

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Relación de sucesos, fiesta cortesana y representación teatral: en torno a *La noche de San Juan* de Lope de Vega

Graciela Fiadino

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

**Abstract** Festive relations could be defined as a balance of genres between chronicled history, journalism and propaganda, and they should have the qualities of clarity, fidelity and accuracy. They are characterized by an extensive and complex composition, since they narrate and describe celebrations, ephemeral monuments, emblems, iconography, celebratory texts, and courtly festivities. The *Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631*, an anonymous text in prose published by C. Pellicer in 1804, is the existent document that tells us the exact details surrounding the writing and performance of a play by Lope de Vega as part of a lavish courtly party held in the palatial gardens of noble friends close to Olivares. The analyzed text also talks about the activity that the Count-Duke deployed to maintain the favor of Philip IV, whom he provided pleasant amusements since his youth, and how the Count-Duke continued this strategy during the adulthood of the king.

**Keywords** Lope de Vega. Theater. Festive relation. La noche de San Juan.

En los últimos años, los estudios interdisciplinarios han propiciado el surgimiento de una visión innovadora que permite el análisis de un mismo hecho desde puntos de vista diversos. En el caso de los estudios literarios, la investigación actual se ha enriquecido con el aporte de otras disciplinas, que han permitido avances en el estudio de fenómenos culturales complejos, como es el caso de la fiesta barroca, donde el texto teatral tiene una participación axial. Pero también es necesaria la adopción de un punto de vista interdisciplinario para analizar una gran cantidad de textos áureos de naturaleza híbrida que la crítica ha venido trayendo a la luz, como las relaciones de sucesos, que narran un acontecimiento ocurrido con el fin de informar, entretener y conmover al lector u oyente y que en numerosas ocasiones tienen una clara intención propagandística o laudatoria.<sup>1</sup>

1 Son numerosos los críticos contemporáneos que se han dedicado al estudio y edición de las relaciones de sucesos, entre los que adquieren particular relevancia las investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas por López Poza y Pena Sueiro en la Universidad de La Coruña, de cuyos trabajos citados en la bibliografía he sintetizado las nociones sobre el género.

Si bien en sus inicios en el siglo XV aparecen emparentadas al género epistolar, su utilización se va expandiendo en el siglo siguiente, en el que adquiere forma autónoma y finalmente alcanza su florecimiento en el siglo XVII, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. La información que transmiten es subjetiva y, a menudo, está dirigida desde los sectores más altos de la sociedad.

Dentro de la gran variedad temática de las relaciones de sucesos, son particularmente interesantes las festivas, que contienen una detallada narración de todos los acontecimientos que tenían lugar durante las fiestas cortesanas y su estudio permite conocer aspectos de la mentalidad de la época. En la línea de los rasgos genéricos delimitados por López Poza y Pena Sueiro (1998, 2001), ha señalado recientemente Moya García que

se trata, por tanto, de documentos puestos al servicio del poder y cuya función principal era la de transmitir al pueblo unos valores y una imagen predeterminada de la monarquía española, imagen que distaba mucho de constituir un fiel reflejo de la realidad. (2014, p. 218)

En el caso de la relación que me ocupa, su análisis proporciona interesantes claves para comprender las relaciones entre la fiesta palaciega, los textos dramáticos, los espacios y preparativos destinados al entretenimiento real, reveladores de una mentalidad vicaria – en este caso, la del conde-duque de Olivares, su familia y allegados – que necesita de la celebración continua de agasajos para reafirmar su lugar de poder dentro de la corte.

Sin embargo, cabe recordar que la de la noche de San Juan es una de las fiestas populares más extendidas y perdurables en el tiempo, ya que la celebración de la noche más corta del año en Europa, la del 21 de junio, se remonta a las festividades paganas con las que numerosos pueblos rendían culto al solsticio de verano, ocasión en la que, desde tiempos remotos, se practicaban rituales vinculados con la fecundidad (elección de parejas), la purificación (encendido de fogatas), el conjuro de males y el pedido de bonanzas. La Iglesia católica incorporó este tiempo festivo – tal como hizo con otros feriados paganos – al calendario eclesiástico en torno a la fecha del nacimiento de San Juan Bautista, establecida el 24 de junio, de modo que la noche del 23 de junio quedó fijada como la noche de San Juan.

