

EL DUQUE DE LERMA

Poder y literatura
en el Siglo de Oro



Dirigido por
JUAN MATAS CABALLERO,
JOSÉ MARÍA MICÓ JUAN
Y JESÚS PONCE CÁRDENAS

CEEH

Centro de Estudios
Europa Hispánica



ANÓNIMO, *La Conferencia de Paz de Somerset House*. 1604. Óleo sobre lienzo, 205 x 267 cm.
Londres, National Portrait Gallery.

rísticos (el bastón ornado con una pareja de serpientes): «varón, cuya mano grave / alternando instrumentos persuada / o con el *caduceo* o con la espada» (vv. 598-600), «el de sierpes al fin leño impedido» (v. 605).

Una idea sugerente que aparece enfatizada en el *Panegírico* gongorino es la de la capacidad disuasoria de los legados del monarca ante los conatos de levantamiento por parte de diversas regiones. De este modo, sin necesidad de echar mano de las armas, la mera proximidad de las tropas hispánicas o la fuerza oratoria de los embajadores logra apaciguar las conjuras de Florencia o Venecia. Bajo un signo clásico, la asociación con el poder del Tonante aparece en ambas ocasiones («terror fue a todos –mudo– sin que entonces / *diestras* fuesen de *Júpiter* sus bronce» vv. 351-352; «el *fulminante* –aun en la vaina– *acero*» v. 606). Como si de un sofisma se tratara, creo que la idea de fondo aquí defendida es bastante sutil: ¿qué mayor demostración de fuerza puede hacerse que la pacificación obtenida sin derramamiento de sangre, ocasionada sólo por el terror y respeto de la nombradía? En esa misma línea argumentativa, Góngora contaba

con ilustres precedentes romanos. Por apurar un ejemplo significativo, refiere Sidonio Apolinar en el *Panegírico de Avito* (*Carmen VII*) que, antes de tomar las riendas del Imperio por breve tiempo, Avito había desempeñado el cargo de comandante militar de las Galias y legado imperial ante las tribus bárbaras. En un momento clave del elogio, el panegirista pondera cómo la simple presencia del embajador Avito, investido de poderes marciales, aplacó las insurrecciones de los pueblos bárbaros sin necesidad alguna de recurrir a las armas (las tribus visigodas de Tolosa)⁶¹.

Desde un punto de vista anticuario, la instauración de la paz universal en los dominios del Imperio se veía reconocida mediante una ceremonia solemne por la que se cerraban las puertas del templo de Jano en el Foro de Roma. Por el contrario, al declarar la guerra a un reino hostil, el rito consistía en la acción opuesta (la apertura del santuario). Como panegirista que conforma la realidad y los anhelos de la España de las décadas iniciales del siglo XVII a los referentes clásicos, en el poema aparece en varias ocasiones la doble modalidad de dicho ritual (vv. 21-24, 273-276, 559-560):

Cuando
cerviz rebelde o religión postrada
obligan a su rey que tuerza, grave,
al templo del bifronte dios la llave.

Confírmose la paz, que establecida
dejó en Vervin Filipo ya segundo,
que las últimas sombras de su vida
puertas de Jano, horror fueron del mundo.

¡Oh Venecia, ay de ti! Sagrada hoy mano
te niega el cielo, que desquicia a Jano.

El referente anticuario del rito janual acota, en el primer caso, la situación que obliga al monarca católico a declarar la guerra (la insurrección de los súbditos del norte o la guerra contra los protestantes); posteriormente, la prudencia de Felipe II (capaz de conseguir las paces con Francia en sus meses postrimeros) y, por último, la insensatez del gobierno veneciano, ya que el pontífice Pablo V se vería forzado a decretar la excomunión a la Serenísima República y a declararle la guerra.

