíd» - «decid»), aparece un desfile de santos y ángeles disfrazados de nobles (o el contrario), con una serie de alusiones análogas al disfraz pastoril de la nobleza en el *Romance a las venturosas bodas*; tanto es así que Lope advierte la necesidad de aclarar: «Descubrióse con mucha música, tras esta relación, que fue al pie de la letra como su majestad de Filipo entró en Valencia, otra cortina...»³³.

De esta forma el desfile nupcial del auto es al mismo tiempo el de Cristo, con Adán, Abrahán y los Apóstoles, y el de las nupcias, con algunos guiños a los lectores del *Peregrino*: «no iban Grandes que con Dios / todas son cosas pequeñas». El auto llega así a constituir un caso excepcional de creación literaria al servicio de un acontecimiento dinástico, insertado en un marco promocional privado del autor.

3. RELACIONES DE SUCESOS Y LÍRICA

No hay que olvidar que uno de los primeros textos publicados por Lope, *Fiestas de Denia*, es una verdadera relación de sucesos en forma de poema al servicio de un acercamiento a la familia de Lerma, como creo resulta evidente de las «Apostillas históricas» de Bernardo García García³⁴. Es una técnica que Lope sigue hasta sus últimos años, ya que otras bodas reales aparecen en una lírica autobiográfica dirigida en 1633 a la Reina de Francia, para suplicar su protección en las desgracias de la vejez:

Agora me parece que la veo
 pasar el claro río a la montaña,
 que divide la Francia de la España,
 trocando las estrellas Himeneo:
 Francia a doña Ana de Austria por señora
 sobre la espalda de cristal adora
 de Behobia corriente,
 ceñida de ovas frágiles la frente,
 y la dichosa España a la divina
 Isabel de Borbón, a quien inclina
 la cabeza de almenas coronadas...³⁵.

³² Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 225.

³³ Vega, *El peregrino en su patria*, 1972: 230-232.

³⁴ Vega, *Fiestas de Denia*, 2004.

³⁵ *Amarilis, Egloga*, A la Reina Cristianísima de Francia, de Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, F. Martínez, 1633. Cito del único ejemplar conocido: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecillas [29635], f. 7r. Para un análisis de la composición Profeti, 2011: 381-390.

Ana era la infantina, prometida al jovencísimo Luis XIII, para la cual Lope en 1614 había preparado un papel en la comedia *El premio de la Hermosura*, puesta en escena en Lerma³⁶; el comediógrafo había estado presente en el otoño de 1615, como parte del séquito del Duque de Sessa, en la ceremonia del intercambio de la princesa española con Isabel de Borbón a través del río Bidasoa.

Y también de este acontecimiento Lope efectúa una «relación» puntual, y la inserta en la comedia *Los ramilletes de Madrid*:

Bajaron, pues, los de España,
por su parte, con la reina,
y los de Francia, Liseo,
con la divina princesa;
trájola el duque de Guisa,
y acompañando a su alteza
mucha nobleza de Francia. [...]
Entraron en las dos casas,
y a las dos barcas por ellas,
donde, en la mitad del río,
se vieron reina y princesa. [...]
Andaba encima del río
la Paz, divina doncella, [...]
diciendo: «Filipe y Luis
vivan en paz, vivan; sean
Ana y Isabel sus lazos»;
y luego rompiendo vieras
la superficie del agua
sacar la honrada cabeza
el claro río Behobia,
revuelta en coral y perlas³⁷.

La cerimonia había sido inmortalizada por un anónimo flamenco en un cuadro conservado en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, y la descripción de Lope coincide perfectamente con la pintura³⁸. La conexión que se establece entre «relaciones» y documentación pictórica es naturalmente muy interesante³⁹, ya que en ocasiones los textos refieren los acontecimientos con las modalidades de la ékfrasis.

³⁶ Véase Profeti, Introducción a Vega, *El vellocino de oro*, 2007: 5-11. Ana había nacido en 1601 y el matrimonio se concertó en 1612, cuando tenía 11 años, la misma edad de su prometido. Simultáneamente se establecieron las bodas de Felipe IV con Isabel de Borbón. La ceremonia nupcial se celebró «por poderes» en Burgos en 1615; sucesivamente se efectuó el «espectáculo» del intercambio.

³⁷ Vega, *Los ramilletes de Madrid*, 1930: 503a-b. Se puede datar la comedia entre la mitad de noviembre y el 12 de diciembre de 1615: véase Morley - Bruerton, 1968: 64, 93.

³⁸ Se ha reproducido en Díez Borque 1986: 50-51; y en Díez Borque 1994: 171. Y véase también la pintura de Valerio Marucelli (Broom Hall, Colección de Lord Elgin), reproducida en Mamone, 1987: 262.

³⁹ Zapata, 2003: 293-315.

4. LA RELACIÓN-DESCRIPCIÓN

La actitud se repite en varios poemas, y baste pensar en la *Hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, impresa en 1602⁴⁰: después de haber mencionado con grandes alabanzas al duque de Lerma en el canto II⁴¹, el poema culmina, en el canto XX, con la descripción del Escorial, donde aparecen algunos númenes tutelares del poeta, como el Marqués de Santa Cruz⁴². Aquí se recuerda la segunda pareja de las bodas valencianas, con un interesante punto de vista pictórico:

En un caballo, que en el bronce fuerte
 los músculos y venas descubriendo,
 parece que del dueño el brazo advierte,
 y que el son de las cajas está oyendo,
 vi al Archiduque, de la misma suerte
 que armado en Flandes le miró partiendo
 la divina Isabel Eugenia Clara,
 y vi que el sol, a ver los dos, se para⁴³.

