

“VENIA DOCENDI”.  
ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO  
(JISO 2014)

Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)





«CATORCE VECES EL SOL DORÓ SU EDAD DE  
DIAMANTE». UNA FIESTA EN HONOR A MARIANA  
DE AUSTRIA EN *EL NUEVO OLIMPO*

*Gemma Cobo Delgado*  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Por órdenes de Felipe IV (1605-1665), el 21 de diciembre de 1648 el Salón Dorado del Alcázar acogió *El nuevo Olimpo*, festejo interpretado por la infanta María Teresa (1638-1683) y sus damas en honor al decimocuarto cumpleaños de la nueva reina, Mariana de Austria (1634-1696). Se trata de una obra en absoluto inocente, pues tenía un sentido plenamente propagandístico, lo que explica las numerosas noticias conservadas acerca del festejo, así como la celeridad con la que se publicó su relación. El propio Gabriel Bocángel (1603-1658), autor de los versos, comentó en sus cartas la rapidez con la que se realizaron estos trámites; el 29 de diciembre fechó la dedicatoria de la relación, el 16 de enero de 1649 Agustín de Castro firmó su aprobación y, para finales de este mes, la obra ya estaba en el impresor. Antes del 5 de febrero Jerónimo de Vals había recibido dos ejemplares en Zaragoza y remitido uno a Andrés de Uztárroz<sup>1</sup>. Es obvio que Felipe IV quería dar a conocer el mensaje de la obra en el menor tiempo posible y al mayor número de personas factible, dentro de los reducidos índices de alfabetización de la época.

Todo en ella tiene una clara intención política. Bocángel la definía de este modo: «no es comedia, no se divide en jornadas, no tiene argumento de humanidades, que el teatro admite, no gracia que

<sup>1</sup> Dadson, 1991, p. 143.

solicite risa o vulgar deleite, sino continuada admiración y respeto»<sup>2</sup>. Estas palabras invitan a denominar al festejo como una *anticomedia*, de acuerdo con el término utilizado por Neumeister<sup>3</sup>. Seguramente existen varias razones por las que Bocángel insistió en distinguir su obra de una comedia; la más palmaria se debería al periodo candente que esta sufría durante los años 1648 y 1649, un periodo en el que se comenzó a cuestionar una prohibición dictaminada por el rey en 1646 y que el escritor no tenía intención de infringir<sup>4</sup>. En este sentido, el posicionamiento del genovés procedería de la total fidelidad a su monarca pero, a su vez, lo explicarían otros motivos. Por un lado, cuestiones propiamente profesionales, pues Bocángel hacía especial hincapié en que su obra estaba escrita con un lenguaje que «sigue la autoridad pretendida, templándose entre lírico y heroico» para ilustrar a un selecto público, alejándose y diferenciándose de la comedia, de la cual Lope de Vega señalaba lo contrario: «cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; / [...] y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»<sup>5</sup>. Y, por otro lado, la comedia no le estaba recomendada a sus principales intérpretes y a su ausente protagonista, puesto que se consideraba dañosa para la gente moza, y más si eran mujeres, pues se podrían aficionar a «la golosina de los bailes descompuestos, y los movimientos deshonestos, de las palabras obscenas y torpes de los dichos de risa»<sup>6</sup>. Por tanto, y teniendo en cuenta que en la obra intervenía la infanta de diez años y que celebraba el cumpleaños de la joven reina, de catorce, es comprensible que el poeta quisiera desvincular su representación de tal ideario negativo y defender que se ajustaba al decoro exigido a esas damas.

Por su parte, el auditorio de *El nuevo Olimpo* «fue de más calidad que número», ya que «la providencia se concedió a pocos»<sup>7</sup>, puesto que disfrutar del festejo de modo gratuito y cerca del rey era todo un privilegio. Gracias a que tenemos bien descrito el público y su dispo-

<sup>2</sup> Bocángel, *El nuevo Olimpo*, fol. IIIr.

<sup>3</sup> Neumeister, 1991.

<sup>4</sup> Chaves, 2004, pp. 137 y 144.

<sup>5</sup> Neumeister, 1991, pp. 167-168.

<sup>6</sup> Remón, *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas...*, fols. 18v. y 21v.