Las creencias que se relacionan con esta noche mágica son muy numerosas, al igual que las tradiciones con las que se la celebra.<sup>2</sup> En este espacio

---

2 Julio Caro Baroja (1979) le dedica a las fiestas del solsticio de verano veinte capítulos de su libro *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, donde releva las formas que adopta la celebración en distintas regiones españolas, si bien las inscribe en el marco europeo, negando su tipicidad nacional. Analiza los elementos naturales de origen pagano involucrados en los ritos que remiten a cultos primitivos y menciona los testimonios literarios que recogen las fiestas primaverales.

temporal se atribuyen poderes especiales a las plantas, a las aguas, al rocío, tanto para curar como para brindar protección a las personas. La naturaleza igualmente está implicada en numerosos rituales propiciatorios de la búsqueda y elección de pareja. Esa noche deben formularse los anhelos ocultos para que, impulsados por la fuerza de su magia, se cumplan a lo largo del año hasta la llegada del próximo solsticio de verano. El fuego se convierte en el gran protagonista, ya que no sólo es utilizado para rendir tributo al sol, sino también para purificar los males del tiempo que acaba, para quemar lo viejo y dar paso a lo nuevo. Los danzantes trazan círculos alrededor de la fogata imitando el giro de la tierra alrededor del sol.

La magia de esta noche especial ha sido evocada por numerosos literatos, desde Shakespeare y Cervantes hasta Gogol y Alejandro Casona. Lope de Vega se refirió a esta fiesta popular en numerosas comedias,<sup>3</sup> pero la hizo objeto de una peculiar recreación en la comedia palatina *La noche de San Juan*, estrenada en ocasión de una fiesta palaciega organizada por el conde-duque de Olivares en 1631. La comedia es parte de la celebración de la fecha, y con ella Lope no solamente brinda una pieza inteligente de metateatro para entretenimiento cortesano, sino que también da información precisa de las formas celebratorias del solsticio de verano en el sofisticado Madrid urbano de la década del treinta.<sup>4</sup>

Afortunadamente existe un documento histórico que narra las circunstancias que rodearon la escritura y primera representación de *La noche de San Juan*: se trata de la *Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631*, texto anónimo que brinda, además de información sobre la representación palaciega de la pieza, la crónica de la fiesta entera con sus varias partes descritas en forma detallada y colorida.<sup>5</sup> Brinda una visión de conjunto del modo en que se llevaba a cabo la representación

3 Enrico Di Pastena (2006) ha indagado las realizaciones del tema de la fiesta de San Juan en la producción de Lope, que se extiende desde fines del XVI con *El último godó* hasta 1631, cuando se estrena *La noche de San Juan*, de ese extenso período solo toma en consideración las piezas en las cuales el tema adquiere relevancia temática o estructural. En ellas analiza los procedimientos mediante los cuales se inserta el tema en las obras, su relación con los contenidos globales y su eventual variación a lo largo de esas décadas.

4 La última etapa de producción de Lope ha suscitado la atención de los críticos por las peculiaridades que presenta. En un reconocido artículo, Profeti (1997) confronta la postura sostenida por Rozas y otros críticos que hablan de una posible amargura y desinterés de Lope por la producción teatral en sus últimos años, para lo cual señala los éxitos obtenidos con sus últimas comedias de varios géneros (entre las cuales destaca las escritas para el espectáculo palaciego, como *La noche de San Juan*) y afirma por el contrario, que el Fénix continúa con sus experimentaciones literarias en esta etapa, que denomina Lope post Lope. Por su parte, Joan Oleza ha aportado a esta cuestión dos valiosos artículos (2003, 2004) que se centran en la cuestión de los géneros cultivados por el dramaturgo.