Y después de un epigrama latino dedicado a Felipe III, y la exaltación de la edad feliz que España está viviendo, de nuevo aparece el recuerdo de los acontecimientos de Valencia:

Luego por las paredes vi pintados
 mil lienzos de esperanzas y deseos,
 en que otro nuevo Apolodor imita
 cómo recibe España a Margarita.
 Aquella soberana perla austrina,
 de la naturaleza heroica muestra,
 aquella Margarita, que fue dina
 de ser el sol de la corona vuestra,
 aquella estrella cándida divina,
 serena luz de la concordia nuestra,
 que de dos que perdimos fue consuelo,
 una que tiene Flandes, y otra el cielo,
 vi allí; el viaje y el marqués famoso
 que la trujo a Valencia, y vi la entrada
 que os hizo vuestra patria, rey dichoso,
 de vuestras plantas para siempre honrada.

⁴⁰ Vega, *La hermosura de Angélica*, 1602: 219r-220v. Para el retrato y la portada, véase Profeti, 1999: 47.

⁴¹ Véase mi Introducción a Vega, *Fiestas de Denia*, 2004: 16.

⁴² Vega, *La hermosura de Angélica*, 2005: 698; véase Vega, *Laurel de Apolo*, 2002.

⁴³ Vega, *La hermosura de Angélica*, 2005: 698, canto XX, vv. 89-96. En la transcripción introduzco una puntuación distinta; y doy otra identificación de la princesa difunta.

Mas ¿dónde voy, tan lejos del forzoso
 asunto de la historia comenzada?
 ¡Ay, éxtasis de amor, que así me llevas,
 dame a mí mismo de mí mismo nuevas!⁴⁴.

Los juegos literarios empleados son el énfasis, subrayado por la anáfora de «aquella», el *calembour* habitual Margarita/perla, las alusiones para un lector avisado («las dos que perdimos» se refiere a Isabel Clara Eugenia, ya soberana de Flandes, y a María Catalina, hija de Felipe II). La celebración de los festejos nupciales termina con la inserción de la voz del propio autor, habitual en *Fiestas de Denia*, donde los momentos de máxima participación quedan subrayados por la presencia del yo del poeta en función elegíaca⁴⁵. Aquí asistimos a una especie de «éxtasis» lírico, como Lope lo define, que enajena al poeta de sí mismo, en el momento en el que termina la digresión y se vuelve al argumento del poema.

Estamos pues ante una peculiar forma de relación, la que se dedica a la descripción de un lugar como a través de la contemplación de una pintura: buen ejemplo de ello es la visión del mismo Escorial en la *Octava maravilla*⁴⁶. En esta comedia la descripción se renueva⁴⁷ tomando como punto de vista al otro, o sea el moro Tamar, Rey de Bengala. Las «maravillas» mencionadas no se limitan al edificio, sino que comprenden la organización del Estado con su múltiples Consejos (de Estado, Real, Supremo, de Guerra, de Órdenes, de Otro Mundo Nuevo, de Aragón, de Portugal, de Italia, de Hacienda, de Cámara y la presencia en ellos de la nobleza. Se repiten dos veces los listados de Grandes y nobles, al principio y al final del texto, muy parecidos a los que figuran en las «relaciones de sucesos»⁴⁸. No conocemos las circunstancias de la composición y de la producción de la comedia, pero evidentemente Lope confía en que las descripciones y los listados agraden a sus espectadores.

5. RELACIONES DE SUCESOS / RELACIONES BURLESCAS

Los mismos acontecimientos de las bodas valencianas de Felipe III e Isabel Clara Eugenia le sirven a Lope de base para el *Romance a las venturosas bodas*

⁴⁴ Vega, *La hermosura de Angélica*, 2005: 702-703, canto XX, vv. 157-176.

⁴⁵ Véase mi Introducción a Vega, *Fiestas de Denia*, 2004: 28.

⁴⁶ Vega, *La octava maravilla*, 1930: 246-85. La fecha de la comedia se puede fijar después de abril de 1603, año en que el conde de Lemos fue nombrado Presidente del Consejo de Indias (ya que en la comedia aparece como tal), y antes de mediados de 1609, cuando Lemos abandonó su cargo para ir a Nápoles como Virrey.

⁴⁷ Para la deuda con la tradición y las fuentes de la comedia, véase Valdés, 2001: 165-189; que sucesivamente retoma Nogués, 2006: 475-481.

⁴⁸ Vega, *La octava maravilla*, 1930: 251-252, 274-275.

que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia, donde el autor «va nombrando todos los grandes que se hallaron en ella bajo los nombres pastoriles»⁴⁹.

Los acontecimientos históricos se relatan con una mirada falsamente ingenua, que corrompe jocosamente los nombres de los nobles y el del mismo rey (Helipe/Helipo), utilizando, sin embargo, un esquema métrico elaborado, con la inserción de cuatro cancioncillas populares, que probablemente circulaban en el mismo ambiente. El lector tiene en este caso el aliciente de «adivinar» las alusiones a la nobleza bajo el disfraz campesino, como se puede comprobar en este fragmento:

Juan Pimentel, que tenía
aquella tierra en tenencia,
con Benita de los Vélez
mostró notable grandeza,
y Antón Sánchez de Miranda,
que las Italias gobierna,
con Pascuala de Bazán,
más linda que una condesa;
el Zoízo de la guarda
rigiendo más de sesenta
colorados y amarillos
y el de las calzas tudescas;
Melchior de Híjar y Belchite,
con su Francisca encubierta,
que por honra de Aragón
trujo un carro de oro y seda⁵⁰.