<sup>7</sup> Bócangel, *El nuevo Olimpo*, fol. X.

sición<sup>8</sup>, vemos el cumplimiento de las etiquetas de Palacio redactadas un año antes del festejo (en el decreto de 22 de mayo de 1647): de haber asistido como espectadoras, la reina o la infanta se habrían sentado al lado del rey, pero como la primera aún estaba en Alemania y la otra actuaba, la persona que se situó a su lado era la siguiente de mayor rango, la duquesa de Mantua, Margarita de Saboya (1589-1655). Asimismo, la descripción del público aporta un dato de interés sobre la tribuna con celosía, donde los huéspedes importantes y los privados podían contemplar las actuaciones sentados, mas sin dejarse ver, pues ningún varón podía sentarse en presencia del rey<sup>9</sup>.

Es esencial también comprender cuál sería la posición del público respecto al escenario. La reconstrucción del Salón Dorado del Alcázar publicada por Varey<sup>10</sup> muestra que, salvo el rey y su privilegiada acompañante, el resto del público se colocaba de manera perpendicular al escenario, lo que hacía de la perspectiva monocular un *instrumentum regni*<sup>11</sup>, ya que tan solo el rey tenía un punto de vista frontal y preferencial, a él iba dirigida la obra, marcándose así la jerarquía y el epicentro del acontecimiento. Al mismo tiempo, la mirada del público se dirigiría tanto a la obra como al rey, teniendo ante sus ojos dos representaciones que formaban parte de la misma. Así, el rey se convertía en actor<sup>12</sup> y su autorrepresentación, sustentada en el protocolo del ceremonial, era a la vez representación de su propio papel en la obra como padre de la Mente-Divina. De hecho, el teatro comenzó antes de que se levantara el telón, cuando «pisando su Majestad silencios y veneraciones, ocupó una silla frontero del teatro»<sup>13</sup>; «sentose el rey, sonaron los metales, / todo aplauso y silencio entonces era, / la música empezó, corrióse el velo, / apareció el teatro, viose el cielo»<sup>14</sup>.

Por otra parte, la correspondencia de Bocángel y de algunos de los invitados nos permite conocer la opinión del comitente y del

<sup>8</sup> Dávila, *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte católica...*, fol. 2r.

<sup>9</sup> Greer y Varey, 1997, pp. 20 y 232-235.

<sup>10</sup> Varey, 1968, p. 87.

<sup>11</sup> Strong, 1988, pp. 45-49.

<sup>12</sup> Neumeister, 2000, p. 293.

<sup>13</sup> Bocángel, *El nuevo Olimpo*, fol. VIIIv.

<sup>14</sup> Dávila, *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte católica...*, fol. 303r.

público. Según el autor, todos habían quedado muy contentos con la obra:

... su Majestad dice ha sido de las mayores de palacio y lo mismo sienten los señores procuradores de los consejos, embajadores grandes y personajes a quienes su Majestad dio licencia de verla, cuyos favores para conmigo han sido tan grandes que no va bien referirlos en la modestia pero diré a V. m. que se me cumplió en esta ocasión lo que en otras había mandado su Majestad de darme 200 ducados de renta<sup>15</sup>.

Aunque estas palabras se deben tomar con prudencia, de ellas se deduce el éxito de la obra y la buena posición del poeta en la corte, siendo elegido, alabado y premiado por el rey. Sin embargo, de la correspondencia de los invitados extranjeros se desprende que lo que más agradó no fueron los versos, sino otras cuestiones como la riqueza de los trajes, la calidad de la música o la actuación de la infanta<sup>16</sup>. Por tanto, se hace necesario estudiar, además del texto y del poeta, ese «espesor de signos» del que hablaba Barthes o ese «despilfarro semiológico» en palabras de Díez Borque, que componen la teatralidad<sup>17</sup>, pues solo analizando todos los elementos del festejo podremos comprender el mensaje de la obra y el medio por el que se transmitió.

Para sustentar de un modo atractivo el tono laudatorio de *El nuevo Olimpo* se integraron todas las artes: la fusión del texto literario con los efectos visuales de la escenografía y los auditivos de la música. Así, mediante la excitación simultánea de todos los sentidos se conseguía, en palabras de Rodríguez G. de Ceballos, «una sinestesia conscientemente provocadora» que tenía como fin cautivar al espectador<sup>18</sup>. No obstante, fue criticada por poetas como Lope, quien señalaba en *La selva sin amor* (1627) que aunque su texto era «el alma, la hermosura de aquel cuerpo [de las tramoyas y de la escenografía] hacía que los oídos se rindiesen a los ojos»<sup>19</sup>. Hacía tiempo ya que la escenografía y los recursos mecánico-escenográficos habían eclipsado al texto del

<sup>15</sup> Dadson, 1991, p. 144.