5 Pellicer (1804, pp. 167-190) reprodujo este relato anónimo contemporáneo del encargo de la pieza por parte del conde-duque de Olivares. El texto completo ha sido reproducido

teatral enmarcada en el contexto de fiesta real y en relación a ello resulta pertinente diferenciar al menos dos tipos de espacios festivos, aunque ambos tengan en común la presencia del rey y de su familia y la existencia de un texto literario, se trata de lo que Díez Borque (1986, p. 18) llamó «espacio lúdico de la fiesta», que se extendía por varios días y aún semanas, y el «espacio lúdico de la representación», que estaba acotado generalmente a una jornada, como celebración de un suceso alegre vinculado a la familia real. El ámbito en que tenía lugar la representación condicionaba su financiación, que podía estar a cargo de un noble, una ciudad, un cabildo u otros organismos de poder en el primer caso y en el segundo, el dispendio corría a cargo de algún miembro de la nobleza o incluso las mismas arcas reales. En ambos casos, el propósito era el mismo: lisonjear y entretener a los monarcas, para lo cual se dedicaron miles de ducados a lo largo del siglo XVI y especialmente en el XVII, durante los reinados de los dos últimos Austrias.

La relación da cuenta además de la actividad que el conde-duque de Olivares desplegaba para mantener el favor de Felipe IV, a quien venía ofreciendo agradables diversiones desde que era un joven príncipe y testimonio que continuó con la misma estrategia durante la vida adulta del rey.

Estimulado por el éxito de otra fiesta realizada el primero de junio con el único propósito de entretener a los reyes, el valido decidió agasajarlos la noche de San Juan en el mismo lugar, los jardines colindantes del conde de Monterrey, don Luis Méndez de Carrión (cuñado de Olivares) y del duque de Maqueda. La relación deja constancia de que el conde-duque y su esposa se encargaron personalmente de la organización del evento, asignando a integrantes de su círculo familiar la responsabilidad sobre distintos rubros, tales como la recepción de invitados, la ubicación y circulación de los carruajes, la provisión de las viandas y bebidas, la asignación de sirvientes, la supervisión de los ensayos de las comedias, la contratación de músicos y coros y la elección de los repertorios musicales.

Se encargaron dos comedias a las plumas más estimadas del momento, Francisco de Quevedo y Lope de Vega, quienes debieron esforzarse por cumplir con el encargo hecho con muy poco tiempo.<sup>6</sup> La primera de las obras

---

como Apéndice en Vega ([1635] 1988, pp. 167-175). Algunos estudios críticos (Dixon 1996; Di Pastena 2006) mencionan a Pellicer como autor de la *Relación*.

<sup>6</sup> Respecto de las complejas relaciones entre las fiestas reales y la creación de una literatura dramática por encargo vinculada de modo indisoluble a ellas durante los reinados de los últimos Austrias, María Luisa Lobato (2003, pp. 257-264) ha señalado en la primera parte de su artículo los condicionamientos que conllevó esta práctica para los escritores, tales como la premura, el sometimiento a circunstancias festivas concretas, las restricciones por el lugar elegido, las situaciones de poder y privilegios que debían tenerse en cuenta, pero también los beneficios de contar para las puestas con elencos numerosos y un gran aparato escenográfico gracias a los generosos presupuestos y, en lo artístico, la posibilidad de recrear mitos que solapaban a veces la realidad política y cortesana.

representadas, *Quien miente más, medra más*, fue escrita por Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza en sólo un día, mientras que la pieza de Lope de Vega, *La noche de San Juan*, fue compuesta en tres, según informa la *Relación*. Los textos se entregaron respectivamente a las compañías de Vallejo y Avendaño, consideradas por el relator «las mejores que hoy representan» (*Relación*, 1804, p. 167)

El texto resalta que el conde-duque en persona eligió la parte del jardín más adecuada para ubicar a la familia real, para quienes se armó «un hermoso cenador, adornado rica y desahogadamente, en que se pusieron las sillas del Rey, y sus hermanos, y las almohadas de la Reyna nuestra Señora para ver desde allí las comedias» (*Relación*, 1804, p. 168) y enfrente se fabricó el teatro, adornado con flores y hierbas y coronado de muchas luces, a cuyos lados se fabricaron otros dos tablados, destinados a las señoras y sus criadas. Se abrieron puertas a los dos jardines colindantes y se armaron enramadas, ubicando al fondo de una de ellas a los oficios, que debían atender las necesidades de la representación; además se construyeron otros tablados grandes para albergar los seis coros de música y los caballeros que podían asistir a las representaciones pero a quienes estaba vedado participar de la fiesta. Resulta muy ilustrativo cotejar el fragmento del texto de la relación que describe el jardín de los Monterrey con el parlamento de Don Juan que escenifica con la palabra el mismo espacio para que podamos percibir el juego de Lope con los elementos dramáticos que, en este caso, es a la vez espacio evocado y lugar de representación.<sup>7</sup>

