

# **Opinión pública y publicidad**

**(SIGLO XVII)**

**Nacimiento de los espacios de comunicación pública en torno  
a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Habsburgo.**

**Tomo III**

**(Producción ideológica: literatura, iconología, ensayo)**

Autor: José María Perceval

Dirigida por la Dra. Amparo Moreno Sardà

Departamento de Periodismo y

Ciencias de la Comunicación

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

**III Parte:**  
**Producción ideológica**  
**(literatura, iconología, ensayo)**

## Introducción

Hemos tratado marcos donde se desenvuelven redes para gestionar el poder. Ahora vamos a tratar prácticas creativas (producciones ideológicas) que son consecuencia de estrategias publicitarias. La corte-palacio realiza una demanda cada vez mayor de productos suntuarios que son producidos en la corte ciudad. Si separamos los estrictamente artesanales de consumo diario, vemos como aparece una nueva clase de autores (artistas y escritores) que luchan por separarse del artesano.

Los gestores del poder encargan las obras de propaganda monárquica a este nuevo grupo que pretende la autonomía (tomando conciencia de autor) e incluso se coloca al frente de los artesanos (planificando las fiestas y ceremonias de la publicidad monárquica). Todo este mundo de producción se pone en tensión y activa un enorme despliegue de energías creativas en torno a los matrimonios reales de 1615.

En el marco de la fiesta o a través de la ceremonia, en el diseño de un espacio cartografiado desde la sala de danza a la galería de pinturas, desde el espacio del reino al nuevo mundo copernicano, estos creadores de opinión desarrollan una serie de estrategias determinadas que conforman el diseño de los productos dedicados a la publicidad monárquica.

Se trata de una producción ideológica – aunque el término esté maldito –, basada en un fondo de conocimientos común al grupo que forma y conforma la opinión (la monarquía, los gestores del poder que la representan y los publicistas que fabrican las representaciones). Desde los libros de historia a los ocasionales para la venta ambulante, se conforman arquetipos y tipologías; desde el gran cuadro ceremonial a la hoja volante o el cartel pegado en una esquina de la ciudad, se estipulan espacios y simbologías; desde el gran tratado polémico al libelo insultante, la estrategia determina figuras y metáforas. Estudiaremos, como géneros de la opinión, la literatura (la ficción), la iconología (la imagen) y el ensayo<sup>1</sup> (el debate).

---

<sup>1</sup> La limitación de la opinión al ensayo nos parece absolutamente parcial y amputa toda la publicidad monárquica reduciéndola al grupo estrecho de los letrados teóricos.

El debate es constante (interno al reino entre las diversas facciones cortesanas que luchan por el poder y externo al reino en la competencia simbólica con otras monarquías). La nueva historia nacional – francesa y española -, que surge en esta época, presenta una concepción de la monarquía soberana y una idea del territorio imperial claramente destinada al enfrentamiento, tanto literario como bélico.

Analizaremos, en esta tercera parte del trabajo, esta producción desde el punto de vista de la estrategia publicitaria (temáticas y géneros al servicio de un interés propagandístico), al mismo tiempo que la unión inevitable entre la estrategia personal del autor y la estrategia de producción de un objeto destinado a la publicidad monárquica.

Por lo tanto, encontraremos un cuádruple sentido de la estrategia:

- Servir al encargo concreto pedido por los gestores del poder y que afecta a un suceso concreto (que se debe justificar, conmemorar, defender o idealizar).
- Servir los intereses de quien realiza el encargo, realzando su posición dentro de las acciones del poder o el servicio de la monarquía.
- Enmarcar esta producción dentro de la publicidad monárquica común, pero sirviendo a un ideal de monarquía concreto.
- Crear un espacio de autonomía del autor afirmando la exigencia creciente de publicistas que el poder monárquico necesita para justificar sus acciones ante una supuesta opinión pública.

**Capítulo 7:**  
**Literatura y poder**  
**(Estrategias discursivas)**

## 7.1. Una pregunta inquietante: ¿dónde está Cervantes?

En 1612, la embajada del duque de Mayenne (el Humana de las *Relaciones españolas*) llega a la corte de Madrid. La comitiva está formada por doscientas personas de distintos rangos de la nobleza de espada o de oficio. Son muy diferentes, pero algo los une claramente: pertenecen al bando favorable a la alianza con la corona española, algunos son incluso hispanófilos convencidos y hasta, para mejorar su castellano, han contratado un profesor antes de encaminarse en el viaje<sup>2</sup>.

Uno de los primeros intereses de algunos de estos miembros de la comitiva es visitar al autor de la obra que está de moda en París y que ha sustituido el interés de los Amadís y los Esplandián, de los arcádicos pastores de Lope y de los caballeros abencerrajes y moriscos de Pérez de Hita: *don Quichotte* se ha convertido en un personaje literario con vida propia y ellos se lucen incluso de haberlo leído en castellano<sup>3</sup>. Después de la moda caballeresca española de finales de siglo, del orientalismo, la pastoral y la novela bizantina<sup>4</sup>, el caballero andante compite con los personajes de la picaresca, que también triunfan en la corte.

En la entrada, los nobles franceses, en su mal español, interrogan a los caballeros que han acudido a recibirlos y que los acompañan por las calles de la villa-corte<sup>5</sup>. Parece que estos no comprenden la pregunta o ellos se

---

<sup>2</sup> Juan de Luna da su versión de esta pasión por expresarse bien en castellano al recomendar su gramática y vocabulario español: “Advertan no les suceda lo que a algunos caballeros franceses que fueron con el duque de Mena a España con una embajada, los cuales habiendo seis meses antes que partiesen de París escogido un maestro a su parecer idóneo para enseñarles la lengua española, el cual trabajaba día y noche en ello, y ellos noche y día en aprender, habiendo pasado seis o siete meses en continuo estudio, creyendo los buenos señores que cuando llegarían a España se admirarían todos de ver que gente forastera hablase tan bien, experimentaron que en lugar de admirar, hacían reír a los que oían su mal acento, peor pronunciación y *malissima frasi*. Yo vi alguno dellos después de haber tornado de España, a quienes costó más el desarraigar el mal hábito que si hubieran comenzado de nuevo”.

<sup>3</sup> Después de la aparición del Quijote en 1605, el libro circulaba por París en castellano aunque la primera traducción francesa sería realizada por César Oudin en 1614. César Oudin, intérprete oficial del rey respondía así a una demanda creciente, un año antes de la aparición de la segunda parte en castellano. Esta fue traducida con mayor rapidez y ya en 1618, François Rosset presentaba la segunda parte en francés. Esta traducción sigue siendo la actual oficial, ya que tiene un sabor de época innegable, previa la adaptación de ciertos arcaísmos por Jean Cassou (1934) en la colección de La Pléiade y Folio Gallimard. Esta traducción es mucho más respetuosa con el original, con el que comparte la época y el espíritu, que la otra versión oficial (Flammarion), la de Louis Viardot (1836), alterada por el romanticismo francés del XIX y que influiría en los grabados de Gustave Doré sobre el tema.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ ROVIRA (1996), *La novela bizantina en la edad de oro*.

<sup>5</sup> Ambrosio de Salazar se asombraba de que en el París de 1612, un tercio de los cortesanos franceses hablaba castellano y, la mayor parte, sin haber estado jamás en España, mientras que entre todos los españoles de la embajada del duque de Pastrana, enviada a Francia en 1612 para la conclusión de los casamientos, no se habría encontrado seis que hablasen francés.

expresan mal, echando las culpas a los fallos del profesor que escogieron. ¿Dónde está Cervantes?

La búsqueda sorprende a los españoles a los que preguntan, que muestran las maravillas de la ciudad, sus templos y sus conventos sobre todo pero que, naturalmente, se niegan a acompañarlos para visitar a un personaje al que la mayoría no conoce y el resto no saluda por la calle. Al día siguiente, los lacayos de la casa donde están hospedados les indican el barrio donde vive el autor de su amado don Quijote y pueden tratarlo por fin. Se ha trasladado recientemente con su hija Constanza al número 18 de la calle Huertas, frente a las casas del príncipe de Marruecos.

La sorpresa por el estado en que encuentran a su autor preferido, un pobre hidalgo cargado de deudas, es mayúscula. ¿Así tratan en España a un autor tan reconocido?

## **7.2 Las comedias de Lope de Vega y los ballets de Malherbe: el intelectual y el estipendio.**

“Hay luto en los estómagos”, Lope de Vega al duque de Sessa (epistolario) refiriéndose al cierre de teatros provocado por la muerte de la reina Margarita (1611)<sup>6</sup>.

“Que los príncipes son humanos, / nadie lo puede dudar, / pero la poesía / debe hacer su divinidad brillar” (Lope de Vega)

---

<sup>6</sup> El 22 de septiembre de 1611, en El Escorial, donde la Corte se hallaba, dio a luz la Reina Margarita de Austria, un Infante que recibió en la pila el nombre de Alonso. «Anoche (dice Lope en carta del 24) hubo en Madrid luminarias por el parto de la Reina Nra. Sra. Dicen que allá (en palacio) no se huelgan de que sea Infante; el pueblo celebra esta alegría, que siempre dessea sucesión». Los regocijos tuvieron duración muy breve; fue el sobrepardo fatal, sucumbiendo la Reina a los once días, el 3 de octubre. Lope de Vega viose privado por algún tiempo de los recursos que le proporcionaban sus tareas dramáticas. «Yo he despedido (decía en carta del 6 al 8 de octubre) las musas por el ausencia de las comedias; falta me han de hacer, que al fin socorrián tanta enfermedad como mi casilla padeze.» Y en otra inmediata escribe: «Baxando desta jerarchía a la ynfima, se entretuviera mucho V. ex.<sup>a</sup> viendo tanto representante con el luto en los estómagos, que es cosa lastimosa. Todos se han venido aquí, que como es el corazón este lugar, no hay parte necesitada que no le pida favor: cosa extraña es que pueda la falta de una vida faltar a tantos; dichosos los mercaderes, toqueros y sastres, que a dos Reynas quedarán ricos... Parecíame a mí que pudiera en esta ocasión ir a berrar los pies de V. ex.<sup>a</sup>, y no quiere Dios que haya en casa la salud que es menester para poderla desamparar.» (BARRERA, VI).

“En la representación de la Majestad y autoridad Real, ninguno excedió a su Majestad”, Baltasar Porreño, *Hechos y dichos de Felipe II*.

“A la virtud del Príncipe justo, no a los campos, se han de atribuir las buenas cosechas”, Saavedra Fajardo, *Empresa XIII*, p.193.

Se ha elegido para estudiar las diferentes estrategias discursivas que se plantean en torno a la publicidad de las bodas reales de 1615, dos autores emblemáticos: Lope de Vega y Malherbe. La elección no es casual en un análisis de las relaciones entre la literatura y el poder,

- Razones metodológicas: Se trata de dos representantes, autoproclamados, de un momento de cambio artístico: en la escena y en el marco de la poesía; de dos reconocidos autores de los dos géneros elegidos por las cortes de Madrid y París como eje de la feliz publicación de los casamientos: la comedia y el ballet, al que contribuyen con su obra respectiva.
- Razones técnicas: Por la facilidad de información sobre ellos, debido a la abundancia de investigadores que han analizado su obra; porque ha sido estudiado y editado su epistolario, y porque la producción que ambos dedicaron a las bodas reales puede enmarcarse en una obra mucho más amplia, la de los propios autores, como dramaturgo y poeta respectivamente.
- Razones histórico-biográficas: su dependencia del trabajo por encargo y su cercanía al poder fue constante, por razones económicas que los llevaron a participar indirectamente en la lucha de los clanes nobiliarios de la corte sin demasiada suerte para ambos.

Se conocen suficientes noticias biográficas de ambos<sup>7</sup> y la figura de Lope está siendo estudiada en profundidad por el grupo Prolope<sup>8</sup>. La relación de Lope y Malherbe, con el mecenazgo ha sido ampliamente estudiada en trabajos como los de Teresa Ferrer Valls<sup>9</sup> y Antoine Adam<sup>10</sup>. El análisis de la correspondencia de ambos ha sido facilitada por los estudios críticos de su epistolario realizados por González de Amezúa<sup>11</sup> y por Antoine Adam<sup>12</sup>. La comparación entre las dos correspondencias, la de Malherbe y la de Lope, revela una situación mucho más desahogada por parte del autor francés, aunque ambas muestran preocupaciones constantes respecto al dinero.

En el caso de Malherbe, se trata de una correspondencia interna al reino de Francia entre la corte, donde se encuentra, y provincias, donde se halla su familia y sus correspondientes en Provenza<sup>13</sup>. Los personajes a los que escribe son el Presidente del parlamento de Provenza, Guillaume du Vair, y uno de los intelectuales más brillantes del periodo, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (en realidad las cartas se dirigen a ambos para ser leídas conjuntamente o por párrafos). Peiresc<sup>14</sup> es, a su vez, el centro de una correspondencia europea de una enorme importancia. En el caso de Lope se trata de un epistolario interno a la corte, entre él y su protector el duque de Sessa.

Tanto Malherbe como Lope participan activamente en los preparativos de las bodas reales de 1615 y reciben un pago por ello. La situación es ambigua en ambos casos y depende de la situación de los protectores de ambos, la princesa de Conty y el presidente Du Vair, para Malherbe, y el duque de Sessa, para Lope de Vega.

---

<sup>7</sup> BLECUA, José Manuel, «Lope de Vega, poeta», en: Jordi Llovet (ed.), *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, prólogo de Martín de Riquer y epílogo de José María Valverde, Madrid, Cátedra, 1996, 2.ª ed., pp. 285-93. LÁZARO CARRETER, Fernando, «Félix Lope de Vega Carpio», en: Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Alianza, 1993, pp. 1711-15. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Perfil biográfico», en: *Lope de Vega*, Barcelona, Teide, 1990, pp. 3-23

<sup>8</sup> **Prolope** es un grupo de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona que centra sus actividades en la edición crítica de las obras dramáticas de Lope de Vega. El grupo, dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés, se fundó en 1989.

<sup>9</sup> FERRER VALLS (1991), "Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias", p. 189-202; FERRER VALLS (1995), "Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena", p.213-32; FERRER VALLS (1991), "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo", p.145-154; FERRER VALLS (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*.

<sup>10</sup> ADAM (1962), *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, 5 volúmenes.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ DE AMEZÚA (1935), *Lope de Vega en sus Cartas*, p.51-93.

<sup>12</sup> MALHERBE, François de, *Oeuvres*, édition d'Antoine Adam, La Pléiade, Gallimard, 1971.

<sup>13</sup> JOUANNA (1995), « Des réseaux d'amitié aux clientèles centralisées, les provinces et la cour (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », p. 21-38.

<sup>14</sup> MILLER (2000), *Peiresc's Europe : Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, « The Antiquarian as Hero »; GASSENDI (1999), *Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix*.

Malherbe logra, en el golpe de estado de 1617, el reconocimiento de una pensión estable en la corte (cobraba ciertas cantidades regulares desde el 7 de julio de 1615), y afirma su posición pudiendo permitirse definitivamente el establecimiento en París. Lope de Vega no consigue exactamente este ascenso, aunque este periodo coincide con la época de mayor fama del autor.

Malherbe recibe el encargo de colaborar en las celebraciones de 1612 y en el ballet de Madame de 1615, pero no acompaña a los reyes en el viaje de Burdeos, ni versifica las bodas. (¿estrategia personal? ¿problemas de sus compromisos con los diversos clanes de la corte que le hacen caer en desgracia en ese momento? ¿mayor inversión de la corte en gastos militares que en celebraciones suntuarias?).

Lope, con tres comedias realizadas especialmente para la ocasión, compone una relación que no puede publicar finalmente y acompaña al duque de Sessa en la jornada del intercambio de las princesas. Es posible que haya alguna relación suya entre las publicadas o manuscritas (al menos de eso lo acusa Quevedo).

Ambos viven del patrocinio, del encargo (la llamada *comanda*), de la protección personal en relación siempre con la corte<sup>15</sup>. La época no permite más que dos alternativas a los creadores de textos literarios: “o el escritor goza de una independencia económica asegurada por su nacimiento o su profesión, o se beneficia de las gratificaciones y sinecuras del patrocinio”<sup>16</sup>.

Sin embargo, ambos superan este marco estricto de la relación con el patrón y se convierten en objeto de veneración de un cierto público que distingue las obras de Lope y Malherbe, convirtiendo al primero en perito calificado de una arte nuevo de hacer comedias<sup>17</sup>, al segundo en árbitro de una manera de rimar en francés, aunque con una gran oposición de los anti clasicistas<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> FERRER VALLS (1995), "Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena", p.213-32.

<sup>16</sup> CHARTIER (1993), « ¿Qué es un autor ? », en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, p.78; DÍEZ BORQUE (1977), *Estructura social del Madrid de Lope de Vega*; JOUHAUD; MERLIN (1993), « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII<sup>e</sup> siècle, p.47-62.

<sup>17</sup> Es parte importante de la constitución de un espacio de comunicación pública, la creación de un núcleo o comunidad de autores que se relacionan, nombran o critican, que tienen sentido de grupo. “El libro XIX de la *Jerusalén* es apreciable para la historia literaria por los elogios que incluye de célebres ingenios españoles” (BARRERA, Biografía de Lope, V, año 1609)

<sup>18</sup> Sobre Malherbe, su estatuto de juez y legislador supremo de la lengua francesa que entiende como el dialecto de París, pero un París desposeído de aureola mística y una corte entendida como reunión de letrados y no como

Existen diferencias notables en el trato que dan ambas cortes a los autores: los sistemas de pago de la corte francesa permiten a Malherbe una mínima independencia<sup>19</sup> que no existe en el caso de Lope. Sin embargo, en ambos casos, es esta parcial autonomía lo que les permite ser reconocidos, o es este reconocimiento el que les permite cierta independencia. El artista está convirtiéndose en autor y debe adoptar una difícil estrategia para crear una obra personal y, al mismo tiempo, venderse como pluma reconocida para sobrevivir.

El intelectual no existe sin el estipendio, pero este pago sólo se otorga por la cesión de su autonomía<sup>20</sup> como escritor, de la venta de su prestigio literario que ha conseguido independientemente del patronazgo. El precio de venta de su obra está en relación directa a la notoriedad adquirida en el medio literario. La fama personal es objeto de venta posterior, a veces para trabajos que serían incomprensibles hoy día, como en el caso de Malherbe sirviendo a los intereses del rey Enrique IV en sus amores con la princesa de Condé, o al de Lope participando en las conquistas eróticas del duque de Sessa.

Estas labores menores se coordinan con intentos de lograr ingresos regulares mediante la entrada en la administración. Lope intenta colocarse como cronista real sin conseguirlo finalmente, lo que justifica ante el duque de Sessa a la sazón desterrado en Valladolid en 1611. En este sentido, la búsqueda de cargos es común a la nobleza de toga y los letrados intelectuales, porque ambos tienen intereses comunes cortesanos aunque sus ambiciones sean diferentes. Lope, para lograr el cargo de cronista, preparó toda una estrategia de abordaje a la familia real, mediante la entrega de poemas y comedias durante un viaje real a Lisboa. La maniobra fracasó finalmente al no realizarse el desplazamiento<sup>21</sup>.

---

institución estatal (y su influencia en el cambio de sentido de las palabras (interpretado como adopción de una norma que titula lengua pura cuando no es más que el uso parisino), FOGEL (1989), « L'Etat et sa langue », *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI au XVIII siècle*, p.321-323.

<sup>19</sup> DURAND (2001), « Un grand Patron » et « Mécenat et clientèles », *L'Ordre du monde. Idéal politique et valeur sociales en France du XVIe au XVIII siècle*, p.189- 198 y 198-204.

<sup>20</sup> La diferencia, la débil frontera, ya la señalaba Christian Jouhaud “Plume récompensée ou plume stipendiée?”, JOUHAUD (1985), *Mazarinades: la Fronde des mots*, p.203 ; Díez Borque (2002), *Teatro y fiesta en el barroco*.

<sup>21</sup> Preparábase a principios de agosto una expedición de la Corte a Portugal, que después hubo de suspenderse por grave enfermedad del de Lerma. Con esta ocasión pensó Lope hacer méritos para su antigua pretensión de cronista, pretensión de que sólo tenemos noticia por el siguiente párrafo de la última carta que dejamos citada: «La jornada de Portugal se esfuerza; mas desde que yo leí su carta de V. ex.<sup>a</sup>, la he desmayado en mí de tal suerte, que no volverá a tener primero movimiento...; pero bástame a mí saber que V. ex.<sup>a</sup> se disgusta que falte de aquí en solo un átomo, para

“Asambleas, correspondencias y viajes constituyen los tres soportes de la información culta”, dice Robert Mandrou<sup>22</sup>. Son prácticas intelectuales constituyentes de redes de lo que llamaríamos espacios de opinión pública o de la república de las letras. Se crea una ética de la ayuda mutua, de la hospitalidad y de la reciprocidad en la constitución de un mundo intelectual comprometido en un proceso de autonomización en relación a las presiones ejercidas por las antiguas autoridades. Esta correspondencia crea un estilo epistolar que describe la noticia – la sitúa en un tiempo y un espacio para el receptor, la analiza y la periodiza<sup>23</sup> - y prepara el periódico

Mandrou marcaba igualmente los límites de esta independencia, difícilmente afirmada, debido a la ausencia de un público masivo, mucho mayor de todas maneras del que podemos encontrar en España aunque cuente con rasgos definidos<sup>24</sup>. La producción editorial española era débil desde el comienzo de la imprenta y contaba con importantes factores en contra<sup>25</sup>. De todas maneras, el panorama literario era muy parecido en ambas cortes.

Los ‘nuevos clérigos’ debían entrar sea en empleos, permitiéndoles subsistir (correctores de imprenta, preceptores...), sea en la clientela del monarca o de un grande de la corte, viviendo entonces de las gratificaciones del mecenazgo. El precio a pagar, en este caso, no es una nadería, obligando al comunicador a redactar la correspondencia de su patrocinador o a practicar las formas múltiples de la escritura (o de la pintura) de celebración, dedicatorias y elogios.

Este panorama esboza una idea nueva, considerando la dependencia aceptada respecto al rey, la corte o el estado como la condición misma a través de la que podía tornarse realidad, al menos parcialmente, la emancipación en relación a

---

que no me quede pensamiento de partida. El ánimo era obligar a los Reyes en el viage con las cosas que se ofreciessen, y al Duque, para volver a tratar de mi pretensión antigua de coronista; mas yo no quiero ni he menester otro señor que a V. exª...» (BARRERA, VI).

<sup>22</sup> MANDROU (1973), *Des humanistes aux hommes de Science. XVIe et XVIIe siècles*.

<sup>23</sup> ÉTIENVRE (1996), Jean-Pierre, "Entre relación y carta: los avisos", en Mª Cruz García de Enterría *et al.* (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*..., p.111-121. GARCÍA DE LA FUENTE (1996), "Relaciones de sucesos en forma de carta: estructura, temática y lenguaje", en Mª Cruz García de Enterría *et al.* (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*..., p.177-184.

<sup>24</sup> GARCÍA DE ENTERRÍA (1993), "Lectura y rasgos de un público", p.119-130.

<sup>25</sup> PELIGRY (1987), "Du manuscrit à l'imprimé : le contrat d'édition dans l'Espagne du Siècle d'or, *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne (XVIe-XIXe s.)*", p. 333-343 ; ver PELIGRY (1984), "Le marché espagnol (au XVIIIe siècle)", p. 370-377.

la universidad (para los intelectuales laicos) o en relación a las comunidades de oficio (las cofradías de artesanos) para los artistas.

En *Louis XIV en son temps*<sup>26</sup> Mandrou insiste sobre la importancia del encargo real (la comanda regia) y las representaciones en la corte, anticipando así la nueva perspectiva que sitúa claramente la obra de Moliere, demasiado inocentemente consideradas como si hubieran estado dirigidas a un público burgués y ciudadano. Al control ejercido por la monarquía francesa sobre la vida literaria y científica, opone la libertad acordada en Inglaterra a la institución académica, es decir, a la Royal Society, orgullosa de su autonomía e independencia económica.

Y aquí la duda: esta libertad era para Robert Mandrou la condición misma del trabajo intelectual, que en el siglo XX como en el XVII supone, en conjunto, el ejercicio sin trabas de la razón crítica y el intercambio de opiniones y ayudas entre los miembros de la comunidad intelectual. Mandrou elevaba a ley las reglas internas de la república de las letras de la que se consideraba ciudadano.

El intelectual<sup>27</sup> lo mismo escribe cartas rimadas para la amante de su patrón, que panfletos políticos al servicio de una facción de la corte, a veces incluso la contraria a los intereses de su protector, ya que el autor es, en esta época, ‘criado de varios amos’<sup>28</sup>. Nos encontramos con diversos nobles introducidos en el campo de las letras y una frontera que traspasan con frecuencia en España los letrados – algunos de ellos ennoblecidos –, y en Francia la nobleza de toga<sup>29</sup>. La creación de lugares como las academias<sup>30</sup> y los salones<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> MANDROU (1973), *Louis XIV en son temps, 1661-1715*, p.115.

<sup>27</sup> « Charles Sorel a montré dans son *Francion* que ces écrivains à gages avaient au début du XVII siècle pour mission non seulement de trosser à l'intention des belles que courtoisaient leurs maîtres les billets que ceux-ci auraient été souvent bien en peine d'écrire eux-mêmes, mais aussi de composer des libelles et des pamphlets politiques », MARTIN (1989), « renouvellements et concurrences » en *Histoire de l'édition Française, II*, p.482.

<sup>28</sup> Tomo el título de una obra de Goldoni sobre Pierrot.

<sup>29</sup> Sobre la equivalencia entre letrados en España y nobles de oficio, de toga o ropa (robe) a los que el hábito concede la nobleza en Francia, WALCH (2000), « Le personnel : letrados et nobles de robe », *Les monarchies française et espagnole du siècle d'or au Grand Siècle*, p.94-95.

<sup>30</sup> Creación de la Academia del conde de Saldaña en 1611: Celebráronse las regias exequias en San Jerónimo de esta corte el 17 de noviembre de 1611. Con tan fúnebre ocasión reunió en su casa el Conde de Saldaña una academia poética, de la cual da nuestro Lope noticias peregrinas en los siguientes pasajes de su correspondencia. (Carta sin fecha, probablemente del 19 de noviembre.) «El de Saldaña ha hecho una academia, y esta es la primera noche. Todo cuanto se ha escrito es a las honras de la Reyna, que Dios tiene. Voy a llevar mi canción, que me han obligado a escribir, bien que temeroso de mi ignorancia entre tales ingenios. El ordinario que viene verá V. ex.<sup>a</sup> lo que hubiere más digno...» (23 de noviembre.) «No he podido, Sr. exmo., cobrar las canciones de Hortensio (Fr. Hortensio Félix Paravicino y Arteaga), y assí van en su lugar esas mías: haga V. ex.<sup>a</sup> lo que los deseosos, que esperando la dama, gozaron la criada que traía el recado de que no venía. Yo las escribí para la academia del Sr. Conde de Saldaña; fue la

permitirán una relación de igualdad entre los intelectuales y los nobles que, en España, se completa con las cofradías religiosas<sup>32</sup>. De todas maneras, la mayoría de los nobles de espada dictan su correspondencia o la encargan, ya que, o no saben escribir, o escriben con dificultad.

(30 noviembre de 1611.) «La academia del sábado fue razonable; sólo tuvo mala para mí salir a hora que no lo fue de escribir a V. ex.<sup>a</sup>... En ella estuvieron Feria, Pastrana, D. Antonio de Ávila y otros de menor jerarquía. No se disputó nada, porque era fiscal el de Saldaña, y es más bien intencionado que el Rector de Villahermosa (alude a Bartolomé Leonardo de Argensola)... esos sonetos llevé yo a la academia; fue el sujeto a una dama *Cloris*, a quien por tener enfermos los ojos, mandó el médico que la cortasen los cabellos...»

De todas maneras, Lope es el primero que critica con dureza a estos nobles que se dedican a las letras por moda italiana y terminan aburriendo las academias madrileñas.

“No hubo señores, que aún no deben de saberlo; durará hasta que lo sepan” (refiriéndose a la nueva academia de los Selvajes (instituida por un Silva, duque de Pastrana) y que competía con la del Parnaso<sup>33</sup>.

---

primera el sábado pasado; llamamos a las seis y vino a las diez; salieron tales los poetas, de hambre, cansancio, frío, lodos y quejas, que no sé si habrá segunda; aunque me hicieron secretario y repartieron sujetos.» (BARRERA, VI)

<sup>31</sup> LOUGEE (1976), *Le paradis des femmes: Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-Century France*.

<sup>32</sup> Los escritores madrileños se insertaban en lugares interclasistas como las cofradías: En 24 de enero del mismo año de 1610 había sido Lope recibido como cofrade en la piadosa hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento, fundada a 28 de noviembre de 1608 en el convento de Trinitarios descalzos de Jesús Nazareno, por Fr. Alonso de la Purificación y D. Antonio Robles y Guzmán, gentilhombre y aposentador del Rey; congregación que después fue llamada comunmente del Oratorio de la calle del Olivar, por su traslación a oratorio propio y construido al efecto en dicha calle, por noviembre, 1646. Habían ingresado en ella meses antes algunos otros célebres ingenios: Cervantes a 17 de abril de 1609; Salas Barbadillo el 31 de mayo del mismo; Vicente Espinel en 5 de julio; Quevedo a principios de agosto, y el P. Fr. Hortensio Félix Paravicino en 7 de septiembre. Pertenecieron a la misma años adelante Miguel de Silveira, Vicencio Carducho, Valdivielso, Bocángel, González de Salas, el Príncipe de Esquilache, José Pellicer de Ossáu Salas y Tovar, Montalbán, Calderón, Solís y otros escritores. Ignoramos si fue tal vez por aquel mismo tiempo cuando se alistó nuestro Lope en la congregación del propio instituto, fundada en la iglesia de monjas franciscanas recoletas de la Concepción, y cuyas constituciones aprobó el Cardenal Arzobispo de Toledo en 13 de noviembre de 1609. (BARRERA, VI)

<sup>33</sup> Hubo de tener, probablemente, fin con el año de 1611 la academia del Conde de Saldaña; pero la sucedió a principios de febrero de 1612 otra más famosa que, instituida por el joven D. Francisco de Silva y Mendoza, hermano del Duque de Pastrana, se denominó en sus primeros albores *El Parnaso*, y después recibió el nombre de *Academia Salvaje*, con alusión al de su fundador (se llama Silva), en cuya casa celebró sus reuniones. De ella encontramos curiosísimas noticias en tres de las cartas de Lope y en un libro del ingenioso poeta granadino Pedro Soto de Rojas. «Oy ha comenzado (dice Lope en su mencionada carta de principios de febrero) una famosa academia, que se llama *El Parnaso*, en la sala de don Francisco de Silva: no hubo señores, que aún no deben de saberlo; durará hasta que lo

La conciencia de grupo ya es evidente en el Madrid de 1611

“No sin fundamento opinó el Sr. Navarrete que Gabriel Pérez del Barrio Angulo hubo de someter a examen de esta academia su libro *Dirección de Secretarios de Señores* (Madrid, 1613), cuya aprobación lleva fecha del 12 de marzo de 1612. Escribieron al principio de tan curiosa obra composiciones laudatorias Lope de Vega Carpio (cuatro quintillas), el maestro Vicente Espinel, Cervantes, el Ldo. Pedro Soto de Rojas, Miguel de Silveira y Albanio Ramírez de la Trapera, entre varios otros de corta nombradía. Tres de los célebres referidos consta que pertenecieron a la *Academia Selvaje*, y sin duda formaron de ella parte los restantes” (BARRERA, VI).

Y las peleas que enfrentan a Cervantes con Lope son conocidas de todo el mundillo literario.

Para el catálogo de esta reunión literaria puede servir asimismo el de los panegiristas de renombre y fama que honraron el poema *La Cruz*, del citado Albanio Remírez (Madrid, 1612), que fueron el Dr. Cristóbal Fernández de Figueroa, Lope de Vega (epigrama latino), Pedro Soto de Rojas, D. Francisco de Silva, don Félix Arias Jirón, Miguel de Silveira, Gaspar de Ávila y Luis Vélez de Guevara. Acerca de la duración y término de estas academias de bastante luz el siguiente pasaje del interesante libro *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615, escrito por el Dr. Cristóbal Suárez de Figueroa, uno de los academistas: «En

---

sepan.» En 2 de marzo siguiente escribe este párrafo, que acaba de ver incompleto la luz pública por defecto de la copia que facilitó el Sr. Durán: «Las academias están furiosas; en la pasada se tiraron los bonetes dos Licenciados; yo leí unos versos con unos antojos de Cervantes, que parecían huevos estrellados mal hechos.» Y por último, en otra de abril, sin fecha, escribe Lope, algo enfermo a la sazón: «Sólo me cuentan de las academias, donde acuden todos los señores y muchos de los poetas. Un mes puede haber que fui a ver esto, como ya creo escribí a V. ex.<sup>a</sup> Después acá me refieren crece aquel ejercicio, si bien más de los que oyen que de los que hablan y escriben. Ésta última se mordieron poéticamente un Licenciado Soto, granadino, y el famoso Luis Vélez: llegó la historia hasta rodela y aguardar a la puerta. Hubo príncipes de una parte y de otra; pero nunca Marte miró tan opuesto a las señoras musas.» El Ldo. Pedro Soto de Rojas, a quien Lope hace referencia, habla de esta academia en su peregrino libro *Desengaño de amor, en rimas* (Madrid, 1623), diciendo (fol. 181): «En el año de 1612 se abrió la *Academia Selvaje*, assí llamada porque se hizo en casa de don Francisco de Silva, aquel lucido ingenio, aquel ánimo generoso, calidad de la casa de Pastrana... Asistieron en esta academia los mayores ingenios de España que al presente estaban en Madrid, y entre ellos, el fertilísimo, abundante, siempre lleno y siempre vertiente Lope de Vega Carpio. Tiene por nombre *El Ardiente*. Comenzose la primera sesión con ese discurso en prosa. Este discurso en lengua latina acerca de la Poética y perfecta medida del verso castellano, imitando a la oración que T. Taso hizo en la academia de Ferrara, va inserto al principio del libro.»

esta conformidad, descubrieron los años pasados algunos ingenios de Madrid semejantes impulsos (de establecer academias), juntándose con este intento en algunas casas de señores; mas no consiguieron el fin. Fue la causa, quizá, porque olvidados de lo principal, frecuentaban solamente los versos aplicados a diferentes asuntos. Nacieron de las censuras, fiscalías y emulaciones, no pocas voces y diferencias, pasando tan adelante las presunciones, arrogancias y arrojamientos, que por instantes no sólo ocasionaron menosprecios y demasías, sino también peligrosos enojos y pendencias, siendo causa de que cesasen tales juntas con toda brevedad.»

Nos encontramos con un difícil equilibrio entre un autor que lucha por imponer su nombre, y un patrono que tiende a considerarlo un criado de lujo. La autonomía del autor la da el público que aplaude sus obras, y ello es lo que les permite la venta posterior de su renombre al servicio del comanditario. En la dedicatoria, el relato de autor pasa a ser propiedad aparentemente del comanditario, del patrono, que intenta robar siempre el derecho de autoría del mismo pero que, al final, queda representado y desaparece en la efectividad del discurso que lo 'cuenta'<sup>34</sup>.

No es una relación tan directa como los teóricos del poder cortesano han descrito burdamente, pero sí afecta a autores menos famosos, ya que el que paga manda, como se ve en un texto sobre las bodas sufragado por el duque de Nevers donde los enlaces son únicamente la excusa para la apologética del noble<sup>35</sup> en sus disputas con el gobierno de la regente. Aunque el patrón intente convertir en lacayo al intelectual (como lo demuestran en cierto modo los epistolarios de Lope y Malherbe), ellos saben ya que es la autonomía concedida por la fama lo que les convierte en atractivo juguete de los comanditarios<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Sobre la relación de representación que significa la dedicatoria, ver MARIN (1978), *Le récit est un piège*, p.16.

<sup>35</sup> Un prólogo más grande que el texto. Ninguna alusión a las alianzas matrimoniales y una profusión de elogios al duque de Nevers, seigneur de Clèves & Gonzague, 1615. P.G.N., *Epithalame sur le Mariage du Roy, présenté à Sa MaJesté. Envoyé de Bourdeaux à Monseigneur le duc de Nivernais et de Rethelois*. Par P.G.N.

<sup>36</sup> JOUHAUD (1993), « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVIIe siècle », *Liens de pouvoir ou le clientélisme revisité*, p.47-62.

El poder político se encarga de favorecer este proceso de autonomía indirectamente, al proteger y pensionar a los escritores. No era extraño ni novedad que ciertos miembros de la alta aristocracia se rodearan de poetas estipendiados y protegidos, de hombres de letras susceptibles de defender sus intereses con la pluma. Los secretarios de los grandes nobles no sólo escribían sus cartas sino que las redactaban con su propia mano hasta el punto que Richelieu debe acordarse quién ha escrito a quién (qué mano ha escrito la carta) para que no sospeche el receptor de la misma al encontrar un estilo y una letra diferente. El patronazgo era la forma habitual de relación del escritor con su obra, si no entraba en la Iglesia, pero progresivamente, el poder real – en competencia con el poder eclesiástico o intentando controlar sus sustanciosas redes económicas -, se convierte en el mayor de los patronos permitiendo paradójicamente una mayor – aunque relativa - autonomía del autor. Esta revolución se va a realizar costosamente a lo largo del siglo XVII<sup>37</sup> y se refleja en la diversa forma de recibir los emolumentos por parte de los diferentes artistas<sup>38</sup>.

Al contrario de los otros poderes del estado y facciones nobiliarias, el intelectual apoya sin fisuras al poder absoluto del monarca, por el acuerdo que se establece en esta época en que el autor entrega su privacidad (su obra) y encuentra en este poder monárquico un aumento de su autonomía.

En España se vive, entre 1598 y 1621, durante el reinado de Felipe III, en un momento de paz y despliegue de gastos suntuarios por las necesidades del valido de controlar la familia real y los clanes nobiliarios a través de las fiestas cortesanas. El duque de Lerma se convierte en el motor artístico del siglo de

---

<sup>37</sup> DESCIMON y JOUHAUD (1996), *La France du premier XVIIe siècle 1594-1661*, p.139.

<sup>38</sup> Lope de Vega fue secretario del duque de Alba, con quien vivió en Toledo y Alba de Tormes. Sirvió al marqués de Malpica -1596- y al conde de Lemos -1598- y al duque de Sessa (Luis Fernández de Córdoba) entre 1605 y 1635. Vivió nuevamente en Toledo, y luego en Sevilla. Se instaló definitivamente en Madrid en 1610, comprando una casa en la calle de los Francos, y dedicándose a una de sus grandes pasiones, el teatro. Se ordenó sacerdote y disfrutó de diversos beneficios eclesiásticos. Fue nombrado por el Papa Urbano VI Doctor en Teología del *Colegium Sapientiae* y Caballero de la Orden de San Juan. Perteneció a las Congregaciones del Caballero de gracia, Oratorio del olivar, Orden Tercera de San Francisco y San Pedro de los Naturales de Madrid; de ésta última fue nombrado capellán mayor. Ostentó el título -honorífico- de familiar del Santo Oficio de la Inquisición.

oro y en el mecenas más importante de Europa en su tiempo<sup>39</sup> transformando la fiesta<sup>40</sup> y el teatro en altavoz directo de su política<sup>41</sup>.

“La representación de las comedias, bien tolerada por Felipe II, se vio ahora amenazada por la opinión de muchos teólogos. Felipe III, aunque asistió a algunas, y señaladamente a una que se representó en cierto teatro mandado levantar por el duque de Lerma sobre las aguas del Tormes, no gustaba mucho de ellas: acaso hubiera caído entonces el arte dramático a no ser sostenido y defendido vigorosamente por otros teólogos y frailes muy aficionados a tal espectáculo”<sup>42</sup>.

Lope, que se encuentra en Lerma, preparando una comedia para la familia real, que se va estrenar en el palacio del valido, escribe al duque de Sessa asustado de la posibilidad de que se prohíban las comedias públicas. Lope ha acompañado al rey y al duque de Lerma en viaje a Burgos, Lerma.1613. La tercera carta lleva fecha de Lerma, 19 de octubre:

«Ya, señor exmo. (principia), estamos de partida para Ventosilla. El miércoles se hará en aquel jardín, si quiere el agua, la comedia destes caballeros del Duque, y luego tomaré yo, si Dios fuere servido, el camino de mi casa, par servir a V. ex.<sup>a</sup> como desseo; que llegado a ella, en cuatro días que tenga de aposento çerrado acabaré estos papeles, que de ninguna suerte me ha sido possible en Lerma, porque como otros muchos están tan mal divertidos como yo, el rato que me sobra de esta ocupación, me hurtan para entretenerse conmigo...» Y más adelante dice: «Muy metidos andamos en hacer dragones y serpientes para este teatro; pudiera ahorrarse la costa con darnos algunas de estas señoras mondongas. No sé cómo ha de salir, que ha entrado el agua y en este tiempo no cesa fácilmente, y en jardín no es a

---

<sup>39</sup> FEROS (2002), *El Duque de Lerma*, p.189-190; FERRER VALLS (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador Carlos a la de Felipe III*, p.105-142. SCHROFTH (1990), “The duke of Lerma and The Art at the Court of Philip III”, ponencia sobre su tesis *The Private Collection of the Duke of Lerma*.

<sup>40</sup> GARCÍA GARCÍA (1998), « Coloquios, máscaras y toros en las fiestas señoriales de un valido. El significado político y patrimonial de las representaciones del duque de Lerma », p.143-172.

<sup>41</sup> GARCÍA GALINDO (1983), “Por un análisis de la comunicación colectiva en el siglo XVII español: teatro y poder político”, p.325-340.

<sup>42</sup> CANOVAS, *Historia de la decadencia de España*, p.159.

propósito. Con temor estoy; pero consuélome con que de cualquiera suerte que salga tengo de irme. De Madrid me han escrito que por pregón público se ha prohibido que las mujeres no vayan a la comedia: no sé qué se murmura acerca de la causa. Dijéronme que el Duque se temía de quitarlas. Pluguiera a Dios que acabasen ya de una vez con este entretenimiento, que el mundo, en cifra de Madrid, alcanza entre tantas confusiones, para que los hombres busquen otros peores y se luzca la circunspección, de estos actores, que cuanto piensan que moderan las costumbres, tanto alargan de invenciones». Del interés con que habla Lope de la comedia de aparato que debía representarse en el jardín de Ventosilla, y del mismo viaje suyo, parece inferirse que el drama fue producción de su fecunda pluma. No se oponen a esta conjetura las palabras con que empieza la carta: «El miércoles se hará en el jardín... la comedia de estos caballeros del Duque»; pues en esas frases hace referencia a los que habían de representarla (BARRERA, VII).

En París, la regente y sus enemigos los príncipes, utilizan los ballets con fines parecidos. Detrás de este panorama, se encuentra en Francia la amenaza de una guerra civil permanente, y en España, la posibilidad de un conflicto europeo latente.

“La Pax Hispánica fue totalmente análoga a la Pax Romana de los Antoninos. Las elegantes artes de la corte y la sociedad que en opinión de algunos comentaristas llegaron a su cumbre en este periodo, lo hicieron tras una frontera que era un hervidero continuo de intriga, política y acción militar”<sup>43</sup>.

La corte española se encuentra llena de personajes de los clanes nobiliarios enfrentados que se encuentran entre el mecenas de las artes<sup>44</sup> como el propio valido, y el coleccionista<sup>45</sup> como el futuro rey Felipe IV, el aficionado a las letras como el duque de Sessa, y quien las utiliza para escalar en el poder como el

---

<sup>43</sup> STRADLING (1978), *Europa y el declive de la estructura imperial española (1580-1720)*, p.78-79. ARCO Y GARAY (1942), *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*.

<sup>44</sup> Sobre el mecenazgo artístico y el mecenazgo de la casa de Austria, BROWN (1985), *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, p.17.

<sup>45</sup> BOUZA (1989), “Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas”, p.235-253.

duque de Osuna o el duque de Sessa. Es, entre las fisuras de estos enfrentamientos internos, donde el intelectual va creando un lugar de poder concreto<sup>46</sup>.

### **7.3 Metodología comparatista entre dos autores y dos planteamientos estéticos: lo popular en Malherbe y Lope de Vega, Barroco o clasicismo.**

La corte, cualquier corte, cualquier estructura áulica, implica una gran producción de objetos de lujo para consumo interno de las elites que gestionan el poder político. Esta producción, la mayoría en objetos de consumo inmediato, mercancías exóticas o productos de arte efímero y suntuario destinado a las fiestas y banquetes, no tiene, en principio, ninguna intencionalidad publicitaria, siendo su función mantener la cohesión del grupo como tal, darse a conocer internamente y re-conocerse simbólicamente como superiores al resto de la sociedad.

Sólo una pequeña parte del lujo es destinado a la exhibición del mismo en las ceremonias públicas del poder. Lo inaccesible – y la corte pretende serlo – debe mantener en secreto o velado por la lejanía, como sucede con la mayoría de las celebraciones internas.

Sin embargo, desde el Renacimiento, las cortes europeas desarrollan el concepto de la *magnificencia real* como una exposición pública y ciudadana del poder monárquico. Esta evolución de la ceremonia cortesana al espectáculo cortesano, alcanza su pleno desarrollo en la corte barroca, donde la magnificencia real se expone como una representación normalmente guionizada del despliegue público y publicitario del poder. Al mismo tiempo, la visibilidad de la corte aumenta gracias a las imágenes y textos impresos que la describen y narran sus ceremonias internas.

Si en el Renacimiento hubo una poesía subvencionada, ahora, a principios del siglo XVII, habrá una poesía directamente encargada para estos actos y fiestas de la monarquía.

---

<sup>46</sup> CHEVALIER (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*.

“Todos los poderes reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos: los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y la deshacen. Desde fines del siglo XVI existen una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de éste, debe dar expresión a una doctrina única controlada y dirigida por el poder”<sup>47</sup>

La corte encarga producciones de todo tipo – desde obras de arte a textos teatrales o libretos musicales - para las fiestas en que se exhibe y que utiliza para señalar las diferentes situaciones jerárquicas de cada momento, en diferentes ceremonias u obras de arte efímero que sirven para reforzar su orgullo nobiliario, genealógico<sup>48</sup>, su conciencia personal o colectiva. Casi todos los momentos de la corte son conflictivos y sometidos a terribles presiones espaciales (la situación es fundamental). Al mismo tiempo, aumentan geométricamente las personas que opinan, escriben y comentan sobre los sucesos de la corte.

Este proceso, acentuado por la estética barroca y dislocado por la producción impresa, hará que la frontera intangible que hace inaccesibles a los miembros de la corte sea cada vez más necesaria para una estabilidad tan frágil y una peligrosa visibilidad cada vez más próxima. En la segunda fase del barroco, a partir de la mitad del siglo XVII, la corte-palacio se encerrará alejándose de la corte-ciudad<sup>49</sup>. Sin embargo, el proceso iniciado no se detiene y la información sobre los miembros de la corte, sus movimientos y sus disputas internas, será cada vez más inmediata y precisa (fenómeno que se acentúa hasta el final del drama revolucionario).

Nos encontramos, pues, a principios del siglo XVII todavía en un escenario con medios de comunicación reducidos, y una corte-palacio barroca que mantiene una relación bastante estrecha con la corte-ciudad, a la que pretende acomodar a sus intereses y sus luchas de facción. En este marco, el estudio de estas dos figuras de productores intelectuales de objetos literarios para la corte,

---

<sup>47</sup> GUERRE (1952), “Pouvoir et poésie”, en TORTEL, *Le Préclassicisme Français*, p.79.

<sup>48</sup> FERRER VALLS (1991), “Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo”, p.145-154.

<sup>49</sup> VAREY (1985), “La decadencia de los corrales y el florecimiento de la corte”, en RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la literatura española*, 3, p.283-290.

Lope y Malherbe, nos permite examinar rasgos comunes y diferencias significativas entre las dos cortes, a través del análisis de su producción y de la indagación en el epistolario de ambos, aun teniendo en cuenta el principal matiz que les separa en cuanto al estilo artístico: Malherbe, nostálgico del clasicismo, que intenta imponer en la lengua francesa<sup>50</sup>; Lope, abanderado del barroco, que pretende revolucionar la forma de hacer comedias.

En ninguno de los dos casos, ni Lope ni Malherbe se comportan como cortesanos (como lo harán Rubens o Velázquez), aunque en el caso de Malherbe sirva a determinados intereses políticos ocasionalmente. Ambos tienen conciencia de una pertenencia a un grupo exterior a la corte palacio (Pléyade, Parnaso<sup>51</sup>) que les permite una relativa autonomía frente a los diferentes patrones.

Su relación con el público y con lo popular es ambigua, mucho más clara en el caso de Lope, aunque ambos la busquen en cierto momento mediante una estrategia narrativa determinada (lo popular a veces es sólo el decorado o el gancho para su público aristocrático).

“Observemos que también es un dato indiscutiblemente establecido el de la utilización por los artistas y escritores barrocos de procedimientos alegóricos y simbolistas, los cuales desbordan la esfera de la producción culta y se dan en fiestas urbanas, ceremonias religiosas, espectáculos políticos”<sup>52</sup>

El punto de acuerdo fundamental es un sustancial consenso filo monárquico que, como afirma Benigno, es una visión limitadora relativamente de la contraposición de ideas<sup>53</sup>. En realidad, debajo de este aparente consenso podemos encontrarnos ideas muy diferentes.

---

<sup>50</sup> ACHARD (1986), « Mise en ordre de la langue de raison », en *États de langue, L'Etat et le français*, p.51-81.

<sup>51</sup> Sobre la participación de Cervantes en los cenáculos y academias madrileñas como la del Parnaso, ver “La república de las letras” en CANAVAGGIO (1992), *Cervantes*, p.271-276.

<sup>52</sup> MARAVALL (1980), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, p.212; FLOR (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*.

<sup>53</sup> “Se expía aquí un tradicional prejuicio por el que, a partir del común acuerdo de que el rey tiene derecho a gobernar, estaríamos en presencia de una confrontación de ideas que en realidad no existiría. Como si la única posibilidad de una dialéctica política efectiva residiera en un explícito choque de concepciones del mundo cerradas en sí mismas y espectacularmente contrapuestas, o como si el hecho de compartir unas series de principios impidiese el debate político e ideológico”, BENIGNO, Francisco, *Espejos de la revolución. Conflicto e identidad política en la Europa Moderna*, Crítica, Barcelona, 2000, p.93

1. Se puede hablar de muchas monarquías, tantas como autores disertan sobre la monarquía.
2. Se puede criticar una acción del rey con palabras del propio actor que encarna el papel del rey<sup>54</sup>, el peligro que apreció y temió Felipe II al prohibir que hubiera actores disfrazados de reyes y la misma Posición que adoptaron los académicos franceses en la querrela del Cid contra su autor Corneille<sup>55</sup>.
3. Se puede hablar de restauración monárquica – vuelta a la pureza de unos supuestos y míticos orígenes - para proponer una innovación radical del gobierno de la monarquía como pretenden los arbitristas.
4. Se pueden cambiar los sentidos de las palabras haciendo avanzar términos que no provocan aprensión pero que están cargados de un contenido diferente al original (el propio término monarquía, las palabras justicia, pueblo o libertades cambian de sentido en este periodo).

