

# OCULTACIÓN Y PRESENCIA AUTORIAL EN LAS FIESTAS POR LAS DOBLES BODAS REALES DE 1599

Alejandro García Reidy  
*Syracuse University*

EL REY HA MUERTO, ¡VIVA EL REY!

La subida al trono del joven Felipe III, en septiembre de 1598, supuso el inicio de una nueva etapa en la política y sociedad españolas, y fue vista, en su momento, como una renovación necesaria tras el largo reinado de Felipe II<sup>1</sup>. Las expectativas de cambio atañían no sólo al rey, sino también a otros muchos ámbitos relacionados con el poder, especialmente en relación con las luchas entre las facciones nobiliarias que pugnaban por medrar en la corte. La influencia que Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia, supo ejercer en el monarca durante su etapa de formación, junto con la purga de antiguos favoritos de Felipe II, fue determinante para que consolidara su poder y llegara a convertirse, al poco tiempo, en el válido. Estos cambios en la cúspide del poder también tuvieron profundas consecuencias en el ámbito artístico y literario. La llegada al trono del nuevo rey conllevaría la irrupción de nuevas posibilidades de mecenazgo auspiciadas por la corte, y las estrategias de promoción que el marqués de Denia desarrollaría para defender sus intereses y proyectar una cuidada imagen de sí mismo se fundamentaron con frecuencia en el arte. El reinado de Felipe III resultaría, en una nueva sociedad cortesana en la que los escritores y artistas podían beneficiarse de la corte, una fuente magnífica de la que manaban prestigio simbólico y recompensas materiales, según la acertada metáfora de Harry Sieber<sup>2</sup>.

Las dobles bodas reales que tuvieron lugar en Valencia en la primavera de 1599 entre Felipe III y Margarita de Austria, por un lado, y entre la infanta Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria, por el otro, fueron un primer evento donde se percibieron algunas de las nuevas dinámicas de poder que caracterizarían el reinado

<sup>1</sup> Mi trabajo se ha beneficiado de la participación en el programa Juan de la Cierva (referencia JCI-2010-06418) y de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN) con las referencias FFI2008-00813, FFI2011-23549 y CDS2009-00033, así como al proyecto «Manos Teatrales: An Experiment in Cyber-Paleography», dirigido por Margaret R. Greer (Duke University).

<sup>2</sup> H. SIEBER, «The Magnificent Fountain».

del joven monarca<sup>3</sup>. En concreto, las fiestas, que se celebraron tanto en Denia como en Valencia con motivo de los desposorios reales, se hicieron en un marco cortesano que requirió la puesta en funcionamiento de diversos textos literarios o performativos, con vistas a alabar la figura de los monarcas y la del valido.

En el presente trabajo proponemos una aproximación a estas fiestas prestando especial atención a los procesos de generación de la autorialidad y, en concreto, a la inestabilidad y fluidez que la caracterizaron en este contexto de fiesta pública. Aunque varios de los textos producidos para la ocasión salieron de las plumas de escritores de primera fila, su autoría queda muchas veces oculta en el contexto cortesano, donde primaba la figura del monarca sobre otras consideraciones individuales. No obstante, la nueva situación social de estos mismos escritores en el campo literario de finales del siglo XVI supuso la emergencia de una individualidad autorial novedosa, lo que conllevó a que tuvieran una mayor visibilidad en el contexto de unas fiestas públicas. Como mostraremos a lo largo de estas páginas, las celebraciones de 1599 suponen un interesante caso donde examinar el lugar que estos escritores podían ocupar en el contexto de unas fiestas públicas y el cómo se podía percibir una tensión entre un evento diseñado para mayor gloria del rey y de su corte, y la pulsión por obtener reconocimiento y mercedes que motivaba una parte fundamental del quehacer de estos literatos.

#### FIESTAS PARA UNAS BODAS REALES

Las fiestas públicas, organizadas por diferentes ciudades españolas para celebrar la visita del rey, fueron espectáculos donde no faltaron múltiples formas de entretenimiento y de demostración de poder, destinadas a agrandar y sorprender al monarca y a la corte que lo acompañaba. Su importancia radicaba en que se fundía lo festivo y lo político, de modo que estos espectáculos servían no sólo para que el monarca afianzara simbólicamente su poder sobre una ciudad que le rendía pleitesía, sino también para que el municipio demostrara su magnificencia y optara así a conseguir favores<sup>4</sup>. Las artes visuales y literarias jugaron un papel fundamental en estos divertimentos públicos, especialmente por su contribución al arte efímero y a varios espectáculos destinados a deslumbrar al monarca con una demostración de ingenio y esplendor. Como señala Teresa Ferrer:

En la monarquía hispánica de los primeros Austrias la fiesta pública posee un significado preciso como instrumento de propaganda política. La fiesta congrega en torno suyo múltiples espectáculos y se sirve de todas las artes para erigirse ella misma en espectáculo de poder<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> La significancia de estas bodas fue múltiple: suponía el inicio de la obtención de un heredero para la corona española, afianzaba el poder de los Habsburgo en los Países Bajos meridionales y manifestaba el creciente poder de Francisco de Sandoval. Véase al respecto B. J. GARCÍA GARCÍA, «Apostillas históricas», pp. 31-40.

<sup>4</sup> Para el caso concreto de Valencia, véase R. NARBONA VIZCAÍNO, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna».

<sup>5</sup> T. FERRER VALLS, «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», p. 1.

En unas urbes convertidas a la sazón en auténticos teatros en los que se ritualizaba el poder<sup>6</sup>, la vinculación entre escritores y fiestas públicas comenzó a hacerse especialmente patente desde la segunda mitad del siglo xvi. La complejidad y grandiosidad con las que se quería dotar a los festejos llevó a que las autoridades municipales recurrieran a los servicios de escritores, vinculados al mundo universitario, para que colaboraran con poemas que acompañaban el arte efímero erigido para estas ocasiones. Es el caso, por ejemplo, de Juan de Mal Lara, quien compuso textos para la entrada de Felipe II en Sevilla en 1570, o el de Juan López de Hoyos ese mismo año, quien colaboró en el recibimiento madrileño a Ana de Austria<sup>7</sup>.