Juan Pimentel es el VIII conde de Benavente, don Juan Alfonso Pimentel y Enríquez, casado con la condesa de Luna, doña Catalina de Quiñones; *Benita de los Vélez* es su hija, doña María Pimentel Quiñones, casada con el IV marqués de los Vélez, don Luis Fajardo; *Antón Sánchez de Miranda* es el presidente del Consejo de Italia, don Juan de Zúñiga Avellaneda y Cárdenas, VI conde de Miranda y después I duque de Peñaranda; *el Zoízo de la guarda* es el capitán suizo de la guardia española; al cual sigue el IV duque de Híjar y conde de Belchite, don Juan Francisco Fernández de Híjar, casado con doña Ana de la Cerda y Mendoza, II condesa de Galve⁵¹.

Una análoga mirada desde lo bajo adopta Quevedo en el romance 777, «Labradora haciendo relación de todo lo que había visto en la corte»⁵², de la cual se conocen dos redacciones⁵³, y que se puede fechar entre 1610

⁴⁹ Lo he publicado como apéndice a Vega, *Fiestas de Denia*, 2004: 196-217.

⁵⁰ Vega, *Fiestas de Denia*, 2004: 206-207, vv. 205-220.

⁵¹ Vega, *Fiestas de Denia*, 2004: 215-216, véanse las notas de García García.

⁵² Profeti, 2007b: 17-41.

⁵³ F. de Quevedo, *Obra poética*, 1971, III: 119-124; ambas redacciones empiezan: «Contaba una labradora».

y 1611⁵⁴. La estructura es bastante sencilla: términos deformados rústicamente, en amplia medida convencionales, como «mo creiga» (me crea, v. 6), «alderredor» (alrededor, v. 25) «cherrión» (v. 61), «zarpellido» (apellido, v. 65), etc.

La mirada falsamente ingenua pinta así el toisón de oro:

Encomendadores mozos
van tras ella como arena,
y unos de unos corderitos
que sobre el pecho les cuelgan (vv. 41-44).

La primera dama mencionada después de la reina pertenece a la familia de la Cerda; Blecua la identifica con doña Luisa⁵⁵:

Destrás un coche venía
con tres mocetonas frescas,
y, entre ellas, una fulana
del Cabello u de la Cerda.
Chapada, no hay que decir,
de buen jarrete y presencia;
más celebrada de todos
que lo son los días de fiesta. (vv. 49-56).

Después, en la segunda de las dos versiones del romance, se menciona a una serie de damas:

Es el apellido de una,
que casi no se me acuerda,
Marica tal de Velasco,
más linda que la lindeza;
poca edad, mucha hermosura,
y diz que mayor nobleza.
Merá el demoño!, la sirve
el que han echado a galeras.
Fulana Portocarrero
iba haciendo competencia
al sol en rayos y luz,
y en gala, a la primavera.
Y una que como conjuro
el nombre que tiene empieza:
Redre se llama, y relumbra
mucho más que las estrellas.

⁵⁴ Blecua establece su fecha entre 1610 y 1618: Quevedo, *Obras completas*, 1963: 1079-82. Sin embargo, la segunda redacción del texto menciona a la Reina doña Margarita, y como se sabe la reina muere el 3-X-1611: ésta constituye, por lo tanto, la fecha *ante quem*.

⁵⁵ Quevedo, *Obras completas*, 1963: 1080.

De esas partes dicen que es,
y que la quiere la reina
[...].
una Villena que vi,
quiero decir que vi llena
de gracias y de hermosura,
de galas y de riqueza.
¡Oh, qué lindas que eran todas! (vv. 61-85)⁵⁶.

La María de Velasco mencionada está, como se ve, prometida al conde de Niebla («el que han echado a galeras»); la Portocarrero aludida probablemente es doña Juana; seguramente «Redre» es doña Mariana Riedre, la dama alemana («de esas partes dicen que es») «valida» de la reina Doña Margarita; y la Villena mencionada a través del *calembour* sería doña Beatriz de Villena.

La reseña se completa con la presencia del duque de Lerma en las dos versiones:

Detrás, en un rocín blanco
iba el gran duque de Lerma:
más bendiciones le heché
que cabrán en una cesta. (vv. 101-104).

Así, el valido aparece en toda su pompa⁵⁷, como en el retrato ecuestre efectuado por Peter Paul Rubens: «siendo Lerma el primer individuo que no pertenecía a una familia real retratado de esta manera en toda Europa, con la excepción de Italia»⁵⁸.

Este alarde burlesco-encomiástico aparece con frecuencia en la literatura del tiempo, y hacia la mitad del siglo XVII lo veremos ya codificado como sub-género; es evidente, en la «relación burlesca», la importancia creadora y literaria del autor: la información pasa ya a una segunda línea y la escritura aparece dominada por la reelaboración de la paráfrasis.

⁵⁶ La primera versión recorta drásticamente las menciones, probablemente porque, pasado el momento de la composición, los nombres de las damas mencionadas tenían menor interés:

El zarpellido de una,
que casi no se me acuerda,
es María y acaba en asco,
más linda que las lindezas;
poca edad, mucha hermosura,
y díz que mayor nobleza:
dijéronme que se casa
con el que echan a galeras.
¡Oh, qué lindas que eran todas!

⁵⁷ No hace falta recordar las múltiples menciones del duque en la poesía de Quevedo, que siempre le profesa devoción.

⁵⁸ Feros, 2002: 194.