<sup>16</sup> Aviso de la Nunciatura en Madrid, 26 de diciembre de 1648 (Chaves, 2004, p. 143, p. 153, n. 31, y p. 154, n. 42 y 44).

<sup>17</sup> Álvarez, 1998, p. 52.

<sup>18</sup> Rodríguez G. de Ceballos, 2002, p. 442.

<sup>19</sup> Neumeister, 1991, pp. 169 y 170.

poeta, lo cual resulta paradójico al menos en el contexto español, donde el escenógrafo no tenía apenas reconocimiento profesional. Basta con comprobar el especial reconocimiento personal que recibió Bocángel de Felipe IV y que su nombre apareciera tanto en la obra impresa como en las crónicas coetáneas, en menoscabo del escenógrafo o escenógrafos, que no tuvieron ningún reconocimiento, ni mención concreta alguna, viéndose agrupados bajo el apelativo de «los Apeles de España»<sup>20</sup>. Sin embargo, aunque los escenógrafos no fuesen muy valorados, el decorado debió de serlo pues se describió tanto en el texto de Dávila como en el de Bocángel<sup>21</sup>, a pesar de que no hubiera grandes alardes mecánicos: un único decorado y solo una tramoya, que se traducía en un trono con espejos, que se descubría en el Templo de la Mente divina. También sabemos que hubo iluminación artificial, una de las cuestiones más importantes de la escenografía pues, como señala Ferrer, la capacidad de manipular el tiempo era una excusa propicia para la ostentación<sup>22</sup>; así en el Salón Dorado comenzó «la noche, sin ausentarse el día», con estrellas «a imitación del firmamento»<sup>23</sup>. Las descripciones del decorado subrayan su valor como artificio, destacando la amplitud lograda por medio de la perspectiva lineal y el engaño visual de los tablonos del pavimento pintados fingiendo «finos jaspes». El espacio «de aparente edificio», con frisos de plata y columnas dóricas y corintias que «engañaban la vista y aun el tacto», estaba embellecido con nueve lienzos al temple: el que se encontraba bajo el templo presentaba la exaltación de la unión entre Mariana y Felipe IV, pues aparecían juntos el águila imperial y el león de España, animalizaciones bastante comunes<sup>24</sup>, y los otros lienzos estaban entre las columnas haciendo de puertas, presentando a las divinidades que formaban parte de los personajes de la obra, reconocibles por sus atributos y sus cartelas. Llegados a este punto, es interesante comprobar la capacidad de los espectadores para

<sup>20</sup> Chaves (2004, p. 145) ha propuesto que Pedro Núñez del Valle y Francisco Rizi fueron los escenógrafos.

<sup>21</sup> Agradezco a Sandra Perea y a Francisco Coya que hicieran una reconstrucción hipotética del escenario.

<sup>22</sup> Ferrer, 1991, p. 91.

<sup>23</sup> Bocángel, *El nuevo Olimpo*, fol. VIIv.

<sup>24</sup> Dávila, *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte católica...*, también escribía «oh Mariana, [...] Águila Real, que vienes desde el Norte a hacer tu nido con el León Ibero» (fol. 303v).

interpretar las trampas visuales como ficticias y verosímiles al mismo tiempo situándose en un nuevo Olimpo.