No obstante, los cambios que se produjeron en el campo literario, durante las décadas finales del siglo, llevaron a que también escritores mucho más vinculados a la literatura de entretenimiento —y que disfrutaban por ello de un mayor reconocimiento de nombre entre el público— empezaran a ser contratados para encargarse del componente literario de las fiestas públicas<sup>8</sup>. La incorporación a los preparativos de las fiestas cortesanas de escritores con un prestigio y unas aspiraciones artísticas y sociales autónomas suponía dos hechos enfrentados. Por un lado, las producciones literarias, que se componían para las fiestas cortesanas, no estaban destinadas a destacar la individualidad y calidad del autor. Al contrario, los escritores debían contribuir a un evento en el que otros actores sociales reclamaban la posición privilegiada: el rey, su valido, la nobleza y las autoridades municipales. Al igual que los municipios contrataron numerosos pintores, carpinteros, músicos y similares oficiales para ocuparse de cada detalle de las fiestas, las plumas de estos poetas se contrataban a cambio de una suma de dinero para que se ocuparan puntualmente del trabajo encomendado. Los escritores eran artesanos que debían satisfacer a sus clientes, es decir, a los ayuntamientos que les pagaban. La autorialidad de estos escritores se difuminaba en el conjunto de la celebración. Pero al mismo tiempo, las fiestas reales, especialmente en las circunstancias particularísimas de unas bodas, suponían un acontecimiento demasiado importante como para que los escritores que participaban en ellos no intentaran aprovechar las circunstancias para hacerse visibles y defender así sus propios intereses como literatos en busca del ansiado mecenazgo. En este sentido, las bodas de 1599 pueden verse también como un momento de transición, que apunta a la mayor vinculación que, desde el reinado de Felipe III, tendrá lugar entre la corte y varios de los escritores más importantes de la época.

<sup>6</sup> J. J. GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, pp. 162-169.

<sup>7</sup> T. FERRER VALLS, «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», p. 3.

<sup>8</sup> Por ejemplo, la ciudad de Valencia contrató los servicios de Andrés Rey de Artieda, dramaturgo y poeta, para que escribiera versos y epigramas para la entrada regia de Felipe II, el príncipe e Isabel Clara Eugenia a principios de 1586. Otros ingenios valencianos de mucha menor categoría que Virués también colaboraron con octavas que adornaron los arcos e invenciones de la entrada, como «mestre Blay, mestre Torrella y mestre Ceba» (S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía*, t. I, p. 159).

Las dobles bodas estuvieron acompañadas por unos fastos que se concentraron principalmente en dos espacios urbanos: la villa de Denia y la ciudad de Valencia. En el caso de Denia, la presencia del monarca supuso un espaldarazo evidente a su nuevo favorito, don Francisco de Sandoval, marqués de esta villa, quien pudo agasajar al monarca durante varios días en sus tierras antes de que se dirigiera a Valencia, donde tendrían lugar las bodas. La capital del Turia, por su parte, se benefició de la tardía decisión de trasladar a ella las bodas en vez de a Barcelona, tal y como se había planeado originalmente, y se preparó rápidamente para celebrar los desposorios<sup>9</sup>. En ambos casos, se dispusieron complejos programas de espectáculos destinados a divertir y deslumbrar al monarca y a su corte durante su estancia en estas urbes, espectáculos en los que el componente literario jugó un papel significativo.

Felipe III pasó cinco días en Denia, llegando allí el 11 de febrero de 1599 y partiendo a Valencia el día 16. Durante su estancia en Denia, el rey disfrutó de una amplia gama de pasatiempos: espectáculos pirotécnicos, desfiles, torneos, representaciones de comedias, visitas a barcos en el puerto, pesca e incluso simulacros de batallas y del asalto de un corsario, entre otros divertimentos. Todo ello se planteó como un gran espectáculo performativo con el que divertir a Felipe III, quien participó en estos festejos no sólo en calidad de espectador, sino en ocasiones como actor privilegiado, como cuando impartió órdenes durante el supuesto asalto del corsario Morato Arráez a la villa, interpretado por gente al servicio del marqués de Denia<sup>10</sup>. Realidad y ficción se entremezclaban así para dar lugar a un entretenimiento total<sup>11</sup>. Sabemos que el encargado de planificar los principales eventos en Denia fue don Juan Vives de Cañamás, un caballero cuya familia estaba ligada al gobierno de la ciudad de Valencia, tal y como nos indica Lope en sus *Fiestas de Denia*:

... don Juan Vives, siempre atento,  
cual Clicie al sol, a nuestro Augusto godo,  
a cuyo sin igual entendimiento  
de tantas fiestas se atribuye el modo<sup>12</sup>.

Juan Vives fue probablemente contratado por Francisco de Sandoval para que preparara minuciosamente estos entretenimientos, con los que buscaba incrementar el favor que el rey ya le dispensaba<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> No eran las primeras bodas reales que tenían lugar en Valencia. Ya se habían casado allí Pedro el Ceremonioso en 1348 y Alfonso el Magnánimo en 1415. La ciudad, por su importancia, contó con una rica tradición en organizar festejos públicos desde tiempos medievales.

<sup>10</sup> Lope de Vega da cuenta de la participación de Felipe III en este asalto fingido ejerciendo como comandante en jefe en su relación poética de las fiestas, LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, vv. 1457-1460: «Entraban capitanes y pedían / al César orden, y él, disimulando, / para lo que en tal caso hacer debían / iba las prevenciones ordenando».

<sup>11</sup> V. PÉREZ DE LEÓN, «Simulacros de la historia, historia de unos simulacros».

<sup>12</sup> LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, vv. 859-862.

<sup>13</sup> V. PÉREZ DE LEÓN, «“Tiemblen Trípol, Argel, Túnez, Biserta, Constantinopla, El Cayro, tiemble el mundo”», pp. 136-137.