Se trata de un tipo de «relación» que los escritores considerarían interesante y «de prestigio», si Cubillo las inserta en su *Enano de las Musas*⁵⁹, o sea en el muestrario de su producción, juzgándolas dignas de figurar entre sus obras mejores. Recuerdo su *relación* en romance de una fiesta taurina, vista a través de los ojos de un «villano»; precisamente como había hecho Lope en el *Romance a las venturosas bodas*. Y ahora Cubillo, para renovar el «género», no sólo recurre a un juego de distanciamiento, que observa y describe a los grandes a través del lenguaje villanesco, sino que llega a un «segundo nivel», a una verdadera *mise en abîme*⁶⁰.

6. LAS RELACIONES DE SUCESOS Y EL ESTUDIO DE TEXTOS TEATRALES

Para terminar quisiera hablar de mi experiencia como editora de *El vello-cino de oro*. Como se sabe, la comedia se puso en escena el 17 de mayo de 1622, segunda etapa de los festejos para el cumpleaños de Felipe IV (la primera y más solemne etapa la constituyó la puesta en escena de *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana): una producción palatina interrumpida por un incendio que ha dado lugar a varias y románticas interpretaciones⁶¹. De un acontecimiento tan llamativo quedan numerosos rastros documentales: una *Relación* «oficial» de Antonio Hurtado de Mendoza, titulada *Fiesta que se hizo en Aranjuez*, que termina con una *Relación en verso*⁶²; una *Relación de nuevas* [...] *desde primero de marzo de 1622 años en adelante*⁶³, y la narración más sistemática de Céspedes y Meneses en la *Historia de Felipe IV*:

Al principio del verano, [...] religiosamente alegre su Magestad con la noticia de la canonización de tantos santos, mandaba, mientras prevenía Madrid su fiesta principal, disponer otra en Aranjuez, porque no siempre ha condenado la severidad más circunspecta tales alivios a la carga y iugo grave del gobierno, antes los juzga, regulados con la ocasión y la templanza, por refrigerio del espíritu, para volver mejor a él. En fin las fiestas se empezaron, y sus principios fueron toros, y luego dos grandes comedias, y de tan noble ostentación que sus magníficos

⁵⁹ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, 1654; descripción y ejemplares en Profeti-Zancanari, 1983: 14-18. Véase las pp. 91, 213-215, 256, 257, 196, 339 del *Enano*.

⁶⁰ Profeti, 2003: 228-230.

⁶¹ Menéndez y Pelayo, 1965: 254; Díez Borque, 1995: 155-177; Ferrer Valls, 1996: 49-63; Pedraza Jiménez, 1998: 85-88.

⁶² FIESTA / QVE SE HIZO EN / ARANIVEZ A LOS AÑOS / DEL REY NVESTRO SEÑOR / D. FELIPE IIII. / Escrita por D. Antonio de Mendoza. / Año [scudo del re] 1623. / CON LICENCIA, / — / En Madrid, Por Iuan de la Cuesta: descripción y ejemplares en Vega, *El vello-cino de Oro*, 2007: 163-174.

⁶³ Ms. 9395 de la Biblioteca Nacional di Madrid, f. 15r: «En el retiro que hizo su Magestad [...] a Aranjuez [...] se hicieron dos comedias de las damas [...] y la postrera pudiera acabar en tragedia, porque se quemó el teatro estándola haciendo [...] Fue cosa grande esta fiesta por la riqueza que en ella se ostentó».

teatros casi pudieran competir con los famosos que celebra la venerable antigüedad. Mas ni en tan quieta diversión, y en quien se hallaron nuestros reyes y los infantes sus hermanos y embajadores de los príncipes y la nobleza cortesana, quiso faltarles la fortuna con sus reveses ordinarios. Era de noche, y proseguíanse con grande aplauso las comedias, cuando su propia admiración, entre el silencio divertida, dio tiempo y causa a que una luz, cayendo encima de un dosel, con emprenderle, y así mesmo algunos ramos del teatro, pusiese en riesgo su auditorio; y con tan grande turbación, que a penas pudo preservarle de la violencia de las llamas la más prevenida diligencia, mezclando entonces un temor las aguijadas y los cetros, y las personas supremas con las más ínfimas y bajas. Tal deajo tuvo el regocijo de Aranjuez, de quien los reyes dieron la buelta [...]»⁶⁴.

Otras «relaciones» más sintéticas aparecen también en las cartas de Averardo Medici:

Sua Maestà partì per Aranjuez portata in seggiola con grandissime cure, e dicono che farà poco più d'una lega per giorno. La stanza di Loro Maestà in quel luogo sarà maggiore o minore secondo i calori che faranno. Intanto per il principio di Maggio si prepara una festa composta dal Conte di Villamediana, che sarà rappresentata dalle Dame di Palazzo, e però molto ritiratamente, benchè con superbissimo apparato⁶⁵.

In Aranjuez si fecero le feste sentite con altra mia; quella della Regina è riuscita in maniera che qui non sanno saziarsi di lodarla; è costata vicino a 3 o 4 mila [reales], però per quanto intendo da italiani che hanno visto questa e le feste d'Italia, non ha che far niente con quelle che si sono viste in Toscana.

A quella dell'infanta, della quale la señora Leonora Pimentelli era la guida, s'attaccò fuoco alla scena, che abbruciò tutto l'apparato; ci ebbero delle brighe a salvarsi tutti gli spettatori, e particolarmente le dame, benchè con perdita de' ciappini e di qualche gioia⁶⁶.

