

Crítica Hispánica



1990

DUQUESNE UNIVERSITY

VOL. XII

NOS. 1-2

UNA FIESTA BARROCA: LOPE DE VEGA Y LAS *RELACIONES DE FIESTAS*

JORDI PIQUE ANGORDANS
Universidad de Valencia

En numerosos estudios se ha subrayado la importancia de las *Relaciones de Fiestas* como testimonio socio-cultural de una época, testimonio asimismo, del protagonismo colectivo que en ellas se respira. Sin embargo, ello ha hecho que, como advierte F. López Estrada,¹ no se prestara la debida atención a otros aspectos no menos importantes, fundamentalmente el literario. En el presente estudio quiero analizar una de estas *Relaciones* y, a través de ella, entrar en la complejidad de un espectáculo barroco: una fiesta cortesana de San Juan, de 1631, cuya culminación se concreta en una curiosa, que recientemente ha empezado a despertar el interés de la crítica. Por una parte, incidiré en Lope de Vega como autor de *Relaciones de Fiestas*, quien con su maestría las eleva a la categoría de obra literaria. Si bien la *Relación* se entiende básicamente como una obra laudatoria, su objetivo puede ser paralelo al espectáculo teatral de la época, al de la fiesta barroca en general, en el sentido que la fiesta "propiciaba una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores";² se puede decir que la fiesta y, como su colofón, la *Relación de la Fiesta* sirven un objetivo común, objetivo que comparten con la literatura en general: la distracción del pueblo con una orientación política. Se han convertido, en definitiva, en el vehículo para atenuar el desastre que se vive para embellecer, sirviendo unos supuestos del poder establecido, una sociedad en decadencia.

1. El contacto de Lope de Vega con el poder se inicia hacia 1590 cuando entra al servicio del Duque de Alba como secretario y, posteriormente, del Marqués de Sarriá, futuro Conde de Lemos. Por último, en 1605, entabla amistad con el Duque de Sessa, con quien estará relacionado hasta su muerte, si bien van a ser éstas unas relaciones marcadas por el conflicto. Pese a sus

constantes súplicas al Duque de Sessa —como testimonian sus cartas y atestiguan sus biógrafos—, parece ser que vivió sus últimos años en la más absoluta pobreza. Sorprenden, no obstante, las lisonjas, adulaciones e incluso expresiones de servilismo y bajeza que Lope de Vega prodiga en sus cartas al Duque de Sessa, su “protector”.³ Sus esfuerzos por lograr la protección y apoyo financiero de algún personaje importante de la Corte fueron constantes.

Pese a todo ello, jamás —que se sepa— fue distinguido por ninguno de los tres monarcas que Lope conoció, lo cual, en cierto modo, será como una obsesión a lo largo de su vida. Sin embargo, a menudo goza de la oportunidad de acompañar —en calidad de secretario, cronista o lo que fuere— a los grandes de la Corte en sus viajes,⁴ o de organizar fiestas, como las de San Isidro en 1620. En estas fiestas, además, nombran fiscal de la justa poética a Lope de Vega, quien participará con el pseudónimo de “El Maestro Burguillos”, así como su hijo, Lope “el mozo.”

Convencido de que gozaba de la suficiente confianza y estima por parte de la Corte, Lope de Vega decide solicitar el puesto de Cronista Real, que había quedado vacante desde el 10 de abril de 1620 por la muerte de Pedro de Valencia, su titular. En repetidas ocasiones había manifestado sus deseos de ocupar este importante puesto (cf., por ejemplo, el prólogo a la *Parte XIII* de sus comedias, publicada en 1620). Quizá como compensación por haber sido ignorada esta petición, en 1622 le piden que organice las fiestas de San Isidro y que componga dos comedias sobre el santo patrón de Madrid. Los pormenores de la celebración, las dos comedias, las compañías que las pusieron en escena, así como las loas que las precedieron y los poemas presentados a concurso, quedaron recogidas en la *Relación de las Fiestas del bienaventurado San Isidro* (Madrid, 1622), de Lope de Vega. No obstante, aparte de los comentarios iniciales que más abajo aduciremos, su autor destaca, entre otras cosas, el lujo en el vestir entre los asistentes a la gran fiesta, hasta el punto que suplió —dice Lope— “la falta de las acciones”,⁵ comentario con el que se adelantaba a la posible crítica que pudieran provocar sus comedias.

A pesar de la poca fortuna en conseguir el favor de la Corte, la popularidad de Lope de Vega ha ido progresivamente en aumento durante las tres primeras décadas del siglo XVII; se trata, sin embargo, de una popularidad que no es exclusivamente cortesana. Su éxito radicaba en que su arte era del agrado de todos, no por la cantidad —decía el propio dramaturgo— sino por la proporción.⁶ Su público era —no debemos olvidarlo— más pueblo que Corte, y esto, sobre todo, le interesaba a la clase gobernante y concretamente al Conde-Duque de Olivares.