Respondiendo a las mismas exigencias artísticas, técnicas y semióticas que el decorado, el vestuario era otro elemento visual que se impuso al texto porque maravillaba a los ojos de los espectadores. Gracias a que se dejó anotada la intervención de las catorce intérpretes de la obra, por tratarse de importantes damas de la corte, conocemos el nombre de todas ellas, el papel que representaron y el traje que llevaban en todo momento. Por el contrario, no se dieron noticias, al menos hasta ahora conocidas, de quién fue el profesional que diseñó el vestuario, a pesar de que era esencial para la caracterización del personaje, puesto que el público, partícipe de una determinada cultura visual y unas modas literarias, lo identificaría por ello. Aunque la obra estaba realizada para un público selecto y cultivado, su conocimiento sobre mitología, como demostraron Sez nec y Trousson<sup>25</sup>, normalmente no provenía de los clásicos grecolatinos, sino de los manuales mitológicos que ofrecían una serie de «trucos» para que las élites culturales pudiesen diferenciar a todos los dioses. Estos manuales, al igual que el *atrezzo* de los personajes<sup>26</sup>, sintetizaban los rasgos más relevantes de las divinidades. Así, Luisa María era reconocible como Juno porque llevaba el justillo decorado con «los ojos de su pavón», o Francisca Enríquez como la Fama por ir «con alas, y bordado el manto de trampas y plumas». Sin embargo, aunque estos «trucos» tenían un valor fundamental para la caracterización del personaje, no eran indispensables ya que, por ejemplo, Venus o Cupido estuvieron desprovistos de sus atributos más propios y es de suponer que se identificaban fácilmente por otros elementos reveladores que formarían parte de la cultura visual del momento, puesto que el lenguaje visual estaría codificado en función de un público acostumbrado a presenciar este tipo de obras, que además encontraría apoyo y refuerzo en las cartelas del decorado. Por otra parte, el vestuario también era importante por su riqueza, pues actuaba como propaganda del potencial económico de la monarquía. Por ello, el nuncio de Madrid, Dávila y Bocángel exaltaban y describían con precisión la calidad de los trajes, como el de Isabel Manrique, interpretando a Venus, cuyo manto estaba «bordado de estrellas de plata, todo adere-

<sup>25</sup> Sez nec, 1985, pp. 211-215 y Trousson, 1976, p. 87.

<sup>26</sup> Ferrer, 2007, p. 67.



zo de diamantes, y el tocado sembrado de estrellas de estas finísimas piedras»<sup>27</sup>. Así se transmitía una imagen de ostentación y riqueza ficticia que enmascaraba la lamentable realidad económica y política del país.

A los dispositivos visuales tenemos que añadir los auditivos, con los que la atención y el asombro del público serían dirigidos y potenciados. Dado lo extraordinario del acontecimiento, se introdujo una importante novedad: era la primera vez que intervenían todos los coros y voces de la Real Capilla, que no actuarían de modo masivo, sino que favorecería el uso variado de los efectivos. Si bien el coro real ya había participado antes, no lo habían hecho todos sus miembros juntos<sup>28</sup>. Sin duda, esta novedad reforzaría el lenguaje de poder y la magnificencia que se quería transmitir, pues el impacto sonoro sería mayor de lo acostumbrado y, por eso, la música fue tan alabada. A pesar de ello, su compositor tampoco aparece en ninguna de las relaciones del festejo, al igual que el escenógrafo, el coreógrafo o el diseñador del vestuario, lo que nos indica la muy distinta valoración de los profesionales que intervenían en las representaciones palaciegas<sup>29</sup>.

La danza, por su parte, enriqueció el lenguaje audiovisual de *El nuevo Olimpo* y contribuyó a que tuviera una recepción favorable. Es importante señalar que en el siglo XVII no era lo mismo baile que danza. El primero era criticado por su estilo expresivo y desarrapado, e incluso visto con recelo, nada indicado para los mozos y mucho menos para las mujeres; mientras que la segunda implicaba contención, decoro y gravedad en sus ademanes, pues el «el arte del danzado» era un requisito indispensable para la buena educación de las clases sociales elevadas. Los infantes y príncipes participaban desde niños en danzas, por lo que no es de extrañar que María Teresa dirigiera la de *El nuevo Olimpo* con diez años, pues además ya lo había hecho en *Piedra cándida*, obra en honor al anterior cumpleaños de Mariana en 1647. Lamentablemente la relación del festejo que nos ocupa carece de acotaciones que informen del tipo de danzas que interpretaron pero, gracias a la de *Piedra cándida*, podemos hacernos una idea de estas. De todas ellas, llama la atención que la «señora

<sup>27</sup> Bocángel, *El nuevo Olimpo*, fols. IXr-Xv.

<sup>28</sup> González, 2005, p. 95.

