

Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana

JULIO VÉLEZ-SAINZ
*Universidad Complutense de Madrid*¹

El 15 de mayo de 1622 los jardines renacentistas de Aranjuez fueron testigos de un magnífico espectáculo preparado para celebrar la doble ocasión del cumpleaños y ascensión al trono de Felipe IV en la que el plato fuerte serían sendas comedias de Lope de Vega y Juan de Tassis y Peralta (1582 – 21 agosto 1622), dispuestas como colofón a la fiesta². Lope de Vega compuso *El vellocino de Oro*, una de sus ocho comedias mitológicas, la cual tomaba como punto de partida la famosa historia de los Argonautas y se relacionaba con la orden del Toisón de Oro, motivo especialmente querido para los Austria desde que Carlos V se convirtiera en Gran Maestre de la Orden (1516) y cuyo símbolo llegó a formar parte de la iconografía imperial al aparecer en todos los retratos de los monarcas. El conde de Villamediana, a la sazón Correo Mayor de su majestad, escribió su obra partiendo de un mito griego mucho menos conocido, el de Niquea y su hermano Anaxtarax, y con una trama cuyo sentido laudatorio es mucho más oscuro. Por lo general, la crítica ha pasado de hurtadillas sobre la trama de la obra que ha sido principalmente estudiada en cuanto a su complicada escenografía y tramoya, a los misterios que rodean al autor y a su asesinato o a su prólogo alegórico, escrito en una prosa repleta de elegantes resonancias provenientes del gongorismo y que han ocasionado la posibilidad de atribuírselo al cordobés³. En este estudio, planteo que la trama de la obra también merece

1. Este trabajo se enmarca en las líneas de investigación del Proyecto de Investigación Seminario de Estudios Teatrales (ref. 930128) desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación del Gobierno de España).

2. La fiesta estaba preparada para el 8 de abril pero tuvo que posponerse por indisposición de la Reina.

3. Para N. D. Shergold la de Villamediana es una obra que representa un punto y aparte en la evolución del drama áureo y del espectáculo cortesano (1967: 264-274). Antonio Sánchez-Jiménez (2001: 17) analiza el mis-

atención en cuanto establece una serie de referencias sobre Felipe IV y su genealogía a través de los registros mitológico y caballeresco que parten de una combinación de la tradición popular de las novelas de caballerías (*Amadís de Grecia* y *Amadís de Gaula*) y la mitológica cortesana (Apolo y Dafne) con fines didácticos.

Los dos actos de *La Gloria de Niquea* utilizan como *leit motif* la búsqueda de la fama eterna, la «gloria» del título aspecto que aparece y desaparece a lo largo de la obra y que lo mismo se refiere a la «gloria» del autor de la obra como a la del receptor ideal de ésta: el recién coronado monarca Felipe IV. Mientras el prólogo se centra en la fama autorial, la obra lo hace en la ascensión a la gloria del monarca. Comienza el anónimo autor del prólogo una descripción del artificio de la fiesta y la obra por medio del *topos* horaciano del *ut pictura poesis*, «el comun Hipérbole de la naturaleza compite con el arte» (fol. 1), en la que el autor invierte los términos comunes de comparación (el arte no compite con la naturaleza sino la naturaleza con el arte) y se recalca el trasvase de conocimientos de la Roma clásica a la España del momento: «los antiguos Poetas realçaron la materia con la pluma, y los que oy ofrecen en España, que no son inferiores a los Latinos» (fol. 3) de modo que llega a equiparar los jardines de Aranjuez con los campos de los «dorados siglos de la Fama» (fol. 1), la Arcadia o campos tesálicos de la Edad de Oro y a los poetas que cantaban de estos campos romanos con los españoles contemporáneos. La tónica de la *translatio studii* permite que los escritores españoles se puedan comparar con Virgilio, de quien se menciona la famosa Égloga IV y la *Eneida*, Ovidio de quien se toman las descripciones de los campos de Tesalia y Horacio, cuyo *dictum ut pictura poesis* informa la narración entera. Tras estos, se introduce la figura de Garcilaso como nexo entre los latinos y la generación de Villamediana.