2. En los primeros meses de 1631, el Conde-Duque de Olivares prepara

una gran fiesta para honrar al rey; sabía de sus gustos y quería impresionarle. Necesitaba, además, de un éxito rotundo en un momento en que las cosas no andaban como él hubiera deseado y el desaliento empezaba a hacer mella en él.⁷ Para ello el Conde-Duque acudió a un autor de reconocido prestigio que compusiera una comedia que sería el colofón adecuado para el espectáculo que estaba preparando: el autor no fue otro que Lope de Vega y la comedia, *La noche de San Juan*. Así se gestó esta obra de teatro, que fue escrita para una fiesta cortesana de 1631 en los jardines del Duque de Maqueda, del Conde de Monterrey y de Don Luis Méndez de Carrión, cercanos al Prado.

Los datos para el estudio de esta fiesta nos vienen proporcionados por la “Relación” anónima de la misma, recogida y comentada por Casiano Pellicer en su *Tratado histórico*. En ella nos describe el autor anónimo los pormenores de la fiesta y, al propio tiempo, qué lugar ocupó la obra teatral propiamente dicha en un espectáculo del siglo XVII.

Las *Relaciones* testimonian y perpetúan un aspecto festivo-teatral que se entronca en la tradición cortesana anterior. Han variado mucho las formas e incluso su intención, pero, como ha señalado Joan Oleza,⁸ los elementos de la teatralidad cortesana anterior —temas, recursos escénicos, mecanismos escenográficos, etc.— “se transplantarán íntegros a la nueva comedia barroca”. Las *Relaciones* nos descubren, en efecto, unos elementos que van configurando la “nueva” fiesta palaciega que ha pasado a ser un espectáculo teatral total en su sentido más estricto, donde en cada uno de sus elementos se puede reconocer una intención dramática concreta. Uno de estos elementos festivo-dramáticos, esencial en la fiesta barroca, es precisamente la riqueza y lujo del vestido, tanto de actores como de espectadores, con lo que se resalta el elemento de exhibición. Los autores de las *Crónicas* medievales y los poetas del *Romancero* nos presentaban a damas y caballeros compitiendo en elegancia: describían el atavío de los participantes en los torneos y de las damas que les contemplaban desde lo alto de los torreones del castillo. Este lujo y su exhibición, con su nueva dimensión dramática, es ahora consustancial con la fiesta y fundamental para conformar la visión idealizante de la fiesta como unidad teatral: por un lado, la perspectiva escenográfica, detallada en la “Relación”; por otro, la trama argumental, que en el San Juan de 1631 se complementa con la fiesta misma y, en tercer lugar, la sociedad lujosa y exhibicionista, representada por sus Majestades y nobleza. En este conjunto de elementos que configuran la fiesta, el lujo es, evidentemente, fundamental: como ha dicho Josep Lluís Sirera, “la exhibición —por parte no sólo de actores sino también, y muy especialmente, por los espectadores— es tan importante, casi, como la misma fiesta, ya que así es como se consolida como “expresión de la cultura hegemónica”.⁹

3. En la "Relación" anónima citada, su autor subraya, en primer lugar, que se ha dispuesto una fiesta "no prevenida con ostentación sino con gusto".¹⁰ Si nos atenemos a la mayoría de las *Relaciones* que nos han llegado,¹¹ en ellas hay que destacar, por lo general, la ostentación y alabanza, más que el gusto, aunque su autor asegure lo contrario. Ante todo hablan de la singularidad de la fiesta, a la que califica de excepcional por su brillantez y lujo, y describe en el sentido de que "nadie vio nunca cosa igual", "que jamás tuvo par", etc., además de incluir los típicos y consabidos elogios a la ciudad y a sus autoridades. La "Relación de la Fiesta" que nos ocupa, aunque no está exenta de ciertos epítetos recargados y expresiones grandilocuentes —el elemento laudatorio en general es consustancial con este tipo de literatura—, su autor anónimo hace hincapié principalmente en el dominio del "gusto" sobre la "ostentación", pero aquí no sólo lo dice, sino que en cierto modo se cumple. Este detalle, que se mantiene a lo largo de la "Relación", unido a diversas concreciones descriptivas referentes al escenario, se me antoja terreno muy propicio para una investigación más profunda sobre su autoría. Sin ánimo de querer inducir al lector a una conclusión apresurada, quizás errónea, es interesante recordar unos comentarios de Lope de Vega en la citada *Relación de las Fiestas de San Isidro* de 1622 y, sobre todo, los versos del indiano Don Juan —que más adelante aduciremos—, en su largo discurso del primer acto de *La noche de San Juan*, donde describe precisamente lo que está ocurriendo en aquel momento y en aquellos jardines.

Según Lope de Vega, toda *Relación* debe ajustarse a ciertas reglas, pues "aquello que no se remite a leyes precisas carece de arte" (Lope, *Relación*) añade que las *Relaciones* no deben ser un simple cotejo, un recuento de actividades festivas; deben ser algo más que "un cuerpo simple", pues a muchas de estas obras parece que les "falta el alma":

Finalmente de cualquier suerte que se entienda, ó remita la Etimología de relaciones a referir cosas que fueron hechas, ó sucedidas para su duración, ó su noticia, le conuienen las tres partes, de que las adorna Marco Tulio, breues, claras y prouables.