#### **7.4. Estrategias, 1: Análisis de tres comedias de Lope de Vega dedicadas a las bodas reales de 1615.**

Lope de Vega celebró las fiestas reales de 1612 y 1615 en una serie de producciones de encargo destinadas a las solemnidades que se desarrollaron en Madrid, tanto de tipo cortesano en los jardines del duque de Lerma, como de tipo ciudadano organizadas por la corporación de la villa-corte.

Lope participa como en otras ocasiones con obras de encargo que realiza rápidamente a la carta, en este caso tres comedias (*Los Ramilletes de Madrid*, *Al pasar el arroyo* y *El ejemplo de casadas*)<sup>56</sup> : está presente su pluma tanto en la despedida de la infanta Ana de Austria de la corte, en las fiestas celebradas en los jardines del palacio de Lerma en la carrera de san Jerónimo<sup>57</sup>, como en la recepción de la nueva princesa Isabel de Borbón. Lope de Vega recibe a la

---

<sup>54</sup> ALFARO (1968), "Observaciones sobre el Rey y el sentimiento monárquico en la comedia española del Siglo de Oro", p.132-139.

<sup>55</sup> « *Les sentiments de l'Académie* définissent le pouvoir royal comme le pouvoir d'une raison souveraine incarnée par et dans le roi, juste interprète des lois naturelles et divines. En conséquence aussi, la représentation dramatique doit offrir aux spectateurs une image de roi conforme à cette définition », MERLIN 1994, *Public et littérature*, p.249.

<sup>56</sup> FERRER VALLS (1991), "Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias", pp. 189-202.

<sup>57</sup> FERRER VALLS (1995), "Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro", p. 355-71.

princesa francesa con poemas y lemas en los arcos triunfales levantados en las calles de Madrid y con textos alegóricos que le dedica el ayuntamiento de Madrid.

Lope realiza diversas producciones: desde la loa que se encuentra publicada en la égloga de Amarilis o la comedia de *El ejemplo de casados y prueba de la paciencia*<sup>58</sup> para las fiestas de 1612; a las dos comedias de *Los ramilletes de Madrid* y *Al pasar del arroyo*, para las celebraciones de 1615. Marcel Bataillon incluye en estas producciones a la comedia *El villano en su rincón*<sup>59</sup> donde en los versos 2486-2529 se inserta el viaje real a la frontera, o *jornada*, de la infanta, hermana del rey protagonista, para casarse.

Probablemente, incluso, Lope de Vega realiza una *Relación* versificada, con intenciones de publicarla como pliego suelto, pero que finalmente incluye en una comedia estrenada en honor del valido Lerma. No pasa de la “amenaza con una relación” como dice Quevedo, a este propósito de obtener negocio con la jornada mediante un producto impreso. Precisamente su participación directa o indirecta, con el duque de Sessa en la alegre conspiración que se está desarrollando en torno de Uceda, el hijo del valido Lerma, contra su padre y que será disfrazada de voluntad real durante la jornada, le imposibilitará publicar esa relación completa.

En la ‘jornada’ de 1615, Lope de Vega es uno más, como él dice, de los madrileños que se han unido a la enorme y lujosa comitiva real. Su presencia se justifica como parte del séquito que acompaña al duque de Sessa, con las funciones de capellán, y muy preocupado por vestir decentemente para la ocasión, lo que demanda con ese lenguaje de criado irónico que utiliza habitualmente en su correspondencia con Sessa. En la carta que le manda previamente hay una reflexión certera entre el ser y el parecer en la corte, ya que todo lo que pide está destinado a la representación que el duque debe dar de sí mismo y de su casa, a la que pertenece Lope como capellán en este caso:

---

<sup>58</sup> VEGA CARPIO, Lope de, *El Ejemplo de Casados y Prueba de la Paciencia*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, tomo XV, Madrid, 1913, (publicada en *Flor de Comedias*, B.N.M.: R/23616) En la loa que la precede, p.3-4, Lope de Vega describe en estilo pastoril el besamanos que el embajador ordinario de Francia hizo a su futura reina en el Alcázar de Madrid el 25 de marzo de 1612 relatada por Cabrera en las Relaciones p.467-468.

<sup>59</sup> VEGA CARPIO, Lope, *El villano en su rincón*, edición de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1987 (los versos 2486-2529 aluden a la jornada real de las bodas).

« Sírvame de escarmiento para lo que queda, si ya queda algo, y sabré que tengo de vivir tan retirado, que aun los ojos que Dios hizo para ver, no se alcen de la tierra. Viniendo a lo que importa a la jornada advierta V. ex.<sup>a</sup>, Señor, que yo para mí no hubiera menester nada; pero todos saben ya que voy sirviendo de capellán a V. ex.<sup>a</sup>, y que por dicha me han de mirar muchos en su servicio, y que aunque no tengo de ser más que un criado que aumente el número de los demás, tengo de ir como quien lo es suyo; y más en esta ocasión, en la cual me quisiera hallar con el dinero del Provisor de Sevilla para servir mejor a V. ex.<sup>a</sup>; mas por estar menos apercebido que otras veces dejo a V. ex.<sup>a</sup> lo que fuere servido. Sotanilla y herreruelo podrán ser de cualquier seda negra aforrándolos, la sotana en bayeta y el herreruelo en felpa, porque entiendan Lerma y etcéteras que me lleva V. ex.<sup>a</sup>, y puede sin vergüenza parecer donde hubiere de ser preciso el hallarnos juntos: será también que V. ex.<sup>a</sup> mande que vayan de su oratorio dos casullas, cáliz y lo demás necesario para que con toda autoridad se diga misa, y aquellos señores vean que se sirve V. ex.<sup>a</sup> hasta en las cosas del altar con cuidado y grandeza, que es la demostración más general para grandes y pequeños. V. ex.<sup>a</sup> mande que me envíen dos baúles de los muchos que allá habrá, para esta jornada, porque hagan una carga igual a los libritos y ropa que es forzosa; que en materia de cama, aunque fuera justo y yo tenía siempre una acémila con el de Lemos, yo quiero hacer penitencia por Navarra donde nunca ofendí a Dios. Con esto hace fin esta impertinencia poética, pero no los deseos infinitamente inmortales de servir a V. ex.<sup>a</sup>, que guarde Dios muchos años como deseo.», Carta al duque de Sessa, junio 1615.

Cristóbal de Figueroa en su relación de la jornada – cuyo agresivo título ya indica que “es la más cierta que ha salido en la corte”, negando la veracidad de las otras -, realiza un doble ataque a los publicistas ansiosos de recibir algún estipendio por sus trabajos: su ansiedad, unida a su número ingente, que llega hasta los lacayos (en un ataque que, probablemente, tiene que ver con la

relación de Lope de Vega con el duque de Sessa, y la retórica pedante de sus metáforas poéticas).

“Qué copiosa materia se les ofrece ahora a los cisnes españoles que bien podrán coronados de laurel contar la bizarría, hermosura y galas de las damas que lleva nuestra infanta; yo apostaré que van estos días subiendo el Parnaso arriba más tropas de poetas que tiene peñas el monte, cada uno con su docena de aprendices de todos estados y calidades, que esta bendita ciencia es tan piadosa que se comunica hasta con lacayos, que yo he oído celebrar un soneto que hizo cierto lacayo entretenido en corte a la manzana de Adán, y una décimas al diluvio quizá por ser de agua: bien saben los buenos por quien se dice, pero los elegantes versos que previenen para hacer perpetua al mundo jornada tan célebre dirán que solos ellos merecieron subir a la cumbre del monte, bañarse en la fuente y comunicar las musas. Y espero que uno celebre el cabello negro ensortijado, poblado de diamantes y rubíes, la frente de alabastro y manos de marfil; otro los ojos zarcos, verdes o amarillos, y a este paso todas las demás facciones, que como no ha quedado príncipe en la corte, que no siga la jornada, así los poetas han ido prevenidos de herramienta para escribir los banquetes, festines, saraos, torneos, juegos y danzas que han de hacer los mismos príncipes y caballeros, así españoles como franceses en honra y servicio de sus reyes”, Cristóbal de FIGUEROA, *Relación de la honrosísima Jornada que la Majestad del Rey Don Felipe nuestra señor ha hecho ahora con nuestro Príncipe, y la Reina de Francia sus hijos, para efectuar sus reales bodas: y de la grandeza, pompa y aparato de los Príncipes y Señores de la Corte, que iban acompañando a sus Majestades, es Relación la más cierta que ha salido de la Corte*<sup>60</sup>

En las comedias que estudiamos, Lope ha jugado para su desarrollo con una rica complejidad temática que va desde el cuento – en el ejemplo de casados -, a la leyenda urbana – tesoro de los moros escondido en los jardines de un

---

<sup>60</sup> Trascrito en PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña* tomo 11 (1601-1620) p.369-370.

palacio<sup>61</sup> -; desde la tonadillas populares - al pasar del arroyo -, al chiste ambiguo de carácter erótico; desde la historia familiar con dramas entre hermanos o entre casados, a las intrigas de vodevil mezcladas con asuntos de espadachines.

Lope pretende dar en estas comedias de encargo para la publicidad monárquica un producto múltiple en intenciones y estrategias: el producto está realizado para cumplir con su fin publicitario tanto como para divertir por la trama independiente, y está escrito en un lenguaje que mantiene grados escalonados de comprensión para permitir su representación en los jardines cortesanos y en los corrales de comedias<sup>62</sup>. Lope explica una historia de amor culta y popular, enfrenta personajes nobles y villanos, analiza las bodas reales en una interpretación oficial mitológica, para luego situar realmente los personajes en una fiesta aldeana entre la Arcadia feliz y el costumbrismo irónico<sup>63</sup>; reafirma el madrileñismo que señala el lugar de nacimiento de la infanta reina, al mismo tiempo que efectúa la conexión a mitos clásicos habituales de los enlaces matrimoniales, habla de los amores reales como divinos, pero hace guiños a las pasiones eróticas del duque, su patrono, e incluso probablemente a los suyos propios.

#### 7.4.1. Análisis de la obra inserta en Amarilis

Lope, que ya fuera junto a su señor el Duque de Sessa, o bien confundido entre los hidalgos y caballeros de menor categoría, presencia la escena del trueque de las princesas en el río Bidasoa, la graba tan profundamente en la memoria, nos dice Barrera, que años después lo rememora evocando a la princesa Isabel de Borbón<sup>64</sup>, entonces reina de España, y a la infanta, ahora

---

<sup>61</sup> Oposición entre el oro dejado por los moriscos escondido en el jardín que es un tesoro falso y la esperanza espiritual en estas estrellas trocadas en un comercio espiritual que resulta verdadero: "oro encubierto buscaba / y las estrellas contaba".

<sup>62</sup> ALVITI (2000), "La fiesta cortesana y el corral: los diferentes receptores de *La Burgalesa de Lerma*". CASTILLEJO (1984), *El Corral de Comedias. Escenarios, sociedad, actores*.

<sup>63</sup> Se inventa un pueblo y se convence al pueblo de que esa es la imagen de sí mismo. Luego, los estudiosos analizan el pueblo a través de ese invento que es una Arcadia disfrazada del mismo modo que la Arcadia era la nobleza y sus valores disfrazados. Este viaje a lo popular para salir reforzado por índices de verosimilitud permite un juego que va inventando un pueblo al mismo tiempo que la opinión pública de ese pueblo-público que encuentra su legitimidad en esta representación de lo popular.

<sup>64</sup> Silvio: Porque no pienses que con pecho ajeno / De la verdad te trato, / Y al beneficio responder ingrato, / Una cayada te daré de acebo, / Digna del mismísimo Febo, / Cuando en los campos de Elis asistía, / Favor de Phylis, un dichoso día / Que me pagó dos jaulas con sus timbres, / Hechas de blancas mimbres / Y el remate dorado, / Con un pardillo y colorín pintado, / Maestros ya canoros; / Y así le dije, que al amor tuviera, / Pues una vez es ave y otra es

reina de Francia (“madama cristianísima de Francia”)<sup>65</sup>, en su égloga *Amarilis* (o, quizás, rescribe un poema realizado en la ocasión) :

Silvio: Ahora me parece que la veo / Pasar el claro río a la  
montaña / Que divide la Francia de la España / Trocando las  
estrellas Himeneo, / Francia a doña Ana de Austria por señora /  
Sobre la espalda de cristal adora / De Beovia corriente, / Ceñida  
de ovas frágiles la frente, / Y la dichosa España a la divina / Isabel  
de Borbón, a quien inclina / La cabeza de almenas coronada /  
Entre leones de oro, / Digna por tanto angélico decoro / De  
estampar la dorada / Planta en el Mundo Nuevo, / Cynthía oriental  
con el hispano Febo. / Y de oloroso ámbar / Mezclada la corona /  
Entre las perlas, que el luciente nácar / Le ofreciera la  
contrapuesta zona, / Aunque lleguen corridas / De convertirse en  
lágrimas, vencidas / De perla más hermosa / De la divina esposa /  
De nuestro gran monarca, / Que mil siglos respete airada Parca, /  
A cuyo imperio puso / De tan diversos mares circunfuso / La  
envidia nacional eterno pleito, / Y a quien el Indio con festivo  
acento, / Y el Maluco remoto Filipino / Apellidan divino, / Conocen  
soberano<sup>66</sup>.

Lope de Vega juega en estos versos con dos temas que veremos reflejados en otras obras de publicidad sobre las bodas reales:

- a) El tema del trueque cosmológico de las dos luminarias (o estrellas), que se utilizó para mantener la apariencia de igualdad en una época de

---

fiera: / Pero si habemos de alternas a coros, / Nuestro sujeto sea / Aquella soberana Semidea: / Ya dijo el eco el nombre, que el acento / Final a soberana / Dulce responde Ana, / De todas las virtudes ornamento, / Luz que en España aurora / Fue a ser de Francia sol, que en ella adora / Y dar nuevo decoro / Al sagrado blasón del lirio de oro. / Es esta par señora / Epítome divino / Por celestial destino / De cuanto bien pudiera haber pintado / Pincel imaginado, / Donde mostrando su poder el cielo, / Cubrió tal alma de tan puro velo: / Allí vive, allí reina, allí se espacia, / De quien toda belleza, toda gracia, / Que hallarse en un sujeto dificultan / Como de estampa celestial resultan.

<sup>65</sup> Olympio: Oh Silvio / ¿De qué pluma tan famosa / Podrá ser celebrada en verso o prosa / Madama Cristianísima de Francia? / ¿Qué voz? ¿qué dulce lira? ¿Qué elegancia? / Podrá cantar la perfección divina / De tan alta herofina, / Virtud, entendimiento y hermosura, / Humano serafín en rosa pura, / En cuya perfectísima belleza / Sus términos pasó Naturaleza? / Imagen de azucenas y claveles, / Digna de los laureles / De Enrique Marte sola, / Sacra, celeste Venus española, / Hija del alto Júpiter Austrino, / Cuyo esplendor previno / La majestad que imita / De su divina madre Margarita: / Y así como es nuestro mayor tesoro, / Pide plectro de plata en lazo de oro, / Y la voz del divino / Pastor de Mantua, o griego venusino / No de instrumento hispano / El arco en ruda mano, / Aunque le bañe Melpómene hermosa / En resina olorosa / Del Angelín Sabeo.

<sup>66</sup> VEGA CARPIO, Lope de, *Amarilis*. Egloga. en *Obras Seltas*, volumen X, edición de 1777, pp.147-192; En *Obras sueltas*, tomo X, págs. 151-153.

dominio heliocéntrico (es decir, imposible de ser dual). El tema será constante en los poemas laudatorios del momento de las bodas y será recogido por el doctor García, que titulará de esta manera, por encargo, su obra sobre la conjunción de las dos luminarias de la tierra.

- b) La conversión del río en un dios que ampara el paso y trueque de las princesas, como reflejará Rubens finalmente en el cuadro dedicado al Cambio de las princesas (l'échange de princesses) dentro del conjunto dedicado a la apología de la regente María de Médicis. La presencia de las diferentes partes del mundo que honran el acontecimiento, y su situación respecto a las princesas, indica también una relación directa con el cuadro de Rubens que estudiaremos.

#### 7.4.2 El ejemplo de casados y prueba de la paciencia<sup>67</sup>

Esta obra fue representada en las huertas del duque de Lerma en la bajada de los Jerónimos en la despedida de la infanta Ana de Austria después de las capitulaciones de 1612. Se editó en Madrid por la viuda de Luis Martínez Grande en 1615. La obra no tiene una referencia a la boda inserta, como otras, sino por la temática (es una obra sobre el matrimonio basada en el cuento de la marquesa de los Saluzzos, muy popular en el momento). La loa inicial refleja la recepción del embajador francés duque de Humena (al que no cita por su nombre, solo dice el *mensajero*), y el besamanos organizado por la corte, con la asistencia de toda la nobleza, para celebrar el acuerdo matrimonial, y en el que se da oficialmente el título de reina de Francia a la infanta Ana de Austria.

LOA: Mi tío el cura me escribió / Esta semana pasada, / De mi aldea mil quillotros (chismes), / Y tras de darme las Pascuas, / (Es muy propio en los billetes / Tener la primera entrada / Ésta) y dijo le escribiese / Lo que por acá pasaba. / Y yo, tomando en las manos / Una pluma mal cortada, / Pinté, con razones toscas, / Lo siguiente en una carta: / Orillas de Manzanares, / Entre fértiles cabañas, / Donde el mayoral Helipe / Su blanco ganado guarda, / Hay, tío, mil novedades: / Trabajo, poca ganancia, / Bien servir y

---

<sup>67</sup> LOPE DE VEGA, volumen XV de las Comedias completas en treinta y dos volúmenes de la Biblioteca Castro; Edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca.

mal premiar, / Que es aquí regla ordinaria; / Hay poetas de cartilla  
/ Que sin llegar a estudiarla, / Dicen que es Virgilio es un asno, /  
Y ellos lo son en mi ánima; / Hay zagales que es contento, / Y  
entre ellos muchas zagalas. / La hija del mayoral / Dicen que  
ahora se casa; / Que otro mayoral muy rico / Que vive en tierras  
extrañas, / Le ha enviado un mensajero, / Y ella compuesta y  
galana / Con sartales y patenas, / Cuentas y arillos de plata, / Le  
recibió esotro día / Entre otras muchas serranas; / Y al mensajero  
pulido / Mil zagales acompañan, / Y por ampararle, todos / Su  
ganado desamparan. / Vino Antón el de Medina, / Y Juan de la  
Sierra de Alba, / El de Montalto o Almonte; / Vino Pascual de  
Moncada, / Y Gonzalo el de Maqueda / Con Miguel el de  
Pastrana, / Y Martín el de Segorbe / Con Juan el de Peñaranda; /  
Vino Domingo de Cea, / Luego el de Guadalajara, / Jusepe del  
Infantado, / Que a Gil de Feria acompaña; / Roque Sánchez de  
Alburquerque / Vino en yegua castaña, / Jerónimo de Escalona, /  
Juan de Uceda, nueva planta / De aquel ganadero rico / Digno de  
eterna alabanza; / Eugenio de Villahermosa, / Luego a su lado  
llevaba / A Sancho de Terranova, / Y de las quintas del Papa /  
Andrés de Monteleón / Y otros mil zagales bajan. / De Peñafiel, de  
Cañete, / Del Carpio, de Villafranca, / Del Valle, de Mirabel, / De  
San Germán, de Velada, / De Barcarrota y Cerralbo, / De Espinola  
y Lorëana, / De Falces y de Alcañices, / Fromista, Laguna,  
Tabara, / Este, Navas, Nieve, Osorno, / Santa Gadea y Saldaña, /  
Villamor, Pliego, Olivares, / Alba de Liste y Barajas, / Ampudia,  
Chinchón, Coruña, / Salazar y Santillana, / De Morata y de  
Alcaudete / Y de otras mil partes varias, / Vinieron todos zagales, /  
Que mi memoria no alcanza, / Porque a referirlos todos / Eran  
menester mil cartas; / Pero lo que falta dejo / A las lenguas de la  
fama. / Iban vestidos de prieto, / Que es siempre la mayor gala, /  
Con sus plumas de avestruces, / Unas prietas y otras blancas; /  
Muchos iban remendados, / Y algunos dellos llevaban / Los  
corderillos colgando / Encima de las casacas. / A la cabaña  
llegaron / Sin tamboriles ni flautas / Por no alborotar la novia, /

Que es, en efecto, muchacha. / Dijo el zagal su mensaje, / Pero la novia turbada / De vergüenza, el alabastro / Cubrió de roja escarlata. / Entonces pienso que el Sol / Apresuró su jornada, / Que entendió que amanecía / Como vio salir el alba. / Quiso hablar, pero no pudo / Porque el ángel que la guarda / Dio por ella el dulce *fiat*. / Vivan mil edades largas. / Brotaron aquella noche / Las peñas desta montaña / Fuego, que como es de fuego / Incendió sus luminarias. / Dícese que este verano / Habrá comedias y danzas; / Esto hay nuevo en Manzanares: / Perdonad, tío, las faltas. / Fecha a veintidós de abril, / Primero día de la Pascua / Qué resucitó el cordero / Glorioso en cuerpo y en alma. / ¿Quién a tan alto sujeto / le podrá hallar comparanza? / ¡Pardiobre, yo no le hallo! / Más si la verdad se ampara, / Yo vengo a decir verdades, / Y esto será en dos palabras; / Que un rústico labrador / Poca retórica gasta. / El Mayoral de esta historia / Viene a ver vuestras cabañas; / Acompañanle deseos / Y voluntad le acompaña; / Hoy llega a vuestra presencia, / Amparadle en vuestra gracia; / Que él humilde, me envió / A que os leyese esta carta. / Otorgadle el dulce *fiat* / De esas lenguas cortesanias; / Que él se promete por mí / El serviros con el alma. / Este ha sido mi mensaje / Libre; perdonad mis faltas, / Y hablad muy enhorabuena, / Que bien habla quien bien calla. FIN  
Continua el baile de Ay, Ay, Ay Y el sotillo con Fregonas y lacayos<sup>68</sup>.

Lope de Vega da un auténtico repaso a toda la nobleza de la corte de Madrid en su momento. Esta nobleza está presente en los palcos del teatro donde se representa la obra y a ella está dedicada esta relación jocosa en un orden que no es accidental sino pensado en razón de la jerarquía, la situación en el

---

<sup>68</sup> El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia; *Obras de Lope de Vega*, RAE, tomo XV, 1913. Publicada en *Flor de Comedias*, p.9-45.

instante concreto, la relación familiar que existe entre ellos y, naturalmente, los favores recibidos por el poeta.

El juego versificado le permite hacer variaciones y bromas, a veces con una doble intencionalidad irónica (*los corderillos colgando* es nada menos que una alusión al Toisón de oro que llevan algunos nobles en su pecho); otras, saltando fronteras sociales – en una danza sólo comprensible en el estilo del barroco español e incomprensible en el clasicismo francés –, donde el dios Baco puede ser un borracho conocido, o el valido Lerma, un mayoral campesino que llega a la cabaña-palacio de la pastora-infanta.

La loa revela, desde el comienzo de la obra, una comedia de circunstancias, un teatro de encargo. Lope ha escogido un tema relativo al matrimonio y un cuento popular en la época que recoge un relato europeo transcrito desde el Decamerón hasta Perrault: la mujer abandonada injustamente por su marido que, en su respeto sagrado por el matrimonio, conseguirá que su desgracia sea reconocida y santificada finalmente.

#### **7.4.3. Al pasar del arroyo<sup>69</sup>**

Obra de una gran complejidad de motivos y que tiene como fondo dos acontecimientos que se superponen: la entrada de la princesa Isabel en Madrid, que provoca todo el movimiento dramático de los protagonistas, y al mismo tiempo, el paso de un arroyo situado en las proximidades de Madrid, donde los amores y las alianzas cambian mágicamente.

Utilizando un romance popular (que se basa en mitos tan antiguos como el río Leto), Lope de Vega juega en muchos sentidos con el arte de la duplicidad dirigida en primer lugar a un teatro interclasista. Luis y Lisarda (nombres que juegan con términos franceses) son engañados y don Carlos se lleva a la bella Jacinta que vivía hasta entonces como una extraña cenicienta. Su hermano, que se encontraba enamorado de Jacinta, la deja, reconociendo como nuevo hermano a Don Carlos, y como en las habituales equívocos lopescos,

---

<sup>69</sup> “Aquí hay grandes prevenciones para la jornada última de la Princesa; mucho me huelgo que V. ex.<sup>a</sup> venga a tiempo que pueda acompañar su entrada, porque de todo este lugar es amado sumamente y le esperan con mucho gusto. La comedia se ha hecho y ha salido lucidísima; V. ex.<sup>a</sup> la verá, que hasta tener su voto no quiero estar contento”, Carta al duque de Sessa, 12 de diciembre 1615.

engañando a Lisarda, logra conquistarla. El juego de toda la comedia se basa en una reflexión sobre el amor-pasión que conquista primero y seduce posteriormente enfrentado a los razonamientos platónicos. Lisarda ironiza sobre el amor cortesano al reírse de los Amadís, de Esplandián, del Cid y de Urganda. El amor conquistador y los valores nobiliarios<sup>70</sup> son antepuestos al amor de identificación y los valores villanos.

Y Benito dice al engañar a Lisarda

“Aquí la comedia acaba /

Cuya historia verdadera pasó /

Al pasar del arroyo /

Los que quisieren, lo crean”.

#### 7.4.4 Las dos estrellas o los ramilletes de Madrid<sup>71</sup>

“Vamos a ver las entregas / de las estrellas trocadas  
/ sobre las aguas del río / último confín de España...  
Vivan Ana e Isabel / las dos estrellas trocadas ”,  
LOPE DE VEGA, Ramilletes de Madrid<sup>72</sup>.

En este caso, la obra inserta, como una morcilla posterior, la referencia a los casamientos reales. Se refiere a las fiestas que se desarrollan en 1615 en el III acto, donde realiza una descripción de las mismas. En sus cartas, Lope de Vega, se refiere a la preparación de esta comedia<sup>73</sup> donde insertará uno de los temas que ha sorprendido más a los viajeros hacia la frontera para las entregas de las princesas, el acontecimiento de las barqueras de Pasajes.

---

<sup>70</sup> Hay una defensa ambigua de la sangre que une más que el matrimonio y que puede ser una alusión al debate sobre la infanta y su carácter español por origen frente al francés por matrimonio: “No ves tú que es preferida / la sangre a toda amistad”

<sup>71</sup> VEGA CARPIO, Lope de, *Las dos estrellas trocadas o los ramilletes de Madrid*, BAE,52, publicada también en Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega*, tomo XIII, 1930, p.469-504.

<sup>72</sup> Sobre los Ramilletes de Madrid, ARCO Y GARAY (1942), *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, (sobre el Príncipe Perfecto y la idea de Lope sobre la monarquía pactada o constitucionalista en la p.97), p.156 (alude al encargo de escribir la relación de la jornada, p.157), Ver González de Amezua, p.59-63 y sobre la jornada, p.73 a 93. La relación de Lope puede que esté entre los manuscritos no publicados de la Biblioteca Nacional. Lope de Vega y los ramilletes de Madrid, Delorme, p.17-46.

<sup>73</sup> VEGA, *Epistolario*, III, AMEZUA, Al duque de Sessa, Madrid, primeros de diciembre 1615, "Lope escribe los ramilletes de Madrid, prevenciones de Madrid para la entrada de la princesa Isabel", (Códice II, nº113; AMEZUA, nº217).

En el título inicial de la obra, *Las dos estrellas*, alude al tema cosmológico de las dos luminarias, su conjunción y acuerdo para realizar el casamiento igualitario. Lope saca de nuevo a escena el tema, que luego desarrollaría el doctor García en su libro y que debía ser un tema de conversación cortesana.

La imposibilidad de un matrimonio igual fue prevista por Lope en sus versos donde la soluciona poéticamente:

“Por un enigma tan alta / triunfos España apercibe; pues dando lo que recibe / le queda lo que le falta” Uno de los espectadores comenta que el tercer verso es imposible. “Yo lo tengo por posible / a un ingenio razonable”.

Posteriormente, vuelve para solucionar el enredo y hacer posible un matrimonio igual de intercambio entre dos monarquías, donde ninguna puede dejar de ser la más alta del mundo:

La solución del verso tercero: Por un enigma tan alta / Triunfos España apercibe, / Pues dando lo que recibe, / Le queda lo que le falta. / Propuso España un enigma / De una estrella celestial / Que un sol coronando anima / Con una perla oriental / Que el cielo por lumbre estima. / Francia, que la frente exalta / Da triunfos y lirios de oro; / El blasón de sol esmalta / Con darle otro igual tesoro / Por un enigma tan alta. / Trocar quieren dos estrellas, / Alegres, Francia y España, / Yendo Júpiter por ellas, / Y en el mar que las dos baña / Poner columnas tan bellas. / Alégrase cuanto vive / Con las estrellas hermosas / Que la blanca paz recibe, / Y a las estrellas dichosas / Triunfos España apercibe. / No gozará del laurel / Deste divino tesoro / a no tener para él / Ana celestial el oro / De lo que vale Isabel. / El mismo peso apercibe, / Y en este cambio real, / Donde la partida escribe / Claro está que queda igual, / Pues, dando lo que recibe, / Llevan a Francia el aurora / Que de Francia viene a España, / Cuyos pies Madrid adora: / Y así, España, en esta hazaña, / Lo que le falta atesora. / Con esta

a enigma tan alta / Ha satisfecho Isabel, / Que aunque su sol le  
hace falta, / En el que viene por él / Le queda lo que le falta<sup>74</sup>.

Lope de Vega describe las entregas contando todos los títulos que asisten y dedicando a cada uno de ellos un apelativo cortesano: Lope incluye toda una serie de cortesanos, de escritores y letrados, de confesores, de hidalgos conocidos. Se permite todo tipo de guiños en cada verso aludiendo a la historia familiar o a un detalle personal (hay que imaginarlos contemplando la obra en Madrid cuando se estrenó)

“Mas porque las entregas entiendas, / sabrás que divide un río / a  
España y Francia, que encuentra, / bajando de las montañas, / la  
mar la llena marea. / Las dos orillas tenían / fabricadas de madera  
/ dos casas con mil pinturas, / y gradas en torno de ellas; / con  
ricas tapicerías / estaban las dos compuestas, / y un dosel en  
cada una, / correspondiente a la puerta; / también en medio del  
agua / otras dos estaban hechas / a modo de cenadores / con mil  
colores diversas, / coronadas por lo alto / y a todas partes  
abiertas. / Dos barcas chatas había / que gobernaban dos  
cuerdas / que a este sitio caminaban / sin otros remos ni velas. /  
Bajaron, pues, los de España, / por su parte con la reina, / Y los  
de Francia, Liseo, / con la divina princesa; / trájola el duque de  
Guisa, / y acompañando a su alteza/ mucha nobleza de Francia /  
y brava gente guerrera / que estaba en dos escuadrones / sobre  
una montaña puesta, / y en las orillas del río / a este tiempo las  
trompetas, / las cajas, las chirimías, / las dos naciones alegran. /  
Entraron en las dos casas, / y a las dos barcas por ellas, / donde,  
en la mitad del río, / se vieron reina y princesa. / Hablaronse, no lo  
oí; luego dicen que el de Uceda / hizo su razonamiento / de  
aquella famosa entrega, / a quien respondió el de Guisa / lo  
mismo, en lengua francesa. / Escribióse todo así, / y al despedirse  
la reina / le dio una cruz de diamantes / a la señora duquesa / de  
Medina; volvió al fin / la barca a Francia con ella, / yo fui a llorar, y  
mirando / en España la princesa / serenísima a los ojos, / di otro

---

<sup>74</sup> Acto tercero. p.497.

sol que el agua templada, / andaba encima del río / la paz, divina  
doncella, / con una túnica roja / y azul a jirones hecha, / sembrada  
de lirios de oro / la parte azul; la sangrienta, / de castillos y leones,  
/ y encima de sus cabezas / sembraba oliva y laurel, / clavelinas y  
azucenas / diciendo: “Filipe y Luis / vivan en paz, vivan; sean /  
Ana e Isabel sus lazos”; y luego rompiendo vieras / la superficie  
del agua / sacar la honrada cabeza / el claro río behovia / revuelta  
en coral y perlas, / y que cercado de ninfas / españolas y  
francesas / todas respondieron: Vivan, / que por muchos años  
sean .... Aquí se ha contado/ una relación moderna/ de la jornada  
de Irún, sin hacer memoria en ella / de los señores lacayos<sup>75</sup>, / y  
así esta noche en la cena/ la quiero hacer, porque hay / mucha  
nobleza gallega, / y no es justo que se calle ”, Lope de Vega,  
*Ramilletes de Madrid*, p.502-503.

#### **7.4.5 El público del corral de comedias: distintas aptitudes, diferentes expectativas.**

En el periodo que estudiamos, el teatro cortesano es minoritario y comparte su existencia con el espacio interclasista del corral de comedias<sup>76</sup>. El público reacciona ante unos estímulos planificados por productores profesionales de obras dramáticas<sup>77</sup> que se mueven entre la convención y la innovación para captar un público variopinto y difícil de clasificar<sup>78</sup>. Es muy difícil realizar un estudio de la recepción<sup>79</sup> de las obras dramáticas del periodo, aunque la penetración del teatro es tan grande en el espacio barroco que la corte concibe su existencia como la participación en una comedia<sup>80</sup>.

En los jardines del duque de Lerma en la carrera de San Jerónimo y en los corrales de Madrid, las obras se representan ante un conjunto diverso de

---

<sup>75</sup> Lope realiza aquí un ataque al cronista Figueroa y su alusión a los lacayos que iban en la expedición real, que ha tomado como un insulto personal.

<sup>76</sup> DÍEZ BORQUE (2002), *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro*.

<sup>77</sup> ARRÓNIZ. (1983), “El escenario y su entorno”, en RICO, *Historia y Crítica de la literatura española*, tomo 3, WARDROPPER, Bruce W., *Siglos de oro: Barroco*, p.228-234.

<sup>78</sup> ARELLANO (1999), *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del siglo de oro*.

<sup>79</sup> JAUSS (1991), *Teoría de la recepción literaria*. Sobre el horizonte de expectativa o espera elaborado en la estética de la recepción de Jauss.

<sup>80</sup> La concepción de la vida en la corte como una comedia, en las cartas del duque de Feria, FEROS (2002), *El Duque de Lerma*, p.110.

público, mucho más extenso que en el caso francés, con un teatro cerrado y menos accesible a sectores populares, quizás, simplemente, como dijo Máxime Chevalier en una conferencia, por una cuestión climática.

Nos encontramos con un público con distintas aptitudes y diferentes expectativas, que goza de un espectáculo donde se incluyen canciones, entremeses, danzas y la comedia eje de la fiesta<sup>81</sup>. Un tipo de teatro *ruidoso* que choca con el gusto clasicista francés (casi tanto como el modelo italiano de comedias<sup>82</sup>), provocando dolor de cabeza en Malherbe según relata en su correspondencia a Peiresc<sup>83</sup> (hay que pensar que el expresionismo de las compañías teatrales españolas e italianas debía acentuarse por el problema del lenguaje)<sup>84</sup>.

La influencia de la comedia española provoca, sin embargo, un cambio del teatro francés a comienzos del siglo XVII y, aunque esta tendencia será combatida por la recién nacida Academia, como lo demuestra el escándalo del Cid de Corneille, finalmente se logrará una aceptación profunda de la reforma instaurada por la comedia de Lope de Vega<sup>85</sup>.

El teatro italiano, que ha entrado en España a través de Valencia y otros sitios, se implanta a finales del siglo XVI y logra su esplendor en la época de Felipe III. Lope de Vega es el maestro que maneja con mayor habilidad la multiplicidad de lenguajes aplicada a los distintos escenarios donde se representa<sup>86</sup>. Su éxito popular es innegable y la penetración de la comedia como género de espectáculo omnipresente.

---

<sup>81</sup> ARRÓNIZ. (1985), “el escenario y su entorno”, RICO, *Historia y Crítica de la literatura española*, 3, p.228-234.

<sup>82</sup> Ataque de Malherbe contra los comediantes italianos, *Obras completas*, 1862, p.350, tomo III, cit. BASCHET, *Comédiens italiens*, 1882, p.242.

<sup>83</sup> Lettre de Malherbe : « Les espagnols ne palisent à personne, dit-il, ils jouen au faubourg Saint-Germain, mais ils ne gagnent pas le louange du jeu de Paume où ils jouen ». « Je viens tout à cette heure de la comédie des espagnols, dit-il encore, ils ont fait des merveilles en sottises et impertinences, et il n’y a eu personne qui nes’en soit revenu avec mal de tête, mais pour une fois il n’y a eu de mal de savoir ce que c’est. Je suis de ceux qui se sont excellemment ennuyés et en suis encore si étourdi que je vous ure que ne sais encore ni où je suis ni ce que je fais. Je n’avais que faire de levous dire, vous l’eussiez bien vu par ce discours qui est devenu fâcheux para contagion des leurs », cit. BASCHET, *Comédiens italiens*, 1882, p.240-241.

<sup>84</sup> « Une chose autorisait nos doutes : c’es l’insuccès répète des comédiens espagnols qui viennent à Paris », LANSON (1896), p.64. cartas de Malherbe, 1613.

<sup>85</sup> GUICHEMERRE (1991), “La francisation de la Comedia espagnole chez d’Ouille et Scarron” en *L’Age d’Or de l’influence espagnole*, p.57-69.

<sup>86</sup> ARELLANO (1999), *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del siglo de oro*.

El corral es un complejo universo festivo donde el dramaturgo debe manejar diversas estrategias<sup>87</sup>.

- a) Se dirige, en primer lugar, al público popular de la cazuela (mujeres) y el piso bajo que debe estar en silencio para que se escuche la obra. El drama es simple y expresivo en su factura. La compañía se adaptará a este público, cortando párrafos que luego serán impresos, e introduciendo escenas bufonescas, expresiones soeces y combates de espadachines, carreras y peleas.
- b) Se dirige, en segundo lugar, a los palcos, donde se halla la aristocracia (y en algunos casos de incógnito los miembros de la familia real)<sup>88</sup>. Las alusiones en las obras de Lope son a veces tan directas que nos indican perfectamente las personas que asistieron al primer estreno de su obra.
- c) Debe tener cuidado con la presencia eclesiástica escondida en algún palco o en el hueco de los frailes, como se le llamaba al lugar donde se encontraban los censores. Afortunadamente, las órdenes religiosas compartían la afición teatral.
- d) Debe lanzar guiños a los intelectuales que se encuentran en la sala, que Lope alterna con puyas contra sus enemigos literarios. Este grupo forma parte de las academias madrileñas del periodo. En 1612, la más importante es la de los *selvajes*, patrocinada por el embajador español enviado a París para la firma de las capitulaciones matrimoniales, el duque de Pastrana.
- e) Escribe para el comanditario principal<sup>89</sup> que está presente y al que se dedican loas como patrono de la obra<sup>90</sup>, inserciones genealógicas, alusiones históricas o legendarias, e incluso reclamaciones concretas de

---

<sup>87</sup> DELEITO Y PIÑUELA (1988), "Corrales públicos de Madrid: planta, distribución, localidades" en *También se divierte el pueblo*, p.165-170.

<sup>88</sup> La anécdota, mil veces repetida, del gusto de la reina Isabel de Borbón por provocar a las mujeres de la cazuela, revela la presencia de la familia real en las comedias.

<sup>89</sup> Para el estudio de la relación entre el autor, el impresor y el patrocinador, ver el análisis de Chartier sobre la página de título de la edición príncipe de *El Quijote*, en CHARTIER (1993), « ¿Qué es un autor ? », en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, p.75-77. Se unen la afirmación de la paternidad literaria del autor con las del patrocinio y el mercado (representado por el impresor).

<sup>90</sup> La relación del autor, ya constituido como tal, al protector del que espera apoyo y gratificaciones, CHARTIER (1994), *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, p.56.

tipo cortesano<sup>91</sup>. Lope alterna este juego directo y adulator con morcillas en la obra donde plantea estas situaciones.

- f) Escribe para el patrón nobiliario del momento, al que dedica guiños sobre los temas más diversos, lo incluye como protagonista indirecto de la trama o incluye otras personalidades que han pagado la obra. En este periodo de 1612-1615 se trata del duque de Sessa para el que introduce señales más sutiles que afectan a una extraña relación entre el secretariado y la sincera amistad de ambos.
- g) Escribe de sí mismo, de sus amores y desengaños, de sus intereses profesionales por encontrar el puesto de cronista real o de sus intereses cortesanos, de sus disputas literarias y de sus antipatías personales e, incluso, de concretos intereses crematísticos.
- h) Posteriormente, realiza una versión segunda para ser publicada y lucha contra las ediciones pirata del libreto. En este momento también se introducen las comedias atribuidas a Lope y no reconocidas por éste como auténticas.

La obra se representa en:

1. El estreno, que coincide con una conmemoración y donde los actores modulan su interpretación intuitivamente ante el público. Esta primera interpretación puede ser cortesana en alguna residencia real o lugar donde reside la corte, en los jardines de palacio o en las huertas del duque de Lerma. También puede ser pagada por un noble en un local público o por la corporación ciudadana. En estas representaciones se introduce el teatro de máquinas con innovaciones coreográficas y variaciones festivas. A veces, participan como actores algunos personajes de la fiesta.

---

<sup>91</sup> Marcel Bataillon dice que la inserción de una boda de la infanta en *El villano en su rincón* respondería a la petición del duque de Sessa de acompañar a la infanta a la frontera. Por ello, el personaje que nombra el rey de la comedia es almirante y es llamado 'primo' por el monarca. Ambas condiciones las cumplía el duque de Sessa, almirante de Nápoles en 1614 y con el título de duque de Baena que le permitía ser llamado 'primo' por el rey. BATAILLON (1949), "El villano en su rincón", p.5-38; GATTI (1962), *El teatro de Lope de Vega*, p.148-192; MARÍN (1987) *El villano en su rincón*, p.15-17.

2. Segunda representación, en el corral de comedias, con ciertos cambios escénicos por la presencia del público popular que envuelve la cazuela y el piso bajo del teatro.
3. Versión para corrales directamente, que cambia la escenografía y abarata los costos.
4. Versión realizada para la circulación de la compañía por la península.
5. Versión impresa, que responde a un argumento original mucho más literario que el libreto y donde Lope defiende su carácter y sus derechos como autor: «Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos...; y los que padeçe de otros que por sus particulares intereses imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos que le tengo, a dar a luz estas doze, que yo tuve originales...» *«Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. prólogo A los lectores,*
6. Versión de algunos poemas destacados en otras obras de Lope de Vega.

“Porque las comedias las paga el vulgo,/ es justo/  
hablarle en necio para darle gusto”. Lope de Vega,  
*Arte nuevo de hacer comedias*

Una de las obras más citadas en la bibliografía sobre las bodas no existe en realidad. Se ha perdido la obra de Vélez de Guevara “El recibimiento de doña Ana”, que se sigue incluyendo en muchos comentarios.

Las palabras utilizadas por los autores para referirse al doble matrimonio de 1615 son muy reducidas y tienen un sentido concreto en cada caso, la elección provoca una determinada estrategia narrativa. Recibimiento e intercambio son

las que más se repiten en los diversos discursos de representación dramática y poética.

Recibimiento es un planteamiento, intercambio es otro. Recibimiento es el normal escenario de una boda en que se modifican los parámetros de un matrimonio normal: el rey recibe el regalo de una buena dote. De ahí, el tema constante de los panfletos franceses de 1612-1615 sobre la infanta Ana como una desheredada (una Cenicienta o Piel de Asno), olvidando que las princesas francesas lo son por ley y fijando la atención en las renunciaciones de Madrid.

El intercambio es, con mucho, la más utilizada para evitar estos problemas. Las bodas de 1615 implican en este intercambio una igualdad, las princesas por su valía anulan la posibilidad de una pérdida, y esto supone un nuevo planteamiento escénico que se ejemplifica con la metáfora de la conjunción astral, o de las dos luminarias, presente en poemas, ballets y que fue el primer título del libro del doctor García.

Vemos que la publicidad del acontecimiento se va a adaptar a géneros muy diversos, lo que requiere la presencia de profesionales distintos: poetas, autores de teatro, ceremonialistas, autores de relaciones, ensayistas históricos... algunos de ellos polifacéticos.

En realidad, las obras que analizamos son hormas que en ciertos casos, como las comedias de Lope, pueden servir para conmemorar una boda o cualquier otro tipo de acto, como en el caso de los poemas del himeneo real, cualquier tipo de boda. En el siglo en que los géneros se definen (o redefinen) este acontecimiento sirve para marcar fronteras.

El arte de la publicidad crea de esta manera moldes (modelos, figuras, recursos) que pueden utilizarse, que van constituyendo un capital del arte publicitario. Al mismo tiempo que todos señalan el carácter único del acontecimiento, la facturación de la obra concreta crea modelos (esquemas) que sirven para convertir en 'único' cualquier acontecimiento.

#### **7.4.6 Publicidad monárquica en la comedia**

En la comedia nos encontramos dos fórmulas:

En el primer caso se trata de una inclusión rápida de la publicidad en una comedia destinada a otro uso, un encargo que justifica un pago adicional para el autor.

En el segundo, hay un estudio más estratégico. Lope es un autor de factura rápida que utiliza diferentes mecanismos escénicos para cumplir con la comanda:

- a) La morcilla directa: Lope de Vega introduce alusiones directas al acontecimiento que se celebra, los protagonistas alaban la monarquía o describen el acontecimiento como una noticia en forma parecida a una relación inserta en la obra.
- b) La alusión indirecta: la obra se inserta en un decorado en el que está sucediendo algo importante que afecta a los protagonistas en tanto que ellos han ido o vuelven de la fiesta real.
- c) La propia trama de la obra tiene que ver con el acontecimiento que publicita: la metáfora de *Al pasar el arroyo* es una clara alusión a las entregas del paso de Behobia en el río Bidasoa y a lo largo de la obra se realiza una reflexión sobre el matrimonio en general.
- d) La obra es una reflexión sobre la monarquía<sup>92</sup> y el monarca por su carácter histórico o por tratarse de una obra de polémica sobre derechos de los reyes españoles. En la corte española, el rey no pasó de ser un hombre en ningún momento<sup>93</sup> por lo que se convertía en un actor al realizar su papel o su trabajo, como señalaban los arbitristas de la figura del rey<sup>94</sup> como funcionario de la república, y en un pecador ante Cristo, como recordaban los confesores reales en sus sermones o escenificaba el propio rey cada jueves santo lavando a doce mendigos escogidos en la corte para la ocasión<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> HERRERO GARCIA (1935), "La monarquía teórica de Lope de Vega", *Fenix I*, p.177-224 y 303-362.

<sup>93</sup> Este hecho lo recordaba el conde duque de Olivares en una carta a Felipe IV y se mostraba en el teatral baño de los pies de los mendigos el jueves santo (ceremonia que aun conserva el papado). La ambigüedad sin embargo, estriba en el tratamiento de la ceremonia: el rey asume que es rey como un papel de teatro, un rol que le toca jugar en este valle de lagrimas.

<sup>94</sup> Fadrique Furió Ceriol es el primer tratadista que hace una distinción entre rey y hombre en 1556, FERNÁNDEZ-SANTAMARIA (1984), "Reason of state and Statecraft in Spanish Political thought 1595-1640", p.116 y 133-134

<sup>95</sup> Pero su aparente humillación del jueves santo no es tal sino que es la identificación con Cristo, KLÉBER MONOD (2001), *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, p.171. La ceremonia también indica un mundo que no reflejan los nuevos medios y menos los historiadores que los reestructuran en el siglo XIX y XX (la

La obra maneja elementos mágicos de la monarquía concretados en leyendas concretas o cuentos populares.

## **Estrategias 2:**

### **Análisis de la obra de Malherbe “Cette Anne si belle”**

Inserta en un ballet de celebración de los casamientos reales, esta cancioncilla en cuya composición François de Malherbe había aprovechado una tonada popular como ritmo de fondo, es cantada en la fiesta, se imprime independientemente, se coloca en las esquinas y plazas de la ciudad, se corea por todo París y se convierte en un tema difundido en el momento.

Dentro de la obra clasicista de Malherbe, es una alteración y una incursión extraña en lo popular por parte de un autor que pretende una mejora general de la lengua desde arriba, mediante la imposición de normas de estilo por un grupo de expertos autoproclamados guardianes de la pureza de la lengua.

Es necesario decir que la creación de este nuevo espacio público no significa la democracia, sino una asunción por un grupo de la dirección del movimiento estético, y una llamada al ‘público’ de los buenos lectores opuestos al vulgo de los malos lectores, del populacho y del pueblo bajo.

La traducción de la canción, cuyo manuscrito original se encuentra en la Biblioteca nacional de París, fondo Baluzze<sup>96</sup>:

“Esta Ana tan bella / que tanto se pondera, / ¿Por qué no viene? / ¿en verdad se equivoca? / Su Luis (el rey) suspira / tras sus encantos, / ¿qué puede decir ella / para no venir ya? / Si él no la posee / se nos va a morir, / démosle remedio, / vayámosla a pedir, / Reunamos, María (la regente), / sus ojos a vuestros ojos, / nuestro aprisco (granja) / saldrá ganando con ello (valdrá más aún). / Apresuremos el viaje, / el siglo dorado / con este casamiento / está asegurado”.

---

realeza francesa practicó el mismo ritual desde 1594 cuando Enrique IV entró en París). FILESAC, Jean, *Sur l'idolâtrie politique et le culte légitime dû au Prince*, 1615.

<sup>96</sup> 1612. MALHERBE, *Cette Anne si belle*, B.N.P. Manuscrit: Fonds Baluze, 133. Ce manuscrit est formé de minutes, mises au net, autographes et copies de Malherbe. Il est certain qu'il a servi à préparer l'édition de 1630.

« Cette Anne si belle, / Qu'on vante si fort, / Pourquoi ne vient Elle, / Vraiment elle a tort? / Son LOUIS soupire / Après ses appas, / Que veut elle dire / De ne venir pas? / S'il ne la possède / Il s'en va mourir, / Donnons y remède., / Allons la quérir, / Assemblons, MARIE, / Ses yeux à vos yeux; / Notre bergerie / N'en vaudra que mieux. / Hâtons le voyage, / Le siècle doré / En ce mariage / Nous est assuré »

François de Malherbe.

Obra menor de tipo popular no sólo choca con la producción clásica sino que es opuesta a la tradicional cosmogonía mitológica de los libretos del Ballet cortesano aunque se introducían ciertas metáforas perfectamente reconocibles por el público.