Se trata de elementos de trasfondo histórico que parcialmente se conocían ya; pero su estudio más pormenorizado ha puesto de relieve algunos datos. El primero es que la *Relación en verso* de Mendoza es un fragmento que proviene de una comedia suya, *Querer por sólo querer*, puesta en escena el mismo año, pero en noviembre, para celebrar el cumpleaños de la reina. Son evidentes las líneas que unen los dos textos, ya que la *Relación en verso* se atribuye a varios personajes, que coinciden con los presentes en la segunda jornada de *Querer por sólo querer*: un gigante, el General, y el *gracioso* Rifaloro⁶⁷. Es probable que Mendoza redactara esta «relación en verso» sobre las dos fiestas de Aranjuez para insertarla en

⁶⁴ Céspedes y Meneses, 1631: 214.

⁶⁵ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, legajo 4951, carta del 22 de abril de 1622, f. [1]v.

⁶⁶ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, legajo 4951, carta del 20 de mayo 1622, ff. [1]v-[2]r.

⁶⁷ Mendoza, *Querer por sólo querer* (1623), ff. 21-23. Para la fecha de la comedia, véase Sánchez Salcedo, 1997: 314: «Esta fecha [23 de noviembre, cumpleaños de la reina Isabel] es cercana a las primeras libranzas para pagar la escenografía de la obra representada en Madrid, que empiezan a aparecer en la cuentas de diciembre de 1622». Por lo tanto hay que corregir la fecha de representación, que se sigue mencionando, del 9 de julio.

Querer por sólo querer; sucesivamente la publicó de forma independiente, y en la comedia quedó sólo la parte inicial. La hipótesis queda confirmada por el hecho de que ambos textos están redactados en romance *é-o*, y aluden a la pareja real con los nombres arcádicos de Fileno y Belisa⁶⁸. Además, en todos los ejemplares conocidos *Querer por sólo querer* está encuadrada con la *Fiesta*.

La *Relación en verso* vuelve a proponer algunos datos de la *Fiesta* y los nombres de las damas-actrices, que aparecen también en el reparto de la *Gloria de Niquea*; pero es sobre todo interesante para la puesta en escena del *Vellochino*, ya que nos proporciona también el nombre de algunas (lamentablemente pocas) de las damas que actuaron en la comedia de Lope⁶⁹. Muy curiosa es la anotación final que explica cómo fue el Rey mismo el que libró del peligro del fuego a la reina, sacándola en brazos; prueba de que circulaban voces de que había sido el conde de Villamediana el que la había salvado.

Otros hallazgos han sido posibles a través del examen de un manuscrito de la sólo parte en prosa de la «relación», que se conserva en la Bibliothèque Nationale de París [Ms. Esp. 232, ff. 30r-41r]. Sus características y el hecho mismo de formar parte del fondo Mazarino, inducen a pensar que el manuscrito, donde figura también el texto de *La gloria de Niquea*, se confeccionó para enviarlo a la corte de París, como información de los acontecimientos de Aranjuez protagonizados por la reina «francesa». Por lo tanto, sería copia de una primera redacción de la *Fiesta* de Mendoza, como demuestra la falta de los errores presentes en la impresión; Mendoza retocaría después su texto para publicarlo al año siguiente junto a la comedia *Querer por sólo querer*. La ausencia en el manuscrito parisino de la *Relación en verso* acredita un envío temprano a París.

Algunas variantes del manuscrito tienen gran interés: por ejemplo la alusión a la presencia de Mira de Amescua como «director»⁷⁰, indicación que la *Fiesta* omite y que hasta hoy era desconocida. Y más amplias descripciones de la disposición de los espectadores, dando realce al papel de Olivares⁷¹; y precisas indicaciones relativas a la presencia de la reina en escena⁷².

⁶⁸ Véase el soneto encomiástico de Góngora, «Peinaba al sol Belisa sus cabellos», *Obras completas*, 1972: 515-516, n. 356.

⁶⁹ Ferrer Valls, 1993: 295, dice curiosamente que la *Relación en verso* «no añade nada a la anterior», o sea a la *Fiesta*.

⁷⁰ Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: 179, nota n. 22: «y el cuidado de los ensayos y de advertir el trocar de las apariencias y salidas se dio al Doctor Mira de Mescua muy conocido por lo yngenioso de sus comedias llenas de erudición y nouedad».

⁷¹ Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: 180, nota n. 32: «el concurso de la gente, que era mucha e ylustre y hordinaria, aguardaua ya en sus puestos señalados: los grandes y Gentiles hombres de la Cámara a las espaldas de su Magd, y el Conde de Oliuares al pie del Theatro disponiendo de ally la decencia con que auía de estar todo, auéndolo encargado todo al Conde de Alcaudete Mayordomo del Rey que tuuo despejado el campo de la valla sin que nadie excediesse del límite que le pusieron excusando a la guarda la forzosa demasía, aunque suele executar vna orden obedeciendo cada uno la del respeto».

⁷² Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: 191, nota n. 112: «Syempre que la Reyna y la Infanta salían al tablado se quitauan el sombrero los Ynfantes; se descubrían los grandes, se leuantaban las Damas y señoras».

Sobre todo es significativa la variante que se refiere a la autoría de la *Gloria de Niquea*⁷³; Menéndez y Pelayo subrayaba: «Es muy de reparar el estudio que hace Mendoza para no nombrar en parte alguna de su relación al Conde de Villamediana»⁷⁴. La primera versión al contrario daba dos veces el nombre del autor; probablemente Mendoza la suprimió en la versión impresa a causa de los rumores del amor de Villamediana por la reina. La indicación del autor se repite más tarde⁷⁵, igualmente expurgada en *Fiesta*.

