

**La Fiesta de  
Aranjuez: 1622\***

Gareth A.  
Davies  
*Universidad de  
Leeds (Inglaterra)*





En general, aquellos *reales sitios* que supieron resistir tanto a los estragos del tiempo como a los caprichos de sus dueños han conservado su ambiente propio: por ejemplo, el Real Monasterio de El Escorial rezuma a través de sus piedras grises algo del carácter adusto de Felipe II; La Granja respira todavía *l'esprit de géometrie* y el optimismo del siglo dieciocho; mientras Riofrío, a pesar de su solemnidad pomposa, nos invita a una cacería sobre las laderas de la sierra de Guadarrama.

En contraste, Aranjuez ha perdido mucho de su encanto. En el caso del pueblo esto se debe a una función relativamente reciente, la de servir como punto de descanso en la ruta entre el sur de España y Madrid. La tranquilidad que seguramente reinaba aquí en otros tiempos ha dado lugar a un barullo de colmena motorizada. El palacio también ha sufrido serias transformaciones: de lo que era en su forma original simple *casa de campo* se ha hecho un edificio de grandiosas proporciones, donde ha dejado de imperar el buen gusto. Sin embargo, fuera en el parque, pasado el pequeño puente, se capta mejor el carácter original que le dio su creador: un lugar ameno en que entraran en competencia una naturaleza artificiosa, ordenada, y otra, salvaje, primordial; lugar también en que el murmullo constante de dos ríos -el Tajo y el Jarama- halagara el oído, y una frondosidad casi opulenta diera sombra en los días de gran calor. Tenían fama sus flores primaverales, y no escasearon los poetas al compararlas con otras flores humanas, aún más hermosas. Antonio de Mendoza, poeta de corte y gran halagador, hizo más todavía en los años treinta del siglo diecisiete, saludando a la Reina misma como la celestial eclosión de todo lo bello:

*Presumen cuenta de estrellas  
ya las flores de Aranjuez,  
después que hallaron el sol  
en los ojos de Isabel. 1*

Pero aunque una parte de la estatuaría original se ha conservado, ya no existe lo que se consideraba una de sus grandes atracciones: la gran avenida de olmos, a que se refería Góngora, de paso, en un gallardo romance, fechado en 1620. Nos cuenta como Minguilla, hecha blanco de la malicia, esquiva la compañía de otros:

*Las verdes orlas escusa  
de la fuente de los olmos,  
por no verse en sus cristales,  
por no leerse en sus troncos. 2*

\* Una versión de este artículo se leyó en 1983 en un Congreso sobre los espectáculos renacentistas, organizado por *Humanities Research Centre*, The Australian National University, Canberra, Australia. En marzo de 1991 se preparó otra versión para la Facultad de Letras de la Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca. (G.A.D.)

1. Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, editadas por Rafael Benítez Claros, 3 tomos (Madrid, 1947-8), II, 137.

2. Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas*, editadas por Juan e Isabel Millé y Giménez (Madrid, Aguilar, 1951), p. 233. Salió en la ed. original (1621) de *Primavera y flor de los mejores romances*: véase el texto, Número 112 en la ed. de José F. Montesinos (Valencia, Castalia, 1954)

Por cierto, Aranjuez en 1622 era un buen lugar para una celebración en gran escala, y la época del año -el mes de abril- era apropiada, porque era precisamente durante los dos meses de la primavera, abril y mayo, cuando este *real sitio* se transformaba anualmente en residencia de la familia real.<sup>3</sup> Era además un momento de renovación, de ver aparecer los pimpollos y las flores después de la breve muerte del invierno. El lugar mismo era una metáfora.

Sin embargo, otros factores habían entrado en juego al fijar la fecha exacta para la fiesta de 1622, porque ésta había de celebrar un cumpleaños, el del joven monarca Felipe IV, quien cumplía diecisiete años el día 8 de abril. Pero ¿por qué celebrar los años del Rey con tan inusitado esplendor? La explicación es la siguiente. El rey Felipe III murió en marzo de 1621, y en consecuencia, la corte entró en un período de luto que duró un año entero.<sup>4</sup> En el real palacio en Madrid no se presentaron comedias, y no se celebraron fiestas ni otras diversiones. La primavera de 1622 sería entonces el primer momento en que podría celebrarse con toda gala la renovación dinástica que marcaba el acceso de otro Felipe al trono.

Intervenían asimismo factores políticos de gran consideración. El acceso del monarca coincidía con la entrada en vigor de un régimen nuevo, y de un nuevo privado, Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, mientras había llegado a su añorado fin el corrupto y desacreditado régimen del Duque de Lerma, y su sucesor el Duque de Uceda. La fiesta de Aranjuez daría, pues, a Olivares y a sus secuaces la oportunidad de mostrar públicamente cuán profunda era su lealtad al Rey, haciendo alarde al mismo tiempo del gran poderío de que ya disfrutaban ellos mismos. Existía otra consideración, quizá de mayor peso: la fiesta podría servir como medio para celebrar la Monarquía católica, cabeza del Imperio, y rama principal de la casa de los Austria. El comienzo de un nuevo reinado ofrecía además un oportuno momento para presentar aquella dinastía en una perspectiva que se remontaba en España a los últimos años del siglo XV.

El nuevo régimen, al alcanzar la máxima autoridad, había tomado a pecho la obligación de poner fin a los abusos, las corrupciones, las extravagancias y los despilfarros de los favoritos de Felipe III. Por esto, puede parecer extraño que su sucesor, el Conde de Olivares, demostrara su firme voluntad de reformar y economizar, organizando un espectáculo público que exigiera un gasto enorme. Tal paradoja, o más bien contradicción, tiene a lo menos dos explicaciones. La primera se expresa en un *papel* que dirigió Olivares al Rey en noviembre de 1621. En él el reformador se veía obligado a reconocer que, por muy grande que fuera su deseo de mermar los gastos reales:

*la liberalidad y magnificencia son virtudes propias del ánimo real y las que son más necesarias parecen más naturales a la grandeza de los reyes, que con beneficios ligan en amor y obediencia los corazones de los vasallos.*<sup>5</sup>

3. Véase mi *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)* (Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd, 1971), pp. 222-3.

4. Véase José Deleito y Piñuela, *El Rey se divierte* (Madrid, 1935), bajo "El Espectáculo de la Noche de San Isidro, 1622". Tb. mi "A Chronology of Antonio de Mendoza's Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII (1971), p. 101.

5. *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, ed. por John H. Elliott y José de la Peña, vol. I: *Política interior: 1621 a 1627* (Madrid, Alfaguara, 1978), p. 7.

La segunda explicación reside en una de las consecuencias de los esfuerzos que se hicieron para conservar el patrimonio real. Tan acostumbrada estaba la nobleza a los beneficios de que habían disfrutado tradicionalmente que les entraba un gran temor al confrontar la posibilidad de que se tornara avara la mano del Rey. En tal perspectiva el derroche que Olivares tenía proyectado para Aranjuez sería una prueba de que la tradicional generosidad del Rey no se aflojaría aun cuando eran necesarios los cercenamientos actuales.

La política exterior también entraba en el juego. España acababa de efectuar un viraje. Después de doce años de tregua en la guerra en los Países Bajos, España deseaba reanudar el conflicto. Desde hacía mucho tiempo, algunos de los nobles más destacados -entre ellos el cuñado de Olivares, Baltasar de Zúñiga- estaban convencidos de que la tregua había sido una gran humillación para España.<sup>6</sup> La Corona Real había perdido gran parte de su reputación -palabra clave- y además los holandeses habían grajeado una porción considerable del comercio que antes había tenido España en América. En tales circunstancias la fiesta de 1622 podría expresar, entre otras cosas, el renovado espíritu guerrero de España.