(Lope, *Relación*)

Con la autoridad de Cicerón, Lope de Vega ofrece una preceptiva clara y concisa de lo que debe ser una *Relación de Fiestas*, como quien dice, unas "leyes precisas" a que atenerse. Las *Relaciones* no deben reducirse a simples "Ephemerides, ó Diarios", ha dicho Lope de Vega: deben ser dotadas de algo más profundo y ser convertidas, en definitiva, en "arte". Las características

de proporción y gusto, a que antes he aludido, se ajustan a la idea de *Relación* según Lope de Vega. La ponderación y verosimilitud que debe contener toda *Relación* se pone de manifiesto al recorrer las páginas, tanto de la *Relación de las Fiestas*, del propio Lope de Vega, como la anónima "Relación de la Fiesta" de 1631, pero no por todo ello menos representativa de una típica fiesta barroca.

4. La fastuosidad y lujo es una de las características de la escena barroca española y principalmente de la calderoniana. Sin embargo, al hablar de la escena lopesca, surgen algunas preguntas cuyas respuestas cuanto menos deben ser matizadas. Evidentemente, el estilo barroco no es unilineal y afecta diversamente a los dramaturgos de la época. En términos generales, se puede decir que el dramaturgo barroco juega con el binomio ficción-realidad mediante la sabia utilización de las tres artes visuales que constituyen el ideal estético del Barroco: acude a la pintura para el decorado; al sentido arquitectónico para los efectos deseados de perspectiva, mediante telones, bastidores y embocadura; y a la escultura mediante los actores, a los que ha dotado con un valor decididamente dramático: el de figuras en movimiento.¹² Estos valores, en mayor o menor grado, aparecen cuidadosamente delineados en la "Relación" anónima citada. En ella se acentúa, no sólo el escenario y su decoración, sino también la distribución de todo el espacio destinado a la fiesta —en este caso, espacio escénico en toda su extensión—, de tal manera que nada estorbe para la buena visión de los espectadores:

Y enfrente del sitio de los Reyes se fabricó el Teatro de los Representantes coronado de muchas luces en faroles cristalinos, y de varias flores y yerbas, que no solo hacían hermosura, sino admiración en el modo con que estaba dispuesto. Y á los lados de este Tablado con distancia proporcionada se fabricaron otros dos, que en el mas vecino asistieron las Señoras, y en el otro las criadas, trazados con tal arte, que de ambos se gozaba todo sin embarazar nada. (RA, pp. 170-71)

La descripción de Lope de Vega no está muy distante de estas palabras del cronista anónimo cuando dice:

Del Conde de Monterrey
el jardín, por los extremos
que tiene al prado ventanas,
dispuso el Marqués de Crescencio,
por orden del Conde Duque,
desta suerte; un teatro en medio

con más de trescientas luces,
que han de competir ardiendo
entre faroles de vidrio
con duplicados reflejos
a veinte y cuatro blandones,
y, juntas ellas, con ellos,
a cuantas luces se asomen
a las ventanas del cielo.¹³

Estos valores visuales, el fasto y la riqueza, los hermosos contrastes artificialmente realizados con luminarias —los “faroles cristalinos” de la “Relación” anónima, o los “faroles de vidrio” de *La noche de San Juan*—, tienen un objetivo muy concreto: provocar la admiración de los asistentes, al propio tiempo que crear el ambiente propicio conducente a la distracción apuntada al principio de estas páginas, distracción que indudablemente perseguía la clase dominante. La fiesta, que ya no responde a unos planteamientos determinados de las clases populares, ha pasado a ser monopolizada por la clase dominante, mediante la cual introduce su propia ideología. Es así como la fiesta cortesana, cuyos contenidos se ajustan a la cultura oficial que se intenta imponer, se convierte en pretexto para la institucionalización del desequilibrio de clases, a través de la cual se pretende la tan deseada, aunque ficticia, paz social.¹⁴

La fiesta barroca, en su configuración político-social, propicia, por un lado, una distracción para el pueblo, pero una distracción ideológicamente rígida, controlado. El pueblo ha visto como sus fiestas han sido paulatinamente desguazadas de sus elementos constitutivos en beneficio de las oficiales y, a la vez, en detrimento de la propia cultura popular.¹⁵ La fiesta oficial, pues, sirve de disimulo para la crisis económico-social que se vive y se convierte en elemento de camuflaje de una sociedad en decadencia. Proporciona, además, un importante alivio para la clase dominante —aspecto en el que se incide claramente en la “Relación” anónima— para las obligaciones y presiones que concurren en la función misma de gobierno. Queda así acentuada la estructura social de clases, unas sobre otras, y la ideología que se intenta imponer viene expresada con los diversos contenidos y actuaciones festivas. La necesidad de mantener al pueblo distraído y despreocupado parece ser consigna imperante en la época barroca; para ello, nada más práctico que procurar que el súbdito se despreocupe, que no sepa demasiado, que diga que sí a todo. Ya lo insinuaba Quevedo: “En la ignorancia del pueblo está seguro el dominio de los príncipes; el estudio que los advierte los amotina”.¹⁶