El discípulo literario de Malherbe, Honorat de Racan<sup>97</sup>, dice en una carta dirigida a Gilles Ménage<sup>98</sup> que el poeta Malherbe hizo estos versos a petición de Marais, *portemanteau du roi* (caballerizo del rey), sobre un *air* (tonadilla popular) que se cantaba en París. Racan añade que el poeta lo habría realizado en un cuarto de hora (o de eso se lucía al menos).

Estos versos fueron en la época poco estimados, aunque todo el mundo los cantaba y Malherbe se justificó escribiendo que no valían gran cosa y que los había realizado como un juego. Cuando se realizó la primera impresión del ballet de Madame no fueron recogidos en el librito *Description du Ballet de Madame*.

El éxito popular provocó la contrarréplica de una cantinela o *couplet* siguiendo el mismo ritmo que aludía al Malherbe, llamándolo 'burro' por haber escrito esos versos y reclamando que se le diera hierba en alusión también a su bien pagado oficio de *pesebrista* de la corte.

---

<sup>97</sup> Honoré de Bueil, marquis de Racan. Nacido en Aubigné en Turena en 1589. Fue mariscal de campo, frecuentó los ambientes literarios de París, incluido el salón del hotel Rambouillet, y entró en la Academia en 1634. Poeta autor de pastorales y salmos penitenciales, escribió una biografía de su maestro Malherbe. Boileau le concede más importancia incluso dentro de la literatura.

<sup>98</sup> *Gilles Ménage grammairien et lexicographe: le rayonnement de son oeuvre linguistique*. Ed. I.Leroy-Turcan et T.R. Wooldridge. Lyon: SIEHLDA. 1995. 187-202.

Ce divin Malherbe / Cet esprit parfait, / Donnez-lui de  
l'herbe / N'a t'il pas bien fait?

El libro de Anécdotas de Arnould atribuye estos versos ofensivos a Théophile de Viaux, como afirma también Ménage, pero Tallemant de Réaux<sup>99</sup> dice que fue Guillaume Bautru el autor de este 'couplet'<sup>100</sup>.

Lo cierto es que la obra provocó una cierta conmoción en el ambiente intelectual del París de la república de las letras, y que fue contestado por la nueva generación poética (Viaux, Bautru), contraria al clasicismo de Malherbe que aprovechó esta desviación popular para disparar sobre el artista.

El análisis del poema indica que nos encontramos ante un trabajo más concienzudo que el de un cuarto de hora, aunque se base en una serie de tópicos sobre el matrimonio y sobre el poder monárquico. Malherbe convierte en clamor o reivindicación popular la petición del intercambio de las princesas. Utiliza una tonadilla popular que convierte en canción sobre Ana de Austria y que se canta en el ballet del triunfo de Palas<sup>101</sup> dedicado a Madame la princesa Isabel de Borbón.

Cette Anne si belle (Esta o esa Ana tan bella)

Qu'on vante si fort (de la que se alaba tanto sus virtudes)

Pourquoi ne vient-elle (Por qué no viene ya)

Est sur qu'elle a tort (Está equivocada si no lo hace)

- a) Personalización: se desplaza la capacidad de decisión, la voluntad, sobre la infanta. En el primer verso, mantiene la mitificación (si belle) pero no la convierte en deseo inalcanzable sino en protagonista de la acción. Para la corte, Malherbe, ella es una desconocida (Cette).
- b) La infanta es alabada por un público indeterminado (on vante) que está verdaderamente convencido de la belleza y virtudes de la princesa. De nuevo la corte se esconde tras el clamor de lo que todo el mundo dice.

---

<sup>99</sup> Tallemant de Réaux, *Historiettes*, I, p.120.

<sup>100</sup> Antoine Adam s'incline pour cette hypothèse: "On a quelque droit de penser que l'auteur des *Historiettes* parle à bon scient, car il connaissait fort bien les anedoctes et les récits de Racan. S'il écarte leur témoignage, c'est en connaissance de cause" (ADAM, p.860)

<sup>101</sup> Malherbe y la canción 'cette Anne si belle' que relata la impaciencia de la corte francesa por los retrasos del viaje de la infanta, se canta en el ballet du triomphe de Pallas, Delorme, p.39

- c) Transforma la petición de la mano de la infanta en una exigencia, con lo que desarma el argumento principal de los panfletistas (la sumisión de María de Médicis a las exigencias de una corte extranjera). El ultimátum (pourquoi ne vient-elle? ) es una petición de tipo parlamentario. Hay que actuar para que venga.
- d) La culpa se desplaza a la corte de Madrid, que impide la venida de la infanta. Ya no sitúa el dilema entre casamiento o no – como pretenden los panfletos que llenan París en ese momento -, sino entre una infanta que debe venir y una corte que no la entrega como es su obligación.

La inversión es total: Luis XIII tiene derecho a la infanta y se le niega el acceso, él suspira y no se le concede su legítimo deseo. La culpa (general pero que afecta directamente a la corte de Madrid y, por supuesto, los príncipes que contribuyen con sus quejas a alargar el retraso) es de los que impiden que vengan. Llega a la osadía, para jugar con la ambigüedad, de atribuirle una falta (Est sur qu'elle a tort) a alguien que, por principio, no puede tenerla (es la reina). Luego, la culpa es de los que juegan con su voluntad.

La representación es como un iceberg, enseña mucho menos que la oculta base en que se apoya para navegar, sea un discurso histórico, un tópico popular o tan sólo una tonadilla como en este caso. El aire popular le sirve a Malherbe para introducir un juego que publicita las bodas de Luis XIII con la infanta Ana.

Pero para publicitar la boda y hacer que sea la voz del pueblo (de ahí la elección de la tonadilla popular) la que reclame y aclame la boda (contra la opinión de los príncipes), Malherbe utiliza un camino indirecto: convierte el deseo en reclamación y lo expresa mediante un ataque a la *tradicional* lentitud (la gravité de que acusan textos y cartas, relaciones y crónicas a la corte de Madrid) de la posición española en las cuestiones de ceremonial y en los matrimonios en concreto. La infanta se convierte en un derecho para el rey francés que los españoles niegan, una equivocación profunda que debe solucionarse por la fuerza o por un desplazamiento, que es lo que reclamaba la regente con el viaje de Burdeos que se estaba preparando en esos momentos. (Donnons-y remède., / Allons la querir)

La doble lectura del poema-cancioncilla permite ampliar el número de receptores y de publicistas gratuitos. El pueblo reclama contra los españoles la presencia de la infanta que debe ser entregada. Los retrasos de la negociación no son interpretados como un recelo de los príncipes ante el matrimonio, español sino como dilaciones de una corte cansina y caprichosa, la madrileña, que intenta retrasar un derecho de la corte francesa: la venida de la infanta reina.

Malherbe navega en el borde de lo correcto al proclamar lo que desea en boca de otros (como si fuera una imposición: *qu'on vante si fort*) para inmediatamente lanzar la reclamación (*pourquoi ne vient-elle?*). Para captar la atención del público, el relator debe basarse en la incógnita, en la sorpresa, en la noticia finalmente, debe sorprender a su público y, para ello debe poner en cuestión lo que relata, situar en peligro lo que defiende – sea la moral atacada o el poder de la monarquía –, lo que sitúa al poder en una posición peligrosa<sup>102</sup>.

La forma de distribución del poema, del autor hasta el receptor, se realiza en este caso en diversos soportes, desde el oral y visual al impreso:

- a) La canción es parte de un ballet en la corte, con lo que tiene un público directo de espectadores originales. En este ballet, los figurantes son los nobles y el propio rey que realizan figuras programadas, mientras ciertos cantantes y músicos profesionales actúan.
- b) La versión que se ofrece de ese ballet en París se profesionaliza y recoge la canción, que se convierte en la parte más popular o la tonadilla más pegadiza del mismo. El baile pasa a segundo plano y se refuerza la función espectáculo.
- c) Se imprime la canción como parte de ese ballet (en este caso, Malherbe no la imprime en la primera descripción, precisamente por los primeros ataques que ha recibido).
- d) Se imprime dentro de colecciones de poesías del autor (en este caso tardíamente).

---

<sup>102</sup> MARIN, Louis, *Le récit est un piège*, París, Minuit, 1978, p.29.

- e) Se imprime probablemente como cartel (placard) independiente que se fija en las calles y plazas de París.

La representación en el ballet permite una recepción mucho más controlada y fiscalizada que en el caso de la comedia: el público del ballet ocupa un espacio relativamente cerrado, que no abarca el amplio espectro interclasista de la comedia y que se extiende por aculturación gracias a lo impreso.

Lo que París escenifica en forma Ballet, Madrid lo representa en comedias. Dentro de los géneros, tenemos una clara elección en las dos cortes. Hay que aclarar que ninguno de los dos géneros, ni el ballet ni la comedia, son tal como los concebimos y los definimos hoy día: el ballet es teatral, y la comedia incluye danza y música<sup>103</sup>. El ballet y la comedia, tal como los conocieron las dos cortes, morirá con el siglo XVII<sup>104</sup>. Ambos receptáculos artísticos serán el crisol de géneros diferentes cuya función será distinta al transformarse en espectáculo. Nos encontramos ante un ballet que se desarrollará hacia la ópera, y una comedia que se dividirá en dos géneros: uno teatral y otro cantado, que evolucionará hacia la zarzuela.

El ballet cortesano parisino de principios del siglo XVII es una mezcla de teatro recitado o cantado, danzas y desfiles de carrozas, baile de disfraces, números de circo y acrobacias, movimiento de máquinas en el teatro espectacular en un lugar cerrado, y gran banquete final.

La comedia se enmarca en un conjunto de festividades muy parecidas. Comienza con un prelude de danzas y preparativos bufonescos, se crean entremeses que intercalan el espectáculo, se interrumpe el espectáculo en un descanso para el reparto de una merienda que ofrezca algún noble señor o el rey mismo, y finaliza generalmente en una danza donde el público puede terminar participando.

El ballet se planifica para celebrar un acontecimiento cortesano o simplemente para manifestar la cohesión de un grupo, de una facción cortesana (disputa de Sully con el príncipe de Condé en torno a esta forma de hacer política).

---

<sup>103</sup> DÍEZ BORQUE (2002), Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro.

<sup>104</sup> CHEVALIER (1992) "la comedia frente a los géneros jocosos y a la agudeza verbal", en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, p.227-258.

El protagonista del ballet es en principio el propio dueño de la casa – el monarca o el noble que ha pagado la obra -, que abre el baile de las figuras como el rey en la corte. Tiene el papel principal en el mismo, es el héroe principal de la acción, y las figuras elegidas se van identificando progresivamente con el cambio cósmico de comienzos del siglo XVII:

- a) El sentido de equilibrio y música de las esferas, que tenía el ballet de la época de los Valois, se afirma a principios del siglo XVII, aunque las metáforas olímpicas o caballerescas del siglo XVI evolucionan a metáforas solares. El eje fundamental es la alteración inicial del equilibrio y el orden por el mal (representado en diversos monstruos y personajes mágicos de la mitología o la novela), la lucha del bien y su victoria final.
- b) El eje de la tierra rodeada de estrellas, de los bailes renacentistas, inspirados en la metáfora de la música de las esferas celestiales de Aristóteles, pasa a convertirse en una composición escénica donde el sol es el centro del universo. El monarca es el centro del baile, del espectáculo y del universo escénico en definitiva.
- c) Finalmente, triunfa esta nueva cosmogonía al mismo tiempo que muere el ballet real con Luis XIV convirtiéndose en la ópera y pasando a ser un espectáculo.

El proceso de creación, distribución, publicidad y recepción del ballet de comienzos del siglo XVII se realiza a través de diversos soportes.

1. Libretos previos, que se conservan manuscritos y, a veces, con dibujos esquemáticos de las figuras que deberán realizar los participantes. Estos libretos sirven de base a sucesivos ballets e incluso pueden viajar de una corte a otra, convirtiéndose en modelos repetidos por todo el continente.
2. Copias manuscritas de estos libretos, que se ofrecen a los personajes de la corte para estudiar su papel en el ballet.
3. Estreno y primera representación del ballet en la corte con el rey como protagonista principal del mismo. Se escenifica con máquinas, ricas coreografías acompañadas de un vestuario de

fantasía para los participantes, fuegos artificiales y otros mecanismos que se irán complicando a lo largo del siglo, como en el caso de la comedia cortesana.

4. Versión en la ciudad-corte, en París, en lugares como el hotel de Borgoña para el público ciudadano, en que se cambia la estructura centrada en el monarca y se prima el relato escénico, las canciones y bailes interpretados por profesionales (forman los llamados *Airs de la cour* que recogían las músicas de autores como Pierre Guedron<sup>105</sup>, Anthoine Boësset o Robert Ballard).
5. Versión reducida de las partes cantables, que se extiende por la ciudad en forma de tonadillas interpretadas en lugares públicos y que concentra la atención en ciertos temas destacables.
6. Impresión del relato del ballet en su versión cortesana, que prima la descripción de los ambientes, trajes y joyas de la corte, así como la posición de los nobles asistentes y la actuación del monarca como centro del ballet.
7. Impresión de los poemas recitados en ocasionales (formato en 8º y páginas reducidas) o en las antologías de los poetas autores del ballet, como es el caso de Malherbe.
8. Posible impresión de lujo del Ballet con grabados de los ambientes en que se realizó la fiesta cortesana. Esta edición es utilizada por las otras cortes europeas en la realización de sus propios espectáculos.

Los ballets de las bodas reales de 1615 responden a la temática general de comienzos del siglo XVII, pero con una clara intención política contra los que se oponen a la decisión real: tienen todos una temática común, escenifican

---

<sup>105</sup> Pierre Guedron (c.1570-c.1620), Anthoine Boësset (1586-1643) y Robert Ballard (1575-1650) participan en los festejos de las bodas reales de 1615. GUEDRON, Pierre (1565-1625). « Sus, sus bergers » (extrait de *Livre d'airs de Cour et de différents auteurs*, París, Pierre Ballard 1615-1628). Chanson écrite par Guédron, compositeur de la chambre du roi, à l'occasion du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, célébré à Bordeaux le 25 novembre 1616 (la cita está equivocada en PILLORGET, René et Suzanne, *France Baroque, France Classique, 1589-1715*, II volúmenes, Bouquins Robert Laffont, París, 1995) en *Chansons historiques françaises, de Jeanne d'Arc à la Révolution par l'ensemble vocades Professeurs de l'université, direction Roger Cornet, avec Danièle Mouly (soprano), André Lang (ténor) et Monique Rollin (luth)*. BAM LD 07 A. *Airs de Cour: French Court Music from the 17th Century*; Marie-Claude Vallin / Max van Egmond / Lutz Kirchhof; *Sony Vivarte 48250* BOESSET, Antoine (1586-1643), *N'esperez plus, mes yeux par l'Ensemble polyphonique de Paris ORTF, direction Charles Ravier*. ERATO STU 70.367.

siempre la victoria del bien sobre el mal, del orden sobre la revuelta, de la verdad de la corte sobre las mentiras de los descontentos (el ballet es orden), de la música sobre el ruido (los *bruits* son los rumores), del sol de la verdad sobre las tinieblas del engaño.

A través de esta historia básica, el ballet presenta un fondo común unido tanto a la temática del matrimonio caballeresco como a la femineización del país vencido, que es la conquista de la infanta o de representaciones suyas (como el vellocino en el caso del ballet de los argonautas que representa al toisón de oro, la orden española y borgoñona por excelencia).

Este tema de la conquista primará en los festejos de los segundos casamientos del siglo – tanto en el ballet como en el teatro o los poemas -, los de 1659, entre Luis XIV y María Teresa, ya que la infanta es el botín final de una guerra que ha durado desde 1635.

### **7.5.1 Publicidad monárquica en el ballet**

En el ballet, la publicidad monárquica comienza con el propio papel del monarca que es centro del espectáculo y, por tanto, espectáculo él mismo. La historia que se cuenta es su historia.

- a) La disposición del espacio cortesano se adapta al desarrollo del ballet o la elección de un sitio emblemático, como fue el caso del ballet de Madame en la sala Borbón, que sustituyó a los diputados de los Estados Generales por los cortesanos invitados.
- b) La elección de las historias mitológicas va cambiando, desde la presencia obsesionante de Hércules en el siglo XVI luchando contra las furias, a Perseo o las metáforas solares de comienzos del siglo XVII. El argumento se desarrolla en esta época, 1598-1621, en torno a una liberación de alguien prisionero que es librado de su encierro por el rey héroe (*ballet de délivrance*).

- c) La sacralización progresiva de la monarquía al mismo tiempo que la independencia del ballet como género en la ópera y la aparición del teatro cortesano<sup>106</sup>.
- d) La separación cada vez más radical entre el ballet y un buen espectáculo, debido a la negativa de los nobles a exponerse como espectáculo, lo que termina reduciendo el ballet al circuito cortesano.
- e) El triunfo del clasicismo<sup>107</sup>, de lemas incomprensibles y elitistas, que lo convierte en un producto de letrados, mientras la monarquía utiliza otros medios más directos de publicidad, como las entradas reales, los fuegos de artificio, los banquetes populares o la misma curación de enfermos<sup>108</sup>. En este sentido se va realizando una progresiva desaparición del monarca como actor público, que llevará al Tedeum: el pueblo se reúne en un recinto sacralizado para celebrar las victorias de un rey ausente.

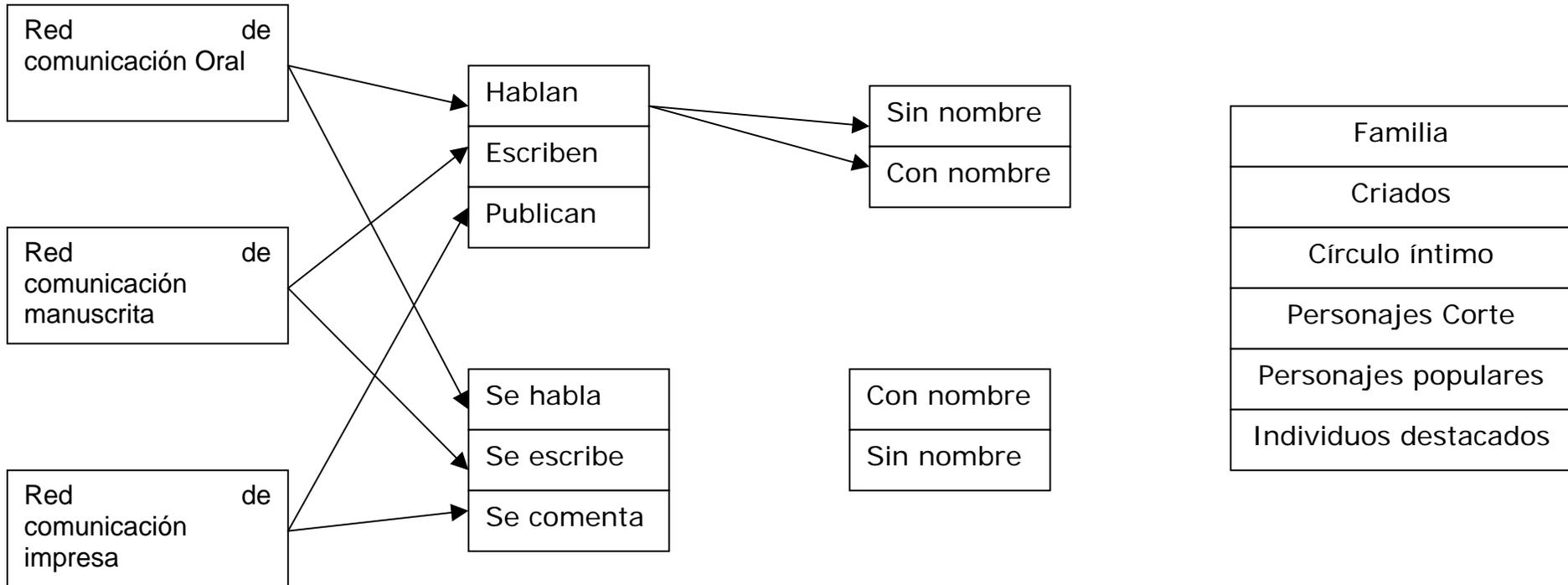
---

<sup>106</sup> El intento en Francia de reflexionar sobre el papel del rey acabó en la polémica del Cid de Corneille, KLÉBER MONOD (2001), “El teatro de la virtud regia”, *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, p.151. Scudery no sólo ataca la obra por ser española (un plagio), por romper el orden racional (barroco) o por su defensa posible del tiranicidio (un rey maquiavélico) sino por convertir al rey en hombre, lo que asustó al propio Richelieu que incitó a la Academia a reprender a Corneille. Ver PRIGENT (1986), *Le heros et l’Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*.

<sup>107</sup> Sobre barroco y clasicismo opuestos en Francia, MÉTHIVIER (1964), « la France du Baroque » en *Le siècle de Louis XIII*, p.17-20 con una amplia bibliografía sobre la polémica terminológica y sobre las dificultades insuperables para la entrada del barroco en Francia.

<sup>108</sup> BARBIER, *Les miraculeux effets de la sacrée main des rois de France très-chrétiens pour la guérison des malades et conversion des hérétiques*, 1618.

## Redes de comunicación en Malherbe Correspondencia



## 7.6 Malherbe y Lope de Vega como eje radial de una red de comunicación

François de Malherbe acaba de adquirir una gacetilla impresa en el Pont Neuf. Se trata de un ocasional en octavo de ocho páginas con una supuesta carta del príncipe de Condé que se encuentra en rebeldía desde hace un mes. Ha leído un momento su contenido antes de decidirse a comprarlo y, ahora, se dirige con él en la mano por la rue Saint Honoré. Un carruaje se detiene a sus espaldas y un lacayo, no con demasiadas circunspecciones, le tira de la levita. Malherbe se vuelve irritado entre el griterío de la mañana de mercado y distingue la cabeza de la princesa de Conti que surge por la ventana del carruaje. No ha entendido lo que le decía el lacayo en un patois (dialecto) auverñes pero evita golpearle con el bastón como pensaba y se apresura a introducirse en el interior del coche. La princesa lo recibe con una amplia sonrisa y ordena continuar su camino al cochero, que se dirige al palacio del Louvre con una lentitud parsimoniosa que no parece interesar a nadie. Malherbe comienza, a petición de la princesa, a leer el impreso que ha comprado, y que es seguido con delectación por las damas del carruaje mientras los lacayos se cuelgan de las ventanas escuchando, sobre todo cuando el texto se refiere a la Circe que gobierna Francia, a través de la hechicera que tiene embrujada a la reina regente. En la entrada del palacio real, Malherbe se despide de las damas, que pasan el control de la guardia real y se pierden por los patios interiores del Louvre hasta las habitaciones, donde van a encontrarse con la regente. Allí comentarán el libelo contra el que ya se está escribiendo una réplica, añadirán algún comentario malévolos de Malherbe sobre el posible autor y discutirán sobre la necesidad de llegar a un acuerdo con el príncipe de Condé antes del viaje real a Burdeos. El autor, se ha retirado a su casa donde escribe a Peiresc una carta describiendo el acontecimiento de la mañana, resumiendo el libelo, la conversación con la princesa y el comentario de un criado.... Deja entrever las consecuencias políticas de los acontecimientos, la rebeldía cada vez más evidente de los jóvenes parlamentarios, el vacío en que los príncipes sublevados han dejado la corte, la inflexibilidad de la regente en continuar con los acuerdos matrimoniales...

Estamos en el gran siglo de la correspondencia: la nobleza ha entrado en el circuito de lo escrito debido a una educación más extendida y, aunque en

general escribe a través de secretarios, se enseña en el arte de la elocuencia (que se aplica al buen decir pero también a un adecuado estilo literario).

Los publicistas encuentran su primer trabajo en este campo nuevo de relaciones sociales: fabricar la correspondencia de sus patronos convirtiéndose en *secrétaires à la main* (secretarios personales).

Por un lado, los publicistas se convierten en la mano artificial que necesita el poder – sea el rey o los nobles –, indirectamente a través de obras de celebración, o directamente (escribiendo sus propias cartas) para poder desenvolverse, en el siglo de la elocuencia, adecuadamente. A partir de un esquema, ellos redactan la carta<sup>109</sup>. En esta relación de patronazgo es interesante la reacción de Jean Louis Guez de Balzac en 1624 que se apropia, e imprime como propios, los textos que había firmado a nombre de su patrón, el duque d'Épernon cuando éste se levantó contra el gobierno real y a favor de la reina María de Médicis en 1619<sup>110</sup>.

Lope y Malherbe han realizado esta función para sus protectores. En la época que analizamos (1612-1618) ambos ya son autores consagrados, en pleno proceso creativo y en un instante de cambio (dudas de Malherbe ante la facción de los príncipes, ya que ha colaborado en ballets del príncipe de Condé, lo que le lleva a una cierta desgracia<sup>111</sup>; dudas de Lope ante el duque de Sessa que vuelve redimido a la corte después del exilio).

La comunicación de Lope en sus cartas es en principio exclusivamente interna a la corte – la villa y corte –, mientras Malherbe mantiene contactos con las provincias, que le reclaman noticias de la corte. Las ocupaciones de Lope al servicio del Duque de Sessa durante el destierro del duque en 1611 continuaron a pesar de la distancia que los separaba; Lope le informaba de los

---

<sup>109</sup> Una extensión de la acción de estos publicistas que partirá de la conducta áulica hasta llegar a la verdadera substitución de la persona real que pretende Perrault, pasando por el desconocido que presta su mano al cardenal Richelieu para escribir sus memorias incluso con la propia letra del cardenal a prueba de comprobaciones lexicográficas y grafológicas, JOUHAUD (1991), *La main de richelieu ou le pouvoir cardinal*, p.115. Incluso llegando al caso de que el propio cardenal no puede imitar la letra con la que escribe sus propias cartas, JOUHAUD (1991), *La main de richelieu ou le pouvoir cardinal*, p.116. « Je vous envoie (a Charpentier) aussi une lettre que j'écris à Mr. Le Connétable, avec un papier que j'ai signé, afin que vous le récriviez de la main avec laquelle j'ai accoutumé de lui écrire »

<sup>110</sup> « En s'appropriant comme auteur le travail produit comme secrétaire, il a montré le dessous des cartes de l'action par l'écriture », DESCIMON, JOUHAUD, (1996), *La France du premier XVIIe siècle 1594-1661*, p.149. El escándalo fue inmediato pero el patrón quedó satisfecho con el éxito que obtuvo la obra y que demostraba la buena elección que había realizado. El patrón se transformaba así en mecenas.

<sup>111</sup> Sobre el mecenazgo principesco y su competencia con el real, ver BEGUIN (1999), *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand siècle*, p.356.

sucesos y movimientos de la corte cumpliéndose en esta parte el deseo expresado por aquél en su carta del 12 de junio: «Y adviértame, suplícoselo, de alguna cosa en que le sirva; que me pudro, mucho de quedar con título de Secretario sin ejercicio.»<sup>112</sup>

La estructura retórica interna de la correspondencia de ambos es similar: la carta, después de un saludo y muchas veces alusión a una correspondencia anterior, comienza con una descripción general de la corte para captar al lector, en el centro se sitúan las opiniones personales y al final las peticiones y los encargos.

La carta, en ambos, mantiene equívocos como género entre lo oral y lo narrativo descriptivo. El escrito se va modelando en dos estilos, epistolar tradicional y dialógico (muy señalado en Lope, que responde y parece que mantiene una conversación con el duque, como si estuviera presente, adelantándose a sus preguntas o imaginando sus comentarios y respuestas) a un estilo descriptivo que en Malherbe se acerca casi al necesario para su publicación posterior impresa. La carta es un género que está evolucionando de lo personal al relato de la novela, como muy bien define analizando el Lazarillo, el profesor Francisco Rico<sup>113</sup>.

En ambos casos, la corte es el centro de su atención, los dos autores viven para ella y de ella extraen las noticias<sup>114</sup>. Su vida personal orbita alrededor de ese centro del que informan a sus corresponsales y del que se consideran auténticos expertos<sup>115</sup> por la manera distanciada y crítica que manifiestan en sus comentarios. Sus apreciaciones son rápidas y certeras sobre nombramientos y ceses, presencias y ausencias, lo que se ha dicho y lo que se ha callado...

Los dos, Lope y Malherbe, aplican una especie de filtro sobre la noticia que los distancia – viven la noticia como espectadores críticos y un poco cínicos -, practicando la visión que debe tener el hábil cortesano (teorizadas perfectamente desde Castiglione hasta Gracián). Pero también, como

---

<sup>112</sup> D. Fernando Bermúdez de Carvajal, camarero del Duque, y «el magnífico Cabrera, paje y secretario nocturno» del duque, que se habían quedado en Madrid, cuidaban de traer los pliegos a la calle de Francos y de encaminar luego las respuestas.

<sup>113</sup> RICO (2000), *La novela picaresca y el punto de vista*, p.19-20.

<sup>114</sup> PONTON GIJÓN (2002), *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España*.

<sup>115</sup> VOSSLER (1985), “Lope en sus cartas”, en RICO, *Historia y Crítica de la literatura española*, 3, p.198-202.

miembros de la república de las letras, intentan convencer a sus corresponsales que no se consideran exactamente cortesanos –, critican a los demás, cortesanos y miembros de la intelectualidad, con desparpajo – aunque no sean nada críticos con el sistema cortesano en general del que se aprovechan igualmente para formar sus redes de comunicación. Al mismo tiempo, ellos son parte de esa red<sup>116</sup> que, en el caso de Malherbe, se incluye dentro de la red más amplia de Peiresc, al que informa tanto de una disputa literaria como de la adquisición de un retrato cortesano<sup>117</sup>.

Su fondo mental común (educación y cultura adquirida) que se refleja en sus cartas es muy parecido en tópicos clásicos e históricos. Su mundo también es muy parecido: la corte, es decir los cortesanos, más los intelectuales como ellos, a los que incluyen la familia cercana y ciertos burgueses con voz propia (estos dos últimos grupos no aparecen, sin embargo, más que como agradecidos receptores de favores o excusa para pedirlos). La incompreensión ante lo que no pertenece a este mundo – este fondo mental común y estos personajes de la corte – es clara, y se refleja en la selección que practican con las noticias. Asimismo, en la escala de importancia que dan a lo relatado, priman lo estrictamente cortesano sobre lo social (lo popular es elidido por Malherbe y situado jocosamente por Lope como anécdota).

Si analizamos los informantes y las informaciones, encontramos una difícil conexión entre las diferentes redes: los informantes pueden ser muy variados, ir desde una princesa en el caso de Malherbe o un duque en el caso de Lope, a un criado o un lacayo que comenta un rumor.

¿Qué distingue una opinión de otra? ¿Quién informa y quién es informado? Estrategia de la carta: ambos se refugian en ‘dicen’ ‘se dice’ ‘la opinión’, pero cuando entran en el retrato personal deslizan opiniones concretas.

La carta es enviada para ser leída por una persona pero la forma indica que se puede leer en voz alta y las indicaciones de los autores son muchas veces explícitas en ese sentido. En el caso de Malherbe hay párrafos señalados

---

<sup>116</sup> APOSTOLIDES (1981), « Les intellectuels au XVIIe siècle » *Le roi machine*, p.23-24.

<sup>117</sup> Malherbe informa en sus cartas a Peiresc que la reina tiene en un gabinete un retrato de la infanta, cit. BASCHET, Armand, *Le Roi chez la Reine. Histoire secrète du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche d'après le journal de la vie privée du roi, les dépêches du nonce et des Ambassadeurs et autres pièces d'Etat*. 2e édition, (1<sup>a</sup> en 1864), p.479-480.

como importantes (que deben ser destacados en la lectura en voz alta) o indicaciones para esta adecuada lectura. Hay partes personales (quizás la división entre carta para ser leída – informaciones de la corte – y carta personal al final). Finalmente, la carta tiene espacios en clave que en Lope son alusiones, y en Malherbe un verdadero lenguaje cifrado. Hay párrafos señalados para ciertas personas ( en el caso de Malherbe se trata de una red más amplia ya que las cartas son enviadas a provincia) y una parte evidente para un solo lector, que va en clave.

El encriptamiento de informaciones es diferente en ambos casos. Evidente en Malherbe, que utiliza claves y lenguajes secretos; disimulado en Lope que utiliza la indirecta y el recado oral transmitido por el mensajero que lleva la carta.

La correspondencia de Malherbe se dirige a un grupo social de iguales, aunque de diferente jerarquía a la del escritor, la correspondencia de Lope se dirige a un grado superior inalcanzable, como posición social, para el autor. Sin embargo, la carta como género de relación personal, les permite situarse en un espacio íntimo que rompe distancias.

En ambos casos las necesidades de financiación son evidentes, pero la situación de Malherbe, propietario de los beneficios de una abadía, es mucho más saneada que la de Lope<sup>118</sup>. Malherbe pide adelantos de dinero que devuelve. Los ingresos no son discontinuos como en el caso de Lope<sup>119</sup> que, a veces, se encuentra en situaciones desesperadas.

## 7.7 La esfera pública: un espacio en construcción

“Cualquiera que sea la validez histórica del análisis practicado por Goldmann en *Le dieu caché*, su estudio aportaba una idea esencial, totalmente opuesta a uno de los postulados básicos de la historia de las mentalidades: a saber que son los grandes

---

<sup>118</sup> Sobre el mecenazgo, ver GARCÍA CÁRCEL (1989), “Los medios de difusión”, en *Las culturas del siglo de Oro*, p.113; GONZÁLEZ MARTÍN (1984), *El artista en la sociedad española del siglo XVII*.

<sup>119</sup> En la época sacerdotal, Lope entró enseguida en la carrera de los beneficios eclesiásticos. Por medio del duque de Sessa consiguió una «prestamera» en la diócesis de Córdoba y en 1615 solicitó una capellanía que instituyó en Ávila su antiguo protector Jerónimo Manrique. En octubre de ese mismo año acompañó a su señor en la comitiva que acudió a Irún con la infanta Ana de Austria y dio escolta de honor hasta Madrid a Isabel de Borbón, la futura esposa de Felipe IV, Cervantes Virtual, noticias bibliográficas.

escritores y filósofos los que expresan con mayor coherencia, a través de sus obras esenciales, la conciencia del grupo social del que forman parte”<sup>120</sup>

Los grupos humanos organizan el mundo de forma dual, a partir de oposiciones que la ciudad transforma en bandos, la corte en facciones y el mundo moderno en partidos. En el caso de los fabricantes de opinión (sean intelectuales reconocidos o publicistas mediocres al servicio de la monarquía), estas oposiciones son el motor que activa el avance continuo de los espacios de comunicación pública que se expresa en grandes polémicas literarias, como el enfrentamiento de conceptistas y culteranos, o la polémica de antiguos y modernos, y que termina siendo una oposición entre poder y oposición<sup>121</sup>. Representan el aceite que engrasa el avance de la máquina de la opinión (que busca temas cada vez más cercanos al escenario de la política, si estos mismos temas en realidad no lo son ya).

Las bodas reales de 1615 constituyen un momento cumbre para los letrados, económicamente y de promoción, de ampliación del espacio de opinión, de conformación de la noticia que desembocará en los periódicos. “El estatuto de lo que llamamos literatura en el siglo XVII es más real que lo será nunca, puesto que este marco, bajo la noción extensiva de elocuencia, se convierte en un asunto de todos los porte-parole del reino, gentiles hombres y hombres de ley, eclesiásticos y magistrados, sabios e ignorantes, y no exclusivamente de los especialistas de la escritura”<sup>122</sup>.

Una menor implantación de la imprenta en España provoca una menor necesidad de los grupos de la corte en utilizar a los fabricantes de opinión para articular sus argumentos en forma de panfletos impresos, al mismo tiempo que una implantación mayor de Trento en España, con la imposibilidad de alterar los circuitos eclesiásticos (residencia y titularidad del beneficio eclesiástico), llevan a una gran debilidad por la imposibilidad de conseguir ingresos provenientes de los beneficios eclesiásticos. La situación española, por tanto,

---

<sup>120</sup> CHARTIER, (1999), *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitudes et inquietudes*, p.44.

<sup>121</sup> MARAVALL (1972), “El intelectual y el poder: arranque histórico de una discrepancia”, *La oposición política bajo los Austrias*, p.13-52.

<sup>122</sup> FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'éloquence*, París, Albin Michel, 1980, p.23.

se vuelve dramática y los intelectuales son realmente criados (*famulus* o familiares si queremos ser menos crueles) de las casas nobiliarias.

Los letrados forman un grupo muy débil económicamente en España y, por tanto, muy dependientes de los beneficios eclesiásticos o escasos cargos públicos reales. En el periodo que estudiamos, Lope es sacerdote consagrado, ordenado de menores a principios de marzo de 1614, pasó a Toledo hacia el 12 del propio mes con el fin de recibir allí todas las órdenes mayores, y de volver a Madrid presbítero. En Francia estos beneficios se reciben libremente, como en el caso de la abadía regentada por Malherbe.

Mientras los letrados de Madrid permanecen en el ámbito religioso o áulico, los letrados de París en el siglo XVII comienzan progresivamente una relativa independencia<sup>123</sup>, que les llevará a considerarse autores<sup>124</sup> antes que artistas, con la creación de un campo literario<sup>125</sup>.

Mientras en Madrid se habla de territorio de las musas (el parnaso de Cervantes), de academias nobiliarias<sup>126</sup> o de mentideros<sup>127</sup> (zona de oralidad favorecida por el clima), en París se pasa a la república de las letras, a los salones femeninos cortesanos de las preciosas, las listas públicas de profesionales de la pluma y a una necesidad del poder de ocuparlos en funciones áulicas para pagar su solidaridad<sup>128</sup>.

En España, la crisis de los años cuarenta acaba definitivamente con la posibilidad de un espacio de comunicación pública independiente e impreso, mientras se refuerzan las tradicionales redes orales y la sátira del mentidero.

Lope nos define muy bien este ambiente de los publicistas y el suyo propio en busca de encargos, nomadeando con la corte en busca de algún favor, describiendo en *octavitas* (pliegos) las fiestas cortesanas, pidiendo dinero

---

<sup>123</sup> VIALA (1980), *Naissance de l'écrivain, sociologie de la Littérature à l'Age classique*.

<sup>124</sup> CHARTIER (1993), «¿Qué es un autor?», en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, p.58-90. CHARTIER (1994), "Figuras del autor", p.41-67.

<sup>125</sup> BOURDIEU (1992), *Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*.

<sup>126</sup> DELEITO Y PIÑUELA (1988), "Las Academias, su carácter. Principales Academias: su organización" en *También se divierte el pueblo*, p.156-160.

<sup>127</sup> CHEVALIER (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*.

<sup>128</sup> En este periodo se establece esa relación del poder y el intelecto magníficamente descrita por Christian Jouhaud en JOUHAUD (1991) *La main de richelieu ou le pouvoir cardinal*, Gallimard, p.12 (« Et puis vient une série de visions paisibles dans la lumière si douce et si nette de la clarté française : l'Académie française célébrant son fondateur, Corneille reconnaissant le génie de Richelieu reconnaissant le génie de Corneille au nez et à la barbe du monstre jalousie, le roi protégeant son ministre, le ministre protégeant la charité, la poésie, les missions, la Sorbonne et les marchands »).

constantemente y, al mismo tiempo, contemplando críticamente los gastos de la corte. Todo ello lo describe, entre irónico y un poco desesperado, entre el esperpento y la tragicomedia, en su relato desde Segovia a punto de partir a donde ha ido siguiendo a la familia real en un tour por Castilla la Vieja :

(23 de septiembre de 1613): «Pensé escribir a V. ex.<sup>a</sup> con espacio y con gusto, y entrambas cosas me faltan, porque me mandan partir a Lerma en un coche de algunos criados; pero allá sobraré tiempo... Las fiestas de esta ciudad han sido notables; la relación de las cuales tendrá algunas octavitas de Vélez<sup>129</sup> o de otro alguno de los obligados a este género de sucesos, con que me escudo de decir a V. ex.<sup>a</sup> cuales fueron. Toros bravos, juego de cañas concertado, caídas, lanzadas, cuchilladas venturosas, mozos arrojados por alientos de las personas Reales, máscara de los caballeros corrida, otra de los mercaderes, parada; aquella sacada de ellos a pagar a plazos, y ésta de las mismas tiendas sin escribirla: la procesión no se hizo, por el agua; destruyó los altares y las colgaduras... Yo, señor, lo he pasado bien con mi huésped Jerónima, aquí he visto los señores rondar mi casa; galanes vienen, pero con menos dinero del que habíamos menester, sacando el de Cantillana. Ya me mandan bajar al coche... Jerónima estaba presente al escribir a V. ex.<sup>a</sup> y me manda le envíe muchos besamanos; por ser de dama y tan servidora de V. ex.<sup>a</sup>, los envió, aunque más le quisiera enviar lo que han costado estas fiestas.»<sup>130</sup>

## 7.8. La literatura en el marco de la producción publicitaria

Para la formación de la opinión hemos tratado, en primer lugar por su importancia, el campo de la ficción. La ficción no es un reflejo estricto de la opinión – aunque en cierto modo utilice el ensayo histórico o teórico sobre la monarquía como motivo de inspiración –, sino un motor activo de la misma que provoca sentimientos, aporta metáforas y describe comportamientos a imitar.

---

<sup>129</sup> Luis Vélez de Guevara y Dueñas (1579-1644)

<sup>130</sup> BARRERA, *CORRESPONDENCIA DE Lope de Vega*, VII.

La ficción pretende seducir o convencer a través de la seducción, la ruptura del sentido de la realidad, los que se llamaría el *montaje*<sup>131</sup>.

La publicidad monárquica se apoya fundamentalmente en una representación literaria de sí misma, produce más textos de ficción - describiéndose en un plano mítico -, que textos explicando su forma de gobierno. En todo caso, el público que accede a los primeros (asistentes del teatro o del ballet) es mayoritario frente al pequeño grupo de letrados que lee los tratados teóricos (la mayoría de ellos manuscritos o en latín, para impedir el acceso de un público mayoritario a los mismos, como indica la ley). La diferencia que se establece entre ballet y comedia, por la elección de géneros diferentes de expresión en ambas cortes, no altera el contenido publicitario de ambas, una estrategia común a Lope y Malherbe. Las estrategias de la ficción se adaptan a esta idea de la representación real, presentando – a pesar de las oposiciones de los teóricos, minoritarios en la corte española pero mayoritarios en la francesa - monarcas en escena que cumplen con la imagen ideal de la monarquía, o con su antítesis (el tirano). La ficción no sólo conforma la opinión, sino que incita al debate – la ironía de Lope sobre ciertos autores de relaciones – o la convierte en un personaje – el ataque de Malherbe al monstruo de la opinión.

Dentro de literatura, la publicidad monárquica utiliza fundamentalmente en este periodo las artes audiovisuales propias del barroco (el teatro y el ballet / ópera). Las dos versiones de estas obras de publicidad – una realizada para la corte-palacio y otra para la corte-ciudad, permiten una amplia difusión. Considerada como parte de la fiesta, la literatura (la estrategia de la ficción) ocupa espacios concretos que, en España, se concretan en los corrales de comedias, de estructura interclasista, más abiertos que los locales cerrados al estilo del Hotel de Bourgogne en París.

Las estrategias de la ficción se adaptan a la circunstancialidad y oportunidad de la noticia, la incluyen incluso en su discurso de ficción como sucede en el caso de las inserciones de los matrimonios reales en la obra de Lope y Malherbe.

La ficción se refleja en la iconología (capítulo 8) y en el ensayo (capítulo 9) con los que comparte motivos y una base cultural de metáforas comunes. El

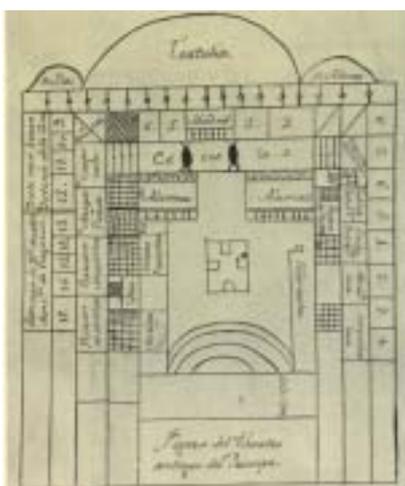
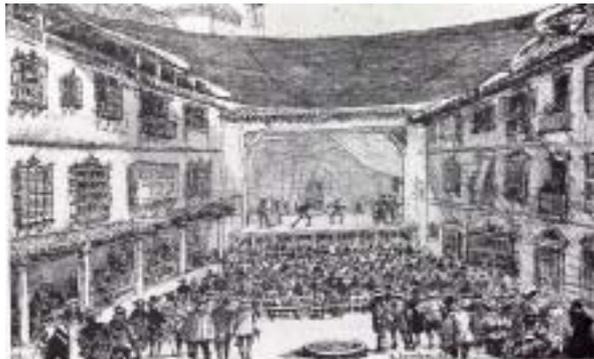
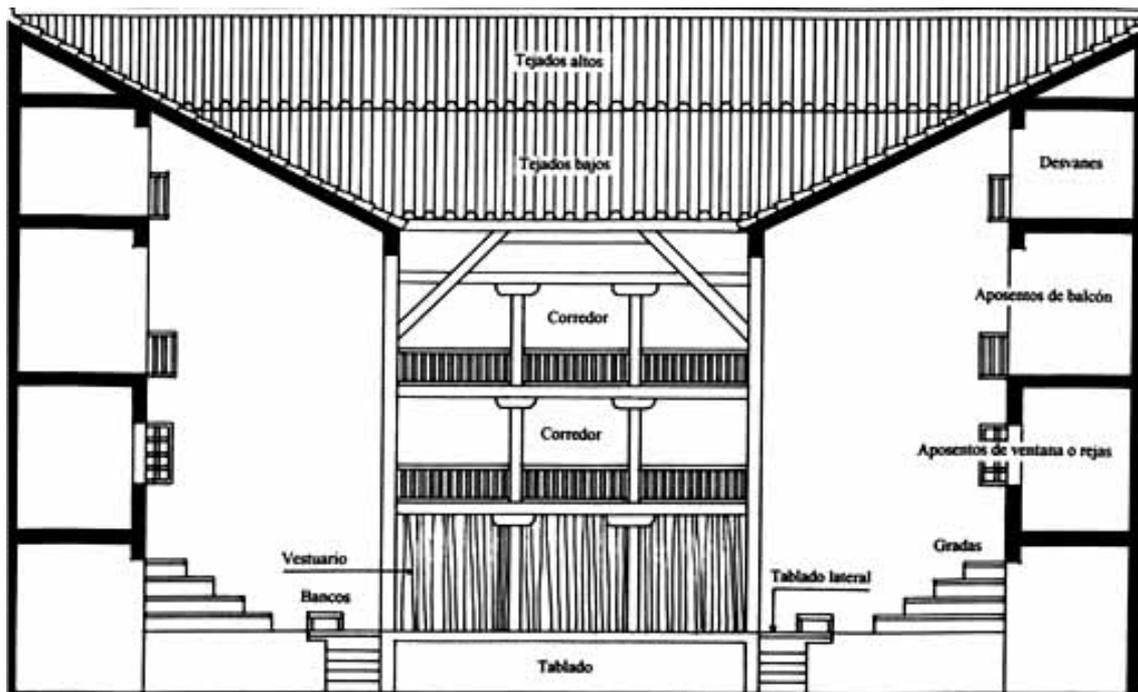
---

<sup>131</sup> Ver SALVAT (1971) *Els meus muntatges teatrals* y SALVAT (1999) *Quan el temps es fa espai, la professió*.

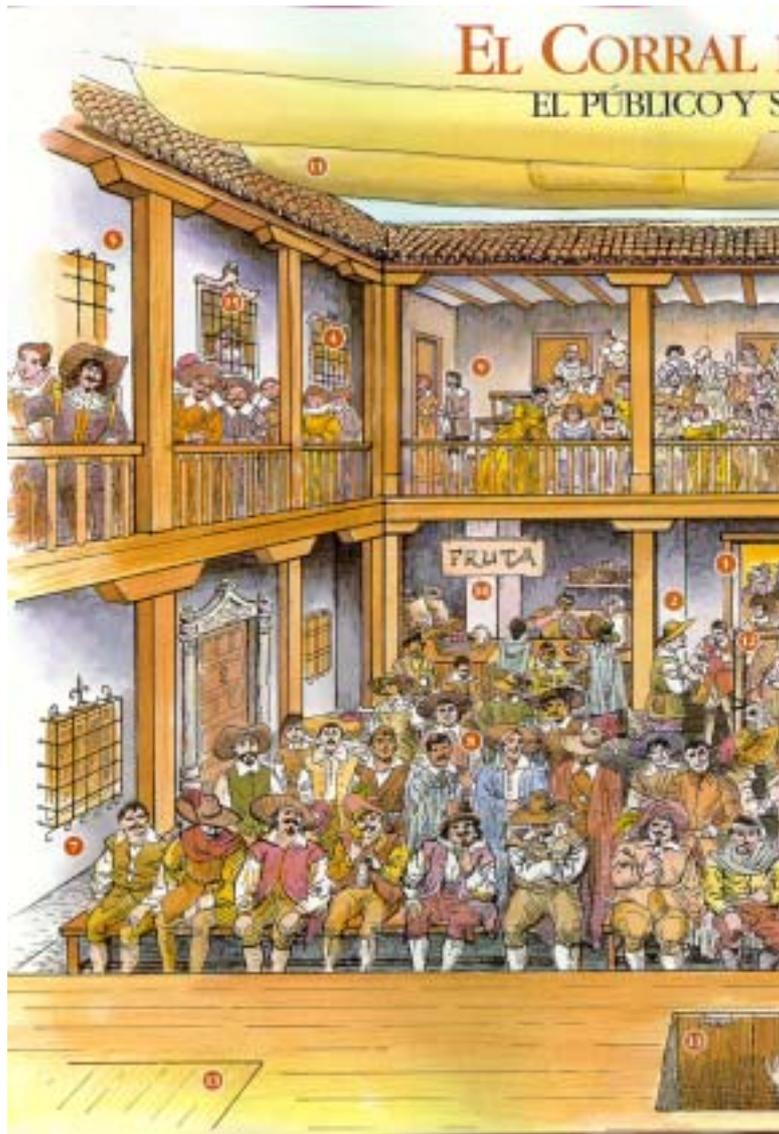
grabado y la pintura recogerán los motivos ideales de la ficción, creando espacios míticos donde se mueven los protagonistas reales recibiendo las bendiciones de la divinidad o convertidos en semidioses. El debate y la polémica sobre los bodas reales de 1615 recurrirá a las metáforas de la ficción y hará hablar a los personajes literarios a favor o en contra de las alianzas matrimoniales. Pero, sobre todo, la imagen (el grabado) y la literatura (la ficción del ballet y la comedia) responderán en otro plano a los argumentos polémicos del ensayo (libelo o tratado teórico).