Es verdad que el guión del espectáculo, por así decirlo, no contenía palabras tan belicosas como las que emplearía Antonio de Mendoza en su *Querer por sólo querer*, que se representó, también en Aranjuez, algunos meses más tarde. Al comenzar esa comedia se oye un grito exultante: "Invencible Señor", palabras que inician una larga evocación de una batalla naval en que sale victorioso el Príncipe Felisbravo, figura del joven Felipe IV.<sup>7</sup> No obstante, tampoco habían faltado oportunidades para los redobles de tambor en las dos piezas representadas en la gran Fiesta precedente.

Pero por muy numerosas que fueran las consideraciones políticas internas y exteriores, la fiesta estaba oficialmente a cargo de la joven Reina, Isabel de Borbón. Había sido suya la sugerencia de que se celebrara de modo tan resplandeciente el cumpleaños del Rey, y ella posiblemente se encargó de comisionar las dos obras representadas, aunque su responsabilidad personal no queda muy clara.<sup>8</sup> Por otra parte, se puede afirmar que era probablemente la Reina quien dio permiso para que saliera al escenario su cuñada la Princesa María, hermana del Rey, y que había considerado oportuna su propia

6. J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline* (New Haven & London, Yale University Press, 1986), pp. 55-63.

7. Véase mi *A Poet at Court*, p. 230.

8. Véase *La Fiesta de Aranjuez* (Madrid, 1622), en Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, I: me refiero a la pág. 6, donde se afirma que la Reina eligió el lugar donde se celebró el espectáculo. La *Relación* que hizo Mendoza en verso es más vaga todavía. Dice que la Reina: "A gloriosas prevenciones / llama el mundo" (I, 27). En el prólogo que hizo el Conde de Villamediana a su *Invención*, dice simplemente: "En este sitio, pues, determinó la Reina nuestra Señora hacer una fiesta, como suya con las damas de su Palacio"- en sus *Obras*, ed. por Juan Manuel Rozas (Madrid, 1969), p. 360. Por otra parte, Emilio Cotarelo y Mori, en su *El Conde de Villamediana -estudio biográfico-crítico* (Madrid, 1886), p. 112, supone que fue la Reina quien encargó la obra principal a su gentilhombre Villamediana, y estima probable que él fuera responsable también de su representación. Norman D. Shergold, en su *History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford, 1967), pp. 268-74, incluye una descripción de la Fiesta.

participación, en compañía de las damas de Palacio. Desgraciadamente, se desconocen los detalles de ambas comisiones, que por fuerza se transformarían en actos de voluntariosa obediencia. Tampoco se sabe cómo se llegó a idear un proyecto tan ambicioso y variado, ni hasta que punto el programa se había concebido como una unidad estética. En contraste, no resulta difícil explicar cómo se llegó a elegir a los dos autores.

El primero era Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, “Galán y Cortesano” según la dedicatoria de una edición de sus obras que se hizo posteriormente.<sup>9</sup> El Conde parece haberse considerado ya portavoz oficial en ciertas grandes ocasiones palaciegas. Había escrito versos celebrando la grandeza de Enrique IV, Rey de Francia, y padre de la ahora Reina Isabel; había participado de modo brillante en el bautismo del príncipe Felipe, celebrando la ocasión después en un poema que desarrollaba el tema de una sola grey y un solo Imperio.<sup>10</sup> Villamediana había pasado mucho tiempo en Italia, donde se familiarizaría con los espectáculos palaciegos que estaban de moda allí. Por añadidura, la comisión en Aranjuez le venía de perlas, porque de esta manera quien había sido el odiado satírico del régimen anterior podía presentarse públicamente como solidario de la nueva prianza de Olivares.

El nombre del segundo autor tampoco despertaba sorpresa. Lope de Vega, “monstruo de la naturaleza”, poeta de gran renombre, y creador de muchísimas obras de teatro, tenía experiencia ya en este tipo de espectáculo, porque había escrito la comedia titulada *El premio de la hermosura* expresamente para una fiesta que se había celebrado en el palacio del antiguo privado del Rey, en Lerma en 1614, obra en la que se hizo uso considerable de tramoyas.<sup>11</sup> Por otra parte, el favor real que se concedía a Lope en 1622 servía para aumentar los aplausos del público, y dar realce a la reputación del autor.

Era feliz la coincidencia entre el día del cumpleaños del Rey y la temporada primaveral que solía pasar la corte en Aranjuez, pero no era el único factor. Aun antes de la sucesión de Felipe al trono en 1621, Aranjuez, lo mismo que las orillas del Manzanares, estaba asociado con el mito de los jóvenes pastores reales, Fileno y Belisa, que se veían rodeados, según un poema de don Luis de Góngora fechado en 1620, de tantas “deidades labradoras”<sup>12</sup> En este verde contorno, poblado de criaturas divinas o semi-divinas, el drama de la monarquía encontraba su escenario más adecuado, mientras el misterio que siempre se asociaba con el Rey y la Reina se mezclaba con otro, igualmente poderoso, el de los jóvenes enamorados, en los que residía además la esperanza de una renovación dinástica. Por ejemplo, Góngora, en otro exquisito poema de 1620 marca el próximo himeneo de Fileno y Belisa.<sup>13</sup> Yerran por los bosques de Aranjuez, y cortan sus nombres, además de algún símbolo de su amor, en la corteza de un álamo. Aquí, dos jardineros, el Tajo y el Jarama, han preparado un *parterre* de maravillas, mientras:

9. *Obras de Juan de Tassis: Conde de Villamediana, y Correo Mayor de su Magestad*, editadas por Dionisio Hipólito de los Valles (Madrid, 1634), edición original 1629. Parece que el libro, armado de una nueva dedicación, no salió hasta 1642.

10. Cotarelo, *passim*, y la introducción a la edición de Rozas. Elliott, *The Count-Duke*, p. 44, subraya la devoción de Villamediana al nuevo régimen.

11. Véase por ejemplo mi *Poet at Court*, pp. 223-24, y Shergold, pp. 252-55.

12. *A Poet at Court*, pp. 94-5, y Góngora, *Obras*, p. 231.

13. Góngora, *Obras*, pp. 224-25.

*Dulces les tejen los ríos,  
si en sus márgenes los ven,  
alegres coros de ninfas  
dos a dos y tres a tres.*

El marco bucólico de Aranjuez era, en efecto, una extensión del mundo de la antigüedad clásica. Villamediana, en el prólogo a la obra dramática que compuso para la Fiesta, parangonaba los “artificiosos jardines, frondosas selvas y amenos bosques” que había celebrado la poesía clásica, con todo lo que ofrecía a la vista “nuestro español Paraíso”.<sup>14</sup> Antonio de Mendoza, al evocar en su *Relación* la hermosura del jardín de la Isla,

*entre los lazos de los artesones de hierba, de las galerías de flores, de la confusión de las calles, de la diversidad de los cuadros, de la hermosura de las fuentes,*

indicó cómo la magnificencia de la fiesta allí celebrada era superior a todo lo que había blasonado “la ostentación romana”.<sup>15</sup>