En suma, la legitimación de la política pacifista del duque de Lerma en el *Panegírico* se construye mediante la asociación simbólica de la denominada *Pax Hispanica* con la universalmente aclamada *Pax Augusta*. Como explicita el poeta, bajo la guía de su prudente valido, el monarca Felipe III alcanzará el esplendor del principado más



ANIELLO FALCONE, *Entrada de los soldados romanos en el Circo*. Hacia 1640.
Óleo sobre lienzo, 92 x 183 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

La norma oratoria establecía que en el «capítulo de la crianza» el rétor o el poeta deberían referir «si [la figura elogiada] se crió en palacio, si de púrpura fueron sus pañales, si desde su primera infancia se crió en regazo real; o no así, sino que fue elevado al trono en su juventud por algún feliz suceso. [Siendo obligatorio resaltar si ha] tenido una crianza ilustre, como Aquiles junto a Quirón»⁶⁴. Los autores tardoantiguos tenían bien aprendida la lección oratoria, de modo que no resulta difícil encontrar ecos de este consejo del *basilikòs lógos* en la poesía del Bajo Imperio⁶⁵.

Bien ejercitado en los preceptos del *Ars bene dicendi*, cuando compone su *Panegírico* con ocasión del *Tercer consulado del emperador Honorio*, Claudiano evoca la figura de Teodosio adiestrando a su hijo para que sea un guerrero excelso y sabio, de manera que ambas figuras sobrepujen a un binomio mítico bien reconocible (vv. 59-62): «*Hos tibi virtutum stimulos, haec semina laudum, / haec exempla dabat. Non ocios hausit Achilles / semifere precepta senis, seu cuspidis artes / sive lyrae cantus medicae seu disceret herbas*»⁶⁶.

Uno de los mejores imitadores latinos de Claudiano, Sidonio Apolinar, utilizaría asimismo la técnica del sobrepujamiento para exaltar la buena crianza de Antemio (*Carmen* II, vv. 141-152), cuya infancia transcurrió —como la del hijo de Peleo y Tetis— en el ejercicio de la equitación y la montería:

*Nunc tremulum tenero iaculum torquere lacerto
inque frementis equi dorsum cum pondere conti*

*Tertia lux refugis Hyperiona fuderat astris:
concurrunt proceres ac milite circumfuso
aggere composito statuunt ac torque coronant
castrensi maestum donantque insignia regni;
nam prius induerat solas de principe curas.
Haud alio quondam uultu Tirynthius heros
pondera suscepit caeli simul atque nouercae,
cum Libyca se rupe Gigas subduceret et cum
tutior Herculeo sedisset machina dorso.⁷⁰*

Creo que esta imagen clásica (mediante la cual la transmisión de la herencia de la mole inmensa del Imperio se asocia a la figura gigantesca del esforzado Atlas y al hijo de Júpiter y Alcmena) pudo servir de fuente de inspiración para el pasaje donde Góngora relata cómo, tras ascender al trono, Felipe III también se erige en nuevo Atlas que solicita el concurso de su recién nombrado valido (estancia XXXII):

Su hombro ilustra luego suficiente
el peso de ambos mundos soberano,
cual la estrellada máquina luciente
doctas fuerzas de monte hoy africano:
ministro escogió tal, a quien valiente
absuelto de sus vínculos en vano
el inmenso hará, el celestial orbe
que opreso gima, que la espalda corve.

81

Según aclara Nicolás Antonio, al inicio de su reinado, Felipe III «ministro tal y tan fuerte y valiente escogió que aunque se desate de sus ejes el orbe y caiga sobre sus hombros en vano hará que gima con la opresión o doble la espalda con el peso» (fol. 125r)⁷¹. Desde un punto de vista icónico, entre los precedentes dinásticos que pueden aducirse para tal imagen cabe evocar la medalla conmemorativa que reproduce en el anverso la efigie de Felipe II y en el reverso a Hércules sosteniendo la bóveda celeste. El lema que circunda la figura del héroe (*Ut quiescat Atlas*, o ‘Para que Atlas descanse’) apunta alusivamente al retiro del emperador en Yuste y al acto de la abdicación⁷². Desde el reinado de Felipe III, la carga de Atlas se ligará pues a la imagen del Imperio Hispánico y al peso del valimiento, de manera que no puede extrañar que esta figura mítica aparezca nuevamente en los siguientes reinados, asociada ya al privado de Felipe IV (don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor⁷³), ya al hermanastro del monarca Carlos II (el bastardo don Juan José de Austria⁷⁴).