Junto a la *Gloria de Niquea* de Villamediana, la *Fiesta* proporciona datos de relieve acerca de la puesta en escena y de las máquinas de Giulio Cesare Fontana; las intervenciones musicales de la Capilla Real⁷⁶, y las menciones de varios músicos españoles de fama: Juan de Palomares, Juan Blas, Alvaro de los Ríos⁷⁷. Además resultan curiosas las indicaciones de los trajes exhibidos, que Mendoza parece describir con cierta dificultad, considerando «la mengua de términos con que referir las galas, que está la diferencia sólo en los colores, y reduciéndose todas a oro y plata en los trajes, viene a ser rico lo que la relación quisiera vario»⁷⁸.

Y desde el punto de vista literario es interesante la distinción efectuada por Mendoza entre *comedia*, espectáculo público, e *invención*, representación de Palacio, la cual

no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida; ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve, que en lo que se oye⁷⁹.

Se subraya constantemente la necesidad de «salvar» el decoro de las «damas-actrices», la «corta licencia» concedida al autor, que no permite las nupcias finales. A estos principios se conforma el mismo Mendoza, verdadero escritor «de corte», en *Querer por sólo querer*, donde desde el título mismo se insiste en que el amor propuesto es puramente teórico, si no neoplatónico, y no prevé otro fin que la expresión del sentimiento. Y se tendrá que recordar que Lope, al contrario, termina *El vellocino de oro* con la huída de Jasón y Medea, o sea con el triunfo de su amor transgresivo.

Como se ve, una serie de datos que nos permiten no sólo recuperar información sobre la puesta en escena de las dos producciones (Mira de Amescua

⁷³ Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: 79, nota n. 18: «escriuíóla el Conde de Villamediana, yngenio superior y el más a propósito para la soberanía de palacio».

⁷⁴ Menéndez y Pelayo, 1965: 247.

⁷⁵ Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: 192, nota n. 121.

⁷⁶ Acerca del uso de la Capilla Real para fiestas de palacio, véase Profeti, 2003b: 103-106.

⁷⁷ Véase Stein, 1993: 93-95 y *passim*.

⁷⁸ Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: p. 177. Véase la bibliografía sobre trajes y modas en Profeti, 1987, pp. 113-148.

⁷⁹ Mendoza, *Fiesta*, Apéndice a Vega, *El vellocino*, 2007: 192.

como director, los nombres de las damas-actrices, etc.), sino también acercarnos a una teoría del espectáculo palatino. Otra faceta de las «relaciones de sucesos» dentro y fuera del texto teatral.

APÉNDICE

Relazione dell'entrata di Margherita di Austria, Regina di Spagna in Valenza

Manuscrito de la Biblioteca Nazionale di Firenze, Principale II ____ 192; copia del siglo XVIII de relaciones de sucesos; excelente estado de conservación; legado en pergamino y papel; mm. 301 x 200.

4 ff. n.n.; precedida por dos relaciones de la misma mano y del mismo sujeto; la primera del «Viaggio della Regina di Spagna» [desde Modena a Ferrara], fechada «Di Ferrara, il dì 16 di Novembre 1598 ... Al Molto Ill. Sig. mio osservand. il Sig. Hieronimo Sommaia», firmada «Servidore Aff.mo Lelio Girlinzona»; la segunda empieza: «Vedi la relazione di tutto il seguito detto molto ampla [sic] e particolare stampata in Roma dal Moccanti Maestro di Cerimonie del Papa in Roma nel 1598».

[f. 1r] 1599. Relazione dell'entrata di Margherita di Austria, Regina di Spagna in Valenza e delle feste et altro seguito nelle Nozze di Sua Maestà.

Per compiere con quanto V.S. mi comanda per sua lettera del 10 del presente, dico che ieri, domenica, alle dieci avanti mezzogiorno, la Regina nostra padrona parti da San Michele dei Re con grande accompagnamento per celebrare il suo matrimonio in questa città. Entrò per la porta de' Montanari, che stava ornata con un antiporto con molte tele dipinte e lí stettero i Giurati col baldacchino a riceverla, e Sua Maestà uscì di carrozza e montò in una chinea learda con il freno di argento dorato, et entrò sotto il baldacchino che portavano i Giurati et altri Cardinali valenziani.

L'Arciduchessa sua madre, che veniva con Sua Maestà nella carrozza, montò a cavallo et andò dietro alla Regina, e a sua man [f. 1v] manca l'Arciduca Alberto e dopo veniva la Duchessa di Gandia, Cameriera Maggiore di Sua Maestà e tutte le dame a cavallo, e ciascuna a man manca aveva un cavaliere. La Regina era vestita di raso bianco ripieno di perle e varii ricami, la collana, il cinto, e a ornamenti di testa con gioie di grandissimo valore. Portava lo strascico sciolto e perché non strascicasse lo reggeva Diego Gomez figliuolo del Marchese di Denia, Commendatore Maggiore di Calatrava.

All'intorno molti cavalieri e servitori di Sua Maestà a chi toccava, e le redine della chinea tenevano molti cavalieri valenziani. Innanzi al baldacchino iva il Conte di Alba, Maiordomo della Regina, col bastone in mano; dopo gli araldi e fra loro i mazzieri, andavano i Grandi, ch'erano molti, e con vestiti sì ricchi che non si può esprimere. La cavalleria forastiera e quella [f. 2r] del regno era con cavalli vestiti e gualdrappe pomposissime. Le livree sono state bellissime, e di grandissima spesa, perché fra le altre quella del Gonzaga, Principe di Molfetta, venuto con l'Arciduca, era tutta ricamata di canutiglio di oro, e si stimava più di mille scudi il vestito, et erano quindici paggi e dieci staffieri. Dopo questa la più bella fu quella dell'Almirante, e dopo quella di don Giovanni de' Medici, fratello naturale del gran Duca di Toscana, ch'è tutta di teletta e broccato; l'altre ancora tutte ricche.