El texto puntualiza que los reyes y su familia llegaron cerca de las nueve de la noche, siendo recibidos por la condesa de Olivares, mientras sonaba una suave música instrumental, y fueron conducidos al primer jardín, donde estaban ubicados los cenadores. Una vez instalados allí, comenzó la representación de la primera comedia, a cargo de la compañía de Vallejo y fue la que escribieron Don Francisco de Quevedo y Don Antonio de Mendoza, «que se llamó Quien mas miente medra más, poblada de las agudezas y galanterías cortesananas de Don Francisco, cuyo ingenio es tan aventajado, singular y conocido en el mundo» (*Relación*, 1804, p. 170), según valora el anónimo cronista. Tras escuchar una pieza cantada acompañada por guitarras, se introdujo, a modo de loa, una pandorga de la noche de San Juan tocada con instrumentos populares y enseguida «María de Riquelme, insigne representanta, en pocas y sazonadas coplas dio la

7 De esta relación espacio real/espacio evocado/espacio de la representación y de la tipología social de personajes históricos, urbanos y de ficción en *La noche de San Juan* se ocupa un artículo de Gavela (1996), que pone de relieve la forma en que Lope convierte a la ciudad toda de Madrid en materia teatral, con función lúdica. En relación con la carga ideológica, cita a Maravall, quien afirma en su *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, que la finalidad de este tipo de actos es la ostentación y el asombro, más que la diversión.

bienvenida a los huéspedes, celebrando sus heroicas partes y virtudes» (*Relación*, 1804, p. 170)

Esta representación duró dos horas y media, tras lo cual sus majestades se levantaron y pasaron al jardín del duque de Maqueda, donde estaban las enramadas engalanadas con flores y luces: una para la reina, otra para el rey y los infantes y la tercera para las damas. En estas enramadas estaban dispuestos, además de dulces y bebidas para la colación, los lujosos disfraces que usarían durante el resto de la fiesta. Los espacios engalanados, los deliciosos manjares y los lujosos utensilios son descritos con tanta minuciosidad en los detalles que permiten equiparar estos pasajes con la técnica que empleará el realismo decimonónico dos siglos después. Ningún detalle de la fiesta queda librado al azar o a la improvisación; la prodigalidad y el buen gusto son puestos de relieve sobre todo en el registro de los pequeños detalles que anota el anónimo relator con precisión de entomólogo.

Durante la pausa, mientras el rey, la reina y las damas de honor comían y se ponían los elaborados vestidos de fiesta, los sirvientes realizaban arreglos en la ubicación de los asientos, que fueron cambiados para la segunda pieza. Finalizada la colación y puestos los ropajes festivos, la familia real y su cortejo se dirigieron hacia los asientos acomodados para presenciar la segunda comedia.

Resulta llamativo el afán con el cual el cronista destaca, en las detalladas descripciones que dedica al asunto, que el disfraz que tomaron los reyes y su séquito era «airoso y decente» y que añadía, en el caso de la reina, «a la natural y maravillosa gentileza y hermosura suya, todo el ayre de bizarra, sin perder ninguna parte de la majestad, en que no es menos señalada que en las demás admirables virtudes y perfecciones que resplandecen en ella», remarcando «sin que lo desusado del traje quedase á deber ninguna bizarria al autorizado y real modo, con que se visten ordinariamente, juntando lo que la vulgar censura y envidia quiere dividir siempre, que es la mucha belleza y el buen ayre» (*Relación*, 1804, p. 172). A continuación explica nuestro cronista que el uso del disfraz fue la causa de que no se permitiese que entraran a la fiesta los señores y caballeros de la corte, ni tampoco los criados más importantes, insistiendo una vez más: «si bien dentro del mismo disfraz se descubriría toda la decencia y autoridad de Palacio» (*Relación*, 1804, p. 172). No conforme con la reiteración, hace uso del recurso argumentativo de apelación a la autoridad, en este caso de gran valor moral: aduce que el disfraz no es algo nuevo, sino que fue utilizado durante el reinado de los Reyes católicos.