La legitimación político-moral: sobre el uso de la Alegoría

*It is of the very nature of thought and language to represent what is immaterial
in picturable terms.*

C.S. Lewis

Entre los procedimientos característicos asociados a la poesía latina de la Antigüedad tardía figura en lugar principal una de las especies de la *Alegoría*, es decir, aquella que corresponde a la técnica de la *personificación* y que habitualmente parece impelida por una finalidad doctrinal o estética⁷⁵. Enclavada en dicha corriente moral, la obra poética de Claudiano aparece poblada por seres humanos, por criaturas divinas y por una variada panoplia de personificaciones abstractas, que a menudo dan pie a vívidas descripciones y sirven como vehículo expresivo de discursos en estilo directo⁷⁶. Para comprender el funcionamiento de estas figuras alegóricas, conviene recordar ahora con varios ejemplos a qué tipo de elementos nos referimos⁷⁷.

En la sección central del *Panegírico al consulado de Manlio Teodoro*, el poeta hace que una deidad (retóricamente identificable como *fictio personae*) irrumpa en el sitio donde el sabio patricio se retira a escribir y allí le dirige un discurso, conminándolo a que asuma la dignidad consular (vv. 115-120): «*nascentes ibant in saecula libri, / cum subito liquida cessantem vidit ab aethra / Iustitia et tanto viduatas iudice leges. Continuo frontem limbo velata pudicam / deserit autumnus portas, qua vergit in Austrum / Signifer et noctis reparant dispendia Chelae*» ('Iban naciendo los libros para los venideros siglos, cuando súbitamente desde el límpido éter Justicia te vio en tu retiro y vio a las leyes privadas de tan gran juez. Entonces, cubierta su casta frente con una cinta, deja las puertas del Otoño, por donde el Zodíaco se extiende hacia el sur y Escorpión repara los daños de la noche»). Como refiere el poeta, tras surcar el cosmos, la diosa Justicia se presenta a Manlio y le conduce hasta el ápice del poder en Roma.

De manera semejante, el arranque del libro II *Sobre el consulado de Estilicón* (vv. 5-13 y 30-37) presenta al suegro del emperador y hombre fuerte del gobierno asesorado continuamente por dos figuras divinas que rigen sus actos, dos hermanas conocidas como Clemencia (*Clementia*) y Buena Fe (*Fides*):

*Principio magni custos Clementia mundi,
quae Iovis incoluit zonam, quae temperat aethram
frigoris et flammae mediam, quae maxima natu
caelicolum. Nam prima chaos Clementia soluit
congeriem miserata rudem vultuque sereno*



LUCA CAMBIASO, *Fortaleza y Templanza*.
1585. Fresco. Basílica del Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial.



LUCA CAMBIASO, *Justicia y Prudencia*.
1585. Fresco. Basílica del Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial.

necesario postular otro eco literario identificable con el magisterio de este escritor alejandrino⁸³. Me refiero al uso de quince personificaciones alegóricas presentes en el elogio del duque. En efecto, a lo largo de todo el *Panegírico* Góngora iría sutilmente disseminando una serie de figuras estilizadas que conviene ahora recordar (vv. 25-28, 151-168, 189-192, 199-200, 201-203, 213-216, 265-269, 271-272 y 361-364, 389-392, 415-416, 469-471, 493-494, 525-528):

Este, pues, digno sucesor del claro
Gómez Diego, del Marte cuya gloria
a las alas hurtó del Tiempo avaro
cuantas le prestó plumas a la Historia.

Elección grata al cielo aun en la cuna
si a la emulación áulica importuna,
a la Invidia, no ya a al que el veneno
del quelidro que más el sol calienta,
sino el alado precipicio ajeno



2. JUAN PANTOJA DE LA CRUZ, *Margarita de Austria*. 1606.
Óleo sobre lienzo, 204 x 122 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El Valladolid cortesano y teatral de Felipe III (1601-1606)

Germán Vega García-Luengos

En febrero de 1601 la corte del recién coronado Felipe III se asentaba en Valladolid, por especial decisión de su valido el duque de Lerma. Durante cinco años la ciudad castellana se convertía en el gran teatro del mundo, donde habrían de tener acogida las más diversas manifestaciones literarias que empapaban la vida toda de la sociedad española; y, particularmente, las teatrales¹.