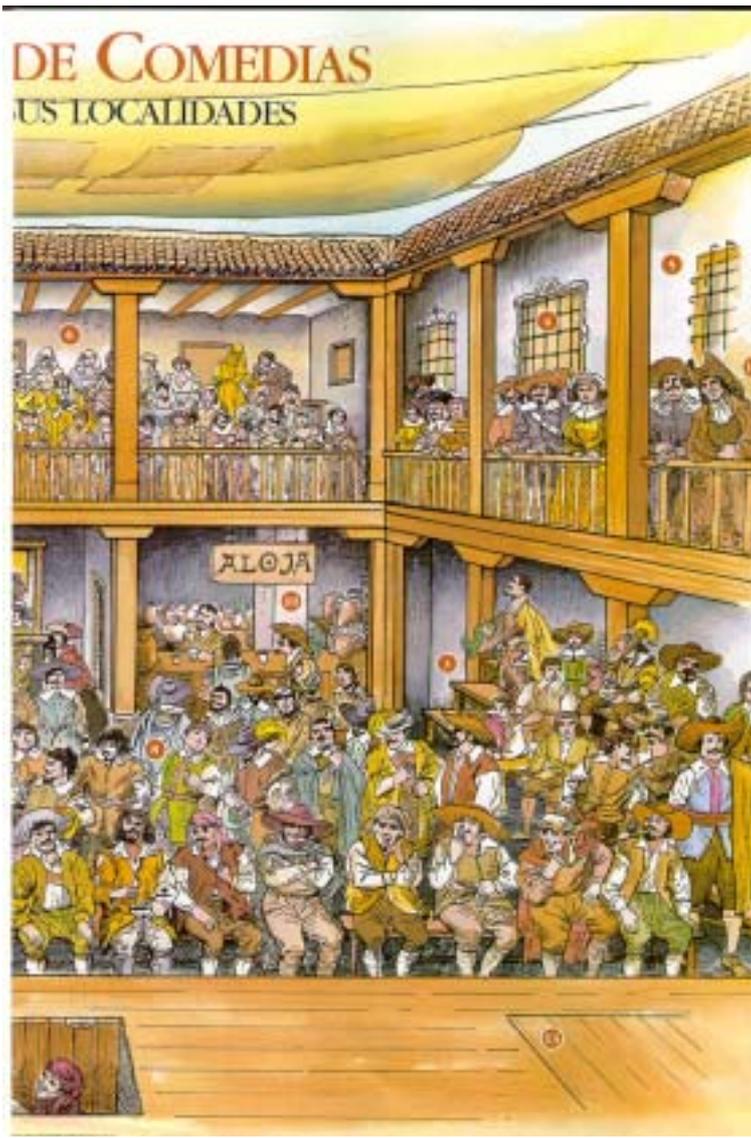
7.9 Documentos visuales:

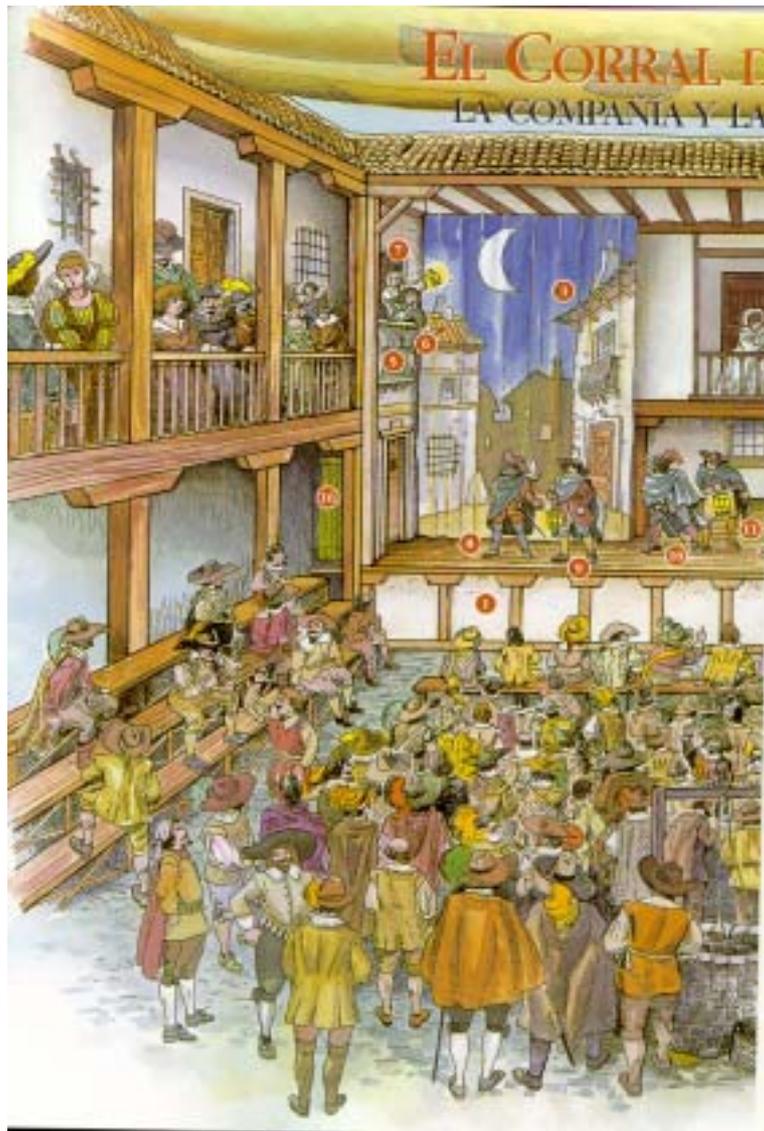
Capítulo literatura

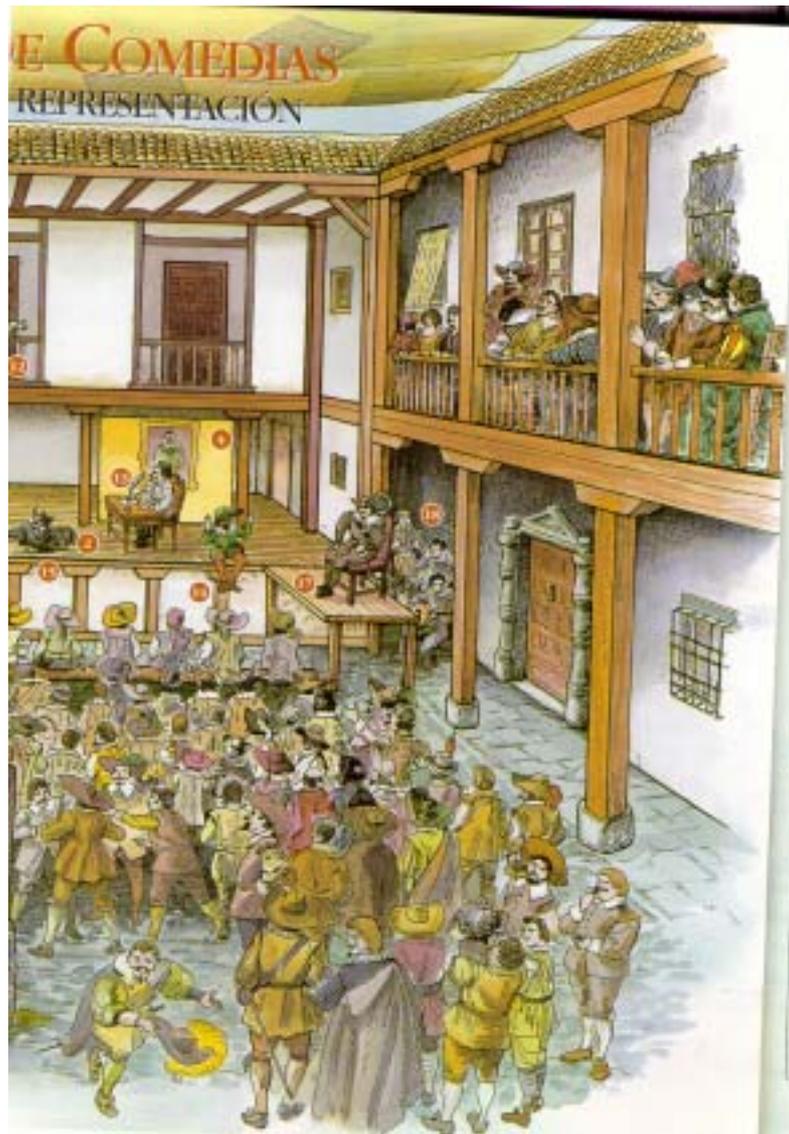


Imágenes y planos de corrales de comedias de Madrid (el corral del Príncipe a la izquierda). Los corrales se colocaban en antiguos patios de vecinos cuyos balcones se alquilaban a un público jerarquizado por su posición. En el patio se encontraba el público popular y en las estancias superiores la nobleza o la familia real que podían mostrarse o estar ocultos tras celosías. La comedia era un género que incluía pequeño formato (entremeses), canto y baile. El espectáculo lo proporcionaba tanto la comedia como los asistentes.











Las diferencias espaciales del corral y el salón teatral francés son considerables. El teatro francés era interior al palacio y copió el decorado en perspectiva italiana, centrado en el fondo de una sala señorial como un estrado. La etiqueta era mucho más rígida que en el corral de comedias. La nobleza, la familia real y el monarca se situaban en el salón preferentemente centrados. La jerarquía se manifestaba en el tipo de sillones (con o sin respaldo) o la posibilidad misma de sentarse (derecho a obtener una banqueta). En tiempos de Luis XIII, este derecho sólo lo obtuvo el cardenal de Richelieu.

**Capítulo 8:**  
**Iconología y poder**  
**(Estrategias de la imagen)**

## 8.1 Metodología: del estudio del artista al estudio de la mirada

“El ojo es un producto de la historia, reproducido por la educación”, Pierre BOURDIEU<sup>132</sup>

La historia tradicional del arte ha oscilado entre el estudio de las obras y el estudio de los artistas, agrupados ambos, composiciones y autores, en periodos artísticos y estilos que se sucedían cronológicamente<sup>133</sup>. La revolución planteada por la iconología se basa en el análisis de las formas-motivos que componen la obra de arte. Estos elementos, interrelacionados como un puzzle, expresan tanto la estrategia concreta de un artista como la mentalidad de un periodo<sup>134</sup>, que está a su vez definida mediante un estilo artístico, una manera de mirar e interpretar la realidad<sup>135</sup>.

El cambio de planteamiento nos lleva del estudio de la obra (o de su autor) a las prácticas del arte, a las diversas estrategias creativas y a las diferentes miradas que los receptores realizan sobre la obra, a la comprensión de la realidad que las obras pretenden y a la visión que los autores han escenificado sobre el entorno social en que vivieron<sup>136</sup>. Aunque es difícil articular este complicado proceso de creación y de recepción, es fundamental para definir los mecanismos que activan la comanda, la inspiración, la producción y la publicidad de la obra.

A comienzos del siglo XVII se encuentra en estado muy avanzado la separación progresiva del arte, de su pasado mágico – la obra con un sentido escatológico, una pretensión de trascendencia religiosa, un sentido ritual –. La revolución renacentista que sitúa la imagen en un contexto (perspectiva) la

---

<sup>132</sup> « L'œil est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation », BOURDIEU (1979), *La distinction*, p.III.

<sup>133</sup> « He aquí la importancia de las imágenes ; estas han sido durante largo tiempo ignoradas por el historiador, probablemente porque ha funcionado más de la cuenta la adscripción del lenguaje visual a la disciplina de los historiadores del arte, de la misma manera que el lenguaje de la ficción ha sido confiado a la sólida interpretación de los historiadores de la literatura », RODRIGUEZ (1995), « La percepción social de la monarquía », p.81.

<sup>134</sup> GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, París, 1989. Sobre la obra de arte, p.63, en « De A.Warburg à E.H.Gombrich », « le haut et le bas », p.97-112.

<sup>135</sup> ARNHEIM (1995), *Arte y percepción visual*; ARNHEIM (1986), *El pensamiento visual*; ARNHEIM (1988), *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*.

<sup>136</sup> « Le regard « pur » est une invention historique qui est corrélative de l'apparition d'un champ de production artistique autonome, c'est-à-dire capable d'imposer ses propres normes tant dans la production que dans la consommation de ses produits », BOURDIEU, *La distinction*, p.III. Ver, BOURDIEU (1971), « Le marché des biens symboliques », en *L'Année sociologique*, 22, p.49-126 ; BOURDIEU (1968), « Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », en *Revue Internationale des sciences sociales*, XX, 4, p.640-664.

lleva de nuevo al mundo de los vivos; la revolución iconoclasta del protestantismo separa el universo religioso del de la imagen, provocando una liberación laica que llevará al nacimiento del arte comercial, o incluso del propio Arte como disciplina independiente de la religión o la artesanía. El Arte queda, así, liberado del contenido concreto que articula para expresar la forma estética adecuada. Al mismo tiempo, queda preso de una nueva fuente de encargos laicos: comanditarios y coleccionistas<sup>137</sup> serán los directores de este periodo, la fuente de ingresos de los artistas<sup>138</sup> comenzando por las colecciones reales<sup>139</sup> que se organizan en este periodo<sup>140</sup>.

La posibilidad de mirar un cuadro exclusivamente como obra de arte, es decir, sometiendo el contenido a la forma, lleva a la aparición de tres fenómenos que crearán la nueva estética de la modernidad y que han sido ampliamente preparadas en las repúblicas italianas del renacimiento, antes de expandirse por toda Europa:

1. La autoría: se produce un fenómeno parecido al que afecta a la obra literaria con la conformación de la figura del autor, en este caso, el artista.
2. El género: en esta época concretado, dentro del arte laico, en el retrato<sup>141</sup>, el bodegón y el paisaje, que se independizan como elementos que pueden trabajarse por separado o conjuntarse en una obra de arte concreta.

---

<sup>137</sup> BROWN (1995), *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Siguiendo los pasos de Michel Levey, Trevor-Roper, Impey y McGregor, A.G.Dickens, Pomian y Schnapper en sus estudios sobre la conformación de la imagen del artista a comienzos del XVII.

<sup>138</sup> Las obras de arte producidas para un patrono son “artefactos con función estética” en el sentido de GENETTE (1997), *La obra de arte*, p.10-11, pero cuya intencionalidad es doble, no sólo estética como en la obra de arte “moderna” (donde se expone o se compra la creación de un artista). Así añadiríamos un cuarto apartado a la clasificación de Genette de objetos estéticos (los que lo son en general como una flor, los artefactos que pueden tener un efecto estético como un yunque y los artefactos con función intencional estética que serían las obras de arte propiamente dichas) que nos retrotraería a una época anterior donde se une una hipótesis teológica (que Genette rechaza) sobre las intenciones divinas que puede tener un objeto y las que le otorga el comanditario al encargarlo al artesano-artista.

<sup>139</sup> MORAN, CHECA (1985), *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*.

<sup>140</sup> MICHEL (2001), « La place de la peinture dans la décoration des Maisons royales françaises au XVII<sup>e</sup> siècle », conferencia en prensa. MICHEL (2001), « Les collections royales françaises : modèles et fonctions », conferencia en prensa.

<sup>141</sup> MEROT (2001), « Mises en scène du portrait royal au XVII<sup>e</sup> siècle », en prensa ; MORENO VILLA (1937), « Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartólome González ».

3. La colección: agrupada por géneros y autores, la obra de arte se acumula como objeto de prestigio y pronto como material mercantil de lujo. El siglo XVII es la gran época de los coleccionistas reales

El artista se separa del artesano, al perder sentido práctico la obra que realiza, y al darle a su trabajo un sello característico que lo distingue como obra personal<sup>142</sup>. En la ciudad, este proceso le llevará a convertirse en comerciante de su propia obra. En la corte, el cambio será más profundo y radical: el artista pasa a ser un cortesano. Rubens es el pintor que ejemplifica esta evolución<sup>143</sup>, como veremos al estudiarlo en este capítulo. Velázquez<sup>144</sup> es el caso institucionalmente más claro, al cambiar su estatuto dentro de la casa del rey a finales de los años veinte del siglo XVII. Deja de ser pagado como un criado de la casa para convertirse en un funcionario palaciego. Esto le permite ennoblecerse, competir por un hábito de Santiago y ocupar el cargo de Aposentador Real.

El Arte produce un espacio propio con una relativa autonomía de autores y obras respecto a la intencionalidad concreta de mecenas y coleccionistas reales. Para gestionar este nuevo campo artístico surgen diferentes especialistas en un nuevo saber, el buen gusto, que determina la obra y el autor adecuados a cada momento<sup>145</sup>. El buen gusto se encuentra dentro de las características de la nueva nobleza cultural que se está gestando a comienzos del siglo XVII<sup>146</sup>. El buen gusto es una categoría indefinible, que permite a sus poseedores, la mayoría de ellos autoproclamados como tales, diferenciarse del resto de los cortesanos, crear una frontera invisible pero tenaz con el pedante (quien maneja inadecuadamente los registros) y el inculto (quien no los conoce)<sup>147</sup>.

---

<sup>142</sup> Artesanos y criados, los cronistas pasan a ser científicos y los grabadores y autores pasan a ser artistas y genios, BOUZA (1993), "Grabar la historia. Grabar en la historia", p.16

<sup>143</sup> MILLEN, WOLF (1989), *Heroic Deeds and Mystic Figures, A New Reading of Ruben's Life of María de Medicis*.

<sup>144</sup> BROWN (1986), *Velázquez: Painter and Courtier*, p.115.

<sup>145</sup> « Le but de cette analyse es évident : sortir des difficultés d'une lecture purement formaliste et considérer chaque œuvre d'art comme une réaction complexe et active (sui generis, bien sûr) aux événements de l'histoire du moment », GINZBURG (1989), *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, sobre la obra de arte, p.63, en « De A. Warburg à E.H.Gombrich »

<sup>146</sup> FLANDRIN (1996), « Un concept nouveau: le bon goût », p.699-702. TORTOSA LINDE (1987), Cap. introductorio sobre las academias barrocas en España.

<sup>147</sup> « Le goût, un des enjeux les plus vitaux des luttes dont le champ de la classe dominante et le champ de production culturelle sont le lieu. Pas seulement parce que le jugement de goût est la manifestation suprême du *discernement* qui, réconciliant l'entendement et la sensibilité, le pédant qui comprend sans ressentir et le mondain qui jouit sans comprendre, définit l'homme accompli », BOURDIEU (1979), *La distinction*, p.17.

Ante una imagen, cualquiera que sea, se pueden practicar tres tipos de investigación:

- a) Tratar la imagen como un simple objeto histórico, unido a otros, en un todo que reenvía al estudio de una época. En este sentido contamos con dos posiciones, una histórica y otra estética que llegan al mismo punto:
  - Considerar la iconología como un espejo de la época que estudiamos, un ejemplo, una ilustración a recordar.
  - Presentar la iconografía como el reflejo de un sentimiento estético, de un estilo de vida dominante en ese periodo.

Es la posición adoptada normalmente por los historiadores y los historiadores del arte. La imagen es únicamente el descanso de un pesado texto histórico o un indicio, una llave, que reenvía a los acontecimientos como un testigo o un ornamento de los mismos.

- b) Otra posición es la de disecar la imagen, identificar cada detalle, y adivinar su referencia siguiendo su historia en un tiempo mucho más extenso (larga duración o *longue durée*). Esta deconstrucción da una autonomía a la obra artística y a cada elemento, como parte del conjunto, pero con un hilo conductor que lo sitúa en una perspectiva de profundidad<sup>148</sup>.

- c) Se puede también estudiar la imagen como un microcosmos, con unas relaciones internas vivas, unas conexiones, tensiones y contradicciones que constituyen un mundo imaginario donde diversos personajes se mueven, viven y actúan, incluso más allá de lo que contemplamos (como si se tratara de un espejo de Alicia). Un exterior que se encuentra en el interior de la imagen.

---

<sup>148</sup> « En fait, cette « intention » est elle-même le produit des normes et des conventions sociales qui concourent à définir la frontière toujours incertaine et historiquement changeante entre les simples objets techniques et les objets d'art », BOURDIEU (1979), *La distinction*, p.30.

Es el tercer punto de vista el que ha sido escogido por el investigador, aunque no olvida las aportaciones de los dos primeros, sobre todo de la tradición formalista<sup>149</sup>.

### **8.1.1. Soporte: la imagen en el paso del trabajo manual a la reproducción mecánica.**

En el momento en que se crea esta disciplina autónoma que es el Arte, se desarrolla la posibilidad creciente de la reproducción mecánica de la obra artística a través de la imprenta. Este proceso no contradice, sino que refuerza la autonomía del campo artístico, al valorizar la obra manual enfrentada a su reproducción mecánica. “El rey es inaccesible en persona y conocido en imagen a través de las monedas y estampas”<sup>150</sup>.

La imagen religiosa de las cofradías y la demanda de los devotos ha sido el motor que ha impulsado un fuerte desarrollo del grabado en el siglo XVI. Asimismo, el coleccionismo será el primer paso de la reproducción consciente de la obra artística. El coleccionista pide reproducciones de obras de un autor sobre un tema concreto que ya se encuentran vendidas.

La reproducción impresa de una obra de arte la saca del marco espacio-temporal para el que fue concebida, la iglesia o el palacio, un lugar concreto del continente europeo, y la coloca a la disposición de un público ciudadano que adquiere la estampa en cualquier rincón. Al no haber problema idiomático (aunque muchas estampas lleven explicaciones escritas), el grabado circula con una enorme rapidez por los mercados europeos y americanos<sup>151</sup>.

Asimismo, el mensaje transmitido por los grabados es directo y no necesita el filtro de una educación especial, como en el caso del texto escrito, vedado a los que no saben leer (es decir, la mayoría de la población). Esta producción tiende a una educación de la mirada por aculturación, que se extiende a todas las capas sociales, aunque siempre con una interpretación especial por parte de

---

<sup>149</sup> Para la división nos hemos basado en las enseñanzas de Panofsky sobre la construcción del espacio interno del cuadro y la ordenación de la perspectiva a partir de un punto de luz en PANOFSKY (1973), *La perspectiva como forma simbólica*, p.16.

<sup>150</sup> Sobre la imagen del rey, BOUZA, 1993, “Grabar la historia. Grabar en la historia”, p.19

<sup>151</sup> PÉREZ SÁNCHEZ (2001), “Los embajadores de papel: el grabado, introductor de nuevas formas”, *Especula Principis, La representación oficial del poder real, del palacio al retrato*.

los letrados<sup>152</sup>. La influencia diversa de la imagen penetra en todos los ambientes debido al precio relativamente módico de sus producciones, con lo que adquiere una fuerza inédita en una sociedad analfabeta<sup>153</sup>. Los artistas también encontrarán en este campo una nueva fuente de ingresos y muchos, como Rubens, utilizarán el grabado para publicitar sus propias obras<sup>154</sup>.

Las series de estampas o grabados no serán exclusivamente artísticas sino que abarcarán temáticas muy diversas de tipo religioso, costumbrista, político o relacionado con la actualidad. La publicidad monárquica utilizará el nuevo soporte con productos especialmente fabricados para la celebración de una decisión real (ver grabados) o situando su mensaje en otros como mapas (ver grabado), calendarios (ver grabado)<sup>155</sup>, imágenes religiosas (ver grabado), portadas de libros (ver grabados), incluso inventando y recreando las imágenes de la serie de monarcas que le antecederon<sup>156</sup>...

La diferencia entre España y Francia también es abismal en este campo, en cuanto a producción. Los grabadores españoles son generalmente extranjeros y se dedican sobre todo a la ilustración de libros, con una ausencia casi total de la imagen volante no religiosa<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> « Si l'image de culte possède une présence et une immédiateté qui manquent à l'image politique, celle-ci par contre est saturée de sens puisqu'elle est chargée d'illustrer plastiquement le programme et les histoires retenues par le poète : c'est donc tout naturellement une image à lire et à deviner, un jeu séduisant pour l'esprit cultivé et amateur d'énigmes », GRUZINSKI (1990), *La guerre des images*, p.225.

<sup>153</sup> "La relation iconique assume une fonction ontologique primordiale, puisqu'elle met en communication le sensible et l'intelligible... Il reviendra cependant aux néoplatoniciens de souligner le mérite des images, comme représentation préférable au discours.... En outre, alors que le discours parle à la raison, l'image parle au cœur. A chaque sens correspond un type de connaissance: la connaissance visuelle est intuitive et passionnée, tandis que la connaissance auditive par le biais du langage procède par argumentation; elle est rationnelle ou du moins logique", RASTIER, 1994. Aristóteles rompe este camino de enseñanza visual imponiendo el logocentrismo – tanto en su variedad fonocéntrica como grafocéntrica - ya que para él es más fácil que un ciego de nacimiento pueda convertirse en sabio antes que un sordo.

<sup>154</sup> Sobre Rubens grabador, ROSSELL, 1873, *historia del grabado*, p.29.

<sup>155</sup> MOLL (1996), "El privilegio del calendario anual en el siglo XVII", p.253-259.

<sup>156</sup> TORMO (1917), *Las viejas series icónicas de los reyes de España*.

<sup>157</sup> Extrañeza ante el nulo desarrollo del grabado en España, ROSSELL, 1873, p.14. Los pocos grabadores se dedican casi exclusivamente a la ilustración de las obras publicadas tanto en el XVI como en el XVII, ROSSELL, 1873, p.17-18. Casi todos los grabadores son extranjeros como Juan de Noort y Juan de Courbes, ROSSELL, 1873, p.18. En Francia, Esteban de Laulne, leonardo Gaultier y Felipe Thomassin, ROSSELL, 1873, p.24.

## 8.1. 2 Estrategias de la imagen al servicio de la publicidad monárquica

La publicidad representativa utilizará estos nuevos espacios artísticos para vehicular su mensaje a favor del príncipe<sup>158</sup>, y los artistas manejarán estas herramientas en beneficio de su autonomía como grupo. A comienzos del XVII hay una clara conciencia de la publicidad y de lo que se debe publicitar<sup>159</sup> en ambas monarquías.

Ya hemos estudiado en el capítulo de la fiesta y de la ceremonia, cómo estos actos públicos de la representación monárquica se reflejan en el impreso. Ahora vamos a estudiar diferentes formas de expresar estéticamente esta publicidad.

Las tres imágenes que vamos a analizar corresponden a obras realizadas especialmente con una intencionalidad publicitaria. Incluso en el tercer caso, un comité de expertos se reúne para estructurar adecuadamente el mensaje que se desea transmitir.

- a) Un grabado para ser vendido como hoja volante. Refleja la entrada victoriosa de las dos parejas reales en una ciudad acompañados de soldados vestidos a la antigua.
- b) Un cuadro que refleja la noticia, lienzo repetido tres veces por el autor y con diversas copias en otros países o en ilustraciones de libros, que refleja el momento del intercambio de las princesas. Uno de ellos se encuentra en el zaguán del convento de la Encarnación de Madrid.
- c) Una alegoría del intercambio de las princesas, titulado así (*l'échange des princesses*) que forma parte de un enorme conjunto llamado la galería María de Médicis, constituido por 24 cuadros dedicados a exaltar la gloria de la regente y actualmente situados en el museo del Louvre.

---

<sup>158</sup> “La imagen del príncipe”, en CHECA (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p.33-54; REINBOLD (1985), « Peinture et pouvoirs au XVIIe siècle », p.353-367.

<sup>159</sup> CHONÉ (2001), « La peinture et la notion de l'Etat » en *Les monarchies française et espagnole (milieu du XVIe siècle- début du XVIIIe siècle)*.

## **8.2. Estrategias 1:**

**Un grabado francés sobre las bodas reales de  
1615**

Se trata de una hoja volante de propaganda, tamaño folio, realizada sobre los dobles matrimonios reales de 1615, y que es impresa independientemente para ser vendida por comerciantes ambulantes o ser colocada como cartel en las calles y esquinas de París. En este caso, la producción es especialmente realizada para este soporte, aunque en otros casos encontraremos imágenes que son copias de lienzos destinados a los palacios reales<sup>160</sup>.

El tema refleja la entrada victoriosa, a la antigua, de las dos parejas reales que se acaban de unir, en una ciudad sin nombre. Un momento imposible y un lugar también increíble.

La realidad es que las dos parejas reales, Ana de Austria y Luis XIII, Isabel de Borbón y Felipe IV, jamás estuvieron juntas ni podían estarlo en el mismo lugar. Asimismo, nunca podrían haber realizado, por razones de protocolo, una doble entrada en una ciudad que no hubiera correspondido a uno de sus reinos.

La imagen es tan falsa como verdadero es su propósito. Toda la estrategia desplegada, la disposición de los elementos del grabado, se basa en una afirmación de la feliz unidad que, para los dos reinos, es consecuencia del doble matrimonio, y que es aclamada por un público indeterminado que contempla esta inadmisibles doble entrada real.

Seguimos un camino marcado por los acontecimientos. Hablamos de la época de las alianzas entre Francia y España después de la paz de Vervins (1598) hasta el asesinato del favorito Concini (1617) y la aparición del libro del Doctor García, teórico de los casamientos.

También realizamos un análisis de los motivos presentes en la estampa<sup>161</sup>:

- 1) Dos trozos de texto, los dos en latín, uno fuera del encuadramiento (REX GALLIAE PRINCEPS HISPANIARUM.HISPAN INFANS.SPONSA PRINCEPS) y el otro, repetido a izquierda y derecha de la imagen como emblema que llevan dos caballeros (UNICO UNIVERS).

---

<sup>160</sup> Sobre la producción de estampas por Rubens, IVINS (1975) *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, p.105-108.

<sup>161</sup> Sobre las técnicas que se adoptan en las estampas para influir en el lector (intensidad de color, parte derecha destacada, personajes de espaldas para realzar el sentido dramático, organización meditada del espacio...), PASTOUREAU (1989), « L'illustration du Livre: Vers une sémiotique de l'image » en MARTIN, « renouvellements et concurrences » en *Histoire de l'édition Française, tome II, Le livre conquérant, Du Moyen Age au milieu du XVII siècle*, p.622.

- 2) Dos escudos de armas de cada lado, situados sobre dos ramas de olivo, que son los escudos de Francia y de España con una corona real y una corona principesca. Estas dos esquinas, o cierran la ventana abierta sobre el espectáculo, o forman los dos ángulos del arco de triunfo bajo el cual debe pasar el cortejo.
- 3) Dos ángeles llevan dos palmas y dos coronas de laurel. Las palmas cortan el lado superior del grabado bajo las inscripciones, del mismo modo que la punta de una flor de lis colocada en la cima del parasol del carro.
- 4) El carro, central a la estampa, comporta tres niveles:
  - i. El parasol con la flor de lis, la cúpula, las franjas y las borlas parece una rueda de la fortuna que distribuye beneficios.
  - ii. Cuatro niños verdaderamente sepultados bajo el lienzo en una suerte de cuna, dos varones de un lado y dos hembras del otro. Llevan insignias reales y principescas respectivamente.
  - iii. Cuatro caballos conducidos por un auriga vestido a la griega, que mantiene las riendas, entre las dos gruesas ruedas del carro. Los caballos no mantienen una formación disciplinada sino que, al contrario, se alzan, caracolean, abren su boca mordiendo el freno (ver los dientes), se avanzan de cuatro maneras diferentes. Son el elemento más vivo de todo el cuadro y ocupan más de un tercio del espacio disponible. En esta época, el caballo tiene un estatuto ambiguo, símbolo de potencia y, al mismo tiempo, recuerdo de la juventud y de la muerte. La iconología abandona el caballo del condotiero renacentista (Enrique IV sobre el Pont Neuf, regalo de su cuñado florentino) por el caballo barroco. Es decir, el caballo pedestal, soporte tranquilo, de los hombres nuevos (mito atribuido a Enrique IV constructor de la nueva dinastía) por el caballo revoltoso, domado por la potencia y habilidad del caballero. El caballo

es un símbolo de la juventud eterna, de las pasiones, por tanto, del pueblo: doble función del patrón que debe refrenar sus pasiones y domar las pasiones populares. Del caballo desbocado a la hidra no hay más que un paso. Como hemos visto en el análisis del ballet, Perseo, Pegaso y la Medusa dan cuenta de la totalidad del mito.

5) Cuatro niveles para el entorno del Carro:

- a. El cielo plano, sin luz, donde danzan los ángeles y apuntan las lanzas (doce de cada lado), los emblemas son agitados por el viento y se distinguen dos...
- b. Una tropa de soldados a caballo vestidos a la romana, partida en dos campos por el carro y dirigida en cada lado por un capitán o portaestandarte.
- c. Una retahíla de esclavos encadenados, aparentemente vestidos a la antigua.
- d. El suelo queda bien claro bajo la escena con unas piedras muy realistas donde resuenan las pezuñas de los cuatro caballos y los pies desnudos de los esclavos.

La mirada de los ángeles, la de los capitanes y las de un prisionero convergen hacia un punto central, que no es el rey sino el símbolo de su nombre, el Justo. Se trata de la mano abierta que San Luis ha añadido a las insignias reales.

Podemos establecer dos ejes:

Un eje vertical en tres niveles: celeste, cívico y animal (o terrestre si añadimos el suelo); las dos parejas se encuentran a medio camino, los esclavos se encuentran identificado con el tercer nivel.

Un eje horizontal que se sitúa a la altura de los guerreros y de las dos parejas (un espacio público, visible por todos los espectadores).

El punto de cruce de los dos ejes, ocupado por los cuatro niños, es el centro en torno del cual se desarrolla el drama (la fábula si seguimos a Umberto Eco). Un centro al que es necesario añadir el auriga.

- a) Dos ejes: horizontal y vertical con un interior y un exterior.
- b) Espacio cerrado y espacio abierto.
- c) Líneas convergentes y puntos de fuga.

Pero, para clarificar esto, se debe repasar la historia y, después, identificar los personajes. Volvamos, pues, en una primera aproximación, de tipo histórico, y situemos esta imagen del año 1615 en la época del triunfo de la doble alianza que celebra.

Nos encontramos en un tiempo extraño, un poco vacío para la historiografía que tiene la excusa de la minoría real. Entre la liga y Richelieu, se puede pensar que nos encontramos en un tiempo de espera, de reposo y de calma. Es cierto que las épocas de paz son menos atractivas para el historiador que las aguas turbulentas, pero existen otras razones menos inocentes para borrar este periodo de la historia<sup>162</sup>.

### 8.2.1 La época

Estamos en una época de reflexión sobre la noción de cristiandad. En un primer momento, ha habido un ensayo de reforma promovido por el círculo imperial de Carlos V (los erasmistas, Vives...), que deseaba la unión política para afrontar el peligro turco. El fracaso de los reformadores católicos proviene de la decisión tomada de constituir el ejército antes que resolver los problemas internos de la cristiandad.

En segundo lugar, pues, Carlos V ensaya la solución militar (posición que hace bascular Francia del lado protestante) y, al final, el emperador deja detrás suyo un cancerbero llamado España, doble defensor de la cristiandad ante el turco y ante los herejes (como muy claramente señala su testamento).

---

<sup>162</sup> Comencemos por lanzar lastre. Es fácil liberarse de la alternativa historiográfica francesa, de derecha (Francia desgarrada – reconstitución nacional – gran siglo de Luis XIV) o de izquierda (Francia acosada – intento de conciliación nacional – fracaso final de las defensas frente al absolutismo que avanza y preparación del estallido final revolucionario). Añado prejuicios favorables a los extranjeros, malvados en las historiografías nacionales como ‘la gorda banquera florentina’, monsieur Coyons (el posteriormente asesinado Concini) o la esposa ‘mora’ (se juega con el nombre de Ana Mauricia) que se impone a un pobre rey niño. Tampoco imagino a los miembros de la liga como ‘collabos’, los panfletos como una resistencia popular ni el absolutismo como el final de un proceso darvinista inevitable. Asimismo, no considero la historia de Francia como un caso excepcional, aún más, no la veo como un caso ejemplar en el estilo de Norbert Elias.

De Polonia-Lituania a Portugal, los países que tienen una frontera común con el imperio otomano son todos católicos y forman una liga coherente en el mapa europeo. La posición Francesa se encuentra en medio, entre la vanguardia y la retaguardia de esta lucha contra el Islam, frecuentemente olvidada por la historiografía francesa que la considera un tema retórico de la época.

Al final del siglo XVI, la invención española está agotada. La situación constituida por el oro de América y los mercenarios de un ejército permanente lleva a una serie de derrotas parciales y a la bancarrota total del estado en 1598. Entre esta fecha y 1609, España firma una serie de pactos con los enemigos de la idea imperial católica (Paz de Vervins con Francia en 1598, con Inglaterra en 1602, la tregua de los doce años con los Países Bajos en 1609).

Las consecuencias de esta paz europea son pesadas:

1. España reconoce la situación de igualdad con Francia y abandona la idea de conducir en solitario la cristiandad.
2. Una nueva reflexión comienza sobre el doble poder y la translación de funciones imperiales a Francia, para llevar a cabo la reconstitución del frente católico.
3. Se abren las rutas comerciales atlánticas, hasta ese momento cerradas por España y Portugal, con la constitución de las grandes compañías de Indias, el fin de una hegemonía impuesta y la destrucción, pues, de toda posibilidad de reconstitución de la economía española.

Se debe situar los casamientos y la doble alianza en estos tres frentes que se reflejan perfectamente en los grabados: la línea de confrontación Islam – Cristiandad (aun muy importante para España y el Imperio), la línea de enfrentamiento Catolicismo – Reforma protestante (con todo el fenómeno de la reconstitución del frente católico inspirado en el concilio de Trento), y el fin de la línea que prohibía el contacto del resto de Occidente con las nuevas zonas descubiertas de expansión.

La literatura influye en la estampa, no sólo dándole motivos concretos y temas, sino ahorrando explicaciones al espectador, que se encuentra inmerso en un universo mental donde muchos de estos motivos y temas forman parte de su

educación y de su cultura, son reflejo casi siempre de las lecturas que practica<sup>163</sup>.

### 8.2.2 La anécdota

La muerte de Enrique IV (1610) deja la regencia en manos de su esposa María de Médicis que, según la historiografía clásica basada en las memorias de Sully, es obligada, por las circunstancias o por su carácter, a abandonar el gran designio del difunto rey de acabar definitivamente con el poder de los Habsburgo españoles y austriacos.

María de Médicis, obligada por el retorno a la corte del primer príncipe de la sangre, Condé, después del asunto Montmorency, vuelve al viejo proyecto nunca abandonado de los casamientos españoles.

¿Por que?

Estos casamientos son la última reflexión sobre la unidad de la cristiandad y la posibilidad de un liderazgo bicéfalo basado en la relación familiar. El emblema UNICO UNIVERS señala el gran problema imperial que se encuentra tras el doble casamiento.

Nos encontramos en una entrada real, que pasa o va a pasar bajo un arco de triunfo que nos marcan las esquinas de la estampa marcadas por unas ramas de olivo que se inclinan al paso del cortejo, por las palmas de los ángeles y sostenido por las sólidas columnas de los soldados de los dos ejércitos. Estamos pues en un triunfo a la antigua como los que han sustituido durante el siglo XVI las entradas reales medievales. Vemos, pues, romanos y bárbaros esclavos como decorado.

Los soldados, aparentemente vestidos a la romana, se oponen aristocráticamente a los esclavos, vestidos como galos (uno lleva directamente la vestimenta de Vercingétorix que aparece en otros grabados).

---

<sup>163</sup> BASSY, Alain-Marie, « Iconographie et littérature : essai de réflexion critique et méthodologique », *Revue Française d'Histoire du livre*, V, 3-33.

Los dos capitanes destacados, que dirigen la tropa, se encuentran en tensión: sus caballos se dirigen fuera de la estampa, fuera del tiempo, pero ellos miran fijamente a las dos parejas del carro.

A la izquierda, es decir, a la derecha del rey, un viejo barbudo mira a Luis XIII en un a posible identificación con Enrique IV (señalado en todos los panfletos como la sombra que aconseja al monarca y vigila divinizado por la dinastía).

A la derecha, es decir a la mano izquierda del rey, un capitán con un bigote mira Ana de Austria, es menos claro identificarlo con el rey Felipe III de España aunque la oposición barba-bigote para identificar francés-español está constatada a comienzos del XVII (Luis XIII adoptará la moda española acabando con esta distinción).

Detrás de los dos caballeros se enfrentan cada uno con su mano claramente puesta hacia el otro, las figuras de Cortés y Magallanes, situados en primer rango de la tropa.

Los esclavos también nos dan pistas: un sombrero moro y un turco se sitúan en el campo francés. En el campo español, un moro y un judío se encuentran detrás del bárbaro. Además, el esclavo español mira con dulzura y esperanza al rey de Francia.

María de Médicis, la regente, es el personaje ausente de esta representación, pero las bolas heráldicas de los Médicis se encuentran situadas en la gran rueda del carro triunfal de una forma simbólica que recuerda el firme gobierno de la jefe del consejo real. La mano del auriga es el centro de la composición, unida con la mano de la justicia que sostiene el rey en el plano humano, y la flor de lis que corona la composición en el plano divino.

La moda hace distinguir a las dos parejas: el rey francés lleva cetro, mano de la justicia, cruz de la Orden del Santo Espíritu; los infantes españoles llevan la gorguera típica, mientras la princesa francesa muestra el cuello abierto en encajes, al estilo de la corte francesa (una contradicción con la sucesión de títulos colocados en la parte superior del grabado).

Ana de Austria aparece con la mano en el corazón (uno de los lugares comunes de los libelos apologéticos: los presentes que ella aporta se encuentran en su

corazón, alusión discreta a las cláusulas del contrato de casamiento que la despojan de su herencia.

Hay una cierta familiaridad de trazos, señalada en los textos (un parecido imposible, ya que Ana de Austria era rubia y Luis XIII moreno) , pero se distingue bien el mentón pronunciado de los Habsburgo, indicado como un pequeño defecto en los retratos y la tendencia a la obesidad del futuro Felipe IV.

Los espectadores de este teatro pueden encontrar rápidamente diversas contradicciones. ¿En qué ciudad entran dos parejas que nunca se encontraron en la realidad? ¿Hay uno o dos ejércitos? ¿Se trata de una entrada real al estilo romano, a la antigua, o de una victoria actual sobre enemigos concretos? El autor no ha clarificado la situación.

¿Diferentes lecturas? ¿Diferentes apropiaciones? Si y no. Por una parte, un abanico de aproximaciones posibles, independientes incluso de la intención del comanditario, del autor, del impresor... Por otra, las diferentes interpretaciones que son propuestas desde el comienzo. La ambigüedad es expresamente buscada.

Hay un movimiento interno. Los caballos comienzan una cierta rebelión antes de pasar bajo el arco de triunfo y se encabritan provocando el miedo del espectador y participando al teatro de la entrada.

Los caballos del carro manifiestan la duda sobre el camino a seguir aunque el auriga tenga la mano firme. Los capitanes de ambos ejércitos parten hacia la derecha y la izquierda respectivamente. En la danza general de las figuras del grabado, hay dos bailes. Todo se juega en torno al número dos.

Hipótesis

La autonomía de los fabricantes de opinión es relativa.

- a) El constructor de sentido debe dar una sucesión de sentidos escalonados, algunos de ellos contradictorios.
- b) El producto que realiza, un texto-imagen, una imagen que debe ser leída en un sentido deseado por el comanditario, es un espacio cerrado con una serie de personajes que mantienen unas relaciones internas al cuadro.

- c) El grabado también obliga al productor con una serie de exigencias (estilo, género escogido, moda, condiciones de producción...).
- d) El productor sufre diferentes apropiaciones del público que lo adquiere.

### **8.2.3. Una última mirada**

En el centro del grabado tenemos una cuna real con una serie de niños vestidos con galas regias. Estamos inmersos en la polémica de una regencia, este es un producto encargado por ella para atacar la propaganda contraria a los matrimonios. Sin embargo, esta polémica no supone nunca una interrogación sobre la propia monarquía.

Durante el siglo (1560-1660) que ve en Francia el ascenso constante de la reflexión sobre la autoridad real, un niño ocupa normalmente el trono bajo la figura de una mujer extranjera.

El grabado que estudiamos busca aparentemente la adhesión, pero revela la lucha que mantiene esta autoridad real, representada por esos niños envueltos de armiño en una cuna mitológica. Los prisioneros son los rebeldes, el ejército debe proteger la unión. El grabado muestra un triunfo pero también dramatiza con su posible fracaso.

El plan estético del barroco católico, de la recristianización que se plantea después de Trento, articula su programa en dos fenómenos centrales: desvelar los misterios sagrados y situarlos en un momento trágico. El objetivo es lograr un creyente convencido y protagonista. El límite se encuentra en la imposibilidad de descubrir del todo el misterio (porque este ya no sería tal) ni dejar siquiera sospechar que la lucha contra el mal puede acabar en derrota (porque la verdad es infalible). Para ello se debe dar una buena representación que insinúa lo que no se puede expresar claramente.

La monarquía francesa sufre un proceso parecido en este periodo de sacralización, donde elimina poderes intermedios (clanes nobiliarios, familia real,

instituciones parlamentarias...) mientras se presenta continuamente en peligro a través de las sucesivas regencias<sup>164</sup>.

Se produce una concentración de poderes sobre el monarca, convertido finalmente en la ostia real que describía Louis Marin, que desvela el misterio mágico de la monarquía. La realeza, identificada con la luz solar se enfrenta siempre triunfante a las tinieblas de la sinrazón. Pero, por su propia esencia, de monarquía eterna jamás puede estar en peligro realmente. Del mismo modo que en el caso de la religión, esta contradicción teatral exige finalmente una buena representación.

Hemos estudiado como el artista publicista, el productor de sentido, ha intentado solucionar estas múltiples contradicciones en torno a una entrada real que nunca existió.

---

<sup>164</sup> Es paradójico que, mientras a los reyes adultos españoles se les acusa de provocar la decadencia del país por su soberbia, su apatía o sus pecados carnales, a los niños reyes franceses se les anime, al menos metafóricamente a realizar todos sus caprichos.

## 8.2.4 Documentos visuales:

### Grabados



**LE POVRTRAICT DV TABLEAV APPOZE**  
 PAR MESSIEURS LES PREVOST DES MARCHANDS  
 ET ESCHEVINS DE LA VILLE DE PARIS, A LA PORTE SAINCT IACQVELL,  
 le Lundy XVI. Jour de May 1666. pour la reception de Leurs Vrs. XIII. Rois de France & de Navarre,  
 & de la Reine leur Epouse.

*Le Roy et sa Reine arrivent par la porte de Paris, le jour de leur entrée.*      *A la porte de la Ville de Paris, le jour de leur entrée.*

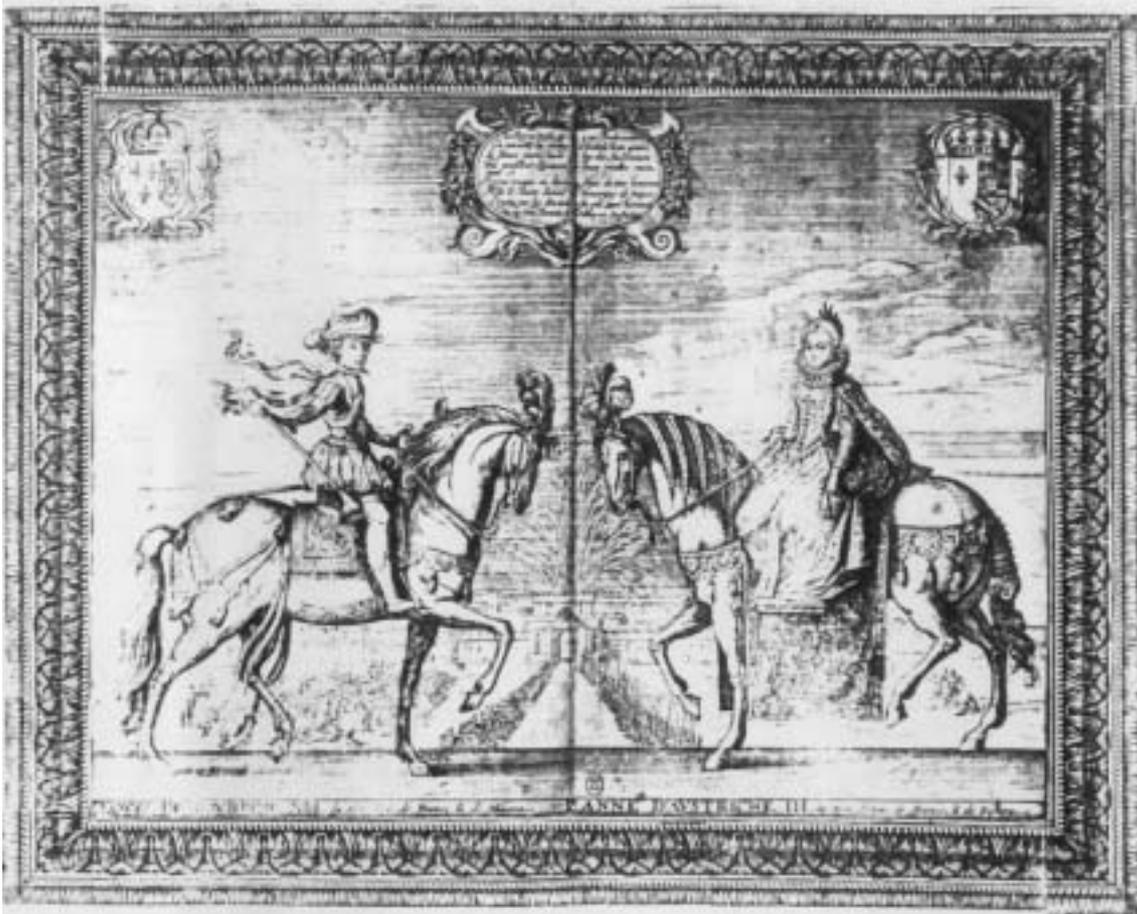
<p><b>R</b>oy &amp; Reine, le plus glorieux des Monarques      Le plus grand de la Terre, l'Amour de l'Univers      Entrez de Paris, vous y venez les Rois      D'une allegie digne de vos couronnes d'ours.</p> <p>Vos Rois et Reine, vous y venez les Rois      Longs de vos couronnes, les plus glorieux d'ours      Vous y venez les Rois, vous y venez les Rois      Vous y venez les Rois, vous y venez les Rois</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p>	<p>Chacun des Rois et Reine, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p> <p>Le plus grand de la Terre, le plus glorieux d'ours      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes      De plus de couronnes, de plus de couronnes</p>
--	--

A Paris Chez les Messieurs de la Ville de Paris, par M. de la Ville de Paris. 1666. 1. D. 1. 1.

Una hoja volante propagandística se compone normalmente de dos espacios. Uno, dedicado a la imagen alegórica – en este caso la entrada del rey y la nueva reina vestida a la española en París, siendo recibida por el preboste de los mercaderes -, y otro, dedicado a un texto impreso que propociona una lectura guiada y publicitaria de la imagen superior.



Una dedicatoria doble de un grabado propagandístico a favor del matrimonio real y contra el partido de los príncipes de la sangre. El autor se permite una broma erótica: al lector le indica que “no incomode (troublers l’aise) mucho tiempo (mirando el grabado y, por tanto a los reyes), porque este rey aunque ardiente (enflammé), es tan discreto que no la besará hasta que el libro esté cerrado”. A los príncipes les indica que “el grabador ha hecho al parecer lo que vos deseáis (el rey y la infanta). Os ha colocado juntos aunque aun estéis separados”



En todos los grabados propagandísticos se destaca el origen francés de Ana de Austria a través de la casa de Borgoña, lo que la convierte en pariente lejana del rey.