En esta superestructura ideológica, impuesta gradualmente sobre la

cultura popular, hay que incidir en la supervivencia de elementos medievales en la fiesta, pero sobre todo en sus puntos diferenciadores. Según Mijail Bajtin, la fiesta popular medieval “tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes”, mientras que “el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. “Tenía por finalidad la consagración de la desigualdad”.¹⁷ En la época medieval coexisten las fiestas populares, civiles y religiosas. Con el correr de los tiempos, no sólo se produce un cambio radical en cuanto a lugar de representación —se pasa del marco físico de las calles de la ciudad e incluso de las iglesias, a los espacios cerrados controlados por la clase dominante—, sino también en su ideología, enfrentándose el sentido lúdico de la fiesta popular con la nueva ideología dominante, fuertemente coaccionada por las corrientes contrarreformistas.¹⁸

La jerarquización de la sociedad, puesta de manifiesto en la Edad Media con el uso del espacio escénico, se acentúa en la época barroca. Aparte del trasvase del lugar de la representación —un espacio vivido, habitual y conocido—, se experimenta asimismo un cambio en el auditorio; si antes lo constituía mayormente el pueblo, ahora se ha visto sustituido por la clase noble, con lo cual se subraya el dominio de unos sobre otros. En el San Juan de 1631, que se celebró en unos jardines de la nobleza, el espacio escénico no queda relegado exclusivamente al escenario, con lo que se logra una total fusión entre realidad y ficción. Sólo la clase noble ha sido invitada a la fiesta: aparte de las criadas que acompañaban a sus damas —aunque sentadas en un “tablado” asignado a su clase (RA, p. 171)—, los pocos miembros del pueblo llano que pudieron presenciar el espectáculo se tuvieron que esconder en los jardines para no ser descubiertos. Evidentemente, la desigualdad de que nos habla Bajtin queda perpetuada en la fiesta barroca, mientras que la fiesta popular se ve relegada paulatinamente a un segundo plano en beneficio de la cortesana.

La pormenorización que hace el autor anónimo de la fastuosidad del escenario donde una comedia de Lope de Vega va a ser representada, no puede menos que producirnos algún desconcierto, y aún más cuando es el propio dramaturgo quien lo describe en la comedia. ¿Hasta qué punto estaría dispuesto nuestro dramaturgo a someterse a los gustos y veleidades de la nobleza? Después de todo, con frecuencia había manifestado su descontento (por ejemplo, en el “Prólogo dialogístico” a la *Parte XVI* de sus comedias) con la creciente invasión del gran aparato y carpintería en el escenario. Su comedia, que ha sido escrita para la ocasión y que probablemente ésta será su única representación, va a cerrar la fiesta. Lope de Vega sabía perfectamente a qué se exponía al aceptar el encargo, sin embargo accede, muy a pesar de sus

reiteradas reticencias, y se somete a toda la parafernalia que implica una fiesta barroca como ésta.¹⁹ En circunstancias distintas quizá hubiera preferido un escenario mucho más austero, pero no es éste el caso. En realidad, *La noche de San Juan* es parte esencial de una fiesta, para la que ha sido escrita, en la que el autor quiere plasmar el bullicio y magia de una noche solsticial de San Juan, en el Madrid del siglo XVII. Esta comedia, que ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica hispana, se puede apreciar y entender mucho mejor en el marco y contexto de la fiesta para la que fue escrita, de la que no debemos aislarla, de la misma manera que la fiesta pierde todo su encanto si de ella le quitamos la comedia. En esta comedia el autor no sólo no disimula su agrado por el escenario preparado para la ocasión, sino que se recrea en su descripción. Del estudio de esta comedia en particular y de la fiesta en general, se desprende que una es inseparable de la otra, de tal modo que ambas contribuyen a potenciar, tanto la "teatralización de la vida" como la "teatralización del teatro". Es simple y llanamente la teatralización constante que Duvignaud, al hablar de los componentes específicos de todo espectáculo —música, danza, juego de escena, luces, etc.—, ha calificado de "efforts pour inventer une formule de spectacle total".²⁰

5. La fiesta ha sido preparada con todo esmero por el Conde-Duque de Olivares, según queda patente en la "Relación". A algunas personas de su confianza les encomendó diversas tareas: al Duque de Medina de las Torres, que cuidara de la música y que las comedias "estuviesen prevenidas con puntualidad" (RA, p. 172); a D. Luis de Haro, "que ordenase á los músicos los tiempos á que había de cantar, para que en ninguno faltasen las voces" (RA, p. 173); al Marqués de Leganés, que cuidara de la gastronomía. Aquella misma tarde, víspera de la fiesta, antes de que llegaran los reyes y demás invitados, la Condesa de Olivares fue a comer al jardín donde se iba a celebrar la fiesta con el objeto de "ver si estaba todo tan bien dispuesto, como el Conde lo había prevenido, y para ajustallo de suerte, que ni á la comodidad, ni á la grandeza faltase nada de lo imaginado" (RA, pp. 173-74).

Según la "Relación" anónima, la fiesta de San Juan de 1631 se puso en marcha cerca de las nueve de la noche con la llegada de los reyes, y "al punto empezó el coro de los instrumentos en la suavidad apacible de flautas y bajoncillos" (RA, p. 175). Los invitados fueron llegando a continuación, después de haberse dado un paseo con sus lujosos coches por el Prado. Las damas lucen para la ocasión sus más ricos y hermosos vestidos, y los caballeros —"ya los toros pasados", dice Lope de Vega (*Noche*, p. 21)—, confían en la "conjunción magna" de las estrellas para que éste sea —parafraseando el *Refranero*— el "mejor San Juan" (*Noche*, p. 26) que jamás hayan vivido.