En la España barroca el teatro no sólo se enredaba con las distintas artes de la vista y el oído, en busca de la obra total, también lo hacía con la concepción del hombre y del mundo. Su identificación con la existencia humana afloraba en las glosas sobre los más diversos lances de la vida cotidiana. Y especialmente de la muerte, donde despliega toda su fuerza metafísica y ética. Sirvan de testimonio, por lo cercanas al momento en que comienza el periodo contemplado, las palabras de fray Alonso de Cabrera en el sermón fúnebre por el fallecimiento de Felipe II, el hombre más poderoso de los nacidos a orillas del Pisuerga:

Es la tierra el teatro en que se representan las farsas humanas. Permanece firme. Ésta se queda como la casa de las comedias. Pasa una generación y viene otra, como diferentes compañías de representantes. ¿Qué es un personaje de rey en una comedia? ¡Qué acompañado, qué servido, qué aderezado! Acabada la farsa es un hombre bajo de por ahí. ¡Qué bravos se mostraron los asirios cuando representaron la monarquía! ¡Qué ricos los medos y persas! ¡Qué valerosos los griegos! ¡Qué poderosos los romanos! Pasaron unos, vinieron otros y ya de ningunos hay memoria.²

En ese «gran teatro de la España del siglo XVII»³ la teatralidad se hacía sustancia del comportamiento de sus habitantes.

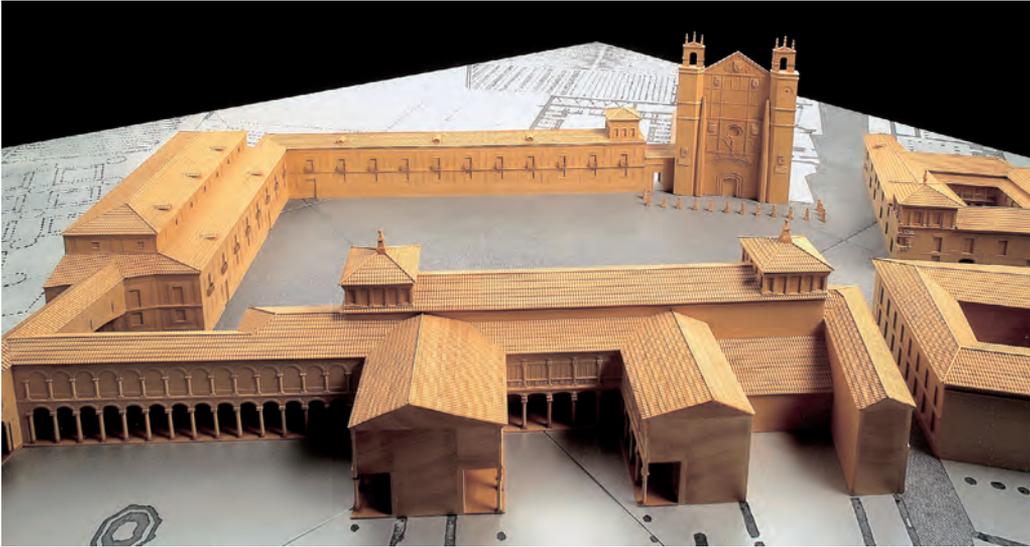
El teatro del poder

La adopción de actitudes y comportamientos teatrales fue especialmente manifiesta en la cúspide social y política. Con la Modernidad los sectores privilegiados se habían adueñado del espacio público y lo utilizaban para ostentar el poder. Fundamentalmente a través de las celebraciones festivas. Y pocas ciudades más poderosas en Europa que ese lugar castellano que acogía a la corte de Felipe III, siguiendo los designios de Francisco Gómez de Sandoval, cuyas acendradas aficiones teatrales le servían ahora de eficaz instrumento del poder que pretendía⁴.