Tanto la trama discursiva de la relación como los arreglos espaciales que describe, dan cuenta de la necesidad de preservar la persona del rey de la mirada pública, ya que él no podía aparecer ante los súbditos más que de una forma decorosa y ritualizada, investido de los atributos de su poder, para mantener el rol heroico dentro del cual estaba situada la rea-

leza. Vistiendo ropaje festivo, tenía que ser retirado de la vista pública, esa es la razón por la cual el resto de los cortesanos y los músicos tenían que estar ubicados en tarimas elevadas fuera de la pared del jardín, así no podían ver al rey, su familia y las damas del servicio real usando los llamativos disfraces que les había obsequiado Olivares.

A continuación, la *Relación* se ocupa de la segunda obra representada, *La noche de San Juan* de Lope de Vega, que fue introducida por una loa del mismo autor celebratoria de las virtudes de los reyes y los infantes y tras la *performance*, seguida de tres bailes compuestos por el reconocido entremesista Luis Quiñones de Benavente. La comedia retrata, según el anónimo cronista de espectáculos *avant la lettre*:

las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche, escrita con toda la gala, donaire y viveza que ha mostrado este maravilloso Ingenio en tantas como ha escrito, en que ninguno del mundo le ha igualado, y de quien los que agora florecen en este arte le han aprendido. (*Relación* 1804, p. 172)

Finalizada y aplaudida la pieza, volvieron a cantar los diferentes coros y los reyes, infantes y damas se retiraron a una galería vegetal erigida en el jardín del conde de Monterrey, allí se dispusieron mesas en los cenadores, en las que se sirvieron los manjares, aguas de limonadas y postres, todo ello a reparo de la vista del público. Tal fue la abundancia del banquete, según hace constar el admirado relator, que se llevaron cantidad de platos a los músicos y los actores, y también a muchos caballeros que estaban tras la pared del jardín, en el Prado. Durante la cena los seis coros alternaron sus actuaciones y, finalizada la misma, todos se dirigieron a los coches, que formaron un cortejo que alternaba carruajes ocupados por nobles con otros ocupados por los coros de música, para dar algunas vueltas por el Prado de San Jerónimo hasta la llegada del amanecer, cuando se recogieron, seguidos de los coches de caballeros y señores que se había unido al cortejo. Resulta llamativo el puntilloso registro que realiza el cronista de las empujadas damas que ocuparon los cuatro coches dispuestos para el paseo.

La relación comenta el gusto y alegría que demostraron los reyes por la fiesta que ofreciera su ministro y finaliza señalando dos hechos singulares: uno, el descubrimiento de mucha gente escondida en el jardín y el segundo, que no se hubiera producido ningún incidente estando el Prado tan cercano, lugar al que asistían cuantas personas licenciosas y atrevidas tenía Madrid, lo que «mostró bien la reverencia con que se mira lo real y lo soberano, y quan de parte estaban todos de la fiesta y del dueño» (*Relación*, 1804, p. 175). Esta última referencia encomiástica del anónimo cronista al conde-duque - a quien pretende presentar como poseedor del apoyo popular - cierra el texto con el mismo tono y objeto con que lo había comenzado: construir un panegírico de Olivares, a quien presenta junto

con su esposa como un dechado de perfecciones, no sólo en lo que hace a las cuestiones del manejo del estado, sino también en cuestiones de gusto, modales y cultivo de las artes.