El bucolismo, a causa de su misma sencillez, ofrecía un contrapeso exacto a la hipérbole extravagante que era la marca y sello de toda celebración palaciega. Sin embargo, para salvar la distancia entre una burda rustiqueza y la sofisticada ingenuidad de los pastores de Aranjuez, era necesario recurrir a la oposición entre la naturaleza y el arte. Para Antonio de Mendoza este sitio de recreo aventajaba por medio del arte “ya en lo florido de sus jardines, ya en lo galán de sus prados” a la hermosura de que lo había dotado la naturaleza.<sup>16</sup> Villamediana en un correspondiente acto de realce retórico añadía a la oposición entre naturaleza y arte un elemento nuevo, es decir, la experiencia del lector, quien está invitado a traer a las mentes la belleza de la pintura de ciertas escenas en la poesía latina, por ejemplo, los campos de Tesalia de Ovidio. Este experimento intertextual redundaba en favor de Aranjuez:

*Pero ya los ojos, testigos fieles de lo que admiran en nuestro sitio, demienten aquella pintura, y deslucen la más viva color de sus pinceles con tanta oposición, que los antiguos poetas realizaron la materia con la pluma y los que hoy florecen en España, que no son inferiores a los latinos, quedan vencidos de la materia.*<sup>17</sup>

En realidad, dice, los latinos, ante las bellezas de Aranjuez, habrían optado por el silencio. Y ahora las maravillas artísticas que había de ver el público durante la Fiesta conseguirían demostrar cómo el arte, al competir con la naturaleza, era capaz de crear simulacros que

14. Villamediana, *Obras* (ed. Rozas), p. 359.

15. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 6.

16. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 5.

17. Villamediana, *Obras* (ed. Rozas), p. 360.

engañaban la vista, y te convencían de su realidad.<sup>18</sup> En las palabras de Villamediana el “vistoso teatro” de la Isla, imitación del de los antiguos, hacía parecer verdad “lo aparente de sus fábulas”.<sup>19</sup>

Terminada la “máscara tan bizarra” con que se inició la fiesta,<sup>20</sup> se representó la obra de Villamediana, que era la más ambiciosa. Como denotaba su título, *La gloria de Niquea* había salido del mundo de los libros de caballerías, que con tanta frecuencia inspiraban los espectáculos y comedias destinados a Palacio.<sup>21</sup> Aunque tenía personajes y una trama dramática, todo esto no era más que un pretexto para la combinación de elementos espectaculares, líricos, y musicales. Antonio de Mendoza en su *Relación* insistía en que *La gloria de Niquea* no era una comedia sino una “invención”. Este término, aunque denotaba a menudo una tramoya, se usaba en este caso para distinguir entre una comedia vulgar y un espectáculo más impresionante. En efecto, lo que tenemos en la Fiesta es una serie de tramoyas que se desenvuelven sin interrupción.<sup>22</sup>

Si la Fiesta en Lerma ofrecía un precedente, existían también otras influencias posibles. Al dividir su *Gloria de Niquea* en dos secciones, Villamediana les dio el título de *Scenae*, término que había espigado probablemente en Italia.<sup>23</sup> Es posible que se hubiera inspirado en algunos espectáculos a que había asistido en ese país. Posiblemente también, vio algún que otro decorado permanente, tal como el que se encontraba en Vicenza, en un teatro (1580-4) que había creado Palladio.<sup>24</sup> Por cierto, existían muchos precedentes en Italia, y el hecho de que fuera italiano el ingeniero que tenía a su cargo la representación en Aranjuez refleja la costumbre en esta época, tanto en España como en Inglaterra, de importar tales peritos de Italia.<sup>25</sup> En efecto, existían varios manuales impresos: algunos de ellos se remontaban a la antigüedad, por ejemplo, el *De Architectura* de Vitruvio, o el

18. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 5.

19. Villamediana, *loc. cit.*, p. 361.

20. Véase *Relación* en verso, Mendoza, *Obras poéticas*, I, 28.

21. Véanse por ejemplo Shergold, *passim*, y mi *A Poet at Court*, pp. 222-25. nos informa Villamediana (*loc. cit.*, p. 361) que el episodio del encanto de Niquica figura en el *Amadís de Grecia*.

22. Véase Shergold, pp. 122, 223 y 268.

23. El artículo *Scena* en la *Enciclopedia dello Spettacolo* hace alusión a la existencia en Italia, desde mediados del siglo quince, de *scenae* permanentes, que representaban escenas clásicas. Por ejemplo, el teatro Cornaro di Lorco (1520-30) estaba fabricado -según la fuente citada- “ad imitacione degli antichi”. Antonio de Mendoza en su *Relación* (I, 7) nota no solo la popularidad de tales espectáculos extravagantes en Italia, sino su origen clásico.

24. Véase Lily B. Campbell, *Scenes and Machines in the English Stage during the Renaissance* (Cambridge, 1923), p. 55. También Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley / London, University of California Press, 1975), especialmente pp. 6-8.

25. Véase Shergold, *passim*. Villamediana en su prólogo (p. 360) alude a “el ingenio del mejor artífice de Europa”. Se llamaba Julio Cesare Fontana, y era superintendente de las fortificaciones de Nápoles -véase Cotarelo, *Villamediana*, p. 112. El más famoso de estos ingenieros era Cosme Lotti, que llegó a España en 1626, y fue responsable de *La selva sin amor* de Lope de Vega, y de *El mayor encanto amor* de Pedro Calderón de la Barca -véase Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía española* (Madrid, 1923), cap. II (pp. 27-51). Para la situación en Inglaterra, y las influencias venidas de Italia, véanse Lily Campbell, p. 81, y Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage* (London, 1937), pp. 27-29.

*Onomasticon*, de autor desconocido; otros pertenecían a una época más reciente, por ejemplo, el *Architectura* de Serlio, de que existía una traducción española incompleta (1552).<sup>26</sup> Vicente Carducho, en su *Diálogo de la pintura* (1633) demostraría su familiaridad con las ideas de Vitruvio, Serlio y Palladio.<sup>27</sup> Así que Villamediana, al preparar su espectáculo, no carecería ni de buenos ejemplos, ni de buenos consejos.

Se puede hacer otra sugerencia. El padre de Villamediana había sido nombrado embajador en Londres en 1603,<sup>28</sup> y es muy posible que hubiera asistido a algunas de las máscaras que se representaron en la corte de Jaime I, en particular *The Masque of Blackness* (La máscara de la negrura) de Ben Jonson, que se representó en 1605. Y efectivamente hay algunas semejanzas interesantes entre esa máscara y *La gloria de Niquea*. Por ejemplo, el río Tajo corresponde al río africano Níger que sale como personaje en la máscara inglesa, mientras la hermosa negra de Villamediana corresponde a las hijas de Níger en la obra de Jonson. Ambas obras eran el fruto de "the Queen's fancye", mientras en ambas prevalece el mismo fervor patriótico.<sup>29</sup> El texto de la máscara de Jonson, y de otra suya también, salió a la luz pública en 1608: *The Characters of Two royall Masques. The one of Blacknesse, the other of Beautie*. Cabe preguntar si dentro de la familia de Villamediana se conservaba algún recuerdo de las máscaras inglesas, o si posiblemente el poeta había leído el texto de Jonson.