FASTOS Y LITERATURA:  
OCULTACIÓN Y EXHIBICIÓN AUTORIAL

Si nos centramos en el componente literario de estas fiestas, sabemos que hubo poemas de Gaspar Aguilar decorando uno de los arcos efímeros que se erigieron para engalanar la entrada del monarca en Denia, como refiere el Fénix: «y en dos festones, como mármol tersos, / de Aguilar ingenioso algunos versos»<sup>14</sup>. Hallamos en el poema de Lope una explícita presencia autorial por cuanto los versos indican que fue Aguilar el responsable de los mismos. Sin embargo, esta mínima presencia se vuelve silencio cuando nos fijamos en el aspecto literario más importante de las fiestas de Denia: las tres representaciones teatrales a las que asistió Felipe III los días 12, 13 y 15 de febrero. Tenemos muy pocos detalles acerca de estas representaciones. No sabemos nada acerca de las obras que pudo ver representar el monarca, aparte de que corrieron a cargo de la compañía de Melchor de Villalba. Así, Lope da cuenta en sus *Fiestas de Denia* de estas tres representaciones indicando tan sólo que «representó Villalba»<sup>15</sup>. Sabemos que esta compañía había representado en Valencia durante gran parte de 1598, y ahí hubo de ser contratada para que acudiera a Denia<sup>16</sup>. El poeta no menciona los títulos de las obras que se representaron ni los nombres de los dramaturgos que las compusieron, algo que no ha pasado desapercibido a la crítica. Elizabeth Wright considera que el Fénix, dado que era el dramaturgo de más éxito del momento, fue el poeta de cuya pluma salió alguna de estas tres obras, y que el silencio de la autoría se explicaría porque el Fénix habría subsumido su autoría en el contexto general de la fiesta cortesana, sin conceder a sus obras una categoría autorial independiente<sup>17</sup>. Profeti, en cambio, considera que las tres obras representadas por Villalba no eran de Lope<sup>18</sup>, aunque no aduce el motivo por el que opina esto.

¿Por qué se da este ocultamiento del autor? Sabemos que Melchor de Villalba estrenó comedias del Fénix aproximadamente entre 1594 y 1602, por lo que es plausible que pudiera representar en Denia alguna de las obras de Lope que tenía en su repertorio<sup>19</sup>. Es posible, sin embargo, que ninguna de las comedias representadas por Villalba fuera de Lope y que a éste, por lo tanto, no le interesara dar cuenta en su relación poética de quién o quiénes habían escrito las obras dramáticas que vio Felipe III. Al mismo tiempo, nos parece que tiene razón Wright cuando señala que este silenciamiento se explica, en parte, por la naturaleza cortesana de las fiestas y responde al hecho de que la autoría de estas obras no importa en este contexto: el monarca es la figura central, no el nombre de quienes compusieron las piezas (ni los títulos de las obras, que tampoco se indican).

<sup>14</sup> LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, vv. 423-424.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vv. 744, 1392 y 1423-1424.

<sup>16</sup> T. FERRER VALLS (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, s. v. «Melchor de Villalba».

<sup>17</sup> E. WRIGHT, *Pilgrimage to Patronage*, p. 59.

<sup>18</sup> M. G. PROFETI, «Introducción», p. 19.

<sup>19</sup> A. GARCÍA REIDY, «Profesionales de la escena», p. 280.

Por el contrario, Lope sí que menciona en los tres casos el nombre de la compañía que se encargó de las representaciones. Es más, en una relación manuscrita de las fiestas de Denia también se indica que fue Villalba quien puso en escena estas comedias, silenciando títulos y autorías de las obras representadas al igual que hace Lope:

Antes de cenar la misma noche hubo muy buena comedia que hizo un autor llamado Villalba, hubo buenos entremeses, viéronla Su Majestad y Alteza, damas y señoras<sup>20</sup>.

Este hecho apunta a que, a la altura de 1599, el nombre del director de una compañía teatral, especialmente si era alguien afamado como Melchor de Villalba, conllevaba un prestigio simbólico que era todavía mayor que el nombre de un dramaturgo. Para el anónimo autor de la relación manuscrita, e incluso para un escritor teatral como Lope de Vega, indicar que había sido la compañía de Villalba la que actuó ante el rey ponía en marcha un proceso de reconocimiento de nombre por parte de los lectores que apuntaba a la calidad de las fiestas. En cambio, el nombre de un dramaturgo todavía no tendría asociado necesariamente el mismo prestigio: de ahí que en las mencionadas relaciones se silencie la identidad de quienes compusieron las comedias.

Tras abandonar Denia, la comitiva regia se encaminó a Valencia, donde llegó el 19 de febrero para esperar la llegada de Alberto y Margarita de Austria y poder celebrar las bodas, que tuvieron lugar el 18 de abril. El rey y la corte permanecieron en la ciudad hasta el 4 de mayo, tiempo durante el cual fueron entretenidos con multitud de ceremonias y espectáculos de diversa índole<sup>21</sup>. La ciudad de Valencia no escatimó gastos para embelesar al monarca y su séquito, y no dudó en contratar los servicios de algunos de los mejores escritores locales para contribuir a los festejos. En concreto, sabemos que dos de los literatos contratados por el ayuntamiento fueron Gaspar Aguilar y Cristóbal de Virués. Ambos eran escritores valencianos de reconocida valía y con una sólida trayectoria a sus espaldas: Virués había tenido cierto éxito como dramaturgo y su poema épico *El Monserrate* había visto la luz en 1587, mientras que Aguilar había participado activamente en las sesiones organizadas por la Academia de los Nocturnos y había contribuido con poemas a las fiestas de Denia. Los dos, por lo tanto, pertenecían al ámbito literario más selecto de la Valencia de finales del siglo y, además, contaban con un cierto éxito como escritores de obras de

<sup>20</sup> LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, p. 192.

<sup>21</sup> S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía*, t. I, p. 175, señala que, entre las diversiones de Felipe III durante el tiempo que estuvo en Valencia esperando la llegada de su mujer, hubo comedias, aunque no ofrece más detalles. Sabemos que dos compañías alternaron representaciones en la casa de comedias de la Olivera de Valencia durante la primavera de 1599, la del mencionado Melchor de Villalba y la de Andrés de Heredia (T. FERRER VALLS [dir.], *Diccionario biográfico de actores*, s. v. «Melchor de Villalba» y «Andrés de Heredia»). Es posible que alguna de ellas fuera contratada para representar en el palacio virreinal durante la estancia del monarca.

entretenimiento. Conservamos un acuerdo tomado por los Jurados de Valencia, el 30 de abril de 1599, por el que se comprometían a pagar a Virués y a Aguilar cuatrocientos reales castellanos por los servicios prestados en relación con la entrada de la reina Margarita en la ciudad el día de su boda. El acuerdo de los Jurados ofrece interesantes detalles sobre algunas de las responsabilidades que tuvieron los dos poetas en los preparativos de la entrada regia, a quienes se les pagó por haberse encargado de las siguientes tareas:

per lo que han seruit á la ciutat en esta jornada de la entrada de la Reyna nostra senyora en hauer donat peral arch que se ha fet en lo mercat y perals demes archs histories y lletres, y hauer fet pera les piramides octaues y cheroglífiques y hauer donat la inuencio de les letres de les roques ques feren ab lletres molt grans posant lo nom de Margarita en dites roques desta manera: una lletra en cada roca, y hauer fet les octaues y altres versos pera dites roques, y hauer estats superintendents desde que escomençaren les obres fins que se acabaren visitant de ordinari així als pintors como als fusters<sup>22</sup>.