Como se explica «Nunca se ha visto el Tajo con tan honrosa ocasión de disculpada vanagloria, ni quãdo la pomposa Roma ilustrò sus margenes con las Águilas de su Imperio, porque la corriente suya la representò una Ninfa escureciendo las que pinta Garcilaso» (fol. 5). Villamediana, o el representante de la escuela poética gongorina que insufla el texto, se representa por medio de esta comparación implícita como el eslabón final de una genealogía que comienza con los clásicos imperiales latinos y continúa con el clásico imperial español. No obstante, la principal genealogía de la obra no es la autorial sino la imperial la cual se desarrolla en la trama. Si la autorial establece, por medio de la *translatio studii*, la conexión con los clásicos latinos, la imperial establece por medio de una curiosa filiación sacada de los libros de caballería la segunda parte del binomio de las *translationes*, la *translatio imperii*, que utiliza como *laudatio* del monarca.

La mitología imperial aparece clara en el primer elemento escenográfico que observamos una ninfa irrumpe en escena a lomos de «una Aguila bañada en ascuas de oro [...] Imagen de aquellos Dorados siglos, que han aguardado tantos» (fols. 10-11). La representación de la grandeza imperial (romana y española) lleva a lomos a una ninfa

terio palatino y como afectó a los autores involucrados y cómo estos censuraron su propia obra. Rogelio Miñana (2000: 76-77) estudia, a partir de la división kantiana de *ergon* y *parergon* (vía el tratado sobre la pintura de Jacques Derrida), la interacción entre el marco narrativo y la obra. Frederick A. de Armas (2001: 453-54) ha estudiado el mito homoerótico de Ganimedes y las resonancias de las *Soledades* para ver cómo éstas revelan un significado escondido, y cómo Villamediana utiliza la astrología y las referencias a los cuatro elementos para anunciar el segundo advenimiento de Astrea para celebrar el poder imperial español (De Armas, 1986: 62).

garcilasiana que canta la llegada de la Edad de Oro al cuarto Felipe. A éste se le atribuye una serie de términos laudatorios comunes en el teatro mitológico-cortesano: «Monarca, no de un Orbe solo», «siempre Apolo», «A tu cetro los Cielos, à tu espada, / Que al Quinto de los Carlos, al Segundo / Verà de los Filipos en ti el mundo», «asistir[á] à tu gobierno Astrea», etc. (fol. 11), para acabar con el mito de Apolo y Dafne:

Entre estas esperanças Dafne crece,
Con ambicion de coronar tus sienes,
Consagrado tu nombre el arbol solo,
Que los abraços merecio de Apolo.
(fols. 14)

El Apolo venatorio es un mito cargado políticamente pues cuenta con una destacable presencia dentro de la iconografía imperial de los Habsburgo. El uso de este motivo se remonta a la fiesta napolitana de los Reyes Católicos de 1493 y a una entrada triunfal de Carlos V en la Valencia de 1547 (Checa, 1998: 107). Asimismo, es común en la tradición de teatro mitológico-cortesana desde las piezas de ocasión compuestas durante el reinado de Felipe II (por ejemplo, la emperatriz María organizó la representación de la *Fábula de Dafne* en una sala de las Descalzas Reales) y alcanzaría su esplendor de manos de Lope en *El amor enamorado* y de Calderón en *El Laurel de Apolo* (representadas ante el Monarca en el Buen Retiro en 1634 y 1659 respectivamente). También es un dilecto motivo en colecciones de arte de los Austria. Por ejemplo, Francisco Camilo pintó al fresco catorce escenas de las *Metamorfosis* en la galería del Buen Retiro (Morán y Checa, 1986: 159 n48). Además, el mismo tema servía de hilo conductor a todas las decoraciones del Palacio del Pardo y la Torre de la Parada, entre las que destaca *Apolo y la serpiente Pitón* de Rubens (Morán y Checa, 1986: 156-57). Parece aconsejable, pues, preguntarse por la significación propagandística del motivo, máxime cuando es, ya desde las *Metamorfosis* de Ovidio (I, vv. 452-567), un símbolo altamente problemático para la representación real⁴. El motivo imperial apolíneo tiene multitud de transformaciones en la obra de Villamediana y es fácilmente comprobable que nos encontramos con un mito de carácter