*La gloria* se inspiró en uno de los libros de caballerías que trataban de Amadís, es decir, en el libro IX de *Amadís de Grecia*, y en otro titulado *Don Florisel de Niquea*. De estas fuentes tomó Villamediana los nombres y el carácter de sus protagonistas: Amadís mismo, Niquea, y su hermano Anaxtárax. El texto narraba también la historia del encatamiento que sufrieron los dos hermanos al verse encerrados dentro de un palacio de cristal nombrado *La gloria de Niquea*. En la versión que confeccionó Villamediana de tales ingredientes, es Amadís quien consigue rescatar a Niquea, pero desgraciadamente el cuasi-cielo que era el palacio se convierte de pronto en un infierno habitado por Anaxtárax solo. Finalmente la pastora Albida, movida por la compasión, rescata al malvado prisionero, que sufre "incessables penas de amor" como justo castigo a su "desordenado deseo" de su hermana Niquea.<sup>30</sup>

He aquí los constituyentes de la *invención*. Habiendo escogido como protagonista a un Amadís que era de Grecia, Villamediana tenía toda la libertad para juntar lo caballeresco medieval con elementos clásicos. El resultado es una amalgama bastante extraña: por una parte, un caballero que hace su papel tradicional de amante, y de *desfacedor de tuertos*; por otra, figuras que salen de la tradición bucólica de la antigüedad; y a su lado, figuras alegóricas que parecen salidas del mundo de Homero, o de Lucano. Todos estos personajes se juntan en el *real sitio* de Aranjuez, que se transforma temporalmente en un rincón del mundo antiguo.

26. Lily Campbell, pp. 74-75. Francisco de Villalpando había hecho una traducción al español de los libros III y IV de la *Architettura* (1537-47) de Sebastiano Serlio.

27. En Shergold, p. 296.

28. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, pp. XI y XIII.

29. El texto puede leerse en Stephen Orgel y Roy Strong, *Imigo Jones: The Theatre of the Stuart Court* (London & Berkeley, University of California Press, 1973), 2 tomos, I, 90-93.

30. Villamediana, *Obras* (1634), p. 38.

La acción dramática propia comienza cuando una figura alegórica, *La corriente del río Tajo*, sale a pronunciar un panegírico del Rey en lenguaje bastante encrespado:

*Del Tajo, gran Filipo, la corriente  
soy que, en coturno de oro, las arenas  
desde las perlas piso de mi fuente,  
hasta ilustrar de Ulises las almenas.*

En pocas, y complicadísimas, palabras se ha referido a la creencia de que había oro en las arenas del Tajo, y al hecho de que el río finalmente pasa delante de los muros de Ulysiplona, la Lisboa moderna.<sup>31</sup> Salen ahora *El mes de abril* y *La Edad* que baja del cielo montada en un águila inmensa. Ésta, como era de suponer, ensalza las heroicas hazañas de los habsburgos, cuyo último y más magnífico representante es Felipe mismo. Se da énfasis al carácter universal del Imperio, y su capacidad para ensancharse todavía más:

*Siempre feliz, y tan capaz de aumento,  
soberano señor, tu imperio sea,  
pues dejó de pisar el firmamento,  
por asistir a tu gobierno Astrea.*

Astrea, símbolo del retorno de la Edad de Oro, ofrece así su bendición al Imperio que rige Felipe IV. Es un Imperio, además, inspirado por la verdadera Fe, y sus propias virtudes:

*Preciarte heroicamente, Señor, puedes,  
que Religión conduce tu milicia,  
Justicia distribuye tus mercedes,  
y Piedad ejecuta tu Justicia.<sup>32</sup>*

Finalmente, *La Edad* predice un momento en que la "vencedora planta" de Felipe recibirá la obediencia del mundo entero.<sup>33</sup> Después de la rimbombante retórica de estos parlamentos llegamos a lo que podría ser un aspecto más convencional del espectáculo, *la loa*. En realidad, ella también ha sufrido un realce apropiado, porque la pronuncia María de Guzmán, la amada hija del Conde de Olivares. Va vestida de Diana la cazadora, figura pues que reúne el carácter venatorio de Aranjuez, el fondo mítico de la Antigüedad, y el simbolismo cuasi-religioso de la virginidad.

Solo entonces comienza la comedia. Las dos *scenae* mencionadas se desarrollan independientemente, con muy poca relación entre ellas. En la primera, Darinel, escudero de Amadís, se despierta en las riberas del Tajo. Tanto Darinel como su amo han sido

31. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, pp. 362-63. Aparte de la *Relación* de Mendoza hay un detallado análisis en Shergold, pp. 268-270.

32. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, p. 368.

33. *Loc. cit.*, p. 369.

transportados allí para celebrar el cumpleaños del Rey Felipe, y rendir homenaje a los Monarcas Supremos. Amadís se está preparando para el desafío que representa la Gloria de Niquea. Un epígrafe le identifica como desafiador de gran promesa, pero desgraciadamente una fuerza mágica lo sume de repente en un sueño profundo. En este momento el público sospechará -con razón- que todo esto no es más que un pretexto que permita introducir un poco de música, acompañada de algunos efectos espectaculares. *La Noche*, representada por una dama portuguesa (“vna negra de Palacio”) canta con voz magnífica. *La Relación* de Antonio de Mendoza consigue captar el ambiente que reinaba en aquellos momentos:

*vestida con saya entera de tafetán negro sembrada de estrellas de plata, manto derribado de los hombros, cuajado de las mismas estrellas, movía con perezosa suspensión los pasos, el silencio, la quietud, el color, el traje retrataba verdaderamente lo tenebroso de la noche, y lo dulce de la voz [,] la armonía del alba, y con lisonjera suavidad persuadía ocio a los sentidos de Amadís, ya bien hallados en el descanso; dejaba de cantar, y oíase admirablemente imitado lo festivo, y armonioso de las aves al nacer el sol, y bajaba en una nube resplandeciente la aurora.*<sup>34</sup>

Amadís, ya despierto, vence varios obstáculos antes de encontrar a cuatro gigantes armados, quienes le informan que Anaxtárax está solo, y que el bosque está encantado. Pero de repente los gigantes caen al suelo, abriendo paso al protagonista a la puerta del palacio encantado. Una inscripción indica a Amadís que la entrada queda reservada al caballero más leal y valeroso. Amadís entonces se siente inspirado por la “gloriosa ambición” de escribir su nombre en los anales de la Fama. Las puertas de la esfera de cristal se abren, al acompañamiento tanto de música como de retórica enrarecida. En el interior de la Gloria se descubre a Niquea, vestida de una saya de plata: la encarna la Princesa María, hermana del Rey. Pero con debido sentido jerárquico, a un nivel superior, se descubre en perspectiva a la mismísima Reina. Amadís le dirige la palabra, pidiéndole permiso para desencantar a Niquea. Pero una vez deshecho el encantamiento, el pobre Anaxtárax, preso de celos, baja al infierno de Amor. Aquí termina la primera *scena*.

El encarcelamiento de Anaxtárax domina la segunda *scena*. Amadís ha quedado arrinconado, y tenemos en su lugar a un nuevo personaje pastoril, Lurcano. El amor imposible que siente éste por Albida traza una línea paralela a la relación anterior entre Anaxtárax y su hermana Niquea. Sin embargo, las dos *scenae* son muy distintas. La primera era un típico episodio de un libro de caballerías, mientras la segunda, con su infierno de amor, parece medieval, variada no obstante por las discusiones sobre “dudas amorosas”. Éstas formaban parte cotidiana de la galantería cortesana, pero en esta ocasión se han trasladado desde el salón a un escenario público.<sup>35</sup>

34. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 15-16. Villamediana (*Obras* [1634], p. 28) nos informa del color de la dama.

35. Sobre las dudas y preguntas, véase mi *A Poet at Court*, pp. 100-102. Afloran también algunas veces en las academias poéticas, incluso en la que se celebró en palacio en febrero de 1637 en la presencia del Rey (*ibidem*, pp. 60-63).