Este acuerdo permite saber que Virués y Aguilar estuvieron a cargo no sólo de componer poemas, sino sobre todo de proporcionar los temas que sirvieron de guía para la construcción de los arcos triunfales que decoraron el recorrido de la reina Margarita durante su entrada en Valencia, así como los poemas e inscripciones que los acompañaron. Además, los dos poetas tuvieron la idea de decorar nueve carros o «roques», similares a los empleados durante la procesión del Corpus, con las grandes letras que deletreaban el nombre de Margarita. Ahora bien, lo que importaba no era resaltar la calidad poética de los poemas ni la capacidad de los ingenios que diseñaron los arcos triunfales, sino celebrar a los monarcas y sorprenderlos con un alarde de diversiones destinadas a dejar una impresión impecable de la ciudad y de sus poderes municipales. La autorialidad literaria se difuminaba así en un contexto de fiesta real que no contemplaba que los escritores implicados destacasen de manera particular. Felipe de Gauna, por ejemplo, autor de la relación más completa de estas fiestas, ofrece una detallada descripción de los nueve carros que deletreaban el nombre de Margarita y recoge el texto de las octavas reales que compusieron Virués y Aguilar para cada «roca»<sup>23</sup>. Sin embargo, no menciona en ningún momento que estos poetas fueran los autores de dichos versos, por lo que los lectores, a los que estaba destinada esta relación, no

<sup>22</sup> G. AGUILAR, *Fiestas nupciales*, p. LXI: «por lo que han servido a la ciudad en esta jornada de la entrada de la reina nuestra señora al haber dado historias y letras para el arco que se ha hecho en el mercado y para los demás arcos, y al haber hecho para las pirámides octavas y jerglíficos, y haber dado la invención de las letras de las rocas que se hicieron con letras muy grandes, colocando el nombre de Margarita en dichas rocas de esta manera: una letra en cada roca, y haber hecho las octavas y otros versos para dichas rocas, y haber sido supervisores desde que comenzaron las obras hasta que acabaron, visitando con regularidad tanto a los pintores como a los carpinteros» (la traducción es mía).

<sup>23</sup> F. de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia*, t. I, pp. 435-438.



tenían manera de saber quiénes habían sido los artífices de tales octavas<sup>24</sup>. Incluso el propio Aguilar, quien se encargó de componer una relación en verso de las fiestas de Valencia (sobre la que volveremos más adelante), al describir en su poema los arcos y los carros del recorrido, calló cualquier mención a que su amigo Virués y él habían sido los responsables poéticos de este aspecto de la entrada de la infanta<sup>25</sup>. La fiesta no constituye aquí un espacio para la generación de una autoría literaria pública.

Un caso interesante de este ocultamiento autorial lo encontramos en los festejos que tuvieron lugar en el palacio virreinal la noche de las bodas. Felipe de Gauna describe cómo, mientras los reyes y sus acompañantes disfrutaban de un baile en el interior del palacio, la gente que se agolpaba fuera pudo disfrutar de un entretenimiento especial:

En la sobredicha noche y boda real mientras en la sala de palacio se dansaua, [...] para la gente que estava en el campo escuchando tanta fiesta y contento, que hera muchissima de muchas nasciones, y para que estuviessen entretenidos en algún regosixo, para esto estavan abaxo a la misma puerta principal de palacio, ensima de aquellos bancos de la puerta, quatro ciegos valencianos muy buenos mussicos y cantores tendiendo sus instrumentos y viguelas de arco con sus rabeles de mucha concordancia de mussica, cantaron al tono pastoril el siguiente romance castellano, con hunas cancionetas de las venturosas bodas que se selebraron en aquel dia en esta insigne ciudad de Valencia<sup>26</sup>.

Ante la previsión de que habría una multitud presente en la entrada del palacio virreinal, alguno de los encargados de los festejos nocturnos tuvo la previsora idea de preparar un pequeño elemento espectacular destinado a entretener —y quizá también para mantener en calma— a quienes se encontraran a las afueras del palacio. Este evento se configuró como una recitación de carácter popular; se desarrolló en el espacio abierto que había enfrente del palacio virreinal; fue llevado a cabo por un grupo de cuatro célebres ciegos valencianos y el texto cantado fue un romance interpretado «al tono pastoril». La utilización de ciegos cantores, acompañados por ciertos componentes performativos (Gauna nos permite imaginarnos a los ciegos situados encima de unos bancos, elevados sobre el público, con sus instrumentos en las manos e intentando hacerse oír

<sup>24</sup> Algo similar sucede en el caso de la relación de las fiestas valencianas por las dobles bodas reales que se incluye en la segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache*, aparecida en 1602. El décimo capítulo del tercer libro (M. LUJÁN DE SAYAVEDRA, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, III, x, pp. 559-585) está dedicado a narrar los festejos por la llegada de Margarita a Valencia y su matrimonio con Felipe III, y en él se mencionan los nueve carros que delectaban el nombre de Margarita y los versos de Aguilar y Virués que decoraron algunos de los arcos triunfales; sin embargo, al igual que en el caso de la relación de Gauna, se silencia por completo la autoría literaria de los textos poéticos y la arquitectura efímera, que queda oculta tras el interés por dar cuenta principalmente de la magnificencia de las celebraciones por las bodas.

<sup>25</sup> G. AGUILAR, *Fiestas nupciales*, pp. 38-40.

<sup>26</sup> F. de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia*, t. II, p. 499.



en medio del gentío que habría), respondía a la larga tradición de los invidentes que se ganaban la vida en las plazas y calles recitando y vendiendo coplas, romances y otros textos similares asociados a la literatura de cordel<sup>27</sup>. Fue, pues, un espectáculo que entroncaba con un proceso consumidor de literatura muy familiar para el público al que estaba dirigido este pequeño entretenimiento.