<sup>29</sup> No obstante, Stein (1993, p. 101) y González (2005, p. 94) han propuesto que el compositor fue el maestro de la Real Capilla, Carlos Patiño (1600-1675).

infante» interpretara la «alemana» y el «pie de gibao», ya que por entonces estas dos danzas estaban pasadas de moda. Sin embargo, su uso estaba justificado porque debían de ser danzas muy serias y graves<sup>30</sup> y, por tanto, estarían en consonancia con la dignidad de María Teresa. La gestualidad de las interpretaciones de *El nuevo Olimpo* debemos imaginarla comedida y sobria, al compás de la imagen de magnificencia que debía irradiar el festejo. Como era de esperar, la danza de María Teresa fue muy alabada por los extranjeros<sup>31</sup>, lo cual tiene un alto contenido político pues por entonces era la única heredera y, en consecuencia, estaba en el punto de mira de las políticas matrimoniales europeas.

#### LA REALIDAD ESCONDIDA TRAS LOS DIOS

Los recursos analizados tenían como fin sorprender y persuadir a los espectadores, pues formaban parte de un encargo que exigía a los distintos profesionales un único mensaje: ensalzar el vehículo de la ansiada prosperidad de la Monarquía Hispánica, la nueva reina. Como estudió Neumeister<sup>32</sup>, la mitología era especialmente pertinente para encubrir un mensaje propagandístico porque impedía la relación directa con la realidad, pero permitía que un público cortesano entendiera las alusiones políticas que ofrecía la obra. De este modo, se puede afirmar que los dioses del Olimpo se pusieron al servicio del poder a través de distintas fórmulas reconocibles por todos los presentes y adaptadas a un momento político en particular. De hecho, la complejidad del festejo cortesano radica en su relación con acontecimientos histórico-políticos concretos, ya que «humanistas y escritores usaban el mismo repertorio de imágenes y fuentes para decir algo completamente diferente según el momento, el lugar y la circunstancia»<sup>33</sup>. Veamos entonces cuál fue el verdadero mensaje de *El nuevo Olimpo*.

No es baladí que se eligiera una fecha próxima al decimocuarto cumpleaños de Mariana para realizar el enlace y que, precisamente, esta cifra se festejara con ahínco. A lo largo de la obra aparecen cons-

<sup>30</sup> Flórez, 2004, pp. 605-613.

<sup>31</sup> El nuncio apostólico Rospigliosi elogió la intervención de la infanta en el despacho del 26 de diciembre de 1648 (Chaves, 2004, p. 154, n. 42).

<sup>32</sup> Neumeister, 1991, p. 175.

<sup>33</sup> Strong, 1988, p. 45.

tantemente menciones al número catorce; desde la referencia al cumpleaños, el número de las intérpretes, catorce, hasta los juegos entre las letras del nombre de «Phelipe» y Mariana, resultando en suma también catorce<sup>34</sup>. Y este detalle la diferencia de la anterior celebración de su cumpleaños, pues en *Piedra cándida* el número trece no está en ninguna parte y tampoco aparecen prácticamente alusiones a la fecundidad y al enlace con el rey que, sin embargo, son reiteradas en *El nuevo Olimpo*. ¿A qué se deben estas diferencias entre dos obras escritas por el mismo poeta?

En absoluto la celebración del decimocuarto cumpleaños era inocente: estaba pensada para proclamar las ventajas del nuevo enlace y convencer al mundo de que Mariana de Austria era apropiada para el rey. Esta decisión había causado muchas reticencias en una monarquía que tenía un grave problema sucesorio porque, tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos, se decidió que su prometida, que era acorde a su edad, pasara a ser la del envejecido rey. En este contexto se entiende que la principal reticencia del consejo español para la elección de la archiduquesa fuera su edad, pues cuando comenzaron las negociaciones, en 1646, era una niña de once años y no se consideraba que pudiera resolver el principal problema de la Corona, pues los expertos señalaban variados peligros para los hijos de madres muy jóvenes: deformaciones o sucesión no varonil y de corta vida, ya que la «doctrina general es que las doncellas no están maduras para concebir hasta que se muestren mujeres» y esto «por lo general sucede después de los 14 años»<sup>35</sup>. En cambio, en Alemania seguían viendo a Mariana como la candidata perfecta y, por ello, empezaron a manipular las descripciones y los retratos que se enviaban, para convertir a una niña en mujer en poco tiempo. No obstante, estas artimañas fueron conocidas en España y quizá por esta razón se dilató tantísimo la boda y se celebraron por todo lo alto los catorce años. En ese tiempo de espera, la corte española recibió varios retratos de la prometida del rey que mostraban sus cambios físicos y es muy probable que uno de ellos fuera el que se comenta en *El nuevo Olimpo*<sup>36</sup>, repre-

<sup>34</sup> Bocángel, *El nuevo Olimpo*, fols. 27v y 28r.