4. Tras la metamorfosis de Dafne en laurel, Apolo exclama: «Quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe' dixit 'mea! Semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae; / tu ducibus Latiis adheris, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas capitolia pompas; / postibus Augustis eadem fidissima custos / ante fores stabis mediamque tuebere quercum» [Ya que no puedes ser mi esposa, / al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, / te tendrá mi citara, laurel, y te tendrá mi aljaba. / Tu acompañarás a los caudillos latinos cuando voces alegres / canten el triunfo y visiten el Capitolio largos desfiles. / Ante las puertas de Augusto tú misma te erguirás, guardiana / fidelísima de sus jambas, y protegerás la encina de en medio] (Libro I. vv. 557-563). El clímax de la historia tiñe de loa política una elegía en la que Ovidio convierte un motivo sobre un amor agónico en una discusión sobre la alabanza política de su emperador. Como ha comentado Mary E. Barnard (1998: 42): «The laurel of victory becomes, paradoxically, a symbol of his amorous defeat». El poder (*imperium*) en las Armas no tiene importancia ante la derrota en el corazón. El símbolo de Apolo sirve para hacer eterno a Augusto al igual que la última de las metamorfosis es nada menos que la cataterización de Julio César y su apoteosis en *divus Iulius* (XV, 843-852). El laurel representaría la fama en dos de sus principales aspectos: política, pues corona a Augusto, y poética, en cuanto el laurel es símbolo de Apolo, dios de las musas y de las artes. La derrota de Apolo/Augusto sirve al final para engrandecerlos en cuanto emperadores que conocen ambos mundos: las Armas y las Letras. Además, los emperadores han sido derrotados por Amor, y aceptan esta derrota ante la pasión amorosa lo que les engrandece. Ovidio, por esas fechas, fue desterrado de la corte por algo relacionado con uno de sus poemas (8 d.C.). Ovidio se retractará, quemará el poema, y se hará fiero enemigo del poder imperial (*Tristia* I.7). Si nos fijamos, en el fragmento se supedita el poder al *eros*,

personal. Puede uno encontrarlo en sonetos como el II, «Émulo al sol saldrá el cielo hesperio» (43), el III, «Hace el mayor Enrique cuando lidia» (44), «Tiembla lira feliz, sacro mancebo» (52), en la *Fábula de Faetón* y en la *Fábula de Apolo y Dafne*.

Se explicita la relación entre Apolo y Felipe IV en una segunda loa donde la deslumbrante máquina cortesana dejó entrever cuatro ninfas que, posadas en sendos árboles, cantaban al:

Quarto Planeta Español,
Luz de uno, y otro Polo
Del arbol sale de Apolo
Dafne a ser Clicie en tu Sol.
(fol. 17)

Villamediana recalca la llegada de Felipe IV como un nuevo Apolo que traerá la Edad de Oro por lo que describe la deslumbrante imagen de lo que antes había anunciado con palabras.

Entre el anuncio de la llegada de la Edad de Oro y esta segunda mención al Apolo venatorio aparece enmarcado el protagonista del primer acto de la obra, Amadís de Grecia, protagonista indiscutido del registro caballeresco de la obra interpretado por Isabel de Aragón. Como ha estudiado, entre otros, Teresa Ferrer Vals, los motivos utilizados en las celebraciones cortesanas de los siglos XVI y XVII derivaban de la mitología clásica y de los libros de caballería. Por ejemplo, en 1549 se celebró un torneo que incluía un encantador mágico, un «castillo tenebroso» (1991: 24), y un bote que llevaba al héroe a una isla mágica. Una representación burgalesa de 1570 se basaba por completo en *Amadís de Gaula*⁵. Los festivales del XVI se relacionaban con comedias de carácter caballeresco como el perdido *Amadís y Los encantos de Merlín* de Rey de Artieda o *La casa de los celos* de Cervantes. Incluso uno de estas celebraciones, la de 1564, organizada por las damas de honor de la Princesa Juana y la reina Isabel de Valois, contenía una escena sobre el «paraíso de Niquea» que es, claramente, un antecedente a la *La Gloria de Niquea* (Ferrer 1991: 43)⁶. Varias de estas obras muestran, con mayor o menor rubor, cercanía a los modelos caballerescos impresos en novelas. Así, Esther Borrego Gutiérrez (2007: 347-383) ha estudiado *La Gloria de Niquea* y *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, comedia representada el 22 de noviembre del mismo año que tomó como fuente ineludible la obra de Villamediana, utilizan motivos queridos en novelas de caballería (el *Amadís de Grecia*, el *Florisel de Niquea* y el *Quijote*) como el sueño del caballero, la lucha con los gigantes, la descripción (y parodia) de los *loca amoena*. Asimismo,