La fiesta permanente que vivió la ciudad remarca aún más el carácter ilusorio de la corte vallisoletana, para asombro de naturales y forasteros. Por lo que a estos se refiere, ningún documento resulta tan valioso como *A Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, ese dietario donde se recogen descripciones chispeantes y agudas reflexiones sobre los acontecimientos vividos por este portugués residente en ella durante varios meses del año 1605, el último y más deslumbrante de los que allí permaneció la corte⁵. No han sido los estudiosos de la literatura, sino los de la historia social, quienes han utilizado el término «sueño» para definirla. Y, como tal, aquel «Valladolid onírico»⁶ estaba condenado a vivir en régimen de provisionalidad, irremisiblemente avocado a desaparecer. En palabras de B. Bennassar, el establecimiento de la corte constituyó un «engañoso regreso»⁷; la auténtica edad de oro vallisoletana había concluido un tiempo atrás⁸. Durante los cinco años no cesaron los testimonios literarios, o subliterarios, de la rivalidad entre Madrid y Valladolid para acoger la corte, ni los rumores de que efectivamente ésta se iba de la capital pinciana, de que el sueño se acababa. «Sueño» y «Teatro»: dos cifras, dos claves espléndidas de la mentalidad barroca; ninguna otra imagen expresa tan ajustadamente el carácter efímero, cambiante, engañoso, del ser del hombre en el mundo.

Valladolid: «Corte», «Sueño», «Teatro». Una de las primeras medidas para asentarla en 1601 fue construir un palacio para el rey. Con ese objetivo se llevó a cabo una serie de operaciones inmobiliarias donde las decisiones de la Corona rimaron con los intereses económicos del duque de Lerma. El entorno palaciego de la plaza de San Pablo fue concebido como escenario del poder, según ha mostrado J. Urrea⁹ (fig. 1). Un espacio improvisado y construido con prisas; lo que conllevó la utilización de materiales de difícil pervivencia.

La cima de dicho conjunto arquitectónico la alcanzaba el llamado Salón de los Saraos, destinado a las fiestas y representaciones teatrales, esplendoroso precedente de lo que será el Coliseo del Buen Retiro para Felipe IV¹⁰. Esta dominancia física no puede considerarse fortuita, sino emblema de la trascendencia que el teatro tenía en aquel entorno¹¹.



1. Maqueta de la plaza de San Pablo de Valladolid hacia 1605 (reconstrucción de Jesús Urrea, 2003). Madera de boj sobre baldosa de aluminio.

El complejo palaciego hoy es irreconocible. La culpa, por esta vez, no hay que cargarla a la política urbanística –o mejor, de demoliciones incontroladas– de la ciudad castellana en los años desarrollistas del tercer cuarto del siglo XX: su desaparición era inherente a su concepción como gran decorado teatral, para el que se usaron materiales si no de la futilidad de la arquitectura efímera, tampoco dotados de la resistencia que el paso del tiempo exigía.

Significativamente, de nuevo, lo primero en desaparecer fue su parte más teatral: el Salón de los Saraos. Las noticias de los actos celebrados en él son bien escasas; no parece que porque se hayan perdido, sino, más bien, porque apenas se produjeron. Su inauguración tuvo lugar con una gran fiesta para celebrar el bautizo del que habría de ser Felipe IV. Ocurría esto en junio de 1605, pocos meses antes de que la corte abandonara Valladolid para siempre. Pasados muchos años, en junio de 1660, aquel niño habría de regresar al fastuoso espacio para asistir a la representación de una comedia durante una breve estancia en la ciudad que le había visto nacer, al regreso de su viaje a la frontera de Irún para la entrega de su hija la infanta María Teresa, que había de desposar con Luis XIV, y la firma de la paz entre ambos monarcas. La comedia llevada a escena fue *La corte en el valle*, de Villaviciosa, Matos y Avellaneda¹². En mayo de 1690, Carlos II y Mariana de Neoburgo asistieron a la representación de *La ruina de Faetón*¹³, que es probablemente *El hijo del sol Faetón* de Calderón, estrenada en 1675 y repuesta en la corte madrileña en distintas ocasiones¹⁴. De nuevo, en julio de 1706 se represen-