El autor anónimo nos ofrece a continuación los detalles de las obras de

teatro que se iban a representar: por una parte, la de Lope de Vega ya citada y, por otra, una segunda comedia, compuesta por dos eminentes dramaturgos de la época:

[...] para primera prevención de la fiesta, que había de constar entre otros aparatos de dos comedias nuevas que aun no estaban escritas, ni imaginadas, ordenó S. E. á Lope de Vega que escribiese la una, que lo hizo en tres días; y á Don Francisco de Quevedo, y á Don Antonio de Mendoza la otra, que la acabaron en solo uno, entregándolas para que las estudiasen á las dos Compañías de Avendaño, y Vallejo, las mejores que hoy representan. (RA, p. 168)

Esta segunda comedia, titulada *Quien más miente, medra más*, fue representada en la primera parte de la fiesta; atribuida conjuntamente a Francisco de Quevedo y a Antonio Hurtado de Mendoza, y fue puesta en escena por la compañía de Manuel Vallejo. De esta comedia, que no nos ha llegado, poco se sabe, aparte de lo que dice el autor anónimo de la "Relación de la Fiesta", en relación a los "sazonados chistes" de Quevedo (RA, p. 177) que la adornan, y de unos versos de Lope de Vega en *La noche de San Juan*:

Aquí, el primero en la dicha
representará Vallejo
una comedia, en que ha escrito
Don Francisco de Quevedo
los dos actos, que serán
el primero y el tercero,
porque el segundo, que abraza
los dos, dicen que ha compuesto
don Antonio de Mendoza. (*Noche*, pp. 28-29)

En estos versos, el dramaturgo, aunque no nos da el título de la obra, nos informa, por una parte, de quién escribió cada uno de los actos y, por otra, no deja pasar la ocasión para hacer su propio comentario —entre jocoso e irónico— sobre sus dos colegas literarios:

Pintarte estos dos ingenios
era atrevimiento en mí
y no fuera gloria en ellos;
porque son tan conocidos,
que sólo decirte puedo

que, por partir el laurel,
dividieron el imperio. (*Noche*, p. 29)

La composición del auditorio es otro aspecto importante de la fiesta y del que también se ocupa la "Relación" anónima: allí estaban sus Majestades, ministros y esposas, es decir, la nobleza en general y sus damas, incluidas "algunas grandes Señoras que embozadas se habían de admitir á la fiesta" (RA, p. 169), así como numerosas criadas acompañando a sus señoras. Sin embargo, en otro lugar de los jardines, también da cuenta el autor anónimo de seis coros de música en unos "tablados grandes" que habían sido levantados por el lado del Prado, capaces de dar cabida, además, "á todos los señores y caballeros que quisiesen ocupallos" (RA, p. 172)

Nuestro dramaturgo también tiene algo que decir con respecto a la composición del auditorio; con relación a la primera parte de la fiesta, escribe:

Veránla sus Majestades
dentro de un verde aposento
que forman arcos de flores;
porque fué discreto acuerdo
que todo fuese jardín
adonde todo era cielo.
De cortinas carmesíes
los arcos se cubren dentro;
que para tales retratos
estrellas quisieron serlo.
Tendrán su lugar los Condes
y las damas, previniendo
añadir cuadro al jardín
con diferente pretexto. (*Noche*, p. 29)

Para las damas "embozadas", a que se refería el autor anónimo de la "Relación", Lope de Vega tiene, asimismo, previsto un lugar:

Hay para damas tapadas
dos teatros, al de en medio
casi iguales, en que habrá
disfraces de pensamientos.
Por lo alto, como almenas,
del jardín en cinco puestos
previenen músicos voces,

eco el aire, amor, silencio,
porque parezcan en alto,
de verdes olmos cubiertos,
ruiseñores al aurora
que alternan voces y versos. (*Noche*, p. 30)

Como complemento a tanta nobleza, también se cita al pueblo llano que, aunque fuese a hurtadillas, al parecer también deseaba participar en la fiesta, como se descubre al día siguiente: tanta debió haber sido la expectación despertada en la ciudad por el acontecimiento —dice el autor anónimo—, que "al amanecer se descubrió en el jardín tanta gente escondida, que hizo admiración su quietud y su paciencia" (RA, p. 190). Además, al estar estos jardines tan cerca del Prado, poblado en aquellas horas de la noche de todo tipo de gente "licenciosa y atrevida" como tiene Madrid —dice el cronista, con una nueva pincelada de adulación hacia el poder—, causa extrañeza que estuviera "tan quieto y tan respectivo el pueblo, que se mostro bien la reverencia con que se mira lo real y lo soberano, y quan de parte estaban todos de la fiesta y del dueño" (RA, p. 190).