En principio, nos encontramos ante un caso de nítida escisión social y literaria entre cultura señorial y cultura popular: si en el interior del palacio virreinal los reyes y nobles se divertían con un baile cortesano, en el espacio exterior unos ciegos cantaban un romance pastoril para un público plebeyo<sup>28</sup>. Sin embargo, lo interesante de este romance cantado es que supone en realidad una peculiar hibridez de la baja cultura con la alta cultura, por cuanto el autor del poema no fue otro que Lope de Vega, quien participó en las fiestas por las bodas en calidad de secretario del marqués de Sarria. El texto en cuestión que cantaron estos cuatro ciegos fue el que, con el título de *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*, se publicó en forma de pliego suelto ese mismo año de 1599<sup>29</sup>. Nos encontramos, en la práctica, ante otro ejemplo de difuminación autorial en el marco de las fiestas públicas. La ciudad de Valencia comisionó al Fénix la composición de este romance para las fiestas; no sólo lo cantaron los ciegos durante el baile nocturno, sino que los versos finales del poema sirvieron de letra para la música que cantó el coro de la catedral tras el final de la boda:

... y en este intermedio estava tañiendo el horgano del coro correspondiendole una corneta con dos bosses que cantaban a la sobredicha armonia esta letrilla que dezia «Para huno son los dos / Bivan y guardeles Dios...»<sup>30</sup>.

Músicos y ciegos hubieron de tener el poema con suficiente antelación como para memorizar el texto y aprender el tono musical correspondiente, y sin duda Lope hubo de enorgullecerse por este encargo, dado que algunos de sus versos se

<sup>27</sup> Véase el clásico estudio de J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pp. 45-55.

<sup>28</sup> Como ya señaló Juliá Martínez, las deudas de este romance con la tradición popular son extensas (E. JULIÁ MARTÍNEZ, «Lope de Vega en Valencia», p. 556). Trambaioli, por su parte, lo vincula también con la tradición renacentista de las églogas de bodas (M. TRAMBAIOLI, «Las dobles bodas reales de 1599», p. 179).

<sup>29</sup> De hecho, Gauna tendría delante de sí una copia de la edición del romance pastoril de Lope, dado que la descripción que ofrece del texto («Romance castellano con hunas cancionetas de las venturosas bodas que se celebraron en aquel día en esta insigne ciudad de Valencia, en el qual van nombrados algunos cavalleros de los Grandes de la corte, que se hallaron en ellas, debaxo de nombres pastoriles muy bien aplicados a cada huno dellos, compuesto por el famoso poheta Lope de Vega Carpio», F. de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia*, t. II, pp. 499-500) es casi idéntica a la que figura en la portada de la edición impresa, con mínimas variantes: «Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia. Va nombrando todos los grandes que se hallaron en ella debajo de nombres pastoriles. Compuesto por Lope de Vega Carpio» (LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, p. 197).

<sup>30</sup> F. de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia*, t. II, p. 483. Los versos que recoge Gauna en su cita corresponden a los versos 245-246 del romance de Lope. Es probable que los músicos de la catedral cantaran toda la canción (vv. 245-260) que cierra el poema pastoril del Fénix.

cantaron durante la celebración matrimonial. No obstante, en el momento en el que los ciegos interpretaron este poema ante el público a las afueras del palacio virreinal, los oyentes desconocerían la identidad del autor del romance que estaban escuchando. El género mismo del romance, por su circulación oral, favorecía las voces interpuestas entre el autor y su público y en el texto del romance no aparece el nombre de Lope ni el poeta madrileño insertó en él ningún elemento biográfico que permitiera que la autoría fuera identificable. Incluso aunque, en el momento en el que se interpretó el romance para el público, se anunciara la autoría del Fénix, ésta quedó posteriormente silenciada en la relación que dio cuenta del evento para la posteridad. Al igual que en el caso de los poemas de Aguilar y Virués, esta contribución literaria del Fénix no buscaba inicialmente acrecentar el nombre y la fama del poeta, sino cumplir su papel de divertimento puntual junto con otros eventos de la fiesta pública.

Mencionar a Lope en el contexto de las bodas de Valencia implica comentar el célebre episodio que tuvo lugar el Martes de Carnaval, cuando una cuadrilla de máscaras, comandada por el marqués de Sarria, acudió al palacio virreinal para entretener al monarca. Entre los miembros de esta comitiva se encontraba Lope, quien iba disfrazado de esta forma:

vestido de botarga, abito ytaliano, que hera todo de colorado, con calsas y ropilla siguidas y ropa larga de levantar, de chamelote negro, con una gorra de terciopello llano en la cabeza, y este yva a cavallo, con huna mula vaya ensillada a la gineta y petral de cascadeles y por el vestido que traya y arsones de la silla llevava colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del carnal<sup>31</sup>.

El Fénix iba acompañado por un criado del rey que iba vestido con el traje típico del actor Ganassa, y que representaba a su vez a la Cuaresma. Tras bajarse de la mula que llevaba por montura, Lope se colocó debajo de los balcones donde se encontraba Felipe III, la infanta Margarita y sus damas, y les dirigió un panegírico en verso italiano y español que duró aproximadamente media hora, tras lo cual retornó a la comitiva del marqués de Sarria.

Si hasta ahora nos hemos fijado en los casos en los que la autoría literaria prácticamente desaparecía en favor del conjunto de la fiesta cortesana, esta recitación del Fénix nos permite observar cómo funcionaron algunas de las tensiones en torno al lugar que podía ocupar el escritor en el marco de estos festejos. Por un lado, este espectáculo poético-performativo formaba parte del conjunto de entretenimientos organizados para el monarca, de modo que Lope participó como un agente más, interactuando con el rey en un espectáculo tan teatralizado como cualquier otro momento de las fiestas. El comportamiento mismo del rey y sus acompañantes, mostrando interés hacia el discurso laudatorio del Fénix pero sin responder a los versos del poeta, se ajustaba a los parámetros de los festejos —con el rey como centro visible de

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. I, p. 176.

toda actividad— y al recato y la distancia que caracterizaban a la etiqueta de la casa real española<sup>32</sup>:

la qual mascara como a buen poheta les dixo a los dos hermanos muy buenas cossas y palabras discretas y puestas en su lugar como hombre muy bien hablado y gran poheta, y todo lo que dezia hera, en verso muy bien conpuesto, en alabansa de Su Magestad y Altessa de la Infanta que se lo estavan escuchando, y con otros muchos lohores de la magestad de la Reyna doña Margarita de Austria, su esposa, y del Serenissimo Archiduque Alberto, querido y esposo de la sobredicha Infanta, [...] y sobre la venida destes principes, sus esposos, les dixo maravillas, todo en verso ytaliano como a botarga, ques figura ytaliana, y despues con lindo verso español lo declarava en romanse castellano, que lo podian muy bien entender todos los que lo hoyan las elegancias y discreciones de les dezia, que cierto mostraron Su Magestad y Altessa halegria a lo mucho de quanto les dezia aunque no le respondieron [...] este rasonamiento [...] hoyr [...] pohetica cerca de media hora<sup>33</sup>.