lo que poco o nada podía ayudar a la figura de Augusto, quien además estaba reformando la legislación en contra de la libertad erótica. Para un análisis en profundidad, vid. Vélez-Sainz 2008.

5. Esta terminaba con un torneo y «contó con unos decorados cuya descripción recuerda la de los preconizados por Serlio para la escena cómica» (Ferrer Vals, 2007: 30).

6. En términos culturales, lo más destacable de este símbolo es su procedencia: las novelas caballerescas tan leídas por todo el mundo desde monarcas como Carlos V hasta el más gañán de los pastores. Un intelectual como Juan de Valdés o una Santa como Santa Teresa (248) reconocen haber leído estos romances. Villamediana nos presenta en *La Gloria de Niquea* un ejemplo que sobrepasa la dicotomía entre cultura popular y cortesana muy en la norma de lo establecido por los historiadores de la cultura, en concreto, por la historia cultural.

las obras cortesanas basadas en novelas de caballería continuarán hasta bien entrado el teatro cortesano calderoniano. La trama caballerescas prosigue con la entrada en escena del escudero Darinel quien describe el magnífico decorado de la obra diseñado por Julio César Fontana⁷ montado en el jardín de la Isla con siete arcos dóricos y un telón con estrellas que imitaban la bóveda celeste. Darinel extiende el esplendor del decorado a los jardines de Aranjuez y le atribuye la creación de una Edad de Oro a Felipe II quien «en el nombre fue segundo, / y en las virtudes primero» (fol. 19) tras lo que lo relaciona con el joven monarca: «Aquí su gran nieto asiste / Filipo, humana deidad» (*ídem*). John H. Elliott ha indicado que Felipe II fue utilizado como rey modelo para el joven monarca en el comienzo del reinado de éste, lo que se observa en autores laicos y religiosos del momento como en la *República y policía cristiana* (1615) de Fray Juan de Santamaría, en la *Epístola satírica y censoria* o la *España defendida* (1609) de Francisco de Quevedo, o en Baltasar de Zúñiga, primer valido de Felipe IV, insistía en la necesidad de «restaurarlo todo al estado en que se hallaba durante el reinado de Felipe II y acabar con los numerosos abusos introducidos por el gobierno reciente» (1990: 111). Gacetilleros como Andrés de Almansa y Mendosa saludaban al nuevo monarca como el rey de la Edad de Oro: «siglo de oro es para España el reinado del Rey, nuestro señor, prometiendo tan felices principios prósperos fines» (2007: carta 53). Después de presentar el decorado y loar a los dos reyes, presenta Darinel al protagonista de la obra Amadís de Grecia del que extrae su genealogía: «nieto del Marte de Gaula» (fol. 19)⁸.