Según se ha señalado, Lope escribió *La noche de San Juan* expresamente para el auditorio especial que asistía a la celebración.<sup>8</sup> Siendo una obra de teatro de corte, se entremezclan en ella la ficción dramática con la ceremonia del protocolo cortesano. Todos actúan como actores sintiéndose observados y el ambiente del entorno forma un todo con personajes y público. Según señala Anita Stoll,

The play has a complex structure of remarkable subtlety, creating a contrapuntal pattern typical of the *contradanza*, both in its form and in its content. There is balanced opposition of images throughout such as *vida/muerte*, *noche/día* and *dicha/desdicha*, [...] The oppositional pattern most relevant is the interweaving of reality and fiction, the practice cited by Orozco Díaz as a hallmark of court life at this time. (1988, p. 8)

El ensalzamiento de la nobleza aparece regularmente y cada vez agrega facetas al retrato placentero del estamento: la lealtad al rey, simbolizado en el Sol que da luz, la protección a las damas, la necesidad de usar la espada en las cuestiones de honor, el valor de la amistad entre los caballeros. El público cortesano era gratificado por este espejo adulador que les permite identificarse con esas figuras ejemplares que mostraba la comedia.

A través de la metateatralidad, el auditorio es incorporado al espacio dramático en escenas tomadas de la vida real que son introducidas en la ficción, como una pelea que es arreglada con dinero, o cuando tres caballeros discuten sobre los bailes. También hay referencias a creencias tradicionales relacionadas con la noche de San Juan, como la que sostiene que el primer nombre que una doncella escucha a la mañana siguiente de la noche de San Juan será el de su esposo, o que esa noche especial es un momento en que las normas corrientes están suspendidas. Los personajes ficticios hablan de lugares y edificios madrileños conocidos y frecuentados por el público: el convento de la Vitoria, cercano a la Plaza Mayor, la iglesia del Buen Suceso, el Manzanares, la Casa de Campo, el Prado de San Jerónimo. También en varios pasajes la comedia menciona personajes presentes en

---

8 El crítico Victor Dixon (1996) ha dedicado un extenso estudio a *La noche de San Juan*, en el cual sostiene que la comedia nos ofrece un Fénix distinto, capaz de metamorfosearse y plantea el objetivo de examinar lo que la pieza tiene de post-Lope. Plantea que es otra obra neo-clásica por respetar las unidades clásicas y por su tono completamente festivo, debido a la inclusión de numerosas sátiras y parodias (autorreferenciales, de soliloquios y discursos, del lenguaje poético neogongorino, etc). En tercer lugar, destaca las alusiones al contexto real en el cual se desarrolla y la metateatralidad refinada de la pieza.



la representación: Felipe IV y la familia real, el Conde-Duque, los nobles en cuyos jardines se realiza la fiesta. Al respecto, señala Di Pastena que

En esta comedia [...] la fiesta de San Juan se convierte en efectivo eje temporal de la acción. Adoptar, como fondo de la obra, la noche en que se estrenaría, tiene sobre todo el efecto de aumentar la borrosidad del límite entre realidad y representación. Precisamente el sesgo metateatral es el rasgo más llamativo de la comedia, menudean referencias al 'aquí' y al 'ahora', a edificios y lugares madrileños, a personas presentes, con especial atención a la figura real, verdadero centro de gravedad del auditorio al que se consagran unos 200 versos, sin que falte una mención al propio dramaturgo. (2006, p. 100)

En el largo parlamento de Don Juan en el primer acto, este personaje exalta las virtudes del rey y la familia real utilizando la imaginería celestial – comúnmente usada en la época – por la que se denominaba a Felipe IV como el Rey Planeta, cuyos rayos se extendían hasta el más lejano confín de la tierra, en tanto en el acto segundo, Doña Blanca, al ver la estatua de Felipe III, realiza un panegírico del padre del rey actual y sus antepasados. También Lope utiliza la autorreferencia en el siguiente pasaje: «Sentados, hará Avendaño | una comedia, que creol es retrato desta noche, | en cuyo confuso lienzo | tomó Lope la invención | todo junto en cinco días» (Vega [1635] 1988, vv. 671-77).