Desde el momento en que se revela que la encarna la hermana del Rey, Niquea cambia de carácter y significado. Ahora es una “deidad misteriosa”, a la que paga tributo la Naturaleza, pero es también devota de Cintia, una frígida cazadora lunar.<sup>36</sup> Tal alusión por fuerza resulta un tanto oscura, si no recordamos que Felipe, el Rey Sol, tenía a la Luna como su consorte, así que reconocemos en Cintia a la Reina Isabel. Encontramos posteriormente que Niquea sólo puede admitir un amor que no busque recompensa, un amor tal como el que le ofrece Amadís. Desterrando de esta manera al amor carnal se respetan las distancias dentro del sistema jerárquico de la corte y palacio, y se evita el desacato.

Mientras tanto, la atención del público se vuelve hacia los tormentos del pobre Anaxtárax en su infierno de Amor. Pide a Niquea que reconozca que la autenticidad de sus sentimientos denota en él un amante verdadero. Tal tema forma una adecuada introducción al diálogo entre otra pareja, Lurcano y Albida. Con sentenciosa elegancia buscan definir el amor verdadero. Los sentimientos delicados y sutiles, expresados en un lenguaje refinado, podrían satisfacer el deseo de Antonio de Mendoza de que un espectáculo palaciego alcanzara una elegancia propia de su contorno real:

*Por lo galán, y entendido  
confiesso que es tu cuidado  
muy bueno para escuchado,  
pero no para creído.*

*En vano me persuades  
con fábulas lisongeras  
que en mi respeto devieras  
tener miedo a las verdades.<sup>37</sup>*

Albida, en cierto sentido, corresponde a Amadís, porque ella, lo mismo que él, va en pos de una *demanda*; está buscando a alguien que despierte su compasión. Por esta razón abandona a Lurcano y baja al infierno en busca de Anaxtárax. Pero el abandonado Lurcano, como si fuera un segundo Orfeo, la sigue. Él, sin embargo, olvida a Albida en cuanto ve a una ninfa hermosa, Florisbella, que cabalga en un dragón.

Esta inesperada y brusca ruptura de la acción dramática demuestra que las prioridades artísticas del autor no eran las que regían en una comedia de corral. Lo que buscaba Villamediana sobre todo eran situaciones que permitieran desarrollar temas capaces de interesar al espectador palaciego -situaciones que dieran rienda suelta al impulso lírico, o a los efectos visuales impresionantes, y acompañadas, donde resultara práctico, de buena música de fondo. Pero en el encuentro entre Lurcano y Florisbella se

36. Villamediana, *Obras* (1634), p. 42.

37. Villamediana, *Obras* (1634), pp. 49-50. Mendoza en su *Relación* (I, 9) insiste que *La gloria de Niquea* “escribióse con atención a la soberanía de Palacio”.

percibe también otra cosa: aquel amor puro que exigía el decoro cortesano frisaba a veces en el amor divino. Cuando Lurcano la ve por vez primera, su reacción va más allá del encuentro entre hombre y mujer:

*Sea quien fueres, yo te creo,  
y te adoro por milagro.  
en cuyas aras consagro  
la víctima de un deseo.*<sup>38</sup>

Florisbella, en realidad, representa ya la perfección de Dios, y cuando ella se aleja, lo que expresa Lurcano son los sentimientos propios de alguien que ve alejarse una presencia divina, “pues de vna esperança en flor / es ya desengaño el fruto”. En tal momento sólo la música le consuela, con la promesa de que el cielo nunca olvida al que le favorece.

Ahora el énfasis dramático vuelve a desviarse en una dirección distinta. Por el momento se olvida de la compasiva Albida, porque, al son de muchos instrumentos musicales, se descubre a la ninfa Aretusa que está en un balcón “en los alto del teatro”.<sup>39</sup> Esa ninfa -vestida, según la *Relación* tan espléndidamente como en su primera aparición- es María de Guzmán, hija de Olivares. Ha venido de parte de la diosa Venus, y declara que los encantamientos han llegado a su fin. Anaxtárax, en una espléndida *apariciencia*, sale del infierno, acompañado de su libertadora, Albida. Los demás protagonistas vuelven a salir. Anaxtárax pide perdón a Niquea por lo atrevido de su amor. La Diosa de la Hermosura alaba a Amadís, por ser el más perfecto caballero y amante, “amando sin interés, venciendo sin premio”.<sup>40</sup> Finalmente, Aretusa da las gracias a todos, y en particular a la Reina a quien pertenece la gloria de la Fiesta.

Pero no había llegado a su fin el espectáculo. En una impresionante mutación de escena, el teatro se desvaneció, y el monte se dividió en dos partes, revelando:

*vn jardín, bella tra[n]slacion de Hiblea, y las gradas con blancos macetones de flores, y yeruas diferentes, y a los lados fuentecillas, que por espías del Tajo estauan percibiendo la fiesta, para que pudiesse (sic) llevar su relació[n] al Rei de las aguas.*

En medio de estas flores aparecieron las ninfas que habían participado ya, y con ellas la Reina y la Princesa María. De este modo la monarquía vuelve al centro de la acción dramática, y se reconoce al mismo tiempo quién había sido principalmente responsable de la Fiesta. Todo termina en una danza, “al compás de dulces instrumentos”.<sup>41</sup>

38. Villamediana, *Obras* (1634), p. 53.

39. Cito la *Relación* de Mendoza (I, 23).

40. En Mendoza, I, 24. El pasaje falta en Villamediana, *Obras* (1634), pp. 60-61.

41. En Villamediana, *Obras* (1634), pp. 62.

Todo lo referido aquí no ha sido más que trazar el perfil externo de una Fiesta cuya realidad los textos sólo logran captar en forma incompleta. La relación que de ella hace Antonio de Mendoza nos acerca más a la experiencia de aquella noche. Percibimos el teatro magnífico, con su inmenso escenario. Al fondo, el decorado delineaba en total catorce arcos, sustentados en columnas dóricas. Se veían en la escena misma dos grandes estatuas, una de Mercurio, y otra de Marte, además de otras estatuas en bronce, de tamaño más modesto. En realidad, se había hecho un gran esfuerzo para crear una totalidad visual en que predominara la presencia clásica. Encima de los arcos ya referidos brillaban luces innumerables, que se reflejaban en cuatro esferas de cristal. Y por encima del escenario entero se extendía un inmenso toldo en que campeaba un cielo estrellado. En medio del amplísimo escenario se alzaba una montaña, cuyo cóncavo interior era capaz de servir para las varias escenas de revelación, o de transformación. Se veía también un bosque: puede suponerse que en perspectiva. Al iniciarse el espectáculo, se revelaron otros aparatos: los carros típicos de las procesiones religiosas; y el tipo de tramoya, llamado en Inglaterra “máquina de las nubes”, que permitía que bajara un ángel, una diosa o un águila, de lo más alto del teatro.

A fin de calar un poco más en esa experiencia teatral, vamos a considerar una de las escenas en más detalle -aquella en que Amadís se despierta de su sueño y va en busca de Niquea. Cuando llega a la alta montaña ya mencionada, cuatro coros de la Capilla Real empiezan a cantar desde las galerías situadas encima de los arcos del escenario. Allí también estaba sentada la orquesta. Amadís avanza espada en mano y cuando la blande en señal de amenaza delante de las rocas de la montaña, ésta se abre, revelando en el interior un palacio magnífico. Cuando llama a la puerta, sus cuatro columnas, que tienen más de diez metros de altura, caen al suelo. Las ninfas seductoras que le abordan se transforman de repente en leones feroces, pero Amadís, con su sangre fría usual, les impone silencio. Cruza una espaciosa plaza de armas, y al abrirse unas puertas, se revela dentro a Niquea en su esfera de cristal y diamante. Éste es el momento cuando se revela, en lo más alto, a la Reina, rodeada de sus damas. El dramatismo de la escena funcionaba igualmente en distintos niveles. Primero, transformaba en una realidad llena de colorido algún momento de un libro de caballerías. Segundo, la riqueza extremada de los vestidos de los participantes intensificaba el fasto y elegancia que eran propios de una corte real. Y tercero, todo simulaba en forma idealizada un sistema jerárquico basado en un principio de servicio y caballerosidad.