Tanto en el registro mitológico como en el caballeresco nos encontramos con un protagonista, Apolo y Amadís de Grecia, a quien se le atribuye una búsqueda de gloria: si Apolo ha de ir en busca de su símbolo, el laurel, Amadís de Grecia, en remedeo de lo que hizo su abuelo, debe pasar una serie de pruebas hasta alcanzar el honor de la caballería. Amadís de Grecia y Apolo son reflejos reales que sirven como avatares mitológicos y caballerescos de Felipe II y Felipe IV (Apolo y el laurel). Por un lado, los dos Felipes (II y IV) y los dos Amadis (de Gaula y de Grecia) son abuelos y nietos respectivamente. Por otro, tanto los dos Felipes como los dos Amadis aparecen relacionados con la figura mitológica del Dios-Sol Apolo. Villamediana dice que Amadís de Gaula es el «Caballero del Sol» mientras que Amadís de Grecia posee un escudo que refleja los rayos del astro rey de modo que puede superar diversas nemeses caballerescas⁹. Las representaciones mitológicas y caballerescas de ambos se podrían resumir en el siguiente cuadro

7. Como resume Cotarelo y Mori (1886: 113): «Para el estreno de la primera (obra, *La Gloria de Niquea*), levantó el capitán Fontana un teatro en el jardín llamado de la *Isla*, de madera y lienzo, de 115 piés de largo por 78 de ancho, con siete arcos en cada lado, construcción toda del orden dórico, cubriendo el edificio un gran telón en el que entre sombras y nubes brillaban innumerables estrellas imitando la bóveda celeste. Completaban el decorado estatuas de bronce, esferas de cristal y otros adornos».

8. En realidad, Amadís de Grecia es el bisnieto del de Gaula, su padre (nieto de Amadís) es *Lisuarte de Grecia*.

9. Norbert Elias (1979: 42) analiza en los mismos términos *El proceso civilizatorio* amalgatorio que se produjo a partir de la civilización progresiva de la sociedad. Como resume Guido Ruggiero (1993: 226): «the separation between even high and low power may not be as neat and clean as one might at first assume». En este sentido se entiende como la alta Nobleza (un Conde) se apropia de un personaje de carácter popular (Amadís) lo entremezcla con un icono real (Apolo) y lo usa para la loa ¡de nada menos que el Rey Felipe IV! Además, esto queda apuntalado en la genealogía doble Felipe II-Felipe IV/Amadís de Gaula/Grecia.

Genealogía laudatoria

Monarca	Proyección caballeresca	Proyección mitológica
Felipe II	Amadís de Gaula, «Caballero del Sol»	Apolo, Dios de la luz y la Edad de Oro, <i>iam illustrabis omnia</i>
Felipe IV	Amadís de Grecia, quien usa su escudo para reflejar los rayos del sol	Apolo renacido, nueva Edad de Oro

La Gloria de Niquea lauda a Felipe IV a partir de su adscripción genealógica en lo que también sigue una tradición bastante extendida de la tónica laudatoria cortesana. Por ejemplo, el *Panegírico al Duque de Lerma* de Góngora, que se eboca repetidamente en *La Gloria de Niquea* (de Armas, 2001: 443-44), donde el cordobés describe la casa de Lerma poéticamente o en la *Historia y sucesión de la Cueva* de Juan de la Cueva, de hecho, Ferrer Valls ha identificado una tendencia dentro de las comedias mitológicas del momento como la «comedia genealógica» de la que se podría poner como ejemplo, la *Historial Alfonsina* encargada a Lope de Vega. De este modo, la genealogía de Amadís de Grecia y de Gaula y el ejemplo de Apolo le servirían como imágenes interrelacionadas de los monarcas.

Pese a que en la obra se construye algo que, a primera vista, pudiera parecer un juego conceptual en alabanza al rey en el que la interconexión entre unos y otros personajes sería perfecta, esta complicada metáfora laudatoria tiene, al menos, dos errores que llaman la atención. En primer lugar, Amadís de Grecia no es nieto del de Gaula, como indica Villamediana, sino bisnieto. Además, a ninguno de los amadises se le llama en realidad el caballero del sol en las obras que protagonizan: Amadís de Gaula es Beltenebros, el doncel del Mar, o el del yelmo dorado y el de Grecia es el caballero de la Ardiente Espada, no el del Sol, ni el de Febo, ni el de Apolo. Cabe preguntarse, pues, por qué Villamediana insiste en la identificación entre Amadís de Grecia, Amadís de Gaula, Felipe II, Felipe IV y el Sol.