Resulta pertinente recordar las siguientes observaciones de Emilio Orozco Díaz sobre este período:

el teatro, entra y anima casi todos los festejos y diversiones, [...] también en el teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y el protocolo cortesano. Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, sus movimientos y sus gestos, sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea. El jardín, el templo, la plaza o el salón forman un todo con sus personajes y público. (1969, p. 13)

Pese a no haberse realizado la fiesta cortesana objeto de la *Relación* en el palacio del Buen Retiro – hecho que podría ser interpretado como demostrativo del inmenso poder que detentaba Olivares por esos días –, vemos que en ella están presentes los elementos del teatro en palacio que menciona Díez Borque (1997, p. 168), quien destaca el marcado grado de «ritualidad» en los temas del teatro cortesano, entre los que enumera el elogio y alabanza de la realeza, los motivos caballerescos, el mundo sobrenatural de magia, las acciones maravillosas y, encima de todo, la mitología. Dicha ritualidad pareciera ser no sólo temática, sino que también impregna el espectáculo concebido como una totalidad, como es

el caso de los pequeños cortejos y procesiones en el interior de los jardines nobiliarios, así como el paseo en carruajes hasta y por el Prado que cierra la fiesta y que resulta oportunidad propicia para que la familia real y la alta nobleza recojan una vez más la admiración y el reconocimiento de los restantes estamentos.

En este breve texto que hoy catalogaríamos como de publicidad política, se puede ver de qué manera el relato histórico, las representaciones teatrales y las fiestas de raíz popular se amalgaman, en el opulento Madrid de la época, constituyendo un continuo espacio-temporal que nos permite apreciar cómo, en este momento de declinación y de profundos contrastes en la vida española, Felipe IV y su círculo áulico se autofestejan en sus fiestas cortesanas, instaurando con ellas un tiempo y un espacio 'mágicos', metáforas de esa ininterrumpida noche de San Juan que fue su reinado.

## Bibliografía

- Díez Borque, José M. (1986). «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En: *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 12-40.
- Díez Borque, José M. (1997). «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey». En: Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, pp. 167-189.
- Di Pastena, Enrico (2006). «La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo». En: Trambaioli, Marcella (ed.), *Texto, código, contexto, recepción: Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, pp. 87-108.
- Dixon, Victor. (1996). «El post-Lope: *La noche de San Juan*, metacomedia urbana para Palacio». En: Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds.), *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 11-13 de julio de 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, pp. 61-82.
- Gavela García, Delia.(1996). «*La noche de San Juan* de Lope: máscara barroca madrileña». En: Blanco Pérez, José Ignacio et al. (eds.), *Teatro y ciudad: V Jornadas de teatro. Universidad de Burgos*. Burgos: Universidad de Burgos; Ediciones Aldecoa, pp. 173-187.
- Lobato, María Luisa. (2003). «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias». En: Lobato, María Luisa; García García, Bernardo J. (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 251-271.

- López Poza, Sagrario. (1998). «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro». En: López Poza, Sagrario; Pena Sueiro, Nieves (eds.), *La fiesta = Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán. Colección SIELAE, pp. 213-222.
- Maravall, José Antonio (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- Moya García, María. (2014). «Una visión interdisciplinar del Madrid del Siglo de Oro: ideología, sociedad y fiesta cortesana a través de las relaciones de sucesos». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 217-228.
- Oleza, Joan (2003). «El Lope de los últimos años y la materia palatina». *Criticón*, 87-89, pp. 603-620.
- Oleza, Joan (2004). «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope». En: Díez Borque, José María; Alcalá Zamora, José (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: SEACEX, pp. 257-276.
- Orozco Díaz, Emilio (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Pellicer, Casiano (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- Pena Sueiro, Nieves (1998). «Problemas de edición y anotación en las *Relaciones de sucesos*». En: López Poza, Sagrario; Pena Sueiro, Nieves (eds.), *La fiesta = Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 531-537. Colección SIELAE.
- Pena Sueiro, Nieves (2001). «Estado de la cuestión sobre el estudio de las *Relaciones de sucesos*». *Pliegos de bibliofilia*, 13 (1), pp. 43-66.
- Profeti, Maria Grazia (1997). «El último Lope». En: Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, pp. 11-39.
- «Relación de la Fiesta que hizo á sus Majestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631» (1804). En: Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Incluida como «Apéndice» en Vega, Lope de [1635] (1988). *La noche de San Juan*. Edición de Anita K. Stoll. Kassel: Reichenberger, pp. 167-175.
- Vega, Lope de [1635] (1988). *La noche de San Juan*. Edición de Anita K. Stoll. Kassel: Reichenberger.