<sup>35</sup> Oliván, 2006, pp. 44 y 522.

<sup>36</sup> El Coro dice: «Tu retrato, Diana, / de propio y bello / ya no está parecido, / porque es lo mismo...», y Juno añade: «Tan natural has copiado / de Mariana la hermosura, / y es tan viva la pintura, / que no puede ser traslado» (Bocángel, *El nuevo Olimpo*, fols. 17r y 17v).

sentada ya como nueva reina, puesto que recientemente se había desposado por poderes con el rey. Así el retrato supliría la ausencia de Mariana, que no llegaría a España hasta octubre de 1649, haciéndola presente en su propio cumpleaños.

Como podemos comprobar, la protagonista de la obra no era tanto la reina Mariana sino la llegada de su ansiada edad, que por fin la habilitaba para dar un sucesor al trono. Mediante el espectáculo y el lenguaje de la ostentación se publicaría sin lugar a equívoco que la nueva reina había alcanzado la edad adecuada para su principal cometido, se acallarían las voces contrarias a la unión de la jovencísima reina con el envejecido rey y se calmarían las inquietudes generalizadas provocadas por la falta del heredero. Así el rey aparentaba felicidad y bienestar con este matrimonio, al igual que se fingía riqueza con los trajes y las arquitecturas, pero, en realidad, sufría el desasosegante objetivo político. Por este motivo también hay numerosas referencias en el texto a la fecundidad, al «verdor constante» y al «vínculo fecundo»<sup>37</sup>. Incluso años después la preocupación por la llegada de un heredero varón se reflejaría en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Calderón, en la que la Fortuna le dice a Mariana: «vuestros son las ansias y deseos / de que las esperanzas lleguen a ser efectos»<sup>38</sup>.

Por otra parte, dentro del mensaje enaltecedor a la monarquía, el texto asimismo informa de otros aspectos políticos. Como señaló Chaves, hay una clarísima crítica a Francia, su potencial enemiga<sup>39</sup>. La Fama clama: «juzgo que España está doliente, y lidia, / no sólo ya con Marte, con su envidia»; y, en una acotación tan elocuente como simbólica, la Fama y España se dan un abrazo. En este sentido, es muy relevante la alusión a la Fama y la lucha contra Marte (Francia), pues a principios del 1648 España se encontraba libre para desplegar el ejército destinado a Flandes en contra de Francia, porque acababa de reconocer la independencia holandesa y otras muchas concesiones<sup>40</sup>. Además, en mayo de 1648, Francia sufrió una bancarrota, a la que se sumaron los movimientos conocidos como «La Fronda», traduciendo en el debilitamiento de las tropas francesas y en avances beneficiosos para España, y así se quiso mostrar en el festejo.

<sup>37</sup> Bocángel, *El nuevo Olimpo*, vv. 157-160 y vv. 706-709.

<sup>38</sup> Flórez, 2004, p. 748.

<sup>39</sup> Chaves, 2004, p. 145.

<sup>40</sup> Parker, 2003, p. 244.

Otra relación propagandística vinculada a la política exterior es la establecida entre Felipe IV y Júpiter, puesta de manifiesto a través de María Teresa, que representaba a la Mente-Divina, que evidenciaría que era la hija de Júpiter-Felipe IV. De hecho, en su única intervención lo deja patente: «Del gran Júpiter propicio / soy la Mente Soberana»<sup>41</sup>. Era lógico que al monarca se le relacionara con el dios supremo del Olimpo, así como que María Teresa fuera la protagonista del acto y se resaltara su legitimidad a través de su padre, pues ella también cumplía un papel fundamental para Viena por esas fechas, cuando se barajaba su boda con el archiduque Fernando, el hermano de Mariana<sup>42</sup>. Curiosamente esto cambió en la siguiente celebración del cumpleaños de Mariana, puesto que ya interesaría vincularla con el Delfín de Francia<sup>43</sup>. Gracias a estas relaciones de festejos, podemos también observar los distintos rumbos que iban tomando las negociaciones matrimoniales de la casa real.