El caballero del Sol es un protagonista frecuente de comedias cortesanas caballerescas como *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara o *El castillo de Lindabridis* de Calderón las cuales son adaptaciones de una novela caballeresca tardía titulada *Espejo de Príncipes y Cavalleros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra que la posteridad ha denominado *El caballero del Febo* y que gozó de una extraordinaria vitalidad en la época. Recordemos que encontramos distintas menciones al caballero del Febo en el *Quijote* (I, 1, el soneto «El caballero del Febo a don Quijote de la Mancha»), en el *Guzmán de Alfarache* (787), en la definición de los libros de caballerías que efectúa Covarrubias en su *Tesoro* (324). Asimismo, se reimprime en 1617 junto a sus otras dos partes de 1562 y 1580 (Eisenberg, 1982: 51; Calderón, ed. Torres, 29 y ed. Valbuena Briones, II: 2055) y, además, aparece la tercera parte del *Espejo de príncipes* un año después de la representación de *La Gloria de Niquea* en 1623. *El Espejo de príncipes* es una obra con un cierto contenido didáctico, el cual está claro desde el título, como indica Daniel Eisenberg

El espejo es una imagen medieval muy conocida, y se empleó entonces y en el Renacimiento en los títulos de varias obras doctrinales, algunas de ellas dedicadas a la formación del príncipe, tema importantísimo en una época de gobierno

monárquico. Ortúñez posiblemente pensaba en una obra anterior, el *Espejo de caballerías*, que se presentó como un «espejo» de hechos caballerescos. (30)

Como indica el editor a los protagonistas de la obra, Trebacio y al Caballero del Febo, se les llama espejos en diversos momentos de la obra (l.17, VI.l.4), aspecto que comparte con el propio Amadís de Gaula, quien es denominado espejo de caballeros en algunos lugares (l.111). De este modo, al incluir la insólita referencia a los amadises de la obra como caballeros del Sol, seguramente tenga Villamediana en mente el título y el aspecto formativo-doctrinal de la obra donde los caballeros sirven como «espejos» de aprendizaje para el príncipe Felipe IV en el momento de su ascensión al trono. Como indica Paul Kléber Monod (1999: 54) los Habsburgo «were an international governing consortium with their own mythology and a strong sense of destiny» [un consorcio de gobierno internacional con su propia mitología y un fuerte sentido del destino]. Un cierto «sentido de destino» alimenta la búsqueda de los personajes mitológicos y los caballerescos en *La Gloria de Niquea*. Si en el plano mitológico Apolo busca su árbol simbólico, el laurel, en el caballeresco, Amadís de Grecia, en imitación de su abuelo (o bisabuelo) debe completar una serie de pruebas antes de lograr la «gloria».

La trama del primer acto establece, así, una serie de tableaux en los que se desarrolla el camino de perfección de Amadís, quien, en imitación al hiper mito del *homo viator*, debe, en imitación al *Amadís* de Garci Ruiz de Montalvo y al *Caballero del Febo* de Ortúñez, superar una serie de pruebas hasta lograr el destino. Tras su presentación por medio de su escudero Darinel, Amadís se acerca a una montaña en la que una criada negra portuguesa, representación de la noche, le pide que se quede dormido. Borrego Gutiérrez (2007: 357) ha demostrado cómo esta escena proviene de la tradición caballeresca del sueño del caballero, inmortalizada en los amadises y en el cuadro de Rafael y parodiada en la cueva de Montesinos del *Quijote*. Lógicamente el caballero del Sol pierde su fuerza en la noche pues su fuerza está unida al poder del astro-rey. Amanecer, un personaje alegórico, le despierta suavemente mientras le canta:

Despierta, Amadís, dormido
y despierta a merecer
aventuras, a quien deva
mil coronas un laurel.
(fol. 27)