A su vez, Lope, en cuanto poeta, es decir, en cuanto autor, estaba literalmente disfrazado, portando una máscara que los espectadores identificaron con el personaje burlesco popularizado por el cómico italiano Stefanello Botarga durante su estancia en España y que se complementaba con una serie de elementos simbólicos del Carnaval. Este disfraz no dejaba de marcar la distancia social que mediaba no sólo entre el rey y Lope, sino entre el escritor y la multitud de nobles presentes, dado que portar tal disfraz en público hubiera sido impensable para nadie que dispusiera de un título nobiliario. En este sentido, Lope hubo de enmascararse detrás de una serie de convenciones para que su texto literario fuera escuchado por Felipe III.

Mas al mismo tiempo, la máscara de Botarga paradójicamente sirvió para hacer más visible al Fénix. Esta recitación permitió a Lope lucirse como escritor, pues fue el foco de atención de todos los presentes durante media hora y pudo recitar su poema directamente al rey y a su hermana. Frente al recurso de las voces intermediarias de los ciegos que cantaron el romance de Lope la noche de las bodas, en este caso el Fénix fue intérprete de su propio texto. Acercarse tanto al rey, a la fuente de la que fluía el mecenazgo, suponía todo un éxito para alguien con las ansias de medro del Fénix. El hecho de que durante media hora el rey escuchara sus versos, en una época en la que la figura regia se caracterizaba por el distanciamiento respecto de sus súbditos para resaltar su poder, suponía todo un éxito para las pretensiones cortesanas de Lope. El deseo de mecenazgo y de destacar llevó al Fénix a una exposición pública que aprovechaba las características de la fiesta para poner en juego sus propios intereses como escritor, para hacerse oír no sólo como mero entretenedor, sino como poeta. En este caso, la

<sup>32</sup> A. FEROS, *El Duque de Lerma*, pp. 150 sqq.

<sup>33</sup> F. de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia*, t. I, p. 177.

autorialidad literaria consiguió ocupar un espacio visible en las fiestas. No se conoce el texto que Lope recitó delante del monarca, ni sabemos de quién partió la idea de que tuviera lugar este peculiar evento que entremezclaba la oratoria poética con el jolgorio carnavalesco, por lo que no se puede determinar si en sus versos el Fénix hizo algún tipo de referencia autorial.

Esta doble faceta de enmascaramiento y revelación autorial en el *maremágnum* de las fiestas debe, asimismo, vincularse con algunas de las numerosas relaciones que generaron estos eventos<sup>34</sup>, las cuales permitían ofrecer una determinada imagen de estas mismas fiestas a un público masivo y alejado del espacio específico de las celebraciones. Los mismos patrones de reconocimiento simbólico de la autoridad regia, exaltación urbana y ritual cortesano que entraban en juego durante las fiestas, hallaban su particular reflejo en muchas de estas relaciones, destinadas no sólo a informar sino también a fascinar a sus lectores a través de un ejercicio de *écfrasis* que pretendía transmitir la sensación de magnificencia y exceso que caracterizaba estas fiestas públicas. De entre las numerosas relaciones escritas con motivo de las dobles bodas reales de 1599, dos son de carácter marcadamente literario y en ellas nos detendremos brevemente por ser sus autores dos de los poetas involucrados en los eventos. Dichas relaciones son las *Fiestas de Denia* de Lope de Vega, y las *Fiestas nupciales* de Gaspar Aguilar, ambas escritas en octavas reales y publicadas ese mismo año de 1599.

#### RELACIONES DE FIESTAS Y PROMOCIÓN AUTORIAL

Si el género de la relación tenía como función principal la de ofrecer detalles de los festejos a los lectores ávidos de noticias<sup>35</sup>, en el caso de las obras de Lope y de Aguilar nos encontramos ante artefactos literarios mucho más complejos, por cuanto ponen en funcionamiento una serie de procesos simbólicos que se adentran en aspectos relacionados con la función del autor literario. Es obvio que en el caso de estas relaciones poéticas hay una evidente presencia autorial, pues se publicaron a nombre de Lope y de Aguilar, pero a su modo también reproducen la tensión entre ocultación y manifestación autorial que hemos visto en el contexto de las fiestas en sí. El género de la relación busca preferentemente un narrador que parezca neutral y, a su vez, que presente de manera favorable a los participantes en las fiestas. Estas relaciones son poemas ambiciosamente confeccionados por sus autores, con los que buscaban incre-

<sup>34</sup> Se conocen alrededor de unas cuarenta relaciones, tanto impresas como manuscritas, vinculadas con las dobles bodas reales, las cuales abarcan desde episodios concretos de las fiestas hasta la totalidad de las celebraciones, como la ya citada relación de Francisco de Gauna. Para un catálogo de estas relaciones, véase S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía*, t. I, pp. 191-210.

<sup>35</sup> Según Víctor Infantes, la intención de una relación era «básicamente informativa, [...] aunque esa función implique que la *relación* puede ser usada como control de la información que se proporciona y es uno de los instrumentos de poder para difundir un conocimiento selectivo» (V. INFANTES, «¿Qué es una relación?», p. 209).

mentar su visibilidad entre el público y la valía de su nombre dentro y fuera del campo literario<sup>36</sup>. Por ejemplo, la decisión, tanto de Lope como de Aguilar, de recurrir a las octavas reales como forma poética responde a su interés por dotar al texto de la mayor dignidad literaria posible, empleando para ello un tipo de estrofa asociado a poemas de temática elevada, como la poesía épica o la encomiástica.