El análisis de *El nuevo Olimpo*, de su contexto histórico y de las distintas artes que lo componen, demuestra que tan solo aproximándonos al espectáculo cortesano desde distintos puntos de vista podremos alcanzar un conocimiento global del mismo. Una idea es común a todos los signos, la exaltación del comitente, de Felipe IV y de su nueva esposa, Mariana, la cual se producía por dos vías, la adulación por parte de los artistas a la Casa de Austria y la persuasión hacia un público al que se informaba de los favorables catorce años de la reina, un mensaje adecuado en un contexto muy determinado: el temor ante la falta de heredero. Aunque el texto de *El nuevo Olimpo* era un completo panegírico, carente de hilo argumental y con *amateurs* como intérpretes, la obra en sí misma era el más idóneo instrumento propagandístico para aquel selecto público. De ahí que, para lograr el total éxito en la transmisión del mensaje, se recurriera a un mecanismo de fácil lectura, el de la ostentación, que ganaba adeptos a través de la vista y el oído. Así pues, se pretendía lisonjear a la nueva reina, quien posiblemente leyó el impreso, pero también convencer al círculo cortesano de que la elección había sido la correcta y, al fin y al cabo, vender a los súbditos la imagen de una próspera monarquía:

<sup>41</sup> Chaves (2004, n. 40) habla sobre la relación de Felipe IV y Júpiter.

<sup>42</sup> Sommer-Mathis, 2013, p. 264.

<sup>43</sup> Guevara, *Romance a la fiesta de toros que se hizo celebrando los años de la reina*, vv. 33 y ss.

La fábula, la disposición, la sentencia y el estilo, todo es Olimpo. Propiamente es de allá la majestad de las deidades, la melodía y la repetición de los coros. Se ha revestido Bocángel de majestad y deidad, y así ha podido hablar majestuosamente y deificadamente. Tienen las deidades su estilo. Las majestades el suyo: ambos (si son dos) muy superiores al humano y popular [...] una elevación majestuosa de estilo superior. Esta veo imitada y retratada tan al vivo en la ficción de los reales personajes, que parece no habla la ficción, sino la verdad. El decoro, en que tropiezan de ordinario los fabulistas cómicos, lo veo aquí observado con tal destreza, que sin exceder los perfiles de cada persona, se realza a un decoroso y digno lucimiento, acompañando la gravedad de la sentencia a la autoridad el estilo. Todo, al fin, es divino y real<sup>44</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MENÉNDEZ, Rosana, *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos: análisis semiológico*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel, *Piedra cándida*, Madrid, Diego Díaz, 1648.
- BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel, *El nuevo Olimpo*, Madrid, Diego Díaz, 1649.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- DADSON, Trevor J., *La casa bocangeliana. Una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra), 1991.
- DÁVILA, Juan Francisco, *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte católica...*, en *Sucesos de año 1648*, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 2.379, fols. 301r-304v.
- FERRER VALLS, Teresa, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2007, pp. 63-84.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004 (tesis doctoral).
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «El nuevo Olimpo en Tarazona. Más apuntes para la recuperación del teatro musical español del siglo XVII», en *Estudios sobre el Barroco musical hispánico*, Barcelona, CSIC, 2005, pp. 89-104.

<sup>44</sup> Carta de fray Jerónimo a Andrés de Uztárroz, del 14 de febrero de 1649.

- GREER, Margaret R., y VAREY, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.
- GUEVARA, Pedro de, *Romance a la fiesta de toros que se hizo celebrando los años de la reina*, s. l., s. n., 1649.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia», *Iberoromania*, 7, 1978, pp. 106-119.
- NEUMEISTER, Sebastian, «La fiesta de corte como anticomedia», en José María Díez Borque (dir.), *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991, pp.167-181.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009 (tesis doctoral).
- REMÓN, Alonso, *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas...*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1623.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Teatro y artes plásticas: parangones de integración», en Juan Antonio Sánchez López e Isidoro Coloma Martín (eds.), *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, vol. 1, pp. 441-451.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1985.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz, 1976, t. I.
- VAREY, John E., «L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII<sup>e</sup> siècle», en Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. XVI et XVII siècles*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, pp. 77-91.