Amadís de Grecia debe despertar para abrazar su destino heroico y obtener mil coronas y el laurel (claras imágenes del poder real y de la fama eterna). El método para conseguirlo pasa siempre por usar los rayos de Apolo: cuando llega a un castillo defendido por cuatro gigantes, los vence refractándolos con su escudo; igual que a las dos ninfas que intentan desviarle de su camino, las cuales desaparecen como «sombras» ante la luz; asimismo, en su última prueba Amadís encuentra dos leones a los que ciega, de nuevo, con el reflejo del escudo. Felipe IV aparece así representado como Amadís y como Apolo quienes se unen para completar el destino heroico del héroe. Ya dentro del castillo, Amadís encuentra a la enbrujada Niquea, interpretada por la infanta (fol. 39) y con la reina del Amor, interpretada por la reina Isabel de Valois (*ibidem*). Tras superar las últimas pruebas, aparece, por fin, en el segundo acto de la máscara el destino de Amadís:

Descubriose un trono cuyas gradas, que apenas diferenciava la vista al hermoso matiz de sus colores, ocupavan bellisimas ninfas [. . .] se confundian los rayos, y como todas brotavan abismos de reciprocas luzes, saliendo al encuentro al puro cristal de los espejos, de que estavan vestidos el techo y las paredes, parece que despreciavan su mismo resplandor, como sucede siempre en poco la abundancia, sin duda entiendo, que averse anticipado esta congregacion de humanos Serafines a las historias y fabulas de pasados siglos, sacaran della padrones de hermosura. (fols. 38-39)

Este trono dorado rodeado de magníficos rayos de luz reflejan la grandeza y la belleza absoluta de obtener el poder real y es, claro, una referencia al poder de la luz y de la iluminación del monarca en cuyo imperio no se ponía el sol. Como Víctor Mínguez, entre otros, ha mencionado la isotopía emblemática es una de las imágenes comunes de la iconografía de los Austria. Por ejemplo, Agustín de Mora menciona en *El Sol eclipsado* que:

no se puede negar ser el Sol la más apropiada idea, y gloriosa divisa de nuestros esclarecidos, y Católicos Reyes de España. Pues si aquel fue Príncipe de los As-tros por ser viva imagen de Dios que retrata perfectamente su ser divino [. . .], quién duda, que esta es, la mayor, y más alta prenda de nuestros Católicos Reyes. (citado en Mínguez 1994: 210)

El rey absoluto reina sobre sus súbditos igual que el Sol reina sobre el resto de los planetas del cosmos. Así, la trama de la *La Gloria de Niquea* está diseñada para mostrar al nuevo monarca el camino al poder divino.

En resumen, *La Gloria de Niquea* no merece estudio tan sólo en cuanto bisagra del teatro áureo hacia espectáculos cortesanos más elaborados. *La Gloria de Niquea* es la obra más ambiciosa del Conde de Villamediana y representa una reconstrucción barroca de los iconos políticos, mitológicos y caballerescos que estaban diseñados para la emulación del nuevo rey. Como documento sirve, asimismo, para demostrar el nacimiento de la imagen mitológica más famosa de Felipe IV, la del nuevo sol, el *rey planeta* que ilumina la corte y a sus súbditos. En el plano mitológico Villamediana crea una narrativa que trasciende el espacio y la historia por medio de mitologizar la figura de Felipe IV como un nuevo Apolo, igualmente distante a todos sus súbditos; en el histórico se presenta a Felipe II, un monarca que, en contraste con Felipe III, no dependió de sus privados, como modelo para el nuevo rey; en el caballeresco se unen ambos al presentar a Amadís de Grecia como un «caballero del sol», un *espejo de príncipes* que debe imitar el monarca.

Bibliografía

- ALEMÁN, M. (1990); *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Akal.
- ALMANSA, A. de (2007): *Obra periodística*, eds. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia [Nueva Biblioteca Erudición y Crítica, 20].
- ARELLANO, I. (2001): «La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en El caballero del Sol, comedia cortesana de Vélez de Guevara», *Silva Studia philologica in Honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, pp. 37-54.