Antonio de Mendoza en su *Relación* quiso dejar para la posteridad una clara impresión de la Fiesta de Aranjuez. No era capaz de escribir una memoria totalmente objetiva, tan vinculado estaba a Olivares y su régimen. Sin embargo, un crítico moderno ha alabado su sensibilidad, y su honda comprensión de un género artístico bastante novedoso.<sup>42</sup> En todo caso, la relación sigue siendo la mejor aproximación a la experiencia del público. Mendoza insiste en que el gran éxito de la Fiesta residía en lo que califica de una

42. Véase C. V. Aubrun, “Les Débuts du drame lyrique en Espagne”, en *Le Lieu théâtral à la Renaissance: Études... réunies et présentées par Jean Jacquot avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon* (Paris, 1964), pp. 423-44. Aubrun califica a Mendoza de “cet excellent critique” (p. 427).

*variedad desatada, en que la vista lleva la mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve, que en lo que se oye.*<sup>43</sup>

El éxito, pues, no dependía de la unidad artística convencional, sino del principio de la variedad, un concepto que implica no un inerte formalismo renacentista, sino un gusto que anticipa el del paisaje inglés del siglo dieciocho. En cuanto a una función teatral en que la vista predominaba sobre el oído, se puede traer a colación lo que notaría el mismo Mendoza, hablando de un dramático momento en su propio espectáculo lírico *Querer por sólo querer*, representado en Aranjuez durante el verano del año 1622. Cuando uno de los personajes presencia la súbita aparición de un castillo mágico, declara que lo que acaba de observar era “tan hermosa consonancia / que es música de los ojos”.<sup>44</sup> En otras palabras, se buscaba un *frisson nouveau*, caracterizado a veces por un entrecruce de experiencias sensoriales, en que el impacto, sea visual, auditivo u olfatorio, podía desviarse hacia un sentido distinto. Siglos más tarde, Baudelaire se referiría a una experiencia igual en su famoso soneto *Correspondances*:

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.*<sup>45</sup>

Y si hablamos aquí de sinestesia, el término resulta adecuado, porque, igual que Mendoza, Villamediana y su propio ingeniero italiano habían buscado en la Fiesta de Aranjuez una totalidad de efectos, en que se estimulaban casi todos los sentidos a la vez. Tal objeto se revela, por ejemplo, en el episodio preliminar del carro de Abril: la hermosura de las flores de la primavera se hacía extensiva al público mediante los perfumes destilados que infundían el aire.<sup>46</sup> De igual manera, el lirismo verbal y visual se unía a las armonías que creaban los instrumentos musicales y las voces humanas. Así, cuando se revela la gloria de Niquea, coros de música y una pléthora de retórica lírica acompañaban el momento en que se abren las puertas para revelar un “sucinto cielo”, del que salían “recíprocas luzes, salie[n]do al encuentro al puro cristal de los espejos, de que estaua[n] vestidos el techo y las paredes”. No debe extrañarnos que el dramaturgo mismo afirme que la escena “venciendo toda grandeza humana, tuuo cosas de diuina”<sup>47</sup>

Si buscamos algún equivalente de *La gloria de Niquea* en la época moderna, lo encontramos sin lugar a dudas en el cine de Hollywood durante los años treinta. Las extravagancias musicales en que tuvieron un papel importante las coristas llamadas *The Ziegfeld girls* respiraban el espíritu de Aranjuez. Lucían una trama sentimental y romántica, amén de danzas y canciones, mientras en ambos géneros el derroche y la

43. Mendoza, I, 21.

44. Véase *A Poet at Court*, p. 225. La cita puede leerse en *El Fénix castellano, D. Antonio de Mendouça* (lisboa, 1690), p. 354.

45. Charles baudelaire, *Les Fleurs du mal*, editado por Enid Starkie (Oxford, Basil Blackwell, 1942), p. 7.

46. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, p. 364.

47. Villamediana, *Obras* (1634), p. 37.

magnificencia se unían para crear espectáculos que hacían alarde de la hermosura femenina, en nombre de un código de amor muy distante de las vidas estrechadas del pueblo, tanto el americano como el español. Y en ambas sociedades la realidad era reemplazada con una máscara.

La evocación del mundo clásico era consubstancial a la Fiesta de Aranjuez. Villamediana, como se ha notado ya, estaba convencido de que la realidad ficticia de la fábula antigua quedaba deslucida al lado de los vivos coloridos de la naturaleza “artificiosa” del real sitio de Aranjuez. De aquí que todo queda exagerado, tanto lo aparatoso de la arquitectura del decorado, como lo intrincado y supergongorino del lenguaje poético. Pero la hipérbole que predominaba en todo tenía su explicación en otra cosa también. Si se presentaba la corte de Felipe IV en una perspectiva clásica, era para demostrar su superioridad sobre los antiguos: en este respeto no era suficiente la igualdad.

Si buscamos pues la esencia de *La gloria de Niquea*, la encontramos en ese mundo fuera del tiempo, donde la antigüedad co-existía con la caballería feudal para formar una imagen idealizante de la España de Felipe IV. Dentro de ese marco los dioses romanos han tenido que ceder el lugar a los iconos de un Panteón más reciente. La Monarquía Católica encarnaba el inmenso poder de un Imperio que era natural sucesor del romano. Por una parte las columnas dóricas del escenario denotaban un claro sentido de la herencia clásica, por otra indicaban su término, su *nec plus ultra*. Las palabras con que Amadís en cierto momento describe la escena parecen evocar igualmente una herencia transcendida: “Trono, y pórticos veo / De apócrifas colunas sustentados”.<sup>48</sup> De igual manera, las estatuas de Marte y Mercurio, símbolos de la guerra y de la paz, representaban no sólo una masiva presencia romana, sino la voluntad de imperio del Rey Sol. Tampoco era ocioso que un Amadís de la Grecia antigua y su escudero hicieran acto de presencia en esta asamblea real para rendir homenaje al Rey, en lo que se califica de “culto más digno” dedicado al “Semidiós marido”. Mediante esta acción se reconocía no solamente la superioridad de la civilización moderna a la antigua, sino el paso desde el paganismo a las verdades de la fe católica.