La crítica que se ha acercado a las *Fiestas de Denia* ha percibido la presencia de una clara voluntad de promoción autorial por parte de Lope. El elogio que se lleva a cabo de Felipe III y de Francisco de Sandoval encaja a la perfección con los intentos que por esos años llevaba a cabo el escritor madrileño por crear una imagen de sí mismo como poeta áulico merecedor del mecenazgo regio, como ha observado Wright<sup>37</sup>. No podemos olvidar las pretensiones que Lope desplegó, desde fechas tempranas, por convertirse en cronista real, ambición en la que podríamos encuadrar sus *Fiestas de Denia*, pues, como señala Trambaioli, con esta relación «el Fénix empezó a ser, de hecho y sin reconocimiento oficial, cronista regio»<sup>38</sup>. Es posible que las *Fiestas de Denia* fuera un encargo procedente del círculo del valido<sup>39</sup>, quizá a través del marqués de Sarria, pues la celebración de la vinculación entre Francisco de Sandoval y el joven monarca se entreteje en la crónica de los festejos<sup>40</sup>. Sin embargo, Lope va más allá del fuerte componente político que caracteriza esta relación y se inscribe en su propia composición, haciendo explícita la voz autorial en diversos pasajes por medio de la inclusión de la primera persona, un «yo» poético que rompe con la ilusión impersonal de las relaciones para crear una irrupción autorial igualmente ficticia. Esta voz se presenta en conversación con la dedicataria de su poema-relación, doña Catalina de Zúñiga, hermana del marqués de Denia, lo que engarza las *Fiestas de Denia* con la tradición de las relaciones epistolares<sup>41</sup>. Al presentar a una receptora explícita, el narrador se visibiliza textualmente<sup>42</sup>:

Estas fiestas, señora, justamente  
os cuento a vos, pues que faltaste de ellas  
por culpa de aquel súbito accidente,  
que pudo entristecer vuestras estrellas.

<sup>36</sup> Victoria Campo señala cómo la cuarta parte de las relaciones en verso del siglo xvii fue inspirada por eventos políticos. Más interesante aún es que el 42% de los textos conocidos son anónimos y la mayoría restante son de poetas de segunda, tercera o cuarta fila (V. CAMPO, «La historia y la política a través de las relaciones en verso», pp. 26-28). Las relaciones poéticas de Lope y de Aguilar, como a continuación destacaré, son, por consiguiente, ejemplos particulares en el conjunto del subgénero al que pertenecen por la relevante impronta autorial que presentan.

<sup>37</sup> E. WRIGHT, *Pilgrimage to Patronage*, pp. 57-62.

<sup>38</sup> M. TRAMBAIOLI, «Las dobles bodas reales de 1599», p. 175.

<sup>39</sup> Aunque Profeti se pregunta si el poema-relación fue un encargo o una iniciativa del Fénix (M. G. PROFETI, «Introducción», p. 22), García García considera que fue un encargo (B. J. GARCÍA GARCÍA, «Apostillas históricas», p. 38).

<sup>40</sup> V. PÉREZ DE LEÓN, «Raó d'Estat i raons personals».

<sup>41</sup> V. GARCÍA DE LA FUENTE, «Relaciones de sucesos en forma de carta».

<sup>42</sup> LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, vv. 33-36.

Por otro lado, esta voz autorial se articula de acuerdo con la imagen del hombre enamorado. Como señala Profeti, esta construcción responde a la creación lopesca de su propio mito como escritor<sup>43</sup>, pero, ante todo, se hace identificable para los lectores al remitir a la imagen de poeta amante y sufriente que el Fénix había ido elaborando de sí mismo durante las dos décadas precedentes a través de sus romances<sup>44</sup>. De este modo, Lope se hace visible de tal manera que se le vincula con su carrera literaria precedente. Valga como muestra la estrofa que cierra el poema<sup>45</sup>:

Señora, perdonad si no he pintado  
con más sutil pincel tan ricas fiestas,  
que este mi dulce y inmortal cuidado  
me tiene alma y vida descompuestas;  
para un celoso, ausente y olvidado,  
las mejores del mundo son molestas,  
que adonde todo el mundo alegre vino  
yo solo fui, llorando, peregrino.

Lope de Vega es un caso particular por la intensidad con la que buscó el mecenazgo. Además de tener una presencia autorial significativa durante las fiestas, como se ha visto anteriormente, el Fénix también trató de sacar la máxima rentabilidad a su participación en los festejos en los años siguientes a que tuvieron lugar. Como ha estudiado recientemente Trambaioli, se encuentran varias referencias a las dobles bodas en poemas como *La hermosura de Angélica* o comedias como *El Argel fingido* y *El rústico del cielo*, donde Lope no deja de apuntar a su colaboración en estas fiestas<sup>46</sup>. El mejor ejemplo de ello es posiblemente el auto sacramental *Bodas entre el alma y el amor divino*, que Lope compuso para ser representado en Valencia en 1599 y que publicó en 1604 en *El peregrino en su patria*. En dicho auto, el Fénix encaja la temática eucarística en una traza que alegoriza el matrimonio de Felipe III con Margarita de Austria, al mismo tiempo que exalta la figura del nuevo valido<sup>47</sup>. Son todos ellos ecos más tardíos de esta voluntad de Lope de visibilizarse autorialmente en las dobles bodas reales.

En el caso de las *Fiestas nupciales* de Aguilar, cuyas aspiraciones cortesanas no volaban tan alto, las características de su poema-relación son diferentes a las del de Lope. En el texto del poeta valenciano no encontramos los mismos recursos de inserción autorial, por cuanto Aguilar no recurre a presentar un «yo» que encaje con una determinada imagen de raigambre literaria y asociaciones específicamente individuales. En este sentido, las *Fiestas nupciales* se ajustan más a las convenciones del género de la relación y toda marca de autorialidad se difumina en el texto en sí, para que éste se centre en narrar algunos de los prin-

<sup>43</sup> M. G. PROFETI, «Introducción», p. 28.

<sup>44</sup> A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Lope pintado por sí mismo*, pp. 20-41.

<sup>45</sup> LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, vv. 1577-1584.

<sup>46</sup> M. TRAMBAIOLI, «Las dobles bodas reales de 1599», pp. 180 *sqq.*

<sup>47</sup> F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Las Bodas entre el alma y el amor divino».

cipales episodios de las fiestas valencianas y, a su vez, alabar al rey y a multitud de los caballeros que participaron en los festejos. El encomio que Aguilar lleva a cabo de estos nobles, a quienes se nombra y loa individualmente, centra toda la construcción retórica del poema, sin que haya espacio para que emerja en el interior del mismo ningún tipo de figura autorial.