Grabado de propaganda católica bilingüe (en castellano y francés) que hace apología del rey de España y puede estar subvencionado por la embajada española.

El rey español está más bajo que la regente, y coronado (lo que no es propio del ceremonial español), mientras los príncipes españoles ocupan la segunda fila jerárquica.

TRIOMPHE DE LA DOUBLE ALLIANCE.

REX GALLIE • PRINCEPS HISPANIARVM • HISPAN INFANS • SPONSA PRINCEPS



### **8.3 Estrategias 2:**

**análisis del cuadro del convento de la Encarnación: el canje de las princesas.**

La entrega de las princesas del convento de la Encarnación de Madrid es un cuadro atribuido al pintor Van Der Meulen.

“Vamos a ver las entregas  
de las estrellas trocadas  
sobre las aguas del río,  
último confín de España”,

Lope de Vega

*Ramilletes de Madrid*, p.488.

Este motivo cuenta con tres versiones diferentes, cuyo original parece haber sido descubierto recientemente en San Sebastián<sup>165</sup>. Los lugares en que se encuentran las diferentes versiones del canje de las princesas responden a los intereses diferentes que se encuentran en juego como para determinar una copia.

"En los Antiguos Inventarios figuran tres cuadros del mismo asunto. en los recibos existentes en el Archivo de Palacio, consta que uno de los pintores fue Pablo Van Mullen, por lo que se le pagó 120 ducados. Había asistido a la jornada de Irún como Arquero del Rey a cuyo servicio estuvo 19 años. Según otro documento, Angelo Nardi pintó también este asunto. Por las medidas y el estilo es indudable que el cuadro de la Encarnación es de Van Mullen, el pintor flamenco"<sup>166</sup>.

Uno de los cuadros de esta serie probablemente estuvo situado en las casas del virrey Idiáquez en San Sebastián, lugar donde se hospedó el rey en su viaje por tierras de Guipúzcoa acompañando a la infanta Ana Mauricia, hasta la entrega en el paso de Behovia que refleja el lienzo. Alfonso de Idiáquez Butron y Muxica, de estirpe de secretarios reales, llevaba el peso militar de aquella jornada, no en

---

<sup>165</sup> RUIZ ALCON (1984), "La entrega de las princesas. Prólogo de dos enlaces: Ana de Austria-Luis XIII, Isabel de Borbón-Felipe IV", p.32-36. (Análisis del cuadro del convento de la Encarnación). RUIZ ALCON (1987), *Real Monasterio de La Encarnación*, sobre el cuadro de la entrega de las princesas situado en la portería reglar antes del zaguán, p.22-25 y 32. Dice que no es de Pablo Van der Mullen y que existen tres versiones del tema.

<sup>166</sup> RUIZ ALCON (1983), "La entrega de las princesas" (análisis del cuadro del convento de la Encarnación).

su calidad de cortesano duque de Ciudad Real (título concedido por Felipe III en 1613), sino como virrey del reino de Navarra y elegido por los diputados vascos.

"Fue nombrado por los diputados (reunidos en el lugar de Bidania), Coronel de la milicia de Guipúzcoa, con el exclusivo objeto de recibir al Rey, el Duque de Ciudad Real, conde de Aramañona, Virrey y Capitán General del reino de Navarra. Era el Duque de Ciudad Real personalidad que ya en ocasiones anteriores había demostrado sus dotes especiales en la organización de todos los recibimientos. Además de esto poseía en San Sebastián un palacio. Y era hijo de don Juan de Idiáquez (Presidente que fue del Consejo de Ordenes y Comendador Mayor de León)<sup>167</sup>.

El palacio de los Idiáquez estaba situado en la calle Mayor de San Sebastián y era la casa mejor preparada de la villa para el recibimiento. Constaba de dos cuerpos y uno central de gran capacidad con el centro blasonado<sup>168</sup>. Se hicieron grandes preparativos para la recepción de la familia real, aunque en principio no se esperaba la presencia del monarca, que debía quedarse en Burgos<sup>169</sup>. Es muy probable que el original o una de las copias del acontecimiento fuera

---

<sup>167</sup> LOYARTE (1949), *Felipe III y Felipe IV en San Sebastián*, p.13

<sup>168</sup> LOYARTE (1949), *Felipe III y Felipe IV en San Sebastián*, p.25.

<sup>169</sup> (Entrada de Felipe III en San Sebastián) "La descripción del acompañamiento del Rey, con su hija la infanta Ana de Austria, cuando entraban por las puertas de la villa es la siguiente: la comitiva se componía de ciento setenta y cuatro literas, ciento noventa carrozas, setenta y cuatro coches, quinientos cuarenta y ocho carros, ciento veintiocho acémilas, más otras doscientas cuarenta y seis acémilas, dos mil setecientas cincuenta mulas de silla y mil setecientos cincuenta machos" (Archivo de Simancas, K.1617).

reclamado por Idiáquez, ya que significaba un paso en su ascendente carrera social que lo situaba como el primer ciudadano de la provincia de Guipúzcoa.

La segunda persona interesada en la creación de un cuadro de este estilo es el valido duque de Lerma, que estaba decorando su palacio ducal con una serie de cuadros alusivos a batallas y paisajes de grandes dimensiones en la parte noble, normalmente habitada por el rey durante sus visitas. Tenemos constancia a través de las noticias del profesor Luis Cervera Vera<sup>170</sup>, de que un cuadro sobre las entregas reales de 1615, de grandes dimensiones, se encontraba en el palacio de Lerma y había sido traído de Madrid por el secretario Coronel. No es precisamente casual que sea en la villa de Lerma donde el cronista Pedro Mantuano termina precisamente el relato de la jornada de las bodas reales que se le ha encargado.

El cuadro del palacio ducal de Lerma estaba situado, según nos indica el Cervera Vera<sup>171</sup>, en el cuarto nuevo del mediodía<sup>172</sup>. Este cuarto estaba situado frente al monasterio de san Blas y encerraba una nutrida colección de pinturas que presidía un retrato del Duque de Lerma acompañado de doce emperadores romanos. Entre las hazañas reflejadas en diversos cuadros conmemorativos de las acciones del duque, se encontraba este lienzo "muy grande, de los desposorios de Francia"<sup>173</sup>.

La tercera parte interesada en la posesión de un cuadro semejante es el propio Monasterio de la Encarnación, que es donde se encuentra la copia que estudiamos<sup>174</sup>. En el romance que nos novela la despedida de la infanta Ana Mauricia de *sus monjas de Madrid*, estas hermanas de la Encarnación son destacadas después de las Descalzas Reales, donde se encontraba su tía la infanta. La monjas agustinas de la Encarnación habían sido traídas a Madrid por Margarita de Austria, madre de la infanta Ana de Austria, para fundar un monasterio que, dedicado a la Encarnación, celebrara místicamente la

---

<sup>170</sup> CERVERA VERA, Luis, *Bienes muebles en el palacio de Lerma*, Castalia, Valencia, 1967.

<sup>171</sup> CERVERA VERA (1967), *Bienes muebles en el Palacio Ducal de Lerma*, p.29

<sup>172</sup> En el cuarto nuevo del mediodía del palacio de Lerma, situado frente a San Blas donde se encontraba un retrato del duque de Lerma (uno de los muchos que se hizo) unido a otros doce de emperadores romanos, atribuidos a Basano junto a un rapto de Europa y un Orfeo. Seguían una serie de temas mitológicos y "otro también muy grande de los desposorios de Francia que se truxo de Madrid Coronel" parece referirse a los matrimonios que unieron las casas reales de aquel país y de España", CERVERA VERA (1967), "La torre nueva del rey y el cuarto nuevo del mediodía" en *Bienes muebles en el palacio de Lerma*, p.18, nota p.84

<sup>173</sup> En el Inventario manuscrito del que ha sacado sus noticias el profesor Cervera, se indica que "un lienzo muy grande de los desposorios de Francia que se truxo de Madrid por Coronel" (Inventario 4, nota 285, p.84).

<sup>174</sup> TORMO (1917), "Visitando lo no visitable. La clausura de la Encarnación", p.122-134. ANTONIO SAENZ (1987), "Nuevos datos para el estudio del monasterio de la Encarnación", p.53-59.

expulsión de los moriscos (1609)<sup>175</sup>. Se trata de un lugar de poder femenino, fundación real y refugio de la reina<sup>176</sup>.

La muerte de la protectora, la reina Margarita, no impidió la continuación de las obras que se terminaron en 1616. La reina de Francia ya se encontraba en París pero, según una leyenda, envió diversos regalos al monasterio fundación de su madre. La consagración de la Encarnación se hizo el 22 de julio de 1616.

El envío de la corona de boda por parte de Ana de Austria (o para la virgen de la Almudena, patrona de Madrid, según otras versiones) revela una cierta inclinación por abandonar el antiguo centro de poder de las infantas-monjas, las Descalzas Reales. A partir de ahora, ambos conventos compartirán el favor real, pero este último (la Encarnación) se encontrará directamente conectado con Palacio, facilitando el paso de las personas reales sin llamar la atención pública.

Precisamente, en la comunicación entre ambos recintos se situó durante un tiempo el cuadro.

"Este se colocó en el pasadizo que iba del Antiguo Alcázar a la Casa del Tesoro, donde posteriormente vivió Velázquez, pero que en aquellos momentos servía de convento provisional a las Monjas del Monasterio de la Encarnación mientras éste se terminaba. Cuando el 22 de julio de 1616 se trasladaron al nuevo edificio, el cuadro se llevó con otros muchos, y allí, en el noviciado, ha permanecido durante siglos, hasta que al abrirse a la visita el Monasterio, ante el valor anecdótico de la pintura, se le hizo una completa y esmerada restauración (1962), pudiendo hoy ser admirado en el zaguán del nuevo Museo"<sup>177</sup>.

Una de las hijas de Lope ingresará en este recinto y esto puede ser determinante en la presencia de un cuadro de la jornada que el vio y describió en sus comedias. El cuadro se encuentra en el zaguán del convento, a la entrada de la clausura, aunque este no haya sido su lugar original, sino alguno donde era visto por un público más amplio que el de las monjas de clausura. Este cuadro además se encuentra unido a una leyenda sobre Velázquez.

---

<sup>175</sup> GONZALEZ DAVILA, *Monarquía de España. Historia de la vida y hechos del ínclito monarca, amado y santo D. Felipe Tercero* p.154.

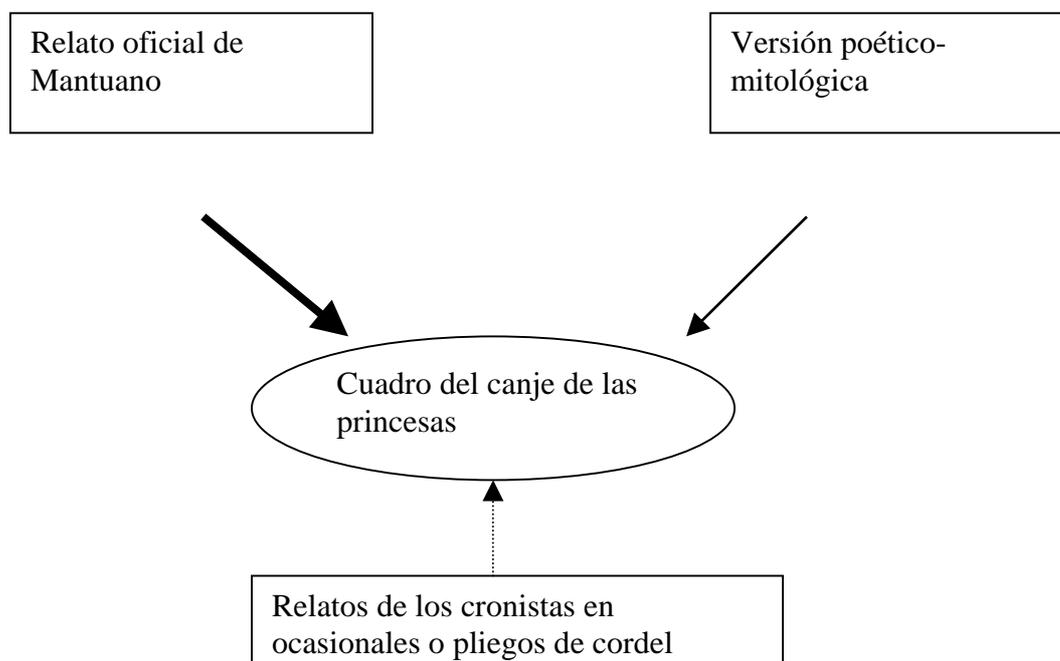
<sup>176</sup> POUTRIN (1993), « La politique des mystiques : femmes d'Église et pouvoir royal sous Philippe III », SCHAUB (1997), *Recherches sur l'histoire de l'État dans le monde ibérique*, p.129-142.

<sup>177</sup> RUIZ ALCON, p.35.

Una idea extendida atribuye falsamente, dentro del cuadro, la presencia del pintor, que en ese momento tenía diecisiete años y se encontraba en Sevilla, e incluso se ha señalado, con esta facilidad de las atribuciones, un personaje dotado de unos poderosos bigotes como imagen del artista. La confusión comienza a establecerse por una cadena de circunstancias: la asistencia real de Velázquez a las segundas entregas, la de 1659, ya anciano y que de resultas de la fatiga de este viaje empeora muriendo a la vuelta. Velázquez habitó en el Alcázar, en una zona próxima al corredizo que comunicaba el palacio con el convento y donde se encontró en un cierto momento el cuadro. Al cerrarse este acceso, el cuadro queda dentro de la clausura y termina por ocupar tras la apertura de 1962, su puesto en el zaguán del museo. Su carácter didáctico explica su utilidad para estas monjas de clausura que no asistieron al acto, pero es dudoso que su primer destinatario fueran ellas mismas.

El cuadro es un típico producto de la época barroca, dentro del género de lienzos-relato de acontecimientos de propaganda real, sobre la vida del rey y su actividad como monarca, sus hechos y victorias, sobre todo batallas. Estos cuadros, en general de factura muy rápida, son esencialmente decorativos y pertenecen a series concretas destinadas a galerías y salones de los palacios regios. No es extraño que, en muchos casos, no se conozca el autor del cuadro, ya que el encargo era práctico, de tipo decorativo-suntuario, y por tanto aun muy influenciado por una cultura artesanal.

### **Cuadro de la Encarnación: textos inspiradores**



### 8.3.1. Enfrentamiento solucionado por el intercambio

Si se hace abstracción del centro del cuadro, este lienzo sobre las entregas es un típico ejemplo del género militar, de la serie de batallas tan abundante en esta época de principios del XVII. A ambos lados, en las márgenes de este río, centro de la disputa, se ordenan los batallones de los dos ejércitos en perfecta formación.

La personalidad de Van der Meulen, de familia militar, hijo de un arquero del rey, podría haber favorecido un encargo de la parte del virrey, que pensaba en un recuerdo gráfico para sus casas de la provincia de Guipúzcoa, de la que era originario. La propia disposición del cuadro y la aparición de su nombre así podrían indicarlo.

"No en vano el pintor era del oficio de las armas: ha representado con exactitud la diferente manera de agruparse la infantería en las dos naciones. En España la alineación es en sentido vertical: primero los arcabuceros, detrás los lanceros y después otra compañía de arcabuceros. En Francia, en la misma línea están situadas las dos compañías de arcabuceros y detrás los lanceros"<sup>178</sup>.

Asimismo encontramos otra referencia agresiva, militar, que refleja el guión narrativo que se encuentra en las relaciones escritas, refiriendo el canje de las princesas. El sol, que aparece plano y dominante (ocupa una enorme extensión en el cuadro con rayos que atraviesan toda la escena), se encuentra dibujado de una forma artificial, ingenua (naif), casi infantil. No se trata de un fallo del autor del lienzo sino de una parte de su proyecto global. Esta macroposición solar revela una intención determinada: como a Josué en la batalla, nos dicen los textos, la divinidad otorgó este 9 de noviembre de 1615, una prorroga en el recorrido del astro sol.

La llegada de las princesas se hizo ya avanzado el día, después de una terrible tormenta el día anterior. Las formalidades y los problemas de etiqueta provocaron otros retrasos que se acentuaron en el momento del intercambio donde ninguna de las dos comitivas quería ser la primera en avanzar. A pesar de

---

<sup>178</sup> RUIZ ALCON, p.35.

todo, se pudo llegar hasta el final con luz suficiente. Es decir, debido a la necesidad de contar con luz solar, por la lentitud en que se desarrollaron todas las ceremonias, el sol permaneció cortésmente quieto en el cielo mientras duraba el solemne acto, lo que se refleja en el cuadro de forma aplastante.

Todo en uno: detención de un momento histórico que quiere ser eterno, poética reflexión sobre un sol que se detiene maravillado a contemplar la escena, sol inmenso de un imperio donde nunca tiene por costumbre acostarse el astro solar, efecto natural señalado en los textos sobre un sol que apareció entre las nubes después de unos días de tormenta brillando en todo su resplandor. La cascada de imágenes convergen sobre lo excepcional del momento, pero reflejan al mismo tiempo su carácter de enfrentamiento cósmico, solucionado por el milagro que está ocurriendo en el centro del río.

Según la teoría oficial de los humores, el pueblo que ocupaba las dos orillas del Bidasoa se debía haber enfrentado debido a la natural antipatía que el cronista real Vibanco define como la oposición natural más fuerte que dos naciones se hayan tenido en la tierra. Además, se encontraba una frontera religiosa que se sumaba a la estrictamente nacional.

"La diferencia entre las dos comitivas es manifiesta: los franceses han abandonado ya la alta gola y llevan el cuello caído o golilla: los españoles, por el contrario, lucen las pomposas golas bien almidonadas, en un tono fuertemente azulado. En un principio siempre se les dio este tono, pero más tarde se empleó también el amarillo, y se asegura que esta diferencia en las tonalidades del almidón marcaba también una diferencia de ideologías: los católicos se las azulaban, los protestantes adoptaron el amarillo. De ser esto cierto - y si juzgamos por el azul intenso de los tres personajes a caballo del primer término - , los españoles hicieron una marcada profesión de fe con sus golas ante los posibles herejes de la otra comitiva<sup>179</sup>.

¿Cómo se ha producido el milagro? El pueblo ha sido "enfrenado" por sus elementos nobles que, a su vez, seguían el mandato de sus reyes, que

---

<sup>179</sup> RUIZ ALCON, p.35.

realizaban la unión por encima de las inclinaciones al conflicto que manifestaban las naturalezas de los españoles y los franceses. Este carácter intrínseco es considerado común a todos los pertenecientes a la nación, iguales en su antipatía del otro. La teoría vertical, jerárquica, se coordina con la organicista jerárquica para solucionar esta aparente contradicción, derivada de la unidad interior horizontal y democrática que tienen las naciones.

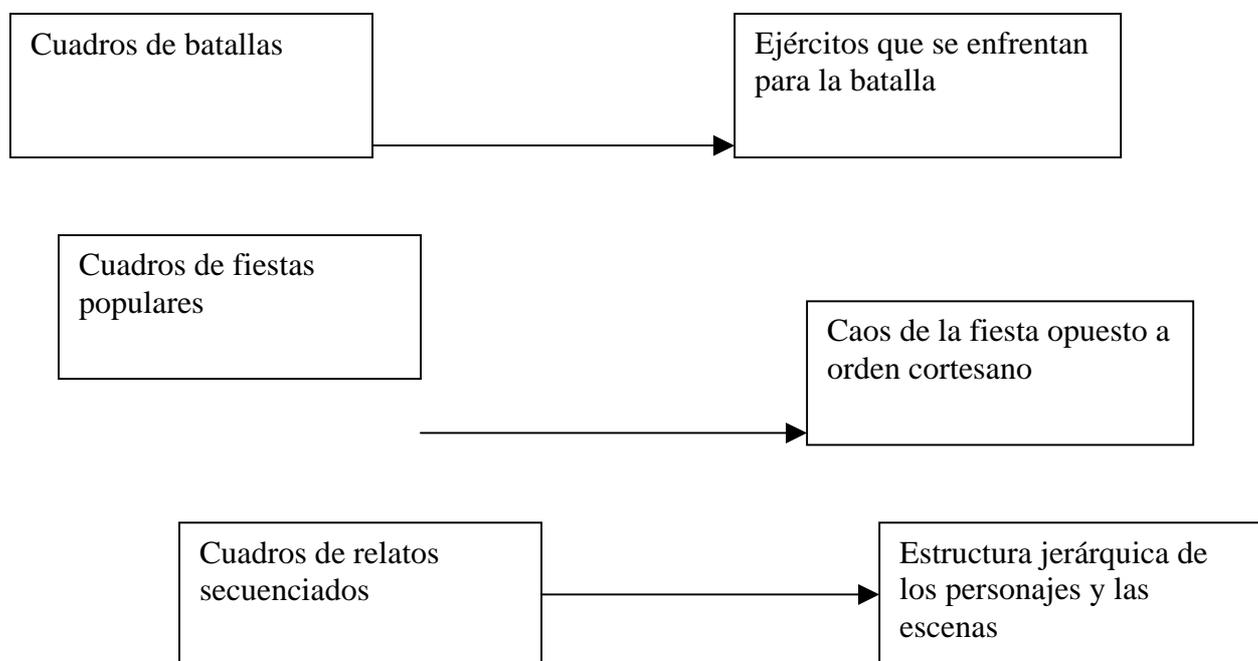
La diferencia entre la nobleza y el pueblo estriba en un mayor dominio de los sentimientos, que coincide con una capacidad mayor de dominar al otro. La elite puede de esta manera comprender lo que el pueblo no entiende (la alianza entre España y Francia) y apretar la brida al populacho. La animalización de las caracterizaciones populares adquiere un nuevo significado: se trata de un carácter intrínseco, común a todos los mortales del reino, que sólo es controlado por los elementos nobles de la población.

Es la misma anécdota que relata el Doctor García, perseguido por el pueblo y salvado por un noble francés. Es la misma estrategia de argumentación que encontramos en 1610: *VERISIMA RELACION de las Fiestas que se hizieron en la coronacion de la Reyna de Francia en Paris, y orden con que todo se hizo. Assi mismo se da quenta de la muerte del Rey de Francia, como sucedió, y en que forma*, donde, el embajador español Iñigo de Cárdenas es sitiado en su casa por el pueblo excitado por la muerte del rey y se protege a través de soldados, gente principal del barrio y enviados de la corte.

Así encontraremos dos conjuntos y dos subconjuntos: uno general a todos los habitantes de ambos países, expresado en una antipatía que puede terminar en enfrentamiento militar; y otro menor, que sabe superar estos sentimientos propios en aras de intereses superiores. Digamos que la diferencia social se marca en que el pueblo debe ser frenado en sus instintos por los nobles que, auténticamente libres, se frenan a sí mismos por las ordenes del rey. El autocontrol de la nobleza permite evitar el descontrol popular de algo que, sin embargo, es común y natural.

"La tempête a été terrible, la calme sera agréable" (MATTHIEU, 1616, p.56)

## Temáticas recogidas por Van Meulen



### 8.3.2. Ritos de fertilidad en un lugar fuera del tiempo

“Los otoñados campos florecían, / Y vestido el invierno de septiembre, / Segunda vez las plantas producían, Siendo a esperanzas símbolos fecundos / De lo que a veces piden los dos mundos”, LOPEZ DE ZARATE<sup>180</sup>, Epitalamio

Otra diagonal interpretativa absolutamente diferente puede ser trazada, uniendo este motivo del sol plano con el centro del cuadro que ahora recupera toda su función de lugar ideal (lo habíamos eliminado en la primera explicación para destacar el carácter guerrero que resultaba de esta amputación)<sup>181</sup>. Los rayos solares atraviesan el lienzo y llegan al río provocando reflejos de las barcas, de

<sup>180</sup> LOPEZ DE ZARATE, OBRAS VARIAS, p.193-198. *Sesenta y seis poemas inéditos*, ed. Simón Díaz (1976).

<sup>181</sup> El centro del cuadro es la eliminación del conflicto, descabado en sus extremos, ARNHEIM (1984), “¿Qué es un centro?” en *El poder del centro*, p.15-22. (*dividir en dos*, p.96) (*composiciones verticales*, p.108) (*el comportamiento de los objetos en el espacio*, p.177).

los palacios y de la isla central, en una paradisíaca calma que preludia largos días inmóviles de paz. El sol que surge entre las nubes es un astro primaveral, como indican los textos, una luz joven y fuerte completamente diferente de la triste iluminación otoñal que podría sugerir la estación en que se realizó el canje de las princesas (9 de noviembre).

“El sol se halló en esta fiesta y fue tan claro que parecía de mayo”, GONZALEZ DAVILA, *Gil, Monarquía de España*<sup>182</sup>.

Contemplemos toda la superficie del lienzo. En su lado izquierdo una rama se inclina colocando un primer plano en la perspectiva cuyo punto de fuga es el lejano burgo de Fuenterrabía. Como todas las líneas curvadas que se sitúan en el primer plano lateral de un dibujo, la rama sirve de marco a una ventana imaginaria que se abre sobre el acontecimiento<sup>183</sup>. Pero, en este caso, al motivo arquitectónico (que en el cuadro de Rubens sobre el acontecimiento será una cortina teatral) se añade un detalle: la rama de olivo que representa la paz entre las dos coronas, se halla florecida. Los textos nos indican que, a pesar de encontrarse en el mes de noviembre, los árboles florecieron como si de Primavera se tratase.

El himeneo, por utilizar el termino de los poetas áulicos, que se conmemora en el centro del río mediante una ceremonia de pasaje produce inmediatos efectos en la naturaleza alterando el curso de las estaciones. Una razonable alteración cosmogónica es el digno resultado de esta conjunción absolutamente anormal de estrellas en el firmamento.

Tres diagonales convergen en el centro del cuadro: Detención del tiempo destructor (y por tanto, del enfrentamiento inevitable), rito de la fertilidad en una primavera que estalla alterando las estaciones, y conjunción estelar no explicable que detiene el curso del astro luminoso.

El pintor no ha podido, o no ha querido, situar la escena en el momento cumbre, detenerlo en el instante concreto del canje. Una sucesión de problemas técnicos se añaden a una decisión explicable (problemas que solucionaría Rubens como veremos en su lienzo sobre este asunto de las entregas de 1615). El autor ha

---

<sup>182</sup> GONZALEZ DAVILA, Gil, *Monarquía de España. Historia de la vida y hechos del ínclito monarca, amado y santo D. Felipe Tercero*, p.188.

<sup>183</sup> PANOFSKY (1973), *La perspectiva como forma simbólica*, p.14.

querido reflejar la tensión en su momento cumbre, cuando las dos princesas avanzaban hacia la isla artificial, los miembros de la comitiva esperaban el instante del intercambio (el trueque de los textos), la multitud gritaba por la lentitud de avance de las barcazas, los caballos de los nobles de ambos países penetraban en el río más allá del espacio permitido, todo podía suceder o quedar interrumpido por un accidente fatal.

Fundamentalmente, en un cuadro relato que mezcla diferentes momentos, debió eliminarse precisamente el momento cumbre. Ese instante sólo pertenece a las princesas. La mirada debe concentrarse en ellas, protagonistas del acontecimiento por encima de la ceremonia que interpretan los diferentes actores. Sólo la alegoría puede envolverlas en un instante que es mágico (esa es la solución que encontró Rubens).

### 8.3.3. Una visión de un lado de la frontera

Los palacios se yerguen enfrentados en las riberas del río Bidasoa, con su estructura de cartón piedra, productos de arte efímero para celebrar el acontecimiento, puesto de descanso por unos minutos de las princesas, antes de que ambas hayan entrado en las barcazas para realizar el corto viaje hacia la isla artificial del centro del río.

Las medidas han sido estrictas respecto a la equidistancia de las construcciones, de las medidas, de los adornos, de los lemas incluso. La diputación de Guipúzcoa ha solicitado que los gastos de ambos palacetes fueran pagados por España para demostrar la soberanía sobre las dos riberas, pero los representantes franceses se han negado. La disputa sobre la bola del mundo, que los españoles habían colocado sobre la barcaza, se ha solucionado eliminando las cadenas de Navarra del lado francés.

Ambos palacios deberían ser iguales en todo y, sin embargo, en el lienzo no lo son. Se sabe que, debido a las dificultades del terreno, la construcción francesa debió atenerse a una orografía más complicada, una pendiente más acentuada que obligó a reducir la anchura del pabellón, pero la altura de la fachada principal fue medida varias veces por los equipos de Juan de Médicis y del presidente del Parlamento de Burdeos.

En el lienzo español, el frontispicio español es evidentemente más elevado que el francés. En el cuadro de Marucelli, copiado de alguno de la triple versión que se realizó supuestamente por Van der Meulen, se conserva esta separación. En grabados franceses alegóricos (ver grabado adjunto) la situación se invierte a favor del pabellón francés.

El desorden del lado francés es evidente en el caso del cuadro del convento de la Encarnación. Los personajes no parecen concentrarse en la ceremonia que se está desarrollando o lo hacen de forma no reglamentada. La caballería francesa ha penetrado en el río más allá de lo permitido acercándose a la falúa donde se encuentra el monarca español de incógnito.

Además, el pintor se ha ocupado en pintar detalladamente el socavón realizado para colocar las letrinas galas, donde se distingue un hombre realizando sus deposiciones. Se sabe que también fue un problema obligado por la conformación del terreno, que obligó a situar las letrinas tan cerca del escenario, pero, en este caso, el realismo del pintor es ciertamente interesado.

Dentro de las convenciones del género realista aparentemente del cuadro de batallas, existe una amplia libertad del autor para utilizar las trampas de la verosimilitud a favor del mensaje que desea transmitir<sup>184</sup>.

---

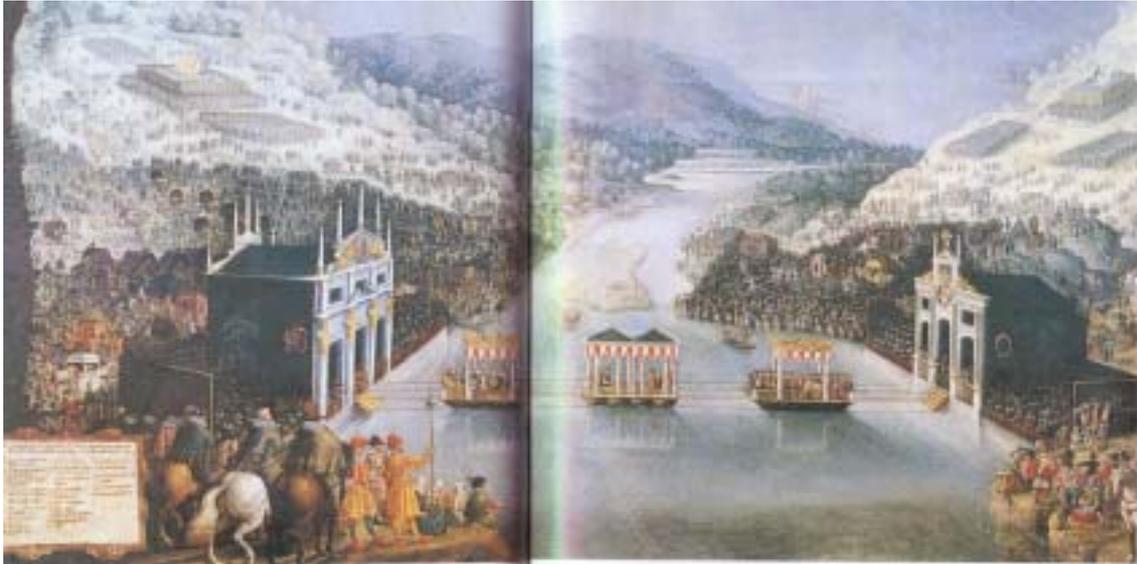
<sup>184</sup> “La representación no es una réplica. No necesita parecerse al motivo. Depende del contexto, de los índices de verosimilitud, de las convenciones previas, “Toda representación se basa en convenciones previas”, GOMBRICH, E.H., (1959) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 1997, p.94.

### 8.3.4 Documentos visuales:

#### Cuadro de la Encarnación



Situación del cuadro en el convento de la Encarnación de Madrid



El cuadro del convento de la Encarnación con cientos de personajes pretende pasar por un retrato fiel de lo que pasó un día de noviembre de 1615 en el paso de Behovia.



Diversas versiones y variantes del cuadros se encuentran en colecciones europeas como ésta de Maruzelli en la colección de lord Elgin.



El cuadro opone a izquierda y derecha los retratos de los caballeros franceses y españoles.



Las barcas eran tiradas con cuerdas desde los palacetes. La distancia de escasos metros tardó en recorrerse durante tres largas horas.



Indicaciones escritas señalan los principales protagonistas del encuentro. El árbol florecido en noviembre indica que se trata de una ceremonia propiciatoria de fertilidad.



El pintor ha retratado con vivo detalle las letrinas situadas detrás del palacete francés provocando una fácil reflexión sobre lo que esconde la magnificencia.



La tensión del cuadro se encuentra en la isla vacía que espera las barcas de las dos princesas, tiradas por cuerdas, que avanzan lentamente debido al protocolo.



A derecha e izquierda de la composición, los ejércitos en formación de combate se disponen a una supuesta batalla que el intercambio de las princesas va a impedir.



Los caballeros franceses, impacientes por la lentitud del acto, han invadido con sus caballos el río y se acercan peligrosamente al lugar donde se ha situado el monarca español de incógnito para contemplar la ceremonia.

#### **8.4. Estrategias 3: El cuadro de Rubens. Una colección en una galería iluminada**

María de Médicis se encuentra desde 1611 en la busca de terrenos para construir un palacio donde retirarse cuando venga la nueva reina<sup>185</sup>, la infanta Ana de Austria. En razón de la etiqueta, la nueva esposa del monarca ocupará los aposentos reales del Louvre y, ceremonialmente, dejará en un segundo plano a la reina viuda (*reine douairière*) del anterior monarca. La razón de la reina es, pues, doble, para alejarse del palacio real: pierde el espacio concreto de sus habitaciones y el tratamiento que se le debía.

Después de varias propuestas, que provocan una cierta especulación de propiedades en los alrededores de París, la reina María de Médicis compra el año 1612 (después de duras negociaciones desde septiembre de 1611), los terrenos donde se encontraba el palacio del duque Francisco de Luxemburgo<sup>186</sup>. Posteriormente, completará este terreno con otras adquisiciones en los alrededores, que hoy constituyen el jardín del Luxemburgo<sup>187</sup>.

La reina tiene un proyecto muy claro de la construcción que desea, que recuerda las residencias que habitó cuando niña, alejado totalmente del estilo del Louvre o del castillo-palacio de Fontainebleau. Encarga la construcción de una residencia, que siga el modelo del palacio Pitti florentino<sup>188</sup>, al arquitecto Salomón de Brosse<sup>189</sup>, que se anticipará al barroco cortesano de Versalles instaurando en Francia este estilo en la arquitectura palaciega<sup>190</sup>.

Las obras se realizan desde 1615 a 1622, interrumpidas durante la guerra civil que enfrenta a la madre y el hijo. En 1620, la reconciliación de ambos permite la continuación de los trabajos. La reina deseaba que la decoración del ala derecha estuviera terminada para la boda de su hija Henriette de Borbón con Carlos I de Inglaterra. La recepción de la boda se celebró allí finalmente en

---

<sup>185</sup> THUILLIER (1967), *Le Storie di Maria de Medici di Rubens, al Lussemburgo*.

<sup>186</sup> Este palacio original, conectado con el gran palacio construido por Salomón de Brosse, fue regalado por María de Médicis a Richelieu en 1627 mostrando las estrechas relaciones que, en ese momento, mantenían la regente y el ministro.

<sup>187</sup> Sobre la construcción del palacio de Luxemburgo y la participación de Rubens, BERTIÈRE (1996), *Les reines de France au temps des Bourbons: les deux régentes*, p.218-221 ; BAUDOIN-MATUSZEK (1991) (Dir.), *Marie de Médicis et le Palais de Luxembourg*.

<sup>188</sup> El 6 de octubre de 1611, María de Médicis ha escrito a su tía la gran duquesa de Florencia pidiéndole los planos del Palacio Pitti. El 14 de octubre envía directamente a su arquitecto Louis Métezeau a estudiarlo in situ.

<sup>189</sup> PANNIER (1911), *Un architecte français au commencement du XVIIe siècle: Salomon de Brosse*; HAUTECOEUR (1943-1957), *Histoire de l'architecture classique en France*, I, 3.

<sup>190</sup> En 16124, por enfermedad, Salomón de Brosse es sustituido por Martín de La Vallée y Jacques Lemercier. Las obras acabarían finalmente en 1630, un año antes de que la reina parta definitivamente al exilio.

mayo de 1625<sup>191</sup>. Allí se desarrollarán las escenas de la ‘journée des Dupes’ (jornada de los engaños) que provocarán el ascenso de Richelieu como primer ministro (traicionando a la ex regente) y el fin de la influencia de María de Médicis, que huye a los Países Bajos.

La galería ocupa el ala derecha del palacio, y es un espacio arquitectónico de tradición italiana que la arquitectura francesa<sup>192</sup> adapta a la arquitectura oficial<sup>193</sup>. María de Médicis no ha buscado temas de la historia bíblica, ni de la mitología, ni de la historia clásica o universal, para la monumental serie que proyecta; tampoco ha elegido exactamente temas de la historia francesa, como ya recomiendan los teóricos clasicistas y pre nacionalistas en sus tratados<sup>194</sup>. María de Médicis simplemente ha decidido glorificar su propia vida (sin diferenciar en absoluto la privada de la pública), que transforma en un asunto mitológico o una parte de la historia de Francia, cumpliendo con las dos escuelas opuestas del momento<sup>195</sup>.

Para ello ha elegido la galería, que no son los apartamentos privados de la reina, sino un espacio semi público:

- a) Lugar donde esperan los clientes y amigos de la casa.
- b) Entrada-distribución a los apartamentos privados.
- c) Espacio disponible para las celebraciones festivas.

La galería del palacio de Luxemburgo tiene 60 metros de largo y 8 metros de ancho. Los cuadros se fijaron entre las ventanas, en un espacio que Rubens examinó previamente para adaptar las tonalidades de colores a la situación de

---

<sup>191</sup> BAUDOIN-MATUSZEK (1991), *Marie de Médicis et le Palais de Luxembourg*, p.67.

<sup>192</sup> MORICE (1971), *Le palais de Luxembourg et le destin des hommes*.

<sup>193</sup> Estas galerías se convierten en habituales desde comienzos del siglo XVII y la moda llega de Italia, son un acuerdo manierista entre la pintura como obra aislada y la pintura narrativa medieval. (Jouhaud describiendo el proyecto de Richelieu en su villa palacio de crear una sala de batallas a imitación del Retiro con su imagen y la del rey enfrentadas) « Dans ces galeries d'apparat, les tableaux n'étaient pas seuls, côté à côté, comme dans un musée d'aujourd'hui ; ils faisaient partie d'un programme », JOUHAUD, Christian, *La main de richelieu ou le pouvoir cardinal*, Gallimard, París, 1991, p.169.

<sup>194</sup> Antoine de Laval: *Des peintures convenables aux Basiliques et palais du Roy et même à sa galerie du Louvre*, Paris, 1600. Laval presenta un proyecto de cambio estético e ideológico en las pinturas (abandonar los temas extranjeros para investigar y exaltar la historia propia nacional lo que influirá en la Querrela de los Antiguos y Modernos en la misma línea que marcará Perrault) que influirá en las galerías posteriores como la de María de Médicis, ver SABATIER (1986), “Politique, histoire et mythologie, la galerie en France et Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle”, en *La France et l'Italie au temps du Mazarin*, p.283.

<sup>195</sup> Opinión contraria a la galería como arte para *épater* las masas, MARAVALL (1980), *La cultura del Barroco*, p.187. MONTAGUE (1968), "The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art", p.307-335.

los mismos, con un estudio muy preciso del movimiento del sol durante el día y las estaciones.

Dieciséis cuadros ocupan los paneles entre las ventanas de 3 metros de ancho por 4 de alto<sup>196</sup>. Quedan tres cuadros para la pared central y los dos lados, con 7 metros de ancho y cuatro de alto. El resultado por tanto es muy impresionante, y es la primera gran galería temática de pinturas oficiales que conoce la corte francesa al estilo de las italianas (actualmente está reconstruida en el museo del Louvre tal como se encontraba en el Palacio de Luxemburgo<sup>197</sup>, aunque faltan piezas ornamentales y, naturalmente, el resto de la decoración ambiental.

Rubens, de acuerdo con María de Médicis<sup>198</sup>, estuvo muy atento a esta situación global de su obra que comprobó cuadro a cuadro, con frecuentes viajes a París y con el envío y devolución de cuadros que no cumplían exactamente las condiciones adecuadas para lograr el efecto deseado.

#### **8.4.1. La Sala María de Médicis y Rubens**

En 1622, Rubens viene a París para discutir el proyecto. Se forma un gabinete de apoyo teórico para diseñar exactamente el contenido publicitario de las composiciones pictóricas. Sus consejeros serán el cardenal Richelieu<sup>199</sup>, Claude Magis (abbé de Saint-Ambroise y tesorero), y el humanista Peiresc. Este grupo estará atento desde el comienzo y será muy estricto en las condiciones impuestas al artista, que deberá explicar cada aspecto y razón de lo realizado. También funcionará en un doble sentido: Richelieu desea que se cumplan los deseos de apología planteados por la ex regente sin que el rey Luis XIII se sienta ofendido. El artista se pliega a estos deseos sugiriendo a su vez cambios, que pueden ir en la línea que marca este consejo asesor<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> MILLEN y WOLF (1989), *Heroic Deeds and Mystic Figures, A New Reading of Ruben's Life of María de Medicis*. 1989.

<sup>197</sup> Antes se encontraba en una desgraciada sala mal iluminada, MIRIMONDE (1984), *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, « La genèse de la Galerie de Médicis peinte par Pierre-Paul Rubens », p.106-147.

<sup>198</sup> CABANNE (1966) *Rubens*. (Sobre las relaciones de Rubens y Marie de Médicis), p.149-186.

<sup>199</sup> LEVI (1978), *Richelieu and the Arts*.

<sup>200</sup> La mayoría de las civilizaciones no entenderían la separación entre convención e inspiración que tanto preocupa desde la modernidad, "Toda representación se basa en convenciones previas", GOMBRICH, E.H., (1959) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, p.128.

En 1625, Rubens transporta las telas a París y comprueba que los colores se ajustan con la iluminación del lugar donde los cuadros son colocados (uno de ellos será rechazado en el último momento y repintado por Rubens). Paradójicamente, la revolución francesa condena a las telas de la sala al lugar más oscuro del Louvre hasta la remodelación actual de 1999<sup>201</sup>.

Los cuadros se sitúan entre los ventanales marcando un ritmo cronológico y temático en razón de un paseo circular por la sala<sup>202</sup> (que tiene dos alas) y cuyo estudio ha sido realizado por Fanny Cosandey (ver cuadro). Es la primera galería en que se conmemora en vida la obra de una reina, en temas inspirados en las memorias de Richelieu, según la opinión de Otto von Simson<sup>203</sup>

María de Médicis desea repetir las galerías pictóricas que han magnificado la obra de su familia Médicis (Lienzos de Vasari para Cosme I de Médicis en el Palazzo Vecchio de Florencia y de Volterrano para Lorenzo de Médicis en la villa de la Petraia)<sup>204</sup>. El objeto es retratar su vida y sus ideas políticas mediante la unión de la realidad y la alegoría mitológica. Debe haber una unión muy estrecha entre texto y contexto<sup>205</sup>.

Rubens trabaja en el proyecto después de una visita a París a fines de 1621, para realizar esta magna obra que llevará a cabo en tres años. La elección de Rubens es una idea del cardenal Richelieu, que la realiza a través del intermedio de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, que es tía de María de Médicis por su matrimonio con el archiduque Alberto de Austria<sup>206</sup> y madrina de la princesa Isabel de Borbón, en ese momento reina de España.

---

<sup>201</sup> MIRIMONDE (1984), *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, « La genèse de la Galerie de Médicis peinte par Pierre-Paul Rubens », p.106-147.

<sup>202</sup> Las descripciones de la estancia son muy tempranas: hacia 1622, un manuscrito de Balauze que se conserva en la BN describe la posición de las pinturas antes de la inauguración oficial. André Felibien en el séptimo de sus *Entretiens* que aparecen en 1685 y la descripción más completa de Moreau de Mautour en 1704.

<sup>203</sup> VON SIMSON, BELLESCIZE (1968), *Marie de Médicis par Rubens au Palais de Luxembourg*.

<sup>204</sup> En estas galerías, la mitología se coloca al servicio de la exaltación de la casa o los hechos del comanditario de la obra « La galerie dans sa globalité exprimait ainsi un discours dur le pouvoir qui ne faisait que répéter celui des ensembles qui la constituaient, mais à une autre échelle », JOUHAUD (1991), *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, p.171.

<sup>205</sup> CALABRESE, Omar, “la intertextualidad en pintura. Una lectura de los embajadores de Holbein” en *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1994, p.29-56. Sigo a VAN DIJK (1988), *Texto y contexto*, p.45. RIFFATERRE (1980), “La trace de l’intertexte”, p.33.

<sup>206</sup> CABANNE (1966), *Rubens*, Sobre las relaciones de Rubens y Marie de Médicis, p.149-186.

La gobernadora acepta el encargo que transmite al pintor, al que nombra su embajador personal en París. En 1624, Rubens trabaja en París en el proyecto artístico y en un intento para lograr el armisticio entre las Provincias Unidas y los Países Bajos españoles<sup>207</sup>. En el encargo diplomático, el fracaso es notable: Richelieu, después de acceder al poder en 29 de abril de 1624, firma un pacto secreto con los protestantes holandeses contra España. Las cartas con la corte de Bruselas son muy significativas de esta doble actividad del artista y el 15 de marzo de 1625 envía a la infanta desde París una relación política de los acontecimientos que suceden en la corte.

El proyecto inicial constaba de dos galerías:

- a) Sala María de Médicis en la galería de la derecha
- b) Sala Enrique IV en la galería de la izquierda

La idea era señalar la conexión entre la política de Enrique IV y la de María de Médicis<sup>208</sup>. Uno de los primeros motivos, perfectamente definidos, y avalado por el rey en este caso con fervor, es la legitimidad del gobierno de María de Médicis, conmemorada en el gran cuadro de la coronación de la reina y la entrega de la regencia, simbolizada en una bola imperial de las manos de Enrique IV.

Las bodas españolas, con el episodio del intercambio de las princesas, son reducidas poco a poco hasta un solo cuadro de los cuatro grandes momentos en que iban a ser reflejadas<sup>209</sup>.

En la entrada se sitúan los retratos de la princesa Juana de Austria y de Francisco I, duque de Toscana, padres de la reina. En medio, un retrato de María de Médicis disfrazada de Belona, diosa de la guerra. En el proyecto, y tras consulta al consejo, el rey Luis XIII ordena eliminar los cuadros que justifican la rebelión de su madre (el lienzo titulado « le départ de Paris » es rechazado, según cuenta el propio Rubens). De esta parte sólo se conserva la huida nocturna del castillo de Blois. De todas maneras, María de Médicis impone un contenido agresivo a favor de sus acciones militares contra los príncipes rebeldes y contra el favorito Luynes, que provocó su caída en 1618. El estudio del profesor S. Koslow sobre el ciclo de María de Médicis indica cómo la estrategia principal de Rubens, la mezcla constante de la

---

<sup>207</sup> GACHARD (1877), *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*.

<sup>208</sup> REINBOLD (1985), « Peinture et pouvoirs au XVIIe siècle », en MÉCHOULAN, Henry (éd.), *L'Etat Baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII siècle*, p.353-367.

<sup>209</sup> CALABRESE (1997), *El lenguaje del arte*, p.236. Sobre el cambio de las princesas y la caída de las cosmogonías.

historia y la alegoría de una forma brutal, dramática, tiene como un fin la justificación de las acciones políticas de María de Médicis<sup>210</sup>.

En el cuadro de la reconciliación (dedicado a la paz de Angulema entre Luis XIII y su madre María de Médicis), el propio Richelieu aparece con su recién ganado hábito de cardenal, por haber sido el intermediario entre los dos bandos enfrentados.

Los Cuadros son 24 pinturas en total :

1. Retrato de la reina María de Médicis como Bellona
2. Retrato de Francisco I de Médicis
3. Retrato de Juana de Austria
4. Destino de Maria de Médicis tejido por las parcas
5. Nacimiento de María de Médicis
6. La educación de María de Médicis
7. Presentación del retrato de María al rey Enrique IV
8. Casamiento por poderes en Florencia
9. Desembarque en Marsella de la reina
10. Encuentro en Lyon de los dos cónyuges
11. Nacimiento del Delfín Luis
12. Encargo de la regencia a María de Médicis
13. Coronación de la reina
14. Muerte de Henri IV y proclamación de la regencia
15. Consejo de los dioses sobre los matrimonios españoles
16. Toma de la ciudad de Juliers por las tropas francesas
17. Intercambio de las princesas en el río Bidasoa
18. Felicidad de la regencia
19. Mayoría de edad de Louis XIII
20. La reina se escapa de Blois donde la ha encerrado su hijo

---

<sup>210</sup> CARROLL (1989) "The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence", p.3-30.

21. Tratado del Angulema entre madre e hijo
22. Conclusión de la paz
23. La reconciliación completa
24. Triunfo de la verdad

En este macroproyecto publicitario de la nueva dinastía francesa, la Galería del oeste del palacio de Luxemburgo iba a estar dedicada a la vida y obras del rey Enrique IV, presentadas como una preparación de la regencia de María de Médicis. Se trataba fundamentalmente de una exaltación del rey como genio del arte militar a través de sus más famosas batallas y de la conquista de París. La plenitud del guerrero llegaba en el momento de casamiento con la princesa María de Médicis.

En el contrato firmado por Rubens se presenta un extracto muy claro del tema a seguir: "se realizarán todas las batallas del difunto rey Enrique el Grande, sus encuentros, combates, asedios de ciudades con los triunfos y victorias dichas". El cuadro final debía mostrar la boda Enrique y María de Médicis. En realidad se trataba de un proyecto que daba una visión histórica previa a la sala de María de Médicis. Todos los bocetos y apuntes, ensayos y cuadros semi realizados de esta galería se encuentran repartidos en diversas colecciones, sin que el proyecto se acabara debido al final catastrófico de la intervención política de María de Médicis<sup>211</sup>. El palacio de Luxemburgo fue el escenario final de su gobierno en la 'jornada de los engaños' (*journée des dupes*, 10 noviembre 1630), donde ella intentó acabar con el poder cada vez más omnipotente de su antiguo favorito, el cardenal de Richelieu. La derrota de María de Médicis y del partido devoto llevaría al exilio de la reina madre, la prisión y muerte de sus partidarios, la ruptura de hostilidades abiertas con España.