Dentro del marco mencionado preveía también una innegable aspiración a una esfera superior. La invencible valentía y lealtad de un Amadís, el amor puro del amante perfecto, la dedicación a una *demanda* ineludible, son todos valores que invocan la acción humana en su forma más extremada. En efecto, *La gloria de Niquea*, como la Fiesta entera, respiraba la devoción de una dinastía a una causa trascendente. Las actitudes y sentimientos propios del amor cortés que demuestra un Amadís, o un Lucarno, atestiguan cómo tales valores mantenían su vigor en la corte madrileña en las primeras décadas del siglo diecisiete. Pero no olvidemos que los protagonistas en sus momentos de máxima abnegación, o de la más profunda devoción, apenas sabrían distinguir entre lo que servían o adoraban a nivel laico, y las obligaciones que les impondría su fe cristiana. Del mismo modo, la Reina Isabel, al asumir el papel de Diosa de la Hermosura, apenas era distinguible de una auténtica presencia divina, mientras la Princesa María en su rol de Niquea recibía la

48. Villamediana, *Obras* (1634), p. 26.

49. Villamediana, *Obras* (1634), p. 23.

ofrenda de la Fiesta entera como si fuera ofrecida a una diosa antigua.<sup>50</sup> Y cuando se proclama a Aretusa una “deidad soberana”, el hecho de que la hija del privado desempeñaba su papel contribuía al ambiente de apoteosis. Mediante tal retórica, la Monarquía misma, aprovechando lo que ya poseía de fuerza mística, se transformaba en una afirmación de la fe católica.

*El Vellocino de Oro*, de Lope de Vega, no merece tan detallada consideración. Era la refundición de una comedia suya ya existente, abreviada y adaptada para cuadrar mejor con las exigencias de una fiesta real.<sup>51</sup> Quizá parezca extraño que Lope haya escogido un tema tan rutinario para una noche de tanta originalidad artística, pero en realidad el texto de la obra -no comedia, sino diversión- demuestra como Lope había visto en la leyenda del Vellocino numerosas oportunidades para enaltecer la Monarquía Católica, y presentar una celebración específica.

Lope era, además, muy consciente de la importancia de no competir con una obra tan cabalmente palaciega como *La gloria de Niquea*. Al salir *El Vellocino de Oro* a la luz pública en 1625, en la Parte XIX de sus comedias, Lope dedicó la obra a Doña Luisa Briceño de la Cueva, la esposa de Antonio de Mendoza.<sup>52</sup> La elección que hizo el dramaturgo era atinada. Le permitía hacer una declaración pública de su amistad con alguien que era ya secretario del Rey. Además, Mendoza había tenido una relación íntima con la Fiesta, siendo autor de dos descripciones de ella. Ahora Lope podía definir con más cuidado los límites de su propia participación. Da a entender que habría sido un desacato escribir y representar su obra “en competencia y oposició[n] de la q[ue] ilustrò con su presencia y hermosura el Sol de España”.<sup>53</sup> En tono de modestia sugiere que sólo había deseado aportar su propia pequeña ofrenda a la fiesta real. Y aunque no lo declarara Lope, el lugar de representación era también modesto en comparación de la hermosura en gran escala del Jardín de la Isla. Relativamente modestos igualmente habían sido los gastos y preparativos, si damos creencia a algunos versos de Antonio de Mendoza:

50. Cotarelo en su *Villamediana*, p. 122-25, ha sometido a un breve examen la teoría de Hartzzenbusch, según la cual la Niquea encantada representaría a la Princesa María, víctima del esfuerzo por casarla con el príncipe protestante Carlos Estuardo. Prisionera en efecto de un Anaxtárax hereje, la libertaria Amadis finalmente de su infierno. Se asocia Niquea con el nombre del famoso Concilio de Nicca, en que se definió la ortodoxia católica, mientras Anaxtárax significa el rey de la confusión. Cotarelo califica la teoría de “más ingeniosa que verosimil” (p. 122). Por cierto, tal enlace matrimonial era tema de controversia tanto en Inglaterra como en España, pero parece poco probable que la familia real en Madrid se prestara a criticar en público lo que seguía siendo la política oficial tanto del régimen de Lerma como de Olivares, sobre todo teniendo en cuenta que María hacía el papel de Niquea.

51. Véase Shergold, pp. 272-73.

52. *El Vellocino de Oro*, en Lope de Vega, *Parte decinueve y la mejor parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1625), fols 216v-235.

53. *Ibidem*, f. 216v.

*Otro segundo teatro  
miro, si no del primero  
competencia, ya de todos  
admirable menosprecio.*<sup>54</sup>

Pero si la empresa tuvo su lado hurafío, no carecieron las palabras de hiperbólica extravagancia. La Loa, que inicia la Fama montada en el caballo Pegaso, da el tono. Resulta tan decoroso el lenguaje, tan alambicado el estilo, que el poeta bien podría haber sido un segundo Villamediana, y en su esfuerzo por introducir referencias a fábulas mitológicas y a personajes de la Antigüedad, Lope peca de libresco y pretencioso.

Tanto en esta obra como en *La gloria* se nota un idéntico deseo de presentar a los monarcas españoles en una perspectiva que une el mundo clásico con el actual. La Fama naturalmente había conocido a Alejandro el Magno pero su larga experiencia de la vida humana le permite declarar la superioridad del joven Felipe:

*viendo con tanto valor  
vn Alexandro mayor,  
pues dos mundos le obedecen.*<sup>55</sup>

El mito del Vellocino ofrecería igualmente la ocasión de parear lo antiguo y lo moderno, dando siempre la palma a la dinastía de los Habsburgos. Entretanto, en la Loa "La Envidia noble" y la Poesía llegan para expresar su admiración de este jardín tan bello, y de sus reales dueños. La misma presencia de los reyes -deidades aquí como antes en la Isla- ha conseguido que este jardín se transforme en *cielo*, y cuando suena la música que termina la Loa, las letras del villancico intensifican más todavía la apotheosis real:

*Ya son mundo las almas  
de gloria llenas  
que Isabel y Felipe  
reynan en ellas.*<sup>56</sup>

No estaba mal el concepto, pero en realidad abunda *ad nauseam* la adulación servil, gran parte de ella sin chispa. En contraste, la carga política tiene fuerza. Nótese que la visión que tiene Lope de Vega del Vellocino de Oro se complica con una serie de asociaciones tanto bíblicas como históricas. El carnero de oro de Colcos es al mismo tiempo aquel animal que sacrifica Abraham en un "holocausto santo"<sup>57</sup> después de haber demostrado que su deseo de obedecer a Dios se extendía hasta sacrificar a su propio hijo Isaac; y en época más moderna, el Vellocino se asocia con el Emperador Carlos Quinto como fundador (mejor dicho, segundo fundador) de la orden del Toisón de Oro.

54. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 35.

55. *El Vellocino*, f. 217v.

56. *Ibidem*, f. 219v.

57. *Ibidem*, f. 221v.

Es verdad que la comedia empieza en el Ponto, y que se va desarrollando poco a poco la leyenda del carnero de oro, pero Lope evidentemente ha querido dar preeminencia a la parte aparatosa e ideológica, así que pronto, al son de trompetas y cajas, todo acompañado de tiros de arcabuz y fuegos artificiales, se abre el impresionante templo del dios Marte. Dentro, en sendas columnas, se revelan los retratos de los Nueve Pares (símbolo medieval del valor supremo) -Josué, David, Judas Macabeo, Héctor, Julio César, Carlomagno, Arturo y Bernardo del Carpio. A todos estos el poeta esboza, e introduce al gran público. Y en décimo lugar, se revela a Carlos Quinto mismo, a caballo "entre diversas ramas y despojos".<sup>58</sup> En la iconografía de la corte de Felipe IV, el Emperador haría un papel importante como precursor dinástico y modelo de acción.<sup>59</sup> Además Marte simboliza la postura política de España en un momento decisivo de su historia.