- BARNARD, M. (1998): *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press.
- BORREGO GUTIÉRREZ, E. (2007): «Libros de caballería y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. Bernardo García y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 347-384.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1960): *El castillo de Lindabridis. Obras completas de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Ángel Valbuena Briones, 2 vols, Madrid, Aguilar, II, pp. 2053-2093.
- (1987): *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, RILCE 3, Pamplona, Universidad de Navarra.
- CERVANTES, M. de (2005): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico et al, Círculo de Lectores, Centro para la edición de los clásicos españoles.
- CHECA CREMADES, F. (1998): *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso.
- CHAVES MONTOYA, M. T., ed., (1991): *La Gloria de Niquea: Una invención en la corte de Felipe IV*. Aranjuez: Ediciones doce calles-Riada [Estudios sobre Aranjuez, 2].
- COTARELO Y MORI, E. (1886): *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- COVARRUBIAS, S. de (1984): *Tesoro de la lengua [1610], edición facsímil*, Mexico, D. F., Ediciones Turnermex.
- DE ARMAS, F. A. (2001): «The Play's the Thing»: Clues to a Murder in Villamediana's *La Gloria de Niquea*», *Bulletin of Hispanic Studies* 78, pp. 439-454.
- (1996): *Heavenly Bodies: The Realms of La estrella de Sevilla*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- (1986): *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, University Press of Kentucky.
- DELEYTO PIÑUELA, J. (1959): *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1964): *El rey se divierte. (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1988): *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.
- EISENBERG, D., ed., (1982): *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ELIAS, N. (1979): *Über den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols. Frankfurt, Suhrkamp.
- ELLIOTT, J. H. (1990): *El conde-duque de Olivares: El político en una época de decadencia*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Grijalbo.
- FERRER VALLS, T. (2007): «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez», *Entresiglos* 1: págs. Edición digital disponible en URL: www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/vellocino.
- (1998): «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, pp. 215-31.
- (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Támesis.

- GUTIÉRREZ ARRANZ, L. (2004): «La mitología en *La Gloria de Niquea*, del conde de Villamediana», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Anthropos, pp. 97-103.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S. (2007): «Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*», *Teatro de Palabras: Revista sobre teatro áureo* 1, pp. 67-77.
- MORÁN TURINA, J. M. y F. CHECA CREMADES, (1986): *Las casas del Rey: Casas de Campo, Cazaderos y Jardines Siglos XVI y XVII*, Madrid, El Viso.
- [Ovidio], Ovid, (1960): *Metamorphoses/Metamorphoseon*, ed. Frank Justus Miller, 2 vols, Cambridge, Harvard University Press.
- (1924): *Tristia. Ex ponto*, ed. Arthur Leslie Wheeler, Londres, William Heineman.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, D. (1975): *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe [Clásicos castellanos, 198].
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1965): «Observaciones preliminares», *Obras de Lope de Vega XIII. Biblioteca de autores españoles*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 203-287.
- MÍNGUEZ, V. (1994): «Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en *Actas del I Simposio Internacional de emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 209-253.
- MIÑANA, R. (2000): «Los márgenes del poder, el poder de los márgenes: El marco narrativo en *La Gloria de Niquea* de Villamediana», *Bulletin of the Comediantes* 52.1, pp. 55-81.
- MONOD, P. K. (1999): *The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715*, New Haven, Yale University Press.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995): *Filosofía secreta*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ROSALES, L. (1969): *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos.
- RUGGIERO, G. (1993): *Binding Passions: Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press. SHERGOLD, N. D. (1967): *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- SÁNCHEZ-JIMÉNEZ, A. (2001): «Anonimia y censura en el teatro del Siglo de Oro: el caso de *El Diablo predicador*», *Hispanófila* 131, pp. 9-19.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1980): *Libro de la vida*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.
- TASSIS Y PERALTA, J. de [Conde de Villamediana] (1983): *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Madrid, Planeta.
- VEGA CARPIO, F.L. de (1624): *El vellocino de oro. Parte de cinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan Gonzalez a costa de Alonso Perez mercader de libros. (<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01048841766367148207702/p0000001.htm#1>)
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2008): «Eros, Vates, Imperium: Metamorphoses of Ovid in Mythological Court Theater (Lope de Vega's *El Amor enamorado* and Calderón's *Laurel de Apolo*)» *Ovid in the Age of Cervantes*, ed. Frederick de Armas, Toronto, Toronto University Press, en prensa.
- ZIMMERMAN, J. E. (1964): *Dictionary of Classical Mythology*, Nueva York, Bantam Books.