---

<sup>211</sup> Estos 10 cuadros cuyos diseños Rubens comenzó a preparar en 1628 (el 27 de enero escribe a Dupuy) se encuentran en diversas colecciones. Él comenzó al parecer realmente el trabajo sobre éstos, que el inventario 1640 enumera: "6 grandes no acabados los pedazos que contenían los sitios de ciudades, batallas cuáles fueron comenzados hace algunos años para la galería en el hotel de Luxemburgo".

## 8.4.2. El cuadro de las princesas

Después de múltiples discusiones entre el artista y el consejo asesor, el canje de las princesas es el único reflejo de lo que había sido pensado como un gran motivo, los casamientos de 1615. Todo el tema de los casamientos fue reducido a un solo cuadro después de haber sido pensado para cuatro o cinco lienzos – petición y fiestas en París, recepción del cuadro de la infanta y enamoramiento, canje y encuentro de Ana de Austria con la reina y su hijo -. Ni Richelieu ni María de Médicis quisieron dar un protagonismo fundamental a la joven reina, que sólo aparecerá en la sala en este lienzo.

Una vez decidido que sólo sería un cuadro, el conjunto diseñado por Rubens del canje de las princesas no cambió radicalmente desde el boceto inicial (actualmente conservado en la *Alte Pinakotek* de Munich, ver grabado adjunto) hasta su realización en el gran óleo del cuadro de la sala<sup>212</sup>.

Asimismo, el cuadro de las princesas es el único en que no aparece María de Médicis por razones de protocolo. Rubens soluciona este problema con diversas estrategias (incluida la probable presencia de la regente representada por la diosa que contempla la escena y lanza oro sobre ella indicando fertilidad). El matrimonio, desde esta perspectiva es tratado como un asunto de las mujeres de la familia real<sup>213</sup>, y el monarca Luis XIII está excluido, como Enrique IV lo está en el nacimiento de Luis XIII que se sitúa, significativamente, enfrente del cuadro del intercambio de las princesas, preludiando el futuro que se espera de la nueva reina como salvaguarda de la dinastía (ver esquema adjunto).

Los dos cuadros que envuelven el óleo dedicado al intercambio de las princesas, muestran dos aspectos triunfantes de la regente: *la toma de la ciudad de Juliers* a la derecha, y *la felicidad de la regencia* a la izquierda. En ambos casos, la regente se dirige hacia el cuadro donde se conmemora el motivo del intercambio. En *la toma de Juliers*, la reina camina a caballo hacia la

---

<sup>212</sup> Hay que unir la perspectiva horizontal y la vertical (lo que ARNHEIM, Rudolf, “¿Qué es un centro?” en *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1984, Introducción) llama visión cósmica y visión local. Para ello hay que aplicar dos tipos de análisis a los cuadros barrocos: uno mediante líneas concéntricas (cósmica) y otro mediante líneas verticales y horizontales (análisis local) que permite situar los objetos en el espacio de forma que giran copernicanamente en torno al punto de luz y que se sitúan autónomos dándonos diversas informaciones necesarias para establecer la contextualización de la composición.

<sup>213</sup> Es de notar que esta visión que la época aceptaba como normal es distorsionada por la historiografía posterior en los textos androcéntricos que se construyen en el XIX, sea en la historia o en la historieta.

derecha (su izquierda), en *la felicidad de la regencia* orienta su cuerpo sentado en el trono hacia la izquierda (su derecha). El bastón de mariscal en un caso y la balanza de la justicia que lleva en sus brazos desnudos, permiten establecer una línea cuyas diagonales cruzan el intercambio de las princesas. La escena del intercambio se abre, además, como un teatro que muestra sobre un tablado la escena que ella, la regente, puede contemplar como la consecuencia de sus actos de gobierno.

“y luego rompiendo vieras / la superficie del agua / sacar la honrada cabeza / el claro río behovia / revuelta en coral y perlas, / y que cercado de ninfas / españolas y francesas / todas respondieron: Vivan, / que por muchos años sean”, Lope de Vega, *Ramilletes de Madrid*, p.502-503.

Se realizan una serie de cambios respecto al boceto preparatorio

- a) Un leve aumento de la estatura de la reina Ana de Austria recomendado, por el abate Maugy por razones protocolarias.
- b) Cambio en la situación del genio del río Vidaso (Bidasoa), que sigue en la esquina del cuadro pero acompañado de una representación de los continentes, jugando con la temática de *translatio imperii* propuesta en otros grabados de la época (ver grabados con tema parecido adjuntos)<sup>214</sup>.
- c) Introducción de las cortinas que enmarcan teatralmente la escena y que la convierten en el espectáculo de un espectador ausente (es el único cuadro en que aparentemente no está presente María de Médicis, la protagonista de la sala).

### 8.4.3 Una escena donde el poder danza

---

<sup>214</sup> « L’Espagne, Naples, le Mexique // Et son nouveau monde Antarticque // Ne le peuvent point allegrer ; // Il faut que nostre chaste Elyze, // que de son coeur a faict la prise, // de sa main l’aïlle soulager », LACROIX, Paul, *Ballets et mascarades de Cour...*, II, *Explication allégorique du Ballet de Madame*, 1615, p.76.

La escena es una danza de ballet, ya que se trata de escenificar la conjunción de las luminarias en un solo universo expresada por la propaganda oficial (ver comentario grabado inicial en este capítulo).

Los duques de Guisa y Uceda se transforman en dioses mensajeros que animan incluso físicamente al paso que deben dar las princesas, mientras Danae (o Juno según otras interpretaciones) lanza el contenido de su cuerno de la abundancia sobre la nueva reina (se ha querido ver a María de Médicis prefigurada en esta figura). La diosa introduce la luz en el cuadro desde el interior, iluminando el vientre de la infanta en una prefiguración de fertilidad dinástica.

La composición busca la impresión de un baile circular cósmico, una figura de ballet, donde las dos luminarias realizan la anunciada conjunción para separarse inmediatamente yéndose a sus países respectivos, con diversos elementos internos a la pintura: el movimiento de los pies de los dioses masculinos, los efectos de ondas sucesivas desde el río hasta el baile de los ángeles en la cúpula de la escena. Además, se añade un aspecto de *ostensorio* (instrumento circular que sostiene la ostia) en esta aparición divina igualmente circular.

Las dos protagonistas se encuentran en el momento de la despedida y, aunque la infanta coge la mano de la princesa francesa, no aprieta y se deja llevar por la danza hacia el lado francés. Del mismo modo, la princesa, más recogida, se deja llevar finalmente hacia el lado español. El cuadro tiene una enorme movilidad al tratarse de dos ruedas que evolucionan en sentido inverso: la de los protagonistas, en el tablado de madera sobre el río, y la de los ángeles que envuelven a la diosa. Del resultado del movimiento de estas dos ruedas opuestas, las princesas se dirigen al lado contrario del que han venido.

En la decoración del cuadro, Rubens no se aparta del discurso oficial apologético muy esclerotizado: frutos primaverales dispuestos en orlas que se ofrecen en noviembre, cambiando otoño por primavera, y que auguran del lado francés una fertilidad futura completada por la presencia de la diosa Danae, con el cuerno de la abundancia y la lluvia de flores de pureza lanzadas por un ángel sobre la princesa francesa.

Como en el resto de los cuadros de la sala, para la transmisión del mensaje publicitario del acontecimiento, Rubens ha jugado, en el lenguaje pictórico del cambio de las princesas, con la presencia de los tres géneros básicos del periodo barroco para componer el cuadro: bodegón, paisaje y retrato. Son tres géneros, cultivados como trío fundamental de la pintura flamenca laica, tan fuertes y determinados (con reglas muy precisas) que se pueden independizar dentro de la composición, al mismo tiempo que su interrelación da sentido total a la escena presentada como espectáculo de la magnificencia real.

Del mismo modo, la composición ofrece la unión entre el hecho real que sucedió en el paso de Behobia en el Bidasoa y su interpretación mitológica, que lo enmarca dentro de la sacralización de la monarquía y de todos sus actos. Sólo los miembros de la familia real, debido a encontrarse en la cúspide de la sociedad, entran en contacto con el Olimpo y se codean con los dioses que, a su vez, sólo hasta ese punto descienden para participar y animar los actos de la vida cotidiana de la realeza.

Lo más verídico, o así pretende serlo, está representado por las dos princesas que, en el centro del cuadro, se encuentran un instante sobre el tablado teatral de la isla artificial y se saludan, antes de separarse para siempre. Sin embargo, aquí también se han realizado fundamentales alteraciones. Las dos princesas aparecen vestidas a la española y la francesa respectivamente como si ya hubieran cambiado sus trajes del país original (hecho que no sucedió en la realidad hasta Vitoria – en el caso de Isabel de Borbón - y Burdeos – en el caso de Ana de Austria). Es decir, que en el cuadro se encuentran vestidas inversamente a como estaban en realidad en el paso de Behobia.

La menor edad de la princesa francesa (en realidad, la española como su traje indica y su posición como princesa española consorte) le permite a Rubens situarla lateralmente en un rango inferior y en actitud sumisa ante la reina de Francia (vestida a la francesa y reina, por su casamiento con Luis XIII).

La causa de esta alteración consciente es de nuevo protocolaria y provocada por la necesidad de reducir la información que se transmite, al tratarse de una sola pintura en vez de las cuatro pensadas en un principio. Hubiera sido una falta grave dejar a la nueva reina de Francia, en el único cuadro en que aparece en la galería, vestida a la española.

Otra elección estratégica es el momento elegido por Rubens del intercambio. La acción se concentra sobre las dos protagonistas del encuentro, en un plano que fue imposible de captar para la mayoría de los asistentes debido a la lejanía en que se encontraba la isla artificial y, sobre todo, a la multitud de personajes que envolvían a las dos princesas. Sobre el tablado del espectáculo real que pretende el artista, este momento es más dramático, ya que se trata de un encuentro único e irreplicable. Es la captación de la noticia.

Se trata, pues, de una visión privilegiada. El cruce de manos entre ambas princesas, que se dio en la isla artificial, es preferido a la situación de ambas en el embarque, que reflejan las composiciones de circunstancia como el cuadro de la Encarnación (que desean mantener la tensión de lo que sucedió en un momento ceremonial).

Rubens pretende plasmar un momento único, la noticia del acontecimiento concreto, trascendiendo su aspecto ceremonial (que al fin y al cabo comparte con otros actos rituales) para transformarlo en una conjunción de lo divino y lo humano. A lo largo de los cuadros de la galería vemos como lo particular, los actos más íntimos de la familia real, tienen efectos cosmológicos profundos que alteran el destino de las generaciones venideras. La raza real de semidioses, que la familia de María de Médicis interpreta bajo su dirección, está acompañada de las figuras mitológicas de sus homólogos olímpicos, a veces incluso confundidos entre ellos.

A comienzo del siglo XVII, los teóricos discuten sobre los poderes reales de un monarca que se está transformando en propietario del reino con todos los derechos de un pater familias, en un camino discutible hacia el llamado 'absolutismo' real, teoría controvertida hoy día. Lo cierto es que nos encontramos asimismo en un proceso publicitario que utiliza la magia eterna de la monarquía para la particular sacralización del monarca y de sus acciones. No es un fenómeno particularmente europeo, ha sucedido en otras épocas y en otros lugares, va unido a un ansia imperial muy determinada<sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> « Le pouvoir – ce pouvoir - a besoin de laboratoires où se conçoit, en taille réelle, la cohérence des signes qu'il met en circulation, leur capacité à former un système, où se met au point la force de discours nouveaux ou, pour le moins, reformulés, adaptés à des situations et des usages nouveaux. Leur Mise en représentation dans des programmes décoratifs a pour vertu de les montrer déjà accomplis (bon test de leur efficacité) dans une représentation... La réussite de l'opération aide le pouvoir à se penser et tout spécialement à se penser comme puissance d'action et de persuasion dans la fiction d'une table rase, d'une page blanche, hors de contraintes d'une

Se produce la confluencia de estos tres procesos: sacralización del monarca y de la familia real, conversión del rey en propietario y representación única del reino, aumento de sus poderes eliminando los poderes intermedios y el pactismo de la monarquía medieval. Y, todo este panorama se une a una nueva concepción del acontecimiento como noticia y a la posibilidad de publicitarlo mediante el nuevo medio técnico de la imprenta. El arte, la imagen, se pone al servicio de estos mecanismos de publicidad monárquica.

---

société, des encombrements des héritages enchevêtrés », JOUHAUD, Christian, *La main de richelieu ou le pouvoir cardinal*, Gallimard, París, 1991, p.180.

#### 8.4.4 Documentos visuales:

Cuadro de Rubens



Boceto previo al cuadro del intercambio de las princesas que se encuentra en la pinacoteca de Munich. Los motivos y alegorías estaban controlados directamente por el cardenal de Richelieu mediante un consejo asesor de intelectuales.



El cuadro se presenta como una escena teatral, con las cortinas abiertas, que se ofrece sobre un tablado en el río Bidasoa a un privilegiado espectador de este momento único.



Los dioses (mixtificación de los representantes reales que acompañaban a las princesas) fuerzan a éstas a avanzar hacia su destino.



El río Bidasoa contempla la escena y las Indias ofrecen sus riquezas a la unión matrimonial entre los dos países.



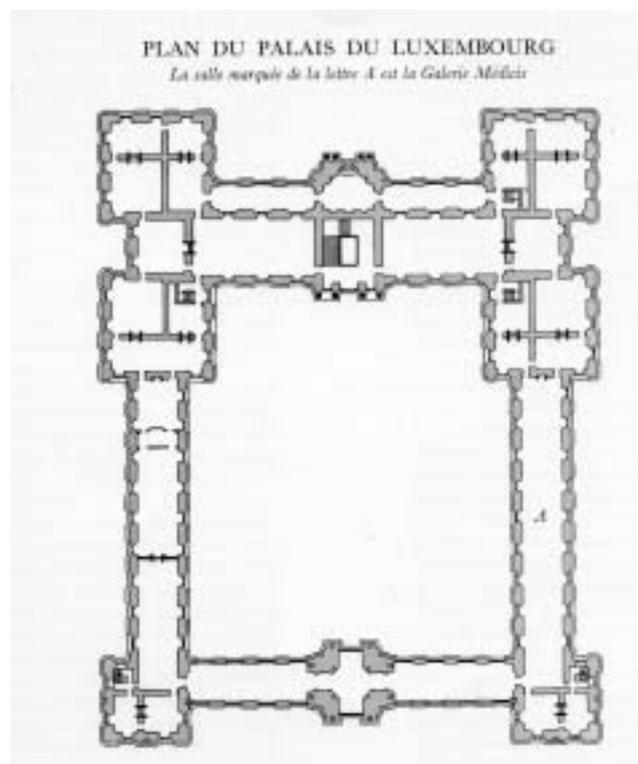
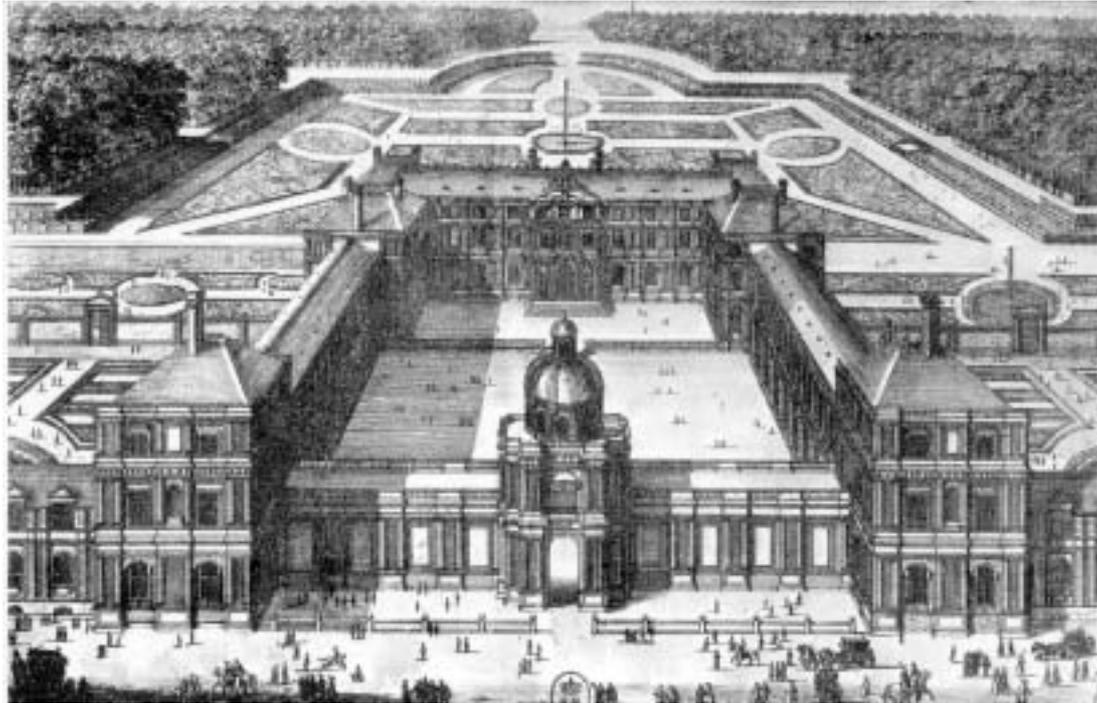
La regente, transformada en diosa de la fertilidad, derrama su cuerno de la abundancia sobre las dos princesas.



El humanista Peiresc, amigo y corresponsal de Malherbe, fue uno de los encargados de controlar la obra. Este consejo determinó que la reina Ana de Austria debía ser más alta que la princesa Isabel.



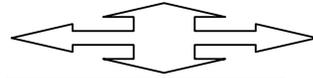
La princesa Isabel de Borbón va vestida a la española y la reina Ana de Austria va vestida a la francesa. Esto no sucedió así en el intercambio pero el consejo asesor publicitario determinó, por razones de protocolo, el cambio de vestidos.



En la Galería derecha del palacio de Luxemburgo, levantado por la regente al estilo del italiano palacio Pitti donde ella había vivido, se encontraba la serie de cuadros apologéticos de su vida y su política.

Situación del cuadro de las entregas en la sala María de Médicis

Nacimiento Luis XIII



Pasillo central de la g



Mayoría de edad de Luis XIII

Entrega de las princesas 1615

Victoria d

## **Capítulo 9**

Ensayo y poder

**(estrategias del debate)**

## 9.1 Noticia y Narrador: el libro del doctor García y los orígenes del publicista real

El filólogo Juan de Luna nos relata la pasión de la corte por expresarse bien en castellano al recomendar su gramática y vocabulario español:

“Adviertan no les suceda lo que a algunos caballeros franceses que fueron con el duque de Mena a España con una embajada, los cuales habiendo seis meses antes que partiesen de París escogido un maestro a su parecer idóneo para enseñarles la lengua española, el cual trabajaba día y noche en ello, y ellos noche y día en aprender, habiendo pasado seis o siete meses en continuo estudio, creyendo los buenos señores que cuando llegarían a España se admirarían todos de ver que gente forastera hablase tan bien, experimentaron que en lugar de admirar, hacían reír a los que oían su mal acento, peor pronunciación y malísima frase. Yo vi alguno de ellos después de haber tornado de España, a quienes costó más el desarraigar el mal hábito que si hubieran comenzado de nuevo”<sup>216</sup>.

Ambrosio de Salazar se asombraba de que en el París de 1612, un tercio de los cortesanos franceses hablaba castellano y, la mayor parte, sin haber estado jamás en España, mientras entre todos los españoles de la embajada del duque de Pastrana enviada a Francia en 1612 para la conclusión de los casamientos, no se habrían encontrado seis que hablasen francés. Así describe una crónica anónima la llegada a Madrid de la comitiva del duque de Umena:

”Yendo de los franceses hasta doscientas personas nobles, así a caballo, como en las carrozas y coches, entre los cuales sin los

---

<sup>216</sup> 1623. LUNA, *Arte breve y compendiosa para aprender a leer, escribir, pronunciar y hablar la lengua española*; Sobre las gramáticas y los libros españoles en París a comienzos del siglo XVII (Nicholas Charpentier, Juan de Luna, Ambrosio Salazar, Cesar Oudin), PEREZ (2000), « Les rapports culturels entre la France et l'Espagne (XVIe-XVIIIe siècle) », p.316-317. Sobre Oudin, PELIGRY (1987), “César Oudin et l'enseignement de l'espagnol sous Louis XIII”, en *Deux siècles de relations hispano-françaises, de Comynes à Madame d'Aulnoy*, p. 31-43.

Mossiures y varones hay hasta diez señores de título. Porque aunque con el duque vinieron más de seiscientas personas, ha se de entender que a caballo, y en los coches no iban sino los caballeros, y los de la nobleza viniendo muchos dellos, y estando a su costa, y vinieran muchos más, si el rey de Francia, y la reina no lo moderaran, según tenían deseo de ver las cosas de España”<sup>217</sup>.

## **9.2. La Antipatía de los Españoles y los Franceses, un best-seller del siglo XVII**

No es un arcaísmo titular esta obra de best-seller<sup>218</sup>. El libro del doctor García<sup>219</sup> tuvo cuarenta y cinco ediciones en el siglo XVII, en cinco lenguas. Su influencia está demostrada por las citas que se encuentran en otros tratados o en relatos de viajes, en los libros de los teóricos como Gracián<sup>220</sup> o en los diccionarios a lo largo del siglo XVII. El término "la antipatía hispano-francesa" llega a esgrimirse como argumento político, en un momento clave de la historia europea: la conferencia de Münster (1648) donde se explicaba por esta razón las conferencias separadas que mantenían los plenipotenciarios franceses y españoles con las diversas partes sin jamás encontrarse.

Sin embargo, la obra del doctor García fue encargada precisamente para atacar lo que su subtítulo proclamaba: *la antipatía de los Españoles y los Franceses*. Los dobles casamientos reales de 1615, entre Isabel de Borbón y Felipe IV, entre Ana de Austria y Luis XIII, debían acabar para siempre con esta supuesta animadversión, con esta animosidad y rencor nacional. Estas bodas iban a ser la prueba de la alianza mágica que rompería el mal hado, el destino fatal de dos países enfrentados en guerra. El libro celebraba este momento histórico de

---

<sup>217</sup> 1612. *Relación verísima del efecto y fin de los conciertos del felicísimo casamiento de la serenísima infanta doña Ana Mauricia de Austria...*

<sup>218</sup> BAREAU (1979), Introducción a Carlos García, La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra o la antipatía de franceses y españoles.

<sup>219</sup> DUCCINI (2000) « Les relations franco-espagnoles », « Propagande et contestation en France au XVII siècle », p.161-162. PEREZ (2000), « Les rapports culturels entre la France et l'Espagne (XVIe-XVIIIe siècle) » p.314.

<sup>220</sup> Sobre la antipatía, MÉCHOULAN (1985), « L'Espagne dans le miroir des textes français », p.425-426. Sobre un problema de chimeneas, Gracián concluye: “para que aun en esto se muestre la natural antipatía de estas dos naciones, opuestas en todo, en el vestir, en el comer, en el andar y hablar, en los genios e ingenios”, GRACIAN, *Criticón*, III, p.239.

conjunción astral y mágica entre dos luminarias opuestas, tema común a la propaganda monárquica sobre las bodas reales.

“Oh, cuan mil, y mil, y mil mil veces felices son todas las villas limítrofes de Francia y España, puesto que en estos lugares, Luis, sol resplandeciente de nuestra Francia, encontró el astro más bello de España, la bien amada Juno. Las dos más grandes luminarias del mundo”, *L'AMBASSADEUR des bonnes nouvelles a tous les bons Français amateurs de la paix*. 1615, p.5.

“El cielo no brilla por tantos fuegos luminosos de sus estrellas; el sol por tantos calores de la reverberación de sus rayos; la luna por tantas bellezas del encalado resplandor que ella tiene en sí misma, que vos tenéis en esta conjunción, de toda suerte de pueblos, de bendiciones”, 1615. LORRAINE, Charles de, duc de Guise, *Harangue faicte à la Royne par Monseigneur le Duc de Guise à son arrivée en Espagne sur le sacre Mariage de Leurs Majestez*.

¿Quién es el autor del libro? *La antipatía de los españoles y los franceses* fue realizada por un oscuro personaje del que, hasta 1932, se dudaba incluso su existencia.

En 1617, dos años después de haberse efectuado el canje de las princesas, salió a la luz este tratado teórico que, resumía la polémica en torno a los dobles casamientos y pretendía constituir una teoría política y social partiendo de este acontecimiento. El doctor Carlos García publicó su obra en Huby con una presentación bilingüe; el título español era:

*Oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra. Obra apacible y curiosa en la cual se trata de la dichosa Alianza de Francia y España: con la Antipathia de Españoles y Franceses. Compuesta en castellano por el Doctor Carlos García y traducida en francés por R.D.B.C.*

Las cuarenta y cinco ediciones del libro en cinco idiomas europeos (francés, castellano, italiano, alemán e inglés), a lo largo del siglo XVII, seguirán una curva de interés correspondiente a la acentuación de los enfrentamientos militares franco-españoles. La línea de vida de *La Antipatía* sigue como un meandro los avatares de la lucha franco española sobre el suelo europeo por el dominio continental a lo largo del XVII. Su épocas de esplendor son las de conflicto.

Si en un primer momento álgido, ediciones entre 1635 y 1645, entra dentro de la polémica de 1635 y es una de las piezas de justificación de la ruptura del pacto matrimonial franco-español (justo la alianza para cuya alabanza había sido encargado), en 1680-1700 se utiliza para justificar la imposibilidad de la unión entre los dos estados, tan bien argumentada en el libro por causa de su antipatía connatural<sup>221</sup>.

Una vez entronizados los Borbones en España, la obra, carente ya de sentido con la misma familia gobernando en los dos países opuestos, se hunde en el olvido hasta que los bibliófilos del siglo XIX la sacan del polvo de los anaqueles a la que había sido recluida. Jover afirma que el tratado del doctor García no ha ejercido una influencia importante en España<sup>222</sup>. Sin embargo, en Francia durante el siglo XVII, sus argumentos serán copiados y recopiados por otros libros, como el que presenta La Motte le Vayer<sup>223</sup> a Richelieu en 1636 para atacar España, con la que se desea romper la paz:

DISCOURS / DE LA / CONTRARIETE / D'HUMEURS QUI SE /  
TROUVE ENTRE CERTAINES / Nations, & singulièrement entre / la  
Françoise & L'Espagnole./<sup>224</sup>

Su esquema se asumirá como un tópico nacional y pasará a los diccionarios como el de Rochefort (1682). Su argumentación se convertirá en clave interpretativa de ciertos compendios históricos, como la *DISSERTATION historique et politique sur l'Antipathie qui se trouve entre les Français et les Espagnols* (1688). La palabra "Antipatia", originalmente secundaria en el título del libro, pasará al primer plano, tanto para referirse al libro como para transformarse en una frase hecha utilizada habitualmente.

---

<sup>221</sup> Joignons ces peuples éjouis, 1616. SOREL, Charles, Epithalame sur l'heureux mariage du tres-chrestien roy de France et de Navarre Louis XIII de ce non, avec madame Anne d'Autriche, fille du Catholique Roy d'Espagne, par C.Sorel, París, p.5 ; Sobre la conjunción de los dos astros que jamás se ha visto en este mundo, VAURE, Claude, Discours Anagrammatique sur l'Anagramme Espagnole des deux noms des tres-illustres Majestez du Roy et de la Roynne de France; Ludovico de Bourbon, Ana de Austria: Union verdadera al cabo tuvo Dios. Présenté à la vraye union d'icelles mesmes majestez de Louis de Bourbon et Anne d'Autriche. Par Claude Vavre, docteur en Theologie, París, C.Hulpeau, 1615, p.3

<sup>222</sup> BAREAU (1979), p.61; JOVER (1979), p.320-321.

<sup>223</sup> Sobre La Mothe Le Vayer como publicista al servicio de Richelieu en sus polémicas contra España, CHARLES-DAUBERT (1985), « Le libertinage érudit et le problème du conservatisme politique », p.189.

<sup>224</sup> Fue reimpresa en 1647. También encontramos la huella del libro en *EXAMEN de la constance des François et des Espagnols*, 1644.

Aunque la existencia de una sola dinastía en ambas coronas a partir de 1700 acabará con esta brillante carrera, su estela en Francia aún puede verse en *L'Elite des bons mots* (1731), en Montesquieu (1748)<sup>225</sup>, y tiene un reflejo en España en el tratadista Benito Feijoo (1760)<sup>226</sup>.

¿Cuáles son las raíces de la antipatía?

La polémica anti-española se había formado en Holanda<sup>227</sup> durante el último cuarto del siglo XVI (*Les emblèmes du seigneur Espagnol*, grabado volante (placard) holandés traducido al francés y de gran éxito), elaborada en círculos de la reforma protestante y hostiles al dominio de los Habsburgo.

La polémica antiespañola<sup>228</sup>, sobre todo, se encuentra centrada estratégicamente en ataques al rey Felipe II<sup>229</sup>:

a) *Apología* 1583 de Guillermo de Orange

b) *La sátira menipea*<sup>230</sup>, obra realizada contra la candidatura de la infanta Isabel Clara Eugenia al trono francés<sup>231</sup> y cuya estructura determina todas las sátiras posteriores<sup>232</sup>.

---

<sup>225</sup> *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*, chap. Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la nature du climat.

<sup>226</sup> *Las Modas*. B.A.E., t.I, p.67: Mapa Intelectual (Ibid., p.93), Simpatía y Antipatía (pp.94-102), amor de la patria y pasión nacional (pp.141-148) y nada en Antipatía de Franceses y Españoles (Discurso XXV, t.IV, pp.293-295).

<sup>227</sup> “Pese a que la primera mitad del XVII es un período crucial para la aparición de los primeros periódicos, así como el nacimiento de las gacetas y la creación de circuitos estables de información y la adopción de complejos sistemas de propaganda, su estudio se ha descuidado mucho en importantes trabajos de síntesis sobre la formación de la opinión pública. Esto prueba una evidente distorsión interpretativa, que resulta mucho más clara en el caso de Inglaterra y, sobre todo, de Holanda. El papel protagonista que desempeñó este país en la promoción de la producción y comercialización de libros, así como en la difusión de las noticias es bien conocido. Sin embargo, hay que subrayar que esta función se asumió, precisamente, en el curso de la larga lucha por la independencia, que tuvo como testimonio una riquísima producción de panfletos dirigida a alimentar tanto la propaganda externa como el debate político interno”, BENIGNO, Francisco, *Especiosos de la revolución. Conflicto e identidad política en la Europa Moderna*, Crítica, Barcelona, 2000, p.68. La propaganda antiespañola tiene su origen en Holanda, que desarrolla el primer aparato propagandístico utilizando la imprenta para alimentar tanto la ayuda externa como mantener la cohesión interna contra España (ver BOUZA, Fernando, “De política y tipografía. En torno a Felipe II y los Países Bajos” en *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid, 1998, p.153-185).

<sup>228</sup> SCHAUB (2003), “Éléments de la polémique”, en *La France Espagnole*, p.136-158.

<sup>229</sup> Sobre la imagen ambigua de Felipe II en los textos franceses, enclaustrado en el Escorial, MÉCHOULAN (1985), « L'Espagne dans le miroir des textes français », p.438. SCHAUB (2003), « Une victime : don Carlos » y « Philippe II : le roi mort », en *La France Espagnole*, p.52-66.

<sup>230</sup> Sobre la sátira menipea (1593) como creadora del esquema antiespañol a través del remedio droga Catholicon d'Espagne, BOUZA (1994), “La majestad de Felipe II. La construcción del mito real”, en MARTÍNEZ MILLÁN, p.49-50. Sobre la creación del rey aislado (casanier) y encerrado en el Escorial como un tirano (que asesina a su hijo, a su mujer francesa, incluso a Enrique III según la sátira Menipea para dar el trono a su hija con la que está ligado incestuosamente – origen de la idea de Piel de Asno) y compararla con la misma imagen de los sultanes turcos (despotismo oriental), La construcción de ese monstruo, « Philippe II fait mourir son propre fils », p.342; « fait empoisonner la reine Isabelle sa femme », p.343; « fait mourir Sébastien roi de Portugal », p.380-387 en *Abrégé de*

c) Influencia del libro de Bartolomé de Las Casas

d) Las *Memorias y correspondencia* de Antonio Pérez<sup>233</sup>

A finales del siglo XVI ya encontramos un arquetipo del 'español'<sup>234</sup> que se expresa ruidosamente en panfletos y obras literarias que recorren el continente desde Venecia a Inglaterra<sup>235</sup>, desde París a Amsterdam. A esta imagen se unirá la sátira de la comedia italiana e inglesa (Shakespeare)<sup>236</sup>, derivada de una aplicación del Miles Gloriosus al soldado español, que creará el arquetipo del capitán Fracasse del teatro cómico europeo.

En 1607, el joven Jean Baudoin<sup>237</sup> recoge las primeras Rodomontades espagnoles (Baladronadas españolas del capitán Escardon Bombardon (1607). Aparecen posteriormente los capitanes Matamoros, Crocodrile y Rajabroqueles. La mejor aportación es la del autor Francisco de Cáceres, que se presenta en la introducción como 'gentilhombre castellano'<sup>238</sup>. Este exiliado judío es autor de *Nuevos fieros españoles* en 1607, y también publica en 1608 *Emblesmes sur les actions, perfections et moeurs du seignor espagnol*. Este pequeño libro va adornado con grabados del español satirizado y un estilo agresivo que define a este personaje como "ángel en la iglesia, demonio en la casa, lobo en la mesa, pavo en la calle, zorro para las damas, puerco en su habitación, león en guarnición, liebre cuando está asediado, cordero cuando es cogido".

La visión del otro país tiene dos vertientes:

---

*l'histoire d'Espagne contenant la ruine de l'empire des maures en ce royaume, & ce qui et arrivé depuis l'advenement d'Alfonse XIII, Roy de Castille*, par le sieur de Verdier, Historiographe de France, tome second, A Lyon, chez Robin Glaise, rue Buisson, 1674, avec permission. La imagen se convierte en popular, Malherbe recoge una anécdota que se comenta en la corte y confirma la imagen del rey Felipe II: "Como se hablaba del viaje de Bayona, la reina pidió a Madame lo que ella haría si cuando estuviera en España, el padre la quisiera casar en lugar del hijo, como había hecho Felipe II con madame Isabel que él tomó para sí, aunque ella había sido llevada para el príncipe Carlos; Madame respondió que no lo querría de ningún modo porque sus hijos no serían reyes, y que ella quería que lo fuesen", Carta de Malherbe a Peiresc de 28 de marzo de 1615.

<sup>231</sup> MOUSSET (1914), « Les droits de l'infante Isabelle Claire Eugenie à la couronne de France », p.46-79.

<sup>232</sup> ARREDONDO (1989), Traducción de la *Sátira Menipea*, p.229-258.

<sup>233</sup> MIGNET (1845), *Antonio Perez et Philippe II*.

<sup>234</sup> BAREAU (1969), *L'univers de la satire antiespagnole en France de 1590 à 1660*.

<sup>235</sup> 1599. *A Pageant of Spanish Humours. Wherein are naturally described and lively portrayed, the kinds and qualities of a signior of Spaine* (Despliegue de «humores» españoles. En el que se describen con naturalidad y retratan animadamente, los tipos y cualidades de un señor de España.) 1599. GREEN, *The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragón* (Historia cómica de Alfonso, rey de Aragón.)

<sup>236</sup> La prosa inglesa antiespañola y la formación del estereotipo ha sido analizada plenamente por ONEGA (1983), «Un prototipo de antihéroe isabelino: los españoles de la segunda mitad del siglo XVI», p. 249-262; ONEGA (1986) "Prosa inglesa antiespañola en la segunda mitad del siglo XVI", p.45-75; ONEGA (1980), «Evolución literaria de un personaje histórico: el soldado español del Renacimiento», p. 43-54; ONEGA (1980), *Personajes aragoneses en Shakespeare*.

<sup>237</sup> Jean Baudoin (1590-1650), escritor y traductor.

<sup>238</sup> 1607. CAZERES, *Gentilhombre Castellano, Nuevos Fieros Españoles*.

- a) Se busca en el otro país, incluso enemigo, las virtudes que faltan en el propio (visión erasmista de los turcos<sup>239</sup>). Esto es evidente en los textos de este periodo de fuerte influencia española hasta 1650.
- b) Se construye una imagen del otro país que es el reverso del propio, ya sea grotesco-carnavalesco-esperpéntica o basada en las exageraciones cómicas o perversas de las virtudes y defectos propios<sup>240</sup>.

Se parte de

- a) La larga tradición literaria del soldado fanfarrón y mentiroso (*miles gloriosus*)<sup>241</sup>, que
- b) Se une a una crítica satírica del estilo impuesto por la gravedad o soberbia de la etiqueta borgoñona (“con mucha gravedad” como dice, en castellano, el retrato satírico de la entrada en París (1608) de don Pedro de Toledo, embajador extraordinario para las bodas reales);
- c) Se acopla al *spleen* (humor melancólico o negro) correspondiente al clima español que produce ‘la morgue española’ (*la contrariété des humeurs*)<sup>242</sup>;
- d) Se adapta la aportación de la comedia del arte italiana con la concreción en personajes de los arquetipos satíricos costumbristas;
- e) Y se acaba por incrustar todo un mundo inverso y carnalesco en el retrato del español, que terminará siendo lo opuesto a lo que debe ser un buen francés<sup>243</sup>.

“Para definir un Francés no hay medio más propio y cabal que decir que es un Español al revés, pues allí acaba el Español donde el Francés comienza”

<sup>239</sup> PERCEVAL (1987), “L’image des turcs en Espagne pendant le XVIIe siècle”

<sup>240</sup> ETTINGHAUSEN (1993), “Prensa comparada: relaciones hispano-francesas en el siglo XVII”, p.339-345.

<sup>241</sup> Un libelo antiespañol de 1607, en la corte de Jaime I, se titulará *Miles Gloriosus, el Bragadoccio hispano, el humor del español*, cit. GARCIA CÁRCEL (1992), *La leyenda negra*. p. 98). Este personaje fantasioso y fuera de la realidad (del que queda la expresión ‘avoir de châteaux en Espagne’ como expresión de bravuconerías de falsa aristocracia).

<sup>242</sup> Salazar, p.58.

<sup>243</sup> En estas descripciones para divertir se va acentuando el carácter de clasificación general de opuestos propio del costumbrismo que marca caracterologías ridículas o inadecuadas a evitar por el hombre civilizado. Y al definir una frontera se esta marcando un carácter. Se han estudiado demasiado las visiones del otro como apreciaciones exteriores basadas en hechos reales (aunque sean tópicos). Es necesario invertir la dirección: los análisis de los demás como fronteras de la identidad propia.

Doctor García, *La Antipatía*.

El rey de Navarra, en su lucha por el trono y con París ocupado por los partidarios del 'Español', utilizará estos canales de propaganda, a través de las redes de venta ambulante<sup>244</sup>, como lo muestra el libro *La sátira Menipea*<sup>245</sup>, introduciendo toda la temática holandesa en Francia, donde se transformará en un estereotipo que una vez derrotada la liga católica<sup>246</sup>, será la base de toda la propaganda antiespañola del XVII<sup>247</sup>. Su desarrollo coincide con el estallido de conflictos entre las dos monarquías, como la conspiración de Biron (aparición del libro *Le Soldat espagnol* y las *Rodomontades Espagnoles*), la oposición a los dobles casamientos de 1615, la polémica de 1635 que precede a la guerra declarada, la rebelión de los catalanes en 1640, que son separados junto con los portugueses del carácter español.

Este arquetipo se conformará en dos polos: la tiranía española concretada en una pasión por el dominio universal (en los protestantes asociada al "catolicón papista"), y el carácter melancólico que provoca esta ansia insatisfecha de dominio universal. No hay nada de 'popular' en estas representaciones, animadas por facciones de la corte y el Parlamento de París, aunque su utilización de personajes carnavalescos las convirtieran en tales durante las guerras entre Francia y España.

Será el bebé francés, el ser más inocente del país, prorrumpiendo en lloros incontenibles, quien señalará la frontera definitiva entre los españoles y los franceses en la escena tragicómica de la madre que desea forzarle a que coma:

"Mira, mira, un Español que viene a llevarse los niños que no quieren tomar la sopa. Verdaderamente fue tan grande el temblor y espanto

---

<sup>244</sup> « Ce serait en outre commettre une grave omission que de négliger le rôle des colporteurs dans la diffusion des livrets qu'ils véhiculaient. Au cabaret, au relais de poste, il leur arrivait de les lire à haute voix en public. Publiciste et camelot, vendeur, acteur diligent de la propagande, ces auxiliaires modestes de la presse pratiquèrent, on n'en peut douter, toutes les formes de diffusion des ouvrages dont ils assumaient dangereusement la distribution », CAZAUX (1977), *Henri IV ou la grande victoire*, p.192.

<sup>245</sup> Sobre *L'Anti-Espagnol ou brief discours du but où tend Philippe, Roi d'Espagne, se mêlant des affaires de France*, écrit par Michel Hurault du Fay, petits-fils du chancelier Michel de L'Hospital, CAZAUX (1977), *Henri IV ou la grande victoire*, p.185. Sobre *La vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, llamada Satyre Ménippée, CAZAUX (1977), *Henri IV ou la grande victoire*, p.190. El autor le da el rango de crónica. Mil títulos con un millón de ejemplares, cálculo de las publicaciones de la liga, CAZAUX (1977), *Henri IV ou la grande victoire*, p.190. « La Satyre Ménippée étale alors sur tout le royaume cette sorte de champignon atomique burlesque qui dessoûle, désintoxique, désarme, dessille les ivres, les drogués, les furieux, les aveuglés et finalement ramène, éberlué, à la raison, au moins pour un temps, le troupeau des détraqués ! », CAZAUX (1977), *Henri IV ou la grande victoire*, p.193.

<sup>246</sup> BARNAVI, DESCIMON (1985), *La sainte ligue. Le juge et la potence*. Sobre la tesis de BARNAVI (1980), *Le parti de Dieu. Etude sociale et politique des chefs de la Ligue Parisienne 1585-1594*. Ver también (1983) *Qui étaient les Seize. Etude sociale de deux cent vingt-cinq cadres laïcs de la Ligue radicale parisienne (1585-1594)*.

<sup>247</sup> DESPLAT (1969), « Aspect du sentiment anti-espagnol en France au début du XVIIe siècle », p.91-103. Las justificaciones de la guerra como base de la propaganda serán constantes desde ese momento en la guerra civil constante que somete a Europa hasta el siglo XX, ver SCHULZE (2001), *El poder de la propaganda en la Guerra del siglo XIX*.

que aquella criatura recibió en el mismo momento, que lleno de temor y sobresalto, alzaba las manecitas y, por señas, le decía a su madre que le metiese toda la papa de una vez”

#### Doctor García, La Antipatía

El hidalgo español sólo será salvado de la furia popular por un noble francés, mostrando que éste no se encuentra influido por las pasiones populares innatas de la antipatía en el populacho. Se trata de una anticipación de la boda real que celebra el libro, una posible unión en la cumbre de la escala social, única manera de escapar de la maldición instaurada entre los dos pueblos. Pero, al mismo tiempo muestra un grupo social, la nobleza que se siente identificada como clase por encima de las fronteras que se están imponiendo en la Edad Moderna. ¿Nos encontramos ante la primera muestra de cosmopolitismo en contradicción con el egoísmo nacional o la última muestra de la unión, en sus elites religiosa y militar, de una cristiandad dividida ya definitivamente?

De todas maneras, las almas y los cuerpos de los franceses y los españoles caminan ya por diferentes vías. Porque, aunque García reconozca que Dios crea las almas iguales en su origen, pero "si no me lo dijera la Fe, no creyera jamás que las almas francesas y españolas eran de una misma naturaleza".

“Mil veces he tenido tentación de pedir a las parteras de cual suerte salen del vientre de su madre los Franceses. Porque según la contrariedad que veo entre ellos y los Españoles tengo por imposible que nazcan todos de una misma manera...”

#### Doctor García, La Antipatía

Una evidencia que destaca en la obra del doctor García es su independencia de esta polémica, aunque posteriormente alguno de sus argumentos fueran utilizados en ella. García no describe al español según los paradigmas del carácter melancólico sino que opone el humor colérico (francés) al flemático (Español)<sup>248</sup>,

---

<sup>248</sup> « Humeur différent des Espagnols et des Français », *Remonstrance a la Royne sur les alliances d'Espagne*, 1614, p.27.

resultando una clasificación diferente, aunque el ataque al orgullo español, a la obsesión por la limpieza de sangre, sean comunes a ambos ataques.

“Cuando el cielo con una fuerte cadena / ceñida con clavos de imán, / cerrando a la guerra la puerta / con llaves de diamantes, / hubiese unido España a Francia, / y al mismo tiempo con la misma cadencia / sus pueblos de diverso humor / hiciese hacer de la antipatía / por milagro una simpatía / de un mismo gusto y color”, 1615. *L'EPITHALAME royal de Louis XIII et d'Anne d'Autriche. Dédié à leurs Majestés*, p.6.

“(Este casamiento sirve) a la paz universal / del imperio cristiano, que parece / solamente que por su intercesión / haya en este momento convertido / en amor la antipatía, / haciendo que el león Ibérico /de mi gallo (*coq gaulois*) no tema la voz / y que al lado del águila de Austria / la sagrada paloma de mis reyes / de ahora en adelante anide”, 1615. FAVEREAU, Jacques, *La France consolée, épithalame pour les noces du très-chrétien Louis XIII, roi de France et de Navarre, et d'Anne d'Autriche, Infante d'Espagne*, p.24.

“En lo que respecta a los pueblos, confesamos que el humor de nuestra nación (la francesa) no se encuentra llevado a los designios de largo alcance (*longue haleine*); la vivacidad de los espíritus franceses no permitiéndoles pararse largo tiempo sobre el mismo destino, que hace que apenas podamos conservar las cosas adquirida, somos buenos en el combate mano a mano, los tiempos largos nos arruinan, y ello es por la ligereza habitual que nos lleva enseguida a nuevas empresas. Por otro lado, somos francos, ingenuos (*naïfs*), sin disimulación, amantes de nuestro país, tan pronto a hacer el bien a desconocidos si ellos nos halagan como a nuestros vecinos, cualidades que repugnan fuertemente a tales maquinaciones. La otra (España) al contrario persigue sus empresas durante una larga sucesión de años, con una resolución opresiva, nunca deja algo sin

finalizar; paciente en sus pensamientos incommunicables, particular enemigo formal de los otros pueblos que lo rodean, ambicioso, codicioso, cualidades que les da sobre nosotros grandes ventajas. El país, el nuestro bello, agradable, moderado en sus estaciones, abundante en todas las comodidades, de fácil acceso, condiciones que hacen que lo amemos sin codiciar otros. Su giba (país giboso) desagradable, destemplado, estéril, de difícil acceso que hace que viéndose vecinos de una región tan dulce al lado de la suya, no pueda dejar de nacerles el ansia de babosearla (la muquetter), *Remonstrance a la Royne sur les alliances d'Espagne*<sup>249</sup>, 1614, p.27.

El título de la obra, su carácter bilingüe y la oscuridad de su autor nos permitirán apuntar a los grandes interrogantes que este libro ha provocado desde su aparición.

"Marcos Fernández, al día siguiente del Tratado de Westfalia, se irritaba de ver a los adversarios de la paz sacar sus argumentos del libro de García ("que entre las dos naciones se halla un odio terrible prueban con lo de la Antipathia" ), como si esta fortuna del libro, asignada por el curso de la historia, hubiera sido prevista y deseada por el autor"<sup>250</sup>.

El autor se presenta como el doctor Carlos García sin que sepamos si era médico o tenía un título otorgado por la Sorbona. ¿De dónde surge este personaje?

### 9.3 Españoles en Paris

¿Quiénes eran estos españoles, incluyendo portugueses como Elías de Montalto<sup>251</sup>, que se encontraban en Paris en los alrededores de 1615?

- a) Un primer grupo estaba formado por los exilados que llamaríamos de tipo político. Encontramos los aragoneses que vinieron con Antonio Pérez y los sebastianistas del prior de Crato. Este grupo realiza una doble función: si por

---

<sup>249</sup> En esta obra se identifica el carácter de los pueblos con sus dirigentes: « Les Roys son hommes, ils ne diffèrent des autres que du sceptre ? Sujets aux mêmes passions que le moindre de leurs sujets », ya que son « Les princes, nerfs du royaume »

<sup>250</sup> PELORSON, p.573.

<sup>251</sup> Elías de Montalto en su Lettre à la Reine se define como Español.

un lado, extienden la leyenda negra del rey Felipe II (publicación de las cartas y relaciones de Antonio Pérez a su paso por las cortes de París y Londres<sup>252</sup>), por otro lado, son un activo grupo que impulsa la moda españolista en París<sup>253</sup> e incluso da clases de español a la nobleza y el propio rey<sup>254</sup>. Así, en 1615, Carlos de Arellano utilizaría uno de estos "aragoneses que pasaron con Antonio Pérez"<sup>255</sup> para averiguar la reacción de la corte francesa ante los regalos y el ajuar que lleva la nueva reina española. El embajador transmite la noticia al duque de Lerma, sin parecer que el dato político obste la utilidad de la información. Antonio Pérez había muerto en 1611, como nos informa *Le Mercure Français*<sup>256</sup>, en tratos con el duque de Lerma aunque sin éxito en sus pretensiones del volver a España.

- b) Encontramos junto a estos, un grupo de exilados religiosos, sobre todo judíos, procedentes de las sinagogas de Portugal, que hicieron aumentar la conciencia de España como país hebreo, uno de los temas habituales de los panfletos contra las bodas donde se acusaba a la infanta de 'marrana' que infectaría el linaje de los Borbones<sup>257</sup>. Este grupo no era demasiado abundante en París pero constituiría en Holanda un fuerte partido antiespañol. En la capital francesa y, en relación con el libro del doctor

---

<sup>252</sup> MALTBY (1971), *The Black Legend in England : The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660*.

<sup>253</sup> « Une opinion communément reçue veut que l'ancien favori de Philippe II, Antonio Pérez, ait été l'un des premiers instituteurs de notre société précieuse, un assidu des premiers temps de l'hôtel de Rambouillet, qu'il ait contribué de sa personne à en former les manières et l'esprit. Il n'y a rien de vrai dans cette opinion », LANSON (1896), « Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660) », p.47. « Lorsqu'il s'agit de tourner avec grâce une prière, une démarche de civilité, un envoi de petits cadeaux, une bagatelle, un rien, c'est qui et une partie de Balzac, et presque tout de Voiture avec les galanteries, je ne peux voir quel maître auraient pu avoir nos français, sinon les lettres imprimés de Perez qui ne traitent point de politique. C'est le même tour ingénieux, subtil, raffiné jusqu'au mauvais goût, civil jusqu'à la galanterie ; la même recherche d'une forme rare, extraordinaire, qui frappe ou amuse le lecteur. Ce n'est pas que j'aie à indiquer de réels emprunts, mais la couleur, le parfum de l'esprit y sont identiques », LANSON, p.50-51. Botero et Antonio Pérez, en Balzac, lettres, XVI, 17 (1641)

<sup>254</sup> Tallemant de Reaux en *Historiettes*, II, 212, cuenta que la marquesa de Rambouillet aprende el español que ya sabía su marido. Pérez tiene una influencia enorme en la corte francesa después de la publicación de sus obra en 1598. Il a aidé Henri IV à apprendre espagnol. La influencia epistolar de Pérez es clara sobre la preciosas, LANSON (1896), « Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660) », p.50.