Marte en su parlamento coloca al joven Felipe en una perspectiva que se remonta a Josué y a otros guerreros de la Biblia. La fundación del Toisón de Oro ofrece al poeta la manera de enlazar todas estas figuras en una descendencia heroica que rige una mano divina. Marte así puede anunciar a uno de los dueños del carnero:

*El vellocino que oy me sacrificas,  
de tanto honor le haré, que ilustre el pecho  
de los Reyes de España.*<sup>60</sup>

Sin precisar, Lope da a entender al público cómo España está pasando de una era de paz a otra de guerra: pronto se reanudará en serio la lucha en Holanda y en Alemania contra los herejes protestantes. Se expresa la esperanza de ver nacer una Edad de Oro, pero por el momento el Toisón de Oro irá acompañado heráldicamente de criaturas violentas, el toro, el lince y el dragón. No obstante, el joven Felipe los ha de aniquilar con su lanza diamantina.

Marte interviene una vez más antes del final de la comedia, para dar a los sucesos un significado teleológico. Bendice la salida de Jasón en demanda del Vellocino de Oro:

*A ti solo se deue, a ti se guarda  
la empresa del dorado Vellocino,  
a ti por quien el mar humilde aguarda  
que rompa su soberuia lienço y pino.*<sup>61</sup>

58. *Ibidem*, f. 221v.

59. Véase por ejemplo, Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (New Haven & London, Yale University Press, 1980), pp. 148-150. Uno de los principales asociados de Olivares, Juan Antonio de Vera y Figueroa, publica en Madrid en 1622 su *Epítome de la Vida i Hechos del invicto Emperador Carlos V*.

60. *El Vellocino*, f. 222v.

61. *Ibidem*, f. 233.

Como veremos al explorar el uso que hace Lope de los signos astrológicos, Marte prevé que la *demanda* del Vellocino es parte del plan divino el cual más tarde ha de llevar a cabo la dinastía de los Austria -así que en Jasón vemos figurado en cierto sentido a Felipe IV, Rey de España. De este modo, el mesianismo providencialista de Lope de Vega se pone al servicio de la Monarquía Católica.

Se acusa un gran contraste entre el tono ligero, casi frívolo, que marca el desarrollo en la comedia de la historia de Jasón, y el tratamiento serio que recibe el mensaje propagandístico. Lope invoca sus considerables conocimientos astrológicos para subrayar el significado de este cumpleaños real, aunque es probable que el público quedara en gran parte ofuscado por una erudición tan arcana.

Como se sabe, se decretó que el Vellocino de Oro fuera transformado en la constelación que lleva el nombre de Aries (el Carnero), que es el primer signo del zodíaco, coincidiendo el comienzo de la primavera con la entrada del Sol en la casa de Aries (del 21 de marzo hasta el 20 de abril). Marte, en uno de sus parlamentos, hace una referencia astrológica muy complicada (f.233v): los signos celestiales darán preferencia a Aries sobre Taurus (que se identifica aquí con el toro que protege el Vellocino), de modo que el Carnero precede y el Toro sigue (el 21 de abril). Pero aquí se habla de dos Vellocinos: se puede deducir que si el primero era de Jasón, el otro era de un Jasón segundo, siendo éste el que lleva el Toisón de Oro, es decir, Felipe IV. La entrada del Sol en esta casa corresponde también a la entrada del Rey Sol en Aranjuez. Felipe, como esto indica, entra en la prometedor primavera de un año nuevo, en un nuevo año de su propia vida, y en el comienzo de un reinado joven.

Marte en su primer parlamento había decretado que el Vellocino finalmente ilustrara con su insignia el pecho de los reyes de España. Sin embargo, tendría que transformarse primero en constelación. Lope, en otro ejercicio lírico-astrológico, invoca este proceso:

*entre las ricas  
piedras, que el fuego esmaltaràn deshecho:  
mira à que cielo su valor aplicas,  
despues de estar de treinta estrellas hecho  
quando le bañe el Sol en su alta esfera  
al passo de la verde Primavera.<sup>62</sup>*

Marte ve el momento en que las estrellas de la constelación de Aries, que se hacen visibles a la hora de la puesta del sol, habrán pasado -como si fueran piedras preciosas- a ser adorno de los Reyes de España, o más bien de uno de ellos, Felipe IV. Este cielo real (que es el pecho del Rey) concederá a Aries este honor cuando el Rey Sol entra en su Casa al comienzo de la primavera, es decir, cuando lleva la insignia del Toisón de Oro. ¿Por qué treinta estrellas? Éstas no corresponden al número tradicional -en efecto, cambiante- de

62. *Ibidem*, f. 222v. Quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Chris Eade, del Centro para las Investigaciones Humanísticas en la Australian National University, Canberra, por su valiosa ayuda en la interpretación de las alusiones astrológicas.

estrellas en la constelación, pero sí corresponden al número, menos uno (que sería el Rey), de los miembros de la Orden, que son treinta y uno.

En otra escena Jasón, consciente ahora del último destino del Vellochino, dice que lo valora más:

*Que estimo después que sè  
que has de coronar los cuellos  
de los Monarcas de España,  
quando estè mayor su imperio.  
Y entre ellos el gran Felipe  
Quarto en nombre, aunqu[e] primero  
en soberano valor,  
y en diuino entendimiento.<sup>63</sup>*

Expresa entonces el deseo de vivir en aquellos felices tiempos, para ver en el pecho del Rey "la flor de Lis de Borbon".

Un suceso imprevisto ha sido la razón principal por la que la posteridad ha guardado algún recuerdo de la Fiesta de Aranjuez. Durante la representación de *El vellochino de Oro* el teatro se incendió, y según la leyenda que se formó posteriormente, el Conde de Villamediana sacó en brazos a la Reina, confirmando en la opinión pública la sospecha de que eran amantes. Por cierto, el Conde solía llevar en su sombrero, como blasón, ciertas monedas de oro, acompañadas de la divisa: "Son mis amores". Es decir: "Son mis amores reales". El pueblo, parece, interpretó el blasón como una declaración de amor a la Reina. Tales sospechas se confirmaron cuando Villamediana, algún tiempo después, sucumbió al puñal de un asesino.<sup>64</sup> En realidad, era más probable que muriera como víctima de su homosexualidad, o de la violencia endémica en aquel entonces en la villa y corte. Sin embargo, es irónico que en la memoria de una nación una noche que tan espléndidamente celebraba la juventud y su primavera haya quedado vinculada a la muerte y a la violencia.

La Fiesta impresionó hondamente a quienes la presenciaron. Espero haber demostrado que este espectáculo, como sus compañeros -e incluso, como ciertas comedias que se representaban en los corrales, y sobre todo en el Salón Dorado del palacio-formaban parte del diálogo que sostenía la corte consigo misma, y con el pueblo. Sus usos eran variados. Podían servir de instrumento para asentar la unión entre la corona y sus súbditos; o podían funcionar como medio muy eficaz para iniciar, o fortalecer, un viraje político, o una campaña propagandística. Pero más que nada, causaban impresión la inmensa riqueza de la Corona Real, y la magnificencia y ostentación que exigía en todas partes el ejercicio del poder. De vez en cuando un derroche extravagante podía justificarse como arma de la *Realpolitik*.

63. *Ibidem*, f. 233v-34.

64. Véanse por ejemplo Emilio Cotarelo, *loc. cit.*, y Martin Hume, *The Court of Philip IV: Spain in Decadence* (London, 1907), pp. 57-58. Gregorio Marañón en su *El Conde-Duque de Olivares: La pasión de mandar*, ed. corregida y completada (Madrid, 1945), p. 196, anota: "Seguramente son falsos los devaneos de la Reina y el poeta Villamediana". Mendoza en su *Relación en verso* da a entender que fue el Rey quien salvó "en sus bizarros brazos" (I, 40) a la joven Reina.