Inanzi alla cavalleria erano trombetti, nacchere e sonatori di fiato con livrea gialla di Sua Maestà; et innanzi la musica della città con livrea rossa. Di vanguardia ivano cinque compagnie di cavalli leggiere della Guardia della Marina di Valenza, alla ginetta con sopraveste di panno guarnite di seta, tutto rosso, con targhe e lance.

Andò la Regina al Duomo per le strade più pubbliche della città, e le finestre ornate con drappi, e le botteghe con belle [f. 2v] mostre, et in varii luoghi musiche e giocolatori di

Barcellona. In piazza era un bellissimo arco con quattro piramidi a lato, e poesie in lode della Regina, che arrivò al Duomo passato un'ora mezzogiorno, e lì erano il Re e l'Infanta, e si ricevettero con gran complimenti e salirono in un gran palco tra l'altare maggiore et il coro, et il Nunzio di Sua Santità li lesse in latino la ratificazione de' matrimonij, e ciascuno rispose «Ita ratifico et approbo».

La prima messa di Loro Maestà disse il Patriarca di Valenza, e l'Arciduca e l'Infanta furono compari, passando in mezzo ai Re. Dopo disse la messa il Nunzio a Loro Altezze, e Loro Maestà furono compari. Dette le messe e benedizioni uscirono di chiesa circa cinque ore dopo mezzogiorno, e la Regina entrò in carrozza nella sedia di dietro, e la madre avanti lei e l'Infanta nel luogo primo della carrozza, vestita di raso bianco con tante gioie, che si crede avanzassero il valore di quello della Regina. il Re era a cavallo [f.3r] dalla parte dell'Infanta con vestito bianco, e cappotto di raso pavonazzo, e tutto ripieno di gioie; e l'Arciduca dalla parte manca della carrozza con vestito di raso bigio, ma tutto ricamato di perle e gioie. Dopo veniva il Marchese di Denia con vestito ricchissimo tutto coperto di oro, et a sua mano manca il Cavallerizzo dell'Arciduca.

Dietro le dame dell'Infanta e Regina in cocchio; e l'accompagnamento innanzi a Loro Maestà et Altezze era lo stesso già detto, solo il Marchese di Velada era nel luogo che prima il Conte di Alba, et i paggi dei Re et Arciduca senza cappa intorno alla carrozza, quelli del Re con livrea gialla con guarnizione sopra, e bianca tutta di velluto, e così la guardia spagnuola, tedesca e borgognona, che andavano a luoghi loro. La livrea dell'Arciduca era di velluto pavonazzo guarnita di passamani di oro e di argento.

Così si incamminorno al Reale, et uscirono per la porta, che va ad esso, dove era un antiporto, come quello [f. 3v] de' Ser[r]jani, ma di differente architettura. Il ponte che va al Reale era tutto pieno di incannucciati con molte erbe, frutti e fiori. Arrivorno al Reale in sul fare notte. [Segue la descripción del banquete y de los bailes:] Sua Maestà ballò maravigliosamente con la Regina e con un'altra dama. I cavalieri fiorentini ballorno con le dame forestiere, e gli spagnuoli con le spagnuole.

[Termina con las salidas de Valencia de los nobles].

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Céspedes y Meneses, Gonzalo de (1631). *Primera parte de la historia de Felipe IV Rey de las Españas*. Lisboa: P. Craesbeek.
- Cubillo de Aragón, Alvaro (1654). *El enano de las musas* Madrid: María de Quiñones.
- Deffis de Calvo, Emilia (1998). «Los autos sacramentales de *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena*, VI. Ciudad Juárez: Universidad autónoma de Ciudad Juárez, pp. 85-97.
- Díez Borque, José María (1986). *Teatro y fiesta en el barroco*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Díez Borque, José María, ed. (1994). *Barroco Español y Austríaco. Fiesta y teatro en la Corte*: Madrid: Museo Municipal.
- Díez Borque, José María (1995). «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El velloncino de oro*, comedia mitológica», en *La Comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 155-177.
- Feros, Antonio (2002). *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- Ferrer Valls, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Uned.
- Ferrer Valls, Teresa (1996). «*El velloncino de oro* y *El amor enamorado*», en *En torno al teatro del siglo de oro, Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Diputación, pp. 49-63.