En otro paréntesis descriptivo, el autor anónimo se sorprende ante el hecho de que el propio Conde-Duque de Olivares tomara la inusitada decisión de darse unas horas de asueto y asistiera personalmente a la fiesta, a pesar de "la increíble y constante asistencia de los negocios á que por el servicio de su Magestad se ha entregado" (RA, p. 177). Siguiendo en su línea de lisonja hacia el Conde-Duque, el autor anónimo quiere dejar constancia de la extrañeza que produjo su presencia, pues "pareció no solo novedad sino espanto que el Conde asistiese en fiestas, y esta sola por ser para los Reyes la llamo suya" (RA, p. 177). El afán de disimulo, a que antes me he referido, adquiere una nueva dimensión aquí, tanto más cuanto que en carta dirigida a la Infanta Isabel Clara Eugenia, fechada el 16 de junio del mismo 1631, el Conde-Duque se manifiesta de muy distinta manera a la que se pretende con las palabras anteriores:

De mí confieso a V. A. que de ninguna manera estoy para servir y que deseo más la muerte que servir un día más, del todo me faltan las fuerzas de pasar adelante, por lo cual con toda humildad suplico a V. A. se sirva hacerme merced y favor de alcanzarme una buena licencia de S. M. y que todas las mercedes que tengo se den a quien entrare y a mí su orden, porque Señora, yo he servido con mucho amor y poco interés y he perdido la vida y salud asido al remo, y conozco que no acierto ni he

de acertar jamás aunque hiciese milagros, y estoy ya con esta desconfianza tal, que no puedo más.²¹

Inexplicablemente, cinco días después aparece en público, como si nada, para celebrar la fiesta de San Juan. Según Marañón,²² estas palabras, más que tristeza, rezuman desesperación y, en consecuencia, opina que no hay motivo para dudar de su sinceridad.

La primera parte de la fiesta, entre músicas, comedia de Quevedo y Mendoza, bailes, además de unas coplas recitadas por María de Riquelme, primera actriz de la compañía de Manuel Vallejo, duró más de dos horas y media. A continuación, sus Majestades pasaron al jardín contiguo del Duque de Maqueda, donde pudieron admirar las "enramadas" que allí se habían dispuesto, ricamente adornadas y "compuestas de muchas flores y luces" (RA, p. 178). En estas "enramadas", muy propias de la Sanjuanada popular, se había colocado todo lo necesario para que, después de la acostumbrada "colación", pudieran sus Majestades y séquito disfrazarse para presenciar la comedia de Lope de Vega. Es evidente que se quiere hacer una clara distinción entre las dos comedias: por un lado, al público se le hace partícipe de la ficción que se va a presentar en esta segunda parte y, por otra, se imbrica íntimamente la comedia en la fiesta, de tal modo que se constituye en su colofón y, sobre todo, en parte de la misma. Además, con la participación de los espectadores (de ahí el disfraz), se acentúa el juego realidad-ficción que se persigue en el espectáculo. Así describe el momento el autor anónimo:

Acabada la colación, y entrando con el ayroso y decente disfraz que tomaron, salieron sus Magestades y Altezas, y las Damas á la segunda comedia: y el Rey nuestro Señor, y la Reyna nuestra Señora de la mano, el Rey en balona de puntos sin aderezo, el herreruelo y el sombrero del color referido, y el troquel en la cinta, y la Reyna con el herreruelo, sombrero, y puntillo [...]. (RA, pp. 180-81)

El dramaturgo también hace un pequeño inciso para anunciar que, después de la acostumbrada "colación", la fiesta continuará en su segunda y más espectacular fase, con los disfraces descritos con todo detalle:

Hecha la primera comedia,
harán colación, y luego
a comodidad querrá
pedir licencia y consejo
la autoridad cansada,

y volverán a sus puestos
los Reyes y los Infantes,
con capas de color, ellos,
y la Reina, con valona,
quitándole al sol el cerco,
que es mejor que el de abanicos,
el de diamantes tan bellos
Las damas lo mismo harán; [...] Traerán valonas y tocas,
mantos de humo y sombreros;
que los humos, de ser soles,
aún allí querrán tenellos. (Noche, pp. 30-31)

Una vez sentados en sus localidades correspondientes, comienza la segunda parte de la fiesta, en la que se va a "representar" una comedia y a "vivir" *La noche de San Juan*. Esta comedia, que según el autor anónimo retrata "las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche [...] fue escrita con toda la gala, donaire y viveza que ha mostrado este maravilloso Ingenio en tantas como ha escrito, en que ninguno del mundo le ha igualado, y de quien los que agora florecen en este arte le han aprendido". (RA, p. 183)

6. Finalmente, el autor de la "Relación" especifica que esta comedia fue escrita en tres días por Lope de Vega —noticia que corrobora el propio Pellicer en su *Tratado histórico*²³—; además, a través del propio Lope de Vega sabemos lo que ha costado componerla y estudiarla, que la compañía de Cristóbal de Avendaño la ha puesto en escena, etc.:

Sentados, hará Avendaño
una comedia, que creo
es retrato desta noche,
en cuyo confuso lienzo
tomó Lope la invención,
y se ha estudiado y compuesto
todo junto en cinco días. (Noche, pp. 31-32)

Un aspecto muy notable de esta comedia —que ya resaltó George Ticknor²⁴ por su brillantez— es precisamente este episodio de Don Juan, en el que, con un ejemplo de teatro en el teatro, el dramaturgo ha introducido a sus espectadores, vía ficción, en un entorno festivo en el que ya están participando en realidad.