<sup>255</sup> ARELLANO, p.461.

<sup>256</sup> *Le Mercure Français*, II, año 1611, feuille 291-292. *Mémoires de Richelieu*, VII, 1837, p.47 ; Sobre *Le Mercure Français*, CLAIR (1985) « 'information au quotidien. Discours politique et vision du monde dans le *Mercure Français* et quelques autres gazettes », p.301-333 ; CHARTIER (1982), "Pamphlets et gazettes", p.411.

<sup>257</sup> Esa marrana infectando mi linaje (ce marrane infectant ma couche), 1615. *LA RENCONTRE de Henry le Grand au Roy touchant le voyage d'Espagne*, s.l. 1615, 8º, p.6.

García se encuentran Elías de Montalto<sup>258</sup>, médico portugués de la reina María de Médicis, o el perfumista Mendes, personajes de acceso fácil a la corte y mezclados en todas las intrigas cortesanas de la época. Su función de correos privados les convierte en imprescindibles a la hora de comprender como funcionaba la red de comunicaciones del grupo formado por la regente y su favorita, Eleonora Galigai, mujer de Concini y condenada a muerte en 1617, en una parodia de juicio donde, paradójicamente, encontramos como testigo al doctor García<sup>259</sup>. Dentro de estos exilados religiosos, se encuentran los moriscos, que atraviesan el país entre 1610 y 1614, con un tratamiento desigual y múltiples agravios. Uno de ellos, abogado en París de su causa, Lopes, ascendería de tal forma en la sociedad francesa que moriría como consejero de estado nombrado por Richelieu, en 1649. Lopes fue un claro enemigo del doctor García al que, según este, intentó asesinar con una cuadrilla de matones moriscos<sup>260</sup>. ¡En París!

- c) Un tercer grupo estaría formado por los preceptores de español como el propio Marcos Fernández, que nos descubrió la existencia del doctor García, y que asegura haber tenido mil novecientos alumnos entre las familias nobles. Dentro de este grupo un personaje importante, sobre el que Morel-Fatio nos ha dejado un precioso estudio, es Ambrosio de Salazar. Estos preceptores, unidos a los clérigos predicadores de la reforma católica y al personal de la embajada española, eran los animadores de un lobby españolista que progresivamente triunfará sobre el italianismo de finales de siglo. La lengua de la península se impone y en 1627, se sabe que el propio rey Luis XIII tomó clases de castellano, y Luis XIV, para horror de su padre, aprendió esta lengua en primer lugar, lo que indica que no sólo era su madre la que lo sabía sino todas las damas de la corte.

---

<sup>258</sup> Sobre el enfrentamiento entre el doctor García y Elias de Montalto, BEDOS-REZAK (1985), « Tolérance et raison d'État : le problème juif » en MÉCHOULAN, Henry (éd.), *L'Etat Baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII siècle*, p.257.

<sup>259</sup> Sobre la participación de García en las intrigas contra el mariscal Concini (apoyado por Retz, Ventadour y Joinville), BEDOS-REZAK (1985), « Tolérance et raison d'État : le problème juif », p.259.

<sup>260</sup> Sobre las disputas con el grupo de *marranos* y moriscos en París, sobre todo con el futuro consejero real López en el juicio contra Eleonora Galigai, ver BEDOS-REZAK (1985), « Tolérance et raison d'État : le problème juif », p.260.

¿A que grupo de españoles en París pertenecía el doctor García? Puede ser que a uno de ellos o a los tres.

En primer lugar, las influencias pro Antonio Pérez son claras en su libro. Las citas de la tradición judía se encuentran también en determinados apartados muy influidos por textos bíblicos de los patriarcas, pero pudieron ser enseñanzas de Montalto, conocido por su “proselitismo rabínico” como afirmó García en el juicio contra Eleonora Galigai. Sus peleas con Montalto le valieron la primera prisión de Fort Levesque, las que tuvo con Lopes, un intento de asesinato. García se enfrenta a dos personajes, extranjeros en la corte pero con una enorme influencia en ella. Montalto, que moriría en 1615, sería la única persona de Francia a la que se permitiría, por orden real, ser enterrado como judío.

“Vos me habéis llamado de Italia con mano liberal para encomendarme una importante labor, la dirección de vuestra salud y de vuestra vida, la conservación y prolongación de la cual como muy necesaria es apasionadamente deseada no sólo por la valerosa Francia sino por toda Europa. También lo es vuestro espíritu vital que une tantos reinos como los miembros de un solo cuerpo por el lazo de la paz. He aquí como vos habéis cargado el cielo sobre mis espaldas, como un segundo Atlas” (LETTRE à la Reine d’Elias de Montalto, p.11)

Asimismo, su libro bilingüe, publicado en español y francés como un manual para utilizar en la enseñanza, lo acerca al grupo de preceptores de español, y su encargo de realizarlo defendiendo el doble casamiento, a la embajada española, famosa por sus generosos subsidios a plumas estipendiadas. La dedicatoria, por último, es un intento de ganarse el favor del mariscal d’Ancre, Concino Concini, favorito de la regente, que será asesinado en una conspiración organizada por el propio monarca su hijo.

Para más complicación, los filólogos señalan la existencia de dos textos diferentes en el tratado:

1. El texto de la Antipatía como tratado teórico médico de la oposición natural entre los dos pueblos.
2. Un libelo a favor de los casamientos franco-españoles de 1615, que entra de lleno en la polémica sobre los mismo.

El periodo de la regencia de María de Médicis es la gran época panfletaria<sup>261</sup> antes de la eclosión de la Fronda. Es muy probable que, sobre un texto polémico primitivo y centrado en las ideas de los estados generales de 1614, el editor o traductor desconocido del libro del doctor García, insertara un texto panfletario conocido como *L'Espagnol Français*. Este opúsculo había salido en respuesta de la corte a otros panfletos contra las bodas reales, *la Cassandre Française*<sup>262</sup>, *Le Diogène Français*, *Le Pacifique pour la défense du Parlement* y *le Caton français*.

Bareau ha señalado que García podría ser el autor de *L'Espagnol Français*, pero una hipótesis más arriesgada podría darnos al propio traductor como autor, ya que el texto de García sin el añadido del panfleto es muy coherente, excepto que es contrario a las bodas claramente y favorable a la teoría de una antipatía mortal entre los españoles y los franceses provocada por la diferencia climática y el ansía de poder de ambos pueblos:

"A quienes daremos el Símbolo del Sol, a quien la Luna sin granjear odio", Proemio español a la edición de Gante, 1645, del Libro del doctor García.

En segundo lugar, la trayectoria de su mismo autor es la prueba de su fracaso. El doctor García fue considerado por los estudiosos del XIX como un seudónimo, hecho que llevó a identificaciones aventuradas como la de José María Eguren (1877), arriesgadas como la de Ludwig Pfandl (1913) que no se alejó mucho de la realidad al calificarlo de "sacerdote tomista", o la defendida por José María Sbarbi

---

<sup>261</sup> ALMEZAS (1930), "Les Pamphlets sous la régence de Marie de Médicis", pp. 155-158.

<sup>262</sup> Casandra, hija de Príamo rey de Troya, es un personaje de la dinastía real capeta (ya que ésta se considera descendiente de los troyanos). *Héctor*, la tragedia de Montchrestien, dedicada a Henry de Bourbon, príncipe Condé, compara al posible heredero del trono con Héctor. En *Cassandre*, panfleto u obra teatral, vuelve el tema del Héctor de 1604. La realeza está en peligro, el pueblo que olvida los beneficios que han aportado sus héroes adormecido o engañado por una posible paz. El héroe está solo, en el abandono que la patria hace de su decisión trágica.

(1905) que atribuía sus obras nada menos que a Cervantes. Finalmente, López Barrera (1925), gracias al texto de Marcos Fernández en *Olla podrida a la española*, unos de los múltiples profesores de lengua española que llegó a París en 1630, lo situó claramente como un personaje real y marginal, un español de origen aragonés nacido en la década de 1580 (Marcos Fernández lo acusa de homosexual, ex presidiario, plumífero, intrigante, charlatán, borracho, ateo y sensacionalista).

“Parte terrible odio la envidia nada virtuosa, como es entre los galos o gallos y españoles, que dicen muchos bergantes, gallinas capadas, que no dan huevos si no negros para ellos, que, entre las dos naciones se halla un odio terrible pruébanlo por la Antipatía del doctor Garcías, a él conocí en Paris médico sin grado, filósofo entre seglares, predicador de lo que él quiso, y botón con cola en ojal prohibido, abotonador general y albéitar de agrazones, bodegonero de asaduras por que el relleno de la bolsa no admitía mas y vecino de la Bastilla, picador del potro por orden de la reina María; me decía muchas veces, que él sabía bien a donde había de ir después de su muerte, yo le respondía, que por aquella vez no quería acompañarle, que a la vuelta nos veríamos; era elocuente en las lenguas goloso y bebedor mas de bruces, bombeaba propagando; este tal fue el que escribió el dicho libro, creyendo que los dichos del vulgacho dan fe a la gente de virtud y valor”

Se trata pues de un verdadero personaje de novela: intrigante, mentiroso, tramposo, mal pagador (Bareau ha seguido sus peripecias como inquilino expulsado de todos los barrios de París), golfo y bebedor, ligado al entorno de brujos y brujería de Leonora Galigai, testigo en el juicio contra ella. Jean-Marc Pelorson (1969) ha reconstituido el ambiente de la colonia hispano-portuguesa de Paris, a la que pertenecía, y seguido sus problemas durante el juicio de Leonora Galigai. Más filósofo que médico, sus alusiones a la cábala, al Antiguo Testamento y a la sabiduría rabínica (eliminadas en la traducción francesa) indican, para Pelorson, un posible "marrano" de origen hispánico. Sus relaciones con el comisario de moriscos Lopes, y su aparición en los años que siguen a la expulsión de 1609, lo unen a los emigrados moriscos aragoneses. Su acendrado tomismo, de un radicalismo aristotélico, así

como el disfraz de clérigo con que aparece en una de sus facetas de arrendatario, podrían indicar ciertos estudios teológicos.

En el capítulo IV y en el V ("De la nobleza del hombre") de su tratado, el doctor García defiende la superioridad del hombre sobre la naturaleza angélica. La aparente digresión teológica comienza en el capítulo IV, donde el hombre se enfrenta con el primer ángel (el demonio como clara transposición del primer príncipe de la sangre Condé) y, revela la caída de este último tentado por el poder. El capítulo V, de carácter más general, es un ataque contra la desigualdad que debía sonar 'angélicamente' al grupo cortesano que lo escuchaba. Al mismo tiempo es una defensa del libre albedrío contra la determinación. Una triple polémica se perfila en esta digresiones de García:

1. Por una parte, y en línea con temas caros al Parlamento de Paris, y a las proposiciones del tercer estado, restaura la idea expuesta en los Estados Generales de 1614 de la igualdad de los hijos de Adán y la inutilidad de los diferentes ordenes estamentales que había provocado la ira de la nobleza y el clero.
2. Por otro lado, y entrando en polémicas religiosas, García ataca al protestantismo francés, de tipo calvinista, y defensor de las ideas de predestinación del hombre.
3. La tercera posición es estratégica y enfrenta al favorito de la regente, Concini, con el primer príncipe de la sangre en la guerra civil de 1615. Detrás de la apología del Mariscal d'Ancre, García defiende la posibilidad de creación de un "hombre nuevo" que puede ser elevado por encima del primer ángel (Condé), ya que la nobleza de nacimiento es inferior a la nobleza de corazón, los méritos ganados son superiores a los méritos heredados<sup>263</sup>.

La dedicatoria nos explica los tres temas sucesivos y conflictivos. Dedicada la obra a Anne Le Camus, barona de Louvois, hija y esposa de parlamentarios, es su ambiente de nobleza de toga el receptor e impulsor de estos comentarios. Un

---

<sup>263</sup> Todo ello revela una oposición interna con el panfleto del Español-francés insertado en su propio texto y claramente aristocratizante.

ambiente de parlamentarios afines a la política real de la regente y aliados momentáneamente con Concini, que apoyaban coyunturalmente y no sin aprensiones, la paz con España, así como la detención del príncipe de Condé que se produciría en 1616 a la vuelta de la corte de Burdeos.

Estos parlamentarios serían la base posterior de los apoyos del cardenal de Richelieu que, precisamente, entraba en el consejo real tras la detención del príncipe y con el apoyo de Concini, del embajador español y de la propia reina Ana de Austria, que veía en el cardenal simplemente a un peón de su suegra, la regente María de Médicis.

Este grupo parlamentario era favorable a la aristocracia *de la robe*, que compraba sus cargos y que había luchado por conservar la *Paulette*, una legalización de este comercio. Pero ¿no decía el propio García en defensa de la aristocracia del dinero?:

“Es la pobreza muy parienta de la infamia, porque en viéndose el hombre con ella, no habrá engaño o trampa que no haga, ni traición que no intente, siendo sus ordinarias compañeras la deshonra, crueldad, ignorancia, desprecio, falsedad, infidelidad y traición; las cuales y otras semejantes acometerá un hombre pobre. «Qué diferencia hay de un hombre pobre a un árbol seco, a un arco sin cuerda, a un navío sin jarcias, a un carro sin ruedas, a una ave sin alas y a un cuerpo sin alma? ninguna por cierto pues queda tan imposibilitado para hacer algo que valga”.

El libro de la obra original jugaba con una metáfora común en estos casamientos y que había sido utilizada por Lope de Vega en una obra realizada para las fiestas de los casamientos: una salida imposible a la nueva cosmología copernicana que se está imponiendo (con sus consecuencias para el poder que sólo puede ser uno y central), que los dos protagonistas de *Ramilletes de Madrid o las dos luminarias de la tierra* intentan explicarse mediante la inclusión de dos astros en el firmamento.

“Vamos a ver las entregas / de las estrellas trocadas / sobre las aguas del río / último confín de España... Vivan Ana e Isabel / las dos estrellas trocadas ”,

LOPE DE VEGA, *Las dos estrellas o lo Ramilletes de Madrid*.

La imposibilidad de un matrimonio igual la preveyó Lope en sus versos

“Por un enigma tan alta / triunfos España apercibe; pues dando lo que recibe / le queda lo que le falta” (Uno de los espectadores comenta que el tercer verso es imposible) “Yo lo tengo por posible / a un ingenio razonable”.

LOPE DE VEGA, *Las dos estrellas o lo Ramilletes de Madrid*.

La base de esta conjunción estaba en el nacimiento de los dos – infanta y rey francés – el mismo año, que ya había provocado efectos en los almanaques astrológicos. Se trata, pues, de un libro que parte y justifica la explicación oficial y por encargo, como la obra de Lope de Vega.

El doctor García inserta esta alusión en otra moda del momento, que revela la eclosión final antes de la unión astrología-astronomía que se realizará a mediados de siglo<sup>264</sup>. La teoría medieval de las conjunciones astrales le permite partir de una oposición<sup>265</sup> y llegar a una conjunción. En esa estrategia articula el contenido del libro.

(Hablando de un encuentro con franceses) “A las primeras vistas nos conocimos los humores, como si nos hubiéramos criado juntos; y al fin, por conformidad de estrellas o concordancia de inclinaciones, hicimos liga y monipodio...”, Estebanillo González, Rivadeneyra, XXXIII, 303-b.

En tercer lugar, el doctor García utiliza la moda picaresca<sup>266</sup> (sabe que el público francés la lee con agrado en castellano) para humanizar su teoría, llevando al

---

<sup>264</sup> La integración de la astrología en la propaganda real, MINOIS (1996), « L'astrologie, une nécessité socio-culturelle au XVIIe siècle » en *Histoire de l'avenir des prophètes à la prospective*, p.358.

<sup>265</sup> “La oposición que siempre tiene la gente española y la francesa”, VIBANCO, Historia de Felipe III, CODOIN, p.380.

<sup>266</sup> GEREMEK (1991), “El pícaro y el rechazo a la integración social” en *La estirpe de Caín*, p.235-294.

microcosmos lo que se manifiesta de manera grandiosa en el macrocosmos, a través de dos géneros que los explicitan (tratado teórico para el macrocosmos, género picaresco para el microcosmos que refleja este drama cósmico en forma de tragicomedia<sup>267</sup>).

Para lograr ese efecto de lo cotidiano, clasifica una serie de datos (de nuevo se sitúa en una moda de orden y coleccionismo propio de la época, que prepara la clasificación científica) y los ordena, como parte de una teoría médica y espacial de los humores<sup>268</sup> (que domina la terapéutica del siglo contra la ciencia experimental anterior) en dos ciencias: medico-antropológica y geográfica (esta teoría médica de los climas llegaría a Montesquieu y desestimada en la medicina, continuaría desgraciadamente en la teoría política).

“Se sabe que el hombre está compuesto de cuatro elementos, de los que descienden sus cuatro humores y potencias naturales, a saber del Fuego, del cual sale la cólera, con la atracción y elevación, del Aire que produce la sangre con la expulsión y animación, del Agua que engendra la flema con la purgación y mundificación, y de la Tierra que produce la melancolía, con la depresión y retención en la obra de su naturaleza. Y que del exceso o del vicio de estas cuatro sustancias y de sus facultades nace la discrasia y el desorden de las acciones” (luego el autor atribuye a la iglesia el fuego, a la nobleza el aire, a la justicia el agua y al pueblo la tierra, precisamente el carácter que reserva a los españoles), *Au Roy. Discours politique*<sup>269</sup>.

Ya en 1604, Bartolome Joly había llegado al extremo, al hablar del humor seco de los españoles con unas definiciones médicas biológico-racistas<sup>270</sup>. Aquí es donde el doctor García se separa del encargo y crea una obra personal (lo que será causa de su éxito, de la multiplicidad de ediciones y del cambio de título

---

<sup>267</sup> « La cohabitation dans le même texte de deux registres, l'un savant, reposant sur les références érudites, et l'autre écho de rumeurs, de légendes, de stéréotypes, appartenant à un autre mode de circulation, est un trait qui se retrouve dans beaucoup de mazarinades », JOUHAUD (1985), *Mazarinades: la Fronde des mots*, p.57.

<sup>268</sup> Sobre la doctrina de los cuatro humores, KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p.29-39.

<sup>269</sup> cit. DUCCINI (1985), « Discours et réalité sociale : le révélateur des pamphlets », p.371-372.

<sup>270</sup> GARCIA CÁRCEL, (1992), p.115, DIEZ BORQUE, p.57-89.

demostrando que el apartado 5 del capítulo anterior: apropiación por parte del lector y nuevos productos de formato diferente al comandado).

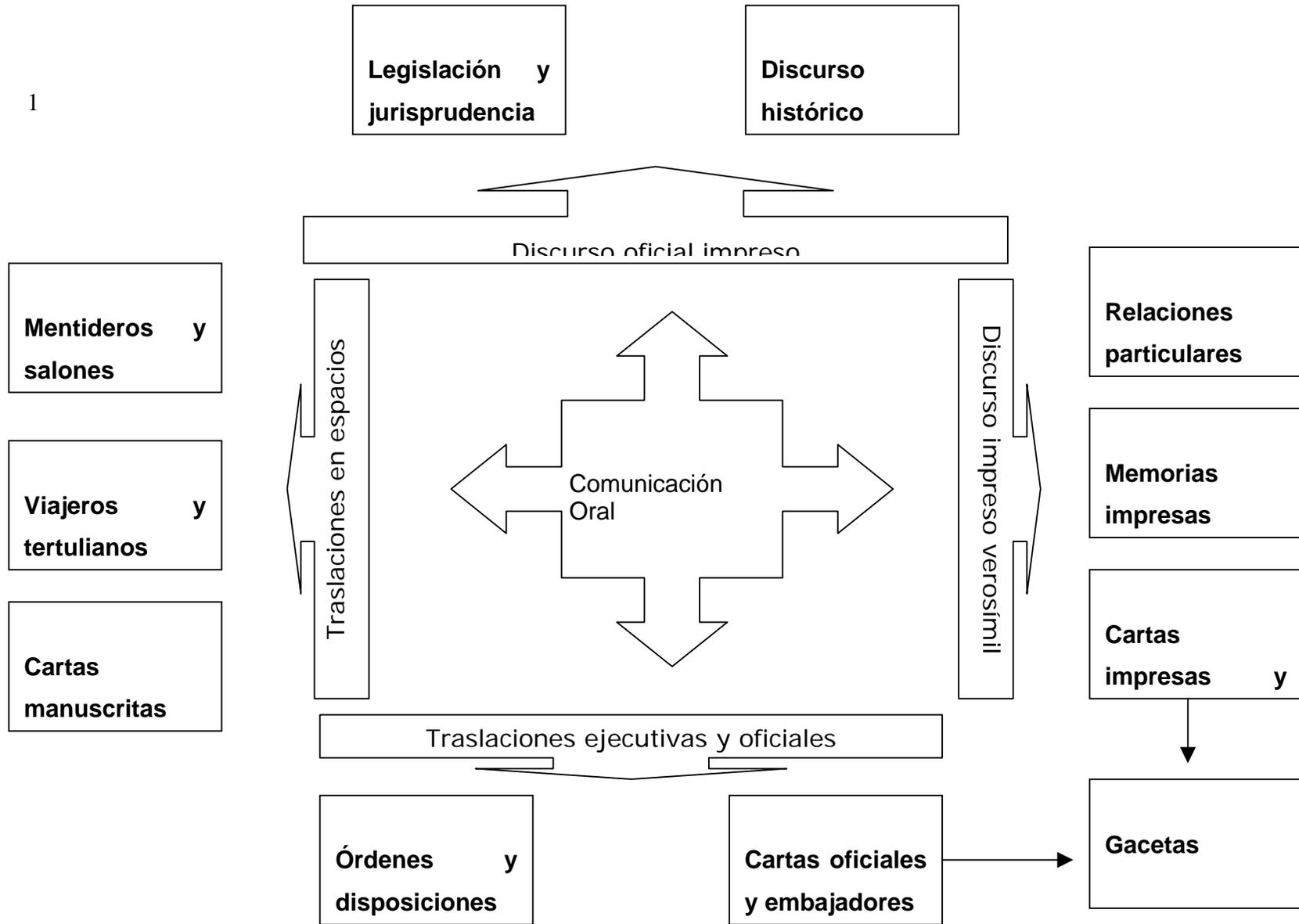
Las palabras no significan lo mismo que en un texto cortesano: la individualidad, el animismo de la picaresca se imponen al organicismo. El doctor García se alza con un nuevo género: el costumbrismo nacional de incalculables y terribles consecuencias.

El doctor García trabaja para la embajada española en París (Pelorson, Bateau..) en sectores cercanos a las redes de información de Eleonora Galigai, hermana de leche de la regente, y Elias de Montalto, el médico judío de origen español que es el médico personal de María de Médicis. Lo mismo espía que redacta textos por encargo, lo mismo da clases de español o lleva recados entre sus diferentes amos. Las diferentes redes en que se mueve y las diferentes estrategias que practica el doctor García muestran que el sistema de patronazgo es múltiple. El nuevo hombre de los espacios de comunicación tiene varios señores (la picaresca le marca su comportamiento y sus nociones de fidelidad), aunque se encuentre en la nómina de uno. El encargo puede ser directo (intereses concretos del comanditario) o indirecto (intereses del comanditario inserto en una red de intereses dentro de la corte).

Detrás del encargo, el productor trabaja por sí mismo, reflexiona y crea por encima de amos, comandas, imposiciones de la república de las letras o los parnasos locales: en definitiva, es su obra. El doctor García no será recordado por ser servidor de Concini o de la embajada española, sino por su original creación, el libro de la Antipatía. La originalidad se convierte en necesaria para el éxito y en una defensa del autor frente a la comanda. Es su gloria personal, un espacio propio y relativamente autónomo de comunicación con el lector.

Finalmente, se encuentra la apropiación que el lector y nuevos productores de la opinión hacen de la obra en concreto. Esta apropiación puede dar lugar a interpretaciones completamente diferentes a la de la comanda, a las propias intenciones del autor, o producir una cadena de reacciones tan increíblemente contradictorias como en el caso de la Antipatía.

1



## Estrategia de los libelistas

<b>Propósito general que plantea el libelo</b>	<b>Auto presentación del autor</b>	<b>Metáforas utilizadas</b>	<b>Conceptos utilizados sobre los que realizan cambios semánticos</b>	<b>Estructuras argumentales</b>
Rebatir otro panfleto	Anónimo súbdito del rey	Mitología clásica	Conceptos políticos: - Rey - Monarquía - Majestad - Estado - Soberanía	Tratamiento de tesis con acumulación de citas
Imponer una nueva idea	Una profesión de reconocida lealtad (soldado)	Historia religiosa Imágenes bíblicas Nuevo Testamento	Conceptos morales: - Virtud - Nobleza - Valor - Honestidad - Femenino -	Tratamiento periodístico de actualidad con índices de verosimilitud
	Elección de una figura o personaje ficticio (pasquín, la estatua de Enrique IV)	Historia de Francia o de España	Conceptos sociales: - Pueblo - Público - Vulgo - Nobleza - Clero - Burguesía	Tratamiento novelesco con expresiones de figuras populares (antecedente del costumbrismo)
	Elección de un personaje real pero ridículo (los bufones de la corte como Maese Guillaume, Mathurin, Guerin,	Conocimientos de derecho		Tratado estilo oratoria con frases de clásicos antiguos
	Sustituir a un personaje real (el rey de España, el de Inglaterra, el príncipe Condé, hasta el propio Lope de Vega... En España, Quevedo o el conde de Villamediana)	Conocimientos científicos: - Médicos - Astronómicos - Geográficos		Justificación personal adoptando la forma de un cahier de doléances (ruegos desde la posición de
		Figuras literarias: - Poéticas - Héroe de novela		



#### 9.4 Libros de polémica y actualidad en Francia y España<sup>271</sup>

Es raro encontrar un libro de polémica tan extenso como el tratado del doctor García. La mayor parte de esta literatura consiste en opúsculos de pocas páginas y peor papel destinados a un consumo rápido y efímero<sup>272</sup>. Esta literatura, que podríamos titular de 'popular', por el precio aunque no por el tipo de consumidores, está basada en la noticia, pero sin carácter periódico, su publicación es *ocasional* como su nombre francés indica, se aprovecha de un momento y un acontecimiento que puede atraer compradores entre el público interesado. Los libelos son el paso de la producción de la imprenta a una producción no basada ya exclusivamente en los libros de gran formato sino en el opúsculo, el ocasional, la imagen volante y, posteriormente, en el periódico<sup>273</sup>.

La diferencia técnica entre los ocasionales publicados en Francia y España<sup>274</sup> es técnica: los pliegos de cordel españoles son tamaño folio, adaptados para ser colgados y leídos en voz alta (acción por la que se pagaba un precio o se daba una propina al ciego lector), mientras los libelos franceses son libritos de mano, en octavo, de mucho más fácil manejo y aptos para ser rápidamente guardados en el bolsillo (hecho que daba una gran ventaja para la huida de los gacetilleros ya que su venta estaba generalmente prohibida o, al menos, no era exactamente legal).

“En las bibliografías se reagrupa bajo el término de panfletos a toda suerte de escritos de naturaleza y de carácter diferente que no tienen en común más que el ser cortos, siguiendo en esto la definición del siglo XVII. En relación con el tamaño el panfleto es un impreso de pequeño formato, casi siempre en octavo cuyo número de páginas

---

<sup>271</sup> HAYDEN (1986), “The uses of political pamphlets: the example of 1614-1615 in France”, p.143-165.

<sup>272</sup> Sobre los ocasionales, « Los canards » en CHARTIER (1993), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, p.112-114. con la diferencia entre los pliegos españoles y los folletos franceses de formato más reducido y no aptos para ser colgados.

<sup>273</sup> CHARTIER, MARTIN (1989), « Le premier XVII siècle » en *Histoire de l'édition Française, II, Le livre conquérant*, p.456. Al lado de las gazettes, Pierre Rétat señala como medios de información conectados entre sí « les nouvelles à la main, les lardons, pamphlets et occasionnels, l'almanach, les cartes et plans, et la presse politique dont la périodicité est plus lente que celle de la gazette... l'annonce en chaire et le Te Deum, la gravure, la caricature, les médailles... », RÉTAT (2001), *Le système d'information en « Bilan et perspectives des recherches sur les gazettes »*, en *L'information à l'époque moderne*, p.16.

<sup>274</sup> La comparación entre los pliegos españoles y los *occasionnels* franceses en CHARTIER; CAVALLO (1997); *Histoire de la lecture dans le Monde Occidental*, Seuil, París, p.279-314. (trad.esp. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 1997, p.428-434).

varia de 3 o 4 a 36, raramente más. Se sabe que, por libro, una tirada de 1000 ejemplares era ya muy considerable<sup>275</sup>.

María Teresa Pérez Picazo<sup>276</sup> distinguía cinco tipos de material en la publicística española con diferentes formatos: 1. El largo alegato en prosa ; 2. La pieza popular en prosa o en verso; 3. La gacetilla de objeto informativo; 4. El libelo y 5. El folleto de breve extensión y acentuado carácter polémico.

Las dificultades son enormes a la hora de analizar esta literatura previa a la aparición de una prensa periódica basada en la noticia<sup>277</sup>, en fuerte competencia con otras redes de comunicación como el mundo oral (conversaciones, rumores y sermones<sup>278</sup>) o el del manuscrito<sup>279</sup> (correspondencia, copias a mano, carteles pintados en las paredes<sup>280</sup>) que extienden mucho más allá de lo que conocemos el efecto de estos escritos<sup>281</sup>. Mal conservada y peor estudiada hasta hace pocos años, ha sufrido dos tipos de clasificación que dificultan su análisis como un todo coherente:

- a) La marginación como literatura 'popular' (por su pretendido público) o 'vulgar' (por su temática), opuesta a la literatura culta.
- b) Las clasificaciones internas, separando los libros de polémica política (cuyo estudio y selección se atribuyen los historiadores) del resto de géneros, que serían productos de literatura menor, sociología e incluso etnología.

Ni el público parece haber sido diferente al de otros tipos de literatura (como indican las referencias de los diarios de L'Estoile, la correspondencia de Malherbe o las referencias de Lope de Vega o Quevedo), ni en la época se establecían

---

<sup>275</sup> DUCCINI (1985), « L'Etat sur la place publique : pamphlets et libelles dans la première moitié du XVIIe siècle », p.291.

<sup>276</sup> PÉREZ PICAZO (1966), *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, I, p.24.

<sup>277</sup> LAZARFELD, MERTON, (1948), « Mass communication, Popular Taste & Organized social Action », en BRYSON, Lyman ed., *The communication of Ideas*.

<sup>278</sup> Sobre los predicadores y la advertencia sobre sus sermones, FEROS (2002), *El Duque de Lerma*, p.307. El libro del confesor Juan de Santa María, *Republica y Policía christiana*, de 1615, se convierte en un best seller contra Lerma por su crítica de los privados contra los publicistas favorables a Lerma como Maldonado, FEROS (2002), *El Duque de Lerma*, p.422-424. Juan de Santa María (*Tratado de República y Policía Christiana para Reyes y Príncipe, y para los que en el gobierno tienen sus vezes*, 1615). Los ataques contra los validos se extienden a lo largo de 1616 atacándose los monarcas débiles y los malos favoritos como en *Política de Dios* de Quevedo (1616) o el libro de Mateo López Bravo *Del rey y de la razón de gobernar* (1616).

<sup>279</sup> BOUZA (2001), *Corre Manuscrito. Una historia cultural del siglo de Oro*.

<sup>280</sup> Sobre carteles en Madrid contra la política de Lerma, FEROS (2002), *El Duque de Lerma*, p.306.

<sup>281</sup> ETTINGHAUSEN (1995), "Política y prensa 'popular' en la España del siglo XVII", p.86-91.

diferencias entre los diferentes libelos que, como muy bien señalaba H el ene Duccini, eran clasificados antes por su tamaño y precio que por su contenido. Hay que contemplar la producción de libelos y ocasionales como una alternativa del mercado editorial que compensaba la gran inversión de las obras de gran formato con productos de venta rápida y fuerte beneficio por ejemplar. Cuando la producción de libros recula, la producción de panfletos alcanza su culmen<sup>282</sup>.

“La impresión de panfletos aparece como un posible recurso contra una coyuntura desapacible que obliga a editar textos cortos y de pequeño formato, lo que evita la inmovilización de fuertes capitales y deja esperar un rápido beneficio”<sup>283</sup>

La necesidad de pagar unos salarios cada jornada lleva a las imprentas a la necesidad de alimentar la opinión pública de libelos – de factura fácil y rendimiento elevado por su precio-. Lo hechos o sucesos asombrosos, criminales, las predicciones, los almanaques... También los anuncios particulares, las hojas volantes de los gremios, las estampas piadosas y las oraciones para todo tipo de males, pequeñas historias de santos o relatos de procesiones... son una gran parte de esta producción. La política pronto ocupar  su lugar, con sus libros ilegales en su mayoría (si no es el gobierno mismo el que los encarga) pero de una rentabilidad superior al resto. Del mismo modo que los nobles se encuentran obligados al deber de revuelta para mantener sus clientelas, los impresores necesitan alimentar sus máquinas con productos, fueran a favor o en contra del poder establecido<sup>284</sup>.

La mitad de las imprentas parisienses se dedicaban entonces regularmente a la impresión de opúsculos o libritos de decenas de páginas, o de algunas páginas únicamente junto a la impresión de imágenes sueltas o carteles para pegar en la pared<sup>285</sup>. A diferencia de Espa a, donde lo oral y el manuscrito siguen siendo el

---

<sup>282</sup> « Stimulants de la production » DUCCINI (1985), « L’Etat sur la place publique : pamphlets et libelles dans la première moitié du XVIIe siècle », p.295-298.

<sup>283</sup> CHARTIER (1982), "Pamphlets et gazettes", p.407.

<sup>284</sup> DESCIMON, JOUHAUD (1996), *La France du premier XVIIe siècle 1594-1660*, p.128 « Il n’en demeure pas moins que, dans le climat économique morose qui s’installe à partir des années 1620, l’imprimé se trouve relativement préservé, grâce à cette soupape de sûreté de l’imprimé éphémère », p.128.

<sup>285</sup> MARTIN (1996), *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII- siècle (1598-1701)*, p.253.

recurso habitual de la transmisión de noticias, en Francia se editan por millares las hojas destinadas a la información<sup>286</sup>.

Los panfletos son el fruto de la producción de un reducido grupo de escritores e ilustradores dirigido a una reducida capa de la población: los letrados (es decir, los hábiles en el manejo de la lectura y capaces de comprender la estrategia discursiva de los publicistas), pertenezcan a la nobleza de oficio (robins), o sean de origen noble (en este caso añadidos por su adhesión a los valores expresados por este grupo). Este grupo va creando polémicas (culturales, sociales o políticas) que inserta en el engranaje dialógico para aumentar el consenso sobre los temas fundamentales, mientras va cambiando progresivamente toda una serie de conceptos interpretativos de la realidad<sup>287</sup>.

La imagen, sin embargo, alcanza capas más amplias de la población (comerciantes y artesanos que pueden permitirse su compra) y permite una interpretación más libre<sup>288</sup>. Sin embargo, la imagen producida por ilustradores pertenecientes al primer grupo, se ve afectada por las normas (estilo<sup>289</sup>, estrategia y diseño), marcadas por los autores de los textos que llegan hasta hacerlas incomprensibles en algunos casos (el de los arcos triunfales de las entradas o las decoraciones de las fiestas públicas), necesitando una traducción que sólo el texto puede ofrecer<sup>290</sup> (el espectador en general solo capta la 'magnificencia' como señala Strong de la construcción simbólica).

“En los siglos XVI y XVII, bajo diversas formas, que casi siempre autorizan una doble lectura, la del texto y la de la imagen, la imprenta difundió ampliamente una material tipográfico abundante destinado a ser clavado, pegado en las paredes de las casas y de las iglesias, de los cuartos y de los talleres. Está fuera de duda, por tanto, que de este modo transformó

---

<sup>286</sup> SEGUIN (1964), *L'information en France avant le périodique*, 517 canards imprimés entre 1529 et 1631, p.7.

<sup>287</sup> REYNIE, Dominique, (1998) « le règne de l'in tranquillité publique » en *Le triomphe de l'opinion publique. L'espace public français du XVI au siècle*, p.33-52.

<sup>288</sup> BLUM (1916), *L'Estampe satirique en France pendant les guerres de Religion. Essai sur les origines de la caricature politique*.

<sup>289</sup> “Toda representación se basa en convenciones previas”, GOMBRICH (1959), (1959) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, p.21

<sup>290</sup> En « Lectures d'un placard. De la mise en texte au lecteur postulé », Jouhaud afirma que « il faut avoir lu le texte pour comprendre les images. Ce qui est paradoxal dans un monde sous-alphabétisé. On s'attendrait plutôt à ce que les images aident le lecteur malhabile », JOUHAUD (1985), *Mazarinades: la Fronde des mots*, p.65.

profundamente una cultura hasta entonces privada de contacto con lo escrito”<sup>291</sup>.

Las imágenes en calendarios y estampas para pegar en las calles o vender se expanden en 1615 pagadas por la embajada española probablemente<sup>292</sup>.

Lo impreso como palabra del rey prepara el espacio del libelista que ocupa los mismos lugares en que se fija la palabra real: estos carteles (affiches) panfletarios no sólo son indicios sino marcas que aprovechan un ritual conocido para adquirir carácter de autenticidad. Su verosimilitud les viene en primer lugar de que usurpan-sustituyen-representan el mismo papel (nunca mejor dicho) que los affiches del poder que el vocero o pregonero real deja pegados en los lugares donde diariamente pregona las decisiones reales<sup>293</sup>.

Del mismo modo, se trata de un doble juego, que los panfletistas asumen-representan en el ritual del poder monárquico: la monarquía para defenderse debe recurrir al circuito de lo impreso en que queda presa<sup>294</sup>.

Aunque en el doctor García contemplamos un esquema más completo, las etapas se mantienen: encargo que se adapta a un proyecto inicial oficial, conectado con reflexiones y circunstancias del momento (este encargo es el que da el tono arcaico a los títulos, que contrasta a veces con textos innovadores).

- a) Se adecuan al encargo (o provocan el encargo ofreciendo el producto)
- b) Se adecuan a un género elegido para vehicular el mensaje (cuentan con el espacio público donde se critica este género y los especialistas con los que competir).
- c) Articulan la estrategia en razón de convenciones propias de la época, lo que les hace trabajar en un espacio conocido por el lector posible (1ª economía de sentido).

---

<sup>291</sup> « Los carteles » en CHARTIER (1993) *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, p.112.

<sup>292</sup> DUCCINI (2000), « Propagande et contestation en France au XVII siècle », p.157. Sobre la imagen de las cuatro partes del mundo celebrando el doble casamiento con texto en francés y español.

<sup>293</sup> FOGEL (1989) *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI au XVIII siècle*, p.25.

<sup>294</sup> FOGEL (1989), *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI au XVIII siècle*, p.58.

- d) Estructuran argumentos (o los defienden) con metáforas (2ª economía de sentido) que son conocidos como tópicos (topos): bíblicos, históricos, y literarios del espacio mental común (ver corpus Romojaro)<sup>295</sup>.
- e) La opinión (los lugares comunes del momento) se intenta transformar en sentido común (los lugares comunes fundados en la naturaleza y la experiencia) mediante el orador, que intenta criticar la primera para transformarla en la segunda (la opinión, voluble y vulgar se transforma en ciencia de la experiencia). El buen público es el que capta esta traslación<sup>296</sup>.
- f) Se basan en textos anteriores, o en una red de textos que se preguntan y se responden (alimentación de grupo) a través de la sátira<sup>297</sup> y el desprestigio del contrario muchas veces. Los libelos se apoyan y se responden, *Cassandra* que es un panfleto del parlamento, es apoyado por *Le pacifique*, contra el *Español Francés*<sup>298</sup>, que es una respuesta claramente nobiliaria.
- g) Se insertan en corrientes de pensamiento en conflicto sobre tres tipos de temas: astrológico astronómico de la teoría copernicana, el tema médico de los humores, y el nacional de los climas (al principio unido a los humores) al servicio de una teoría imperialista (centralidad).
- h) Avanzan lentamente y de modo progresivo, en la clasificación de los datos, estructura de los capítulos, economía de los títulos (cada vez más marcada por la república de las letras y la aculturación de los impresores).

---

<sup>295</sup> “Aunque, Baker, admite que las personas juegan con *fields of discourse* diferentes y que los mezclan de forma imprevisible, considera que los hombres están profundamente *constrained*, vinculados por el lenguaje. En el transcurso de la revolución se puede constatar este hecho ‘cuando los diversos agentes que se suceden en la disputa por fijar el significado público quedan expulsados por el poder de ese mismo lenguaje que nadie es capaz de controlar’. También por esta razón el análisis lingüístico permite alcanzar un nivel de conocimiento diferente en el que hay significados que un solo agente no puede conocer de forma individual”, BENIGNO, p.221; BAKER, *Inventing The French Revolution. Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1990, p.5-6.

<sup>296</sup> « Préface » en FUMAROLI (1980), *L'Age de l'éloquence*, p.III. Les modes de production de l'opinion, BOURDIEU (1979), *La distinction*, p.490

<sup>297</sup> ELLIOT, Robert C., *The Power of Satire*, Princeton, Nueva York, 1960.

<sup>298</sup> « Tu as raison Cassandre sur l'Espagnol », *LE PACIFIQUE pour la defence du parlement*, p.1 ; « Je vois bien encore Cassandre que nous sommes au déclin de notre bonheur. Et ce pour faire la guerre à ce beau parlement », *LE PACIFIQUE pour la defence du parlement*, p.13

- i) La estrategia personal que intenta adecuarse a estas construcciones desarrollando un producto personal con el que imponerse en los diferentes ámbitos de poder (frente a los comanditarios, entre los especialistas). El avance de los géneros permite realizar productos sin encargo en búsqueda de la demanda y el cliente comprador de obras hechas (pintura naturalista y bodegones). Es la aparición del mercado cultural.

#### 9.4.2 ¿De qué hablan cuando escriben los libelistas?

En este sentido debemos referirnos a los mitemas de la construcción de la opinión pública – los lugares comunes que ahorran sentido al ser comprendidos inmediatamente por todo el público (es decir, el lector que espera el panfletista, la ‘opinión’ a la que desea convencer o seducir). Se podrían clasificar y catalogar por tipologías las pequeña monadas que surgen recurrentemente y aluden a una cultura compartida por publicistas y público.

La base es la educación compartida con pequeñas diferencias entre letrados y nobles de nacimiento - cada vez más cercana excepto en lo que respecta a las artes militares -

Este conjunto comparte ciertos conocimientos con el grupo de comerciantes y pequeños propietarios.

- 1) Cuentos infantiles
- 2) Historia bíblica y religiosa cristiana
- 3) Historia y mitología clásicas
- 4) Historia nacional francesa y española
- 5) Personajes y aventuras de ficción
- 6) Hechos actuales

- 1) Cuentos infantiles

La mayoría no reflejados en la llamada literatura culta. El trasvase de personajes y situaciones se realiza progresivamente desde las hagiografías de santos, los libros de caballerías y las leyendas de los romances. Lope de Vega introduce elementos de leyendas y cuentos llamados populares en su comedias – y hay que tener en cuenta que cuenta con un público interclasista propio del corral de comedias -. La marquesa de los abruzzos o el cuento de la esposa desgraciada es la base de la última comedia – *El ejemplo de casados* -, que verá la infanta Ana de Austria antes de partir hacia Francia y que será la base del primer cuento de Perrault (griselidis).

## 2) Historia bíblica y religiosa cristiana

Las guerras religiosas del siglo XVI provocan un descenso de la citade historias de la virgen, milagros y anécdotas del santoral. Se abandona el enorme material de la leyenda dorada de Jacopo de la Voragine.

## 3) Historia y mitología clásicas

Es la enseñanza normal en las escuelas y la impartida por los preceptores tanto para la enseñanza del latín como para los ejercicios de redacción o dictado.

## 4) Historia nacional francesa y española

Se va introduciendo desde mediados del siglo XVI y se impondrá durante el siglo XVII sobre la mitología y la historia clásica – ver la polémica de antiguos y modernos en que participará activamente Perrault -, pasando a una visión de la comunicación estatal y anti europea.

## 5) Personajes y aventuras de ficción

Se encuentran

- Novelas de caballerías
- Pastorales
- Novela de estilo bizantino

- Nueva novela

- Nuevos géneros importados de España como la novela morisca o la picaresca.

- Personajes del teatro

La influencia española con la novela morisca y picaresca será fundamental tanto en la construcción de la imagen de España en Francia como en el tratamiento de personajes inventados o reales (los cómicos, locos y enanos de palacio como la enana Mathurin o Maese Guillaume<sup>299</sup>).

6) Hechos actuales

La noticia y el cultivo de la novedad irán acompañando la aparición de ocasionales (libritos sobre hechos concretos), Relaciones (narraciones de sucesos varios y de acciones del poder real), y posteriormente la aparición de Avisos y periódicos (las gacetas).

a) Se dirigen siempre y recogen sus metáforas y figuras literarias del fondo común de conocimientos que afecta a los letrados y que ha sido aprendido en la escuela.

- Mitología: es uno de los recursos más utilizados y que demuestran la fuerte impronta de la educación humanista en los libelistas.
- Historia religiosa<sup>300</sup>: mucho más fuerte en España que en Francia, donde las guerras religiosas han provocado bastante silencio en temas de teología. Las vidas de santos, sus anécdotas y la vida de la virgen y sus milagros desaparecen. Las metáforas son bíblicas y por influencia de la nueva teología, evangélicas.
- Historia de Francia: un tema en aumento que dominará totalmente a finales del siglo XVII eliminando prácticamente la mitología y la historia religiosa. La historia de Francia en España se reduce a episodios puntuales como el de Roldán y Roncesvalles.

---

<sup>299</sup> 1612. *LE VOYAGE de Maistre Guillaume en l'Autre Monde, vers Henry le Grand*. 1612. *La MALADIE de Maistre Guillaume, morfondu au voyage de l'autre monde, revenant de voir Monsieur son bon ami; avec une remarque extraordinaire de monsieur son médecin, en la pratique de sa guérison*.

<sup>300</sup> Emancipación de las figuras religiosas como metáforas (preferencia por las mitológicas y las históricas), CHARTIER, Roger, "Pamphlets et gazettes", *Histoire de l'Édition Française, Tome I*, en co-direction avec Henri-Jean Martin, Paris, PRONODIS, 1982, pp.410.

- Historia de España: igualmente en aumento dentro de la publicística española, pero con un crecimiento mucho más lento que en la francesa. La historia española, debido a la polémica es muy citada en los textos franceses.
- Imágenes bíblicas
- Nuevo testamento
- Conocimientos de derecho
- Conocimientos científicos
  - Médicos
  - Astronómicos
  - Geográficos
- Figuras literarias
  - Poesía
  - Héroes de novela

b) Pero hablan también de términos de los que apuntan una nueva definición

- Rey / Monarquía
- Estado / República
- Pueblo /Público
- Virtud /Valor
- Nobleza / Honestidad

Se pueden estructurar en

- Políticas (Rey)
- Morales (Nobleza)
- Sociales (pueblo)

La estrategia de los libelistas

- a) rebatir otro panfleto
- b) imponer una nueva idea

#### Cómo se presenta el autor

1. Anónimo súbdito del rey impulsado por su amor por la monarquía y la patria.
2. Perteneciente a una profesión leal (soldado que ha servido al rey Enrique IV en sus campañas)<sup>301</sup>
3. Una figura regional con fama de tozuda o de decir verdades simples (gascón, auverñes) propia de los chistes que circulaban en la corte (En España se utilizan en esta época los portugueses y los vizcaínos).
4. Elección de una figura o personaje (al estilo de Pasquín) imaginario de tipo carnavalesco como el curé de Coucy o Monsieur de la Pallisade.
5. Elección de una figura real pero ridícula como el astrólogo Morgard que se encontraba preso por sus predicciones o los bufones de la corte como Guillaume o la enana Mathurin a los que responde otros personajes de ficción como Guerin<sup>302</sup>.
6. Firmar en nombre de otro (puede ser el rey difunto Enrique IV o un personaje vivo como el rey de Inglaterra, el rey de España, Lope de Vega o Quevedo). En España, la mayoría de las poesías satíricas eran atribuidas a Quevedo o al conde de Villamediana.

Todas estas estrategias entre la ficción y la verosimilitud, provocan un problema de aceptación de los contenidos que vehiculan los panfletos. Lo que sí es general, en este tiempo y en ambos países, es el descrédito de esta literatura, polémica o no, generalmente anónima, de fuentes no fiables y afirmaciones radicales que hoy llamaríamos sensacionalistas<sup>303</sup>.

---

<sup>301</sup> 1612. *LA CONSOLATION du soldat français et l'assurance du craintif sur l'alliance de France et d'Espagne à eux apportée par un judicieux leur amy, pour remède au deuil et à la peur qu'ils en avoient. Avec les pourtraits desdits soldats français, du craintif et du Judicieux.* Esquematzación (arquetipos) de los tres personajes que eran utilizados en los panfletos representando a tipos de soldados.

<sup>302</sup> 1612. GUERIN, *La responce de Guerin a Maistre Guillaume; et les resjouissances des Dieux sur les heureuses alliances de France et d'Espagne.*

<sup>303</sup> RODRIGO (1989), La construcción de la noticia.

Tanto el poder monárquico como los literatos y pensadores establecidos atacan con dureza esta literatura que no controlan, que no respeta las reglas de la conveniencia ni la educación, pero que ellos utilizan estratégicamente cuando la ocasión lo requiere. “El descrédito en que cayeron las *Relaciones*, aun en su tiempo, hizo que los impresores insistiesen con frecuencia en poner de relieve la veracidad y exactitud de los autores de las mismas”<sup>304</sup>. Los panfletos intentan provocar lo que dicen, en cierto modo son proyectivos (en el sentido de un proyecto a realizar) : “evocan un futuro que favorecen y en el que instituyen la realización del mismo hecho que emiten”<sup>305</sup>

Nos encontramos en un momento histórico con una fuerte percepción de crisis de las costumbres tradicionales y de decadencia<sup>306</sup> que se refleja en múltiples obras críticas y que provocaron una larga secuela literaria que llega hasta la posguerra española<sup>307</sup>. ¿Son obra de sectores amenazados por el cambio social<sup>308</sup>, o muestra de la vanguardia que desea instaurar cambios en la sociedad estamental? Elegir entre una u otra opción es absolutamente contradictorio pero, probablemente, sean las dos cosas al mismo tiempo. La temática general de los libelos polémicos insiste en la reforma de las costumbres pero desde un punto de vista que podríamos considerar tradicional<sup>309</sup>, ya que habla de restaurar antes que de innovar, sanar el cuerpo enfermo para devolverle la salud perdida<sup>310</sup>, volver a

---

<sup>304</sup> PALANCO ROMERO (1926), *Relaciones del siglo XVII* (Granada), p.XII

<sup>305</sup> BAILÓN-FABRE (1989), *Semántica*, p.24-25.