No obstante, si nos fijamos en las *Fiestas nupciales* no sólo como texto, sino como libro, observamos que Aguilar aprovecha las posibilidades que le ofrece la página impresa para hacerle visible como autor. Sabemos que la ciudad de Valencia pagó al poeta valenciano el equivalente a doscientos reales castellanos por la tarea que había hecho de recopilación de datos y composición de su poema-relación, como recoge el acuerdo de los Jurados tomado el 27 de mayo de 1599:

per quant Gaspar Aguilar de orde del dits senyors Jurats à sostengut molts treballs en recopilar y posar per memoria la benguda y entrada de sa magestad en esta ciutat y les demes cosses que en la present jornada per dita ocasio se han offert y lo dit Aguilar enten estampar dits treballs en memoria de dita jornada per ço, pera que dita Jornada reste perpetuada juntament ab la memoria de la dita merced que sa magestad á fet á esta ciutat pera que sia notori á totes les nacions<sup>48</sup>.

No sabemos si la ciudad sufragó parte o la totalidad de los gastos de impresión de esta obra, aunque es posible que lo hiciera<sup>49</sup>. Pese a todo, este encargo municipal no se hace perceptible en el volumen, pues éste se inserta en el marco del mecenazgo nobiliario al dedicar Aguilar su libro al vizconde de Chelva, a quien servía como secretario y cuyo escudo preside la portada del volumen. En la dedicatoria, Aguilar despliega una serie de tópicos que se enmarcan en el discurso del mecenazgo, presentando su obra como resultado de la petición de su señor de disponer de una relación escrita de las fiestas al no haber podido asistir a ellas, de manera similar a como hizo Lope en sus *Fiestas de Denia*:

Como V. S. no pudo gustar de las fiestas que se hicieron en el casamiento del Rey nuestro señor, por estar ocupado así en hazerlas como en preuenir muchas cosas, para que se hiziessen, me mandó que las escriuiesse en

<sup>48</sup> G. AGUILAR, *Fiestas nupciales*, p. LXII: «por quanto Gaspar Aguilar, por orden de los dichos señores Jurados, ha tenido muchos trabajos para recopilar y poner por memoria la llegada y entrada de Su Majestad en esta ciudad y las demás cosas que en la presente jornada, por dicha ocasión, se han ofrecido, y el dicho Aguilar quiere imprimir dichos trabajos en memoria de la dicha jornada, por ello y para que dicha jornada quede perpetuada junto con la memoria de la dicha merced que Su Majestad ha hecho a esta ciudad para que sea notorio a todas las naciones» (la traducción es mía).

<sup>49</sup> Sabemos que el ayuntamiento de Valencia dio más de mil reales castellanos al mismo Gaspar Aguilar, como ayuda para pagar los gastos de impresión de su relación de las fiestas que se celebraron en la ciudad en 1608 con motivo de la canonización de San Luis Beltrán (*ibid.*, pp. LXVI y LXVII-LXVIII). Como señala García Bernal, «el acto de escritura de una relación festiva nace, generalmente, de un encargo. Parte de la iniciativa de los poderes locales y compromete a un escritor local que acomete la obra dentro de los límites que impone una situación comunicativa marcada por el gesto de gratitud y servicio que se establece entre la ciudad y el monarca» (J. J. GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, p. 78).



verso, imaginando que la grauedad del sujeto podría suplir las faltas de mi estilo y que quando todo me faltasse, alomenos la prosopopeya, que es pintar al biuo los successos, no me faltaría. [...] En el discurso de la obra verá V. S. el engaño que ha recibido en mandarme que la hiziesse<sup>50</sup>.

Si Aguilar, en cuanto autor, no aparece de forma marcada en el cuerpo de su poema, es claramente visible en el componente paratextual de la obra, que se presenta así como un espacio de negociación autorial que va más allá de lo que ofrece el poema-relación por sí mismo. La dedicatoria misma sirve para presentar a Aguilar, pero más significativo todavía es el hecho de que cuatro de los seis sonetos que enmarcan la relación loan las habilidades de Aguilar como poeta y la calidad de su composición poética. Los dos sonetos preliminares son de los poetas Guillén de Castro y Maximiliano Cerdán, mientras que los cuatro sonetos que cierran el volumen son del pintor Francisco Juan y de los poetas Carlos Boil y Cristóbal de Virués (de quien son los dos sonetos finales). Solamente las composiciones de Virués, dirigidas a los monarcas, no mencionan a Gaspar Aguilar. El poeta, por lo tanto, reforzó sus credenciales como escritor al acompañar su poema con contribuciones de miembros relevantes del círculo literario y artístico valenciano, que conforman un significativo apoyo (para)textual a las aspiraciones de Aguilar como poeta.

Tanto las *Fiestas de Denia* como las *Fiestas nupciales* son, en definitiva, mucho más que meras relaciones en verso de los eventos que tuvieron lugar en relación con las dobles bodas reales, pues se nos muestran como artefactos culturales que sus autores utilizan hábilmente como instrumentos de promoción personal. Las posibles estrategias de construcción autorial que podían desplegarse en estos volúmenes eran demasiado importantes como para que poetas como Lope o Aguilar no las aprovecharan, ocupando así un espacio textual destinado inicialmente a loar sólo a los reyes y a los nobles que los acompañaron en sus bodas.

En resumen, en estas páginas hemos querido acercarnos a las fiestas públicas que se hicieron con motivo de las dobles bodas reales de 1599 para observar la diversidad con la que funcionó en ellas la autorialidad literaria. Las características de la fiesta cortesana implican una difuminación de los autores en beneficio de un discurso áulico que pretende elevar al monarca, pero las perspectivas de mecenazgo de los mejores escritores posibilitaron la quiebra de este ocultamiento y la emergencia de ciertas instancias autoriales, como se ha visto en los casos de Lope de Vega y de Gaspar Aguilar. Las fiestas públicas cortesanas podían convertirse así en espacios de negociación autorial: aun centradas en la figura del monarca, encontramos, a veces oculta, pero otras veces visible, una diversidad autorial que responde a las complejas posiciones que ocuparon los escritores en la sociedad de finales del siglo XVI y que se afianzarían durante el siglo XVII.

<sup>50</sup> G. AGUILAR, *Fiestas nupciales*, f<sup>os</sup> \*3r<sup>o</sup>-\*3v<sup>o</sup>.