Con la comedia de Lope de Vega, que tan elogiosamente ha mencionado el autor anónimo de la "Relación", se llega a la auténtica apoteosis de la fiesta: un momento en el que, mediante la técnica del teatro en el teatro, se escenifica una fiesta dentro de la comedia y ésta, a su vez, queda enclavada en la fiesta como un auténtico clímax festivo-dramático. Aparte de sus valores técnico-dramáticos, es justo resaltar la importancia que tiene la comedia como parte esencial de la fiesta e inseparable de la misma —en lo cual coinciden tanto el dramaturgo como el autor anónimo de la "Relación"—. Para el hombre del Barroco, la representación teatral es un elemento inseparable de la fiesta y de toda manifestación lúdica cortesana; vive la fiesta teatral casi como una necesidad. Son simplemente —fiesta y teatro— una continuación de aquel afán del hombre medieval que planteaba sus relaciones socio-políticas en términos de ceremonia y espectáculo, afán transportado al Barroco, donde el espectáculo, con los aditamentos dramáticos apuntados, triunfa plenamente.

La "Relación de la Fiesta" de 1631, analizada detenidamente, nos conduce precisamente a este momento en el cual el teatro se inmiscuye en la fiesta cortesana, con la que se identifica plenamente y, como quien dice, es su apoteosis final.²⁵ Es más, Lope de Vega nos hace asistir a una fiesta, dentro de su propia comedia, que debe ser como un espejo donde el rey y su séquito se podrán mirar, donde se pueda mirar toda la nobleza asistente a la fiesta, según comenta Manuel Angel Conejero,²⁶ a propósito de una representación de *Hamlet*. Para el Profesor Conejero, "los actores que hacen *Hamlet* no son los que observan a los cómicos que harán *The Moustrap* dentro de *Hamlet*, sino al revés. Se invierte así la acción en un nuevo concepto de lo teatral."²⁷ Es decir, la representación importante y "seria", es la que se pondrá en escena ante el rey; la otra, es decir, *Hamlet*, no es más que un ensayo.²⁸ Vista así aquella representación festiva de 1631, se puede decir que el indiano describe precisamente lo que va a suceder en realidad; lo otro, la ficción de Lope, no es más que un ensayo. Todo lo que sucede en los jardines del Conde de Monterrey y alrededores, por tanto, es teatro. El juego realidad-ficción ha comenzado, o, simplemente, sigue el teatro.

8. La "Relación" anónima de la fiesta de San Juan de 1631 es, como quien dice, una crónica a la medida de Lope de Vega. Si no es el dramaturgo su autor —lo cual no descarto—, sí al menos se ajusta al modelo lopesco. En favor de su autoría, se podría aducir, sin duda y como acabo de señalar, el discurso de Don Juan al escenificar una representación dentro de la comedia, que es más que un simple paralelo coincidente. Sin embargo, puede que haya algo más detrás de las palabras de encomio hacia el Conde-Duque en la descripción del dramaturgo, así como en las expresiones aduladoras del autor de la "Relación". Como ha sugerido recientemente J. L. Giménez-Frontín,²⁹

¿estará Lope de Vega "pagando" favores recibidos del Conde-Duque? Según una carta encontrada en el archivo de los Medina-Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), fechada el 29 de julio de 1621, Andrés de Mendoza, confidente de la Corte, después de relatar una conspiración contra el rey y contra el Conde de Olivares, dice que a Lope de Vega se le asigna la cantidad de "300 ducados de renta".³⁰

Con esta afirmación, en la que se nos presenta un Lope de Vega distinto a como ha sido visto hasta la fecha, Giménez-Frontín infiere que sus intentos por conseguir una buena renta no fueron tan baldíos como se ha venido manteniendo. Por un lado, si a los 250 ducados de renta, que según sus biógrafos tenía asignados, le sumamos estos 300, estamos ante un hecho que "no acaba de casar con las circunstancias de extrema penuria que testimonian sus cartas al Duque de Sessa".³¹

No viene al caso desenmarañar aquí este dilema, ya que tampoco dispongo de los datos suficientes para ello, pero sí quiero destacar, por un lado, la curiosa coincidencia de que por aquella época Lope de Vega dedica varias de sus obras al Conde-Duque de Olivares y su familia, como es el caso de *El premio de la hermosura*, en 1621. Mientras que por otro, si bien puede que esté "pagando favores" al Conde-Duque, debo decir que un análisis detenido de *La noche de San Juan* nos revela una faceta crítica e irónica del viejo dramaturgo —faceta que en su día señaló Javier Herrero³² en *El perro del hortelano* (1613)—, un Lope que al parecer movido por sus vicisitudes con la nobleza en general, atisba una crítica fina hacia aquellos que, pudiendo apoyarle, lo han dejado en la estacada: pero un Lope que, en definitiva, no es más que un fiel reflejo del contradictorio mundo del Barroco. Aparte del Lope visto tradicionalmente como epítome de las exaltaciones absolutistas, entusiasta del honor estamental y de la gloria aristocrática, existe otro Lope, a menudo olvidado por la crítica, con una visión distinta de su entorno que podemos calificar de crítica e irónica. Evidentemente, mucho nos falta todavía por saber del genial "Fénix de los Ingenios".