- Gauna, Felipe de (1926). *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, ed. S. Carreras Zacarés. Valencia, I, pp. 176-177.
- González Palencia, Angel (1921). «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III, pp. 17-26.
- Góngora, Luis de (1972). *Obras completas*, ed. J. e I. Millé Jiménez. Madrid: Aguilar.
- González Jiménez, Gloria Ester (1997). «Autos sacramentales y comedias de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* de 1604», en María Antonia Virgili Blanquet; Germán Vega García Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.). *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Universidad, pp. 365-370.
- Juliá Martínez, Eduardo (1916). «Lope de Vega en Valencia en 1599», *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 541-559.
- Luján de Sayavedra, Mateo (1858). *Segunda parte de la Vida del Pícaro Guzmán de Alfarache*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, BAE, III. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Mamone, Sara (1987). *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*. Cinisello Balsamo: Pizzi.
- Mendoza, Antonio de (1623). *Querer por sólo querer*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1949). *Autos, comedias de la sagrada escritura y de santos*, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Edición Nacional de las Obras Completas de M.M.P. Vol. XXIX. Santander: CSIC.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1965). Prólogo a las *Obras de Lope de Vega*, vol. XIII, en BAE. Vol. 188. Madrid: Atlas.
- Morley, S. Griswold - Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Nogués Bruno, María (2006). «*La octava maravilla* o el simbolismo del Escorial», en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la AISO*. Cambridge: AISO, pp. 475-481.
- Pedraza Jiménez, Felipe (1998). «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en José María Díez Borque (ed.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de teatro clásico*, 10, pp. 85-88.
- Profeti, Maria Grazia (1976). *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*. Verona: Università.
- Profeti, Maria Grazia (1983). «Comedias y relaciones: la ricezione deviata (con un catalogo delle *relaciones de comedia calderoniane*)», en *Colloquium Calderonianum*. L'Aquila: Università, pp. 91-114.
- Profeti, Maria Grazia (1987). «Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro», en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*. Napoli: Guida, pp. 113-148.
- Profeti, Maria Grazia (1999). *Nell'Officina di Lope*. Firenze: Alinea.
- Profeti, Maria Grazia (2003). «Scrittori di corte e relaciones», en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar. Actas del III Coloquio internacional sobre Relaciones de Sucesos*. Cagliari: Università degli Studi, pp. 223-234.
- Profeti, Maria Grazia (2003b). «Spettacoli musicali a corte tra Firenze e Madrid: *La selva sin amor e dintorni*», en Giulia Veneziano (ed.), *Rime e suoni alla spagnola, Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca*. Firenze; Alinea, pp. 97-107.
- Profeti, Maria Grazia (2007). Introduzione a Lope de Vega, *El vellocino de oro*. Kassel: Reichenberger.
- Profeti, Maria Grazia (2007b). «*Angeles que plumas bellas baten en sus jerarquías*: el microgénero de las alabanzas a las damas de Palacio», en Foro anual de debate «Góngora hoy», IX. Córdoba: Diputación, 2007, pp. 17-41.
- Profeti, Maria Grazia (2011). «Amarilis, 1633: una stampa perduta di Lope de Vega», en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Pavia: Ibis, I, pp. 381-390.

- Profeti, Maria Grazia y Zancanari, Umile Maria (1983). *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*. Verona: Università.
- Quevedo, Francisco de (1963). *Obras completas, Poesía original*, ed. José María Bleuca. Barcelona: Planeta.
- Quevedo, Francisco de (1971). *Obra poética*, ed. José María Bleuca. Madrid: Castalia.
- Rennert, Hugo A. y Castro, Américo (1969). *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- Sánchez Salcedo, Ana María (1997). «*Que no ha de ser obra de encantamiento sino invención de ingeniero*», en Kazimierz Sabik (ed.), *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovie: Université.
- Stein, Louise (1993). *Songs of mortals, dialogues of the Gods. Music and theatre in Seventeenth- Century Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- Valdés, Ramón (2001). «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico», *Anuario de Lope de Vega*, VII, pp. 165-189.
- Vega, Lope de. *La hermosura de Angélica* (1602). Madrid: P. Madrigal.
- Vega, Lope de. *La octava maravilla* (1930), en *Obras de Lope de Vega*, Nueva edición Académica, vol. VIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- Vega, Lope de. *El peregrino en su patria* (1972), ed. Juan Bautista Avallé Arce. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de. *Laurel de Apolo* (2002), ed. Christian Giaffreda, Introducción Maria Grazia Profeti. Firenze: Alinea.
- Vega, Lope de. *La hermosura de Angélica* (2005), ed. Marcella Trambaioli. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana.
- Vega, Lope de. *La hermosura aborrecida* (1928), en *Obras de Lope de Vega*, Nueva edición Académica. Vol. VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias* (1999), Maria Grazia Profeti (ed.). Napoli: Liguori.
- Vega, Lope de. *El Argel fingido y renegado de amor* (1917), en *Obras de Lope de Vega*, Nueva edición Académica. Vol. III, Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, pp. 463-465; después ed. Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Octava parte*. Barcelona: Universidad Autónoma - Milenio, 2009. Vol. II.
- Vega, Lope de. *El Fénix de España Lope de Vega Carpio, Octava parte de sus comedias* (1617). Madrid: Viuda de A. Martín - M. de Siles.
- Vega, Lope de. *El rústico del cielo* (1965). en *Obras de Lope de Vega*, vol. XI, BAE, vol. CLXXXVI. Madrid: Atlas.
- Vega, Lope de. *Fiestas de Denia* (2004). Introducción y texto crítico de Maria Grazia Profeti; Apostillas históricas de Bernardo García García. Firenze: Alinea.
- Vega, Lope de. *Los ramilletes de Madrid* (1930), en *Obras de Lope de Vega*, Nueva edición Académica, vol. XIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Imprenta Galo Saez.
- Wright, Elisabeth R. (2002). «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», en Enrique García de Santo Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Madrid: Iberoamericana, pp. 97-114.
- Zapata, Teresa (2003). «Las relaciones de sucesos en la corte de los Austrias y su reflejo en el arte», en *Encuentro de civilizaciones(1500-1750). Informar, narrar, celebrar. Actas del III Coloquio internacional sobre Relaciones de Sucesos*. Cagliari: Università degli Studi, pp. 293-315.

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2010

Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2010