<sup>306</sup> BENNASSAR (1975), "La conscience de la décadence en Espagne. L'appel au roi vers 1600-1620", p.212-224.

<sup>307</sup> PALACIO ATARD (1949), *Derrota, agotamiento, decadencia en la España del siglo XVII*.

<sup>308</sup> « L'apparition et surtout la multiplication des ouvrages qui affirment la décadence et proposent les moyens d'y remédier et qui sont l'œuvre de letrados ne coïncide-t-elle pas avec le moment où les letrados sentent leur participation réelle au pouvoir menacée ? », BENNASSAR (1975), "La conscience de la décadence en Espagne. L'appel au roi vers 1600-1620", p.214.

<sup>309</sup> ¿Son antiguos o son modernos los panfletos de las facciones parisinas o los textos de los arbitristas españoles? La disputa puede ser eterna ya que los términos “reformular” y “restaurar” se alternan, se unen, se suceden y se identifican de tal modo que no sabemos si para restaurar una edad pasada, la verdadera tradición es imposible actuar sin ‘reformular’ y si este ‘reformular’ no es innovar sino volver a los orígenes. Elliott piensa que la respuesta española es ‘volver atrás’ ELLIOT (1977), “Self-perception an Decline in Early Seventeenth Century Spain”, p.41-61 cuya traducción castellana es “introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII”, en ELLIOT, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, p.211, pero realmente es lo que dicen los arbitristas o lo que argumentan como legitimidad de su discurso reformado que sólo puede basarse en la tradición. El retorno a una sociedad rural y marcial, es general en los textos españoles y en la mayoría de los franceses. Pero cuando se aplica el programa pretendido de regeneración nacional necesario para volver a estos sencillos orígenes, no cuadra el esquema aparente medieval, corporativo, nobiliario, del comienzo. El teatro de Lope que alaba al rústico campesino y sus valores se escenifica en una ambiente bien urbano (SALOMÓN (1965), *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*).

<sup>310</sup> “La sociedad del siglo XVII, que pensaba en términos de organismos, estaba interesada en restaurar la salud, no en transformar estructuras. Estaría dispuesta (estas son las figuras que utilizan los arbitristas) a purgar, sangrar y si fuera necesario amputar para devolver al cuerpo su equilibrio armonioso... Arbitristas, satíricos y escritores de comedias podían ridiculizar o criticar los abusos y extravagancias de la conducta social de su época, pero aceptaban como algo natural los fundamentos en que descansaba”, ELLIOT (1977), “Self-perception an Decline in Early Seventeenth Century Spain”, p.41-61 cuya traducción castellana es “introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII”, en ELLIOT, J.H. (Edt.) *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, p.217-218. WALCH (2000), « Les arbitristes », *Les monarchies française et espagnole du siècle d'or au Grand Siècle*, p.41-42.

los buenos tiempos pasados de costumbres no pervertidas. Su humor es generalmente xenófobo, intransigente, clasista y misógino.

“Si hemos de permanecer arrimémonos al aforismo que dice: ‘lo que siempre se hizo, siempre se haga’; pues obedecido preserva de novedades”, Quevedo, *La hora de Todos* contra los arbitristas.

## 9.5 La polémica de los matrimonios reales: 1612-1615<sup>311</sup>

La liga católica y los protestantes desarrollarán la imprenta<sup>312</sup> en sus luchas de finales del siglo XVI. La polémica contra España seguirá al comenzar el nuevo siglo. Ya en 1604-1605 se había desarrollado un intenso debate sobre la actitud que debía tomar frente a España – Guerra o tregua -, que continuará con mayor o menor virulencia durante todo este periodo hasta 1635 con la guerra declarada<sup>313</sup>.

El nuevo gobierno de la regente María de Médicis y la interrogación sobre el cambio de alianzas, tanto interiores como exteriores, provocará un nuevo remonte de la producción editorial; entre 1614 y 1615, habrían circulado en Francia un millón y medio de panfletos, según el cálculo recogido por Roger Chartier<sup>314</sup>; En 1614-17 se imprimen más panfletos que todos los de la liga<sup>315</sup>. Es la primera vez que la opinión pública alcanza una extensión semejante (tanto en producción de impresos como en alcance geográfico al llegar a todos los lugares del reino). Los matrimonios reales de 1615 son el gran tema, después o junto a la reforma del estado que provocan los Estados Generales de 1614.

---

<sup>311</sup> DUCINI (1985), « Les fièvres pamphlétaires de 1610 à 1715 » « L'Etat sur la place publique : pamphlets et libelles dans la première moitié du XVIIe siècle », p.292.

<sup>312</sup> PALLIER (1989), « les réponses catholiques » en MARTIN, « La révolution de l'imprimé » *Histoire de l'édition Française, II, Le livre conquérant*, p.427.

<sup>313</sup> Sobre los panfletos contrarios a la alianza de España, « Une constante : la haine d'Espagne », en « La thématique impériale au XVII<sup>e</sup> siècle », HARAN (2000), *Les Lys et le Globe. Messianisme dynastique et rêve imperial en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>*, p.250-254.

<sup>314</sup> CHARTIER (1989), « Pamphlets et Gazettes : Une premier explosion : autour des Etats Généraux de 1614 », p.504 ; CHARTIER (1982), ver la conjoncture pamphlétaire en "Pamphlets et gazettes", *Histoire de l'Édition Française, I*, p.405-425.

<sup>315</sup> Sobre los panfletos de 1614-1617 (un millar aproximadamente entre la revuelta de los príncipes y el asesinato de Concini), DESCIMON, JOUHAUD, *La France du premier XVIIe siècle 1594-1661*, p.144. BOURGEOIS (1913), "Journaux et pamphlets", en *Les sources de l'histoire de France, XVIIe siècle*, 1913.

#### Debates en Francia en 1614 :

- a) Debate de fondo sobre la monarquía, la idea y la representación del estado (galicanismo contra ultramontanismo y el problema del tiranicidio, que se convierte en una de las más virulentas polémicas anti españolas contra el libro del historiador Mariana)
- b) Reforma del reino (costumbres, justicia, ejercicio del poder) sobre todo en torno de la venalidad de los oficios<sup>316</sup> (la Paulette restaurada en beneficio de la nobleza robin) contra los nuevos ricos, la clase que la corona había dejado fiscalmente exenta.
- c) Sobre los detentadores del poder (consejeros y favoritos), sobre todo en defensa de la entrada en el consejo de los príncipes y contra los barbones o Concini (que será el personaje principal de los panfletos desde 1615 a 1617 con su asesinato y el juicio de su esposa)
- d) Polémica entre el gobierno y sus opositores: el parlamento y los príncipes proponen una monarquía pactada frente a las nuevas tendencias absolutistas.
- e) Problema protestante en Francia: continuar la libertad de culto o introducir el concilio de Trento.
- f) Política extranjera: alianza católica con España y el imperio, o alianza protestante, con los príncipes alemanes, Inglaterra y los estados suizos.
- g) Comentarios sobre la vida de la corte (la vida en provincias es absolutamente ignorada en los panfletos).

“A la muerte de Enrique IV, se enfrentan dos grandes corrientes de opinión que son asimismo dos potentes grupos de presión. De un lado, los antiguos partidarios de la liga católica, más o menos reciclados al oratorio de Berulio y en las compañías de devoción, del otro lado, los ex políticos llamados ahora los ‘buenos franceses’. Durante la regencia de María de Médicis los campos se estabilizan: los primeros permanecen fieles a su hispanofilia, por otro lado compartida por la

---

<sup>316</sup> MOUSNIER – *La plume, la faucille et le marteau*, París, 1970, p.335-368 .

regente, y predicán un absolutismo agresivo. Los segundos, anti españoles y anti jesuitas, se apasionan por las libertades galicanas y las prerrogativas de los parlamentos, sin dejar de exaltar la grandeza del estado”<sup>317</sup> No hay una línea estricta que separe a los católicos y los protestantes. Los panfletos contra los casamientos eran producidos por los católicos (los buenos franceses) contrarios a la alianza con España, y por los protestantes<sup>318</sup>.

Pero todas estas corrientes de opinión, que escriben para las diversas facciones de la corte y que se enfrentan diariamente a través de esta multitud de impresos, todos los autores de tratados, panfletos y libelos, pertenecen a un grupo muy pequeño de la sociedad francesa, formado principalmente por los oficiales, los funcionarios dependientes del gobierno. “No nos dejemos engañar con los textos, las imágenes y los sonidos y sus llamadas al pueblo o al público en general: todos a pesar de su diversidad aparente son emitidos por una misma fuente. Los que escriben a favor o en contra, los que organizan las entradas fastuosas y solemnes, y los que las critican, los que muestran su adhesión y los que se rebelan a favor de la facción opuesta... pertenecen al pequeño número – arriesguemos el 5% - de los beneficiarios objetivos y directos del estado monárquico. En los estados generales de 1614, entre los diputados del tercer estado, 121 sobre 187 pertenecen a la burguesía de los oficios reales, 177 son abogados, no hay más que dos mercaderes y un campesino. El estado se define también por la opacidad de sus zona de sombra y sus silencios, lo que disimula y lo que excluye”<sup>319</sup>.

En mayo de 1612 el gobierno de la regente realiza una declaración sobre la venta de libros que pretende un control de los primeros panfletos contra las bodas comandados por el príncipe de Condé y escrito por personajes cercanos al parlamento de París. Se quiere perseguir el anonimato de los textos, obligar a obtener el permiso oficial

“Es bastante notorio cuanto mal puede causar la licencia que muchos se dan de escribir y sacar a la luz libros sin autorización. A lo que

---

<sup>317</sup> JOUHAUD (1985), *Mazarinades: la Fronde des mots*, p.24-25. Oposición entre catholiques zélés (defensores de Trento y pro españoles, favorables a la regente) y Politicos ou bons Français.

<sup>318</sup> 1615. *L'ACCOMPLISSEMENT des alliances de France et d'Espagne. (27 novembre)*

<sup>319</sup> CORNETTE (1985), « Fiction et réalité de l'Etat Baroque (1610-1652) », p.12.

deseando proveer, hacemos inhibición y prohibición a todos los impresores y libreros de imprimir y vender ningún tipo de libros o tratados sin poner el nombre del autor y del impresor, y sin haber previamente obtenido permiso para imprimirlo mediante nuestras letras patentes concedidas con nuestro gran sello bajo pena de confiscación de los dichos libros, multas arbitrarias y otras más grandes penas". También se prohíbe dar permiso de impresión a las Cancillerías y cortes de Parlamentos regionales. Sólo la autoridad real puede conceder a partir de este momento permiso de impresión. La represión se comenzará a organizar en el gobierno del favorito Luynes (1618-1621) llegando a la condena a muerte de dos editores y la persecución de Théophile de Viau (1590-1626)<sup>320</sup>.

La relación entre la propaganda real y los opositores está descompensada en favor del poder monárquico, que cuenta con medios muy diferentes, aparte del control directo de los impresores y libreros<sup>321</sup>. Duccini<sup>322</sup> calcula en tan sólo un 24% los panfletos contra la regencia en el total de panfletos (806 títulos conservados en la Biblioteca nacional según su clasificación), y esto sin contar el efecto propagandístico de las fiestas y ceremonias de la realeza que celebraban los éxitos de la regencia, los libros 'serios' de los historiografos sobre las bondades de un gobierno femenino (empezando por la regencia de la madre de San Luis, que era Blanca de Castilla), la acción constante y controlada del periódico anual oficial *Mercure François*, los sermones de los párrocos llenos de alabanzas al gobierno de la regente, los avisos oficiales de los pregoneros y los carteles (affiches) que llenaban las calles de París, ....

En el panorama de una política teatralizada, los panfletos continúan o animan la lucha de los príncipes intentando conseguir el consenso de una opinión inventada

---

<sup>320</sup> DESCIMON, JOUHAUD, (1996) *La France du premier XVIIe siècle 1594-1661*, Belin, París, 1996, p.145. El siglo acabará con el control de la edición y de la librería convertido en un asunto de estado, BARBICHE, Bernard, « Le régime de l'édition » en CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean, « Le premier XVII siècle » en *Histoire de l'édition Française, tome II, Le livre conquérant, Du Moyen Age au milieu du XVII siècle*, Fayard, París, 1989, p.470.

<sup>321</sup> Sobre la relación estrecha de los impresores y el poder real, « Views from the border », ZANGER (1997), *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptials Fictions and the Making of Absolutist Power*, p.71.

<sup>322</sup> DUCCINI (1985), « L'Etat sur la place publique : pamphlets et libelles dans la première moitié du XVIIe siècle », p.298.

en la capital de la que no se define ni la influencia ni el perfil del público, y a la que se orienta mediante manipulaciones, afirmaciones o negaciones, sus discursos, creencias y acciones<sup>323</sup>.

“Madame, todo mi afecto a sido siempre estar al servicio del rey y el bien de este estado” Este tipo de fórmula es una invariante de todos los ‘manifiestos’ y ‘declaraciones’ que puntúan las revueltas de los Grandes: los rebeldes no se oponen jamás al rey, sino al contrario, declaran trabajar en su servicio contra los malos consejeros que no tiene más fin que su interés particular y no el bien público<sup>324</sup>.

La percepción de la boda en los panfletistas se adecua a la imagen del matrimonio tal como la conciben los miembros del Parlamento parisino, es decir la nobleza de toga (los robins) frente al matrimonio aristocrático (que a su vez está evolucionando a términos mucho más burgueses). La primera constatación es la sensación de incompreensión ante un matrimonio no endogámico, por lo que una de las defensas de la corte, tanto española como francesa, como lo muestra el libro de Godefroy y el de Mantuano, es señalar que los novios son primos y descendientes de San Luis. Los textos apologéticos hablan “casi de hermanos”, incluso con comentarios arriesgados sobre el parecido de los dos cónyuges, Luis XIII y Ana de Austria – ella era rubia y él moreno -.

La diferencia radical del matrimonio real no es comprendida ni por los miembros de la familia real (el Príncipe de Condé), que se sienten desplazados, ni por los robins (burgueses ennoblecidos mediante la compra de cargos), acostumbrados a matrimonios que pueden favorecer nuevos cargos municipales o completar un patrimonio territorial<sup>325</sup>.

---

<sup>323</sup> DESCIMON; JOUHAUD (2000), *La Fronde en mouvement: le développement de la crise politique entre 1648 et 1652*. Ver Benigno, 2000, p.84. FRAGUAS DE PABLO (1985), *Teoría de la desinformación*.

<sup>324</sup> CORNETTE, 2000, p.117 ; JOUANNA (1989), *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l’Etat moderne, 1559-1661*.

<sup>325</sup> GUERRERO MAYLLO (1990), *Oligarquía y gobierno municipal en la corte de la monarquía hispánica. El concejo de Madrid entre 1560-1606*. “Conciertos económicos ante el matrimonio: dotes y arras”, en GUERRERO MAYLLO (1993), *Familia y vida cotidiana de una elite de poder. Los regidores madrileños en tiempos de Felipe II*, p.72-85.

La dote era el segundo aspecto escandaloso, en un matrimonio en que las dotes se anulaban, es decir, son inexistentes<sup>326</sup>, lo que se completaba con la imposibilidad de herencia en la princesa francesa. Dotes y herencias eran uno de los comentarios habituales que acompañaban una boda entre las elites, que se discutían en su correspondencia y que se reflejaban en las relaciones sobre estos enlaces. “La política matrimonial estaba orientada a unir patrimonios, establecer alianzas, obtener beneficios – las dotes desempeñan un destacado protagonismo en la formación de las fortunas de los capitulares madrileños – y consolidar su posición hegemónica en el municipio”<sup>327</sup>. La situación de la mujer en la sociedad castellana hacía aun más incomprensible el hecho de que las princesas francesas no tuvieran derecho a herencia<sup>328</sup>.

La cuestión de la dote y de la renuncia a la herencia española se convertirá en obsesiva durante las negociaciones de la isla de los Faisanes entre el cardenal Mazarino y don Luis de Haro para el matrimonio de 1660<sup>329</sup>. Se arregla finalmente con la suma de quinientas mil escudos de oro que nunca serán pagados. El secretario Lionne recuerda, la noche de bodas a Mazarino, que los españoles no han pagado la primera parte de la dote, que la renuncia es nula y la herencia española está en manos de Maria Teresa y de sus hijos<sup>330</sup>.

Las tentativas de reconciliación con España, retomadas con convicción bajo la regencia de María de Médicis confortaron la imagen mesiánica de Luis XIII (ver Grabados). La alineación de Francia con España, campeón declarado de la contrarreforma, era una política defendida en los medios que rodeaban al ministro de justicia (garde des sceaux) Michel de Marillac (1563-1632), activo partidario de la Liga en su juventud y enemigo encarnizado de Richelieu. El partido devoto multiplica sus esfuerzos para imponer al rey una política digna de la monarquía, que se presentaba como la hija primogénita de la Iglesia. La extirpación de la herejía protestante, la restauración de la pureza católica del reino y el abandono

---

<sup>326</sup> DANVILA Y COLLADO, (1860), “De la dote”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*.

<sup>327</sup> GUERRERO MAYLLO (1993), *Familia y vida cotidiana de una elite de poder. Los regidores madrileños en tiempos de Felipe II*, p.61.

<sup>328</sup> CREMADES GRIÑÁN (1986), “Los bienes de las mujeres aportados al matrimonio. Evolución de la dote en la Edad Moderna”.

<sup>329</sup> DULONG (1986), *Le mariage du Roi Soleil*, Paris; « les négociations de l’île des Faisans », p.100-101

<sup>330</sup> DULONG (1986), p.106. Sobre la ceremonia oficial de las renunciaciones, DULONG, « les fastes de la noce », p.190.

de la alianza otomana en provecho eventualmente de una cruzada contra los turcos, constituían las grandes líneas de esta política que dura hasta la muerte del duque de Luynes. No será abandonada definitivamente hasta la llamada jornada de los engaños en 1630 (los hermanos Marillac serán encerrados o ajusticiados por orden de Richelieu)<sup>331</sup>.

La alianza con España está omnipresente en toda la producción editorial de libelos dedicados a la polémica aunque, los 11 panfletos recogidos por Richet a favor de los casamientos, 1 para apoyar la paz con España, son una muestra bastante insuficiente de lo que fue el panorama general<sup>332</sup>. Nuestro estudio señala que más de la mitad de los panfletos reseñados por Duccini<sup>333</sup> hablan directa o indirectamente de las alianzas. Los contrarios señalan de una u otra forma varios tipos de argumentación que aumentan en gradación radical :

1. Las alianzas deben retrasarse para no dividir a los franceses en bandos opuestos, como en el tiempo de la liga.
2. Las alianzas deben retrasarse para no romper con los tradicionales aliados internacionales de Francia.
3. Las alianzas no deben realizarse con España, que pretende el gobierno universal a través de los casamientos<sup>334</sup>.
4. La princesa es despreciable, no es un buen casamiento. Una 'marrana', una morisca (jugando con su nombre Ana Mauricia), de piel oscura (era rubia como todos los Habsburgo) y desheredada.
5. La princesa es un peligro traidor que introducirá en Francia la guerra civil y la muerte de los protestantes repitiendo la noche de San Bartolomé.

---

<sup>331</sup> « le mariage espagnol » en « La thématique impériale au XVII<sup>e</sup> siècle », HARAN, (2000), *Les Lys et le Globe. Messianisme dynastique et rêve imperial en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, p.248-249.

<sup>332</sup> RICHET (1982) « La polémique politique en France de 1612 à 1615 », p.151-194.

<sup>333</sup> Sobre 1612, « Vingt-trois pamphlets traitent de l'événement, sept sont des panégyriques, onze relatent des cérémonies et cinq polémiquent sur l'alliance. Sur les dix-huit textes de propagande, quinze sont signés, ce qui témoigne de leur caractère courtois »<sup>333</sup>; Sobre los 489 libelos que se editan en 1614-1615. DUCCINI (2000), « Propagande et contestation en France au XVII<sup>e</sup> siècle », p.156.

<sup>334</sup> « Les polémistes de la prééminence française, Antoine Aubéry, Jacques de Cassan et Charles Sorel, et même Richelieu dans ses mémoires, rappellent tous que la maison d'Autriche à la monarchie universelle ou au moins à celle de l'Europe », en « La thématique impériale au XVII<sup>e</sup> siècle », HARAN (2000), *Les Lys et le Globe*. p.251.

6. La princesa es una asesina que puede envenenar al rey provocando de nuevo un asesinato real por parte de los españoles y los jesuitas partidarios del tiranicidio.

El poder monárquico necesita articular argumentos en defensa de estas alianzas matrimoniales. Las fiestas y la sucesión ritualizada de ceremonias convencen a la nobleza y el pueblo de París que asiente al despliegue de la magnificencia real.

Es necesario convencer a lo que se denomina ‘opinión’ en sentido positivo, y ‘bruit de la populace’ (ruido del populacho) en sentido negativo: para ello se encomiendan textos de polémica y tratados como el que se encarga al doctor García.

### 9.6 El fracaso victorioso del doctor García

El doctor García no cumple el encargo que se le había hecho, al demostrar justamente lo que debía atacar: la antipatía de los españoles y los franceses.

El doctor García<sup>335</sup> pertenece a una estrecha y débil capa de personajes que viven de la opinión pública, de su articulación y de sus modas. En este sentido viven del público<sup>336</sup>, de publicitar ideas (suyas o de otros), de trabajar la noticia como un producto del que obtener rentabilidad personal<sup>337</sup>. Representan los orígenes del publicista, del que tienen ya las características básicas aunque no su independencia (si es que alguna vez la tendrán).

Entre ese fantasma de la opinión a que se refieren los textos de la época y la república de las letras, estos trabajadores de la palabra escrita crean un lugar propio donde fabrican productos por encargo. Los comanditarios sólo actuarán en el momento en que ellos (los publicistas) muestren la utilidad de su función<sup>338</sup>. Es necesario creer que la opinión pública<sup>339</sup> existe para intentar manejarla en beneficio de unos intereses concretos. A ella se dirigen (prólogos al lector, al

---

<sup>335</sup> Sobre el doctor García, ver GARCIA CÁRCEL (1992), *La leyenda negra*, p.62-68.

<sup>336</sup> JAURALDE (1982), *El público y la realidad histórica en la literatura española de los siglos XVI-XVII*.

<sup>337</sup> FISHMAN (1983), *La fabricación de la noticia*.

<sup>338</sup> Las personas que prestaban su pluma a cambio del préstamo del nombre, DUCCINI (1985), « L’Etat sur la place publique : pamphlets et libelles dans la première moitié du XVIIe siècle », p.295.

<sup>339</sup> La opinión pública sufre una verdadera distorsión ya que su nombre alude al mundo oral y su manejo al impreso.

público) llamándola por diferentes nombres, y de ella esperan aprobación (aun no manutención porque no conciben un mercado editorial organizado). Conforme aumentan las personas que creen depender de la opinión pública (para informarse o para manejarla), su espacio de actuación aumenta.

La monarquía había utilizado siempre estos artesanos que representan un ahorro de violencia directa mediante la creación de productos que representan esa fuerza (sustitución de la violencia directa fundacional por el relato de esa fuerza). Este grupo se libera poco a poco de su conexión con la iglesia y comienza a organizarse, a ser reconocido. Individualmente, son extraordinariamente débiles (Doctor García) pero su espacio imaginario es cada vez más potente. Aunque sólo funcione en razón de quien crea en él.

La materia prima de su trabajo es la noticia, que elaboran (narran) al servicio de los intereses de un comanditario que es su primer cliente, aunque teniendo como destinatario final esta pretendida opinión pública sobre la que piensan influir. Practican un método de “selección, inclusión y exclusión”<sup>340</sup>.

La noticia no es un producto neutral, ni su tratamiento es inocente, ni su difusión es accidental. La planificación comienza desde el momento en que encontramos especialistas autoproclamados de la noticia, que excluyen a otros de la capacidad de informar, que seleccionan ciertos acontecimientos únicamente válidos para ser convertidos en noticia, y qué eligen géneros y formas determinadas para transmitir esta información.

### **9.6.1 ¿Quién comunica?**

En los espacios de comunicación pública en formación a principios del XVII la comunicación oral continúa (cualquiera puede dar una noticia, ser informante), pero ya se encuentra en una situación ambigua. El informante oral, la opinión vulgar es despreciada y combatida en beneficio de los especialistas. Las autoridades dan su opinión oralmente, pero queda reflejada en actas escritas, y los publicistas informan de esta opinión directamente por escrito (ya que cobran por una obra de la que debe quedar constancia).

Sin embargo, la relación oral-visual sigue vigente cuando se busca un índice de verosimilitud, como muestran los prólogos de múltiples descripciones de la noticia (*yo lo vi, me lo contó, es relación verdadera que cuenta un caballero a su amigo*

---

<sup>340</sup> LÓPEZ, (1995), *Cómo se fabrican las noticias. Fuentes, selección y planificación*, p.43-48.

en la corte...)<sup>341</sup> o supuestas correspondencias escritas desde el lugar de los hechos<sup>342</sup>. En la relación personal, que asegura el pacto de la palabra por encima de lo escrito, sigue vigente lo oral y se mantendrán las fórmulas jurídicas hasta muy tarde. Al mismo tiempo, la voz del pueblo que fundamenta la verdad va apareciendo como figura literaria (pueblo por escrito que tendrá un estatuto muy particular y acotado para diferenciarlo del vulgo – el pueblo equivocado o seducido por los que buscan el desorden).

El que comunica en definitiva es el letrado (secretario del poder al que refleja su comunicación oral en actas escritas o publicista del poder al que justifica teóricamente), un personaje que obtiene beneficio de la información que da y maneja. Este personaje se diferencia del resto de los informantes e incluso de los otros publicistas a través de la frontera del *vulgo* (espacio que no tiene un sujeto concreto y que puede llegar hasta los aledaños del poder: *el príncipe de Condé sostiene opiniones del vulgo*, indica un panfleto favorable a la regente).

### 9.6.2 ¿Qué comunica el publicista?

La noticia en primer lugar, la decisión del poder transformada en acontecimiento, la justificación de sus líneas de actuación que se articulan en noticias, acontecimientos victoriosos de su acción ejecutiva.

Pero, la noticia debe constituirse en un texto con un eje temático, debe insertarse en un camino, la narración, que sitúa otra serie de informaciones como paisaje, ambiente o circuito para expresarla.

Estas otras noticias se adecuan al guión o estrategia del narrador, por lo que sufren variaciones o deformaciones importantes con tal de adaptarse a su papel. Son fundamentalmente topos o metáforas comunes (lo que permite una economía

---

<sup>341</sup> 1612. HISTOIRE entière et véritable de tout ce qui s'est passé en Espagne pour l'accomplissement du mariage du roi et de l'infante, ... faite par un gentilhomme ayant charge en la conduite de la maison dudit seigneur, duc de Mayenne. Fuertes índices de verosimilitud (entera y verdadera, hecha por un gentilhomme del propio cortejo...)

<sup>342</sup> 1612. LINGENDES, *Lettre du Sr.D.L., écrite de L'Escurial à Mademoiselle de Mayenne sur le voyage de Monseigneur son frère. Avec tous les vers et romances que les Espagnols ont fait sur ce sujet.*

de sentido) e indicios de verosimilitud (engarzan la noticia con lo real: lugares concretos, tiempo definido en fechas, personajes con su nombre y títulos...).

En una utilización posterior (relectura, apropiación...) se puede cambiar el orden y lo que era parte de la estrategia convertirse en eje, como ha sucedido en el caso del texto del Doctor García.

### 9.6.3. ¿Cómo lo comunica?

El publicista se acoge a un género, en el sentido amplio de esta palabra (prosa o poesía, ensayo o novela, tragedia o comedia...), tanto para facilitar la transmisión del mensaje como para defenderse de los otros especialistas, mostrando su saber sobre el producto realizado. A veces, el publicista innovador, como García, escoge varios géneros para crear otro (en este caso, el nacional-costumbrista).

Estamos en la edad de la elocuencia que tan bien describió Marc Fumaroli. El campo de la naciente opinión pública responde al espacio y las leyes de la retórica. Los letrados revelan asimismo al mundo judicial-legislativo que les ha permitido ennoblecerse: se elige un tema al que se coloca en conflicto contra las ideas contrarias, se articula una estrategia de defensa escogiendo un género concreto, se aportan pruebas y se derriban los argumentos contrarios,...

Todo este trabajo sobre la noticia constituye ya la base de una esfera pública en crecimiento con unos especialistas que la articulan, la convierten en una factoría de producción de textos y la amplían constantemente en público lector. La razón política se autonomiza como esfera de pensamiento en un proceso que ha comenzado a partir de las guerras de religión del siglo XVI<sup>343</sup>.

El nuevo espacio de opinión pública lo define perfectamente un autor de memorias sobre los acontecimientos de 1615, Claude Letouf, al explicar lo que ha intentado realizar : « Es un caballero sin estudios quien habla, que se dedica solamente a decir de una manera simple y verdadera las cosas como él las ha visto, sin mezclar más que en raras ocasiones la reflexión, dejando al lector hacerlas según

---

<sup>343</sup> CHRISTIN (1997), *La paix de religion. L'autonomisation de la raison politique au XVIe siècle..*

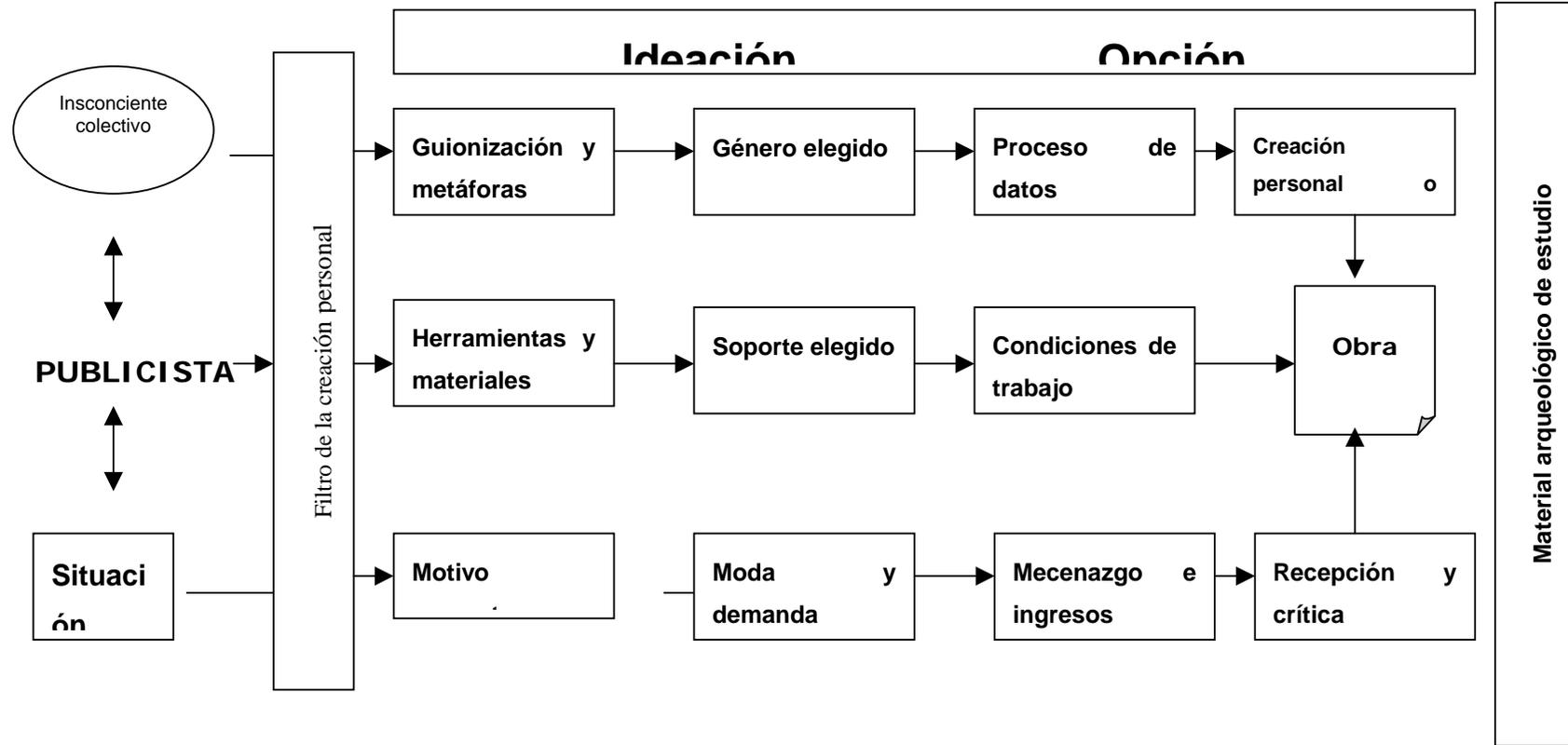
las luces de su espíritu; pues sabe que los antiguos (los autores clásicos) que nos señalaron los preceptos para escribir la historia, piden sobre todo a un historiador, que escriba de una manera simple y clara todos los acontecimientos tanto generales como particulares, y que se mantenga alerta para no propalar sus imaginaciones en lugar de la verdad a la que debe únicamente sujetarse, porque la historia tiene como fin principal la instrucción del público; y nunca dejaría impresionado al espíritu si no fuera verdadera »<sup>344</sup>

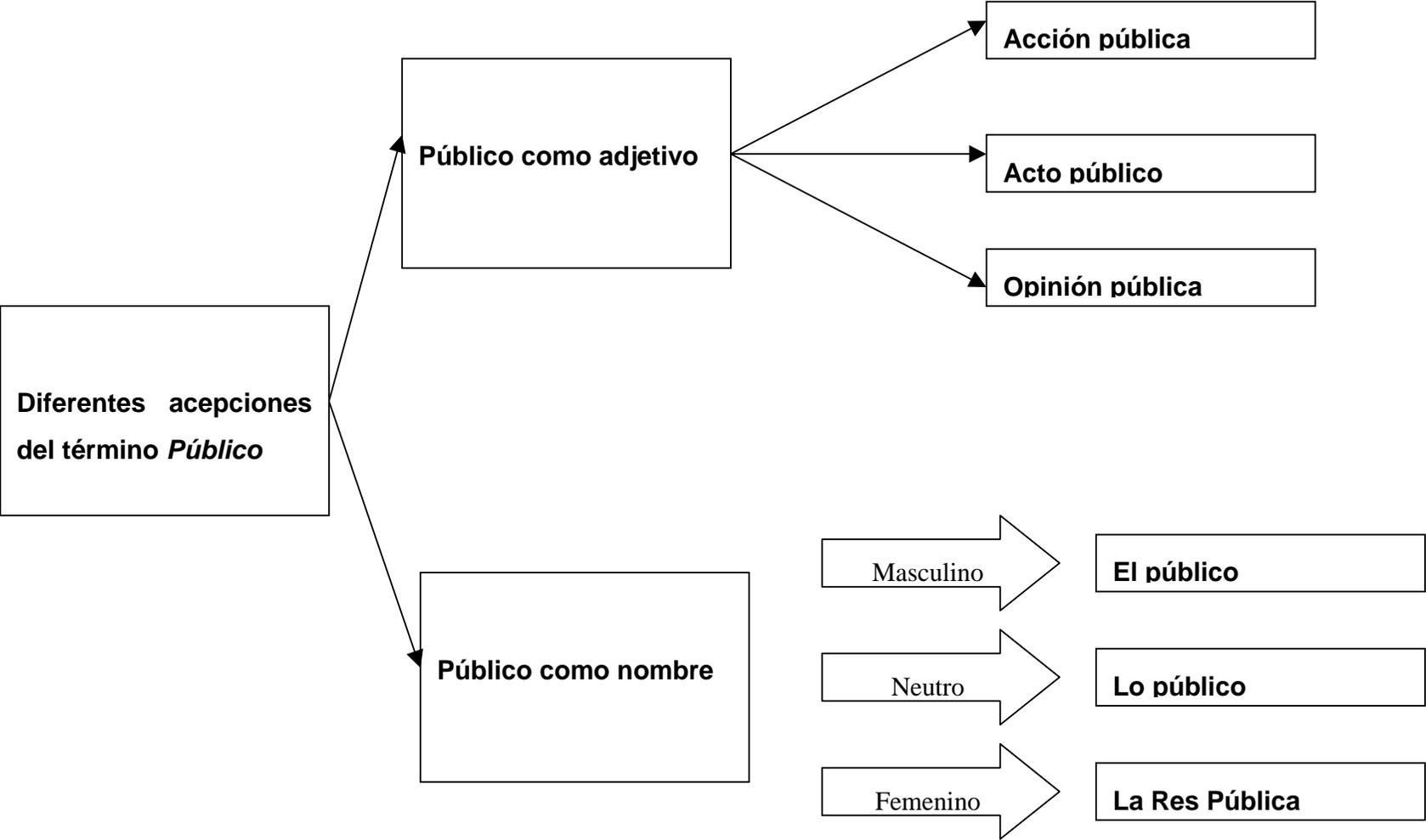
---

<sup>344</sup> LOS INDICES DE VEROSIMILITUD DENTRO DE LOS NUEVOS ESPACIOS DE OPINION PUBLICA « C'est un cavalier sans étude qui parle, qui s'attache seulement à dire d'une manière simple & véritables les choses comme il les a vues, sans y mêler que rarement les réflexions, laissant au lecteur à les faire selon les lumières de son esprit ; car je sais que les anciens qui nous ont laissé les préceptes pour écrire l'Histoire, demandent sur tout à un historien, qu'il écrive d'une manière simple & claire tous les évènements tant généraux que particuliers, & qu'il prenne garde de ne point débiter ses imaginations au lieu de la vérité à laquelle il doit uniquement s'attacher, puisque l'histoire a pour son principal but l'instruction du public ; & elle ne ferait jamais impression sur l'esprit, si elle n'était pas véritable », LETOUF, *Mémoires et la vie*, p.3

Esquema

### Construcción del discurso publicitario en el siglo XVII: la idea y los medios





## 9.7 El ensayo en el marco de la producción publicitaria

El tratado teórico, aun en lengua romance, tiene un público tan minoritario como influyente. Comparte la atención de los gestores del poder y los fabricantes de opinión con otras obras que han quedado manuscritas (el intercambio y el préstamo son fenómenos de gran interés en este caso para la circulación de estos productos), así como la influencia poco estudiada de la correspondencia y del libro extranjero.

El ensayo tiene menos importancia – como producto publicitario estricto - de la que se le ha atribuido en la conformación de la opinión (aunque sea un elemento fundamental a la hora del análisis del especialista actual), frente a los recursos desplegados por la ficción o el grabado impreso (cuya influencia es demostrable, pero mucho más inaprensible para el análisis).

El libelo, sea panfleto polémico u ocasional dedicado a sucesos diversos de mayor tirada, venta barata y ambulante (a la voz) y lectura amplia (completada con la posible lectura en voz alta) es también minoritario, frente a las obras de igual tirada y venta que describen las ceremonias reales o los grabados donde se contemplan las más variadas imágenes de la pareja real.

Estos ensayos se leen en lugares públicos – sean internos a las residencias de la nobleza como los salones y las academias; sean externos como los mentideros madrileños<sup>345</sup> y posiblemente ciertos lugares parisinos en posadas o en los lugares donde se transcribe la correspondencia<sup>346</sup> o se venden libros ocasionales, con lo que su influencia puede llegar a un público muy diverso más allá de los letrados.

Por ello, la consideración general de que los matrimonios reales de 1615 tuvieron un fuerte oposición ‘popular’, se basa en restar la mayoría de las obras – desplazadas al campo de lo literario o lo anecdótico -, para elegir sólo un género (el ensayo) y transformarlo en única muestra de la ‘opinión’.

---

<sup>345</sup> RODRIGUEZ MARIN (1924), "El Mentidero de San Felipe".

<sup>346</sup> METAYER (2000), *Au Tombeau des Secrets. Les écrivains publics du Paris. Cimetière de Saints-Innocents XVII-XVIII siècle*. Espacios de opinión públicos en los cementerios como los mentideros madrileños e intento de control por las autoridades de estos espacios de opinión autónoma. El estudio se centra sobre los escritores al servicio del público que se está introduciendo en la escritura (necesidad de correspondencia) o que necesita relacionarse con una autoridad que exige cada vez más una comunicación escrita (cartas de petición, reclamaciones...) « Los informes policiales nos indican la fabricación de falsos certificados de mendicidad, mortuorios, falsos permisos episcopales, así como la producción y circulación de panfletos, libelos, cartas insultantes anónimas... Pero su principal papel (el de estos escritores al servicio del público) residía en la redacción de documentos exigidos por la burocratización del estado y las nuevas practicas comerciales. Ponen en orden las cuentas de los pequeños comerciantes, los que se dirigen al rey para una petición de gracia o « lettre de cachet », envían un « placet ou une requête a leurs juges ou ont besoin d'un document justifiant leur identité, leur état ou leur histoire » (comentario de Roger Chartier, *Le Monde* 30-VI-2000).

Es necesario para equilibrar este panorama incluir la ficción, la imagen junto al tratado teórico o el libelo polémico. En todas estas obras, el publicista construye una imagen de la monarquía, y ésta se da a representar en las acciones de la familia real, de sus representantes reconocidos. El publicista describe las acciones del poder y sustituye la voz del príncipe; aconseja y determina el comportamiento justo<sup>347</sup> que debe tener el poder; ataca otras versiones de la monarquía, sea de teóricos contrarios como es el caso del padre Mariana para la universidad de la Sorbona<sup>348</sup>, sea de lugares inventados donde se sitúa la imagen tiránica del poder (el Oriente del gran turco o el inaccesible Escorial de Felipe II).

El ensayo es un género argumentativo y demostrativo, no pretende seducir sino convencer o imponer la opinión adecuada. Trabaja sobre el campo llamado de *la realidad*, que se separa progresivamente y termina oponiéndose a *la ficción*. Su visión de la novedad o lo noticiable es abstracto – en el sentido de abstraer causas y consecuencias -, y pre sociológico – sitúa la noticia en un tiempo, un espacio y un grupo social determinado -. El ensayo crea una ficción del poder como representación que, finalmente, impone al poder como auténtica (la única representación posible)<sup>349</sup>.

El grupo de letrados que se dedica al ensayo se separa progresivamente del grupo de artesanos de la pluma o de la imagen que lucha por conseguir el estatuto reconocido de artista *autor* – creador independiente de una obra estética -, e inicia el camino que lo llevará a convertirse en el *intelectual* – persona que tiene la autoridad para expresar una opinión sobre cualquier tema.

Sin embargo, la opinión caminará entre ambos campos – excepto para la escuela idealista de la comunicación -, sin distinguir demasiado entre ellos. El gacetero, nuevo personaje que aparece a mediados de siglo, sabe que, al transmitir la noticia, tiene que manejar, tanto elementos de seducción, que lo conectan directamente con la ficción, como elementos de verosimilitud que lo acercan al campo del ensayo.

---

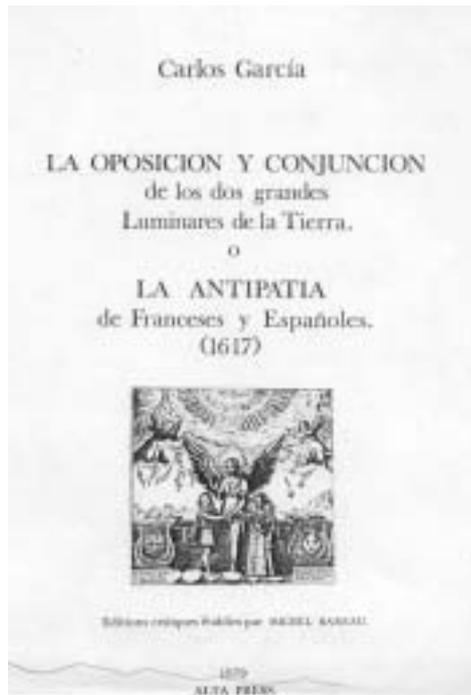
<sup>347</sup> 1612. MARQUEZ, *El Governador christiano : deducido de las vidas de Moysen, y Iosue ... /*

<sup>348</sup> 1612. RECUEIL de plusieurs actes et mémoires remarquables pour l'histoire de ce temps. Arrest de la Cour de Parlement, que le livre de Jehan Mariana Intitulé «De rege et regis Institutione» sera bruslé.

<sup>349</sup> BALANDIER (1994), *El poder en escenas: de las representaciones del poder al poder de la representación.*

## 9.8 Documentos visuales:

**Capítulo Ensayo**



**PROEMIO.**

Lector Curioso este Libro te dira  
El Secreto verdadero.  
De l'Antipathia Española y  
Francesa.

**C**ON gusto he passado algunas horas d'inuerno passando los Ojos por este Libro impresso en Francia, con muchos vicios in la Ortographia Española; me a dado ocasion de le reformar de las mas graues faltas, y le boluer en una estampa mas corrigida; en ella se han de representar muy a lo viuo las acciones reuerzientes de los grandiosos Luminares del Mundo d'España y Francia, concertadas

*D.ñi Nicolas de Azara*

**LA  
OPOSICION  
Y CONIUNCION  
DE  
LOS DOS GRANDES  
LUMINARES DE LA  
TIERRA.**

*D'España y Francia, en la qual representan L'antipathia y contrariedad de Españoles y Franceses, por D. Carlos Garcia, y de nuevo Corrigido y añadido un Compendio Historial de los dos muy poderosos Reynos d'España y Francia.*



EN GANTE,  
De la Imprenta, de *Alexandro Serfanders* Mec-  
cader de Libros Año M. DC. XLV;

**L'OPPOSITION  
ET  
CONIUNCION  
DES DEUX GRANDS  
LUMINAIRES DE  
LA TERRE.**

*D'Espagne & France, Composée en Espagnol par le Doct. CHARLES GARCIA, nouvellement Corrigé & Augmenté, d'un Compendium Historial des Monarchies d'Espagne & France;*



A GANDT,  
De l'Imprimerie de *Alexander Serfanders*, à  
la Salamandre, Anno M. DC. XLV;

La utilización del español en las primeras ediciones de *La antipatia*... plantea muchos interrogantes sobre el destino y el uso de estos libros. Los libros bilingües, editados en París o Rouen, son muy abundantes y poco estudiados.



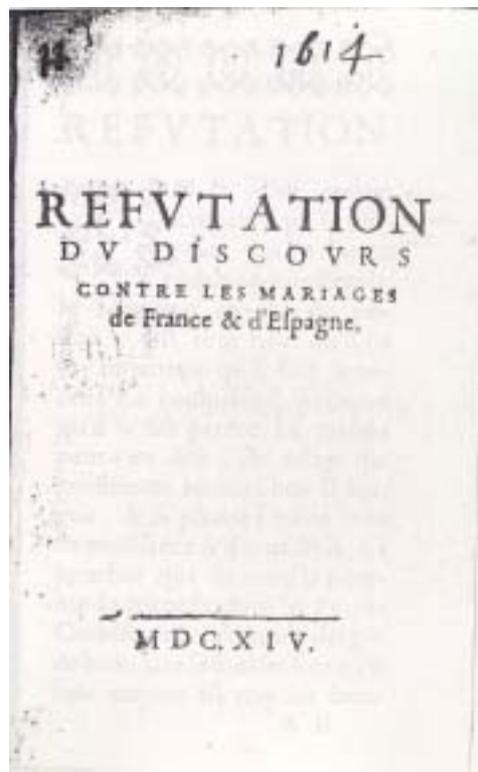
Posible retrato del doctor García en la portada de una de las ediciones de su libro. El libro fue traducido a todas las lenguas de uso en ese momento en Europa.

**D I S C O V R S**  
sur les mariages de France  
& d'Espagne contenant  
les raisons qui ont meu  
Monseigneur le Prince à  
en demander la surseance.



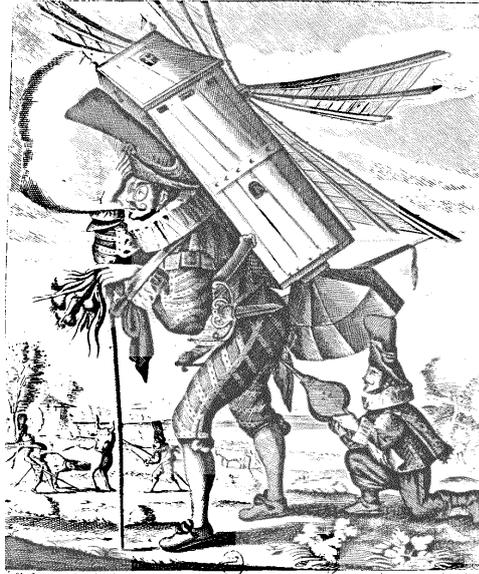
---

M. DC. XIII.



Los panfletos de la polémica sobre los casamientos (1612-1615) argumentan y se responden en cadenas de opúsculos entre 4 y 16 páginas como máximo, con portadas de una extrema simplicidad y una letra accesible a todas las capacidades de lectura.





Los tópicos literarios (Quevedo, don Quijote, la picaresca...) de una generación fuertemente influida por la literatura española ayudarán a construir el arquetipo del español denostado en los grabados propagandísticos.



Los ajos, la cebolla, la guitarra, junto a la gola y el calzón corto, constituyen elementos constantes de los grabados propagandísticos que retratan al supuesto español.



Para el panfletista, la toma de Balaguer (1643) es una ocasión para comparar dos modelos de vida. El perro y el gallo francés convierten al león y el águila españoles en un gato y una gallina respectivamente. El español, con una gola gigantesca, es un personaje herido, tullido y miserable frente al despliegue de la magnificencia francesa.



Original de la comedia italiana, el capitán Fracasse dará el tipo del español que quedará convertido en un personaje cirquense.



Las naciones de Europa rodean al español en su derrota. Los prototipos nacionales comienzan a formarse en este periodo. En este grabado de 1640 aparece la primera representación de un catalán.





La noticia, en este caso las derrotas españolas, unen la realidad de la novedad con la ficción de los arquetipos que trabaja el grabado propagandístico.



Los mentideros madrileños, situados al aire libre en las escaleras de las iglesias o en sus soportales, son un espacio de comunicación pública oral que conforma una cierta esfera pública en el Madrid de comienzos del siglo XVII. En estas imágenes el mentidero de San Felipe, cerca del cual asesinaron al conde de Villamediana, un publicista aficionado a estos lugares y muy citado en ellos (la mayoría de sus versos satíricos son atribuidos). La propia palabra ‘mentidero’ – lugar donde se expanden mentiras - muestra un intento del poder por minimizar o desvalorizar la palabra emitida en estos espacios. Los mentideros son un lugar de comunicación pública muy poco estudiado.