NOTAS

1. F. López Estrada, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (El caso del *Quijote*)", *Bulletin Hispanique*, 84 (1982), 291 ss.
2. A. Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwán*, 5-6 (1979), 53.
3. Sobre el tema del escritor en la Edad de Oro y sus problemas económicos, véase

Guillermo de Torre, "Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 54 (1963), 250 ss.

4. En 1599, Lope de Vega se desplaza a Valencia con el Marqués de Sarriá para la boda de Felipe III con Isabel Clara Eugenia, de cuya solemnidad escribió el poema titulado *Las fiestas de Denia al Rey Católico Felipe III*. De nuevo en 1615, acompañó al Duque de Sessa a Burgos para las bodas reales del Príncipe de Asturias (posteriormente Felipe IV) con Isabel de Borbón, y de Ana, hija mayor de Felipe III, con Luis XIII de Francia.

5. Lope de Vega, *Relación de las Fiestas del bienaventurado San Isidro* (Madrid, 1622), sin paginación. Las citas que se dan en el texto proceden de esta edición y se indicarán como sigue: Lope, *Relación*.

6. Consigna dramática muy presente en la obra dramática de Lope de Vega. Con ella sale al paso de los que le acusan de una supuesta falta de unidad en sus obras: para Lope, todos los elementos de la comedia tienen su razón de ser y, por tanto, forman una unidad dentro de la multiplicidad; véase, por ejemplo, en *La Dorotea* (Acto V), leemos: "No se habla de la cantidad, sino de la proporción" (ed. E. S. Morby (Madrid: Castalia, 1980), p. 445; cf., asimismo, p. 239, recordando a León Hebreo).

7. Cf. G. Marañón, *El Conde-Duque de Olivares* (Madrid: Espasa-Calpe, 1958; 10 ed.), p. 79.

8. "Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III, 3 (1983), 147-48.

9. "El teatro en la corte de los Duques de Calabria", en *Teatros y prácticas escénicas*, I. *El Quinientos Valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), p. 270.

10. "Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631", en Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), 2a. parte, p. 167. Las citas se darán en el texto según esta edición, con las siglas RA ("Relación anónima") y la página.

J. M. Díez Borque editó este *Tratado histórico* (Barcelona: Labor, 1975), pero sólo en su primera parte al opinar que la segunda carecía de interés. Desafortunadamente, con esta decisión dejó de publicar la citada "Relación" anónima, de mucha importancia para el estudio, no sólo de la fiesta barroca en general, sino también de la comedia de Lope que fue representada durante aquel espectáculo de 1631.

11. De nuevo, véase el estudio de López Estrada, *art. cit.*, y su revisión de diversas *Relaciones*.

12. Cf. Orozco Díaz, *El teatro la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)* (Barcelona: Planeta, 1969), pp. 122 ss.

13. *La noche de San Juan*, ed. Homero Serís (Madrid: Hernando, 1935), p. 28. En el texto, citamos de esta edición, indicando: *Noche* y *pág.*

14. Bonet Correa, *art. cit.*, p. 82.

15. Cf. X. Cuartiella y X. Román, "Tipologia i evolució de la festa", *L'Avenç*, núm. 89 (Gener 1986), 36.

16. F. de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, *Prosa festiva*, ed. A. Sánchez (Madrid: Castilla, 1949), pp. 248-49.

17. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1974), p. 15 (subrayado suyo).

18. Cuartiella y Román, *art. cit.*, pp. 36-37.

19. No es ésta la primera ocasión en que ello ocurre: en los últimos años del siglo XVI ya había escrito dos comedias, *El nuevo mundo descubierto por Colón Adonis y Venus*, cuya representación requirió una complicada tramoya; por otra parte, en la dedicatoria de *La selva sin amor* (1629), Lope de Vega muestra su satisfacción por los magníficos efectos escénicos dispuestos por Cosme Lotti; cf. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1967), p. 204.

20. J. Duvignaud, *Sociologie du Théâtre. Essai sur les ombres collectives* (Paris: Presses Universitaires de France, 1965), p. 293 (subrayado suyo).

21. Reproduzco esta carta de G. Marañón, *op. cit.*, pp. 78-79.

22. *Op. cit.*, p. 79.

23. *Tratado histórico*, *op. cit.*, 1a. parte, p. 177.

24. *Historia de la literatura española* (Madrid: Rivadeneyra, 1851), II, 323 ss.

25. J. M. Díez Borque excluye las *Relaciones* de lo propiamente teatral, exclusión que no veo del todo aceptable en base a lo dicho en estas páginas; cf. su ponencia "Presencia-ausencia escénica del personaje", en *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español* (Madrid: Taurus, 1985), pp. 53-65.

26. *La escena, el sueño, la palabra. Apunte shakespeariano* (Valencia: Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y Televisión, 1983), p. 103.

27. *Ibid.* p. 99.

28. *Ibid.* p. 102.

29. "Un turbio asunto del Siglo de Oro", *Químera*, núm. 49 (1986), 64-65.

30. *Ibid.* p. 64.

31. *Ibid.* p. 65.

32. "Lope de Vega y el Barroco: La degradación por el honor", *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 6 (Julio 1974), 49-71. Véase, asimismo, la introducción de A. David Kossoff, en su edición de la citada obra de Lope de Vega (Madrid: Castalia, 1970), pp. 9 ss.